

„A szürnaturalista kísérletnek, amely egyrészt a festészetben, másrészt a művészetkritikában zajlott az 1950-es évek végén és az 1960-as évek elején, mára nem sok nyoma maradt. Úgy is lehetne mondani, hogy ekként kudarcot vallott, ám a művészettörténetnek mégis része lett, bár elképzelhető, hogy nem a megfelelő rubrikát kapta. Talán jobban mutatna, többet mondana magáról és koráról, ha nem a pop art előképét, vagy az »avantgárd« sokadik megnyilvánulását látná benne a művészettörténész szakma, hanem a szocialista realizmus és a hivatalos kultúrpolitika háttéré előtt fejthetné ki nem kevésbé bomlasztó hatását.

A szürnaturalista kísérlet újraszcenírozásának így nem elsősorban a figuratív festészet berkein belül van értelme – bár ha az új lipcsei iskolát és a legújabb orosz figurális festészetet nézzük, talán ott is –, hanem inkább a kultúra vizuális és textuális jelenségeit egyaránt vizsgáló művészettörténetben.”

(Hornyik Sándor)



ars hungarica

37. évfolyam 2011

3

Az MTA
Művészettörténeti
Kutatóintézet
folyóirata

A hosszú hatvanas évek

E számunk szerzői:

Aknai Katalin
András Edit
Andrási Gábor
Fehér Dávid
Hornyik Sándor
Jerovetz György
Mezei Ottó
Páll Evelin
Prakfalvi Endre
Tatai Erzsébet

Tudományos tanácsadók

Dávid Ferenc
Galavics Géza
Marosi Ernő
Tímár Árpád
Végh János

Szerkesztőbizottság

András Edit
Andrási Gábor
Beke László (főszerkesztő)
Gellér Katalin
Kerny Terézia
Pataki Gábor
Pócs Dániel
Sisa József

E számunk szerkesztői

Andrási Gábor
Pataki Gábor

Olvasószerkesztő

Schmal Alexandra

Angol rezümék

Szegedy–Maszák Zsuzsanna

A szerkesztőség elektronikus postacíme: redact@arthist.mta.hu

HU ISSN 0133–1531



Argumentum

Kiadja az MTA Művészettörténeti Kutatóintézet és az Argumentum Kiadó Kft.

Felelős kiadó Beke László és Láng József

Lapterv: Schmal Károly

Tördelés: Hodosi Mária

Nyomta és kötötte az Argumentum Kiadó nyomdaüzeme

nka
Nemzeti Kulturális Alap

A lap megjelenését a Nemzeti Kulturális Alap támogatja

Előfizethető a Magyar Posta Zrt. Hírlap Üzletágánál (1089 Budapest, Orczy tér 1.), valamint (könyvtárak részére) a Könyvtárellátó Nonprofit Kft.–nél (1134 Budapest, Váci út 19.). Példányonként megvásárolható az Argumentum Kiadóban (1085 Budapest, Mária u. 46.). Külföldön terjeszti a Batthyány Kultur–Press Kft. (H–1014 Budapest, Szentháromság tér 6.)

Előfizetési díj egy évre: 6000 Ft

Ára példányonként 1500 Ft

Következő számaink témáiból:

Bogyay Tamás és a magyar középkorkutatás

Paradigmaváltás a reneszánszkutatásban

Mozdulatművészet, avantgárd színház

Művészettörténet–írás a két világháború között

Fotótörténeti kutatások

Tanulmányokat elektronikus úton várunk a következő címre: redact@arthist.mta.hu

A főszövegre vonatkozó adatok

A kéziratot Times New Roman betűtípusban, „rtf” formátumban kérjük leadni csak a legszükségesebb formázásokkal (kurzív stb.). Maximum 30 000 leütésnyi terjedelmű szövegeket várunk.

Képek

Színes vagy fekete–fehér képeket jpg formátumban, legalább 300 dpi felbontásban várunk adathordozón vagy e–mailben, megbeszélés szerint.

Általános alapelvek

A kötet vagy a folyóirat főcímét kurzívval szedjük, a cikkek, tanulmányok címe álló.

A szerző, szerkesztő stb. vezetéknevét kiskapitálissal szedjük (MAROSI Ernő).

A nem magyar neveket csak az ábécérend miatt releváns helyeken fordítjuk meg.

Minden értelemegységet vesszővel különítünk el egymástól, kivéve két esetet:

a szerző, szerkesztő neve után kettőspont áll; nagykötéjjel kapcsoljuk össze

az egymás mellett álló személyneveket, valamint a helységneveket (London–New York).

A szerk. rövidítés zárójelbe kerül, utána kettőspont áll, például: MAROSI Ernő (szerk.):

Évszámkiemelő hivatkozási rendszer

Tanulmányok esetében a hivatkozott szakirodalmat lábjegyzetben rövidítve kérjük feltüntetni a következő módon: SZABÓ (2000), 246.

Szükség esetén megadható az eredeti megjelenés dátuma (DESCARTES 1644/1996).

Irodalomjegyzék tanulmányok esetében

Az irodalomjegyzéket a következő példáknak megfelelő formában kérjük összeállítani:

Önálló kötet

SZABÓ Júlia: *A mitikus és a történeti táj*, Budapest, Balassi, 2000.

Gyűjteményes kötet

SZABOLCSI Hedvig: A bécsi Artaria magyar kapcsolatairól, in ANDRÁS Edit (szerk.):

Angyalokra szükség van. Tanulmányok Bernáth Mária tiszteletére, Budapest,

MTA Művészettörténeti Kutatóintézet, 2005, 15–20.

Periodikumban megjelent cikk, tanulmány

TÍMÁR Árpád: Néhány adat az Erzsébet téri Nemzeti Szalon építésének történetéhez,

Ars Hungarica, 35(2007), 2. sz., 391–410.

Bemutakozás és absztrakt

Kérjük, hogy a leadott tanulmányokhoz rövid magyar és angol nyelvű bemutatkozást, valamint angol nyelvű összefoglalót és kulcsszavakat is szíveskedjen mellékelni.

Az MTA Művészettörténeti Kutatóintézet folyóirata

— **ars** hungarica —

37. évfolyam 2011

3.

**A KORSZERŰ
MOSÁSHOZ**



ALBA
MOSÓPASTA

A hosszú hatvanas évek. Paradigmaváltás a magyar művészetben	4
--	---

Tanulmányok

Hornyik Sándor: A szürnaturalista kísérlet. Csernus Tibor és a szocialista realizmus.....	7
Andrási Gábor: Mérges gaz a művészet rónáján. Régi és új absztrakció Magyarországon 1957–1968	20
András Edit: A kávédarálótól a szputnyikig. Tárgykultúra és nő az ideológia szolgálatában.....	38
1. melléklet: David Riesman: A nejlonháború.....	54
2. melléklet: A Hruscsov és Nixon között a Szokolnyiki Parkban lezajlott „konyhavita”	60
Jerovetz György: Jövő a jelenben. A „korszerűség” reprezentációja az 1960-as évek vizuális kultúrájában.....	62
Tatai Erzsébet: A „Kockától az aktig” – művészképzés a hatvanas években	77

Dokumentum

Mezei Ottó: „A művészet mindig valamilyen egészbe avat be” Beszélgetés Molnár Sándor festőművésszel (1966)	97
Fehér Dávid: „Nem hiszek a túl direkt dolgokban...” Beszélgetés Attalai Gáborral	110

Szemle

Aknai Katalin: Volt egyszer egy „fantasztikus modernizmus”	123
Fehér Dávid: „Parttalan realizmus” – a hiperrealitástól a realitásig.....	127
Páll Evelin: Forrás vagy illusztráció? Interviews. Oral History in Kunstwissenschaft und Kunst.....	134
Prakfalvi Endre: Korszerű lakás, 1960 – az óbudai kísérlet.....	138

Képek jegyzéke.....	142
---------------------	-----

Summaries	143
-----------------	-----

Contents.....	147
---------------	-----

A hosszú hatvanas évek

Paradigmaváltás a magyar művészetben

Az MTA Művészettörténeti Kutatóintézet elsősorban az Intézetben dolgozó szakemberekre – Aknai Katalin, András Edit, Andrási Gábor, Beke László, Hornyik Sándor, Jerovetz György, Pataki Gábor, Perenyei Monika, Tatai Erzsébet – támaszkodva új, komplex kutatást kezdeményezett a 20. századi magyar művészet egyik legfontosabb, számos tekintetben máig meghatározó korszakának új szempontok alapján történő feldolgozására. A címben szereplő „hosszú hatvanas évek” kifejezés arra utal, hogy a kutatás az 1956 utáni változásoktól a társadalmi vízválasztót jelentő 1968-as reformkorszak 1972 körüli lezárulásáig, a modernizmus és a neoavantgárd fogalmának módosulásáig terjedő periódust kívánja áttekinteni.

A képzőművészet stiláris-esztétikai jellegű rétegzettségén túl a kutatás a művészeti modernitásnak a társadalomban betöltött szerepére, reprezentációjára (kiállítások, filmek, oktatás), illetve a mindennapi vizualitásban jelentkező szerepére (dízajn, reklámok, utcakép, kirakatok) koncentrálna. Természetesen elsőrendűen fontosnak tartjuk a korszak kiemelkedő alkotásainak és trendjeinek sokrétű, a „háttérrel” is figyelembe vevő elemzését, valamint a képzőművészet más művészeti ágakkal való kapcsolatának vizsgálatát is.

A kutatás eddigi eredményeit foglalja össze az *Ars Hungarica* jelen tematikus száma, amelynek gerincét az Intézet munkatársai által írott tanulmányfüzér adja.

Hornyik Sándor esettanulmánya a hatvanas évek hazai progresszív ábrázoló festészetének egyik meghatározó, Pernecky Géza által „szürnaturalizmusnak” nevezett jelenségével foglalkozik a trend legfontosabb, kezdeményező képviselője, Csernus Tibor emblematisz mőveinek elemzésével. Andrási Gábor az időszak esztétikai-ideológiai vitáinak középpontjában álló, talán legtöbbször felmerült téma, az absztrakció körül kialakult diskurzust elemzi, és kísérletet tesz a korabeli nem-ábrázoló művészet produkciója kapcsán a „kortárs szempont”

bevezetésére. András Edit a hidegháború kontextusában vizsgálja a mindennapi tárgykultúrában – jelesül a hétköznapiok egyik leginkább „privát” színterén: a konyhában – is érvényesülő rivalizálást a két világrendszer között mind a fogyasztási javak, mind a társadalmi nemi szerepek vonatkozásában. Jero-vetz György a periódus korszerűség-fogalmát két hazai modernista példán mutatja be: Papp Gábor plakátművészetét és a Szrogh György tervezte budapesti Körszállót elemzi. Tatai Erzsébet forráskutatás és az egykori hallgatókkal készített interjúk alapján a Képzőművészeti Főiskola korabeli oktatáspolitikáját és pedagógiai gyakorlatát rekonstruálja és vizsgálja.

A dokumentum-összeállítás a tanulmányokhoz kapcsolódik. Ebből két, András Edit írásához szorosan kötődő fordítás – a Hruscsov és Nixon között 1959-ben, a Szokolnyiki Parkban, a moszkvai Világkiállítás alkalmával lezajlott úgynevezett „konyhavita”, valamint David Riesman A nejlonháború című írása – közvetlenül a szóban forgó tanulmány után olvasható. Mezei Ottó 1966-ban Molnár Sándor festőművésszel folytatott, mindeddig publikálatlan beszélgetése és Fehér Dávid röviddel a művész váratlan halála előtt rögzített Attalai Gábor-interjúja elsősorban András Gábor és Hornyik Sándor tanulmányához szolgál adalékokkal.

A szám tematikus jellegének megfelelően állítottuk össze a Szemle rovat közleményeit is. Aknai Katalin a Bécs város kulturális osztályának gyűjteményéből 2011-ben rendezett kiállításához (*A hatvanas évek – Egy fantasztikus modernizmus*) kapcsolódó, tudományos alapossággal szerkesztett katalógusról írt. Fehér Dávid a 2010–2011-ben a bécsi MUMOK-ban, majd a budapesti Ludwig Múzeumban rendezett hiperreál-kiállításokról számol be. Prakfalvi Endre a BTM Kiscelli Múzeumnak az 1959–1960-ban épült óbudai kísérleti lakótelep történetét bemutató kiállítását és kiadványát ismerteti. Páll Evelin – különös tekintettel a dokumentumok között publikált két beszélgetésre – az *Interviews. Oral History in Kunstwissenschaft und Kunst* című, Dora Imhof és Sibylle Omlin szerkesztette, 2010-ben kiadott tanulmánykötetről közöl recenziót.

Andrási Gábor–Pataki Gábor



Hornyik Sándor

A szürnaturalista kísérlet

Csernus Tibor és a szocialista realizmus¹

A szürnaturalista kísérletnek, amely egyrészt a festészetben, másrészt a művészetkritikában zajlott az 1950-es évek végén és az 1960-as évek elején, mára nem sok nyoma maradt. Úgy is lehetne mondani, hogy ekként kudarcot vallott, ám a művészettörténetnek mégis része lett, bár elképzelhető, hogy nem a megfelelő rubrikát kapta.² Talán jobban mutatna, többet mondana magáról és koráról, ha nem a *pop art* előképét, vagy az „avantgárd” sokadik megnyilvánulását látná benne a művészettörténész szakma, hanem a szocialista realizmus és a hivatalos kultúrpolitika háttére előtt fejthetné ki nem kevésbé bomlasztó hatását. A szürnaturalista kísérlet újrascenírozásának így nem elsősorban a figuratív festészet berkein belül van értelme – bár ha az új lipcsei iskolát és a legújabb orosz figurális festészetet nézzük, talán ott is –, hanem inkább a kultúra vizuális és textuális jelenségeit egyaránt vizsgáló művészettörténetben. Már csak azért is, mert maguk a művészek már a hatvanas évek közepén elfordultak attól, amit a kritika akkoriban „szür-naturalizmusnak” nevezett – némiképp pejoratívan. Ilyen irányú kísérleteit Csernus Tibor, Lakner László, Gyémánt László, Szabó Ákos, Altorjai Sándor, Korga György és Kóka Ferenc a hatvanas évek folyamán jórészt feladta – ha eltérő okokból is. E tanulmány nem vizsgálja az egyéni „kudarcok” közötti differenciákat, hanem az irányzat vezéralakjának tartott Csernus három művén keresztül vázolja fel a kísérlet jelentőségét, amely vázlat a *Saint-Tropez* és a *Nádas* elemzésében csúcsosodik majd ki.

A szürnaturalizmus a szó szoros és szigorú értelmében elsődlegesen a műkritika és a művészettörténet kísérletének, mi több, kísértetének tekinthető, amely azóta sem lelt igazán nyugalomra. Talán azért sem, mert nem találta meg helyét a hatvanas évek első felének stíluskritikai alapon megírt történeteiben – erre utal amúgy, hogy egy ideig mágikus realizmusként is „futott”.³ Másrészt azért, mert az értelmezők valamiképp mindmáig kerülik azt, hogy egy lapon említsék Csernus és Lakner bravúros és ötletes festészetét egyes követőik giccsbe hajló naturalizmusával. Pedig a közös lap adott, és az egyes mikrotörténetek éppen arra várnak, hogy szétszálazzák őket, és kikerülhessenek a politika- és a stílustörténet diktatúrájának kizárólagos fennhatósága alól. A „diktatúra” fennállásának kritikája azonban nem feltétlenül jelenti a dikta-

Hornyik Sándor PhD, tudományos főmunkatárs, MTA Művészettörténeti Kutatóintézet; kutatási területe: a huszadik századi avantgárd és neoavantgárd művészet, a művészettörténet historiográfiája, a vizuális kultúra elméletei.
E-mail címe: hornyik@arthist.mta.hu

Sándor Hornyik, Ph.D. Research fellow at the Research Institute for Art History of the Hungarian Academy of Sciences; fields of research include: avant-garde and neo-avant-garde art of the twentieth century, historiography of art history, theories of visual culture.
E-mail: hornyik@arthist.mta.hu

¹ E tanulmány egy nagyobb kutatási projekt első eleme, egyfajta problémafelvető esszé, így számos fogalom és jelenség alaposabb tárgyalására nem lesz mód. Ezek közé tartozik a „szocialista realizmus” is, valamint a kultúrpolitikai összefüggésrendszer olyan elemeinek alaposabb tárgyalása, mint Aradi Nóra, Németh Lajos vagy Bernáth Aurél „kapcsolati tőkéje”.
² És nemcsak a magyarnak, hanem a „nemzetközinek” is: PIOTROWSKI (2009), 160–161.

³ SZABADI (1966).

túra nézőpontjának teljes elvetését. Csernus műveit például érdemes és tanácsos is formalista nézőpontból elemezni, miközben úgy gondolom, hogy a jelentés feltárása során hasznosak lehetnek a „posztformalista” kritika szempontjai is, amelyek a „mögöttes” és „kontextuális” tartalmakra (is) fókuszálnak, és igyekeznek a jelenségeket genealógiai elemzésnek alávetni.⁴

A szürnaturalizmus genealógiája mindenekelőtt Pernecky Géza 1966-os írásához vezet.⁵ Ő beszélt először nyíltan a „Csernus-körőről”, illetve Csernus „tanítványairól”, akik Lakner László visszaemlékezése szerint az ötvenes évek végétől kezdve jártak fel Csernus Tibor és Sylvester Katalin lakására szakmai beszélgetésekre.⁶ A kifejezést azonban nem Pernecky találta ki: vélhetően Oelmacher Anna használta először nyomtatásban, aki akkoriban a Magyar Nemzeti Galéria grafikai osztályának vezetőjeként meglehetősen befolyásos művésznek és ítésszéknek számított.⁷ Oelmacher ráadásul nem is Csernus, hanem Korga György kiállítása kapcsán alkalmazta, akinek katalógusához az a Németh Lajos írt előszót, aki korábban a „mestert”, Csernust is nagyon támogatta, több helyen, több ízben is. Korga a magas művészet szempontjából ma már talán mellékfigurának tűnik, de a szürnaturalizmus karrierje szempontjából nem az, hiszen a Csernus-körből ő kapott először önálló kiállítási lehetőséget, nem pedig a nála tehetségesebbnek tartott Csernus, vagy a szintén „problematikus” Lakner. Az sem érdektelen, hogy talán Korga folytatta a legtovább a szürnaturalista praxist, és sikeres is lett vele – mint sci-fi illusztrátor. Miközben a már szinte világhírű (erről később) Csernusnak nem rendeztek itthon egyéni tárlatot, addig tanítványa jóval didaktikusabb, antifasiszta és antikapitalista tematikájú képeivel kiállíthatott a Mednyánszkyteremben, sőt még a *Művészet*be is bekerülhetett, ahol Szabadi Judit írt róla elismerő hangon.⁸ Oelmacher Anna viszont a súlyos stíluselhajlást, a készen kapott formanyelvet kárhoztatta Korga kiállítása kapcsán a *Magyar Nemzet*ben. Vajon mi lehetett akkor az úgynevezett hivatalos álláspont? Vagy ilyen talán nem is volt Csernus és Korga esetében? Talán ilyen részletkérdésben az egyéni mozgástér és a politikai „frakciók” közötti szembenállás érvényesült, nem pedig a nagypolitika?⁹ Egy biztos, a hatvanas évek elejének kádári konszolidációja támogatta a vitákat, a „tűrt” művészet ugyanis jó alapot adott az ideológiai, művészetpolitikai és esztétikai kérdések tisztázásához.¹⁰ A frontvonal egyik oldalán – Korga esetében – Németh Lajos, Láncz Sándor és Szabadi Judit, a másikon pedig Oelmacher Anna és Aradi Nóra állt, miközben valahol mindenki valamilyen „hivatalos” álláspontot képviselt, hiszen ami nem ilyen volt, az a cenzúrának köszönhetően meg sem jelenhetett volna a „párt lapjaiban”.¹¹

A Tanítvány

A „politikai” helyzetet csak tovább bonyolítja, hogy az egyik legfontosabb „társutas” művész, Bernáth Aurél is egy „hivatalos” álláspontot képviselt Csernus Tibor kapcsán egészen addig, amíg tanítványából nem lett „szür-naturalista”. De mit is jelenthetett Bernáth első számú tanítványának lenni az ötvenes években? Bernáth a „felszabadulás” után lett főiskolai tanár, és pozícióját megőrizte a Rákosi-korszakban, Nagy Imre kormánya alatt, sőt a kádári konszolidáció idején is, amelyben része lehetett annak is,

⁴ A „posztformalista” kritika működésére kiváló példa Yves-Alain Bois és Rosalind Krauss munkássága, akik a greenbergi „formalista” kritikát a posztstrukturalista eszmétörténet talaján művelték.

Lásd BOIS (1990); KRAUSS (1993).

⁵ PERNECKY (1966).

⁶ SZENTESI (1991).

⁷ OELMACHER (1964).

⁸ SZABADI (1964).

⁹ Lásd erről bővebben KALMÁR (1998).

¹⁰ Vö. PATAKI (1991).

¹¹ Lásd még LÁNCZ (1964).

hogy Kádár legfontosabb kulturális tanácsadójával, Aczél Györggyel is jó kapcsolatokat ápolt. Csernus Bernáth legjobb tanítványaként már jóval Aczél „regnálása” előtt, 1952-ben, huszonöt évesen, végzős festőként Munkácsy-díjat kapott az *Orlai Petrics festi Petőfit* című képéért, majd 1955-től a négy nyertes festő egyikeként az elsők között lett Derkovits-ösztöndíjas. 1952-es diplomázása után Bernáth maga mellé vette „tanársegédnek” is, aki ha nem tartott is órákat, de részt vett Bernáth akkori freskó megbízásainak kivitelezésében, és a mester beajánlotta a Szépirodalmi Könyvkiadóhoz is. Budapesten 1953 után amúgy eléggé zűrzavaros politikai időszak vette kezdetét Sztálin halálával és Rákosi menesztésével, a személyi kultusz szempontjainak enyhülésével, és új, vagy inkább megújulni próbáló kultúrpolitikával, amely igazán csak az 1956 utáni kádári konszolidáció alatt szökkent szárba, mivel 1958-tól a Politikai Bizottság és a Központi Bizottság határozatai alapján már működésbe lépett Aczél György szellemi irányításával (aki ekkor még csak miniszterhelyettes) a „három T” kultúrpolitikája.¹² Csernus pályakezdekésekor viszont a politikát még sokkal inkább a belső hatalmi harcok (az 1953-ban miniszterelnökké kinevezett Nagy Imre menesztése 1955-ben, Rákosiék visszatérése a hatalomba) izgatták, mintsem a kommunizmus képzőművészeti reprezentációja. Talán ennek a figyelemhiánynak, illetve 1956 sokkjának tulajdonítható a legendás, 1957-es Tavaszi Tárlat megrendezése is, amelynek egyik, Bernáth által elnökölt zsűrijébe Csernus is bekerülhetett.

Ebben a köztes időszakban, nagyjából 1953 és 1958 (a Nagy Imre-per) között keletkezett Csernus egyik legsikeresebb képe is, a *Három lektor*, amely az egyik modell visszaemlékezése szerint legalább egy évig készült.¹³ A jól sikerült 1953-as *Juhász Ferenc*-portré után ugyanis Csernus immár új barátait, a Szépirodalmi Könyvkiadó szerkesztőit kérte meg, hogy üljenek neki modellt egy hármass portréhoz. Domokos Mátyás, Vajda Miklós és Réz Pál ennek örömmel eleget is tett. Több mint egy éven át figyelték a műteremben a modell pozíciójából a kép készülését, sőt Domokos később még a híres mű utóéletét is áttekintette idézett, remek esszéjében. Tőle tudjuk, hogy a képet még maga Rákosi elvtárs is alaposabban szemrevételezte a Politikai Bizottság egyik 1955-ös ülésén. Farkas Mihály ugyanis a Bizottság elé tárta Csernus képét egy másik festménnyel együtt, amelyet kizsűriztek az országos tárlatról. E ritka esemény apropója az lehetett, hogy a kizsűrizett kép nemes témát, partizánokat ábrázolt, amint kirobbantanak egy fasiszta bunkert, Csernus viszont egy dekadens kávéházi jelenetet örökített meg. A képet és Csernust már ekkor Németh Lajos védte meg, aki az idő tájt a párt művelődési osztályának képzőművészeti előadója volt. Németh fő indoka egész egyszerűen – és meglepő módon – a minőség volt. Ez a minőség jelentette a beugrót a Szépirodalmi Könyvkiadóba is, valamint talán az is, hogy Csernus jó barátja, Juhász Ferenc – aki szintén igen fiatalon részesült igen magas állami kitüntetésben (ezüst fokozatú Kossuth-díj, 1951-ben, huszonhárom évesen) – itt dolgozott szerkesztőként.

Csernus emlékei szerint a „Szépirodalmin” és a Szépirodalmi szerkesztőin keresztül került be egyfajta igényes „high life”-ba, vagy ahogy ők hívták, nem kevés íróniával, „higlic”-be, amely a „magas” kávéházi kultúrát jelentette, ami a kultúrpolitika felől persze a kispolgári dekadencia melegágya volt. Csernus közeli barátain, Juhász

¹² Vö. Az MSZMP művelődéspolitikájának irányelvei, 1958. július 25. MOL. M-KS 288. és A Politikai Bizottság 1958. november 25-i határozata a művészeti szövetségek helyreállításáról és a művészek közötti ideológiai és politikai munka egyes kérdéseiről. Részletek: <http://gervaiandras.hu/koenyvekm/a-tanuk/25-a-mveszeti-szoevetsegek-ujraalakitasa.html>, letöltve 2011. szeptember 30.

¹³ Domokos (2006).

Ferencen és Nagy Lászlón kívül olyan élő legendák jártak a valaha volt New Yorkba, mint Déry Tibor, Mándy Iván, Vas István és Ottlik Géza. Csernus így az „életképpel” talán nem is annyira a három lektort, mint inkább a New Yorkból lett Hungáriát akarta



1. Csernus Tibor: Három lektor, 1955

megfesteni, és ennek során igen komoly művészettörténeti előképek is lebegtek a szem előtt – példának okáért nem kisebb név, mint Édouard Manet, és az ő legendás kávéházi képei. Vagyis Csernus nem csak a New Yorktól a Hungáriáig, hanem a Manet-től Bernáthon át Csernusig vezető utat is meg akarta festeni, ily módon festői kísérletet téve a tradíciók újraértelmezésére, a hagyomány modernizálására. Ugyanazt akarta tenni Manet-val, mint amit Manet tett Velázquezzel.¹⁴ Mindehhez az alapot persze Bernáth „iskolája” jelentette, vagyis egy nem absztrakt, figuratív festészet, amely mégsem pusztán illusztratív szocialista realizmus, hanem inkább valamiféle panteisztikus naturalizmus, amelyet az új szocialista érában „kispolgári naturalizmusnak” minősítettek – miközben azért a ködös, (Vajda Lajos kifejezésével) „békanyálás” esztétika nem is állt olyan távol a vidék földhözragadt, vallásos világképétől; másrészt pedig kellő távolságot tartott attól a hétköznapi, jelenkori valóságtól, amelynek megjele-

¹⁴ ABLONCZY (2008).

nítése igen problematikus volt még a későbbi Kádár-korban is. Csernus ebbe az el-
kent, nem e világi festészetbe akarta belevinni újra a valóságot, a kávéház nagyon is
kézzelfogható, valamint a manet-i realizmus nagyon is elvont festői valóságát úgy,
hogy a szeme előtt a nagy mesterek (Degas, Cézanne), a posztimpreszionista „lát-
ványfestészet” példája lebegett.¹⁵

Csernus célja tehát az igazi kultúra, a „szabad”, „felvilágosult” kávéházi kultúra
megfestése lett egy ahhoz illő, azt festőileg kifejező stílussal, az akkoriban általa igen
nagyra becsült Manet (*Reggeli a műteremben, A Folies-Bergère bárja*) realizmusával.¹⁶
Manet *Születésnapja*, a Csernus egyik visszaemlékezésében fel is idézett képi minta
talán a *Reggeli a műteremben* lehetett, az asztal előtt álló fiatalemberrel, és a „fél-
bevágott”, füstöt fújó, kalapos úrral. Csernus kávéházi életképén szintén három alak
látható, mint a *Születésnapon*, a „tükrök”, a tükröződő üvegfelületek viszont a *Fo-
lies-Bergère*-re emlékeztetnek, melyet nyilván szintén jól ismert a festő. A téma pedig
így a műterem és a bár kontaminációja lesz, annak egyfajta szocialista realista ver-
ziója, a „három lektorral” és magával a Hungária kávéházzal, amely a festő számára
egyfajta szellemi stúdióként is szolgálhatott. Innen nézve viszont nem annyira, vagy
nem kifejezetten a három lektor elidegenedett figurája a hangsúlyos, melyek elren-
dezése – legalábbis György Péter értelmezése¹⁷ szerint – azt sugallja, hogy mit is je-
lentett a hallgatás és a kiszolgáltatottság korszakában értelmiséginek lenni. Hanem
inkább az értelmiségi lét látszólagos melankóliája mögött és „előtt” a tükrök és a tük-
röződések (múlt és jelen, hagyomány és modernség, magánszféra és köztér, szellem
és anyag) játéka határozza meg a kép vizualitását az ablakokkal, a vizeskancsóval,
a nekitámasztott újsággal, és persze a kókadt vörös tulipánnal, amelyben sokan már
akkor a szigorú rákosista, kommunista ideológia temetését látták.¹⁸ Egyszóval a téma
maga a festészet, és annak egy lehetséges autonóm, „kulturált” formája 1954–1955-
ben, a szocialista realizmus delelőjén.

¹⁵ BERNÁTH (1962).

¹⁶ Vö. BEKE (2000), 166.

¹⁷ GYÖRGY (1989).

¹⁸ Uo.

Az új Riviéra

Vajon mit is jelenthetett sikeres festőként kiállítani a *Saint-Tropez* című, nagyméretű
festményt a legnagyobb volumenű hazai kiállításon (VII. Magyar Képzőművészeti
Kiállítás), 1959-ben? Mi lehetett a képpel Csernus célja? Mert bizonyára volt, hiszen
a *Három lektor* sem szimpla életképnek készült, és Csernus lassan festett, keveset dol-
gozott, azt is igen megfontoltan. Talán egy új *Riviéra* lebegett lelki szemei előtt? Ber-
náth 1927-es *Riviérája* az expresszionista kaland utáni „új”, „igazi” Bernáth első jelen-
tős festménye; ez az a mű – nota bene egy posztexpresszionista festmény –, amelytől
maga Bernáth is számította művészi pályája kezdetét. A *Saint-Tropez* Csernus addigi
legnagyobb – két és fél méter széles – festménye, amely egy kikötőt ábrázol, az elő-
térben a Riviéra forgatagával, és egy szakállas, portrészertű alakkal, valamint egy nem
kevésbé titokzatos fekete kuttyával.¹⁹ A háttérben egy hatalmas második világhábo-
rús cirkáló tölti be a képteret, valamiféle technicizált mementó, amely elemeli a mű-
vet a posztimpreszionista tájképtől, sőt a szürrealizmustól is, melyhez technikája
alapján kötni szokták.²⁰

¹⁹ A Bernáth *Riviérája* felé mutató asszociációkat erősítheti a kép bal oldalán magasodó hatalmas szikla is, valamint az ég kéksége.

²⁰ A kép felső részén látható egy furcsa, szárnyas repülő szerkezet is, amelybe akár még egy *hommage* a Kondor Béla is belelátható, de éppígy utalhat a közös „mintára”, Leonardo da Vincire, illetve Ikarosz mitológiai történetére.

A *Saint-Tropez* sztorija ugyanis többnyire életrajzi, vagyis Hantai Simon és Max Ernst sztorija 1957-ből. A történet szerint Juhász Ferenc ajánlotta Csernusnak, hogy ha már arra jár, látogassa meg Párizsban földijét, a szintén biai Hantai Simont, aki aztán megmutatta neki, hogy éppen a Max Ernst-féle szürrealista technikákkal kísérletezik: tubusból nyomja a festéket a vászonra, és azt ott valamilyen késsel vagy fémdarabbal húzza el, ami szép, márványos festői felületet eredményez. Vagyis Párizsból érkezik Csernushoz és értelmezőihez a *frottage*, a *grattage* és a *décalcomania*, a dörzsölés, a kaparás és a cuppantás mindenféle anyagokkal és struktúrákkal. Tehát Ernst és Hantai a fókuszban – miközben ez inkább csak a technikai oldal, pontosabban a technika modernizálása ahhoz, hogy újra aktualizálni lehessen a modernizmus klasszikus és továbbra is érvényes, „festői” problémáit. Itt sem szabad elfelejteni ugyanis, hogy Csernus továbbra is Bernáth, de még inkább Degas és Manet felől „jön”. A *Saint-Tropez* mögött így nem annyira Ernst, vagyis egy szürrealista áll, hanem inkább Manet, vagyis egy realista, még pontosabban – ahogy kortársa, Charles Baudelaire mondta – a „modern élet festője”, aki maga is festett egy lenyűgöző árbocerdőt a bordeaux-i kikötőről. És ebben a nem annyira avantgárd, mint inkább modern genealógiában ugyanolyan fontos – legalábbis Csernus felől nézve – a „festő”, mint a „modern”.

Manet modernségének művészettörténeti konstrukciója amúgy meglepő módon és jellegzetesen „szocialista”, nehezen szakad el ugyanis a tartalom és a forma ket-tősétől. Ezt mutatja T. J. Clark és Michael Fried „vitája” is.²¹ Ebben Clark képviselte a tartalmat, a „marxista” reflexiót, amely szerint a művészet története mindenekelőtt társadalomtörténet. Fried jórészt ezzel az értelmezéssel és a kapitalista, piaci ideológiával szemben – Clement Greenberg nyomán – a modernizmust a formában kereste, a festészet autonómiájában.²² Ezért is lett nála – éppúgy, mint Greenbergnél – Manet az első modern festő, aki bizonyos értelemben szakított a hagyománnyal és annak „másolásával”. Ami persze – legalábbis Csernus nézőpontjából – furcsa, hiszen Manet Velázquez és Goyát modernizálta, de Greenberg és Fried szerint mégis nála uralkodott el először a festői felület esztétikája az ábrázolt tartalom politikája fölött, és vált a festészet témájává a festészet maga. Clark ezt nem vonja kétségbe, mégis úgy gondolja, hogy minden formai újításán túl Manet – a többi intranszigenz, közkeletűben, és némiképp félrevezetően, impresszionista festővel egyetemben – a burzsoázia és a kapitalizmus prominens festője volt, aki az új osztály új, polgári világvképét vitte vászonra. Ez persze Csernust nem igazán érdekelte, ő nem „nyugati” szűrőn át látta Manet-t, inkább a szocialista realizmus problematikájából keresett rajta keresztül kitorési lehetőséget; a zsdanovi „fából vaskarikát” úgy fogalmazta meg, hogy „feszünk természet után, úgy, ahogy látjuk, de a kép témája olyan legyen, mint amilyen lesz majd húsz év múlva a Szovjetunió”.²³ És itt igazán a „de” a hangsúlyos. Csernus számára ugyanis nem az absztrakció és a figurativitás feszültsége volt fontos, hanem vérbeli realista festőhöz illően az idea és a matéria viszonya.²⁴ Az *Újpesti rakpart* 1956-ban már erről szólt, és aztán jött csak a festék maratásának és kaparásának szürrealista megerősítése Hantai és Ernst által, ami kiváló eszközt kínált egyrészt az irreálissá váló, Kádár-kori hazug valóság, másrészt a lassú, de biztos ideológiai erózió ábrázolásához is.

²¹ Vö. CLARK (1985); FRIED (1990). Innen nézve érdekes, hogy Clarktól és Friedtől egyaránt függetlenül Németh Lajos is a nagybetűs Kép és az autonómia képviselője alapján írta meg kései és legátfogóbb Csernus-elemzését, amely így kikerülte Csernus művének – szerintem releváns – „marxista” kritikáját. Vö. NÉMETH (1987–1988).

²² GREENBERG (1940); GREENBERG (1961).

²³ Kis (1996).

²⁴ És ez egyúttal fontos kontextus ahhoz is, hogy miért lettek ők szür-naturalisták, nem csupán szimplán szür-realisták – éppen az ideát kérték rajtuk számon, és a merő naturalizmus miatt kárhoztatták őket.

Vagyis Csernus festését nem annyira a szürrealizmus, mint inkább a szocialista realizmus felől érdemes szemlélni. Csernus művei ugyanis 1958-tól és a *Saint-Tropez*-től kezdve nem kisebb feladatot hajtanak végre, mint a szocialista realizmus felbomlásának, amortizálódásának művészi leképezését: ennek a programnak lesz majd



2. Csernus Tibor: *Saint-Tropez*, 1959

egyfajta végpontja az 1964-es *Nádas*. De előbb még jött a nagy kísérlet a szintézisre, a *Saint-Tropez*. Egy nagyon „nyugati” kép, amely a maga idejében csakis a dekadens, bomló, oszló Nyugatot ábrázolhatta, a látszat és a valóság kettőségét, az illúzió áltságos hatalmát, és a még nagyon közeli világháború traumáját, amelyet a Nyugat – legalábbis „bal”-ról, illetve Keletről nézve – a fogyasztás spektakulárumával próbált meg elfedni. Az előtér forгатaga maga a jólét, a divatos, nyüzsgő tömeg azonban a jachtok erdejének festői háttére előtt a háttérben álló hatalmas hadihajó elrejtését szolgálja. Mindezt az ideológiai tartalmat azonban a korabeli kritika és a néző elől is eltakarta a kivitelezés zavarba ejtő gazdagsága, a látványfestészet „szürrealista” fel-frissítése, amely amúgy Bernáth zavart értetlenségét is kiváltotta, aki ha nem is absztrakciót, de értelmetlen torzítást látott a műben.²⁵ A kritika persze nem nagyon írta ezt meg, maximum „Buffet hatását” emlegette, meglepően tájékozottan.²⁶ A későbbi „tanítvány”, Gyémánt László szerint viszont a *Saint-Tropez* óriási hatást tett rájuk, ekkor indult be igazán a Csernus-iskola, mert mindenki azt akarta csinálni, amit Csernus, aki a kiállítás egyik szenzációja lett.²⁷ A *Saint-Tropez* után viszont retorziók jöttek, pedig a mű valójában sikeres volt, legalábbis külföldön: beválogatták ugyanis a bécsi VIT (Világifjúsági Találkozó) magyar képzőművészeti anyagába, és az ottaniak 1959-ben még oklevéllel is kitüntették.

²⁵ A képen amúgy valószínűleg e torzítás forrása, az „új stílus” hőse is szerepel, hiszen a kép centrumába helyezett, portrészzerűen megfestett, szakállas, kék ruhás alakban – korabeli fotói alapján – Hantai Simont lehet sejteni.

Az is elképzelhető, hogy Csernust éppen ő vitte el *Saint-Tropez*-ba is, de erről nincsenek adataink.

A többi alak a szürrealitás különböző fokain áll, többnyire nincs arcuk, az egyik központi figurának a feje is beleolvad egy lakóhajó szinkavalkádjába, egy másik pedig a kép jobb szélén olyan, mintha Degas egyik vásznáról lépett volna át.

²⁶ HERCZEG (1959).

²⁷ GYÉMÁNT (2004).

Magyarországon viszont nem engedték kiállításra Csernus műveit, pontosabban nem kapott egyéni kiállítási lehetőséget, és nem kapott köztéri megbízást sem (állítólag részt vett a székesfehérvári pályaudvar és a Madách Színház freskóinak pályázatán), viszont jelentős – persze inkább külföldi – kiállításokra vitték, amelyeket Aradi Nóra is citált, amikor Németh Lajos számon kérte a kultúrpolitikán Csernus háttérbe szorítását, illusztrátorrá degradálását.²⁸ Sőt Aradi azt is hozzátehetette volna, hogy Csernustól még vásárolt is az állam (a Magyar Nemzeti Galéria)! Arról viszont nem szól Aradi, hogy milyen műveket állítottak ki Csernustól a *Saint-Tropez* „sikere” után. Kizárólag grafikákat: az 1960-as Velencei Biennálén is a József Attila verseihez készített könyvillusztrációi szerepeltek, és ezeket vásárolta meg, majd állította ki külföldön a Nemzeti Galéria is.²⁹ Csernus tehát – sommásan – külföldön reprezentálhatta ugyan a Magyar Népköztársaság liberalizmusát az első amnesztiák (1960, 1961) éveiben, de itthon nem kapott komoly kiállítási lehetőséget, nehogy nagyméretű és tetszetős műveivel „züllesztő” hatást fejtsen ki. (Más kérdés, hogy a *Saint-Tropez* szellemét már nem lehetett visszazárni a palackba, de erről majd később, a *Nádas* kapcsán.)

A nyilvánosság problémáját pontosan exponálja Kondor Béla közbevetése is, aki Lánosz Sándor egy bírálatára reagálva azt indítványozta az *Élet és Irodalomban*, hogy legyen Csernusnak nyilvános egyéni kiállítása, és ne zárt ajtók mögött, szűk szakmai körben vitassák meg és (borítékolhatóan) ítéljék el festészetét.³⁰ De ugyanebben az időben Németh Lajos és Aradi Nóra csörtéje is erről szólt az *Új Írásban*. Németh Lajos az 1956 utáni új tendenciák és friss kívánalmak értékelése során az absztrakció és a szürrealizmus problematikája kapcsán két fiatal festőt – Kondor Bélát és Csernus Tibort – konkrétan is kiemelt a szocialista realista művészet lehetséges megújítói-ként. Művészetüket Kállai Ernő és a „természet rejtett arca” nyomán – áttételesen ugyan, de – a természettudomány új világképéhez kötötte. Aradi viszont nem látta meg a művek újszerűségét és aktualitását, az absztrakt és a szürrealis törekvéseket egyaránt sematikusnak, öncélúnak tartotta; hangsúlyozta, hogy azok nem közölnek társadalmilag hasznos mondanivalót, és – Németh Lajossal egyetemben – figyelmen kívül hagyják a két világrendszer minden területre kiterjedő küzdelmét. Aradi tehát tartotta magát a dekadens szürrealizmus és a „nyugati” elidegenedés marxista olvasatához, amelyhez amúgy kiváló illusztrációként szolgálhatott a *Saint-Tropez*, majd a francia korzó „magyar” verziója, az 1962-es *Lehel téri piac* is. Miközben a festmény „igazsága” valahol Aradi vonalás kommunizmusa és Németh „reformkommunizmusa” között helyezkedhetett el – Csernus tartotta magát a realizmushoz, de annak felfrisítéséhez nem áttért „nyugati” eszközökhöz nyúlni.

A Nádasban

A *Nádas* Magyarországon 1965-ben állították ki először a X. Magyar Képzőművészeti Kiállításon. Csernus ekkor már Párizsban dolgozott, de még nem disszidált. 1964-ben – kétéves hercehurca után – a párizsi Galerie Lambert rendezhetett kiállítást műveiből, miközben Budapesten nem kapott ilyen lehetőséget. A festő ráadásul egy

²⁸ NÉMETH (1961).

²⁹ ARADI (1962).

³⁰ KONDOR (1962).



3. Csernus Tibor: Nádas, 1964

tanulmányút keretében, érvényes útlevéllal, feleségével együtt ki is kísérhette képeit. Csak akkor „disszidált”, 1965-ben, amikor – talán részben a *Nádas* kritikái miatt – nem hosszabbították meg újra a kint tartózkodási engedélyét, mégis Párizsban maradt. Ekkor, a X. Magyar Képzőművészeti kiállítás apropóján a kritikák továbbra is Csernus formalizmusát nehezményezték. A vita megfellebbezhetetlen konklúziójában pedig, a *Társadalmi Szemlében* Rózsa Gyula adta ki az ukázt, mely szerint nem elsősorban formai, hanem tartalmi szempontok alapján kellene bírálni Kondor és

Csernus (ismét így együtt) nem marxista „filozófiáját”, előbbi esetében az egzisztencializmust, utóbbinál pedig a szubjektív idealizmust – bármit jelentsen is az.³¹

E filozófiai interpretációra azonban még a Csernust támogató művészettörténészek sem tettek kísérletet, és az egész irányzatot értékelő Pernecky Géza sem vállalkozott a feladatra. A szürrealizmus, és pláne a szürnaturalizmus valószínűleg túl nagy falat lett volna egy „képzőművészeti” kritikus számára. Bernáth Mária is elkerülte ezt a csapdát a Csernusról szóló korabeli írásában, talán azért is, mert nem kisebb figura, mint az ország vezető, hivatalos kritikusa, Rényi Péter mondta ki a verдикtet Csernusról a *Népszabadságban*, miszerint az alkotó az irracionalizmus elméleteivel kokettál, és még filozófiaként is komolyan veszi a szürrealizmust.³² E komolyság szellemében egyedül Szabó Júlia írt a *Nádasról*.³³ Elemzése lényegében igényes, konszenzuális, szürrealista ihletésű elemzés, amely Kállai Ernő tradíciója felől értelmezi a képet. Kiemeli a kép szürreális, biológiai, mikrovilágbeli dimenzióit, és hangsúlyozza azt is, hogy provokatívan összekapcsolódik benne a pszichológiai és a biológiai világ, és maga az emberi is a biológiai dimenziók felől ábrázolódik. Mintha egy új, szürreális, biromantikus *Reggeli a szabadbánt* látnánk – sugallja Szabó Júlia, az asszamlázs-szerű megjelenés viszont már a neoadadát és Robert Rauschenberget idézi, aki 1964-ben lett a Velencei Biennále nagydíjasa.

Ehhez az adekvát művészettörténeti elemzéshez képest, mely bizonyos tekintetben még mindig szocialista, hiszen filozófiai kontextust kerít a formalista, stíluskritikai elemzés köré, létezik már egy posztoszocialista értelmezés is arról a szürreális, „atomkori” tájképről, amelyet Csernus és követői (például Korga és Gyémánt) megjelenítettek.

Juhász Ferenc és Kondor Béla kapcsán György Péter írt bővebben erről a világgépről, amely 1956 traumája után hirtelen és nagy ívben eltávolodott a napi politikától, mondhatni a kozmoszhoz menekült, és ebben a perspektívában mutatott rá az emberi lét esendőségére és borzalmára.³⁴ Csernus ugyanehhez az „eszképista” körhöz tartozott, hiszen jól ismerte és tisztelte mind Juhász, mind Kondor munkásságát. Ez az új elemzés azonban valahol még mindig formalista, mert mintha nem számolna azzal, hogy Kondor – és még inkább Csernus – festészete nem csak épít és teremt, és nem csak elmenekül ebbe a „másik” világba, hanem egyúttal valamit le is bont, ha tetszik: dekonstruál, vagy legalábbis dekomponál, és paradox módon a régi mestereknél keres ugyan támaszt, de közben mégiscsak a látható világ elemeiből építkezik. E látható világ konkrét idézetek formájában meg is jelenik a *Nádasban*. Csernus ugyanis több dolgot is beleragasztott a festménybe: egyrészt egy külföldi magazin borítójáról készült ofszet reprodukciót, másrészt pedig érmék és egy óra képét is. A magazin címlapján gyönyörű, szőke nő látható, az egyik érmén pedig – antik reminiscenciákat ébresztve – egy kentaur alakja ismerhető fel. Ez a kentaur mintegy vissza is vezet a mű „témájához”, a nádasban álló stéghez, a fura Parnasszushoz, ahol az alakok a bomlás és a dekomponálás különböző fokát mutatják. Egyes alakok – összesen tizenkettőt lehet számba venni – fotografikus hűséggel vannak megfestve, míg mások csupán egy-egy „vonással” (inkább késsel, mint ecsettel). A stégen elhelyezkedő csoport egyes figurái jól láthatóan férfiak, míg a többiek in-

³¹ RÓZSA (1966).

³² Vö. BERNÁTH (1965); RÉNYI (1965).

³³ SZABÓ (1966).

³⁴ GYÖRGY (2005), 54–66.

kább nők, a középpontban azonban nem Apolló, de még csak nem is Homérosz áll, hanem egy csinos, fiatal, fürdőruhás nő fekszik a hasán, csábos, napozó pozícióban, kacéran felemelt lábbal – ha tetszik, Kalliopé, Zeusz és Mnémoszüné lánya, az epikus költészet múzsája egy férfimagazin címlapjáról. Csernus tehát nemcsak a realista és a szürrealista festői elemeket keveri, hanem a klasszikus, antik és a korabeli, populáris képi fragmentumokat is, ami egy egészen szemtelenül nyugati, dekadens, „popos” összhatást eredményez. A klasszikus formalista elemzés is valami hasonlót nehezményezett Csernus és szürrealista „mestereinek” témaválasztásában, és az sem véletlen, hogy Aradi Nóra – Andrej Zsdanov és Révai József nyomán – a szürrealizmus veszélyes irracionálisát a mesék és a „komolytalan” gyermekkönyvek világába száműzte.³⁵

A valós képekhez képest az irodalomban a szürrealizmus sokkal szervezettebben tudott túlélni. Jó példa erre Juhász Ferenc költői világa a népi és a tudományos kozmológia kombinálásával, vagy a *Tékozló ország* (1954) a mocsár képével, amelyet Kondor szinte rögtön illusztrált is a híres *Dózsa*-sorozattal 1956-ban, végzős főiskolai hallgatóként. Ebből a perspektívából felmerülhet a kérdés, hogy Csernus *Nádasa* vajon rokona lehet-e Juhász mocsarának: „Hogy zabál a mocsár, fortyogva, bőföggve befalja mind a menekülőt! Gyomrában majd a csontvázak csipketornyai, a halál csontkastélyai libegnek, a csonttalan egysejtű, az ős-puhány így lesz csontvázal több, mint a gyermek, ha épül anyja méhében, de most még kortyol, hemzseg a fuldokló barom, üvölt.” Ha igen, akkor ezzel az újfajta anyagisággal lépést tartva talán még a „dekadens” formalista elemzés is módosítható. Korga kapcsán már céloztam rá, hogy a Gresham-körnek tulajdonított panteisztikus és arisztokratikus természetvallás a hatvanas években aktualizálható volt az atomkor szelleme szerint, amely belelátta a természetbe a világ mélyszerkezetét, és azt is, ahogyan az elemeire bomlik a nyugati kataklizma (Hirosima traumája) során.

Ez a nézőpont egyáltalán nem idegen attól, amivel a posztformalista elemzések a szürrealizmust felövezték.³⁶ Krauss és Bois értelmezésében a szürrealizmus nem csupán a modernizmus másik arca, hanem egyúttal mélyebb szintje is, amely nem csak a bretoni, légies, álomszerű dimenziók felé nyitja meg a képzeletet, hanem megjelenik benne a valódi matéria is; az, amivel kapcsolatban Georges Bataille az *informe* kifejezést használta, ami távolról sem rokon az informel és a tasizmus festői kísérleteivel.³⁷ Bataille a maga új, alapvető (bázisszerű) materializmusát a húszas évek végén fejtette ki, André Bretonnal szemben; Krauss és Bois pedig Clement Greenberg és Michael Fried optikai modernizmusával szemben alkalmazta, amely idealista, purista, síkszerű és önreferenciális. A posztformalista kritikusok, így Bataille és barátai (a *Documents* szerzői, Breton ellenfelei), azaz a másik szürrealizmus, illetve a neodada, az újrealizmus és a *pop art* anyagszerűségét és „obszcenitását” domborították ki, és olyan kifejezések mentén értelmeztek a műveket, mint a dekomponálás, a formátlanság, az entrópia és a giccs. Így jelenhetett meg náluk a „másik”, a bataille-i szürrealizmuson keresztül a modernizmusban mindaz, amit elfojtott a ráció és a psziché, mindaz, ami abjekt, irracionális, szexuális és állati.

³⁵ ARADI (1964).

³⁶ KRAUSS–BOIS (1997).

³⁷ BATAILLE (1929), 382.

Ebben a szürrealis dimenzióban a *Nádas* maga a magyar *informe*. Virtuális kontextusában ott van a *nouveau réalisme* és a *pop art* „vissza a valósághoz” programja, de Jackson Pollock csikkjei is a *Full Fathom Five*-ban, és Robert Rauschenberg „piszokfestményei”. Pernecky is ebből az irányból írhatta azt már 1966-ban a szür-naturalisták kapcsán, hogy az már egyféle *pop art*; és valóban, az 1964-es Velencei Biennále mintha komoly fordulópontot jelentene – legalábbis a magyar művészetben. Csernus Párizsban már nem fest (pontosabban nem állít ki) több szürnaturalista művet, itthon pedig Lakner és Gyémánt is vált a *pop art* felé. Bizonyos tekintetben már a Stúdió '66 hírhedt „szürnaturalista” terme is „poszt” jelenség, és már Pernecky is egyfajta nekrológot írt a „szür-naturalizmusról”. A bomlás és a dekompozíció művészi megjelenítése azonban nem 1964-ben, de nem is a második világháború után kezdődött a szürrealizmus és a dada második hullámával, hanem jelen volt már a húszas években is – legalábbis Georges Bataille és társai műveiben. Érdekes módon Bataille Greenberghez hasonlóan, de őt megelőzően, szintén Manet-nál kereste a modernizmus kezdetét, ez azonban nála egy „másik”, mondhatni „valódi” modernizmust jelentett. A modernizmus kulcsa ugyanis a francia filozófus számára az *Olympia* volt, annak prominens és izgató erotikája, amely abból fakad, hogy a nő a képen igazából nem tartozik sehová, nem akadémikus, mitológiai alak, és nem is naturalista kurtizán, teljesen egyedi és egyedülálló – és Bataille szerint ez a valódi realizmus.

A sehová nem tartozás és az egyediség Csernust sem hagyta hidegen. Ennek és a szürnaturalizmusnak is a *Saint-Tropez* a fő műve, illetve szinte tézisműként az 1963-as *Modellezők (Endresz Béla emlékére)*, amely a magyar technikatörténet örve alatt nem kisebb témát vitt vászonra, mint az ideák és a valóság, avagy az illúzió és a realitás viszonyát. Az 1964-es *Nádas* már a törekeny egyensúly, a festői utópia végét jelzi. Az idealizált emberi alakok eltűnnek, helyüket abjekt, amorf lények veszik át a *Nádas*, azaz a magyar mocsár kisszerű, gusztustalan Parnasszusán. Mintha Csernus egy végső, maró szatírába csúszó, ironikus gesztussal magáévá tette volna a szocialista realista bírálatot, mely szerint művei minden formai különlegességük és technikai érdekességük (értsd: minden szürrealista *trouvaille*) ellenére is alapvetően izléstelenek, formátlanok. A *Nádas* így a tagadás maga, a szocialista valóság, az illusztratív kisrealizmus (mocsár) és a szocialista ideák, a formátlan, amorf marxista esztétika (stég) együttes tagadása. A végső csattanó mégis az, hogy ehhez az interpretációhoz nem annyira az új kultúrtörténeten, mint inkább a klasszikus formalizmust megszüntetve megőrző, posztformalista esztétikán keresztül vezet az út, amely nem a figuratív realizmus absztrakt tagadását keresi a *Nádas*ban, hanem a szocialista realista esztétika konkrét kritikájaként fogja fel azt.

BIBLIOGRÁFIA

- ABLONCZY (2008) – ABLONCZY László: A Montmartre lovagja: Csernus Tibor, *Hitel*, 2008, 1. sz., 73–74.
- ARADI (1962) – ARADI Nóra: Válasz egy vitacikkre, *Új Írás*, 1962, 1. sz., 57–65.
- ARADI (1964) – ARADI Nóra: *Absztrakt képzőművészet*, Budapest, Kossuth, 1964.
- BATAILLE (1929) – Georges BATAILLE: L'Informe, *Documents*, 1929, 7. sz.
- BEKE (2000) – BEKE László: Csernus és a festészet, in Uő (szerk.): *Csernus Tibor*, Helikon, Budapest, 2000.
- BERNÁTH (1962) – BERNÁTH Aurél: Az absztrakt művészetről. A Szinyei Társaság és művészetünk útja (1947), in *A múzsa körül*, Budapest, Szépirodalmi, 1962, 172–186.
- BERNÁTH (1965) – BERNÁTH Mária: Csernus Tiborról, *Magyar Építőművészet*, 1965, 2. sz., 38–39.
- BOIS (1990) – Yves-Alain BOIS: *Painting as Model*, Cambridge, MIT Press, 1990.
- CLARK (1985) – T. J. CLARK: *The Painting of Modern Life. Paris in the Art of Manet and his Followers*, New York, Knopf, 1985.
- DOMOKOS (2006) – DOMOKOS Mátyás: Képregény. Non-fiction, *Holmi*, 2006, 7. sz., 851–867.
- FRIED (1990) – Michael FRIED: *Manet's Modernism, or the Face of Painting in the 1860s*, Chicago, University of Chicago Press, 1990.
- GREENBERG (1940) – Clement GREENBERG: Towards a Newer Laocoon, *Partisan Review*, 1940, 7–8. sz., 296–310.
- GREENBERG (1961) – Clement GREENBERG: Modernist Painting, *The Arts Yearbook*, 1961, 4. sz., 103–108.
- GYÉMÁNT (2004) – GYÉMÁNT László: Csernusnál, Párizsban, *Premier*, 2004, 12. sz., 106.
- GYÖRGY (1989) – GYÖRGY Péter: Kondorostól Párizsig, *Holmi*, 1989, 11. sz., 215–222.
- GYÖRGY (2005) – GYÖRGY Péter: *Kádár köpönyege*, Budapest, Magvető, 2005.
- HERCZEG (1959) – HERCZEG János: A VII. Magyar Képzőművészeti Kiállítás, *Népszabadság*, 1959. április 19., 7.
- KALMÁR (1998) – KALMÁR Melinda: *Ennivaló és hozomány. A kora kádárizmus ideológiája*, Budapest, Magvető, 1998.
- KIS (1996) – Kis Tibor: Századvégi zárszámadás. Beszélgetés Csernus Tiborral, *Kritika*, 1996, 10. sz., 31.
- KONDOR (1962) – KONDOR Béla: Olvasói levél, *Élet és Irodalom*, 1962. január 20.
- KRAUSS (1993) – Rosalind KRAUSS: *The Optical Unconscious*, Cambridge, MIT Press, 1993.
- KRAUSS-BOIS (1997) – Rosalind KRAUSS-Yves-Alain BOIS: *Formless. A User's Guide*, New York, Zone Books, 1997.
- LÁNCZ (1964) – LÁNCZ Sándor: Korga György festményei, *Népművelés*, 1964, 5. sz., 38–39.
- NAGY (1991) – NAGY Ildikó (szerk.): *Hatvanas évek. Új törekvések a képzőművészetben*, Budapest, MNG, 1991.
- NÉMETH (1961) – NÉMETH Lajos: Megjegyzések képzőművészetünk helyzetéről, *Új Írás*, 1961, 8. sz., 738–744.
- NÉMETH (1987–1988) – NÉMETH Lajos: Csernus Tibor és a kép, *Literatúra*, 1987–1988, 1–2. sz., 162–178.
- OELMACHER (1964) – OELMACHER Anna: Fiatal festő képei a Mednyánszky-teremben, *Magyar Nemzet*, 1964. március 5.
- PATAKI (1991) – PATAKI Gábor: A „hivatott kertészek”. Képzőművészeti kritika 1957–1965 között, in NAGY (1991), 28–32.
- PERNECZKY (1966) – PERNECZKY Géza: A magyar „szür-naturalizmus” problémája, *Új Írás*, 1966, 11. sz., 100–109.
- PIOTROWSKI (2009) – Piotr PIOTROWSKI: *In the Shadow of Yalta. Art and Avant-Garde in Eastern Europe, 1945–1989*. London, Reaktion, 2009.
- RÉNYI (1965) – RÉNYI Péter: A X. Magyar Képzőművészeti Kiállításról, *Népszabadság*, 1965. október 3., 9–10.
- RÓZSA (1966) – RÓZSA Gyula: A X. Magyar Képzőművészeti Kiállítás a bírálatok mérlegén, *Társadalmi Szemle*, 1966, 1. sz., 78.
- SZABADI (1964) – SZABADI Judit: Korga György kiállítása a Mednyánszky Teremben, *Művészet*, 1964, 7. sz., 43–44.
- SZABADI (1966) – SZABADI Judit: Magic Naturalism, *New Hungarian Quarterly*, 22, 1966, 194–199.
- SZABÓ (1966) – SZABÓ Júlia: Csernus Tibor: Nádas, *Jelenkor*, 1966, 5. sz., 454–456.
- SZENTESI (1991) – SZENTESI Edit: Beszélgetés Lakner Lászlóval, in NAGY (1991), 125–138.

Andrási Gábor

Mérges gaz a művészet rónáján

Régi és új absztrakció Magyarországon
1957–1968

„...a mai festő nem kerülgetheti gyáván az absztrakt művészetet, hanem ki kell állnia és leszámolni vele.” (Genthon István, 1958)

„Nem volt egy örömnép az a hatvanas évek eleje...” (Erdély Miklós, 1981 körül)

Tanulmányom célja, hogy a 20. századi magyar képzőművészet egy adott időszakában, az 1957 és 1968 közötti – képszerűbben fogalmazva: a magyar ősz követő és a prágai tavaszt megelőző – bő évtizedben a produkció és a recepció kettős perspektívájából vizsgálja meg a hazai „absztrakt művészet” helyzetét. Recepción itt nem az aktuális produkció napi kritikáját, hanem az absztrakcióra elvi általánosságban vonatkozó és nyilvánosan hozzáférhető elméleti (vagy annak szánt) irodalmat értem. Az írás első, terjedelmesebb része a korabeli absztrakt diskurzus elemzése, második része pedig kísérlet a teoretikus megállapítások alkalmazására a tárgyalt időszak vonatkozó művészeti produkciója tekintetében.

*A szerző művészettörténész. 1981–2007: az Óbudai Társaskör Galéria és Óbudai Pincegaléria kurátora (fontosabb csoportos kiállítások: A gondolat formái, 1992; Vízpróba, 1995; ArtSiders, 2000). 2007–2010: a PIM Kassák Múzeum vezetője, 2010 óta az MTI MKI munkatársa. 2000-tól a Műértő folyóirat főszerkesztője. Kutatási területei: klasszikus magyar avantgárd (Kassák Lajos, Kállai Ernő); az 1960–1970-es évek progresszív jelenségei (Zuglói Kör, Veszelszky Béla); hazai és nemzetközi kortárs művészet (kiállítás- és biennáleipar a posztfordista és a posztszocialista társadalmakban). Jelenleg az intézet Hosszú hatvanas évek kutatásának projektfelelőse, a Mezei Ottó hagyatékából összeállítandó kötet társszerkesztője.
E-mail címe: andrasig@arthist.mta.hu*

*Gábor Andrási, art historian, curator of the Óbudai Társaskör Gallery and the Óbuda Cellar Gallery between 1981 and 2007 (most important group exhibitions: Forms of Thought, 1992; Trial by Water, 1995; ArtSiders, 2000). Director of the Kassák Museum (an institute of the Petőfi Literary Museum) between 2007 and 2010. Since 2010 he has been a research fellow at the Research Institute for Art History of the Hungarian Academy of Sciences. He has also been the editor-in-chief of the periodical Műértő (Connoisseur) since 2000. Fields of research include: classic Hungarian avant-garde (Lajos Kassák, Ernő Kállai), progressive movements of the 1960s and 1970s (the Zuglói Circle, Béla Veszelszky), Hungarian and international contemporary art (exhibition and biennial industry in the post-Fordist and post-Socialist societies). Currently he is the project head of the Institute's research on the so-called long Sixties and co-editor of the volume assembled from the bequest of Ottó Mezei.
E-mail address: andrasig@arthist.mta.hu*

A fenti idézőjel azt kívánja érzékeltetni, hogy az absztrakció fogalmát – a negatív kultúrpolitikai megítélés és logikáját követve – a korszakban többnyire differenciálatlanul alkalmazták a jelenséget elítélők és védelmezők egyaránt. A nem-ábrázoló (korabeli kifejezéssel: non-figuratív) művészet halmazán belül az egyetlen közkeletű – a szembeötlő formai jellemzőket tekintetbe vevő – megkülönböztetés a geometrikus (korabeli kifejezéssel: konstruktív) tendenciák elkülönítése volt. A modernista kánon fokozatos térnyerésével – a véleményformáló szakmai elit belső átrendeződésével, a Kádár-kor hivatalos ábrázoló (realistának minősülő) művészetétől és esztétikájától való egyre nyitabb elhatárolódásával, a nézetek avantgárd szempontú radikalizálódásával – párhuzamosan megszülető alternatív narratívák a progresszió egységben rejlő erejének érzékeltetése érdekében az egyes jelenségek és személyek kapcsolódásait és összetartozását

hangsúlyozták; ahogy évtizedekkel korábban Kállai is tette: „nem azt, ami elvászott, hanem ami összeköt.” A közös nevezőt a szocialista realista (pontosabban: szocialista realistaként meghatározott), később „új realistanak” nevezett hivatalos művészettel és a modernizmust elutasító kritikával való szembenállás jelentette; a többi elvi és formai kérdés ennek az alapvető művészetpolitikai kontextusnak rendelődött alá.

Kortárs szempont

Ezért a hazai avantgárd hagyományait (a tízes–húszas, de leginkább a harmincas–negyvenes években időszerű produkciót) a hatvanas években továbbra is képviselő, tovább éltető–tovább fejlesztő késő modern és az aktuális egyetemes trendekre figyelő, azokkal lépést tartani kívánó kortárs (új avantgárd; ahogy akkor nevezték: neoavantgárd) művészet különbségeire – a hatalom és az oppozíció oldaláról is – kevesebb figyelem irányult. Az akkor létező, lokális színezetű késő modern pozíciók és a velük párhuzamosan kialakult kortárs stratégiák szétválasztására a nyolcvanas évek végétől került nagyobb hangsúly; addig az avantgárd generációk folytonossága és egymás vállalása, illetve a mesterek és tanítványok, a példát mutató és a példát követő egyéniségek viszonya dominálta a hazai progresszív művészet történetét.¹

Németh Lajos 1990-ben a hatvanas évek legfontosabb – és nem pusztán a sztálinizmusból, hanem a magyar kultúra történetéből örökölt – jellemzőjének ítélte a kádári művészetpolitika által egyoldalúan erőltetett „kollektív, közösségi funkciójú” és az autonóm művészet (*art indépendant*) konfliktusát. A közösségi funkció tartalmi meghatározásának kisajátításával és diktatórikus, adminisztratív eszközökkel történő abszolutizálásával „az autonóm művészet koncepciója [...] üldözötté vált, úgyszólván illegálisba szorult. [...] Bármerre igazodott is egy modern szellemű művész, abban egy táborba került, hogy szemben állt a hivatalos művészetpolitikával.”²

Ugyanakkor paradigmaváltásként értékelte a fiatalok (az új avantgárd) megváltozott orientációját, a (kortárs) művészetről való eltérő gondolkodását: „egyértelműen vállalták a Nyugatot, néha a hidat-verés, a meghonosítás, sőt az utánzás szerepét is.”³ Hogy ez az orientáció tudatos volt, arra számos példát lehet felsorakoztatni az *Iparterv* és a *Szürenon* kiállítások írásos dokumentumaiból és a résztvevők nyilatkozataiból egyaránt.⁴ Németh Lajos az idősebb nemzedék (Korniss, Schaár, Ország Lili) művészetét (érdekes módon közjük sorolta Kondor Bélát is) már lokális hagyományként értelmezte, és – szemben az új avantgárd fiatalokkal – a „magyar tradícióból” látta levezethetőnek – noha két évtizeddel korábban ők is ugyanazt a „kortársi” munkát végezték el, mint a hatvanas években pályára lépők. Egykori teljesítményükre (az Európai Iskola programja *par excellence* ezt célozta) ugyanúgy érvényes volt, amit Bak Imre mondott saját generációjáról: megpróbálták „a magyar művészetet visszavezetni egy nemzetközi kapcsolatrendszerbe”, mert „semmilyen nemzeti művészet nem létezhet az egyetemes folyamatok nélkül”, és „minden nemzeti művészetnek a speciális feladatai egy ilyen kontextusban jelölhetők ki értelmesen.”⁵

Ha közelebbről megvizsgáljuk az általa említettek közül Korniss munkásságát, megállapítható, hogy a harmincas–negyvenes években aktuális – Vajda Lajossal kö-

¹ A magyar avantgárd belső „rétegeinek” megkülönböztetéséhez lásd FORGÁCS (1994), 326, és FORGÁCS (2007). Az avantgárd és a neoavantgárd elvi megkülönböztetéséhez lásd HORNYIK (2007).

² Beszélgetés Németh Lajossal, in NAGY (1991), 67.

³ Uo., 72.

⁴ „E tizenegy fiatal művész kiállítása jelzi azokat a törekvéseket, amelyek a világ legjobb avantgarde irányzataihoz kapcsolódnak. [...] Odakötődnek a pop-art, informel, új absztrakt, illuzionista absztrakt, absztrakt impresszionizmus gyűjtőnevekkel jelzett tendenciákhoz.” (SINKOVITS [1968]). „Alaki szempontból az különbözteti meg sokukat a Vajda-nemzedéktől, hogy a nonfigurativitásnak elsősorban nem annyira konstruktív, mint inkább az informel lehetőségeit igyekeznek kiaknázni.” (UNGVÁRY [1969]).

⁵ Beszélgetés Bak Imrével, in NAGY (1991), 181.

zösen kidolgozott, majd az Európai Iskola közegében továbbfejlesztett – „szentendrei” programját az ötvenes évek végén a kortárs trendekbe illeszthető kalligráfiával váltotta fel. Ha pedig Ország Lili életművét nézzük meg ebből a szempontból, hasonló distinkciót tehetünk: ötvenes évekbeli narratív-figurális (poszt)szürrealizmusa a hatvanas években a korszellemhez illeszkedő, a faktúra- és gesztusfestészet tanulságait érvényesítő képfelfogássá alakult át. Tehát az egyes életműveken belül is lehetséges különbséget tenni: az adott alkotók bizonyos periódusaikban (de nem okvetlenül egyfajta lineáris fejlődéselv mentén „előrehaladva”) kapcsolódtak a korabeli kortárs művészet problémafelvetéseihez, más periódusaikban nem. Elvben elképzelhető olyan *oeuvre* is, amely folyamatosan követi a kortárs diskurzus mozgását, és olyan is, amely mindvégig attól függetlenül, pusztán lokális vagy más releváns, de a kortárs diskurzust figyelmen kívül hagyó kontextusban határozza meg és építi fel magát (Halmy Miklós és Veress Pál formai szempontból eltérő módon ugyan, de a mitikus hagyományra épülő felületfestészetet művelt). A kortárs diskurzushoz kötődés tehát nem generációfüggő, és önmagában nem is értékkritérium; nem az adott teljesítmény minőségét, hanem egy szellemi kapcsolatfelvétel – Németh Lajos kifejezésével: orientáció – meglétét vagy hiányát jelenti.

A kortárs szempont érvényesülése legszemléletesebben két fontos, a korszakban megkerülhetetlen – és a művészeti rendszer működését minduntalan próbára tévő, feszültséget generáló – személyiség: a harmincas éveiben járó Kondor Béla és a nála több mint negyven évvel idősebb Kassák Lajos megítélésében mutatkozott meg. Ezúttal nem hivatalos értékelésükre (a politika velük kapcsolatos „mozgó” preferenciái, aktuális taktikai megfontolásai külön elemzést igényelnének), hanem az említett paradigmaváltásban érdekelt művészszereplők ambivalens véleményére utalok. Kondort – mint nonkonform individuumot és kivételes szellemi-mesterségbeli képességekkel bíró művészegyéniséget – a hatvanas évek egyik meghatározó jelenségének tartották (és tartják a mai napig), akinek megnyilvánulásai és kiállításai mindig eseményszámba mentek. Alaposan felkavarták a legális nyilvánosság állóvizét, de szenvedélyes vitákat váltottak ki a progresszió informális szakmai közegében is. Művészi programja, korszerűségfelfogása és az avantgárdhoz fűződő ellentmondásos viszonya azonban már a hatvanas években kritika tárgyát képezte; alkotásai a korabeli kortárs nézőpontból konzervatívnak, időből kiesettnek, különutasnak tűntek.⁶ Az idős Kassák, az egykori avantgárd pionír tiszteletet parancsoló múltja (írói, szerkesztői, képzőművészi és mozgalmárszervezői teljesítménye), érdes, szókimondó modora és személyes szuverenitása – Mácza János egy régi, találó kifejezését idézve – „figyelmeztető felkiáltójelként” állt az öt felkereső fiatalok előtt. A hatvanas években művelt, 1960-as párizsi kiállítását követően a húszas évek konstruktivista szellemében újrarahangszerelt geometrikus piktúrája és posztiszürrealista kollázsai azonban a kortárs orientációk szemszögéből időszerűtlennek, és ezért követhetetlennek bizonyultak.⁷

Kassák esete azt mutatja, hogy a korabeli kortárs szempont bevezetése szűkebb témánk, az 1957 és 1968 közötti absztrakt művészet vizsgálatakor is eredményes lehet. Segít elválasztani, ami a művészetpolitikai makro-kontextusnál kisebb léptékben már nem tartozik össze: a „régii” és az „új” absztrakciót. Persze ez a kor-

⁶ „...általában az volt a vélemény körünkben (gondolok itt Molnárra és Bak Imrére), hogy ez egy abszolút konzervatív dolog, egy ötvenéves lemaradást jelző festészet, és nem érdekes.” Beszélgetés Deim Pállal, in NAGY (1991), 162. „...egy adott művészetpolitikai situációban rendkívül fontos szerepet játszott, de a szakmai tevékenységével sosem értettem egyet.” Beszélgetés Bak Imrével, in NAGY (1991), 180; lásd még DONÁTH (1991): az írás 1979-ben keletkezett.

⁷ „...mi nem folytattuk közvetlenül mondjuk a Kassák-féle geometrizmust sem, mert az tudatos volt bennünk, hogy a konstruktivizmus programja, ami a 20-as évekhez kötődik, gyökeresen különbözik attól a 60-as évekbeli programtól, amit akkor már megérttünk és aktuálisnak tartottunk.” Beszélgetés Bak Imrével, in NAGY (1991), 179. „Ott mindenki konzervatív volt, az öregektől kezdve mindenki. Elavult, poros, ósdi. Tehát csak a nyugathoz érdemes kapcsolódni. [...] Ez nem volt lebecsülés a részünkről, csak úgy tartottuk, hogy az már egy lefutott dolog. Becsültük Kassákat is és a többit is.” Beszélgetés Deim Pállal, in NAGY (1991), 163; továbbá ANDRÁSI (1987), 113–118.

társ szempont csak abban az értelemben „korabeli”, hogy konkrét szakmai-formai-elméleti összetevői vonatkozásában az időszak kortársnak tekinthető specifikus jelenségeire reflektál; mint fenomén azonban mindig az időről időre változó kérdések körül zajló és új tartalmakat felszínre hozó, globális művészeti diskurzushoz történő kapcsolódás aktusához kötött.

Absztrakció az ideológiai aknamezőn

Mielőtt a régi és az új absztrakció hatvanas évekbeli hazai produkcióját részten-denciákra bontanám, – a teljesség igénye nélkül – kitérek az ötvenes évek végétől Magyarországon legálisan hozzáférhető, a modern és az absztrakt művészetre vonatkozó szakirodalomra. Erre azért van szükség, mert az 1957-től berendezkedett Kádár-korszak modernista szempontú feldolgozásaiban mindeddig nagyobb hangsúly került a vasfüggöny mögött illegálisan és féllegálisan terjedő információkra (kézről kézre járó idegen nyelvű könyvek, katalógusok és folyóiratok; zártkörű követségi és szakkönyvtárak; fordítás-szamizdatok). Sokkal több szó esett a „közösségek rejtett hálózatában” áramló tiltott szellemi táplálékokról, mint a kultúrpolitika jellegzetes „húzd meg – ereszd meg” gyakorlata által közfogyasztásra kínált, változó színvonalú, és gyakorta egymásnak elvileg is ellentmondó termékekről.

Némiképp elébe vágva néhány, a korszakban megjelent mű rövid elemzésének: az 1957–1968 közötti időszak témánk szempontjából két részre osztható, a cezúra pedig 1965-re tehető.⁸ Az 1960-ban e tárgyban kiadott, és elméleti tekintetben átfogónak szánt, *A modern művészet bálványai* című Hans Sedlmayr-kötet (melyben egy „nyugati” szerző bizonygatja általában a modern és kiemelten az absztrakt művészet esztétikai képtelenségét) után nem sokkal kirobbant, a modern művészet értelmezésének és értékelésének határait feszegető-lazító vitákat⁹ 1964-ben még Aradi Nórának a szocialista realizmus felsőbbrendűsége mellett elkötelezett könyve (*Absztrakt képzőművészet*) „tette helyre”. Ám 1965-től egymást követték a 20. századi egyetlen és magyar művészet egészét, az izmusokat és az absztrakciót megértő-en-egyetértően tárgyaló-megvilágító publikációk – de a netán veszélyesen kilendülő mérleg másik serpenyőjébe szánt ellensúlyok is.

„A kulturális kormányzat [...] apránként mindig feladott valamit állásaiból. A 60-as évek elején még szinte mindent betiltottak. Később hol engedélyeztek valamit, hol nem” – emlékezett vissza Csáji Attila.¹⁰ A „liberálisnak” látszó következtelenségek következtében a hivatalos kritika az évtized közepétől sokat veszített erejéből és tekintélyéből; a mereven ideologikus elvárások rendszerére épülő „esztétika” dezintegrációjával új helyzet állt elő, melyben a pusztaság elutasítás, a diszkrimináció politikája többé nem lehetett hatékony, helyébe a különbségtétel, a distinkció taktikájának kellett volna lépnie. Ehhez azonban a modernizmus, az avantgárd és az absztrakció tekintetében alapos és naprakész ismeretek szükségeltettek volna, amivel a kritikus-művészettörténész szakmában csak kevesen rendelkeztek, és közülük is egyre többen „átálltak” az avantgárd oldalára.¹¹ A lépésről lépésre kiépülő „kettős értékrend” (Németh Lajos) erőterében a nem legális gondolatok és ítéletek, az „el-

⁸ Hasonló tagolást javasol Schulcz Katalin: „...a hatvanas évek középeig kizárólag a hatalom diktál, utána viszont – minden aktuális »beke-ményítés« ellenére – valamelyest érvényesülni kezd az irodalom (művészet) autonómiája, és ennek – változatos intézkedései, retorziói ellenére – a hatalom kénytelen behódolni.” SCHULCZ (2004), 1128.
⁹ PATÁKI (1991), 28–32.

¹⁰ Beszélgetés Csáji Attilával, in NAGY (1991), 191.

¹¹ Forgács Évát idézi HAVASRÉTI (2006), 88.

lenkánon" egyes normaképző elemei fokozatosan megjelentek a hivatalos kritika érvrendszerében (a folyamat a nyolcvanas években felgyorsult), és ezzel tovább erodáltak és relativizáltak a kultúrpolitika ideológiai bázisát.

A hatvanas évek közepéig azonban – a vitákban felbukkanó ellenvélemények dacára is – szilárdan tartotta magát a doktrína, mely szerint az ábrázoló, de mindenekelőtt a (szocialista) realista művészet eleve magasabb rendű a nem-ábrázoló-nál, és közkeletű volt az a válságretorika, amely a modern művészet egészét – mint olyant – a bomló kapitalizmus válságtermékének tekintette, aminek legkézzelfoghatóbb megnyilvánulását az absztrakcióban látta.

1959-ben kiadott könyvében – *Képzőművészet a XX. század elején* – Németh Lajos azzal indítja fejtegetéseit, hogy a század „első két évtizedének a művészete már a szó szoros értelmében kortárs-művészet”.¹² A „kortárs” kifejezés használata azonban – különösen napjainkban, amikor a „kortárművészetet” a legfrissebb teória önálló fenoménnek tekinti, és a vele való elméleti-kritikai foglalkozás külön diszciplínaként tételezi magát – a korabeli kontextust felidéző értelmezésre szorul.

A könyv megjelenése előtt egy évvel *A szocialista országok művészete* című nagy, átfogó moszkvai tárlat (amelyet a Velencei Biennále szocialista változatának szántak, de több hasonlóra végül nem került sor) előzményeként a szovjet kritikában – Nyina Dimitrijeva esztéta felvetése nyomán – vita bontakozott ki a „kortárs stílus”-ról. A „szovremennij sztíl” Dimitrijeva értelmezésében olyan közös, a szocialista világnézet és a globális tudományos-technikai modernitás alapján álló alkotói attitűd, amely nemcsak a szovjet blokk, hanem a nyugati világ „haladó” művészeit (Picasso, Rivera) is jellemzi. Valójában az izmusok tanulságait részben alkalmazó, korszerűbb – az ortodox szocialista realizmusnál tágasabb, megengedőbb – ábrázoló művészetet, a realizmus és a modernizmus „szintézisét” értette rajta. Dimitrijevát (és feltehetőleg Németh Lajost is) az NDK-ban 1956-ban lezajlott realizmus-modernizmus-vita inspirálta, melynek eredményeként a társadalomkritikus német expresszionizmus is ideológiailag elfogadottá vált. A kiállítás azonban váratlan konfliktust eredményezett,¹³ melynek végkifejlete – magyar szemszögből – ahhoz a tanuláshoz vezetett, hogy „bár a békés egymás mellett élés csökkentette a közvetlen háborús fenyegetést, az imperialista, kapitalista, illetve az antiimperialista, szocialista tábor közötti ideológiai ütközet még hevesebben folytatódik, ami a modernizmus és a realizmus világméretű küzdelmében jut kifejezésre”.¹⁴ A klasszikus izmusok „kortárs-művészet”-ként való tételezése tehát Németh Lajos könyvében óvatos határfeszegetés volt; érvelése – a válságretorika megtartásával – arra irányult, hogy a kapitalizmus társadalmi valóságára adott válaszreakcióként értelmezze a századforduló mozgalmait: a „kulturális krízis” összetevői, jellemzői „csak új formanyelven, újszerű esztétikai problémák megválaszolásával válhatnak művészetté. A művészetnek pedig [...] válaszolnia kell e fenekestül felforduló világ szolgáltatta tartalmi és az ebből fakadó formai problémákra, még ha ez sok művészetellenes vonást is rejt magában.”¹⁵ Az absztrakció klasszikusait, Kandinszkijt, Mondriant, Malevicset rövid, tárgyyszerű bekezdésekben ismerteti (az előbbi kettőtől reprodukciókat is közöl); az *avantgárd* kifejezéssel nagyon takarékosan bánik, először a 76. oldalon (éppen Kandinszkij kapcsán) bukkan fel a százoldalas

¹² NÉMETH (1959), 3.

¹³ A kiállításra küldött anyagot – a sokszínűség jegyében és az eltérő nemzeti tradíciók megjelenítése céljából – az egyes országok maguk válogathatták. A lengyelek és a magyarok azonban félreértették az autonómiát, a tárlatra javasolt művek átlépték a toleranciaküszöböt; egyes kirívó esetekben a modernizmus és az absztrakció felé hajló formalizmus jellemezte őket. A legfelsőbb szovjet pártszintekig eljutott feljelentést (mely közvetlen összefüggést látott az 1956-os lengyel és magyar „ellenforradalmi” törekvések és a művek revizionista szelleme között) követő intézkedések eredményeképpen a magyar fél (a lengyelekkel ellentétben) engedett a nyomásnak, és alkalmazkodott az elvárásokhoz. „A magyar biztos, Aradi Nóra megegyezésre törekedett az eszmecsereben, és elítélte az 56-os »ellenforradalom« idején felbukkant revizionista és szubjektivistá esztétikát.” REID (2000), 129. Köszönöm András Editnek, hogy felhívta a figyelmemet a tanulmányra.

¹⁴ Uo., 104.

¹⁵ NÉMETH (1959), 5.

könyvben. A képlékeny ideológiai határokat jelzi, hogy míg a szövegben – egyféle mini-összefoglalásként – időtálló, nagy eredményeket tulajdonít az izmusok egyes megnyilvánulásainak, addig a végső konklúzióban megvonja tőlük a „történelmi bizalmat”.¹⁶

Nagyjából ezzel egy időben foglalta össze az 1958-as, az új „absztrakció jegyében álló” Velencei Biennále tanulságait Körner Éva, ahol a kortárs absztraktok – Tobey, Tapiés, Chillida – „kétes, viharos vitákat kiváltó diadalt [...] arattak, ahol jóformán az összes díjakat megkapták”.¹⁷ A tárgyilagos, leíró stílusban készült tanulmány az egyes művészeket és irányokat (Körner szerint három kortárs absztrakt irányzat létezik: a tachizmus (sic!), a kalligráfia és az objet-izmus) illetően nyugati szerzőkre hivatkozik, „akik a művek közeli ismerői és elfogulatlan megítélői”.¹⁸ Az ideológiai korlátokat és a határokat jelzi, hogy konklúzióként Körner a klasszikus izmusok Németh Lajos által is ismertett absztraktjait (Kandinszkij, Mondrian, Malevics) állítja szembe követendő példaként az aktuális nonfiguratív törekvésekkel. A jelenre vonatkoztatott válságrektorika alapján álló fejtegetések arra futnak ki, hogy míg a klasszikus avantgárd absztraktjai „kiutat kerestek” a társadalmi és világnézeti krízisből (ebben a kijelentésben implicit módon benne van Németh Lajos érvelése az izmusoknak a „válság valóságát” tükröző jellege mellett), addig a kortársak „meg sem kísérik akár a szociális valóság, akár a szellemi realitás talaján az építő, konstruktív kibontakozást. Művészetükre a társadalmi felelőtlenség a jellemző.”¹⁹ Véggövetkeztetésként „a tompa anyag” „nyers reprezentációja” alapján a naturalizmus új formájának tekinti a kortárs absztrakciót, de egyidejűleg elutasítja annak több évtizedes elméleti tradícióként élő, legitimációs célzatú valóság-referenciáját, a mikro- és makro-struktúrákra, az atomok és a kozmikus jelenségek természettudományos világára való hivatkozást is.²⁰

Rendhagyó módon illeszkedik a modernizmus hazai esztétikai kritikájába a „nyugatnémet” Hans Sedlmayr említett kötete.²¹ „A müncheni egyetemi tanár” ugyanis nem a marxista ideológia és történetiszemlélet alapján áll – ezt a tényt az előzőt író Bortnyik Sándor ki is emeli –, fejtegetéseiben mégis egymást követik mindazok a gondolatok, amelyek a fenti doktrínából levezetetten – de a két világrendszer harcának hidegháborús kontextusába helyezve – a hazai hivatalos művészetelméletet is meghatározták. Ilyen a „tisztá” vagy „abszolút” (vagyis az autonóm) művészet „esztéticizmusként” való elutasítása;²² a szabad, önkifejező-önreflektív művész-individuumok narcisztikus, egoista álzseniknek minősítése;²³ a „művészetten kívüli hatalmak” (tudomány, technika, geometria, pszichés tudatalatti) felé irányuló alkotói stratégiák antihumánus tévútként értékelése;²⁴ és a modern (absztrakt) művészet térhódításának erőszakos műkereskedelmi manipulációként történő interpretációja. Maga Sedlmayr módszerét az „elsődleges jelenségek” (a témára vonatkozó axiómák és gyökök) „objektív vizsgálatának” tartja. Ugyanakkor megkülönbözteti az „alacsonyabb rendű objektivitás” életszférait (mint amilyen a tudomány és benne eminensen a geometria), amelyek ha fölébe kerekednek a magasabb rendű lényeggel rendelkezőknek (mint amilyen a Pascal nyomán *esprit de finesse*-ként tételezett művészet), „fonák világ” keletkezik.²⁵ Ezt a felfordult világot uralják az előbb felsorolt, s a könyvben sorra diszkreditált „hamis ideálok”: a „modern művészet bálványai”,²⁶ ami

¹⁶ „Az olyan eredmények azonban, mint Picasso kék és rózsaszín korszaka, Matisse és Rouault művészete, vagy a kubizmus nagy horderejű kísérlete, nemcsak az eltelt fél évszázad próbáját állotta ki, hanem a festészet egyetemes történetének is nagy eredményei közé tartozik.” NÉMETH (1959), 86, illetve: „A fauvizmus, a kubizmus és a gombamód szaporodó izmusok szétrombolták a klasszikus képzőművészet forma-törvényeit, de még nem tudtak új, nagyszabású, a kort igazán tükröző, mély tartalmak elmondására hivatott művészeté szilárdulni.” Uo., 99.

¹⁷ KÖRNER (1960).

¹⁸ Uo., 91.

¹⁹ Uo., 107.

²⁰ Alig két évvel később, az *Új Írás*-vitában is az egyik központi szál az absztrakció természettudományos referenciájának elfogadása, illetve elutasítása. Erről lásd HORNYIK (2002) és NÉMETH (1961).

²¹ SEDLMAYR (1960).

²² Uo., 108.

²³ Uo., 110–111.

²⁴ Uo., 124.

²⁵ Uo., 115.

²⁶ Uo., 108. A kivonatolt magyar kiadás – az eredeti mű *Die Revolution der modernen Kunst* címmel 1955-ben jelent meg Hamburgban – szerkesztőjének figyelmét elkerülte, hogy a szerző a bálványok közé sorolja a művészetet „szolgálatába fogadó” államot is, bár bagatellizálja „fascináció” és inspiráló” hatását.

²⁷ Uo., 117.

„történelmi tény, mely azonban elfogadhatatlan”²⁷ A „modern művészet” (Sedlmayr előszeretettel alkalmazza az ironikus-degradáló idézőjeleket külön-külön is: modern „művészet”; „modern” művészet) pedig rendre elébe megy az „alávettetés” csaknem összes formájának, és „amilyen mértékben aláveti magát [...] a művészetten kívüli hatalmaknak, amilyen mértékben háttérbe szorítja az emberi elemet [...], olyan mértékben szűnik meg művészet lenni”²⁸ Ezzel szemben az alacsonyabb rendű életszféráktól nem megkísértett igazi (idézőjelek nélküli) modern művészet „a régi és örök művészet szubsztanciájából és szelleméből sarjad ki, elismerve a művészet »változhatatlan lényegét“”²⁹ Ez az idealista determinizmus azonban a kiadó szemében már nem kívánatosnak minősült, ezért nem véletlen, hogy Bortnyik a bevezetőben csonkán, éppen a fenti részek nélkül idézi ugyanezt a mondatot. Sedlmayr teóriája úgy kívánja megőrizni a művészet örök és változhatatlan lényegét – ami felfogásában mégiscsak egyfajta „művészetten kívüli értékrendszerhez” kötöttséget, „etikai, vagyis végső soron vallási korlátokat”³⁰ jelent –, hogy egyidejűleg a modernista autonómia, az *art indépendant* ellen érvel. A szocialista kultúrharc szempontjából azonban ez a kritikai elmélet csak korlátozottan lehetett hasznos; a „tisztá” művészet bírálatához kapcsolódó, Sedlmayr művészetfogalmát meghatározó „művészetten kívüli értékrendszer” etikai-vallásos szubsztanciáját materialista tartalmakkal kellett helyettesíteni.

²⁸ Uo., 124.

²⁹ Uo., 130.

³⁰ Uo., 116.

Az etikai-vallási dimenziót a történelmi-társadalmi „kötöttség” váltotta fel. Aradi Nóra könyvében³¹ – ahogy konkrétan hivatkozik is rá: „a vallási misztikába kapaszkodó Hans Sedlmayr”-rel ellentétben³² – ez a legfontosabb kritériuma a releváns művészetnek, a művészi igazságok ugyanis nem lehetnek „függetlenek a társadalmi gyakorlattól és a társadalmi objektivitástól”³³ A kettő csak együtt érvényes, hiszen „ha a művész nem társadalmisítja a maga témáját, alkotása nem lehet tükröző jellegű”³⁴ Ami Sedlmayr elméletében az „alacsonyabb rendű életszféra” körébe utalt jelenség (tudomány és geometria) – és amivel a korszerű kémiai, fizikai, biológiai és csillagászati kutatások eredményeire, valamint a mértani elemek egzakt-szimbolikus tartalmára hivatkozó absztrakt művészet melletti érvelést cáfolni lehetett –, az Aradinál a „társadalmi valóságon kívüli objektivitás”³⁵ területe. Ami Sedlmayrnál egyfajta művészeti-esztétikai immanencia kontextusába helyezett „elfogadhatatlan történelmi tény”, amire a válasz „a szellem védelme a bármely formában felbukkanó szellemtelenség ellen”,³⁶ az Aradinál primer politikai dimenziót kap: az ábrázoló és a nem-ábrázoló művészeti stratégiák különbözősége az osztályharc és a világrendszerrek küzdelmének felel meg – az 1958-as moszkvai polémia végkifejletéhez híven.

³¹ ARADI (1964).

³² Uo., 167.

³³ Uo., 97. Itt lehetőség nyílna a mai társadalomtudatos kortárs művészet kritikai valóságértelmezésének és a szocreál „társadalmi objektivitás” fogalmának elméleti megkülönböztetésére, de ez elvezetne az absztrakció témájától.

³⁴ Uo., 202.

³⁵ Uo., 64, 70, 201.

³⁶ Uo., 134.

A magyarországi új gazdasági mechanizmus reformjainak tervezése (1965–1968) előtti időszak végén kiadott könyvben az impresszionizmustól az informelig tartó eszmefuttatások közös nevezőjeként végigvonuló káosz- és válságretorika a társadalomtörténetben a bomló imperializmusnál fejlettebb fokot jelentő szocialista világrendszer (és művészete, a szocialista realizmus) vezető szerepének fikcióján – pontosabban: az erre irányuló ideológiai meggyőződésen – alapul.³⁷ „A képzőművészetben [...] különös nyerseséggel tárul fel a polgár-egyén válsága, a korszak társadalmi és kulturális életének belső ellentmondása”,³⁸ és a folyamat odáig vezetett, hogy „a hanyatló polgári társadalom művésze [...] alapjaiban támadva meg

³⁷ Haraszti Miklós szerint 1969-ben a holdutasítás vetett véget az efféle illúzióknak: „...egyszerre ürült ki a szovjet életforma mindkét kínálat: a régi, kemény ígéret, hogy a szovjet vezeti a világot, meg az újabb, puhább ígéret is, hogy utoléri.” HARASZTI (1997).

³⁸ ARADI (1964), 17.

a művészet társadalmi funkcióját és törvényeit, napjainkra végül a széthullásra érett osztálytársadalom anarchiájának szószólójává süllyedhetett”.³⁹

Témánk szempontjából azonban nem a különböző izmusokat és avantgárd mestereket (a művészet funkcióját szem elől tévesztő Seurat-tól az egy helyben topogó Mondrianon át az önmaga elöl menekülő Mathieu-ig) sorra elmarasztaló – ma már csak kordokumentumként értelmezhető – fejtegetések a lényegesek, hanem az absztrakt művészet direkt politikai kontextualizációja. Aradi együttműködőnek látja az imperialista állami stratégiát és a piaci manipulációt, és mindjárt a könyv előszavában le is szögezi: „...világosan nyomon követhető, hogy a műkereskedők és az ideológusok között szoros az összhang. A nemzetközi műkereskedelem tevékenysége megfelel az imperialista kormányok politikájának: az »ideológiai export« jegyében világszerte népszerűsítik az elvont törekvéseket. Nem egy nyilatkozat különösképpen hangsúlyozza annak ideológiai fontosságát, hogy az elvont művészet elterjedjen [...] a »vasfüggöny mögötti« országokban. Ez a kulturális expanzió állandóan növekszik a második világháború óta, párhuzamosan a polgári ideológiai offenzíva hidegháborús szerepének erősödésével.”⁴⁰ A hidegháborús korszak kultúrpolitikáját elemző kutatások azóta kimutatták, hogy a „fellazítás” nyugati stratégiájában a művészet (a képzőművészet) is szerepet kapott, ezért Aradi – feltehetően belső pártinformációkon alapuló – fejtegetései nem voltak légből kapottak.⁴¹ Az absztrakt expresszionizmus individualizmusa, szabad önkifejezése és gáttalan, nem ábrázoló, személyes kézjegyszerű formaadása minden elemében ellentmondott a társadalmi tartalmú, közösségi-pedagógiai célzatú és ábrázoló jellegű szocialista realizmusnak, amelyet a világrendszerek kultúrharcaiban „ellencsapásnak” szántak: „Mire megszületett a szocialista realizmus elnevezés, már [...] művek alapján lehetett következtetni arra, hogy e történeti korszakban új »ars militans« születik.”⁴²

A könyv példa arra is, hogy a Hruscov-korszak végén az „olvadás” és a „békés egymás mellett élés” külpolitikai stratégiája a keleti blokk országaiban meddig terjedhetett: a „belső”, ideológiai és művészeti kérdésekben továbbra is – és különösen az 1961-es SZKP-kongresszus „engedékenységére” 1962 után adott konzervatív válaszreakciók hatásaképpen – ragaszkodtak a szocialista realizmus doktrínájához. Az említett hazai folyóirat-vitákban, a „bátorított közéletiség” (Schulcz Katalin) fórumain⁴³ megnyilvánuló, óvatos modernizmus-párti érvelésekhez képest Aradi szigorúan rögzíti a határokat, és számos ponton a három évvel korábban, a *Művészettörténeti Értesítőben* (az *Új Írás*-vitával párhuzamosan) közölt, a szovjet „liberalizáció” epizódját mintegy „átugró” J. D. Kolpinszkij-tanulmány lényegi megállapításainak szellemét képviseli – bár kétségtelenül szofisztikáltabb módon.⁴⁴

A „tárgyatlan művészet” ennek ellenére „tévútra vezetett nem egy művészt, mindmáig tudatosan alkalmazott eszköze lehet a társadalmi elidegenedés táplálásának, és [...] ezért összebékíthetetlen [...] a szocialista szándékú alkotómunkával”.⁴⁵ Ez az ideológiával átítatott okfejtés nemcsak súlyos és közvetlen társadalmi felelősséget helyez a keleti blokkban élő művész vállára, hanem alkotói-formai döntéseit lecsupaszított politikai-világnézeti kontextusba illeszti, és ezzel identifikálja, ennek alapján jelöli ki társadalmi pozícióját.⁴⁶ Nemcsak esztétikai szempontból diszkreditálja

³⁹ Uo., 13–14.

⁴⁰ Uo., 10, 98, 140–141, 144.

⁴¹ COCKCROFT (1985). Köszönöm András Editnek, hogy felhívta a figyelmet a tanulmányra.

⁴² Uo., 206, 186.

⁴³ „E viták azért is voltak fontosak a tájékozódásban, mert az értelmiség szót válthatott egymással, mintegy kollektív nevelődésként cserélhetette ki eszméit.” SCHULCZ (1994), 33–34.

⁴⁴ KOLPINSZKI (1961) konklúziója (95): „Mi az absztrakt művészetet nemcsak azért ellenezük, mert gátolja a progresszív eszmék propagálását a nép körében, nem csupán azért, mert a halódó imperializmus erőinek hasznos, hanem azért is, mert a művészet rónáján mérges gazt és nem rózsákat termeszt, mert azáltal, hogy esztétikailag elszegényíti a művészetet, esztétikailag elszegényíti az emberiséget egészében. Szerintünk az absztrakt művészet esztétikailag hazug, emberellenes irányzat, mely megrontja a festészet és a plasztika nemes művészetét.”

⁴⁵ ARADI (1964), 73.

⁴⁶ A „helykijelölő”, normalizáló kultúrpolitikai diskurzusról lásd HAVASRÉTI (2006), 51–59.

⁴⁷ ARADI (1964), 144.

⁴⁸ Uo. Az állami-külpolitikai reprezentációban részt vevő absztrakt expresszionisták helyzetének megítélésében figyelembe vehetjük azt a paradoxont, hogy a magát a politikától és társadalmi kérdésektől függetlennek tekintő, a háború utáni, az „ideológiák végét” vizionáló új korszakot képviselő, apolitikus-autonóm irányzat – éppen e természete okán – válhatott a „szabad világ” szimbólumává és politikai instrumentummá: „...az absztrakt expresszionisták sikeresen megteremtettek egy fontos, új művészeti mozgalmat. És – akár tudták, akár nem – közreműködtek egy tisztán politikai fenomén létrejöttében is. [...] A művész szabadon alkot. Am a munkáját mások a saját céljaik érdekében támogatják és használják.” COCKROFT (1985), 132.

⁴⁹ SCHULZ (1994), 31.

⁵⁰ Az 1956-os szerepvállalása következményeképp évekre indexre tett Lukács külön fejezetben foglalkozik az elvont formák valóságtükröző funkciójával, ahol a disztóművészet elemzése kapcsán bírálja a modern és absztrakt művészetet, kiemelten Worringer teóriáját. Lukács az olvasót végül *Az ész trónfosztása* című, 1965-ben harmadik kiadásban megjelent művéhez irányítja, de előtte kifejti: „...minden elfogulatlan szemlélő belátja majd, hogy a XX. század olyan fontos művészeti áramlatai, mint az expresszionizmus, a kubizmus, az új dologság (neue Sachlichkeit), az absztrakt művészet stb., bármennyire eltérnek is egymástól, egyébként mind világnézeti, mind művészeti feltételeikben rendkívül közel állnak ...az emberellenes művészet-elméletekhez.” LUKÁCS (1965), 317.

⁵¹ Példák 1970-ig: READ (1965); BORI-KÖRNER (1967); PASSUTH (1967); PERNECZKY (1967); READ (1968); NÉMETH (1968); MICHELI (1969); PERNECZKY (1969); LÜTZELER (1970).

⁵² NÉMETH (1968). A könyv egyes fontos elvi megállapításai már NÉMETH (1967)-ben megtalálhatók.

⁵³ „A modern magyar művészet [...] fejlődését azonban végső fokon belső erő határozza meg. Ezért nem mérvadó, hogy fejlődése szinkronban volt vagy van-e a legújabb nyugati irányokkal vagy sem.” NÉMETH (1968), 151. Ez a kétélű érvelés csökkenti a kortárs új avantgárd tudatos nyugati „orientációjának” jelentőségét, és indirekt védelmet nyújt számára az epigonizmus és a megkésettység obligát vádpontjai ellenében.

tevékenységét, hanem politikai értelemben is diszkriminálja személyét, az elidegenedett nyugati művészt pedig az absztrakt doktrínának alávetett, a folyamatoknak kiszolgáltatott páriának láttatja, aki „rákényszerül, hogy önmagának realista, a műkereskedőnek pedig már lekötött absztraktot fessen”.⁴⁷ Itt nem a bizonyára a hazai tapasztalatokból („egy műterem, két festőállvány” – egyik a kívánalmak alapján, másik a belső szükségből születő képeknek) extrapolált kijelentés nehezen ellenőrizhető igazságtartalma a lényeges. A gondolatmenet így folytatódik: a műkereskedelem „...üzleti érdekeltsége nem független az Egyesült Államok tudatos ideológiai expanziójának szándékától”.⁴⁸

Mindebből kirajzolódik, mekkora egzisztenciális kockázat volt Magyarországon a hatvanas évek első felében absztrakt művet alkotni: egyet jelentett az imperiaлизм fellázító politikájának képviselésével. Ami a sztálinista gyakorlattól megkülönböztette a korszak kultúrpolitikáját: kikaput hagyott a „valójában becsületes”, de „megtévedt, félrevezetett” művésznek, hogy felülvizsgálja és átértékelje, helyes útra terelje tevékenységét: „Egymást érték a tézisek, állásfoglalások, amelyek a szocializmust axiómáként kezelték, vitathatatlannak tekintették a realizmus elsőségét”, de „útmutatásuknak pusztán az »eszmei befolyásolás« eszközével kívántak érvényt szerezni”.⁴⁹

Az évtized közepén azonban – mint erre korábban is utaltam – fordulat állt be: bár a szocialista realizmus doktrínáját nem „vonták vissza”, a modernizmus és az absztrakció sajátosan „szituálva” ugyan, de megjelent a hivatalos nyilvánosságban (a nem marxista és nem a realizmus alapján álló munkákat „eligazító” előszóval-utószóval látják el, majd a nagyközönség számára is elérhető fórumokon kapnak kritikát). Az új gazdasági mechanizmus megelőző években, majd a rövid életű kísérlet idején a korábban „revizionizmusként” elutasított és tiltott szellemi termékek egyre szélesebb köre vált hozzáférhetővé, egyebek mellett Ernst Fischer és Roger Garaudy realizmusfogalmat kiszélesítő művei. Ennek megfelelően a művészettörténetben is kiszélesítik a „haladó hagyományok” körét, és a szocialista kánonba illesztik Uitz, Dési-Huber és Derkovits életművét. 1965-ben kiadják az Aradi könyvében egy évvel korábban még több helyen is elparentált Herbert Reed *A modern festészet* című művét, és – rehabilitálása jegyében – Lukács Györgytől két gigantikus kötetben *Az esztétikum sajátosságát*,⁵⁰ két évvel később pedig Bori Imre és Körner Éva *Kassák-, Passuth Krisztina Nyolcak-monográfiáját*, valamint Perneczky Géza *Kortársak szemével* című tanulmánykötetét.⁵¹

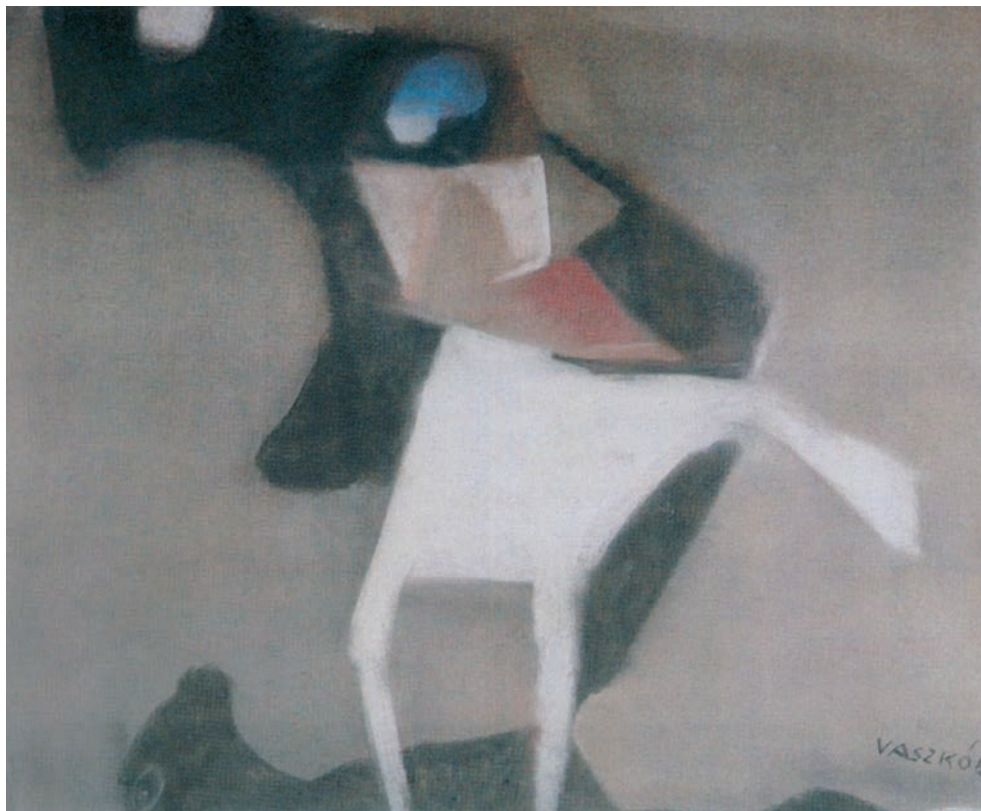
1968-ban Németh Lajos könyve már egyenesen *Modern magyar művészet* címmel jelenhet meg; benne a *modern*, az *avantgárd* és az *absztrakt* kifejezések már magától értetődő módon, ideológiai csomagolás nélkül szerepelhetnek.⁵² A magyar művészettörténet-írás ezzel korszakhatárhoz ért, ahonnan a szerző – kimondatlanul is Fülep Lajos felfogását idézve – a hazai művészetre olyan „önálló struktúráként” tekinthetett, amely ezer szállal kötődik az egyetemes fejlődéshez, de – ennek némiképp ellentmondva – a szinkronitás problémáját mégsem tartotta elsődlegesnek.⁵³ A modern magyar művészet sajátosságait (természethez-valóságához kötött, szubjektív-indulati jellegű, északi-plebejus indulatot és pannon szellemet elegyítő,

társadalmi-politikai küldetésű) összefoglaló Befejezés tükrében válik érthetővé Németh álláspontja, amely nem elvi, ideológiai alapon utasítja el – a hazai fejlemények vonatkozásában – az absztrakciót, hanem karakterológiai szempontból tartja nehezen illeszthetőnek a lokális jellegzetességek általa meghatározott köréhez.⁵⁴ Némileg paradox, hogy karakterológiájában – ugyancsak kimondatlanul – a magyar absztrakció két évtizeddel korábban elhallgatott teoretikusai, Kállai Ernő és Hamvas Béla gondolatai is felbukkannak. Az előbbinek a magyar festészet egyszerre romantikus és földhözragadtan materiális jellegére vonatkozó megállapításai, utóbbinak az éghajlatból és a földrajzi környezetből levezetett „szellemi geográfiája” hagyott nyomot Németh fejtegetésein. A modernizmus legitimációja érdekében viszont beveti a legkeményebb (és megint csak Kállai által már a negyvenes évek absztrakt-vitáiban is alkalmazott) művészetpolitikai érvet: a két háború közötti jobboldali kurzus és a könyv írása idején már bíralt sztálinizmus („a szocializmus eszméinek átmeneti eltorzulása”⁵⁵) egyaránt üldözte a baloldalisággal összefonódott avantgárdot, és a progresszióval szemben mindkét államformáció saját konzervatív hivatalos művészetét (a Római Iskola neoklasszicizmusát, illetve a szocreál „eklekticizmusát” – ahogy Németh nevezi) támogatta.⁵⁶

⁵⁴ Két példa erre az „inadekvációra”: „Még a magyar avantgárd is a realizmussal fonódott össze. [...] Még a magyar konstruktivizmus is súlyos, mint a medvetánc, a fekete-fehér bronzkeretben is mély emberi dráma, társadalmi felelősség feszül. A pusztán dekoratív non-figuráció se vallhat magának rangos képviselőt, a szürrealizmus játékos iránya se honosodott meg. [...] A magyar művészet valóságához kötöttsége, a természettel való egzisztenciális kapcsolata jellegét meghatározó történeti tény.” NÉMETH (1968), 68; „...a fiatalok [a két háború között induló avantgárd nemzedék] előtt úgyszólván fel sem merült a non-figuratív művészetek lehetősége, mert abban a társadalmi élmény csak túlon túl áttételesen fejezhető ki, e fiatal generációnak pedig ugyancsak sok társadalmi mondandója, etikai problémája várt megformálásra.” Uo., 104.

⁵⁵ Uo., 118.

⁵⁶ Az Amerikában éppenséggel „kommunizmussal” vádolt absztrakt expressionisták védelmében Alfred H. Barr *A modern művészet kommunista?* című 1952-es írásában is avval érvelt, hogy Hitler náci és Sztálin szovjet rendszere egyaránt üldözte az absztrakt művészetet, és egyfajta „szocialista realizmust” követelt meg. Barr szerint totalitarizmus és realizmus összetartozik. Lásd COCKROFT (1985), 131.



4. Vaszkó Erzsébet: *Állatviadal*, 1964 körül

⁵⁷ Elfogadottá vált viszont a Németh Lajos által sokatmondóan „szemérmes absztrakció”-nak nevezett felfogás: „Az ötvenes évek elejére jellemző eklekticizmus után [...] a természetelvűség szigorú normái lazultak, a szabadabb képalkotás, a látvány szuverén átírása polgárjogot nyert. [...] megfigyelhetjük a természeti motívum absztrahálására való törekvést, akár az indulati piktúra oldottsága, akár a dekoratív átírás vagy a szigorú konstruktívitás szellemében történjék is ez. Szemérmes absztrakciónak nevezhetjük e jelenséget, mely a természetelvű és a non-figuratív piktúra határmezsgyéjéről való.” NÉMETH (1968), 149.

⁵⁸ A „hirtelen felszabadult, kivirult életművek mellett ennek az időszaknak épp az adja a savát-borsát, hogy az újrakezdés reményében egy, az addigiaknál minden ellentmondásossága dacára nagyobb lehetőségeket biztosító művészeti intézményrendszer keretei között egyszerre több generáció művészei is próbálkoznak, megújulni, kísérletezni kezdtek. A századforduló körül született alkotók egy része, az Európai Iskola volt tagjai, az ötvenes években indulók s az akkor pályára lépők közül többen mohó cselekvési és megismerési vágygal, hittel szertettek volna az őket kínzó kérdésekre: 56 traumájára, az azt tabuként kezelő, de az embereket élni és némiképp gyarapodni engedő politikára, a tudományos-technikai haladás láttán érzett optimizmusra és az atomháborús rettegések okozta problémákra reagálni.” PATAKI (1999), 151.

⁵⁹ Kállai teóriája a harmincas-negyvenes években volt része – látens módon, mert noha beleillett, beillesztése nem történt meg – a nemzetközi kortárs diskurzusnak. Csoportjai 1948-ig lehettek tényezők a hazai színtéren. Kállai 1954-ben, 64 éves korában halt meg.

⁶⁰ Mezei Ottó – az életmű legjobb ismerője – is Kállai biromantika-elméletéhez köti Illés Árpád festését, és megjegyzi, hogy „amikor a feltörekvő fiatal művésznemzedék a kortárs nyugati törekvésekhez, vagy éppen az újjáélesztett »konstruktívizmushoz« való felzárkózást tűzte ki célul”, az ötvenéves festő nem követte az új trendeket. MEZEI (1991b), 948.

A könyvkiadás, a viták tanulságai, a művészetről való gondolkodás horizontjának kiszélesedése azonban nem járt kéz a kézben a mindennapi kiállítási gyakorlattal. 1967-től „működésbe lépett” ugyan a 3T gyakorlata, de az absztrakció (elsősorban kortárs, nyugati inspirációjú) változatai még hosszú éveken át – már egyre kevésbé elvi, mint „humánpolitikai” alapon, személyre szabottan – a tűrt és a tiltott kategóriák között ingadoztak.⁵⁷

A régi és az új absztrakció hazai alakváltozatai

Az alábbiakban megkísérlem – az eddig érintett életművek (Kassák, Kondor, Korniss, Ország Lili) körét kibővítve, de a teljesség igénye nélkül – röviden áttekinteni az 1957–1968 közötti évek hazai absztrakt produkcióját azzal a céllal, hogy a korabeli kortárs szempont bevezethetőségét további példákkal is szemléltessem.

A korszak általános jellemzőjének – nemcsak az absztrakció vonatkozásában – a párhuzamosság tekinthető.⁵⁸ Elevenen élt a hazai absztrakt hagyomány: a Kállai Ernő biromantika-elmélete által leírt „elvont művészet”; a „természet rejtett arcának” vonásait kutató modernizmus. Kállaié kellően nyitott, befogadó teória ahhoz, hogy

több irányba tartó alkotói stratégiákat is egybegyűjtsön – az organikus, a konstruktív és a szürreális vonásokkal jellemezhető nem-ábrázoló művészet példáit is –, és olyan életművekre is alkalmazható, amelyek nem köthetők közvetlenül az általa (illetve a gondolatai alapján) szervezett csoportokhoz.⁵⁹ Ez a régi absztrakció legerősebb és legnépesebb vonulata a hatvanas években. Az ismert életművekre hivatkozva (és azokat nem részletezve): akadtak képviselői, akik a Rákosi-korszakban, illegitimitásban is kitarítottak mellette (Gyarmathy Tihamér, Illés Árpád⁶⁰), és akadtak, akik az ellenséges légkörben időlegesen abbahagyták művelését, és megpróbálkoztak a kultúrpolitikai elvárások teljesítésével (Lossonczy Tamás, Kontraszty László, Martyn Ferenc, Fekete Nagy Béla – utób-



5. Schmal Károly: Új művészetért 1960–1975, Szeged

bi művészi tevékenységét függesztette fel), hogy tárgyalt korszakunkban visszatérjenek hozzá.⁶¹ Extrém példaként Czumpf Imre éppen az ötvenes évek legelején alakította át ebben a szellemben – és prehistorikus kultúrák motívumait is magába építve – festészetét. Papp Oszkár 1958–1959-től kezdve végigpróbálta a konstruktív és az organikus nonfigurativitás formai lehetőségeit, majd a két felfogás összeegyeztetésére tett kísérletet. Vaszkó Erzsébet a hatvanas évek derekától lépett tovább a „szentendrei” – esetében: a Barcsay, Bene, Ilosvai képviselte – szerkezetes (táj)kép-felfogástól a szürreális ízű nonfigurativitás felé.

Az organikus-konstruktív-(poszt)szürreális karakterű formai megoldások egymásba játszó, egymástól nehezen elkülöníthető, jellegzetesen lokális ízű, „hibrid” megoldásait mind ez ideig egyetlen alkalommal, 1983-ban lehetett – megközelítő teljességgel – kiállításon látni. A Mezei Ottó rendezte *Új művészetért 1960–1975* című szegedi tárlat⁶² a már a nyolcvanas évek elején is csak viszonylag szűk körben ismert, de a korszakban fontos helyi értéket képviselő, tekintélyes absztrakt kismestereket és a pályájukat a régi absztrakció szellemében kezdő fiatalokat (Ágh Ajkelen Lajos, Koncz Béla, Magyar József, Magyarász Imre, Molnár V. József, Mórutz László, Parrag Emil, Sikuta Gusztáv, Szandai Sándor) is felvonultatta. Nem került be a szegedi kiállításba, de ebbe a vonulatba lehet beilleszteni a Kassák körül az 1960-as évek első felében kialakult művészker⁶³ tagjai – Ráfáel Győző, Klie Zoltán, Orosz Gellért, Monostori-Moller Pál, Máriássy (Masznyik) Iván – piktúráját, valamint a pályakezdő Szeift Béla „organoritmikus” tárgyapplikációit is.

Ezt a megközelítő teljességet mutatta Szegeden a mindenekelőtt Henry Moore⁶⁴ – és Barbara Hepworth, Isamu Noguchi, valamint a hazai tradíció (Étienne Hajdu és a kiállításon is szerepeltetett Étienne Beöthy) – hatásáról tanúskodó szoborválogatás is (Barta Lajos, Bocz Gyula, Cerovszki Iván, Csiky Tibor, Csutoros Sándor, Gulyás Gyula, Ilyés István, Jakovits József, Kígyós Sándor, Pauer Gyula).

A faktúrafestészet szürreális, fél- vagy kvázi-absztrakt („absztraktnak látszó”) változatai – amelyek ezért egészen szigorúan véve nem tartoznak témánkhoz – a szakmai-formai különbségek ellenére a kultúrpolitika szemében lényegében nem váltak el a *par excellence* nem-ábrázoló művésztől. A háborút követő évek légkörét, Fautrier, Dubuffet és Hantai egzisztenciális töltésű expresszivitását idézték Schéner Mihály 1962-ben (legális körülmények között, a Csók István Galériában) bemutatott művei. A látványelemeket (és az emberi alakot) a végletekig leegyszerűsített, gyakran amorf formákká, majdnem monokróm felületekké egyszerűsítő Tóth Menyhért és az éppen ellenkező módszerrel, a megfigyelt motívum aprólékos analízisével, szincsepp-halmazokból történő rekonstruálásával dolgozó Veszelszky Béla faktúrái mellett 1965-től az utóbbi figurafelfogásával rokon portrékat alkotó Gedő Ilka festésze tartozik ebbe a körbe.

A klasszikus avantgárd absztrakciója (jelesül Klee művészete) jegyében és a Rottenbiller utcai Bálint–Jakovits–Vajda Júlia-féle műteremlakásban szerzett tapasztalatokkal kiegészítetten indult a hatvanas évek elején Donáth Péter, Karátson Gábor és Kovács Albert pályája.

⁶¹ „Amikor termük magányában, a művészeti információktól elzártan igyekeztek dolgozni, vagy az ötvenes évek végén próbálták meg felvenni az elejtett fonalat, immár csak a hajdani aktualitásokhoz csatlakozhattak.” PATAKI (1999), 130.

⁶² Bartók Béla Múvelődési Központ, Móra Ferenc Múzeum és Horváth Mihály utcai Képtár, 1983. február 20–március 31.

⁶³ Tagjai (az említettek kivül Ádám Judit, Barta Lajos, Bolmányi Ferenc, Gábor Jenő, Gyarmathy Tihamér, Szandai Sándor, Várady Sándor, valamint Kristó Nagy István és Tamkó-Sirató Károly) 1961-től találkoztak budapesti éttermekben és presszókban. Ádám Judit festő 1962-től levelezett külföldi (többséggel nyugati) intézményekkel, ennek eredményeképp 1969-re 3500 darabból álló katalógusgyűjteményre tett szert; a kiadványok a körben kéziról kézre jártak. 1963-tól elsőként szervezett a hazai „absztraktnak” (zömmel a Kassák-kör tagjainak) nem hivatalos kapcsolatokon alapuló külföldi kiállításokat. Lásd MEZEI (1991a).

⁶⁴ Moore organikus, kvázi-figurális (régij) absztrakcióját a két világháború között „alapozta meg”. READ (1968), 168 hangsúlyozza: „feltűnő, milyen kevésbé különböznek az 1929–30-ból való első jellegzetes, fekvő alakok formái a legújabb, 1961–63-ból való változatokétól.” Moore-nak Magyarországon két kiállítást is rendeztek a korszakban: 1961-ben az Ernst Múzeumban, 1967-ben a Műcsarnokban lehetett látni műveit.

Kassákról már korábban is esett szó; de ezen a ponton mindkét oldalát szükséges érzékeltetni annak a paradoxonnak, amelynek eddig csak az egyik összetevőjét – azt, hogy 1961 után képviselt retró-konstruktivizmusa szakmai értelemben nem lehetett vonzó a fiatal kortárművészek számára – említettem. Ez a kihűlt, felforgató világ-szemléleti töltését veszített geometrikus absztrakció nem volt képes újratereíteni a húszas évek szellemi feszültségét; „ugyanazok” a négyzetek, körök és átlók csak utalni, emlékeztetni tudtak valahai önmagukra. Különös tény, hogy ezt megelőzően, 1957 és 1960 között viszont – a békásmegyeri-óbudai ábrázoló periódusát követően és különösebb szakmai visszhang nélkül – Kassák a korszellemhez illeszkedő, személyes gesztusokat is mutató, lélekállapotait szabadon kifejező lírai absztrakcióval jelentkezett. Ezek a művei (még ha ez a tény nem tudatosult is benne) összhangban voltak az individuális önkifejezésre épülő aktuális nemzetközi trendekkel. A paradoxon lényege tehát, hogy az újra nyitottságáról ismert Kassák 1961–1962-ben mégis a kortárs felfogást, ha úgy tetszik: az új absztrakciót cserélte fel a régire – igaz, egykori sajátjára.⁶⁵

A lírai absztrakció kifejezés átvezet az új absztrakció területére. A progresszió hazai hagyományforrásának megfelelően az École de Paris utolsó trendformáló

teljesítménye, a francia lírai absztrakció foltfestészete is követőkre talált Magyarországon. Azonban míg Kassák szünni nem akaró – és a vasfüggöny új keletű (relatív, személyre szabott) átjárhatóságának példáitól friss erőre kapott – Párizs-nosztalgijától függetlenül, ösztönösen művelte, addig a Molnár Sándor vezette Zuglói Kör fiatal festői tudatosan, a francia mesterek (Bazaine, Manessier, Le Moal és társaik) piktúrájának elméleti és gyakorlati analizise alapján alkották műveiket. Rövid, de 1962 és 1965 között igen intenzív és számos fiatalkori remekművet eredményező korszakról van szó, melyben Molnár mellett Bak Imre, Deim Pál, Hortobágyi Endre, Molnár László és Nádler István is a Cézanne és a kubizmus művészetéből kiinduló, azt továbbfejlesztő, a látványelemeket többértelmű festői jelekké alakító „motivumrejtő absztrakció” jegyében dolgozott.⁶⁶ A körrel ugyancsak szoros kapcsolatban álló Attalai Gábor korai festői kísérletei is a foltfestészet hatását mutatják.

Martyn Ferenc absztrakciója a hatvanas évek elején tett párizsi útját követően friss kortárs inspirációkkal gazdagodott. Ebben a szellemben alkotott műveivel párhuzamosan bontakozott ki Pécssett Bizse János festészete, akinek képein azonban a valóságélem, a látvány azonosíthatóbb módon van jelen, mint a Zuglói Kör tagjainál.⁶⁷ Párizsi tartózkodása (1961–1963) idején és azt követően Vajda Júlia életművében is nyo-

⁶⁵ 1961-ben, piktúrája „újrageometri-zálása” idején írta: „Látom magam körül, valamint saját műveimen is látom, hogy a konstruktív szemlélet és formarendszer nem kallódott el az esztétikumban és pszichológizmusban, mint az új irányzatok annyi érzelgős és személyes változata.” KASSÁK (1975), 74.

⁶⁶ ANDRÁSI (1991); ANDRÁSI (1998).

⁶⁷ ANGHY (2011).



6. Vajda Júlia: Párizsi akvarell I, 1962

mon követhető a francia absztraktok (Nicolas de Stäel, valamint a szabad gesztusokra építő irány, Degottex, Bissier, Dotremont) inspiráló ereje; munkáit egészen a kontroll nélküli indigórajzokig (Vakítás-sorozat) fejlesztette. Bolmányi Ferenc a hatvanas évek elejétől figurális műveivel párhuzamosan festett „kozmosz képein” talál rá a szabad gesztusok és a színfoltok rendszerére épülő képfelfogásra.

Az új absztrakció másik erős vonulata a korszakban a nyugati előképek alapján kibontakozó (bár egyes hazai művelői tisztában voltak az irányzat európai ágának

⁶⁸ „A kalligrafikus absztrakcióval olyan jelenségesoport épül be a magyar művészetbe, ami egyrészt közvetlenül kapcsolódik a nyugati előzményekhez – és ennyiben a »felzárkózás« európai programját jelenti –, másrészt pedig semmilyen korábbi hazai művészeti irányzatot nem tekint előzményének.”
HEGYI (1991), 6.



7. Bolmányi Ferenc: Kozmikus kép, XVIII (Látomás az űrben), 1960

távol-keleti forrásaival is) absztrakt expresszionizmus (akció- vagy gesztus- és faktúrafestészet, kalligráfia⁶⁸), amelyet a hazai kritika rendszeresen és változataira tekintet nélkül, általános érvénnyel tasizmusnak nevezett. A *tache* (folt) mint formajelenség azonban egyszerre érvényes – mint láttuk – a lírai absztrakció analitikus módszerével kidolgozott metamorf jelekre, és a festői automatizmus teremtette „elementáris folthalmazokra” (Hegy Lóránd). Utóbbiak, az absztrakt expresszionizmus európai képviselői (Wols, Hartung, Mathieu, Soulages művei), valamint az amerikai példák (Pollock, Tobey, Motherwell, de Kooning, Twombly) álltak Korniss Dezső ötvenes évek végétől művelt kalligráfiája, a Zuglói Körből induló Nádler István és Hencze Tamás, a Korniss műtermét látogató Tót Endre és Keserű Ilona (utóbbi rendszeresen járt Papp Oszkárhoz is, aki 1961–1962-ben kísérletezett kalligráfiával), valamint Kürthy Sándor és Pálfalusi Attila gesztusfestészete háttérében. (Pálfalusi 1967 táján táblaképeit a festett objekt irányába fejlesztette tovább.) A műfaj



8. Bolmányi Ferenc: Üvegablak-terv, 1967

„monokrómiába hajló szkriptorális” (Zwickl András) változatát képviselte Frey Krisztián. Igazi monokróm – ahogy maga elnevezte: „üres” – képekkel, az egyetlen szín intenzitását próbára tévő tónusfestéssel Molnár Sándor jelentkezett 1966 és 1968 között; Csáji Attila pedig 1964–1965-től a fiktív, jelle egyszerűsített „írást” ötvözte expresszív faktúrafestéssel. Ország Lili a monotípiá, majd a szürnaturalista technika gesztusait is alkalmazva a hatvanas évek legelején hozta létre első nem-ábrázoló,



9. Papp Oszkár: Kalligráfia, 1961

de az asszociatív narrációt (fal, város, írás) megőrző olajképeit. A plasztikus felület és a tárgyapplikációk viszonyára épültek 1965-től Donáth Péter új-absztrakt munkái.

Harmadik vonulatként az új-geometria változatait kell sorra venni. A korszakban (és még évekkel utóbb is) előszeretettel „konstruktivizmus”-ként (vagy „neokonstruktivizmus”-ként) aposztrofált geometrikus absztrakció⁶⁹ kortárs alakzatai közül – az ismert szereplők és a mába nyúló életművek következtében – legjobban dokumentált a *hard edge* (Bak, Nádler és Tót Endre festészete) és az op-artból eredeztethető redukcionista strukturalizmus (Hencze fűjt és Csiky faragott felületű struktúrái).

Ezek ismételt részletezése helyett kísérletet teszek egy a hazai jelenségekre csak elvétve alkalmazott fogalom, a konkrét művészet⁷⁰ bevezetésére, amelynek a hatvanas években aktuális, az új geometriához illeszkedő fázisa az idősebb generációból Barcsay (és Korniss kései, a hetvenes években keletkezett) geometrikus absztrakt munkáival, továbbá – az évtized legvégétől – Lantos Ferenc és Türk Péter rendszerszervező képstruktúráival, valamint Fajó János festészetével és plasztikáival kapcsolatban lehet releváns. Ide sorolhatók Megyeri Barna 1960 és 1966 között folytatott (sajnos torzóban maradt) varrott-hajlított térkísérletei is, amelyek – kényeszerű technikai kezdetlegességük ellenére – Max Bill szalagformára épülő szobraival mutatnak rokonságot.⁷¹

Ugyancsak az évtized végétől jelentkezik az új (geometrikus) absztrakció emblematikus változata, melyben a nem-ábrázoló formaelemek elveszítik „konkrét”

⁶⁹ A konstruktivizmus fogalom használatáról lásd Beszélgetés Bak Imrével, in NAGY (1991), 179, és ANDRÁSI (1999), 193–194.

⁷⁰ A napjainkban is saját „infrastruktúrával”: galériákkal, múzeumokkal, gyűjtőkkel, szakmai networkkel rendelkező nemzetközi irányzat elméleti háttérének ismertetésére itt nincs mód, de emlékeztetek arra, hogy a hazai modernizmus történetében sem maradt egészen nyom nélkül. Max Bill éveken át kapcsolatban állt Kállalival; munkáit és radikális elméleti alapállását utóbbi jól ismerte. Vö. ANDRÁSI (1992).

⁷¹ „Az absztrakt művek leírási problémái” kapcsán Beke László 1971-ben hozta képbe a konkrét művészet kérdését. Lásd BEKE (1994).

mivoltukat, és szimbolikus, jelszerű tartalmakat is közvetítenek (Major Kamill, Porcoláb Sándor, Szemadám György).

Az említett szegedi kiállításon Mezei Ottó külön szekcióban egyesítette ezeket a jelképszerű motívumokat, mitologikus struktúrákat mutató képeket a velük formai rokonságot mutató, de a régi absztrakció szellemében készült szobrokkal: Cerovszki Iván, Jakovits József és Ilyés István műveivel. Mezei tehát 1983-ban – a magyar avantgárd „népfrontja” jegyében, és a még mindig nem egészen elfogadott progresszió pozícióját erősítendő – azt hangsúlyozta, ami összeköt, és nem azt, ami elválaszt.



10. Frey Krisztián: 68 augusztus, 1968



11. Papp Oszkár: Fúga, 1968

A fentebb hivatkozott Bizse János-émlékiállítás katalógusában a kurátor, Nagy András közölte azt a *Gondolatok egy absztrakt kép előtt a Tavaszi Tárlaton* című „szatirikus” fotót az 1957-es *Füles* rejtvényújságból, amelyen Kabos László a Műcsarnokban bemutatott egyik Bizse-képre mutatva kiáltja: „Micsoda színek! Micsoda tónusok! Egyáltalán micsoda ez az egész?” A közelmúltban került a kezembe a NYE-

RŐ rejtvénymagazin 2011. júliusi száma. A 32. oldalon lévő karikatúra mondandóját tartalmazó keresztrejtvény megfejtése a következő: „Csak azért írta alá a festő, hogy lehessen tudni, melyik a kép alja”.

Az „értelmetlen” „modern” és „absztrakt” művészettel kapcsolatos közkeletű előítéletek táplálásának és fennmaradásának mindennapos gyakorlata és módszerei alig változtak fél évszázad alatt.

BIBLIOGRÁFIA

- ANDRÁSI (1987) – ANDRÁSI Gábor: Látvány és konstrukció – Kassák Lajos festészete 1950–1967 között, in *Kassák 1887–1967* (katalógus), Budapest, MNG–PIM, 1987.
- ANDRÁSI (1991) – ANDRÁSI Gábor: A Zuglói Kör (1958–1968), *Ars Hungarica*, XIX(1991)/1, 47–64.
- ANDRÁSI (1992) – ANDRÁSI Gábor: „Kezdetben volt Cézanne. Kállai Ernő és a „konstruktív” művészet Magyarországon 1935 és 1948 között, *Nappali Ház*, IV(1992)/3, 90–95.
- ANDRÁSI (1998) – ANDRÁSI Gábor: Motívumrejtő absztrakció a Zuglói Körben, *Ars Hungarica*, XXVI(1998)/1, 83–103.
- ANDRÁSI (1999) – ANDRÁSI Gábor: A struktúra fogalma – geometrikus törekvések, in ANDRÁSI–PATAKI–SZÜCS–ZWICKL (1999).
- ANDRÁSI–PATAKI–SZÜCS–ZWICKL (1999) – ANDRÁSI Gábor–PATAKI Gábor–SZÜCS György–ZWICKL András: *Magyar képzőművészet a 20. században*, Budapest, Corvina, 1999.
- ANGHY (2011) – ANGHY András: Akváriumban, in *Bízse*, Pécsvárad, Pécsi Kisgaléria és Vár, 2011.
- ARADI (1964) – ARADI Nóra: *Absztrakt képzőművészet*, Budapest, Kossuth, 1964 (Eszttikai Kiskönyvtár).
- BEKE (1994) – BEKE László: Műleírás és műelemzés. Szempontok a modern művészet értelmezéséhez, in Uő: *Művészet/elmélet*, Budapest, Balassi–BAE Tartóshullám–Intermédia, 1994, 11–30.
- Beszélgetés Bak Imrével, in NAGY (1991).
- Beszélgetés Csáji Attilával, in NAGY (1991).
- Beszélgetés Deim Pállal, in NAGY (1991).
- Beszélgetés Németh Lajossal, in NAGY (1991).
- BORI–KÖRNER (1967) – BORI Imre–KÖRNER Éva: *Kassák irodalma és festészete*, Budapest, Magvető, 1967.
- COCKCROFT (1985) – Eva COCKCROFT: Abstract Expressionism, Weapon of the Cold War, in Francis FRASCINA (szerk.): *Pollock and After: The Critical Debate*, New York, Harper & Row, 1985.
- DONÁTH (1991) – DONÁTH Péter: Ami két „nem” között történt. A Kondor-jelenségről, *Új Művészet*, 1991/5, 7–12.
- FORGÁCS (1994) – FORGÁCS Éva: Egy mítosz természetrajza. Erdély Miklós és a neoavantgárd magánya, in Uő: *Az ellopott pillanat*, Pécs, Jelenkor, 1994.
- FORGÁCS (2007) – FORGÁCS Éva: Történeti jelenség-e az avantgárd?, in *Nulla dies sine linea*, 165–170.
- HARASZTI (1997) – HARASZTI Miklós: 1969, *Beszélő*, 1997/12.
- HAVASRÉTI (2006) – HAVASRÉTI József: *Alternatív regiszterek*, Budapest, Typotex, 2006.
- HEGYI (1991) – HEGYI Lóránd: Kalligráfia, absztrakt expresszionizmus, informel Magyarországon 1958–1970 között, *Ars Hungarica*, 1991(XIX)/1, 6.
- HORNYIK (2002) – HORNYIK Sándor: Az absztrakt művészet természettudományos legitimációja az Új Írás-vitában, in *Fejezetek a magyar műkritikából*, Budapest, Műkritikusok Nemzetközi Szövetsége Magyar Tagozata, 2002, 63–70 (AICA-füzetek, I).
- HORNYIK (2007) – HORNYIK Sándor: Veszélyes kiegészítések? Megjegyzések a magyar neoavantgárd elméletéhez, in *Nulla dies sine linea*, 171–177.
- KASSÁK (1975) – KASSÁK Lajos: Önarckép – háttérrel, in Uő: *Csavargók, alkotók. Válogatott irodalmi tanulmányok*, Budapest, Magvető, 1975.
- KOLPINSZKU (1961) – J. D. KOLPINSZKU: Miért utasítják el a szovjet művészek és műkritikusok az absztrakt művészetet, mint a szovjet művészet fejlődésének útját, *Művészettörténeti Értesítő*, X(1961)/2–4, 89–95.

- KÖRNER (1960) – KÖRNER Éva: A nyugati művészet új jelenségei, in *Művészettörténeti tanulmányok – Művészettörténeti Dokumentációs Központ Évkönyve 1956–58*, Budapest, Képzőművészeti Alap, 1960, 91–108.
- LUKÁCS (1965) – LUKÁCS György: *Az esztétikum sajátossága*, I–II, Budapest, Akadémiai, 1965, I, 317.
- LÜTZELER (1970) – Heinrich LÜTZELER: *Absztrakt festészet*, Budapest, Corvina, 1970.
- MEZEI (1991a) – MEZEI Ottó: A hatvanas évek (magyar) művészetének ismeretlen fejezete (gépirat, Mezei Ottó hagyatéka, 19 oldal, 1991 körül, MTA Művészettörténeti Kutatóintézet, Adattár, MKI-C-I-214).
- MEZEI (1991b) – MEZEI Ottó: Illés Árpád festészete és a magyar szürrealizmus, *Életünk*, 1991/10.
- MICHELI (1969) – Mario de MICHELI: *Az avantgardizmus*, Budapest, Gondolat, 1969.
- NAGY (1991) – NAGY Ildikó (szerk.): *Hatvanas évek – Új törekvések a magyar képzőművészetben* (katalógus), Budapest, Képzőművészeti–Magyar Nemzeti Galéria–Ludwig Múzeum, 1991.
- NÉMETH (1959) – NÉMETH Lajos: *Képzőművészet a XX. század elején*, Budapest, Gondolat–Képzőművészeti Alap, 1959 (A TIT József Attila Szabadegyetemének előadásai – Művészettörténet 56–57).
- NÉMETH (1961) – NÉMETH Lajos: A nyugat-európai képzőművészet és a hagyomány, *Valóság*, 1961/2, 45–56.
- NÉMETH (1967) – NÉMETH Lajos: *Szocialista realizmus és modernista törekvések mai festészetünkben – Korunk szobrászati alkotásai és ma élő jelentős szobrászok fővárosunkban*, Budapest, Fővárosi Idegenforgalmi Igazgatóság, 1967 (Idegenvezetők Kiskönyvtára).
- NÉMETH (1968) – NÉMETH Lajos: *Modern magyar művészet*, Budapest, Corvina, 1968.
- Nulla dies sine linea – Nulla dies sine linea. Tanulmányok Passuth Krisztina hetvenedik születésnapjára*, Budapest, Praesens, 2007.
- PASSUTH (1967) – PASSUTH Krisztina: *A Nyolcak festészete*, Budapest, Corvina, 1967.
- PATAKI (1991) – PATAKI Gábor: A „hivatott kertészek”. Képzőművészeti kritika 1957–1965 között, in NAGY (1991).
- PATAKI (1999) – PATAKI Gábor: Minden egyszerre – művészet és művészeti élet az ötvenes–hatvanas évek fordulóján, in ANDRÁSI–PATAKI–SZÜCS–ZWICKL (1999).
- PERNECZKY (1967) – PERNECZKY Géza: *Kortársak szemével*, Budapest, Corvina, 1967.
- PERNECZKY (1969) – PERNECZKY Géza: *Tanulmányút a Pávakerthe*, Budapest, Magvető, 1969.
- READ (1965) – Herbert READ: *A modern festészet*, Budapest, Corvina, 1965.
- READ (1968) – Herbert READ: *A modern szobrászat*, Budapest, Corvina, 1968.
- REID (2000) – Susan E. REID: The Exhibition Art of the Socialist Countries, Moscow 1958–9, and the Contemporary Style of Painting, in Uó–David CRAWLEY (szerk.): *Style and Socialism. Modernity and Material Culture in Post-War Eastern Europe*, Oxford–New York, Berg, 2000.
- SCHULCZ (1994) – SCHULCZ Katalin: *A kiegyezés-keresés esélyei a hatvanas években*, Budapest, Nemzetközi Hungarológiai Központ, 1994 (Hungarológia, 5).
- SCHULCZ (2004) – SCHULCZ Katalin: Irányítókról és irányítottokról, in *Hatalom és kultúra*, Budapest, Nemzetközi Magyarstudományi Társaság, 2004.
- SEDLMAYR (1960) – Hans SELDMAYR: *A modern művészet bálványai*, Budapest, Gondolat, 1960 (Stúdium Könyvek, 22).
- SINKOVITS (1968) – SINKOVITS Péter: Előszó az első Iparterv-kiállítás katalógusában, 1968.
- UNGVÁRY (1969) – UNGVÁRY Rudolf írása a Szüreenon-kiállítás katalógusa betétlapján, 1969.

András Edit

A kávédarálótól a szputnyikig¹

Tárgykultúra és nő az ideológia szolgálatában

Tőlünk keletre és nyugatra a hidegháború két nagy ellenfelével összefüggésben – és pár évvel korábban – a cím, amelyet a *Nők Lapja* újságírója adott egy 1962-ben közzölt tudósításának,² fordított sorrendben lett volna érvényes: azaz az út az agresszív fegyverkezéstől, a világűr meghódításának nagyratörő programjától vezetett a háztartásig, a magas politikától a hétköznapi jólétig és a fogyasztásig.

András Edit PhD művészettörténész, 1987-től az MTA MKI tudományos munkatársa, 1996-ig az Adattár vezetője, 2004–2007 között az MTA Művészeti Gyűjteményének vezetője. 2001-től tudományos főmunkatárs. Kutatási területei: 20. századi magyar művészet, kortárs amerikai művészet, kortárs művészet és elmélet a rendszerváltás után a posztoszocialista országokban. E-mail címe: andrase@arthist.mta.hu

Edit András, Ph.D. art historian, since 1987 a research fellow at the Research Institute for Art History of the Hungarian Academy of Sciences. Until 1996 she served as the director of the Institute's Documentation Department. Between 2004 and 2007 she was the director of the Art Collection of the Hungarian Academy of Sciences. Since 2001 she has been a senior member at the Institute. Areas of research include: Hungarian art in the 20th century, contemporary American art, and contemporary art and art theory after the fall of communism in post-Socialist countries. E-mail address: andrase@arthist.mta.hu

¹ Köszönettel tartozom annak az alkalmilag összeállt kis kutatócsoportnak, amely részt vett a szerteágazó anyaggyűjtésben, mindenképp előtérbe emeltem Dékei Krisztának, aki a korabeli folyóiratok pásztázásában segítségemre volt; továbbá Mayer Kitti gyakornoknak, aki a tárgykultúrájának eredt nyomába, Bakos Katalinnak, aki önzetlenül rendelkezésre bocsátotta a vonatkozó plakátanyagot, és Csipes Antalnak, aki hozzáférést biztosított archív anyagaihoz. Tanulmányom e közös erőfeszítés nélkül nem szülehetett volna meg.

² FÖLDES (1962).

³ VALUCH (2008).

⁴ Uo., 46.

A szocialista fogyasztással, a családszerkezet és a női szerepek megváltozásával foglalkozó, többnyire történelmi szakirodalom pontosan érzékeli és konstatálja a hatvanas években bekövetkezett változásokat ezen a téren, illetve az irányváltás első lépéseit: „A komoly társadalmi elégedetlenséget keltő helyzet az 1953-as kormányváltást követően változott meg. A nehézipari beruházások visszafogásával párhuzamosan lassan előtérbe került a lakossági igények kielégítése. A túlméretezett hadiipari kapacitások jelentős részét fogyasztási cikkek termelésére állították át.”³ A változást Valuch Tibor történész belpolitikai tényezőkkel, illetve általános civilizációs folyamatokkal magyarázza, azzal, hogy az „MSZMP vezetése levonta a Rákosi-korszak politikájának tanulságait. A forradalom árnyékában igyekezett

elkerülni a társadalmi konfliktusokat, fokozatosan változtatott a hatalom gyakorlásának mechanizmusán, módosította a gazdaságpolitikát, és egyfajta »jóléti fordulatot« hajtott végre.”⁴ A lehetséges magyarázatok között azt is számításba veszi, hogy (alulról jövő) társadalmi mozgások kényszerítették ki a stratégiaváltást. „Kérdéses tehát, hogy valóban politikai kezdeményezés volt-e a fogyasztás bővítése, bővülése az 1956-ot követő évtizedekben, vagy a politika csak igazodott a társadalmi szándékokhoz, akaratokhoz, és ennek jegyében egyre kevésbé gátolta a különböző javak megszerzését vagy [...] esetenkénti felhalmozását. Értelmezhető-e úgy ez a folyamat, mint a korábbi évek, évtizedek tulajdonvesztésére, tulajdoni korlátozására adott társadalmi válaszreakció?” Ha tágítjuk a perspektívát és nemzetközi összefüggésbe helyezzük az irányváltást, más eredményre juthatunk a magyarázatot illetően.

Párhuzamosan azzal a folyamattal, ahogy a makrotörténelem helyét a mikrotörténelem vette át a történettudományokban, az életmódkutatás is felélenkült,

ami nem tudja ugyan megkerülni a társadalmi nemi szerepek elosztását, de azt többnyire a fogyasztás terén bekövetkezett változásoktól függetlenül kezeli, és szinte kizárólag a tényszerű, számszerű változásokra és a hivatalos politikai retorikára koncentrál. Ami közbül van, azaz a nőikkel kapcsolatos társadalmi diskurzus (értékrend, mentalitás), ahogy az a különböző közvetítőkön keresztül formálódik – vagyis a közvetett verbális és vizuális üzenetek, tárgyak, reklámok által közvetített és konstruált nőkép –, a kutatás vakfoltjára esik, holott ez a szürke zóna mindkét területet jelentősen árnyalja.

Valuch Tibor a fogyasztás terén pontosan elemzi a korabeli politika sajátos kettősségét, miszerint „egyfelől állandóan hangsúlyozták, hogy semmi sem lehet fontosabb, mint a dolgozók életszínvonalának állandó emelése, másfelől pedig hasonló kitartással ostorozták a kispolgáriságot, a túlzott fogyasztói igényeket, a mértéktelen felhalmozási vágyat, az anyagiasságot”⁵ A mentalitástörténet felé tágítva a privát szféra és a nemi szerepek átstrukturálódásának vizsgálatát – a szöveg- és képelemzések révén pedig a hivatalos retorika mögé kerülve – hasonló ellentmondásokba, kétarcúságba ütközünk. Nem a szocialista modernizáció, az emancipáció hivatalos politikája áll a tömegek öröklött mentalitásával mint visszahúzó tényezővel szemben, ahogy ez a korabeli diskurzusban lecsapódik. A háztartás modernizálása, a fogyasztás bővítése valóban központi szerepet kapott az évtizedben, ellenben az a beszédmód, ahogyan ez képeken, reklámokon, tárgyakon keresztül kommunikálódott, ősi patriarchális toposzokat konzervált a hivatalos politikai kurzus saját retorikája ellenében, egészen hasonlókat, mint amelyek látszólag csak a meghaladni kívánt rivális ideológiai konstrukcióban, a kapitalizmusban léteztek, és egészen hasonló módon ahhoz, ahogyan mindez a Szovjetunióban zajlott. A „mintaországban” a fogyasztással kapcsolatos kampány és diskurzus a hrucsovi olvadás időszakában a sztálinizmus alatt lejáratódott kommunista projekt feljavítására és annak révén újralegitimálására irányult,⁶ ami Magyarországra még inkább érvényes, hiszen a „gulyáskommunizmus” – 1956 árnyékában is – képes volt hosszú időre konzerválni a szocialista államformát.

Tanulmányom háttérként kíván szolgálni a hazai *pop art* művészet és a társadalmi nemi szerepek művészeti reprezentációja későbbi kutatásához, amennyiben a szocialista fogyasztással, tárgykultúrával és a szocialista nővel kapcsolatos diskurzust vizsgálja a korabeli folyóiratok, kiadványok alapján, nem gazdaság- vagy fogyasztástörténeti, hanem kultúrtörténeti nézőpontból. A kutatást egyfelől a hiánygazdálkodás talaján kibontakozó hazai *pop art* művészet belső ellentmondásának értelmezhetősége és annak a közkeletű toposznak a felülvizsgálata tette szükségessé, amely szerint szocialista viszonyok között a *gender*-reprezentáció problematikája az emancipáció okán irreleváns.⁷

Nejlonháború a háztartás frontján

Az USA európai fogyasztást serkentő háború utáni politikájának és az „amerikai életforma” propagálásának – beleértve a szupermarketláncok, a háztartási gépek és a modern *design* expanziójára irányuló kampányt, és természetesen a Marshall-segélyt – kifejezetten politikai felhangja volt.⁸ A hatvanas évek elején nemcsak a nagyhatal-

⁵ Uo., 50.

⁶ REID-CROWLEY (2000), 14.

⁷ FORGÁCS (2000).

⁸ Lásd erről bővebben: CASTILLO (2010).

mak körében, hanem a szatellit országokban – köztük Magyarországon – is, a nő és „birodalma”, a konyha került a „nejlonháború”⁹ középpontjába.

1957-ben a Szovjetunió fellötte az űrbe az első műholdat, a Szputnyikot. Az űr meghódításának első sikeres lépései és a következő évek intenzív atomfegyverkezése a hidegháború két nagyhatalma közül a Szovjetuniót juttatta ideiglenes elsőbbséghez, ami pánikhangulatot idézett elő a másik oldalon, az Amerikai Egyesült Államokban és szövetségeseiben.¹⁰ 1959-ben a kölcsönösség jegyében New Yorkban megrendezett *Tudomány, Technológia és Kultúra* című szovjet kiállításon bemutatták az amerikai közönségnek a Szputnyik másolatát.¹¹ A párhuzamosan tartott moszkvai Világkiállítás amerikai pavilonjában ellenben az amerikaiak, ha nem is előzmény nélkül, de váratlan stratégiai fordulatot hajtottak végre: az absztrakt, a jövőt és a kozmoszt célzó magaspolitikáról, a *high-tech* nehéziparról, a fegyverkezésről a jelen aktuális és e világi viszonyaira, a *high-tech* háztartásra, a materiális bőségre és a fogyasztásra helyezték a hangsúlyt. Fegyvernemet váltottak, amennyiben a lakosság jelenben elérhető anyagi jólétében, életminőségében kívánták mérni a civilizációs fejlettség fokát a kétféle, kapitalista és kommunista modernizációs projekt versenyében.¹²

1951-ben David Riesman azt vizionálta, hogy a „Bőség Hadművelet” keretében a Szovjetuniót fogyasztási javakkal bombázzák, ugyanis „amennyiben mazsolázhathatnak az amerikai javakból, az orosz emberek nem fogják elfogadni vezetőiket, akik tankokat és kémeket kínálnak számukra porszívók és szépségszalonok helyett. A szovjet vezetés ekképpen kényszerítve lesz a fogyasztási javak előállítására, máskülönben fokozódó és tömeges elégedetlenséggel kell számolnia.”¹³ A fiktív „haditudósítás” alapján a hadművelet során kisebb-nagyobb konténernyi nejlonharisnyával, cigarettával, karórával, rádióval, borotvával, kenyérpíróval bombázták a szovjet lakosságot. Odessza, Szmolenszk és más városok egytől egyig az „agresszív nagylelkűség” áldozatául estek, „ahogy a szovjet háziasszonyok a saját szemükkel látták az amerikai tűzhelyeket, hűtőszekrényeket, ruhákat és játékokat”.¹⁴ A bombázások nyomán elszaporodtak az üzerek, a márkahamisítók, és különféle láncreakciók is beindultak, köztük, hogy „ami azt illeti, az amerikai hűtőszekrények nemcsak a villamosítás hiányosságait tették szembetűnővé, hanem vágyat ébresztettek az emberekben egy sor olyan élelmiszerre is, amelyeket immár lenne hol tárolni”.¹⁵ David Riesman ironikus, utópikus, fiktív haditudósítása prófécianak bizonyult, mely átformálta ha nem is az ötvenes, de a hatvanas évek hidegháborúját, akárcsak a részt vevő felek politikáját és prioritásait. A valóságban a hatvanas évek küszöbén, az 1959-es moszkvai Világkiállításon került sor első ízben a – húsz évvel a rendszerváltás után visszatekintve – végzetesnek bizonyult „puha hatalom” bevezetésére. A hivatalos amerikai nyilatkozatok igazi frontáttörésnek minősítették az amerikai részvételt. Az oroszok fitymálták ugyan,¹⁶ de a következő időszak stratégiaváltásába, amely előirányozta a népjólétet, mégiscsak belejátszott.

⁹ A kifejezés David Riesmannek, a Harvard Egyetem professzorának A nejlonháború című, 1951-ben született írására utal: RIESMAN (1964), teljes szövegét lásd e tanulmány mellékleteként.

¹⁰ CASTILLO (2010), 206.

¹¹ Uo., VIII; MASEY–MORGAN (2008), 246–247.

¹² OLDENZIEL–ZACHMANN (2009a), 6.

¹³ RIESMAN (1964), 67.

¹⁴ Uo., 69. A szöveg fordítását lásd e tanulmány mellékleteként.

¹⁵ Uo., 71. A szöveg fordítását lásd e tanulmány mellékleteként.

¹⁶ Lásd erről részletesen: REID (2009).

A hidegháború forró konyhája

A Szokolnyiki Parkban felépített amerikai kiállítócsarnokokban zömében fogyasztási javakat (játékokat, sportszereket, háztartási cikkeket, hifi-berendezéseket, tévékészülékeket, fényképezőgépeket, ruhákat és textileket¹⁷) állítottak ki patrióta gyárosok adományként felajánlott termékeiből.¹⁸ A fogyasztási cikkekkel teletömött üvegpa-vilon mögött felállítottak egy berendezett amerikai kertvárosi modellházat, amelyre a *Szplitnyik* becenevet ragasztotta a(z angol) közbeszéd, mivel középen kettévágták, és egy folyosót nyitottak benne, hogy tömegesen be lehessen járni (*split* 'kettémet-szeni'). Ennek tökéletesen felszerelt *hi-tech* konyhájában került sor a „konyhavita” néven elhíresült szópárbajra a szovjet pártfőtitkár Hruscsov és Nixon amerikai al-elnök között, amely vita „valami újnak a kezdetét jelölte”.¹⁹ A fotó, amelyen együtt láthatók a Szplitnyik konyhájában, a hidegháború egyik jelképévé vált.²⁰ Nixon elismerte a Szovjetunió fölényét az űrkutatásban, de megjegyezte, hogy néhány do-logban, például a színestelevízió-gyártásban ők járnak elől. Hruscsov semmit sem ismert el, fölényesen viselkedett és ironizált, ám kilátásba helyezte, hogy hét év múlva a Szovjetunió ugyanazon a szinten lesz, mint Amerika. „Amikor utolérjük és elhagy-juk Önöket, visszaintegetünk. Ha akarják, megállunk, és azt mondjuk: Kövessenek.”²¹

Eltérő ideológiai konstrukcióban ugyan, de a konyha vált egyik kulcselemévé a hruscsovi modernizációs politikának is, a tudományos-technikai forradalom domesztikálásának a hidegháború új szakaszában, a békés egymás mellett élés időszakában.²² Hruscsov konyhája azonban éppúgy nem volt ideológiamentes övezet, mint ahogy Nixon konyhája is az ideológiai propaganda céljait szolgálta,²³ és mint ahogy a fo-gyasztásnak is fontos politikai szerep jutott.²⁴ A Hruscsov-érában a modernizáció és a privát szféra társadalmisítása a konyhában kezdődött, érvel Susan E. Reid a téma vonatkozásában alapvető írásában, s értelmezi azt is, hogyan ízült bele a konyha látszólag neutrális terepe a magasabb célok és ideák szövetébe, illetve az aktuális pártpolitikába. „Az otthoni munkaterület racionális megtervezése racionalizálná a há-ziasszony tevékenységét és összekapcsolná őt a tudománnyal és a modern ipari szer-vezettséggel, miközben az új háztartási technológia olyan állampolgárrá formálná őt, aki megfelelné az űrrepülés, a komputeres és az atomenergia heroikus korszakának. A konyha – és benne a női munka – tehát a szovjet társadalom modern, racionális, tudományos szervezetté válásának irányába mutató tágabb fejlődésébe integráló-dott, amelynek talaján a hidegháború nyertese a kommunizmusba való átmenet szakaszába lép. A konyha nem pusztán jelentéktelen családi drámák színpada kívánt lenni, hanem a fejlődés ügynöke: [...] a házimunka racionalizálása és a konyha mo-dernizálódása úgy propagálódott, mint ami az emancipáció érdekében zajlik; a nők számára időt és energiát kellett volna felszabadítania, amit értékesebb, társadalmi és produktív munkára fordíthattak volna, hogy teljes értékű, öntudatos egyénekké váljanak, akik teljes mértékben részt vesznek a kommunizmus építésében. Ugyanakor az új szovjet konyha által kilátásba helyezett emancipáció elérése nem járt volna együtt a hétköznapi élet *gender*-struktúráinak alapvető megváltoztatásával.”²⁵

¹⁷ MASEY–MORGAN (2008), 192.

¹⁸ Uo., 199.

¹⁹ Uo., részleteit lásd e tanulmány mellékleteként.

²⁰ Uo.

²¹ Uo., 202.

²² REID (2005), 315.

²³ Uo., 289.

²⁴ REID (2002).

²⁵ REID (2005), 313.

²⁶ A konyha és a nő modernizálása csak egyike volt a több párhuzamos futó modernizációs projektnek, amelyeket többnyire társadalmi vita is kísért; ez alól szinte csak a „konyhavita” képezett kivételt. Az egyéb modernizációs vitákról (Családi ház vagy közösségi otthon; Frizsiderszocializmus; Kicsi vagy kicsi?) lásd Pötö (1986).

²⁷ FÖLDES (1964).

A hatvanas évekbeli magyar konyha- és nődiskurzus olyan mértékben rímelt a szovjet mintára, és olyan mértékben visszhangozta az orosz forradalmi mentalitást és retorikát, hogy az erős kétségeket támaszt a magyar belpolitikai akarat és az alulról jövő civilizálódás elméletének érvényességét illetően. Kétségtelen azonban, hogy a mintakövetés ellenére a konyha és a háztartás modernizálódásának és az arról való közbeszédnek vannak helyi jegyei, sajátosságai is. A továbbiakban e folyamat különböző aspektusait kívánom korabeli források alapján megvilágítani.²⁶

Beépített konyha – hímzett falvédővel²⁷

A hazai napilapok vezércikkében tájékoztattak a moszkvai Világkiállításról és a Hruscsov–Nixon találkozárról. A „konyhavitáról” nem esett ugyan szó, ám az őszi párttárgyalásban (szintén a következő hét évre) előirányzott tervekben az alapvető és nagy léptékű feladatok – lakáskérdés, falvak villamosítása, egészségügyi ellátás stb. – mellé sorolódott egyenrangú célként a fogyasztás élénkítése, és kiemelten a „nők háztartási munkáját megkönnyítő” tartós fogyasztási cikkekkel (melyeket részletesen felsoroltak)

²⁸ Dokumentumok IV. Életszínvonal, kultúra, tudomány, *Társadalmi Szemle*, 14(1959)/10, 130.



12. Ismeretlen: A korszerű mosáshoz Alba mosópaszta, 1966

való megfelelő ellátottság a „termelés és a behozatal jelentős fokozása” révén. „A lakosság fogyasztási alapja hét év alatt legalább 40 százalékkal emelkedjék. Biztosítani kell, hogy a dolgozók növekvő pénzjövedelmükből elegendő mennyiségben, megfelelő minőségben és választékban vásárolhassák meg a kívánt árukat. Ezért tovább kell javítani a lakoságnak élelmiszerekkel és iparcikkkel való ellátását [...] Az életszínvonal emelkedésével egyidejűleg biztosítani kell, hogy mind bőségesebben, izléseesebben, választékosabban elégítsük ki dolgozó népünk ruházatközlési igényeit [...] az ötéves terv folyamán mintegy 100 000 padlókefét, 120 000 porszívó gépet, 150 000 villamos hűtőszekrényt és 460 000 mosógépet kell a lakosság rendelkezésére bocsátani.”²⁸ 1963-ban az MSZMP Központi Bizottságának határozata pedig, megfelelően a hruscsovi fordulatnak, már egyenesen ideológiai magasságokba emelte a népjólétet: „Harcunk most azért folyik, hogy a szocializmus nemcsak a békével, hanem a jóléttel is azonos fogalom legyen [...] Állami, gazdasági és párt-szerveink, minden dolgozó, azok tudatában fokozza erőfeszítéseit, hogy a gazda-

sági építés eredményeivel alapozzuk meg a népjólét emelését. A munka frontja a jólétért, a szocializmusért, az imperializmus ellen, a békéért vívott küzdelem fő frontja hazánkban.”²⁹

A forradalmi Oroszország dicsőítette a tudományt, és vallásos hódolattal viszonyult a gépekhez. Lényegében a tudomány és a gépkultusz lépett a vallás helyére, amely földi paradicsomot ígért híveinek.³⁰ Ez az utópia, ha módosult formában is, de tovább élt a létező szocializmus viszonyai között, és továbbra is a gerincét jelentette a szocialista modernizációnak. Míg a második világháborúban és a hidegháború első szakaszában az erőltetett iparosításnak, fegyverkezésnek és űrprogramnak nyújtott hátszelet, a hrucsovi fordulat révén a békés egymás mellett élés jegyében a jövőre és a kozmoszra irányuló vízió és a militáns, maskulin jellegű technológia a jelen életviszonyaira való fókuszálással párhuzamosan pacifikálódott és feminizálódott. A technológiai forradalom immáron a konyhát célozta.³¹

Akárcsak a Szovjetunióban, nálunk is leszivárogtak és konkrét formát öltöttek, illetve értelmeződtek a központi irányelvek a nőket célzó heti magazinokba, nálunk a *Nők Lapjába*, amely pedagógiai célú és informatív tudósításokkal, interjúkkal és (főleg 1961 után) reklámokkal kapcsolódott be a megváltozott diskurzusba. Az ideológiai keret a felfrissített kommunista utópiának megfelelően a posztstálinista új ember, azaz az új, modern (házi)asszony megteremtése volt, szerves részeként a politikai-társadalmi modernizációs projektnek, amely immáron a magánélet „régii, avított” hagyományokat, szokásokat a legszívósabban továbbélhető, „legsötétebb”, a modernizálásnak leginkább ellenálló zugára is kiterjedt.³² A mikroprojekt retorikája ugyanazon kulcsszavak (racionalizálás/ésszerűség, korszerűség/modernség, tervszerűség) köré épült, militáns, forradalmi metaforákban fogalmazódott meg, és éppúgy tudományos megközelítésre tarthatott számot, mint a makroprojekt – tekintve, hogy az előbbi semmivel sem minősült alábbvalónak, mint az utóbbi, ennél fogva viszont szintúgy meg kellett felelnie a kor követelményeinek: „A háziasszonyok körében ma is igen sok van, aki faekével szánt az atomkorszakban.” A módszer a háziasszonyok e maradi rétegének szocialista átnevelése volt, akik „sokat tanulhatnak a háztartási munkákat megkönnyítő félkész és kész élelmiszereket, kisgépeket, modern takarítóeszközöket felhasználó modernebb és időhiány miatt nagyobb ésszerűsége is kényszerített, gyárban vagy irodában dolgozó asszonyoktól.”³³ A modern nő kategóriáján belül a művész az élvonalban volt: Lakatos Gabriella balerina a róla készült képes riport egyik fotóján divatos ruhában, porszívózás közben látható.³⁴

²⁹ *Társadalmi Szemle*, 18(1963)/8–9, 6, 9.

³⁰ STITES (1989), 169.

³¹ Lásd erről bővebben REID (2005).

³² A szovjet folyamatról lásd uo.

³³ R. M. (1959).

³⁴ F. A. (1961).



13. Lakatos Gabriella porszívóval, *Nők Lapja*, 1961. október 7.

A tegnapi és a mai ízlés csatája

A gyors és hatékony átnevelés össznépi társadalmi feladat volt, sokan részt vettek benne. Az ízlésnevelésben különösen nagy szerepet kapott a „sokarcú művészet legfiatalabb, a nagyközönség körében kevésbé ismert, de talán leggazdagabb termést ígérő hajtása”, a formatervezés, amelynek számára a kávédaráló és a szputnyik tervezése azonos rangú feladat volt.



14. Nők Lapja, 1962. május 19.

Az a meggyőződés, hogy „a legfőbb erő [a nevelésben] a környezet nevelő hatása, amely »automatikusan« hat az emberre”, hozta előtérbe a hatvanas években az iparművészetet, amely minden művészeti ágban nagyobb nyilvánosságot kapott. „A mi célunk az emberhez méltó környezet megteremtése” – nyilatkozta Dózsa Farkas András, az Iparművészeti Főiskola formatervező tanszakának vezetője, – aminek letéteményesévé a formatervezés, a design vált. „A technika-teremtette új tárgyak szükségszerűen az élet minden zugába beviszik az új stílust” – tette hozzá a Főiskola főigazgatója, Hincz Gyula. Ami a stílust és az esztétikai értékeket illeti, a meghatározó

elv a funkcionalizmus volt, amit leginkább a konyha „forradalmasításával” lehetett igazolni: „A mi konyhaberendezésünk azért lesz szép, mert célszerűen variálható, jól elrakható, könnyen tisztítható elemekből áll, és mert megkönnyíti a háziasszony munkáját.” A háziasszony ebben az összefüggésben a korábbi alapállással – „régén a háziasszonyt egyszerűen »nem dolgozó« nőnek könyvelte el a világ”³⁵ – szemben a dolgozó nő, akinek második műszakjára terelődött a figyelem. A cél az ő munkájának megkönnyítése, ideje egy részének felszabadítása volt, amely megnyert időt szabadideje „kulturált” eltöltésére, művelődésre, továbbá pihenésre fordíthatja. A termelésre és a termelőkre koncentráló szocialista gazdaságban is fontos szerepe volt a formatervezésnek – amennyiben a „kulturált munkahelyi környezet nemcsak a termelésre hat serkentően [...] hanem a dolgozók biológiai közérzetét is előnyösen befolyásolja”³⁶ –, akárcsak az ízlésreformban: „Esztenők óta kettős küzdelmet vívunk. Egyfelől jó alkotásokkal szeretnénk bizonyítani törekvéseink helyességét, másfelől megfelelő felvilágosító munkával kiszorítani a rosszat, az ízléstelenséget, a giccsot.”³⁷ A jó ízlés elsősorban nem esztétikai, hanem morális kategória volt, megfelelően a bolsevizmus moralizáló alapattitűdjének.³⁸ A tárgyak éppúgy állhattak a jó vagy a rossz oldalon, a haladás szolgálatában, vagy a maradiság képviselőjében,³⁹ mint az emberek, ami az olyan címekben is megjelenik, mint Hazug és igaz tárgyak,⁴⁰ vagy A jó ízlés követői.⁴¹ Ha a jó ízlés követői a tárgyak, ügynökei az iparművészek, közvetítői, terjesztői a különböző sajtómédiák voltak. Ez lett

³⁵ FÖLDES (1962).

³⁶ Uo.

³⁷ Uo.

³⁸ STITES (1989), 98.

³⁹ A korszak tárgykultúrájáról lásd CROWLEY–PAVIT (2008); a sztálinizmus tárgykultúrájáról lásd CASTILLO (2010), 4. fejl.: Stalinism by Design (87–110).

⁴⁰ Hazug és igaz tárgyak, *Tükör*, 1964/39.

⁴¹ A jó ízlés követői, *Tükör*, 1966/21.

a missziója a női magazinok tanácsadó rovatának, amely jól hasznosítható háztartási praktikák helyett egyre inkább a modern háziasszony-image megformálásának fórumává vált. Beépített konyha – himzett falvédővel. A tegnapi és mai ízlés csatája címmel közölt riportot a Nők Lapja mottóként használva a Magyar Nők Országos Tanácsa ülésén a giccs tárgyában felszólaló idős falusi asszony kifakadását: „Sokat ír a sajtó, rádió arról, mi a giccs, mi nem. Nekem szép lakásom van, de már gyanúsan nézek minden bútordarabra, vajon nem giccs-e. Az ördög sem ismeri ki magát. Egy biztos, van egy fikuszom, az nem giccs”⁴² – mindez egyúttal a propagandakampány hatékonyságát és kiterjedtségét is bizonyítja. „Később, mikor a szobába megyünk, látom, hogy a giccsből való riadalma valóban nem alaptalan [...] a beépített konyhaszekrényvel joggal büszkélkedő [szomszéd] háziasszony elavult mütyürkéket őriz kincsként modern [...] otthonában [...] a tegnapi és mai ízlés csatája még nagyon kevés otthonban dőlt el, de Juhász néni felébredt igényességét, a rosszal szemben támadt gyanakvását, az igazi értéket kutató kíváncsiságát jó lenne terjeszteni”⁴³ – summázta a harc pillanatnyi állását a riporter.

A sajtón kívül magasabb fórumok is szolgálták az átképzés és öntudatosítás feladatát, mint a Háziasszony-konferenciák, Háziasszony-akadémiák,⁴⁴ amelyek megtevesztő elnevezésük ellenére nem azok fórumai voltak, akik háztartási kérdésekben akarták képezni magukat, hanem azoké, „akik többek akarnak lenni háztartási robotgépeknél”⁴⁵ „Társadalmi tényezővé lett akarva vagy akaratan kívül is a háziasszony, egyszerűen azért, mert megváltozott a társadalom. A régi időkben a nők világát a porosz hármass jelszóval igyekeztek leszűkíteni, kijelentvén, hogy »Kinder, Küche, Kirche« – magyarul csupán a gyerek, a konyha és a templom az asszonyé a világból. Az a világ azonban letűnt. A mi társadalmunk, a szocialista társadalom egyenlő jogokat biztosít az asszonyoknak [...] s évről évre egyre sürgetőbben követeli: »Ne csak a konyha dolgaival törődj, hanem a nagyvilággal is« [...] a modernebb háztartás, a gazdaságosabb időbeosztás, a házimunkát megkönnyítő gépek használata a háziasszonyoknak is joguk és kötelességük, mert az így nyert időt művelődésükre fordíthatják”⁴⁶ – fogalmazódik meg az új intézmények és a szocialista nő *ars poeticája*.

A gyakorlat szintjén az úgynevezett házigyári program keretében előre gyártott elemekből tömeges mennyiségben lakásokat biztosító panellakótelepek kisméretű lakásainak még kisebb konyháiban beépített konyhabútorokra volt szükség. A régi és új világ új lendületet és irányt kapott küzdelmében a lakás más részei háttérbe szorultak ugyan, de ahogy 1960 januárjában elhangzott „A forradalom, amely kultúránkat maivá formálja, széles alapokra fekteti, megkezdődött a lakáscivilizációban is. A frontáttörés éve: 1960!”⁴⁷ A lakberendezés, a bútortervezés úgyszintén csatasorba állt az ízléstelenség, a giccs ellen,⁴⁸ megfelelően a hruscsovi ízlésváltásnak, ami a sztálini megalománia, monumentalizmus, konzervatív ízlés és funkciótlan „decorum” ellen is harcot indított.⁴⁹ A modern környezetkultúra iránti igény a *Nők Lapjában* 1960-ban külön rovatot eredményezett Szép otthon elnevezéssel, 1966-ban pedig külön szakfolyóiratot hívott életre *Lakáskultúra* néven, ami egyúttal előtérbe hozta a belsőépítészeket, bútortervezőket és a dísz tárgyakat készítő, fontos társadalmi feladattal bíró iparművészeket is. Az ő tevékenységük inkább a támogatott,

⁴² FÖLDES (1964).

⁴³ Uo., 7.

⁴⁴ A szovjet intézményekről lásd REID (2005).

⁴⁵ Lásd a tudósítást a Háziasszonyok 1959. június 18-án tartott első konferenciájáról: R. M. (1959).

⁴⁶ Uo.

⁴⁷ KERTÉSZ (1960).

⁴⁸ Lásd Gy. (1967).

⁴⁹ Lásd erről CASTILLO (2010), 4. fej.: Stalinism by Design (87–110, 161 skk).

semmint a tiltott kategóriába esett, szemben a „modern művészek” tevékenységével, holott a modern *design* hasonló konnotációval bírt és azonos üzenetet hordozott, mint az absztrakt festészet, de míg a *design* át lehetett fordítani „szocmodern”-be, a realista paradigma a festészetben és a szobrászatban továbbra is elsőbbséget élvezett.⁵⁰ A modern *design* nyugat-európai propagandakampánya⁵¹ ugyanis éppúgy politikai célokat szolgált, mint az absztrakt expresszionista festészet európai népszerűsítése,⁵² mindkettő a kifejezés kapitalizmusbeli szabadságát volt hivatott megtestesíteni a szocializmus irányított és kontrollált kultúrájával szemben. A Bauhausból eredeztetett, kissé lebutított funkcionális „modern stílus” a „lingua franca” szerepét töltötte be a fogyasztói kapitalizmusban és a globalizált amerikai életformában. „A modernizmus nemzetközi stílusa kiemelt szerepet játszott a keleti blokk szétbomlásztásában” – fogalmazza meg a jelenség súlyát Castillo.⁵³

⁵⁰ Terjedelmi okok miatt e terület további kifejtésétől el kell tekintenünk.

⁵¹ Lásd erről CASTILLO (2010), 5. fej.: People's Capitalism and Capitalism's People (111–138); 6. fej.: The Trojan House Goes East (139–173).

⁵² COCKROFT (2000), 147–154.

⁵³ CASTILLO (2010), 64.

⁵⁴ *Nők Lapja*, 1961. szeptember 9.

A fogyasztótól a fogyasztóig⁵⁴

A konyha és a háziasszony modernizálásának szándéka egy sor láncreakciót idézett elő. Az 1959-es, roppant körültekintő párthatározat a modern konyha mellé kiszolgáló intézményhálózatot is kívánt teremteni: „Fejleszteni kell a kereskedelem kultúráltságát. Fokozni kell a kereskedelem gépi ellátottságát, főleg hűtőgéppel. Folytatni kell a gyorsabb, kényelmesebb kiszolgálást nyújtó [...] eladási formák nagyobb ütemű fejlesztését. Megfelelő üzlethálózattal kell ellátni az új lakótelepeket [...] fokozni kell a konzervek, korszerűen csomagolt hidegkonyhai és félkész készítmények értékesíté-



15. Gönczi Gebhardt Tibor: *Már 36-an vagyunk!* 1950-es évek

sét.”⁵⁵ Az egyes háztartások szempontjából a hűtőszekrény jelentette a front-áttörést, és egyúttal belépőt nyújtott a modern életbe, a földi paradicsomba. Ahogy a reklám hirdette: „A boldogság: mosolygó ifjúság, viruló egészség, minden ami siker, s ami ezzel iker: egy új, nagyszerű Lehel hűtőszekrény.”⁵⁶

A részletfizetésre vásárolható kisgépek mellett az újságok nagy szenzációként harangozták be új önkiszolgáló üzletek megnyitását, és egy-egy új konzervféle, félkész és instant étel, ital megjelenését a piacon. A háztartási eszközök mellett ezek váltak a korral lépést tartó, modern nő attribútumaivá. Néhány eksztatikus reklám, például amelyen egy nő szerelmesen öleli magához a porszívócsövet,⁵⁷ egyenesen a második műszak megszűnését ígérte, de a mértéktartóbbak jelszava továbbra is a háziasszonyok munkájának „könnyebbé, gyorsabbá és kényelmesebbé” tétele volt.

A materiális jólét programjával és a fogyasztási javak fokozatos megsokasodásával párhuzamosan megjelent az új szereplő, a szocialista fogyasztó⁵⁸ is a színen, aki nálunk is, akárcsak a Szovjetunióban,⁵⁹ szinte kizárólag nőként tétéleződött. Ő volt



16. Tükör, 1970. december 1.

⁵⁵ Dokumentumok IV. Életszínvonal, kultúra, tudomány, *Társadalmi Szemle*, 14(1959)/10, 131.

⁵⁶ *Tükör*, 1970. december 1., 21.

⁵⁷ *Nők Lapja*, 1965. május 29.

⁵⁸ Lásd erről bővebben CASTILLO (2010), 7. feje: *Consuming Socialism* (173–202).

⁵⁹ Lásd erről bővebben REID (2002).



17. SO-KY: Kényelmesen élhet, dolgoznak a gépek, 1964

⁶⁰ A korszak plakátterméséről lásd BAKOS (2007), 129–146.

⁶¹ *Nők Lapja*, 1960. december 22.

⁶² BALOG (1965); Egész oldalas por-szívó használati útmutató, *Tükör*, 1966/50, 23.



18. Kényelmesen élhet. Mosógép, centrifuga [1965]

⁶³ SÁNDOR (1961).

⁶⁴ Lásd erről HOFFMANN (2003), 180.

⁶⁵ CSERNYISEVSKIJ (1954).

⁶⁶ ZSADOVA (1985).

a célpontja a nem túl nagyszámú kereskedelmi plakátnak,⁶⁰ ahogy őt szólították meg a hirdetések és őt célozták a reklámok is, amelyek a hatvanas évek elején még kis méretben, rajzos formában szerényen megbújtak a lapok utolsó oldalain, majd kezdtek élelőszereplőket is használni, s méretük és arányuk egyre növekedett a folyóiratokon belül. Az első egészoldalas hirdetés a *Nők Lapja* 1960-as karácsonyi számában jelent meg.⁶¹ 1961-től megjelentek, majd megsokasodtak a félkész ételek és készen kapható hidegtálak szöveges hirdetései, amelyeket követtek a női szépségápolószerek, krémek,

rúzsok, női bizsuk, a nejlonharisnya és a fürdőruha reklámjai, az év második felétől pedig megjelentek a háztartási kisgépek és tisztítószeres hirdetései is, illetve az azok használatát ismertető írások, képes útmutatók.⁶²

Házimunka és egészség⁶³

A kommunista forradalmi fanatizmus purifikáció-mániájának szélsőséges formája a politikai tisztogatás, a társadalom „fertőző elemektől” való megtisztítása volt,⁶⁴ de részét képezte a társadalom mellett a privát szféra „kisöprése” is, annak nemcsak tisztává, de átláthatóvá, kontrollálhatóvá tétele is. Már Csernyisevskij utópiájában (*Mit tegyünk*),⁶⁵ a szocializmus kézikönyvében, Lenin kedvenc olvasmányában is központi helyet foglalt el a köztisztaság, s a tisztaságot, átláthatóságot szimbolizáló anyagok, mint az üveg és a fém használata, ahogyan a forradalmi művészet ideálját megtestesítő Tatlin-torony is ezekből az anyagokból épült volna meg.⁶⁶ A jövő boszorkányműhelyének laboratóriumként való elképzelése is a tudomány mindenhatóságát tételező forradalmi időszakban gyökerezett, amely steril körülmények között, tudományos környezetben képzelte

el a jövő megtervezését, minthogy az ideális jövő képeinek tökéletesítése kísérletek – ez a másik kulcsszó! – révén valósult volna meg. A hosszú távú célok mellett a szocialista ideológia és pártvezetés a test felett is hatalmat akart gyakorolni, az egészséges, dolgozó testet tekintve a hatékony munka feltételének. Ennek megfelelően a szocialista modernizációnak, tudományos-technikai forradalomnak a szemé-

lyes higiénia is része volt. A Szovjetunió kiépített intézményrendszerrel biztosította a testkontrollt, továbbá a lakó- és munkakörnyezet tisztaságát a házak állapotának rendszeres ellenőrzésével, tisztasági versenyekkel, oktató jellegű színházi előadásokkal, s a „feleség-aktivista mozgalom” bevonásával a dolgozók egészségéért folytatott harcba.⁶⁷

A konyhával kapcsolatos hazai diskurzusban a racionalizálás mellett a legtöbbet emlegetett varázsszó úgyszintén a higiénia volt,⁶⁸ a kettő metszéspontján kristályosodó közkedvelt metafora pedig a laboratórium. 1959-ben az ideális otthonról beszámoló londoni tudósítás az ideális konyhát mint minden nő álmát mutatta be, s úgy jellemezte, hogy „a konyha műhelyre, laboratóriumra emlékeztető, de kellemes helyiséggé alakult át”.⁶⁹ Ugyanebben az évben azt is hírül adták, hogy a IV. Magyar Iparművészeti Kiállításon bemutatott beépíthető, kombinált konyhabútor szériagyártását már megkezdték. Tíz évvel később a *Tükör* újságírója egy, a hazai viszonyokat taglaló írásában már evidenciaként feleltette meg a modernséget az „álmkonyhá”-nak: „Ma már azt a konyhabútort tartjuk modernnek, amely helyt ad a háztartási gépeknek.”⁷⁰ Sőt ekkorra már a kereskedelembe is beszivárgott és a vásárlók körében is megfogalmazódott, hogy a „variálható, gépekkel felszerelt, függesztékes laboratoriumszerű konyhákat kéri az ipartól”.⁷¹

A modern konyha laboratóriumában formálódó új asszonnak a régi szokásokkal is szakítania kell metamorfózisa során: „A korszerű konyhák nem a sok órás, mindennapi főzésre valók – inkább melegítésre és tálalásra szolgáló beépített berendezésekkel ösztönzik a modern életforma megvalósítását.”⁷² Az üveges, dobozos konzervekből és mirelit készítményekből előállítható „meleg vacsora percek alatt”⁷³ szlogen az öntudatos, többnyire városi dolgozó nőt állította szembe a hagyományos háztartást vezető, többnyire vidéki, falusi nővel. A szocialista utópiában a város képviselte a civilizációt, a kultúrát, a haladást, szemben az elmaradottsággal, sötétséggel asszociált vidékkel.⁷⁴ A szocializmus belső hierarchija szerint tehát a munkásnő jár elől jó példával a parasztasszony előtt.

A kampány az étrendre, a helyes táplálkozásra⁷⁵ is kiterjedt, s a retorika szerint „nem is reformra, hanem forradalomra volna szükség a hazai étkezési szokásainkban”.⁷⁶ A jövő letéteményese ebben a vízióban az „utópisztikus étrend”, ami a múlt rossz szokásai ellen harcol, amilyen például a disznóvágás és disznótoros. A múlt és a jövő, a rossz és a jó közötti harc másik frontján a hagyományt képviselő, egészségtelen életmódot folytató anyák és a korszerűségért sikra szálló leányaik küzdenek egymással: „...azok

⁶⁷ HOFFMANN (2003), 180.

⁶⁸ A szovjet vonatkozásokról lásd REID (2005), 297.

⁶⁹ RUSSEL (1959)

⁷⁰ BENCZE (1969).

⁷¹ Uo.

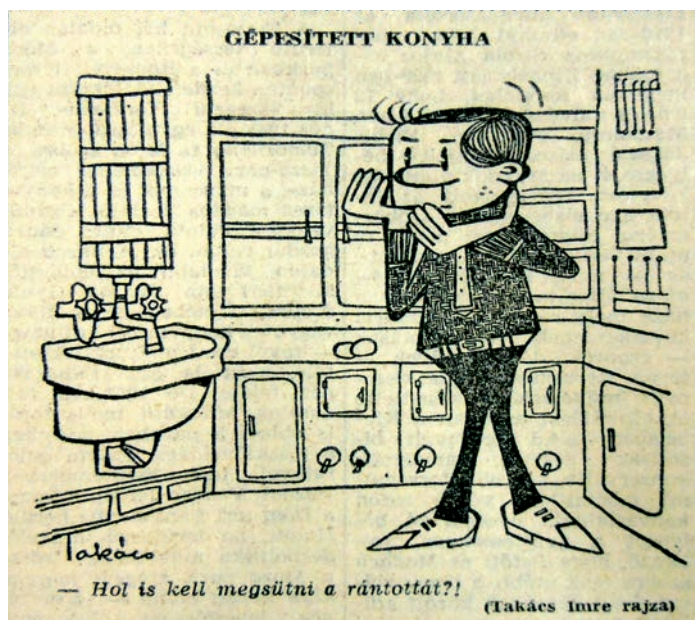
⁷² Korszerű otthon-kiállítás, *Nők Lapja*, 1965. április 2.

⁷³ FEKETÉNE (1970); LUKÁCS (1966).

⁷⁴ SITTES (1989), 48.

⁷⁵ S. M. (1960).

⁷⁶ Uo.



19. Gépesített konyha. Magyar Nemzet, 1966. február 11.

a módszerek, amelyeket az anyák generációja a nagymamáktól vett át, ma már jó-részt elavultak, a modern gépesített háztartás és kézműszakos életmód körülményei között egyre inkább használhatatlannak válnak.⁷⁷ A forradalmi utópizmus és annak nyomán a létező szocializmus képromboló gyakorlata – amelynek során „eltakarították a régi formákat, hogy helyet teremtsenek a jövő számára”⁷⁸ – immáron a magánszférára és a női ágon öröklődő, hagyományos tudásra is kiterjedt. A korszerűség jegyében eltörlésre ítéltetett női tradíció helyét szakértők serege vette át, akik a mindenható tudományra hivatkozva terjesztették az ígét.⁷⁹ A nő pedig a méreteiben összezsugorodott, a családi fészekben korábban betöltött központi szerepét elvesztett konyhában izoláltan, elrejtve, láthatatlanul végezhetette a – meglehetősen könnyített, de mégiscsak alapvetően ráháruló – házimunkát, a „második műszakot”. A korabeli karikatúrán a *high-tech* konyhába tévedt férfi elveszettnek érezte magát a számára idegen világban.⁸⁰

Éthordó vagy főzőkanál⁸¹

A húszas évek elején Alekszandra Kollontaj „bolsevik feminista” a családot mint elnyomó burzsoá intézményt okolta a nők alávetettségéért. Elképzeléseiben a kommunista kollektivizmus jegyében a teljes emancipációt az biztosította volna, ha a gyereknevelés kollektív társadalmi feladattá válik, a házimunkát pedig társadalmi intézmények (közétkeзде, mosoda, központi takarítás stb.) váltják ki. A sztálini időszak, ahogy a kultúrában, úgy a családi értékek terén is konzervatív és tradicionális volt; a nő teljes emancipációjának kérdése lekerült a napirendről. A poszt sztálini időszak ideológiai mozgatója – a visszatérés a lenini, az igaz kommunizmus útjára – felelevenítette a női egyenjogúság kérdését is, a konyha gépesítésében, a háztartás felszerelésében, azaz a házimunka könnyítésében határozva meg a kommunizmusba való átmenet lehetőségeit.⁸²

A hrucsovi olvadás politikája éppúgy ellentmondásokba keveredett a teljes női emancipáció eléréséhez vezető lépéseket illetően, mint a retorika hazai szószólói, mely ellentmondást nemigen tudta áthidalni a „kommunizmusba való átmenet” megengedő kategóriája sem. Az 1959-es magyarországi párthatározatban ennek megfelelően helyet kapott ugyan a „közétkeztetési hálózat” fejlesztése, és annak kívánalma is, hogy „jobban ki kell használni a közétkeztetés meglévő konyhai és éttermi hálózatát”,⁸³ a hangsúly mégis az individuális háztartások fejlesztésére került, míg a nő teljes felszabadítása a háztartás társadalmiasítása révén a távoli jövőbe toldott. Ez a kettősség jött felszínre az Ételhordó vagy főzőkanál című, interjúkon alapuló cikksorozatban,⁸⁴ amelyben a dolgozó nőre háruló extra feladatokat egyesek a szokásjog alapján elfogadták, mások viszont – köztük a szerző is – lázadoztak az egyenlőtlen munkamegosztás ellen.

Kovács Judit 1966-ban megjelent *Utazás a női egyenjogúság körül* című könyvében pontos látéletét nyújtotta a kérdéskör állásának a hatvanas évek közepén: „a második műszakot még mindig inkább csak női dolognak tekintik, legfeljebb családi ügynek, de nem közügynek.”⁸⁵ A szerző egyrészt a kötelező optimizmus

⁷⁷ SÁNDOR (1961).

⁷⁸ SITTES (1989), 61.

⁷⁹ A szovjet viszonyokról lásd REID (2005), 296–297.

⁸⁰ Turai Hedvignek köszönöm, hogy felhívta figyelmemet a karikatúrára.

⁸¹ A *Nők Lapja* sorozata, 1969/21–24.

⁸² Lásd erről REID (2005), 296.

⁸³ Dokumentumok IV. Életszínvonal, kultúra, tudomány, *Társadalmi Szemle*, 14(1959)/10, 131.

⁸⁴ A *Nők Lapja* sorozata, 1969/21–24.

⁸⁵ KOVÁCS (1966), 44.

hangján hozsannázott az elért fejlődés feletti örömeiben: a „nagyüzem már nálunk is bevonult a háztartásba”, s az idővel feleslegessé teszi a „maszek» háztartási dolgozót, aki a konyháért cserébe az egész világot kapja”,⁸⁶ másutt viszont a realitásokat úgy festette le, hogy „a háztartási munka könnyebbé vált, a többi között gépek, vegyszerek [...] konyhakész ételek révén”, de a házimunka „tömérdek időt rabol el, elsősorban az asszonytól, másodsorban a többi családtagtól”.⁸⁷ A jövőkép továbbra is az volt, hogy „a háztartást is társadalmi méretekben szervezik. Szolgáltató intézmények hálózatát hozzák létre [...] a takarítást vállalat végzi majd; a házhozszállítás [...] minden árura kiterjed”.⁸⁸ A kommunizmushoz vezető út második szakaszában azonban, ahová saját korszakát sorolta, és amelyre a kiscgépek, vegyszerek, új technológiák használata volt a jellemző, a „cél a nő második műszakjának megrövidítése”, amihez azonban azt az óhajt is hozzátette, hogy a „szocialistává alakuló család egyik jellemzője, hogy a házimunkából férj és gyerek is kiveszi a részét”.⁸⁹

⁸⁶ Uo., 70.

⁸⁷ Uo., 143–144.

⁸⁸ Uo., 148.

⁸⁹ Uo., 147.

Magad, asszonyom, ha szolgád nincsen⁹⁰

Ami a hatvanas évek valóságos szocializmusát illeti, a tájkép meglehetősen eltér a valamikori utópiától és a Kovács Judit által felvázolt ideális állapottól is. Annak magyarázata, hogy miért is kell könnyíteni a második műszak terhein, és miért kell a nőnek a felszabadult időt művelődésre fordítania, abban állt, hogy „lépést tartson az úrával”,⁹¹ különben férje, fia lenézi. Valójában az ő kedvükért kellett képeznie magát: „Ma a férfiakat minden társadalmi fejlődés, minden közéleti esemény izgatja [...] otthon társat keres, akivel mindent megbeszélhet. Többet vár az asszonytól, mint azt, hogy csak az ingombjaival törődjék. S ha problémáiban nem méltó partner a felesége [...] restelli magát a felesége miatt, aki alig több, mint jó házvezetőnő.”⁹²

A szocializmus új jelensége, a hirdetések, reklámok ugyanezt a hierarchikus, a nőt alávetett, alacsonyabb rendű szerepben tételező férfi-központú, paternalista szemléletet közvetítették. A Hajdú porszívó reklámjának szövege által felvázolt klisé („Teremtsen békés otthont! Vigyázzon a feleségére, hogy friss és fiatal maradjon! A gépesített háztartásban pihent és jókedvű a háziasszony”) teljesen egybevág a háziasszonyt üdén tartó, épített háztartás kiépítésére ösztönző, kapitalista reklámszövegekkel. A centrifugareklám szerint „Nedves az idő, nem szárad a ruha? Megoldja a kérdést a centrifuga” – a képen nő látható, amint kivesz egy férfiinget a gépből.⁹³ A gépek használatát magyarázó képes reklámok-

⁹⁰ A *Nők Lapja* sorozata, 1967. július.



20. A Hajdú porszívó reklámja. Tükör, 1968/46, november 12.

⁹¹ *Nők Lapja*, 1962. szeptember 29.

⁹² R. M. (1959).

⁹³ *Nők Lapja*, 1966/52, november 24.



21. A családi otthont biztosítani kell. *Nők Lapja*, 1970/46.

⁹⁴ *Nők Lapja*, 1970/46.

⁹⁵ Óh illúzió! – avagy ahogy egyes feleségek képzelik, *Nők Lapja*, 1960. szeptember 1.



22. Miért cipekedik szombaton?
Nők Lapja, 1968

⁹⁷ FÖLDES (1970).

⁹⁸ SZÁNTÓ (1970).

⁹⁹ FÖLDES (1970), 8–9.

ban kizárólag a nő az, aki porszívó, ritkán a kislánya. Háztartási biztosítást propagáló rajzos hirdetésen a családi idillt és a tipikus családi munkamegosztást az ételt kavargató feleség, a könyvet olvasó, pipázó férj és a leckét író fiú testesíti meg.⁹⁴ A nehéz fizikai munkára utaló, vasárnap is nyitva tartó boltokat beharangozó reklám szövege („Miért cipekedik szombaton? Vasárnap is vásárolhat tejet a kijelölt boltokban”) is a nőt célozza; a képen a teli kosarat és neccet fiatal nő cipeli. A tükör ablaktisztító reklámjában megjelenik ugyan egy férfi is, de ő csak szemlélő, aki alulnézetből gusztálja a miniszoknyás nőt, amint az ablakot pucol.

Óh, illúzió! – avagy ahogy egyes feleségek képzelik címmel képes paródiát, visszajára fordított, abszurd életképi jeleneteket közölt a *Nők Lapja* (a férj edényt törölget, kitakarított lakásban várja feleségét és tisztába teszi a csecsemőt), a dolog fiktív voltának megfelelően a Déryné Színház művészeivel eljátszatva azokat.⁹⁵ Csak a következő évtized elején, 1970-ben tapasztalható változás a mentalitás-ban, amikor is egy férfiember (is) szembeszállt Csurka István nagy port kavart, a nőket nyíltan degradáló, a háztartásba visszaaláló írásával, amelynek férfi felsőbbrendűséget hirdető attitűdje a szovjet férfiakkal az 1959-es amerikai konyhakiállításra adott zsigeri reflexióira emlékeztet, amennyiben intellektuálisan és maszkulinitásukban is megalázva érezték magukat, hogy úrhajók és nagyipari gépek helyett háztartási gépeket kell szemlélniük.⁹⁶

Csurka szerint „A nőket tulajdonképpen nem érdeklik a kivívott jogaik, és nem is az a feladatuk, hogy gyakorolják őket [...] a nőket nem illetik meg a férfiakkal egyenlő jogok a vezetésben. És általában nem is tartanak erre igényt [...] a nők nem tudják ugyanazt nyújtani a társadalomnak, mint a férfiak.” Ami a modern konyhát, a háztartási gépeket illeti, szerinte azok nem „Nóra-szituációt” és bezártságot eredményeznek, hanem „hányféle új feladatot, valósággal új világot hoznak”.⁹⁷ A közös teherviselésről, a családi munkamegosztásról szólva Csurka nem tudja magát elképzelni mosogatás közben; ennek szól férfitársa válasza, miszerint ő bizony „mosogat, krumplit pucol, cekkert cipel”.⁹⁸ Ám, ahogy Csurka sem gondolta, hogy „személyes, konyhai belügyekről, hanem elvekről vitázunk”,⁹⁹ a levélíró is pontosan ér-

zékelt, hogy a hivatalos retorika és az általános kulturális mentalitás közötti szakadék árnyékában a tét a nők tényleges társadalmi helyzete, megítélése: „Én nem azért mosogatok időnként, mert nem szeretek [...] jó könyveket olvasni [...], nem hogy őt, de magamat sem becsülném igazán, hogy a társadalmi (és családi) munkamegosztásnak eme legkevésbé termelékeny műveleteit átengedjem öneki [...] Könnyítsük meg a nők házi munkáját! De ennek semmi köze sincs a nők egyenjogúságához [...] Szép kis »forradalmár« az, aki a munkásosztály és vele az egész társadalom fölszabadítását hirdeti, de ő maga legföljebb azért nyitja meg felesége előtt az otthon börtönrács-ajtáját, hogy az asszony levihesse a ruhát a Patyolathoz, és visszafelé két tele szatyorral térjen haza.”¹⁰⁰

Ha olyan nyíltan, kendőzetlenül nem fogalmazódtak is meg a korabeli sajtóban a nemi egyenlőtlenségek – s különösen nem egyetértően –, mint a szélsőséget képviselő Csurka-interjújában, az író-társ Csoóri Sándor nőkről szóló elmélkedéseit záró kitétele az egész évtizedre érvényes – függetlenül a hivatalos retorikától és a ténylegesen egyenjogúsító intézkedésektől, intézményektől: „A második nem – ahogy Simone de Beauvoir nevezi a nőket – még most sem másik nemet jelent, hanem sorrendiséget.”¹⁰¹

¹⁰⁰ Uo.

¹⁰¹ CSOÓRI (1966).

BIBLIOGRÁFIA

- BAKOS (2007) – BAKOS Katalin: *10 × 10 év az utcán. A magyar plakátművészet története 1890–1990*, Budapest, Corvina, 2007.
- BALOG (1965) – BALOG János: A mosógép, *Tükör*, 1965/41.
- BENCZE (1969) – BENCZE Klára: Álomkonyha? *Tükör*, 1969. január 7., 11.
- CASTILLO (2010) – GREG CASTILLO: *Cold War on the Home Front. The Soft Power of Midcentury Design*, Minneapolis–London, University of Minnesota Press, 2010.
- COCKROFT (2000) – EVA COCKROFT: Abstract Expressionism. Weapon of the Cold War, in Francis FRASCINA (szerk.): *Pollock and After. The Critical Debate*, London, Routledge, 2000, 147–154.
- CROWLEY–PAVITT (2008) – DAVID CROWLEY–JANE PAVITT (szerk.): *Cold War Modern Design 1945–1970*, London, V & A Publishing, 2008.
- CSERNYISEVSZKI (1954) – NYIKOLAJ GAVRILOVICS CSERNYISEVSZKI: *Mit tegyünk?*, Budapest, Új Magyar Könyvkiadó, 1954.
- CSOÓRI (1966) – CSOÓRI Sándor: Nők és füzetlap, *Tükör*, 1966/26, 21.
- F. A. (1961) – F. A.: Balerina pulóverben, *Nők Lapja*, 1961. október 7., 9.
- FEKETÉNÉ (1970) – FEKETÉNÉ: Meleg vacsora – percek alatt, *Tükör*, 1970. november 24., 13.
- FORGÁCS (2000) – FORGÁCS Éva: Magyar művészet vagy magyar művészek?, *Holmi*, 2000/8, 951–958, online: <http://www.c3.hu/~eufuzetek/1/8-v-forgacs.html>
- FÖLDES (1962) – FÖLDES Anna: A kávédarálótól a szputnyikig. A mindennapok esztétikája, *Nők Lapja*, 1962. május 19.
- FÖLDES (1964) – FÖLDES Anna: Beépített konyha – hímzett falvédővel. A tegnapi és a mai izlés csatája, *Nők Lapja*, 1964. november 14.
- FÖLDES (1970) – FÖLDES Anna: Beszélgetés Csurka Istvánnal. Az egyenjogúságról két szövegben, *Nők Lapja*, 1970/38, 8–9.
- GY. (1967) – GY.: A giccs ellen a jó ízlésért, *Nők Lapja*, 1967. július 8.
- HOFFMANN (2003) – DAVID L. HOFFMANN: *Stalinist Values. The Cultural Norms of Soviet Modernity [1917–1941]*, Ithaca–London, Cornell University Press, 2003.
- KERTÉSZ (1960) – KERTÉSZ Magda: Frontáttörés, *Nők Lapja*, 1960. január 14.
- KOVÁCS (1966) – KOVÁCS Judit: *Utazás a női egyenjogúság körül*, Budapest, Kossuth, 1966.
- LUKÁCS (1966) – LUKÁCS Angéla: Házikoszt előregyártott elemekből?, *Tükör*, 1966/14, 3.
- MASEY–MORGAN (2008) – JACK MASEY–CONWAY LLOYD MORGAN: *Cold War Confrontations. US Exhibitions and their Role in the Cultural Cold War*, New York–London, Lars Müller Publisher, 2008.

- OLDENZIEL–ZACHMANN (2009a) – Ruth OLDENZIEL–Karin ZACHMANN: Kitchens as Technology and Politics. An Introduction, in OLDENZIEL–ZACHMANN (2009b).
- OLDENZIEL–ZACHMANN (2009b) – Ruth OLDENZIEL–Karin ZACHMANN (szerk.): *Cold War Kitchen. Americanization, Technology, and European Users*, Cambridge, MA–London, England, The MIT Press, 2009.
- PÓTÓ (1986) – PÓTÓ János: A kommunizmus „ígérete”, *História*, 1986/5–6.
- R. M. (1959) – R. M.: Háziasszony-konferencia, *Nők Lapja*, 1959. június 18.
- REID (2002) – Susan E. REID: Cold War in the Kitchen. Gender and the De-Stalinisation of Consumer Taste in the Soviet Union under Khruscsev, *Slavic Review*, 61(2002)/2, Summer, 211–252.
- REID (2005) – Susan E. REID: The Khruscsev Kitchen. Domesticating the Scientific-Technological Revolution, *Journal of Contemporary History*, 40(2005)/2.
- REID (2009) – Susan E. REID: „Our Kitchen is Just as Good”: Soviet Responses to the American Kitchen, in OLDENZIEL–ZACHMANN (2009b).
- REID–CROWLEY (2000) – Susan E. REID–David CROWLEY (szerk.): *Style and Socialism. Modernity and Material Culture in Post-War Eastern Europe*, New York, Berg, 2000.
- RIESMAN (1964) – David RIESMAN: The Nylon War, in Uő: *Abundance for What? And Other Essays*, Garden City, NY, Doubleday Et Company, 1964, 67–79.
- RUSSEL (1959) – Barbara RUSSEL: Londoni levél az „ideális otthonról”, *Nők Lapja*, 1959. április 2.
- S. M. (1960) – S. M.: A helyes táplálkozásról. Nem divatkérdés, *Nők Lapja*, 1960. szeptember 15.
- SÁNDOR (1961) – Dr. SÁNDOR Róbert: Házimunka és egészség, *Nők Lapja*, 1961. november 11.
- STITES (1989) – Richard STITES: *Revolutionary Dreams. Utopian Vision and Experimental Life in the Russian Revolution*, Oxford University Press, 1989.
- SZÁNTÓ (1970) – SZÁNTÓ Jenő: Én bizony mosogatok, *Nők Lapja*, 1970/41, 21.
- VALUCH (2008) – VALUCH Tibor: Csepel bicikli, Ceasar konyak, Symphonia, Trapper farmer. A fogyasztás és a fogyasztói magatartás változásai a szocialista korszakban, *Múltunk*, 2008/3, 45.
- ZSADOVA (1985) – Larissa ZSADOVA (szerk.): *Tatlin*, Budapest, Corvina, 1985.

MELLÉKLETEK

1. David Riesman: A nejlonháború

Ma – 1951. augusztus elsején – lép harmadik hónapjába a nejlonháború, ennyi idő telt el azóta, hogy az Egyesült Államok fogyasztási cikkekkel kezdte bombázni a Szovjetuniót, itt az ideje tehát egy kis számvetésnek. A június elsejei első támadást évekig tartó titkos és komplex előkészületek előzték meg, háttérben pedig egy lefegyverzően egyszerű elgondolás állt: amennyiben mazsolázhatnak az amerikai javakból, az orosz emberek nem fogják elfogadni vezetőiket, akik tankokat és kémeket kínálnak számukra porszívók és szépségszalonok helyett. A szovjet vezetés ekképpen kényszerítve lesz a fogyasztási javak előállítására, máskülönben fokozódó és tömeges elégedetlenséggel kell számolnia.

A nejlonháború ötlete egy ezredesi rangú katonatisztól származik – a következőkben nevezzük Y-nak, minthogy a nevét egyelőre nem hozhatjuk nyilvánosságra. Y röviddel a második világháború után a Központi Hírszerző Iroda (CIA) fel nem használt, titkos anyagi eszközeire támaszkodva elindította az úgynevezett „Bar Harbor Project”-et, amelyből öt év múltán kifejlődött a „bőség hadművelet”, vagy, ahogyan a sajtó hamarosan emlegette, a „nejlonháború”. A rakétákkal és hőlégballonokkal folytatott kísérletek után arra jutottak, hogy csak az orosz radarrendszer érzékelő sávja fölé emelkedő teherszállító repülőgépek alkalmasak a sok-sok milliárd dollár értékű fogyasztási cikk tervezett terítésére. Mégis, amikor 1948 telén Y és munkatársai először ismertették tervüket néhány képviselőházi vezetővel, azok irreálisnak és használhatatlannak ítélték, és nem foglalkoztak vele komolyan, mondván: egy efféle akció végrehajtásához Amerikának nincsen sem elég fogyasztási cikke, sem elég repülőgépe, és hiányzik a kellő politikai akarat is. 1950 őszen azonban, amikor az ország végeláthatatlannak tűnő helyi háborúba bonyolódott Koreában, elővették Y terveit. Először is úgy tűnt, hogy az akcióhoz szükséges repülőgépek rendelkezésre állnak. Továbbá a Korea-pánikban leledző katonai egységek túlbiztosított beszerzéseinek köszönhetően valóságos raktárkészlet halmozódott fel fogyasztási cikkekből. Fontosabb ezekben, hogy a kormányzat, amely az összes ismert és számos feltételezett kommunistát bezárta az egyik régi japán hadifogolytáborba, úgy érezte, hogy még mindig nem demonstrálta kellőképpen szovjetellenességét, jóllehet az amerikaiak egy része békepartí

volt, még ha ennek nem mert is hangot adni. A terv, amely elméletben és ténylegesen is elterelte a figyelmet a távol-keleti kudarcokról, és amely egyszerre volt élesen szovjetellenes és békepárti, lehetőséget kínált a kormány ingatag pozíciójának megerősítésére az országon belül.

Itt nincs helyünk felidézni azokat a politikai manővereket, amelyeknek köszönhetően Trumannak sikerült kétmilliárd dolláros kezdeti juttatást előirányoztatnia a Kongresszussal, és a Potomac-akciókat sem részletezhetjük, amelyek a legjobb termékek és a legjobb értékesítési szakemberek toborzásához vezettek. Történetünket ott kezdjük, amikor az első támadások amerikai nagyközönségnek szóló bejelentését követő napon Truman a Kongresszus felhatalmazását kéri ahhoz, hogy folyamatos bombázással „a kevésbé szerencsés nemzetek is részesülhessenek az amerikai technológia áldásaiból”.

A Bar Harbor Project kigondolói az amerikaiak presztízst, saját szakmai jövőjüket, valamint hatezer pilóta életét abban a meggyőződésben tették kockára, hogy a szovjetek mit sem tudnak az első repülőkről, és nem adnak rájuk katonai választ. Amikor az első küldetést minden incidens nélkül hajtották végre, lehetővé téve Truman kérését, Washington nagyon megkönnyebbült; amikor azonban a repülők második hulláma sem találkozott semmiféle ellenállással, nem győztek csodálkozni. Először arra gondoltak, hogy a szovjet radarrendszer egyszerűen ismét csődöt mondott – minthogy a repülők 16 ezer méter magasan szálltak, és valamiféle titkos radareltérítő eszközzel is fel voltak szerelve. Ma már tudjuk, hogy a Kremlben bontakozott ki nézeteltérés, és a titkosszolgálati jelentések, valamint a *Pravda* híradásai alapján rekonstruálni tudjuk a történeteket. Az egyik frakció, amelyet Mikojan kereskedelmi miniszter vezetett, azon a véleményen volt, hogy az egész terv nagy átverés, csak arra szolgál, hogy az oroszok bekapják a horgot, és háborúba kezdjenek egy fantom ellen, nevetségessé válva az egész világ előtt. Ő azon a véleményen volt, hogy ki kell várni, és megnézni, merre mennek a dolgok. Ami azt illeti, Berija, a titkosrendőrség főnöke *valóban* mesének tekintette a támadásokat, azt állítván, hogy egyáltalán nem történtek meg, a róluk szóló hamis híradás pedig néhány keletnémet szociáldemokrata műve, akik valamiképpen hozzáfértek a kommunikációs csatornákhöz. Amikor ez a feltételezés megdőlt, Berija a gépek lelövése mellett foglalt állást, mondván, hogy atomtámadást előkészítő kéntevékenységről van szó. Maga Sztálin közgazdász apológétájával, Vargával értett egyet, miszerint az amerikai kapitalizmus elérkezett egy olyan kritikus pontra, ahol a Wall Street urai már csak kényszerű tengerentúli ajándékkakciók révén remélhetik profitjuk és hatalmuk fenntartását. A véleményeknek ehhez a cselekvést akadályozó megosztottságához társult az a félelem, hogy Amerika adott esetben örülne is egy katonai visszavágásnak, amely ürügyül szolgálhatna ahhoz a szent háborúhoz, amelyre az amerikai vezetők egy része – az őket érő szelíd dorgálások ellenére – nyíltan hirdet.

Akárhogy is, a Politikai Bizottságban érzékelhető zavar pontosan tükröződött az ominózus támadások célvárosaival kapcsolatos tanácsalanságban. Több mint hatszáz C-54-es röpült el magasan Rosztov, további kétszáz pedig Vlagyivosztko felett, ledobta készleteit, és indult visszafelé közép-keleti vagy japán állomáshelyük felé. Mai mércével ezek a kezdeti akciók kis léptékűek voltak: 200 ezer pár nejlonharisnya, 4 millió csomag cigaretta, 35 ezer Toni fésülködőbaba-készlet, 20 ezer jójó, 10 ezer karóra, valamint különféle kacatok a PX¹⁰² raktárkészletéből. Ám ennyi is bőven elég volt ahhoz, hogy a városok lakosai magukból kikelve tülekedjenek azért, hogy megkaparintsanak valamilyen holmit. Az első csomagok földet érése után néhány órával a célvárosok útjai járhatatlanná váltak. A városok körül útlezárásokat foganatosítottak, és a külvilággal való kapcsolattartás is nehézségekbe ütközött. Az égből érkező adományokat, amelyek híre gyorsan terjedt, hivatalosan egy „mindenre elszánt bűnbanda” tevékenységének tulajdonították, és úgy vélték, hogy egy bizonyos „Simeon Osznavics (Rosenblum), egy nemrégiben kiutasított hazátlan kozmopolita” keze van a dologban.

Am a tett propagandája beszédesebbnek bizonyult, mint a szavaké. Ahogy Odessza, Jakutzsk, Szmolenszk és más városok is az agresszív nagylelkűség célpontjaivá váltak, ahogy a szovjet háziasszonyok a saját szemükkel látták az amerikai tűzhelyeket, hűtőszekrényeket, ruhákat és játékokat, a Kremlben is kénytelenek voltak taktikát változtatni: már nem próbálták elkendőzni a dolgot, hanem igyekeztek azt minél negatívabb színben feltüntetni. David Zaslavszkij cikke a június 10-i *Izvesztyij*ében ezt az új megközelítést példázta. Az imperializmus habzó szájú veszett kutyái című írásában a légihidat az amerikai gazdasági összeomlás előjeleként értékelte. „Minthogy a békeszerető demokráciák hősiességét ellenállását nem volt képes megtörni, s így nem tudta meghódítani piacukat sem, az amerikai fasiszta plutokrácia rákényszerült, hogy megszabaduljon fogyasztási cikkeitől...” *A Vörös Csillag* érvelése szerint az amerikai fogyasztási cikkek elfogadása a bátor orosz embereket a gazdag New York-iakhoz hasonló dekadens figurákká tenné.

A szovjet emberek azonban, akik vagy közvetlenül, vagy az egykettőre kialakuló feketepiacon kaparin-tottak meg valamilyen holmit, az amerikai fogyasztási javakban nem szimatoltak semmiféle büzlő dekadenciát. Erre az oroszok ismét taktikát váltottak. Felelevenítve azt a trükköt, amelyet a háború alatt és után az amerikai kölcsönbérleti törvény révén a Szovjetunióba szállított fegyverek és iparcikkek kapcsán alkalmaztak, azt állí-

¹⁰² A post exchange rövidítése: a hadsereg és a légierő postája által üzemeltetett bolthálózat (a ford.).

tották, hogy az égből pottyant áruk valójában szovjet termékek. A június 14-i *Pravdá*-ban az állt, hogy a Toni fészülködőbaba-készletet Pavlov találta ki még az első világháború előtt. Y ezredes stábjában azonban fel volt készülve erre a rutinszerű reakcióra. Június 17-én az aznapi célvárosok – Kijev, Sztálingrád, Magnyitogorszk – megkapták a maguk árucikkait, amelyek dobozán Sztálin karikatúrája volt látható, mégpedig korántsem hősiés pózban: a képen épp lehajol egy földön heverő Anso fényképezőgépért. Ez megint újabb stratégiát kényszerített az oroszokra. Június 20-án Berija bejelentette a rádióban, hogy az amerikaiak atomsugárzással szennyezett árucikkeket dobtak át a Szovjetunióba. Ennek nyomán az újságok és a rádió olyan elrettentő esetekről tudósítottak, amikor Revlon vagy Schick borotvahabot használó gyanútlan szovjet emberek az életükkel fizettek óvatlanságukért. És valóban a (szovjet titkosrendőrség által felállított) csapdák számos túl kíváncsi lakos életét követelték. Egy ideig speciálisan e célra kiválasztott párttagok szedték össze a csomagokat, és vitték a radioaktív mentesítés állítólagos központjaiba.

Ekkor azonban váratlan dolog történt. Néhány Nyugatra szökött embertől tudjuk, hogy még a párttagok egy része is elégedetlenkedni kezdett. Amikor be kellett volna szolgáltatniuk az összes amerikai fogyasztási cikket, néhányat titokban megtartottak maguknak – élénk fekete piac alakult ki, ahol ezeket hamis orosz címkékkel árulták. Voltak olyan feleségek, akik hozzászokván a Tampax és a többi eltűnő cikk kényelméhez, eldugták őket szigorúbb férjeik elől, a párttagok gyermekei pedig lecsaptak a „pogo sticks”-ként ismert ugróalkalmatlanságokra és a triciklikre. Így történt, hogy amikor a párttagokat a „tisztogató” osztagokban való részvételre kötelezték, este visszatértek a lerakatokhoz, és elvitték, ami mozdítható volt. Július elejére az emberek megtevésztésére tett kísérletek mindegyike csak tovább rontotta a helyzetet, és a dolgok kezdtek irányíthatatlanná válni.

Minthogy a „háborúban” rosszul állt, a Kreml diplomáciai lépésekre szánta el magát. Malik július 5-én Lake Successben a légiakciót „a hitleri agresszióra emlékeztető merényletnek” nevezte, és az ENSZ alapokmányának 39. pontjára hivatkozva a Biztonsági Tanács összehívását sürgette „az amerikai háborús uszítók gyalázatos tevékenységének” megfékezésére. Austin azt válaszolta, hogy „ezek az ajándékok nem mások, mint régi elvek új alkalmazásai”, és az orosz javaslatot 9:2 arányban leszavazták. A következő lépésre Washingtonban került sor, ahol Panyuskin nagykövet élesen megfogalmazott feljegyzést adott át Acheson külügyminiszternek, mely arra figyelmeztetett, hogy „amennyiben ezek a botrányos cselekmények folytatódnak, a Szovjetunió arra kényszerül, hogy hasonlóan hathatós választ adjon rájuk”.

Seattle volt az első amerikai város, amely megtapasztalta, mit jelent az orosz fenyegetés. Július 15-én vagy száz orosz (alighanem a Kuril-szigeteki támaszponttól induló) nehézbombázó érkezett, amelyek 15 ezer doboz kaviár és 500 szörmebunda mellett Sztálinnak a kisebbségi kérdéstről tartott beszédei 80 ezer példányát hagyták maguk után. Amikor az oroszok berepültek, nyomukban az amerikai gépekkel, a helyzet könnyen kritikusra fordulhatott volna, minthogy azonban az ellentámadás várható volt, sikerült megelőzni a légi incidenseket és a földi pánikot. Azóta Butte, Minneapolis, valamint Buffalo és az Idaho állambeli Moscow került föl az amerikai háborús városok listájára. Az ellentámadás azonban mennyiségét és minőségét tekintve is elmaradt a várakozástól. Kifakult címkéjű vodkásüvegek, rosszul szabott nercbundák (ezek jelentették az egyetlen igazi értéket), használhatatlan öngyújtók – mindezek csupán a termelési és kereskedelmi ismeretek sajnálatos hiányáról tanúskodtak. Rosszabb, mint a kölcsönbérlet című szerkesztőségi cikkében a New York-i *Daily News* azt hangoztatta, hogy a szovjetek a nejlónháborúban ingyenleckét kapnak az amerikai siker titkaiból, de az olyan ízig-vérig konzervatív lapok, mint a *Herald Tribune*, az amerikaiak és az oroszok párharcát a szabad vállalkozás felsőbbrendűségének világméretű demonstrációjaként értékelték.

Az mindenesetre világos, hogy a szabad vállalkozás nem nagyon rendült meg az oroszok akciójától – és ami azt illeti, a fokozódó infláció sem csökkent. Kétségtelen, hogy az égből pottyant masszív kaviárszállítmány némi kimaradással fenyegetett a luxusüzletek forgalmában, Portugália pedig, amely szinte teljesen az amerikai piacra hagyatkozott, kissé megrémült. Ezek a szempontok azonban eltörpülnek a másik oldalon elkönyvelt nyilvánvaló hatások, nevezetesen az orosz gazdaság küszöbön álló összeomlása mellett. A központositott tervgazdaság hazája ugyanis e nagy bőség közepette saját gyakorlatának szükségére ébredt rá. A szovjet vásárlók, akik hirtelen szabadon választhattak kezdetleges hazai háztartási gépeik és a légi szállítmány darabjai között, az utóbiakra vetették rá magukat: az orosz árucikkek a kutyának se kellett, ha lehetőség nyílt ugyanazon termék amerikai változatának megkaparintására. A szovjet háziasszonyok, hogy lépést tartsanak szomszédaik amerikai masináival, a helyi boltokat ostromolták, és teljesen kiürítették – ami azt illeti, az amerikai hűtőszekrények nemcsak a villamosítás hiányosságait tették szembeűnővé, hanem vágat ébresztettek az emberekben egy sor olyan élelmiszerre is, amelyeket immár lett volna hol tárolni is.

Ez a bomlasztás jórészt a Bar Harbor Project gazdasági zavarkeltésre szakosodó osztályának gondos előkészítő munkáját dicséri. Az osztályon például már régóta tanulmányozták az orosz áramszolgáltatási viszonyokat,

és ügyeltek arra, hogy a 60 herzes rádiók, villanyborotvák, kenyérpírtók, turmixgépek a 60 herzes övezetekben landoljanak, a 25 herzes gépek a 25 herzes övezetekben, és így tovább, valamint külön figyelmet fordítottak az áramellátási nehézségekkel küszködő, vagy a nagy gyárak körzetében levő és velük osztozó területekre. A General Electricel együttműködésben kidolgoztak egy módszert, amellyel az árukhoz szerencsésen hozzájutó oroszok megfelelő transzformátor segítségével egyenesen a magasfeszültségű vagy utcai vezetékre csatlakozhatnak rá gépeikkel, így aztán a háztartási áramszolgáltatás egyszerű lekapcsolása nem nyújt védelmet ellenük. Hasonlóképpen az amerikai árukapszolás monopolista gyakorlatára építve olyan fogyasztási cikkeket dobtak le, amelyek használatához egyéb, hiánycikknek számító eszközökre is szükség volt – a bakui olajmezőket például motorolajdobozokkal szórták meg. Természetesen hibák is becsúsztak, egy-két esetben az orosz gazdaság a maga hasznára tudta fordítani a dolgot, amikor például néhány konténert megmenekítve pótolták konzervkészleteiket.

Am a „bombázások” mégsem a termelés területén voltak igazán bomlasztó hatásúak. Vegyük például a múlt pénteki moszkvai támadást, amikor 22 ezer tonnányi árucikket dobtak le. Vandenberg vezérezredes pilótái sikeresen hajtották végre azt a nehéz mérnöki feladatot, hogyan lehet (150 gallonnyi üzemanyaggal és orosz nyelvű használati utasítással felszerelt) dzsipeket ledobni. Olyan ügyesen oldották meg a dolgot, hogy a háromszáz jármű fele a Vörös tér közepén, közvetlenül a Kreml előtt landolt. Ezt az akciót az Amerika Hangja és a különféle röplapok olyan széles körű tájékoztatása előzte meg, hogy a nagy napon a moszkvai munkások ki-
szódkodtek a gyárakból, hogy a háztetőkről nézzék végig az eseményt, és ugyanezen okból 250 ezer kolhozparaszt nyüzsgött a városban. Ahogy az emberek egyik helyről a másikra jártak abban a reményben, hogy egyszer csak „rájuk száll az áldás”, a „gyökértelen kozmopolita” szókapcsolat végre testre szabott értelmet nyert. A különböző szorzókról értekező tudós közgazdászok úgy számolták, hogy az orosz termelés 3%-kal esik vissza havonta.

A Kreml azon a módon reagált, amely számára egyedül kínálkozott: tisztogatásokkal. Szergej Csumnikot, a Dohányipari Vállalat korábbi igazgatóját perbe fogták „szándékos anyagi károkozás és gazdasági kémkedés” vádjával. A hivatalnokok attól rettegnek, hogy az ő szakterületük vagy ipari tevékenységük lesz a következő, amelyet romba döntenek az amerikai bombázások, és a teljes dermedtség, illetve a fejvesztett aktivitás sztahanovista megnyilvánulásai között ingadoznak. Ezek az emberi tragédiák jelzik azt a fokozódó félelmet, amely az amerikai offenzíva hosszú távú hatásai miatt úrrá lett a pártvezetésen. Az amerikai prosperitás, találékonyág és nagylelkűség kézzelfogható bizonyítékait immár nem lehet eltagadni, és a kényszerűen ismételt új hivatalos vonal, amely szerint a Wall Street kivézeteti Amerikát, hogy inséget és áremelkedést teremtsen, nem túl meggyőző a mennyiségileg rohamosan növekvő és hihetetlenül sokféle fogyasztási cikkel kapcsolatos szállongó hírek és a földön landolt áruk tanúbizonyosságával szemben. Vajon tényleg akkora gazemberek a kapitalista mágnások, ha mi, orosz emberek általuk jutunk hozzá olyan luxuscikkekhez, amelyeket korábban csupán regényíróink és vállalatigazgatóink élvezhettek a dácsáikban? A *New Statesman* és a *Nation* hasábjain megjelent cikkében Geoffry Gorer nemrégiben megállapította, hogy a repülőgép-szállítmányok újraélesztették az orosz szájhagyományt, és ebben Amerikát hamarosan már nem egy sanda Uncle Sam-figura vagy egy cilindres bankár fogja jelképezni, hanem egy önzetlen matróna. A pártvezetést leginkább ezek a jelenségek nyugtalanítják, és persze a titkosrendőrség tesz is róla, hogy kételyeinek csupán egy törpe kisebbség adhasson kifejezést nyíltan vagy suttogva terjesztett viccek formájában. De mihez kezd az MVD a Dolgozók Kongresszusának tífiszi határozatával, amely szerint „a marxista-leninista-sztálinista demokráciának olyan újonnan kinevezett párhivatalnokokra van szüksége, akik meg tudnak birkózni a mélyülő válsággal”?

Köznapi nyelvre átültetve ez azt jelenti, hogy a szovjet emberek anélkül, hogy ezt bővebben kifejtjenék, megkérik a rendszerral való együttműködésük árát. Az ár: „fegyverek helyett javak.” Az orosz gazdaság ugyanis, amelyet a „bőség hadművelet” egyre kiterjedtebb akciói is tépáznak, nem képes mindkettőt biztosítani, arra pedig még kevésbé képes, hogy ellenoffenzívát indítson Amerika ellen. A hírszerzők a katonai termelés tervezett visszaeséséről beszélnek (ez 25%-os a tankok, 75%-os a tüzérségi fegyverek esetében). Beszédes tény, hogy azok a mosógépek, amelyeknek a növekvő számban ledobott amerikai Bendix mosógépekkel kell felvenniük a versenyt, a Vörös Október Fegyvergyár futószalagjáról fognak hamarosan legördülni – miután a gyár korábbi igazgatóját, akinek az volt a véleménye, hogy a békés termelésre való átállás legalább két évet vesz igénybe, kivégezték.

Eközben – legalábbis az Alsop testvérek szerint¹⁰³ – diplomáciai lépésekre is sor került a nejlönháború bezűntetésére. Nyilvánvaló, hogy a szovjet vezetők készek voltak jelentős engedményekre olyan csatlósállamokkal kapcsolatban, mint Kína vagy Indokína, annak érdekében, hogy belügyeikben visszazerezzék a kezdeményezés stratégiai pozícióját. Az amerikaiak részéről viszont az, hogy sokan megértést mutattak a szovjet kezdeményezések iránt, inkább az akció sikerének, nem pedig kudarcának volt köszönhető. Az emberben az 1940-es év emlékei köszönnek vissza, ahogy a *Washington Times-Herald* és a *Daily Compass* karöltve kritizálta a „bőség hadműveletet”: az előbbi „nemzetközi WPA”-nak¹⁰⁴ titulálta, az utóbbi szerint pedig „árukkal szemben nem lehet

¹⁰³ Joseph Wright Jr. (1910–1989) és Stewart Alsop (1914–1974) újságírók, 1945 és 1958 között írták „Matter of Fact” című cikksorozatukat (a ford.).

¹⁰⁴ Works Progress Administration, Franklin Delano Roosevelt elnök által 1935-ben létrehozott intézmény, a nagyarányú közösségi építkezéseken munkanélküliek millióit foglalkoztatta (a ford.).

eszmékkel hadakozni". Herbert Hoover a Stanford Egyetem Los Angeles-i Alumni Estjén felszólalva milliók véleményének adott hangot, amikor megállapította, hogy a légiakciók havi költségei túlszárnyalják az 1839-es év egész állami költségvetését. Más irányt képviselnek azok a szenátorok, akik támogatják a légiakciók folytatását, de a célpont megváltoztatásával. Vannak, akik azt mondják, hogy a jótékonyágnak itthon van terepe, és azt szeretnék, ha a saját választási körzetüket szórják meg ingyenes árucikkkel, mások Japánt, a Fülöp-szigeteket vagy Franco Spanyolországát javasolták célszáznak. Megint mások attól tartanak, hogy a légiadományok jó részét így vagy úgy a szovjet hadigépezet fogja felhasználni, különösen a dzsip-programot kifogásolták annak ellenére, hogy a hírek szerint nagy pusztítást visznek végbe az orosz útrendszerben és a benzinellátásban. Végül az Amerika-ellenes Tevékenységet Vizsgáló Bizottság azt hangoztatja, hogy pilótáknak álcázott kommunista érzelmű, homoszexuális közhivatalnokok és egyetemi tanárok szigorúan titkos gazdasági adatokat juttattak orosz kémeik kezére.

Ők tehát a nejlionháború egyértelmű ellenségei, és velük szemben sorakozik föl néhány nyilvánvaló támogatója. Az AFL és a CIO, amelyek immár a bércsökkentés nyolcadik hullámában vannak, teljes szívvel támogatják a programot, noha úgy hírlík, hogy a Vasutasok Szakszervezete csupán akkor csatlakozik hozzájuk, ha egy tényfeltáró bizottság támogatja a 14 órás szabályt. A farmereket azzal az ígérettel nyugtatták meg, hogy a mezőgazdasági termények nagy része hamarosan szintén bekerül a légi szállítás övezetébe, részben azért, hogy az orosz parasztok között beindítsák a vándorlást. Az üzleti világ megosztott, a CED-től (Committee for Economic Development) Juan Trippe és Bernard Baruch a légiakció fő támogatói.¹⁰⁵ Hiba volna azonban azt hinnünk, hogy a bőség hadművelet támogatóit csupán anyagi érdekek motiválják. Az elnyomás és az inség elleni megújuló harc, a légiakciók követése a térképeken és a fogadáskötések izgalma, valamint a szovjet reakciók nevetésessége – mindezek tettek arról, hogy az amerikaiak millióinak frusztrációi csökkenjenek 1950 októberének napjai óta, amikor is úgy látszott, hogy a koreai háborúnak hamarosan vége szakad.

Ez és a nyomában járó fellelegzés a már elemzett, nyíltan megfogalmazott kritikák mellett nagy szerepet játszott a nejlionháború hallgatólagos negatív megítélésében. Egyfelől a vezetők egy része megrettent attól, hogy a szovjet diktatúra ténylegesen aláaknázható – ahogyan azt Y vezérezredes optimista pillanataiban megjósolta. Ez a lehetőség a legkülönbözőbb zavaros események rémképét vetítette előre Közép- és Kelet Európában, sőt ettől nyugatra is – Franco például megrémült „ellenségeinek” eliminálásától, és közvetítőül ajánlott az nejlionháborúban. Másfelől az amerikai politikusok egyre nehezebben tudták az orosz mumussal ijesztgetni az amerikaiakat: az a monolitikus tömb, amely hajdan oly erős félelmet keltett bennük, most inkább komikusnak tűnt a maga ügyetlen plakát- és kaviárakcióival, a harisnyák, szappanok, Ronson öngyújtók és más, az amerikaiak számára hétköznapi tárgyak körüli hűhójukkal. A háborús érzület radikális csökkenése az Egyesült Államokban sokak számára a lélektani, sőt a valóságos munkanélküliséget vonta maga után.

Mit hoznak vajon az elkövetkező hónapok? Nem mellékes tény, hogy ez csaknem kizárólag az Amerikán belüli álláspontok megütközésének függvénye: a nejlionháború megváltoztatta a hatalom teljes komplexumát, amelynek még a koreai háború idején is a Szovjetunió volt a fő célpontja. Ami azt illeti, úgy tűnik, még Mao július végi moszkvai látogatását is megértéssel fogadják, feltéve, hogy nem rúkol elő azzal, hogy Amerika a kommunista Kínára is terjessze ki a bőség hadműveletet, persze nem ellenszolgáltatás nélkül. Annak lehetősége, hogy ez kihatással lesz a Truman-adminisztráció 1952-es elnöki kampányára, sok amerikaiat komoly aggodalommal töltött el, és ma még nem lehet megjósolni, hogy végül a program ellenzői kerekednek-e fölül.

Mindeközben a bőség hadművelet folytatódik, rendkívül összetett technikai problémákat megoldva. Ezek közül a legutóbbi egy megrendelési rendszer kifejlesztése, amellyel az oroszok egy pontozási szisztéma segítségével a nekik juttatott elemes rádióadókon keresztül „voksolhatnak” arról, hogy melyik fogyasztási cikkre vágnak leginkább. A fogyasztási cikkek listáját beolvassa az Amerika Hangja, amely Sears Roebuck-típusú katalógusokkal, illetve a textil- és műanyag cikkek esetében égből pottyant mintákkal első ízben lép fel „kereskedelmi” közvetítőként. Ez a módszer, amely lehetetlenné teszi, hogy a szovjet kormányzat hathatósan meggátolja a terjesztő és a fogyasztó kétoldali kommunikációját, továbbra is a nejlionháború első számú hadititka.

Epilógus (1962)

A tudományos-fantasztikus regények többségének nem fikciós jellege (bár a műfaj egésze nagymértékben helyet ad a satirikus vagy utópikus gondolatoknak), azon eltájolások egyik tünete, melyektől a ma embere szenved, a modern világ eseményeit kísérő roppant tanácstalanság tartozéka. Amikor a nejlionháború először megjelent, számos levelet és telefonhívást kaptam: azt kérdezték tőlem, hogy a „háború” (melynek fiktív időpontja elkerülte a figyelmüket) folyik-e már. Arra voltak kíváncsiak, hogy a *New York Times* vagy más lap mely számaiban

¹⁰⁵ Nem szükséges külön hangsúlyozni, hogy a nyomásgyakorló csoportok között sok vita folyik arról, hogy mit is szállítsanak a repülőgépek – és az ideológiai megfontolások sem korlátozódnak a szovjet oldalra. Például a fiatalkorú bűnözéssel foglalkozó bizottság nyomatékosan tiltakozott a képregények küldése ellen. Komolyabb vita bontakozott ki a Gyermektervezési Liga kampánya körül, amely a fogamzásgátló szereket akarja felvetetni a küldött árucikkek közé. A humanitárius érvek mellett arra hivatkoznak, hogy ezzel megfordíthatják azt a demográfiai trendet, amely most a Szovjetunióknak kedvez. A Liga szlogenje: „Adjuk meg az eszközöket, hadd tegyék meg a magukét.” Amennyiben a Liga sikerrel jár, Walter Lippmann szerint Róma–Moszkva tengely alakulhat ki.

találhatnak ezekkel az eseményekkel kapcsolatos tájékoztatást. A dolog a Támadás a Marsról című rádióműsor esetét juttatta eszembe, amelyet hasonló című könyvében Hadley Cantil elemzett, valamint a repülő csészéaljak feloldatlan rejtélyeit övező nyugtalanságot. Az, hogy kitalált történetemet tényként lehetett kezelni, jelezte, hogy az érdeklődőket milyen távolság választja el a valószínűségek világától. A tömegmédia – amely, akárcsak a tipikus filmhíradós hírverésre termett események, híján van a történeti vagy másfajta kontextusnak – olyan elszigeteltséggel és strukturálatlansággal ruhazza fel ezeket az eseményeket, amely megkönnyíti, hogy úgy ábrázoljuk az aktuális ellenséget, mint aki nélkülöz minden emberi jelleget. És ha már itt tartunk, levelet kaptam az új-dél-walesi Sydney-ből egy férfitől, aki további információkat kért a nejlionháborúról, tényként kezelve magát az eseményt, és rákérdezett arra is, vajon a *Common Cause* (ahol a cikk először megjelent) nem „komcsi lap”-e (ahogy a United States Information Service egyik helyi képviselője minősítette), mely esetben a cikk, sőt maga a „háború” is „komcsi propagandának” bizonyulna. Merem remélni, hogy ez a humortalanság és félelem nem a tipikus „amerikaiak külföldön” reakció. De úgy tűnik, hogy – leszámítva a karikatúra műfaját – a szatíra túlon-túl játékos és talán túl kifinomult eszköz ahhoz, hogy rést üssön az amerikai emberek félelmein és önhittségén. Mindazokén, akik a nejlionháborúra bevégzett tényként tekinténeek, ha a hivatalos vélemény ezt követelné, és akik máskülönbén nem is tudnának képet alkotni arról a világról, amelynek létrehozásában nem vettek részt.

Angliában és az Egyesült Államokban is több filmkészítő jelezte a „nejlionháború” megfilmesítésével kapcsolatos szándékát. Néhány évvel ezelőtt az egyik brit kísérlet azért futott zátonyra, mert a helyszínt áttették Jugoszláviába, ami szemben állt mind az újabb eseményekkel, mind a brit külpolitikával. Nemrégiben egy amerikai producer vette meg a filmkészítési jogait, de aztán legnagyobb sajnálatára látnia kellett, hogy az oroszok már korántsem szűkölködnek annyira a fogyasztási javakban, sőt maguk is technikai eszközökkel segítik a még szegényebb országokat.

A nejlionháború megírása óta saját érdeklődésem, mi több, vesszőparipám a leszerelés, a külpolitika és a belpolitika összefüggéseit illetően csak még markánsabbá vált. Számos konferencián vettem részt, számos előadást tartottam és cikket jelentettem meg ezekről a kérdésekről. De nem sok olyan termékeny vitában volt részem, amely egyszerre elemezte volna az amerikai és a szovjet (és most már a kínait is idevehetjük) *társadalom struktúráját és jellegadó vonásait, és ezek kihatását egy lehetséges modus vivendire*. A Szovjetunió jó ismerői úgy vélik, hogy egy fegyverkezési verseny nélküli világban a kommunizmus lenne a befutó, ahogy azt maguk a kommunisták is fennen hirdetik. Ez nemcsak túl nagy ázsiót biztosít a kommunistáknak, Amerikának és a többi nyugati országnak pedig túl kicsit, hanem azt is sugallja, hogy a holnap már el is érkezett, nemcsak ama közismert ténynek köszönhetően, hogy egyetlen ország önmagában képes a világ elpusztítására, de ama kevésbé közkeletű felismerés miatt is, hogy egyetlen ország akár egyetlen helyről, egyoldalúan irányíthatja is világot (George Kennan, az amerikai és a szovjet bürokrácia avatott szakértője ezt másképp gondolja). Ebben az alig tudatosított defetista hangulatban az a burkolt félelem dolgozik, hogy a hidegháború csak erősödött 1948–1949 óta, amikor a cikken dolgoztam. Ugyanakkor Sztálin halálát követően sokkal szélesebb körben vált meggyőződéssé, hogy a Szovjetunió számos tekintetben az Egyesült Államokhoz hasonló *status quo* nagyhatalom lett, olyan extra dinamizmussal, amelynek erejét és gyengeségeit elfedik az ideológiai dogmák és szólalmok. A marxista-leninista ideológiának a szovjet vezetők gondolkodására tett legfőbb hatása, úgy tűnik, nem az, hogy a világ leigázására törő fanatikusokká teszi őket, hanem hogy eltorzítja a mindennapi eseményekről és a jövőről alkotott képüket.¹⁰⁶

Bármily kegyetlen tanmese vagy szatíra legyen is A nejlionháború című írás, egy tanulsága mégis van az unilateralizmus esélyeire nézve. (Az unilaterális kezdeményezésekre itt abban az értelemben utalok, ahogy ezt a fogalmat Charles Osgood használja, amit gyakran összetévesztenek az egyoldalú leszereléssel.) A hidegháború enyhítésén munkálkodva nem ajánlatos mindig nyílt sisakrostéllyal tárgyalnunk, vagy reflektálnunk azokra a nyilvánvalóan kényes kérdésekre, ahol a szemben álló felek holtpontra jutottak, és nem tudnak túllendülni a vétóval rendelkező csoportok vagy a szövetségesek hajthatatlansága miatt. Ezt a patthelyzetet olykor egy új tárgyalási terület megnyitásával lehet feloldani, ami nem szükségképpen jelent kevésbé kényes területet, akár még hagyományos katonai értelemben sem. Példának okáért egy ideig viszonylag jó hatásfokkal lehet megvalósítani az elrettentést (gondoljunk csak a Polaris tengeralattjáróra), és közben csapatokat visszavonni olyan állomáshelyekről, amelyek feszültségócokat jelentenek, katonailag sebezhető, vagy olyan szövetségesekkel kötnek össze bennünket, akiknek érdekükben áll a nemzetközi feszültség fenntartása. Hiszek abban, hogy az okos megfontolás és a bátorság olyan intézkedésekhez vezet, amelyek nem hívják elő szükségképpen a kommunisták válaszlépéseit, és amelyek révén az Egyesült Államok is kevesebb veszélyt jelent önmagára és másokra nézve, illetve kevésbé kényszerítően kötnek össze bennünket a fegyverkezési verseny politikai, gazdasági és pszichológiai dinamizmusával.¹⁰⁷

¹⁰⁶ Persze ezt nem gondolom teljesen általánosnak, hiszen a szovjet politika éppolyan következtelen, mint az amerikai, és természetesen, hogy valamelyest befolyásolják a mi saját tetteink, akárcsak más hatalmak vagy leendő hatalmak lépései.

¹⁰⁷ Vö. Charles E. OSGOOD, Graduated Unilateral Initiatives for Peace, in Quincy WRIGHT–William M. EVAN–Morrison DEUTSCH: *Preventing World War III: Some Proposals*, Simon and Schuster, 1962, 161–177, lásd még Arthur WASKOW írását a lehetséges amerikai lépésekről (*Council for Correspondence Newsletter*, July 1962).

A fegyverkezési versenyen kívül eső területeken felszabadult energiák fokozhatják az amerikai vitalitását, valamint társadalmunk rugalmasságát, és ekképpen megkönnyíthetik az eredményes megállapodást a Szovjetunióval, amelyet belügyi megfontolásokból úgy kell kommunikálnunk, hogy pozícióink egyáltalán nem gyengültek, mint-hogy ez az a kulcsszó, amely kifejezi a fejetlenül energikus hozzáállás *rigor mortis*át. Tegyük fel, hogy az Egyesült Államok és a Szovjetunió egymással versengve – mi több, ami még nagyobb képtelenség, kart karba öltve – a kínai és az indiai iparosítás előmozdításán fáradozik. Vajon ebben az esetben nem éreznénk-e tehetetlenebbnek, frusztráltabbnak és társadalmunk egészét tekintve fegyvertelenebbnek magunkat? És ebben az esetben vajon nem volnánk inkább képesek lemondani elrettentési politikánk hamis és megtévesztő biztonságérzetéről anélkül, hogy visszahátrálnánk a költségvetés vagy a katonai készenlét Maginot-vonaláig?

A kínaiak ma láthatóan hajthatatlanok, és azok a lépések, amelyek hajdan képesek voltak tompítani fanatizmusukat, ma nem működnek. Én azonban itt nem egyik vagy másik konkrét politikai javaslat hazai vagy nemzetközi megvalósíthatósága mellett kívánok érvelni, hanem azt szeretném általánosabban hangsúlyozni, hogy a leszerelés felé tett lépéseknek nem feltétlenül magának a leszerelésnek a területén kell végbemenniük. Ha igazam van abban, hogy az amerikai intellektüelek sötét színben látják társadalmunk jövőjét, és ez meggátolja őket az alternatívákról való gondolkodásban, akkor ebből az következik, hogy egy okos kormányzat nem csupán egy atomcsendegyezményt terjeszt a bizalmatlan Kongresszus elé, hanem olyan egyéb intézkedéseket is, amelyek hazánk nemzetközi pozícióját erősítik, és olyanokat is, amelyek a szovjet vezetők számára világossá teszik, hogy az atomkísérletek befagyasztása ténylegesen a feszültségek enyhítését célozza, nem pedig pusztán gazdasági megtakarítást vagy katonai előnyünk fenntartását – például egyúttal azt is bejelenthetnénk, hogy leállítunk mindenféle együttműködést az amerikai cégek és az újrafegyverező Nyugat-Németország között, továbbá a gazdasági és politikai nyomásgyakorlás eszközeivel világossá tesszük, hogy ellenezzük ezt az újrafegyverkezést. Ebben az esetben Adenauer, Strauss és a többi német politikai vezető heves tiltakozása segítene meggyőzni a Szovjetuniót, a németeket, a lengyeleket és saját állampolgárainkat is arról, hogy azt, amit hangoztatunk, komolyan is gondoljuk. Ez az a sokoldalú politizálás, amelyet egyfelől az unilateralizmussal kapcsolok össze, mint-hogy ez a politizálás még egy ledermedt ellenséggel szemben is folytatható, abban reménykedve, hogy ezzel is hozzásegítjük ahhoz, hogy felolvadjon a dermedtség állapotából, másfelől pedig a megteendő konkrét lépések lehetőségeit illető tárgyalásokkal, amelyek aztán további lépésekhez vezethetnek.

Miközben milliószámra vannak olyan makacsul defetista amerikaiak, akik kétségbeesetten kapaszkodnak abba, amijük van, még ha ez a legbiztosabb módja is annak, hogy elveszítsék azt, és vele együtt önmagukat is, remélhetőleg vannak olyanok is, akiket képzelőerejük, nagylelkűségük és történelmi szemléletük hozzásegít, hogy eszményeik elültetésén és a saját, másfajta érdekeik bel- és külföldi védelmén munkálkodva ne csak a háború morális megfelelőjét találják meg, hanem másutt élő, hasonló gondolkodású társaikkal együttműködve a fegyverkezési verseny gazdasági megfelelőjét, valamint az erőpolitizálás és a fenyegetés politikai megfelelőjét is.

Fordította Beck András

2. A Hruscsov és Nixon között a Szokolnyiki Parkban lezajlott „konyhavita”¹⁰⁸

¹⁰⁸ Az eredeti szöveg:
Jack MASEY–Conway Lloyd MORGAN:
*Cold War Confrontations.
US Exhibitions and their Role in
the Cultural Cold War.*
New York–London, Lars Müller
Publisher, 2008, 202–204.

Hruscsov: Mi békében és barátságban akarunk élni az amerikaiakkal, mert mi vagyunk a két leghatalmasabb ország, és ha mi barátságban élünk, akkor más országok is barátságban fognak élni. Ha akadna olyan ország, amelyik háborúzni akar, annak meghúzhatnánk kicsit a fülét, és azt mondhatnánk: Hogy merészeled; a harc most nem engedélyezett; az atomfegyverkezés korszakában vagyunk; néhány bolond háborút robbanthat ki, amit aztán még egy bölcs sem tud befejezni. Ennél fogva minket ez az elv vezérel bel- és külpolitikánkban egyaránt. Amerika mióta létezik? Háromszáz éve?

Nixon: Százötven éve.

H.: – Százötven éve? Azt mondhatjuk hát, hogy Amerika százötven éve létezik, és erre a szintre jutott. Mi nem egészen negyvenkét éve léteünk, és újabb hét év múlva ugyanazon a szinten leszünk, mint Amerika. Amikor utolérjük és elhagyjuk Önöket, visszaintegetünk. Ha akarják, megállunk, és azt mondjuk: Kövessenek. Öszintén szólva, ha Önök kapitalizmust akarnak, hát éljenek abban. Ez az Önök dolga, minket ez nem érint.

N. (*egy amerikai munkásra mutat*): – Az ilyen emberekkel erősek vagyunk. Ezek az emberek, szovjetek és amerikaiak együtt dolgoznak a békéért, ahogy ennek a kiállításnak a megépítésén is együtt dolgoztak. Ennek így is kell lennie. Csak annyit mondhatok, hogy ha ez a verseny, amelyben túl akarnak minket szárnyalni, az embereink és más emberek javára történik, akkor szabad gondolatcserének kell zajlania. Végére Önök sem tudhatnak mindent.

H.: – Ha mi nem tudunk mindent, akkor Önök viszont semmit sem tudnak a kommunizmusról. Kivéve, hogy félnék tőle.

N.: – Lehetnek olyan területek, amelyeken előttünk járnak, például a világűr felfedezésére kifejlesztett rakéták terén; ám más területeken alighanem mi járunk előbbre, például a színes televízió gyártásban.

H.: – Na nem, mi ebben is azonos szinten vagyunk. Lehagytuk Önöket az egyik technikában és a másikban is.

N.: – Látja, Ön semmit nem ismer el.

H.: – Én nem adom fel.

N.: – Nem kellene félnie az ideáktól.

H.: – Mi mondjuk azt, hogy nem kell félni az ideáktól. Nekünk semmi okunk félni. Mi az ilyesmitől már régen elszakadtunk. Ön a kapitalizmus ügyvédje, én pedig a szocializmusé. Hasonlítsuk össze a kettőt.

N.: – Önből jó ügyvéd lenne annak alapján, ahogy ezt a beszélgetést is dominálja. (*Megállítja Hruscsovot a modellház modellkonyhájában.*) Nagyon szép házat mutattak be New York-i kiállításukon. Én és a feleségem láttuk, és igazán élveztük. Meg akarom mutatni Önnek ezt a konyhát.

H.: – Ilyesmink nekünk is van.

N.: – Ez a legújabb modell. Olyan típus, amely ezer apró elemből épül, és közvetlenül beépíthető a házakba. Hadd mondjak egy példát, amit értékelni fog. Mint tudja, a vasmunkások nálunk éppen sztrájkolnak, de akármelyikük meg tudna venni egy ilyen házat.

H.: – A mi vasmunkásaink és parasztjaink is megengedhetik maguknak, hogy tizennégyezer dollárt költsenek egy házra. Mi hosszú távra, a gyerekeinknek és az unokáinknak építkezünk.

N.: (*A televízió képernyőjére mutat.*) – Itt látni lehet, mi történik a ház többi részében.

H.: – Nyilván soha nem működik.

N.: – Da [igen].

H.: – Olyan gépük nincsen, ami a szájukba teszi az ételt, és le is nyomja? Sok érdekes dolgot mutattak nekünk, de az életben semmi szükség rájuk. Nincsen semmi hasznos céljuk. Egyszerűen csak kutyák. Van egy szó-lásunk: Ha poloskád van, egyet meg kell fogni, és forrásban levő vizet önteni a fülébe.

N.: – Nekünk van egy másik szólásunk. Úgy lehet egy legyet megölni, hogy whiskyt itatunk vele. De jobb célra is tudjuk használni a whiskyt. (*Félfordul.*) Szeretem ezt a szellemi csatát a főnökkel. Érti a dolgát. (*Jazz hallatszík.*) A jazzt nem szeretem.

H.: – Én se szeretem.

N.: – De a lányaim szeretik.

H.: (*Elnézést kérően:*) – Én mindig őszinte vagyok. (*Azt mondta, reméli, nem bántotta meg Nixont.*)

N.: – Engem a szakértők inzultálnak. Minden, amit mi mondunk: humoros élcelődés.

[...]

Fordította András Edit

Jerovetz György

Jövő a jelenben

A „korszerűség” reprezentációja az 1960-as évek vizuális kultúrájában

Egy kutatás első lépéseként e tanulmány arra vállalkozik, hogy felvillantsa a címben szereplő fogalom néhány értelmezési lehetőségét. Esettanulmányként a kor elismert alkalmazott grafikusának, Papp Gábornak (1918–1982) a Budapesti Nemzetközi Vásá-

rokra tervezett plakátjait, és egy konkrét műalkotást – a Szrogh György (1915–1999) által tervezett budapesti Körszálló épületét – elemzi abból a szempontból, hogy mennyire feleltek meg azoknak az elvárásoknak, amelyeket az évtizedben „korszerűnek” találtak.

A magyar szakirodalom foghíjas mivolta miatt fontos meghatározni e szöveg – mely a korszak esztétikájának felmutatását szeretné elvégezni – vizuális kultúrával és annak kutatási szempontjaival kapcsolatos álláspontjait. A hangsúlyt a vizuáliskultúra-kutatás toposzai közül elsősorban a művészet társadalomtörténeti aspektusára – a konkrét helyzetben a recepcióra és a diskurzuselemzésre –, illetve a szemiotikai elemzésre helyezi. Módszerében a források hermeneutikai vizsgálata mellett a művészettörténet hagyományos eszközére, az ikonográfiára támaszkodik.

A „korszerűség” igénye nem volt új jelenség a kor kultúrájában: a századforduló, még inkább a 19. század ipari forradalma óta célkitűzés volt életmódban és az ipari termelésben egyaránt. A tárgy-kultúra terén a Deutscher Werkbund eszméje volt az, amiben ez az igény felfedezhető, miközben a művészet és az ipari termelés szoros kapcsolatáért jött létre. A modernizmus elválaszthatatlan ettől az igénytől, amennyiben a művészet, illetve a képzőművészet gyakorlati funkcióit helyezte előtérbe.¹

A második világháború után bekövetkező újabb ipari forradalom azonban saját idejének felgyorsulásával is szembesült: a gazdasági-technológiai fejlődés olyan mérvű volt, hogy a jövő feltárhatóvá és szinte „paradicsominak” tűnt, elsősorban a technika (és a tudomány) üdvöztetőnek vélt szerepe miatt.² A világháborúk közötti és a hatvanas évek „korszerűségeinek” jelentéskülönbsége elsősorban abban rejlik, hogy míg az első esetben elégséges volt a megfelelés a jelennek – azaz az ott és akkor fölmerült feladatoknak –, a második esetben már többről volt szó: a cél a jövő utolérése, egy olyan végső, tökéletes megoldás megtalálása, amely az időben

Jerovetz György (1981) az ELTE BTK művészettörténet szakán végzett, jelenleg az MTA Művészettörténeti Kutatóintézet tudományos ösztöndíjasa.

Kutatási területe a 20. század alkalmazott művészete, szűkebben a magyar plakátművészet, illetve annak viszonya az autonóm művészettel, és a tágabb értelemben vett vizuális kultúrával.

E-mail címe: jerovetz@arthist.mta.hu

György Jerovetz (1981) received his diploma from the Institute of Art History at Eötvös Loránd University.

At the moment he holds a scholarship from the Research Institute for Art History of the Hungarian Academy of Sciences. His areas of research include applied arts of the 20th century, specifically poster art and its relationship to autonomous art and visual culture in the broader sense.

E-mail address: jerovetz@arthist.mta.hu

¹ E tanulmány keretei között nincs lehetőség a modernizmus mélyebb vizsgálatára, az általam használt modernizmusfogalomhoz lásd WILK (2006), 14.

² A tudományos és technikai fejlődéssel kapcsolatos utópiák történetére és társadalomfilozófiai gyökereikre ez a tanulmány nem tér ki.

előrenyújtózza a fejlődés végpontjaként értelmezhető. Ezt elsősorban a „tudományos kutatás” által adott végleges és bizonyos válasznak kellett biztosítania a kor elképzelése szerint.

1968-ban Marx György fizikus Gyorsuló idő című tanulmányában természet-tudományos szempontból ragadta meg az összefüggéseket: mi lehet az oka annak, hogy a jövő ennyire az emberiség érdeklődésének homlokterébe került? Meglátása szerint a technikai fejlődés kiváltotta népességszaporulat és ennek visszacsatolása okozta az „idő gyorsulását: az emberöltő alatti termelésduplázódás eléréséhez egyre több kutatóra és találmányra van szükség”.³ Az ENSZ által 1960-ban készített Auger-jelentést idézte: „a történelem kezdete óta élt összes tudósok és kutatók 90%-a ma él és dolgozik.”⁴

Az 1945 után kialakuló két világrend ideológiai szembenállása szoros viszonyban volt e változással: a technikai fejlődést és ipari termelést katalizálta, a hidegháborús feszültség pedig fontossá tette az utópiák ápolását, az erős jövőképet, a fejlődés, a dinamizmus érzetének fenntartását.

A „tudományos-technikai forradalom” – mely a kor magyar marxista retorikájának is visszatérő fordulata – marxi szempontból is fontos lépcsőfokként jelentkezik. Marxnál ez az a szint, amikor a tudomány termelőerővé válik, és az ember – izomerejének használata helyett – irányítónak lép elő, így a szocialista ideológia a tudomány és a technika humanisztikus, az emberi életminőséget jobbtó funkciójára koncentrált. Ezzel ellentétben a nyugati világban a hatvanas években a technika elidegenítő szerepére figyeltek föl.⁵ Herbert Marcuse, a nyugati társadalom újbaloldali mozgalmainak ideológusa egyik legmeghatározóbb művében⁶ többször is a technikai fejlődésből, a „tudományos-technikai racionalizmusból” eredeztette a fogyasztói társadalom kialakulását és a szabadság igényének elsorvadását.

Magyarországon (és a szocialista blokkban) 1956-ig a hivatalos művészeti törekvések felülről irányítottága miatt ez „mechanikusan” érvényesült, a közkép-kultúrának⁷ és a formatervezésnek azonban csak részlegesen kellett behódolnia a szocialista realizmus elvárásainak.⁸ A plakátművészetben a *II. Plakátkiállítás* kapcsán a forradalom évében kerültek felszínre a konfliktusok, és a szakma számára láthatók voltak a törésvonalak az építészetben, illetve a formatervezésben is.⁹ A bukott forradalom után hatalomra kerülő Kádár-kormányának elemi érdeke volt a legitimáció és önállóságának demonstrálása a Nyugat felé, és ez – összekapcsolódva az 1956-tól kezdődő szovjet enyhüléssel – lehetőséget teremtett az addigi doktrínák feloldására: ennek szimbolikus helye volt az 1958-as brüsszeli világiállítás magyar pavilonja.¹⁰

Tanulmányom a Nyugattal való párbeszéd – tágabban értelmezve a társadalom felé is megnyilvánuló reprezentációs szándék – két elemét vizsgálja a fenti szempontok szerint.

A „tudományos-technikai forradalom” eszméjére a formatervezési szakma aktívan reagált mind Keleten, mind Nyugaton. „Amióta Le Corbusier az építészet mértékévé az embert tette, az ember átlagos magasságához mérve az épületet, lakást, belső berendezést, azóta minden egyéb arány, a klasszikus arany metszettel együtt elvesztette érvényét, egyszerűen azért, mert új és reális mérték lépett helyükbe.”¹¹

³ MARX (1968).

⁴ Uo., 20. Az a tény is jellemző, hogy Marx György (1927–2002) fizikusként közéleti szereplő volt, ismeretterjesztő művei évtizedeken keresztül magas példányszámban fogytak.

⁵ MARCUSE (1964).

⁶ Uo.

⁷ A kifejezésen a képhasználat nem autonóm művészeti formáit értem.

⁸ Erről bővebben a teljesség igénye nélkül: GYÖRGY-TURAI (1992); PRAKFAI-SZÜCS (2010); *Szívárvány és Nagyvilág*, kiállítási katalógus, rendező BAKOS Katalin, Budapest, 2008; BAKOS (2007); ERNYEI (1983). Érdekes keresztmetszet a közterületekre és az épületekhez tervezett képzőművészeti alkotások helyzete, amely a vizsgált periódusban radikálisan átalakul.

⁹ Erről bővebben lásd BAKOS (2007), ROZGONYI (1988).

¹⁰ Bővebben lásd RÓKA (2000); BAKOS (1958).

¹¹ KOCZOGH (1970), 6.

Az idézet szerzője szerint ennek a „humanisztikus tartalomnak” a célszerűsége túl az esztétikumban is meg kell jelennie. Jurij Gvishiani *Tudomány, formatervezés és a jövő* című előadásában az 1969-es, londoni ICSID¹²-konferencián tartott előadásában ezt mondta: „Napjaink egyik legjellegzetesebb vonása, hogy az ember a jövő problémáival foglalkozik, azzal a kérdéssel, hogy miféle világban kell majd neki és utódjának élnie.” A társadalom gazdasági, szociális és kulturális fejlődése mindinkább függ a „tudományos-technikai vívmányoktól [...] a gyakorlat minden ágának »tudományosítása« folyik.”¹³ Gvishiani hangsúlyozza, hogy a formatervezést tudományos alapokra kell helyezni.

A Bauhaus és a Deutscher Werkbund célkitűzése – a technika, az ipari termelés és a művészet szoros kapcsolata – még aktuálisabbá vált, mint a két világháború között. Ennek jele, hogy mindkét szervezet újjáalakult a vizsgált periódus előtt: a Werkbund 1949-ben saját nevén, a Bauhaus szellemiségét pedig az 1953-ban alapított ulmi Hochschule für Gestaltung örökölte meg. A második világháború utáni Nyugat-Európában a tömegtermelésben már egyetlen szektorban sem volt számottevő alternatívája az „avantgárdnak”, és az megjelent a vizuális kultúra szinte teljes területén: „nagyjából az 1945 és 1960 között megvonható időben az avantgarde része lett a polgári kultúrának, egyszersmind mindinkább a polgári kultúra árujává, pseudoavantgarde-dá vált.”¹⁴

Híd a két part között – Papp Gábor vásárplakátjai

Papp Gábor 1963-ban kapott megbízást a Budapesti Nemzetközi Vásár grafikai arculatának tervezésére.¹⁵ A vásárt szervező Hungexpóval¹⁶ 1971-ig dolgozott együtt. A rendezvény ebben az időben kapja vissza nevét: 1955 és 1962 között Budapesti Ipari Vásárként működött, nemzetközi jellegének visszaadására most tesznek kísérletet.¹⁷ A Kádár-rezsim igyekezett erősíteni a gazdasági kapcsolatokat a nyugat-európai országokkal, ehhez illeszkedett a vásár régi szerepének visszaállítása is. Plakátjainak tervezője az utolsó években Konecsni György volt, de számos részfeladatot már abban az időben is Papp végzett el.¹⁸ A két művész közötti mester-tanítvány viszonyt magyarítható,¹⁹ hogy Konecsni Papp Gábornak adta át a megbízást.

Bakos Katalin szerint Papp Gábor „puritán, tiszta formanyelvét” a húszas-harmincas évek örökösének tekinthetjük. „Az ország modernizációját és az életszínvonal emelését meghirdető programból egyenesen következett az iparművészet korszerűsítésének gondolata, ami többek között az új anyagok használatában, a szférikus és áramvonalas formák divatjában, az absztrakt díszítőelemekben nyert kifejezést” – írja Bakos.²⁰

A fogalom – a „modernség” –, illetve a kor jövőcentrizmusa Magyarországon is implicite hordozta a húszas évek törekvéseit, és evidenciaként kínálta e kor formanyelvét, hiszen az emberi teremtésben és termelésben megjelenő tudatos, célszerűségre törekvő formálási szándék és ennek dicsőítése a mindennapi létezés szintjén ekkor ért zenitjére. Ez látszólag összeegyeztethető volt a szocialista „termelékultusszal”, ugyanakkor a korai Kádár-kor kultúrpolitikája ellentmondásosan viszonyult hozzá.

¹² International Council of Societies of Industrial Design (Formatervező Társaságok Nemzetközi Szervezete): az 1957-ben alapított szervezetben kezdettől fogva hidegháborús pártállástól függetlenül képviselték magukat az államok.

¹³ GVISHIANI (1979), 102.

¹⁴ ERNYEI (1983), 113–114. Mai terminológiában *avantgárd* helyett itt a *modernizmus* kifejezés szerepelne.

¹⁵ Közli FRANK János, *Élet és Irodalom*, 1971/43, 12.

¹⁶ Teljes nevén HUNGEXPO Magyar Külkereskedelmi Vásár- és Propaganda Iroda, 1973-tól Szilvási Nándor veszi át a megbízást. Az 1972-ben készült plakát szerzője ismeretlen, és nem található belőle közgyűjteményben példány.

¹⁷ Az 1955–1962 közötti periódusban is voltak külföldi kiállítók, de jellemzően magyar termelők mutatták be magukat. Magát a BNV-t 1949-ben megszüntették. Történetéről bővebben lásd KAPALYAG (1996).

¹⁸ Ilyen például az 1961-es vásár német nyelvű plakátja: *Budapest Industriemesse 1961*, OSZK, raktári jelzet 364/1961.

¹⁹ FRANK (1982).

²⁰ BAKOS (2007), 137–138.

Kalmár Melinda így ismerteti a kommunisták álláspontját: „...a nyugati modernizmus egy letűnően lévő irányzat meghatározott formai jegyekkel és egyértelmű polgári szemlélettel, ill. ideológiával. Ezzel szemben a modernség mint újszerűség és mint a kultúra legfrissebb, legtermékenyebb jelensége éppen hogy a szocialista művészetre és irodalomra jellemző.”²¹ Mindemellett a „békés egymás mellett élés” jegyében már nem zárkóztak el a nyugati tendenciák átvételétől. A „kultúrforradalom”, mely az ötvenes évek kifejezése, a kádárizmus lelegején elveszítette létjogosultságát: Kádár számára a kultúra már csak egy része az összpolitikai szempontrendszernek, és nem az ideológia legfőbb reprezentánsa.²² Nem egyértelműen „nyitni” szándékoztak, inkább megengedték a nem szocialista eszmék, stílusok, esztétikák jelenlétét is.²³

Ennek ellenére 1958 és 1960 között még élt a megszokott hidegháborús nyelvhasználat, amely szerint „széles tömegekhez” kell eljuttatni a „szocialista kultúrát”. Ez egyebek mellett azt jelentette, hogy szembe kell szállni a „rég, kispolgári ízléssel”, és „modern, szocialista értékeket” kell közvetíteni. Tehát bizonyosan valami „másra” volt

²¹ KALMÁR (1998), 108–109.

²² Uo., 148. E gondolat lesz majd az egyik vezérfonala az 1958 nyarán publikált művelődéspolitikai irányelveknek.

²³ Uo., 108. Az alkalmazott művészeti területekre nehezen alkalmazható a „három T” paradigmája, ezért nem használom a kifejezést.



23. Papp Gábor: Budapesti Ipari Vásár, 1961



24. Papp Gábor: Budapestszkaja Jarmarka, 1963

²⁴ Említi Frank János, lásd FRANK (1975), 271.

²⁵ A *Graphis* 1945-től járt az Iparművészeti Főiskola és Múzeum egyesített könyvtárának – lásd a MOME könyvtári katalógusát. Számos folyóirat hozzáférhető volt továbbá a FÉSZEK Művészkлуб könyvtárában is.

²⁶ Berlinben egy magyar plakátkiállításán szerepelt, lásd *Esti Hírlap*, 1957. április 25., 2; Belgrádban járt, lásd *Esti Hírlap*, 1957. január 17., 2.

²⁷ *Magyar Grafika*, 1961/6, 425–426.

²⁸ Sára Ernő szíves közlése szerint Papp Bécsben nevelkedett (kiváló német nyelvtudását erdélyi szász szülőföldjének köszönhetette), és számos nyugati levelezőpartnere volt. Menye, Szűcs Judit szerint e levelezés „kizárólag magánjellegű” levelekből áll.

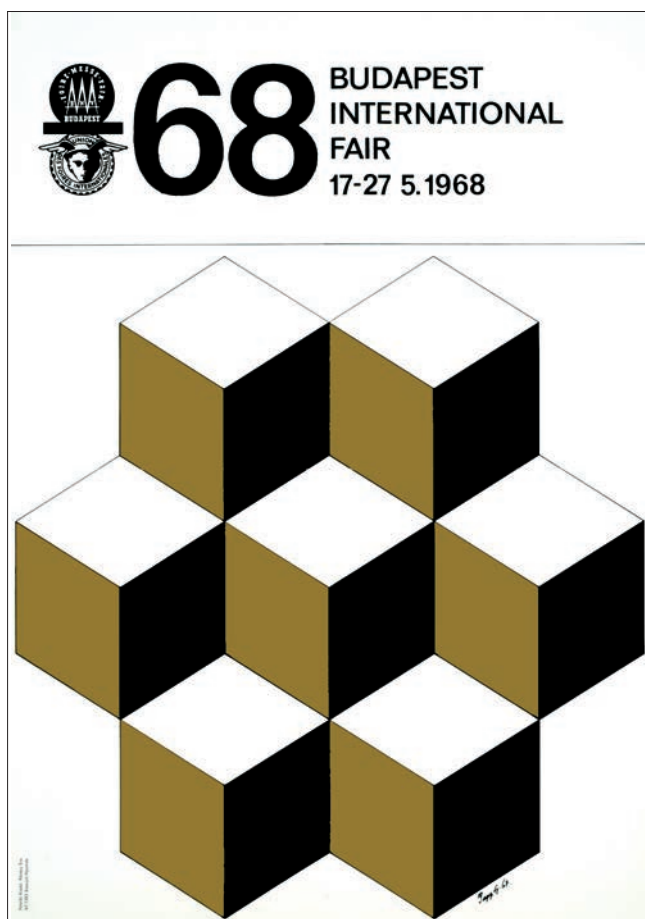
²⁹ OSZK, r. j. 336/1963.

szükség, és – ellentmondásos módon – a vizuális művészetekben erre kínálkozott kézenfekvő megoldásként az újra megtalált modernizmus. Ideológiai szempontból megvoltak a maga forradalmi gyökerei, és utóbb ezért találkozhatott az alkalmazott művészetben a „tudományos” formatervezői szándék a nyugati „pseudoavantgárd” tendenciákkal.

Papp esetében nehezen feltérképezhető, hogy pontosan miképp szerzett információkat a nyugati folyamatokról. Neve már az ötvenes években ismert volt a nyugat-európai alkalmazott grafikai életben – az 1952-es zürichi grafikai névjegyzékben is szerepelt,²⁴ ez valószínűleg az 1951-től megjelent Hungarian Foreign Trade nevű reprezentatív magyar külkereskedelmi promóciós magazin grafikai tervezése okán történt. Bizonyosan olvasta és ismerte a meghatározó szakfolyóiratokat,²⁵ ezek ugyanis Magyarországon is hozzáférhetőek voltak a korszakban. A vizsgált periódusban több alkalommal állított ki külföldön – 1957-ben Berlinben, illetve 1958-ban Belgrádban²⁶ –, és 1961-ben Szilvász Nándorral közösen helyezést ért el a livornói plakátversenyen.²⁷ A hagyaték nehéz hozzáférhetősége miatt azonban külföldi kapcsolatai alig dokumentálhatók, bár bizonyosan voltak.²⁸

A BNV plakátjai már az 1950-es évek végétől több nyelven készültek. Az idegen nyelvű példányok felhasználási módja jelenleg tisztázatlan, a példányszámok alapján bizonyosan köztérre készültek. Az első időkben – 1963 és 1966 között – Papp a vásár egy-egy lényegi elemére fókuszált, akárcsak mestere, Konecsni. Vele ellentétben azonban sokkal kevésbé a jelképteremtés, mint inkább egyfajta vizuális értelmező szándék vezette.

Az 1963-as plakáton²⁹ a kapitális talpatlan „Budapestszkaja Jarmarka” felirat felé mutató különféle méretű kézfejek, illetve nyilak láthatók. A jobb átlóból induló nyilon az évszám, ugyanezen a tengelyen bal oldalon a dátum látható. Az elliptikus forma (amelybe a plakát vertikális formája miatt a kör kényszerül), a stilizált kezek és ujjak kombinálva a nyilak rideg, matematikai formájával jól példázza az átmenetet, ahogyan Papp lassan felhagy a figurativitással, és egyre inkább a kommunikációs sémák felé fordul. A valós elemek már csak jelként, illetve egy gesztus jelölőjeként funkcionálnak, ugyanakkor magukba foglalják a vásár közönségét: az emberi test megidézése által a vásárlató tömeg valamiféle individuális bonthatóságát is sejtetik. A felirat puritanizmusa, a kevés szín használata a szimbolikus jelleget erősíti. Papp a statikus körformát úgy mozgatta meg, hogy a különféle típusú „mutatókat” aszimmetrikusan helyezte el, kifejezve a tömeg mozgásának érzetét.



25. Papp Gábor: 68. Budapest International Fair, 17–27. 5. 1968

Ha Konecsni György munkái felől közelítjük meg a lapot, láthatjuk, hogy itt még érződik a figurális alapokból építkező szimbólumteremtő szándék. Konecsni plakátjain azonban ritkán jelent meg a „sokaság” ilyen közvetlen módon; épp a szimbólumteremtés miatt a grandiozitásra és az egységességre törekedett, jelképei alapvetően verbális gyökerűek, emblémaszerűek voltak.

Papp szakít ezzel, és a jóval egyszerűbb jelentéseket gazdagabb vizuális eszköztár segítségével, a képfelületen értelmezi. A képtér értelmező célú használata bizonyosan újszerű: nemcsak metaforákat teremt, hanem műveleteket is végez velük rajtuk. Egy 1969-es interjújában a művész így fogalmazott: „Kell, hogy a grafikus mindent ki tudjon fejezni fekete-fehérben is. Ez a tipográfia öröksége. A rövidítések korát éljük; SZSZSZR, USA, ENSZ [...]. A szimbólum teremtését – és a szimbólum megtalálását – tartom a legfontosabb feladatomban. Az emblémákat, az emblémákban való fogalmazást [...]. A mai plakát nem lehet bonyolultabb, mint a közlekedési jelzőtábla.”³⁰

Az 1968-as plakát³¹ már tiszta geometrikus formanyelvet alkalmaz. A fejléc alatti részen hét darab, három sorban (2+3+2) egymásra illesztett, perspektivikusan ábrázolt kockát láthatunk, melyeknek három-három látható oldalát fekvésétől függően egy színnel fedte a művész. (Felül fehér, az oldalak arany, illetve fekete színűek.) A hajszál vastagságú vonallal elválasztott fejlécben két embléma, az évszám, illetve szavanként sorokba tördelve a „Budapest International Fair 17–27 5. 1968” felirat szerepel talpatlan szedéssel. A jellegzetes, három rombuszból álló kocka Vasarely-evokáció, a művész 1951-ben³² kezdődő kinetikus korszakából származik, jelesül az 1967-ben készült ION-sorozat „vezérmotívuma”.³³ Victor Vasarely – a kinetikus művészet Frank Popper szerinti osztályozásában – e korszakában az op-art képviselője, és a „lineáris-virtuális mozgás” kategóriájába sorolható műveket alkotott.³⁴

A kinetikus művészettel rokoni kapcsolatban álló op-art az 1950-es évek közepén jelent meg, egyes optikai jelenségek programszerű középpontba állítását tűzte ki célul.³⁵ Bár ma már Vasarely munkásságát ebbe az irányzatba sorolják, a hazai kortárs kritika számára elsősorban műveinek kinetikus jellege volt érdekes³⁶ – ebben a kontextusban érzékelték legintenzívebben Vasarely kapcsolatát az egykori avantgárral. A kinetikus művészetnek a hatvanas évtized a kortárs kutatók szerint is új lendületet adott,³⁷ elsősorban az automatizációs és számítástechnikai eredmények miatt. Szoros kapcsolatot tartott a tudományos eredményekkel a művészi gyakorlatban is, hangsúlyozottan „korszerű” megoldásokat használt céljai eléréséhez.

Vasarely esetében is döntő szerepe van a „kibernetikának”, művei létrehozásához gyakran gépi segítséget vett igénybe. Egyes alapötletek permutációit számítógéppel hozta létre, így ez az alkotási mód „döntő szerepet játszhat a fogyasztói társadalomban: egyetlen algoritmus köntösében a személyekhez méretezett változatok gazdag sorát képes nyújtani”.³⁸ Bár Vasarely nem tartotta magát a „Bauhaus-teória” folytatójának, de „bizonyos gondolkodási módot” – saját bevallása szerint – mégis kapott tőle.³⁹

Vasarely népszerűségét már az életében róla megjelenő monográfiák száma is jól példázza,⁴⁰ Magyarországon 1969-ben rendeztek műveiből nagy sikerű kiállítást a Műcsarnokban.

³⁰ FRANK (1975), 273.

³¹ OSZK, r. j. 161/1968.

³² EGRI (1974), 42.

³³ Victor Vasarely: *ION*, 1–7, 1967, vinyl, 100×100 cm, J. H. Hirshhorn-gyűjtemény, Washington D. C.

³⁴ POPPER (1968), 96.

³⁵ *Der Kunst Brockhaus*, Wiesbaden, 1983, II, 213.

³⁶ MEZEI (1971), 75.

³⁷ POPPER (1968), 93.

³⁸ MOLES (1973), 172.

³⁹ EGRI (1974), 42.

⁴⁰ Lásd FRITZ (2001), 848–850.

Művészetének gyökereit ekkor a nyilvánvaló konstruktivista párhuzamok mellett az alkotásmódjában megnyilvánuló véletlenszerűség, illetve a technika használata miatt a dadaista és futurista irányzatokban látták,⁴¹ ez utóbbira írásaiban ő maga is hivatkozik, de monográfusa(i) sűrűn hivatkoznak a Gestalt-elméletre, „az érzékelés sokjának növelésére”, amiért „a szemlélő ilyenformán valóságos vizuális támadásnak van kitéve”.⁴²

E vizuális világot Papp 1968-as plakátja nem művészeti, hanem egyértelműen technikai jellegű rendezvényre vonatkoztatja, számára a „tudományos-technikai forradalom” és a szakadatlan megújulás kényszere egyetemes fogalommá vált. Ezt igazolja Balog János az *Új Tükör*-ben megjelent cikkében,⁴³ ahol azt fejtegeti, hogy mennyiben „lényegbevágó” az a „valóban meggyorsult, lényegében folytonos” változás, amelyen a fogyasztási cikkek a korban átmennek, mennyiben pusztán formai jellegű, és hogy miért válhat ez unalmassá a használók-befogadók számára. Szerinte „türelmetlenek vagyunk”, pedig „aki azt állítja, hogy a tárgyak megjelenési formája és tálalása nem gyakorol kedvező esztétikai, sőt erkölcsi hatást, hogy az embert körülvevő, ha úgy tetszik körülölelő szépség és célszerűség nem befolyásol bennünket jótékonyan, az nem hisz a civilizációban, következésképp a társadalmi fejlődésben sem”. De „a többség hisz” Balog szerint, „és ezért izgatja [mégis] az embereket [...] minden árumintavásár, amely valamelyest jövőendő civilizációnk arcát vetíti elénk”.

Az op-art és a korszerűség közti kapcsolat további példái, hogy az irányzat nemcsak az építészetben jelenik meg, hanem a korai tévéstudiók enteriőrjében és a divatban is;⁴⁴ előbbi esetében egyértelműen az emberi gondolkodás, a tudomány természettől idegen metaforájaként. Ugyanakkor a kor szocialista ideológiája szerint ez a „természetidegenség” nem zárja ki, sőt magában foglalja a humánomot. Ezt támasztja alá az ICSID-konferenciák szocialista blokkból érkező előadóinak fentebb idézett álláspontja csakúgy, mint a korban Magyarországon meghatározó teoretikusok, Fukász György és Aradi Nóra írásai is.

Fukász „legitimálja” a Nyugaton és Keleten egyaránt zajló technikai forradalmat, a legfontosabb különbséget pedig „a humanisztikus tartalomban”⁴⁵ látja. Meglátása szerint míg a kapitalizmus elidegenít (itt elsősorban Herbert Marcuse-ra hivatkozik), és a profit miatt alkalmazza az újabb technológiákat, addig a szocialista társadalmak az „ember kiteljesedéséért” választják ezt az utat. „A kizsákmányolás felszámolása [...] a technika szocialista alkalmazása együtt jár a technikának az ember, az emberiség javára fordításával – ezt röviden szólva a technika humanizálásának is lehetne nevezni.”⁴⁶

Az op-art jelentései ily módon a két világrendben sajátosan interferálnak egymással: míg a kapitalizmusban a fogyasztás technológiákból fakadó szabadságát, gépi – és ezáltal végtelennek hitt – személyre szabottságát, közvetlen az érzékiségre ható esztétikumát emelik ki, addig a szocializmusban az utópisztikus-jövőbeli, célszerű, mesterségességében a tudományos aspektust szem előtt tartó jellege és mindenekelőtt univerzális, közösségi volta miatt válik fontossá. Gaston Diehl Vasarely-monográfiája a művészt idézi: „A kinetikus művek a képzőművészet humanisztikus és filozofikus alapelvét testesítik meg, esztétikai, etikai, szociológiai és gazdasági

⁴¹ DIEHL (1973), 25.

⁴² Uo.

⁴³ BALOG (1970), 6–7.

⁴⁴ BAKOS (2007), 101.

⁴⁵ FUKÁSZ (1970), 32.

⁴⁶ ARADI–FUKÁSZ (1974), 93.

vonatkozásban egyaránt. Ez az alapelv a fizikai kinetizmus és az értelem mozgásának szintézise: arra buzdít, hogy a szüntelen fejlődő világgal együtt lépünk egyre túl önmagunkon, szüntelenül alakítsuk a technikát, a funkciót és a művészetről alkotott elgondolásokat.⁴⁷ Papp Gábor ezt az univerzális formanyelvet használja egy olyan kontextusban, ahol ez – a vásárok kereskedelmi jellege miatt – praktikus haszonnal is jár. Plakátja esetében az evokálás a hangsúlyosabb – műve pusztán referencia a már meglévő, kidolgozott gondolati körre.

Az 1968-as plakát az első az életműben, ahol Papp a figyelem felkeltése céljából az op-art eszközeihez nyúl. Az idézetek után újragondolt motívummal jelentkezik: az 1969-es plakát a körkörös mozgást alkalmazza, majd az 1970-es példányon bizonyos elmozdulás mutatkozik.⁴⁸ Előtérbe kerül az „univerzális jel”⁴⁹ keresése, ugyanakkor a két számjegy statikus és dinamikus jellege, a színhasználat szimbolikus tartalma jóval több réteget jelenít meg, mint az előbbi művön. Kinetikus tendenciákat hordoz az 1972-es, csak tervben fennmaradt plakát is, ahol – akárcsak az 1970-es példányon – a számot ábrázolja a művész, azonban ezt fehér körökből rakja ki. Mint ha a befogadó egy fényforrásmátrixot látna, melyen csak a „72”-es számhoz szükséges lámpák égnének. Tipográfiájában – a hangsúlyos felső és a „vékonyabb” alsó vonal ábrázolásával – az 1970-es plakátot idézi. A plakát megoldása akár konkrét műveket is idézhet.⁵⁰ A fény stilizált ábrázolása és a technika általi mesterséges előállítás egybeesik, ezt a megoldást Papp más plakátokon is alkalmazza,⁵¹ amelyeken azonban nem jelennek meg a „kikapcsolt” állapotot jelző szürkés formák, csupán a sajátosan geometrizáló tipográfia. A metafora, a fényűjság létének érzékeltetése a „be” és a „ki” állapot ábrázolásával lesz teljes, ezzel idézi föl a gépiséget, érzékelteti az egyén fölött álló technikát és látszólagos objektivitást.

Funkcionalizmus funkció nélkül – a budapesti Körszálló

A Kádár-rendszer legitimizációs kísérleteinek egyike az idegenforgalom megnövelése, a nyugati turisták beutazásának megkönnyítése volt. A brüsszeli világkiállítás egyik promóciós fogása volt, hogy a magyar pavilonban található IBUSZ-irodában (a cég egyébként a világkiállítás aranyérmes vállalata lett) az addig sokhetes várakozással megszerezhető magyar vízumhoz huszonnégy óra alatt hozzá lehetett jutni – ezzel a nyitási kísérlettel ellensúlyozva azt a problémát, hogy az ENSZ-közgyűlés, napirenden tartva a „magyar kérdést”, bármikor delegitimálhatta a fennálló rendet.⁵²

A nyugati országokból Magyarországra érkező turisták száma a következő tíz évben megsokszorozódott.⁵³ Itt, Brüsszelben vásárolta meg a Belkereskedelmi Minisztérium azoknak a motelleknek a títustervét is, amelyeket a Balaton körül 1960-ban, majd az azt követő években megépítettek.⁵⁴ 1945 óta az országban nagyobb igényű szállodaépítkezés nem történt, első lépcsőben csak a turisztaszálló kategóriájában építettek (Budapesten nagyon keveset),⁵⁵ az igény a vendéglátóiparban azonban már az évtized elején felmerült.⁵⁶ A Körszálló, a Hotel Budapest helyére is idényszállót szándékozott építeni a Kereskedelmi Beruházó Iroda, a kivitelezéssel a Középülettervező Irodát (KÖZTI) bízta meg 1965-ben. Az építész, Szrogh György szavaival élve a terv „menet közben változott téli-nyári üzeműre, és BUDAPEST-re”⁵⁷

⁴⁷ DIEHL (1973), 48.

⁴⁸ Bővebben: BAKOS (2007), 160.

⁴⁹ Uo.

⁵⁰ Roger Vilder *Pulsation 7* című műve (1968), vagy Nino Calos *Mobile lumineux*-je (1966). Ugyanakkor az op-artban használt motívumok széles körben elterjedtek voltak, egyes művekhez kizárólag nem köthetők.

⁵¹ PAPP Gábor: *Román kiállítás '68*, MNG Grafikai Osztály, jelzet 72.115; PAPP Gábor: *Grafika '71*, MNG Grafikai Osztály, jelzet 75.45.

⁵² HAHN (1983), 33.

⁵³ A beutazók száma 1958-ban 317 066 fő (ebből 33 385 fő kapitalista országokból), 1968-ban 4 307 210 fő (ebből 528 621 fő kapitalista országokból). Forrás: *Statistikai évkönyv*, KSH, Budapest, 1959, 1969.

⁵⁴ HAHN (1983), 32.

⁵⁵ Budapesten például az Ifjúság (építész: Csángó András, 1964) és a Pedagógus (építész: Mányoky László, 1960) Szálló épült a korszakban.

⁵⁶ Herzog Péter említi ezt cikkében, és jelzi, hogy szükség lenne rá: HERZOG (1961), 8.

⁵⁷ SZROGH (1968), 27.

⁵⁸ A Budapest Körszálló műszaki igazgatójának szíves közlése.

⁵⁹ Ez tervezési szempont volt minden szállodánál (Király József belső-építész szíves közlése).

⁶⁰ 1913-ban szabadalmaztatták az Egyesült Államokban. Az eljárás lényege, hogy a konkrét formát – a Körszálló esetében a torony egy egész szintjét – egyben öntik ki, majd a körülbelüli megkötéskor a zsaluzatot felfele csúsztatják, ahol a következő szintet öntik bele, és így tovább. A Körszálló kivitelezését Thoma József, a rendszer egyik világhírű fejlesztője és alkalmazója felügyelte. Forrás: FÁTRAJ (2001).

⁶¹ Congrès international d'architecture moderne, a modern építészeti mozgalom legjelentősebb fóruma 1928 és 1959 között.

⁶² Jól mutatják ezt a Művészeti Bizottság tagjainak egy ezzel kapcsolatos vita során elhangzott, nyilvánosságára nem hozott véleményei.

Bernáth Aurél: „...az építészek szemébe meg kell mondani, hogy ők egy steril építészetet csinálnak, aminek az élethez semmi köze nincs [...] Az építészetet a teljes elszemiatálatlanság állapotába jutott. [...] Amikor az építészek hamut szórtak a fejükre [...] és át kellett állniuk a szocreál építészetre, én akkor is kiálltam a modern építészettel együtt, de olyan olcsón nem adom, hogy elegendő legyen nyugati lapokat nézegetni, és onnan steril épületeket kímásolni.” In: WEHNER (2002), I, 66–67, az 1962. október 8-i ülés jegyzőkönyve.

⁶³ Rendszeres volt a vendéglátóiparban, hogy a megtervezett belsőket átalakították, olcsóbb bútorokat vásároltak, a lámpatesteket átfestették, kicserélték. Lásd például Mikó (1961), 18. Ugyanígy lásd a kereskedelem részéről a „modernebb” étkészlet elutasításáról szóló „esettanulmányt” 1958-ból: SIMÓ (1958), 47–50.

⁶⁴ Az épületre maga Szrogh is hivatkozik, lásd PÁLUNKÁS (1999), 25.

⁶⁵ 1. Az épület lábakra állítása, hogy az ne legyen el területet a természetől; 2. a pillérvázzal biztosítható a tartószerkezettől független szabad alaprajzi alakítás; 3. a tehereléstől mentesült homlokzat szabad alakítása; 4. szalagablakok, amelyek növelik a bevilágítás mértékét és nyitnak a külső tér felé; 5. tetőkert kialakítására lehetőséget adó lapos tető. (Le Corbusier 1927-ben publikálta alapelveit.)

Az épület lejtős területen helyezkedik el, lakóegysége a torony, kiszolgáló és közösségi terei pedig egy téglatest tömegű térben, az ún. „lepényben” helyezkednek el. A torony tizennégy szintes, a „lepény” és a toronyépület között található elvékonyodó két szinten – a „nyélben” – további kiszolgálóegységek találhatóak. A torony szintjei azonos kiképzésűek. Magját a három liftakna, illetve a két lépcsőház alkotja, körülötte a folyosó található, kifelé nyílnak a szobák, amelyek kétágyasak, és – egy kivehető beépített szekrény révén – egybenyithatóak. A szobák kifelé nyíló fala végig ablakozott, a belső táblák eredetileg – a loggiákat pótlendő – 180 fokban kihajthatók voltak. A legfelső szint tetőteraszát a szobák nyitott körgyűrűje adja; a szélfogók acélrudak közé helyezett üvegtáblák lettek volna – ezek azonban nem készültek el. Itt működött 1983-ig a Cola Bár.⁵⁸

A bejáratból nyíló hall köré szerveződtek egyes kiszolgálóterek: porta, recepció, ajándékbolt, a tér belsejét pedig két lift, illetve a jellegzetes, spirálisan felfelé haladó, szabadon lebegő lépcső (az ún. „sánta lépcső”) foglalja el. A „lepény” második szintjén eredetileg a Joker Bár, valamint étterem és eszpresszó üzemelt. A szint bejárat felé eső fele közös terasza volt ezeknek az egységeknek. A terasz kívülről is megközelíthető volt, de úgy tagolták, hogy a szálló- és utcáról betérő vendégek ne vegyülhessenek egymással.⁵⁹ A beruházó a tervező beleegyezése nélkül készítette a pinceborozót, amely az épület egyetlen korhűn megmaradt enteriőrje, és amely meglehetősen szervesen viszonyul az eredeti belsőépítészeti koncepcióhoz.

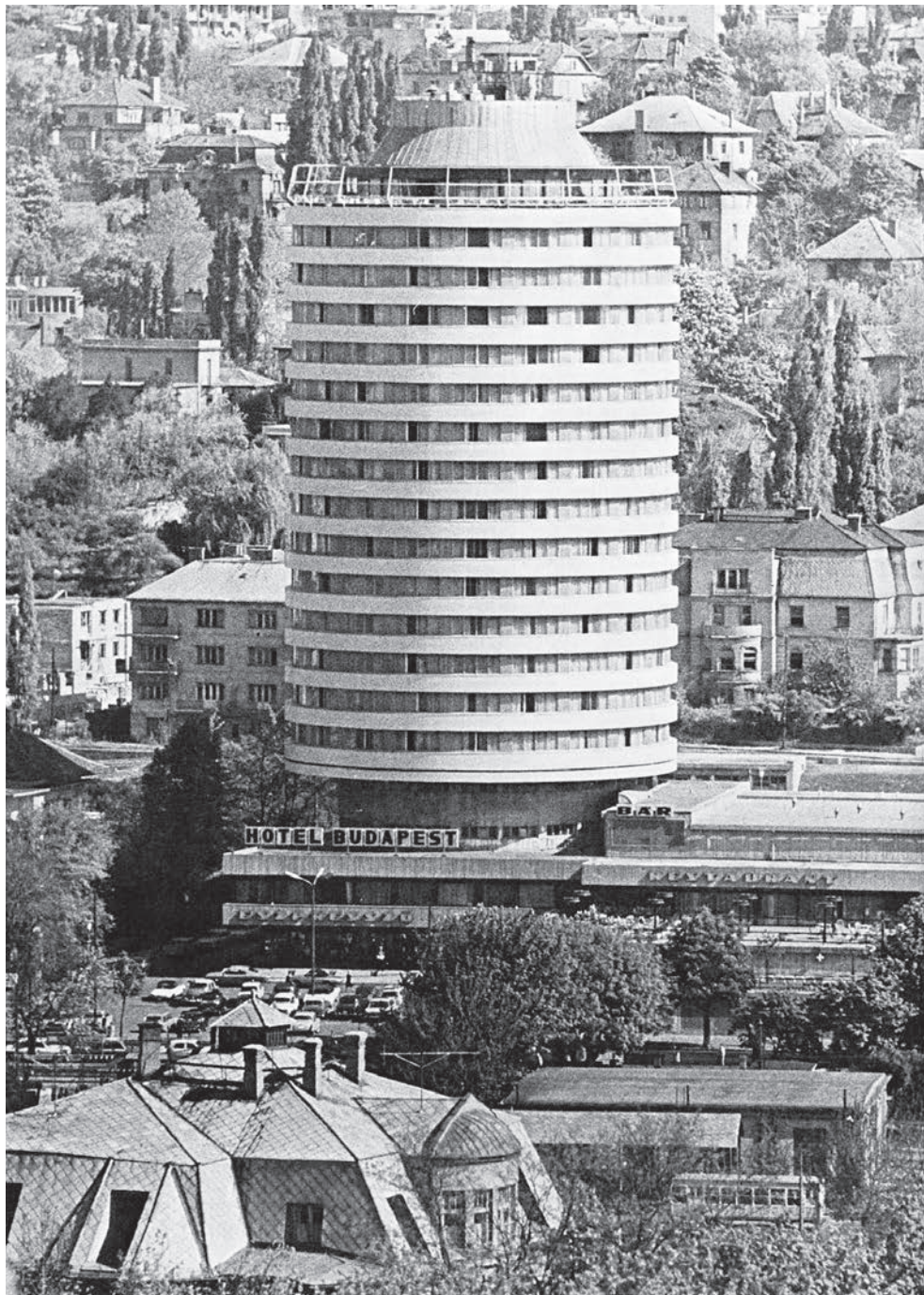
Az épület technikai értelemben is kísérlet volt: nagy magassága miatt a csúszószerű technológiát alkalmazták, amely önmagában nem volt új eljárás.⁶⁰ A technika nagyfokú fejlődése azonban jelentősen fölgyorsította az építkezést: a kész épületet 1967. december 31-én adták át, de már a szálloda épülését is rendkívül élénk sajtófigyelem kísérte.

Stilárisan a Körszálló abba az 1958 után újjáéledt modernista irányzatba illeszkedik, amely a szocreál erőszakos meghonosítása előtt létezett Magyarországon, és gyökereit a CIAM,⁶¹ illetve Le Corbusier építészeti munkáiban kereshetjük. A hatalom felé az építészszakma a modernség szükségszerűségét a technológiai előnyökkel (gyorsaság, célszerűség, kényelem) magyarázta – ugyanakkor sem a társadalom, sem a társművészetek felől⁶² nem övezte kifejezett elismerés. Gyakori volt, hogy a kivitelezés során a tervezők szándékától független átalakítások történtek: ez itt is megfigyelhető a már említett pinceborozó esetében, de Szrogh és a belsőépítész Király József egyaránt kifogásolta az „utólag felaggatott virágtartókat, kerti világító lámpácskákat, opálgömb fűrtöket”, amivel a beruházó „díszítette” az ingatlant.⁶³

Szrogh Körszállója esetén talán a legközvetlenebb formai párhuzam az olaszországi Sestrierében található Hotel Possetto (építész: Victor Bonade Bottino),⁶⁴ amely 1934-ben nyitotta meg kapuit, és alapformája szintén a torony, amely a hegycsúcsra ideális kilátást biztosít a síparadicsom vendégeinek. Szrogh az ablakszalagokkal, a szabad alaprajzzal és a tető optimális kihasználásával idézi Le Corbusier öt pontját,⁶⁵ a Körszálló tömegtagolása azonban eltér Le Corbusier alapelveitől.

Szrogh György így emlékezik a tervezésre: „...a hosszú házsornak a végére végül is egy letűzött jelet tettem, s talán nem véletlenül jelent meg a gondolkodá-

somban a függőleges irány, mint egy *felkiáltójel*. Ezt azonban nem a házsor vonalába illesztettem, hanem a sortól hátrahúзва. A szállónak a közösségi részeit [...] az utca vonaláig húztam ki, és ezáltal egy távolságtartást is beiktattam, mint egy *szünetjelet*.



26. A Hotel Budapest a Szabadság-hegy felől, 1968

Vonul tehát a házak sora a Moszkva tértől, aztán szünet, amelyben egy alacsonyabb épüle csoport jelentkezik, és utána a letűzött »karó«. Az a függőleges pedig, hogy miért lett éppen kör formájú? [...] a kör forma egy eléggé ismert és használt forma [...] megvan az az előnye, hogy a mögöttes házakból kitekintve a látósugarat engedi elcsúszni. Másik szempont az, hogy a kör forma rendkívül racionális. Mert belsejét egyre kisebbedő gyűrűkre lehet osztani, a külső gyűrűbe helyezve a szállodai szobákat. [Kiemelések tőlem – J. Gy.]⁶⁶

⁶⁶ PÁLINKÁS (1999), 24–25.

A torony mint építészeti forma mindenekelőtt a védekezés és a hatalom ősi szimbóluma – messzire lehet látni belőle, és messziről látható. A koncepció helyi sajátossága (egyébként Sestrierével ellentétben is), hogy ez a torony magaslat helyett völgybe épült. Szrogh vallomásából kitűnik, hogy tudatos szándéka volt emblematikus épületet alkotni, ugyanakkor figyelembe venni a környék lakóinak érdekét is; mindezt megpróbálta összekötni a szállóvendégek igényével – „új kilátásokat” kínált mindenkinek. Ezt az utópisztikus vágyat – a kollektív, mindenki számára egyformán elérhető, ugyanakkor a kör formából fakadóan egyedi látvány megadását – próbálta ötvözni a racionalitással. A felkiáltó- és szünetjel metaforája tágabb összefüggésre enged következtetni: az építész az egész várost egységként felfogva új értelmezést akart adni a környéknek – mintegy a „mondat végét megváltoztatva” az egész negyed modalitását átformálni.

Az átformálás szándéka mélyen gyökerezik a vizsgált periódus gondolatvilágában, és építészetétől az sem áll távol, hogy mindezt elvont és nehezen dekódolható szinten kívánja megvalósítani.

Még 1960-ban tárgyalták a modern szállodaépítés ideális térformáit és alaprajzait. Körner József Modern szállodaépítkezés című cikkében⁶⁷ fejti ki, hogy amerikai (!) példák alapján két tömbben ideális elhelyezni a helyiségeket, az egyik a vendégszobákat, míg a másik a közösségi tereket és a kiszolgáló funkciókat tartalmazza.

⁶⁷ KÖRNER (1960), 14.



27. A Hotel Budapest egyik szobája az átadás után, 1968

Az előbbit – a kilátás és a helytakarékosság miatt – vertikális, míg az utóbbit inkább horizontális irányba érdemes kiterjeszteni. (Ezért nevezik ez utóbbi egységet „lepénynek”.) A szobát ideálisan kétágyasnak szabja meg, mert a 12 m²-es minimális nagyságot helypazarlás lenne egy ágygal megtölteni. Hangsúlyozza a jó megvilágítást, a kevés bútort, a beépített szekrények használatát, a szőnyegpadlóval történő burkolást. Kiemeli, hogy a legideálisabb áteresztés szempontjából a középfolysós alaprajz és az egyterű hall mellett a könnyen kis terekre szeparálható étterem is növeli a kényelemérzést.

Összevetve a Körszállót a fenti leírással, inkább a különbségek feltűnőek, mint a hasonlóságok. A jelentősebbek a körkörös alaprajzból adódó speciális lehetőségek-

kel magyarázhatók: a középfolysós megoldást nem lehetett hasznosítani, mert a szobák a torony külső ívére fűződnek föl. Az egyterű hall pedig csak látszólag valósult meg, mivel a torony tömegét tartó tíz darab, hasáb formájú pillér megakadályozza a tér egységes érzékelését, és – az üvegből készült oldalfalak ellenére – meglehetősen sötétté teszi az előcsarnokot.

A tervezés és a kivitelezés légkörét meghatározta a rossz költség-előirányzat, amelyet a KÖZTI nem tudott betartani. Ugyanakkor a menet közben kiderülő hibákat Szrogh távolléte miatt⁶⁸ nem tudta orvosolni. Ezért számos egység nem készült el,



28. A Hotel Budapest hallja az átadás után, 1968

vagy nem úgy, ahogyan a tervező szerette volna. Ilyen egyéb mellett az említett szélfogó üveg a tetőterasznál, vagy a „fogadó előtető” a gyalogosforgalom számára a bejárat előtt. Ezeket kifogásolja Szrogh idézett cikkében a *Magyar Építőművészetben*.⁶⁹ A *Műszaki Tervezés* című lapban megjelentetett válaszában⁷⁰ Dezső János, a Kereskedelmi Beruházási Iroda főmérnöke tervezési hibákat ró föl Szrogh Györgynek és a belsőépítész Király Józsefnek is, mindamellett az elkészült épület drágaságát saját hibájának ismeri el, kiemeli viszont, hogy a tetőterasz és a pincebozó az ő érdeme.⁷¹

Az alultervezett költségek legnagyobb kárát a belsőépítészet látta: a lambériaburkolat homogenitása, illetve a túlnyomórészt előre gyártott – és nem tervezett – bútorok alkalmazása jelentősen rontotta a különleges térformák kihasználási lehetőségeit. Király József a szobákat elválasztó szekrény hangszigetelését a hátfal dupla lemezei közé fújt homokkal oldotta meg. Ezt az eljárást, illetve a szobákban

⁶⁸ Szrogh György egy UNESCO-ösztöndíj miatt hat hónapig külföldön volt a kivitelezés utolsó szakaszában, lásd PÁLUNKÁS (1999), 24.

⁶⁹ Lásd 57. jegyzet.

⁷⁰ DEZSŐ (1968), 7.

⁷¹ Szrogh a költségtúllépés miatt – amiért emlékezete szerint nem is volt felelős (lásd PÁLUNKÁS [1999], 24) – feyelmit kapott, prémiumait elveszítette, és közös megegyezéssel távozott a KÖZTI-ből.

elhelyezett „amerikai”, redőnyös íróasztalt belgiumi tanulmányútján ismerte meg, és alkalmazta a szállóban.⁷² Dezső cikkében szóvá tette az ormótlan telefonfülkéket és reklámvitrineket, és formáikat szintén a belsőépítész számlájára írta.⁷³

Az épületbe Szrogh műalkotásokat is rendelt, amelyek azonban csak részben valósultak meg, nemcsak anyagi okok, hanem a Képző- és Iparművészeti Lektorátus zsűrijének állásfoglalása miatt is. A Körszálló képzőművészeti alkotásainak sorsa jól példázza az építész- és a képzőművészeti szakma egymáshoz való viszonyát.

Magának a Lektorátusnak az életre hívása is e problematikus viszonyok közhözhető. 1964 előtt a Képzőművészeti Alap zsűrizett, a bírálatok kapcsán kialakuló vitás gyakorlati és elméleti ügyekben az anonimitásba burkolózó Művészeti Bizottság döntött. A felújított és új épületek költségvetéséből egy rendelet szerint 20%-ot képzőművészeti alkotásokra kellett fordítani. Ezeket az építészek rendelték meg, akik elsősorban nonfiguratív műveket kértek. Ezt a Bizottság nehezményezte, tagjai közül többen az absztrakciót nem is tartották képzőművészetnek (a jegyzőkönyvek tanúsága szerint Bernáth Aurél több alkalommal is „dekorációnak” nevezte a nonfiguratív műveket), egyesek pedig egyenesen ízlésrombolónak ítélték, és azt követelték, legalább ne a képzőművészetnek szánt keretből kivitelezék ezeket. Már 1962 végén fölmerült bennük a gondolat, hogy ne is ők, hanem egy önálló szakmai lektorátus bírálja el az ilyen műveket. A zsűrizés így került át 1963–1964-ben⁷⁴ az e célból megalakult Képző- és Iparművészeti Lektorátusra.

1967-ben Szrogh György nyolc műalkotást rendelt a Hotel Budapestbe, ebből a Lektorátus dr. Domanovszky György vezette zsűrije hármat engedélyezett a 20%-os keretből. Az első emeleti hall-cukrárszda közötti üvegfalfelületre rendelt ablak megalkotására⁷⁵ – amelyre Szrogh az Ernyei Sándor–Papp Gábor művészpáros szánta – a Lektorátus (illetve maga Domanovszky) Petrilla Istvánt kérte föl. A 13,4×3 méteres üvegablakról dokumentáció nem maradt fenn, a zsűri egy 1967. októberi ülésén kifogásolta egyszínűségét. A kivitelezési bizonylatok szerint fél év késéssel, 1968 júniusában került a helyére, jelenleg azonban nem látható, és valószínűleg már 1973-ban sem volt ott.⁷⁶

Az eredetileg az étterem végfalának dekorálására felkért Darvas Árpád az első emeleti Joker Bárba készített fém domborművet, ezt azonban 1967 novemberében a Lektorátus „túlzott dekorativitása” miatt elutasította. További sorsa nem ismeretes.⁷⁷

Arról sem maradt fenn dokumentáció, hogy miként bizta meg a Lektorátus Hager Rittát az étterembe kerülő, kb. 2×3 méteres fali szövött kárpit elkészítésével. Ennek témája is ismeretlen, és jelenleg sem látható, mivel a szálló a különterem hangszigetelése érdekében az 1990-es években leburkoltatta.

Hogy az elkészült szálloda számos területen megnyilvánuló afunkcionalitása végül is kinek „köszönhető”, erről a kortársak véleménye eltér. Mindenesetre már az átadáskor sem volt vele teljesen elégedett a vendéglátó-ipari szakma: a liftek csekély szállítóképességét (illetve az étellift hiányát) például már 1968-ban szóvá tették,⁷⁸ de ugyanígy gondot jelentett az egyterű éttermi helyiség (amely a több mint ötszáz fős szállókapacitás ellenére csak kétszáz fős volt), a terasz világítása, vagy a toronypillérek miatt átláthatatlan, és így meglehetősen sötét hall.

⁷² Király József szíves közlése.

⁷³ Amit Király viszont 2011-es szóbeli közlésében a szabványokkal magyarázott.

⁷⁴ A Lektorátus hivatalosan 1963. szeptember 21-én alakult meg, ténylegesen 1964. február 1-jétől működött, lásd WEHNER (2002), VIII.

⁷⁵ Képző- és Iparművészeti Lektorátus, 1245/1967. sz. dosszié.

⁷⁶ A szálló műszaki igazgatója azóta dolgozik ott – ő nem emlékszik ilyen tárgyra.

⁷⁷ A Joker Bállóról készült egyes reprodukciókon látható egy nagyméretű grafika (például *Vendéglátás* 1968/2, 14), alkotója ismeretlen.

⁷⁸ BORDA (1968), 2.

A hibák forrása kétségkívül az a speciális tömegtagolás, amelyet Szrogh a lehető legracionálisabbnak szánt: az építész az ezekből következő problémákat nem tudta orvosolni, és így funkcionalizmusa szimbolikussá vált, kiüresedett. Hiába sikerült rendkívüli kilátást biztosítania – az új és izgalmas budapesti panorámáról a korabeli sajtó is megemlékezett⁷⁹ –, ennek oltárán azonban az építész csaknem az összes modernista célt feláldozta. A jelteremtés igénye: a városlakók számára az újszerűség érzékeltetése, ugyanakkor a vendégek számára az „új perspektíva” megteremtése – politikai és életmódbeli szempontból egyaránt – megnehezítette a szálloda működését, technikai-racionális tekintetben pontosan az *ellenkezőjét* képviselte, mint amit tervezője elképzelt és ábrázolni vágyott.

A korszerűség igénye szimbolikussá, reprezentatívá vált, mert eszmei célkitűzése – az emberi test mint mértékegység felhasználásával a tökéletes kényelem elérése – az épületen kifejeződő formális cél lett csupán. E kifejezési szándék erősebb volt, mint a fő cél érvényesítésének igénye, így az épület számos vonatkozásban ellentmondásba került önmagával.

A kortársak számára ambivalens szállodáról az építész szakajtó figyelme az egy évvel később átadott, magasabb komfortfokozatú Hotel Duna Intercontinentalra terelődött (1969, építész: Finta József); a korszakban inkább ezt a beruházást tekintik majd példaértékűnek (kivitelezési színvonal is magasabb).⁸⁰

Ugyanígy elcsendesedtek az elhelyezés körüli viták,⁸¹ illetve a formával szembeni fenntartások a közéleti sajtóban is. Balog János a megnyitás után írt cikket az *Új Tükör*-be, ahol igyekezett pozitívan beállítani a szálloda hiányosságait, de a hiánylistát néhány tétellel ő is gazdagította.⁸² (Ehhez csatlakozott rövid ismertetőjében a *Nők Lapja* is.⁸³)

Szintézis helyett

A kor diskurzusában a tárgyak funkcionalitása szinte mindent maga mögé utasított. Pogány Frigyes és Granasztói Pál 1969-es cikke a tárgyak⁸⁴ ideologikus tartalmát fejtegeti: meglátásuk szerint a „tárgyak rendszerében” mutatkozhat meg az ideológia (ami természetesen a szocializmus), és ennek a rendszernek az „ember kiteljesedését” kell biztosítania. Ezt pedig – a szöveg szerint, gropiusi elvek alapján – elsősorban a funkció által teremti meg. A tárgyak esztétikai jelentése a társadalom értékrendjébe tartozik, ily módon egyszerre jelenítik meg és formálják azt.

Ha ebből az irányból próbálunk értelmezési kísérletet tenni – annak fenntartásával, hogy ez az ideológia egyik alkotót sem befolyásolta tudatosan, ám tudatlanul bizonyosan –, akkor arra a következtetésre kell jutnunk, hogy „az ember kiteljesedése” Papp Gábor plakátjai esetében érzékcentrizmusban, a Körszálló esetében pedig egy eredendő funkció (jelesül a kilátás) végletes túlhajtásában, szimbolikus kifejeződésében mutatkozik meg. A látszólagos „átláthatóság”, a nyugati tendenciák szabad átvétele és felületen újraideologizálása azonban megmaradt szimbolikusnak: pusztán képe egy szándéknak, amely a korban – elsősorban politikai okokból – a legkevésbé sem érvényesülhetett.

⁷⁹ „Még most is, amikor voltaképpen magáról a szállodáról, a henger forma építési és majdan megjelenésbeli sajátosságairól, nálunk egyelőre rendkívüli magasságáról, szerkezetéről és üzemeltetésének gazdaságosságáról, egyszerűen a már csaknem megvalósult gondolatról – amely a város legújabb szállodáját éppen így és éppen ide telepítette – kellene beszámolnom, egyre csak az a látvány van előttem. A látvány, amely e toronyból tekintve elandaltított, megrendített és – foglyul ejtett.” BALOG (1966), 6, a címlapon a szerkezetkész toronyépület.

⁸⁰ Példa erre az 1974-ben készült, *Új építészeti Magyarországon* című sorozat (szerk.: MAJOR Máté) 6. epizódja, amelyben a Körszállóra csupán 30 másodperc jutott, míg Finta József az egyetlen építész, akivel épülete bemutatása mellett interjú is készült. Lásd *Új építészeti Magyarországon*, 6/7. rész (MTV Archivum, jelzet: 15866_FL_070217, 21 perc). A Körszállóval 8:30 percnél, az Intercontinentallal körülbelül a 15. perctől a végéig foglalkozik a film.

⁸¹ Szrogh György emlékezésében egy konkrét, nyilvánosan elhangzott ellenvéleményt idéz: Hajdú János műsorvezető riportlányként kérdezett vissza Osskó Judit műsorában: „Hogyan lehetett egy ilyen épülettel beletelhenkedni a városképbe?”, PÁLINKÁS (1999), 25.

⁸² BALOG (1968), 14–15. Dezső János már idézett cikkében a fürdőszoba „kivitelezési silányságáról” ír, Balog ezt kielégítőnek találja, szavát teszi viszont az előszoba szerelési munkáit. Király József szóbeli közlése szerint a szobai szerelések egészében „csapnivalóak” voltak.

⁸³ NÁDOR (1968), o. n.

⁸⁴ GRANASZTÓI–POGÁNY (1976).

BIBLIOGRÁFIA

- ARADI–FUKÁSZ (1974) – ARADI Nóra–FUKÁSZ György: *Művészet és technika*, Budapest, 1974.
- BAKOS (1958) – BAKOS István: Beszámoló a Brüsszeli Világkiállításról, *Ipari Művészet*, 1958/3, 59–64.
- BAKOS (2007) – BAKOS Katalin: *10x10 év az utcán – a magyar plakátművészet története*, Budapest, 2008.
- BALOG (1966) – BALOG János: Pillantás a toronyból, *Új Tükör*, 1966/44, 6.
- BALOG (1968) – BALOG János: Kezdőbetű és felkiáltójel, *Új Tükör*, 1968/3, 14–15.
- BALOG (1970) – BALOG János: Kristálygömb, *Új Tükör*, 1970/22, 6–7.
- BORDA (1968) – Dr. BORDA Imre: Hotel Budapest, *Vendéglátás*, 1968/2, 2.
Der Kunst Brockhaus, Wiesbaden, 1983, II.
- DEZSŐ (1968) – DEZSŐ János: Körszálló, *Műszaki Tervezés*, 1968/5.
- DIEHL (1973) – Gaston DIEHL, *Vasarely*, Budapest, 1973.
- EGRI (1974) – EGRI János: Vasarelynél, Annes-sur-Marne-ban, *Művészet*, 1974/8, 42.
- ERNYEI (1983) – ERNYEI Gyula: *Az ipari forma története*, Budapest, 1983.
- FÁTRAI (2001) – Dr. FÁTRAI György: *Építéskivitelezés. Jegyzet az építészmérnök szakos főiskolai hallgatók részére*, Győr, 2001.
- FITZ (2001) – FITZ Péter (szerk.): *Kortárs Művészeti Lexikon*, Budapest, 2001.
- FRANK (1975) – FRANK János: *Szóra birt műtermek*, Budapest, 1975.
- FRANK (1982) – FRANK János: Papp Gábor [nekrológ], *Magyar Nemzet*, 1982. június 17., 13.
- FUKÁSZ (1970) – FUKÁSZ György: *Technika és művészet: az esztétikai technicizmus kritikájához*, Budapest, 1970.
- GRANASZTÓI–POGÁNY (1976) – GRANASZTÓI Pál–POGÁNY Frigyes: Jegyzetek a tárgy- és környezetkultúráról, in MIKLÓS Pál (szerk.): *Vizuális kultúra. Elméleti és kritikai tanulmányok a képzőművészetek köréből*, Budapest, 1976, 260–276.
- GVISHIANI (1979) – Jurij GVISHIANI: Tudomány, formatervezés, jövő, in DVORSZKY Hedvig (szerk.): *Design: a forma művészete*, Budapest, 1979.
- GYÖRGY–TURAI (1992) – GYÖRGY Péter–TURAI Hedvig (szerk.): *A művészet katonái: sztálinizmus és kultúra*, Budapest, 1992.
- HAHN (1983) – HAHN Livia: Külföldi turisták Magyarországon, *História*, 1983/4, 33.
- HERZOG (1961) – HERZOG Péter: Idegenforgalom és szállodafejlesztés Európában, *Vendéglátás*, III(1961)/8, 8.
- KALMÁR (1998) – KALMÁR Melinda: *Ennivaló és hozomány*, Budapest, 1998.
- KAPALYAG (1996) – KAPALYAG Imre és mások: *A Budapesti Nemzetközi Vásárok története*, Budapest, 1996.
- KOCZOGH (1970) – KOCZOGH Ákos: Eszköz és humánium, *Ipari Művészet*, 1970/4.
- KÖRNER (1960) – KÖRNER József: Modern szállodaépítkezés, *Vendéglátás*, IV(1960)/1.
- MARCUSE (1964) – Herbert MARCUSE: *One Dimensional Man: Studies in the Ideology of Advanced Industrial Society*, London, 1964 (magyarul Uő: *Az egydimenziós ember*, Budapest, 1990).
- MARX (1968) – MARX György: Gyorsuló idő, *Új Írás*, 1968/1 (kötetben: Uő: *Gyorsuló idő*, Bukarest, 1972).
- MEZEI (1971) – MEZEI Ottó: Victor Vasarely a Műcsarnokban, in *Képzőművészeti Almanach*, III, Budapest, 1971.
- MIKÓ (1961) – MIKÓ Sándor: C. n., *Vendéglátás*, 1961/4, 18.
- MOLES (1973) – Abraham MOLES, *Információelmélet és esztétikai élmény*, Budapest, 1973.
- NÁDOR (1968) – NÁDOR Ilona: Kör-hotel Budapesten, *Nők Lapja*, 1968/3, o. n.
- PÁLINKÁS (1999) – PÁLINKÁS György: *Szrogh György*, Budapest, 1999.
- POPPER (1968) – Frank POPPER: *Origins and Development of Kinetic Art*, New York, 1968.
- PRAKFAI–SZÜCS (2010) – PRAKFAI Endre–SZÜCS György: *Szocreál Magyarországon*, Budapest, 2010.
- RÓKA (2000) – RÓKA Enikő: Az 1958-as brüsszeli kiállítás magyar pavilonja, in FEHÉRVÁRI Zoltán–HAJDÚ Virág–PRAKFAI Endre (szerk.): *Pavilon különszám*, Budapest, 2000.
- ROZGONYI (1988) – ROZGONYI Iván: Természetes folyamatok (interjú Kaesz Gyulával, 1956); Uő: Változást ugyan akartak, de... (interjú Bortnyik Sándorral), mindkettő in ROZGONYI Iván: *Párbeszéd művekkel*, Budapest, 1988, 324–328, 355–361.
- SIMÓ (1958) – SIMÓ József: Kell-e az új?, *Ipari Művészet*, 1958/3, 47–50.
- SZROGH (1968) – SZROGH György: Hotel Budapest, *Magyar Építőművészet*, 1968/4.
- WEHNER (2002) – WEHNER Tibor (szerk.): *Adatok és adalékok a hatvanas évek művészetéhez*, Budapest, 2002.
- WILK (2006) – Cristopher WILK: What was modernism?, in Uő (szerk.): *Modernism 1914–1939. Designing a New World*, London, 2006.

Tatai Erzsébet

A „Kockától az aktig”¹ – művészképzés a hatvanas években

Tanulmányom a Magyar Képzőművészeti Főiskolán a hatvanas években folyó tanítást tárja fel, és része egy nagyobb munkának, amely a művészképzés, a művészetoktatás és a vizuális nevelés kérdését tárgyalja módszeresen a korszak egészében.

¹ Ez a címe SZALAI Zoltán 1974-ben Budapesten kiadott művészeti középiskolai rajztankönyvének.

A művészképzés a vizuális kultúra és azon belül a képzőművészet fontos ágense, változása szorosan összefügg a művészet változásával. Az oktatás szervezeti, intézményi keretei éppúgy formálják a képzést, a tananyagot, az oktatás formáit és módszereit, mint a művészetkép, az oktatási és intézményi filozófiák. E korszak művészképzésével azért is érdemes foglalkozni, mert ennek révén differenciálódhat tudásunk arról a hivatalos szervek által kontrollált művészetképről, amely a kézi vezérlés és a művészek – esetünkben a Főiskola tanári karának – kompromisszumából született. Ezenkívül a művészet-irányítás egyik „műhelyébe” nyerhetünk bepillantást. A kézi vezérlést megkönnyítette, hogy az országban csak egy helyen képeztek felső fokon képzőművészeket. A Képzőművészeti Főiskola vezetősége sikeresen taktikázott egy bizonyos szakmai függetlenség érdekében, kérdés azonban, hogy mi volt ennek az ára. Azok, akik a hatvanas években jártak iskolába, a hetvenes években lettek művészek.² Tehát a hatvanas évek művészképzése voltaképp a hetvenes évek művészetéhez ad kulcsot, így a hatvanas évekhez valamivel korábbról kell kezdeni a kutatást. Történetem szimbolikus korszakhatárai 1956 és 1971. A forradalom, annak előzményei és következményei³ egy sor változást indítottak el a Főiskolán, emellett Domanovszky Endre 1956. augusztus 28-án vette át a Főiskola igazgatói székét Bortnyik Sándortól; 1971-ben pedig a százéves Képzőművészeti Főiskola egyetemi rangot „nyert”.⁴

Az 1956-os tanév első őszi főiskolai tanácsulását még a kommunizmus kísérte uralta. Az egyetlen napirendre tűzött reformpont is elhalasztódott. Domanovszky beszámolt a Népművelési Minisztérium értekezletéről, ahol Bikácsi elvtárs az esztétika- és a marxizmusoktatásról tartott eszmefuttatást. A pártbizottság esztétikai előadás-sorozatot tervezett, és egy esztétikai bizottság létrehozását tervezték, melynek

Tatai Erzsébet dr., PhD, Németh Lajos- és Pasteiner Gyula-díjas művészettörténész, az MTA Művészettörténeti Kutatóintézet tudományos főmunkatársa. Könyvei: Környezetkultúra. Tanári kézikönyv (Tatai Máriával), Budapest, 1994; Művészettörténeti ismeretek, Budapest, 2002; Neokonceptuális művészet Magyarországon a kilencvenes években, Budapest, 2005; Tengeri csaták. A festői látásmód Veronese, Turner és Kandinszky művészetében, Budapest, Szépművészeti Múzeum, 2006. E-mail címe: tataie@arthist.mta.hu

Art Historian, holder of Németh Lajos and Pasteiner Gyula awards, senior researcher for the Research Institute for Art History of the Hungarian Academy of Sciences. Her books: [Visual Environment – a teacher's manual] (with Mária Tatai), 1994; [Introduction to Art History], 2002; [Neo-Conceptual Art in Hungary in the Nineties], 2005; Sea Battles. The View of Painting in the Art of Veronese, Turner and Kandinsky, 2006. E-mail address: tataie@arthist.mta.hu

² Ez a mai életpályákkal való összehasonlításban késői kezdés nem csak a korszakok különbségéből fakad (ma ugyanis mielőbb be „kell” kapcsolódni a versenybe, a kapitalista termelésbe), hanem abból is, hogy ki kellett heverni a főiskolát. „...nekem utána négy katasztrofális évbe került, míg összeszedtem magam, és rájöttem, hogy mindent nulláról kell kezdeni... Hatvannyolctól kezdem szisztematikusan tanulni.” Interjú Birkás Ákossal. „...csak amikor kikerültünk a főiskoláról, akkor derült ki, hogy most kezdjük nulláról.” Interjú Bodóczy Istvánnal.

³ CSIZMADIA–SZÖNYI [2001].

⁴ Rövid összefoglalók: BENCE (1972), 274–284; KISS (2001); BLASKÓNÉ MAJKÓ.

vezetője Lukács György lett volna. Ék Sándor egy *Pravda*-cikk (augusztus 31.) lefordítására tett javaslatot.⁵

Ha volt is ülés 1957. január 9-ig,⁶ dokumentációjának nyoma veszett. (A január 9-i ülés résztvevői az Igazgató Tanács tagjai: Domanovszky Endre főigazgató, Újvári Béla, majd Bence Gyula főigazgató-helyettes, a főtanszakvezető és a főtanszaki intézeti vezetők: Balogh Jenő, Bernáth Aurél, Ék Sándor, Fónyi Géza, Kádár György, Konecni György – 1965-től –, Pátzay Pál, Végvári Lajos, Krocsák Emil, Kapos Nándor; a tanulmányi titkár, a főtítkár, a marxista tanszék képviselői, a Művelődésügyi Minisztérium küldöttei – tanácskozási joggal, a hatvanas évek közepétől a gazdasági igazgató, az MSZMP titkára, a KISZ és a szakszervezet képviselője.) Ettől kezdve a gyors újrakezdés és a fegyelmi tárgyalások lebonyolítása mellett megkezdődtek a reformok, illetve annak a Főiskolának és oktatásnak a kialakítása, amelyre pontosan illik a nagy „magyar maszat” – Esterházy Péterrel szólva.⁷ Domanovszky Endre és a két kötelezően felállított fegyelmi bizottság (a tanárok ellenforradalmi tevékenységét vizsgáló bizottság tagjai: Domanovszky Endre, Ék Sándor, Kmetty János, Pátzay Pál, Hincz Gyula, Fónyi Géza; a diákoké: Domanovszky Endre, Ék Sándor, Krocsák Emil, Mikus

⁵ A Magyar Képzőművészeti Főiskola Főigazgatói (majd Főiskolai) Tanács-ülés jegyzőkönyve (=MKF IT ülés jegyzőkönyve). 1956. szeptember 24. Magyar Képzőművészeti Egyetem Levéltára (=MKE Lt.) 1-a-48. Az elhalasztott téma a fakultatív tantárgyak kérdése volt. Jellemző, hogy már ekkor tervbe vették a majd csak 1972-ben megjelent évkönyv kiadását. A tervezetet Végvári Lajosnak kellett összeállítania.

⁶ MKF IT ülés jegyzőkönyve, 1957. január 9. MKE Lt. 1-a-48.

⁷ ESTERHÁZY (1988).



29. Méhes László, I. a: Mértani testek, 1959



30. Tamás Noémi, III. a: Portré, 1966

Sándor, Szegedi György, Somos Miklós hallgató),⁸ amelynek a hallgatók, illetve a tanárok ötvenhatos „ellenforradalmi” tevékenységét kellett kivizsgálnia, a jegyzőkönyvekből kiolvashatóan nagy diplomáciai érzékről és taktikai képességekről adott számot: a főiskolai oktatóknak a minisztériumi elvtársak – Barna László, a tanárokat vizsgáló bizottság tagja, valamint Antal Lóránd, a diákokat vizsgáló bizottság tagja – „éberségét” kellett elaltatniuk. A forradalomban vezető szerepéről híres Főiskola fegyelmi bizottságának tanár tagjai, amennyire csak lehetett, megvédték dolgozóikat és hallgatóikat.⁹

Ugyanaz a magatartás (taktikázás) azonban, amely kifelé, a Főiskola érdekében elkente a forradalmi részvétel jelentőségét (a megtorlások minimálisra csökkentek, és a bizottság, felismervén az egyetlen célravezető módot, embereket mentett meg), befelé a művészet, a művészeti kérdések homályban tartásához vezetett.

Reform-diskurzus

„Állandóan reformálunk” – méltatlankodott Domanovszky a főiskolai tanács ülésén 1968-ban.¹⁰ (És valóban: 1956 óta, és éppen ekkor is, „reformáltak!”) Ezek a reformok azonban lényegében semmiről nem szóltak. Olyan nagyságrendű kérdésekről folyt a szó, mint hogy a szobrászoknak mind a nyolc féléven át, vagy csak hat féléven át oktassanak úgynevezett alakrajzot, és ezt hetente két vagy három órában tegyék-e. De olyan lényegi kérdésekről nemigen esett szó, hogy tanítható-e a művészet,¹¹ vagy hogy mi tanítható, és hogyan; miként lehet fejleszteni a kreativitást (a jegyzőkönyvek tanúsága szerint a szót ismerték) és más képességeket. Lényegi változás nem történt, ugyanazt az akadémikus képzést folytatták az egész időszak alatt, mint amit az alapítás óta fejlesztettek. Merevségükre jellemző, hogy bár 1957-ben engedélyezték a KISZ fotószakkörének működését,¹² a Fotóművészek Szövetségének javaslatát fotó tanszék felállítására egyhangúlag elvetették, mondván, hogy „az oktatás rendjébe nem építhető be”. Javasolták, hogy a Színház- és Filmművészeti vagy az Iparművészeti Főiskolára vigyék.¹³

Két fontosabb változás történt ugyanakkor: a restaurátorképzés kialakítása, fejlesztése, valamint a tanárképzés újbóli bevezetése – a művészdiploma eltörlésével. (1967-től több mint húsz éven át csak tanári diplomát adtak.) Persze létrehoztak új műhelyeket is, és egyre több tárgyat fakultatív oktatás keretében lehetett tanulni. Az átalakulást – ha lett volna koncepciója – nevezhetnénk liberalizációnak. A tananyag- és óraszámcsökkentés (és egy kis fakultáció), meg a szigorú, rendszeres katalógus elmaradása legfeljebb lazulásnak nevezhető, a „szigor enyhülése” ilyen kondíciókkal inkább a problémamentes, „sima mocsár” állapot eléréséhez vezetett.

Az ideológia és a képzés viszonya

„A proletárdiktatúrában a munkásosztály világnézetét kell tanítani!”¹⁴ – hangzott el 1957-ben. A „munkásosztály” vélt „világnézetét” marxistának nevezték, így ezt az eszményt a Főiskolán a „marxizmus” tantárgycsoporton belül tudták érvényesíteni,

⁸ Forrásközlés: CSIZMADIA–SZÖNYI [2001], 94–105, 108–125, 129–145. A Fegyelmi Bizottság felállításáról lásd MKF IT ülés jegyzőkönyve, 1957. május 22., 1–3, MKE Lt. 1-a-48. Ezen az ülésen jelen volt a minisztérium részéről Barna László és Bikácsi László.

⁹ Végül a minisztérium elbocsátotta Bencze Lászlót, Csanády Andrást, Koffán Károlyt és Muray Róbertet, lásd CSIZMADIA–SZÖNYI [2001], 107.

¹⁰ MKF IT ülés jegyzőkönyve, 1968. március 28. MKE Lt. 1-a-59.

¹¹ Erre csak Ilku Pál miniszter elvtárs tudott határozott igennel válaszolni. Lásd VÉGVÁRI (1972), 5.

¹² MKF IT ülés jegyzőkönyve, 1957. december 5. MKE Lt. 1-a-49.

¹³ MKF IT ülés jegyzőkönyve, 1969. szeptember 29., 4. MKE Lt. 1-a-61.

¹⁴ MKF IT ülés jegyzőkönyve, 1957. február 19. MKE Lt. 1-a-48.

¹⁵ 1960. november 15. Intézkedésre való utasítás, ikt.sz. 10-106/960 MKE Lt. 1-b. 15. doboz.

¹⁶ 1955 és 1969 között összesen 431 fő, ebből 148 nő iratkozott be (az ötvenes években beiratkozottak közül csak azokat számítva, akik legalább 1960-ig jártak a Főiskolára), lásd www.mke.hu/info/hallgatok.php. A nők a létszám 34%-át teszik ki. A 431-ből 304-en (70%) szerepelnek a *Kortárs Magyar Művészeti Lexikonban* (KMMML), illetve az Artportalon (www.artportal.hu), ebből 86 nő. Ez a férfiak 77%-a, a nők 58%-a. Ez csupán egyféle mutatója a pályán maradásnak: a restaurátorok, tanárok, alkalmazott grafikusok és külföldön dolgozók csak kivételes esetben kerültek a lexikonba.

¹⁷ A szervezeti szabályzat. A Képzőművészeti Akadémia célja és feladatai (1964). MKE Lt. 1-a melléklete 1. doboz.

¹⁸ A marxista esztétika tematikája, in Oktatási program (1968), 89, MKE Lt. 1-b 17. doboz.

¹⁹ MKF IT ülés jegyzőkönyve, 1958. szeptember 15. MKE Lt. 1-a-50.

²⁰ Jegyzőkönyv 1960. június 6., 27, in Államvizsga Jegyzőkönyvek 1953-1974, MKE Lt. 12-b. 3.doboz.

²¹ MKF IT ülés jegyzőkönyve, 1958. június 28., 8. ülés. MKE Lt. 1-a-49.

jöllehet a Művelődésügyi Minisztérium ennél többet akart. Egyik 1960-as leiratában,¹⁵ melynek tárgya „Az egyetemek és főiskolák feladatai a burzsoá nacionalizmus elleni küzdelem, valamint a szocialista hazafiság és proletár nemzetköziség ápolása terén” volt, azt várták az egyetemektől és a főiskoláktól, hogy dolgozzák ki és érvényesítsék a szaktárgyakban is a (marxista) világnézeti nevelést. Annál is inkább, hogy a Főiskola megvalósíthassa alábbi céljait és feladatait: „...a *Marxizmus Leninizmus* (sic!) *szellemében* megfelelő általános művészeti előképzettségű, *mindkét nembeli*¹⁶ ifjúságot a képzőművészetek minden ágazatában, továbbá az alkalmazott művészeteknek a képzőművészettel rokon ágaiban segítse az önálló alkotáshoz [...] képezzen és továbbképezzen tanárokat [...], áttekintő szemléletet szerezzenek a környezet alakításával kapcsolatos esztétikai vonatkozásokról, képesek legyenek sikeresen kifejezni a *szocialista társadalom* által kitűzött művészi feladatokat és így *közvetlenül váljanak a népi állami anyagi és szellemi értéknek gyarapítóivá.*” (Kiemelések tőlem – T. E.)¹⁷ Az esztétika tematika következő részlete megvilágíthatja, hogyan akartak megfelelni az ideológiai elvárásoknak: „A kommunizmus embereszménye és a kommunista esztétikai művészi ideál – A kommunista esztétikai művészi ideál mint az alkotás és értékelés mértéke – Realizmus a kapitalista országok képzőművészetében – A szocialista realizmus sajátos problémái az iparművészetek, az építészet, a szobrászat, a festészet terén – A szocialista realizmus dogmatikus és revizionista értelmezései s e nézetek kritikája.”¹⁸

A főiskolai oktatást azonban mindvégig kettősség uralta: ideologikusan és expliciten egyfajta marxizmus, rejtetten pedig egyfajta formalizmus. A szocializmusról szólnak, de annak nincs tartalma, művészetet emlegetnek, de csak mesterségről beszélnek. Az ideológiát a tanárok sem vették komolyan (ezt a hallgatók nem tudhatták ugyan, de a zavarodottságot tapasztalták). Egyre többféle technikája alakult ki a megkerülésnek, a hazugságnak és a tudáshiány álcázásának (nem csak a diákság juthatott hozzá nehezen a világ többi részén létrejött tudáshoz). A művésztanárok többsége elszabotálta az ideológiai tartalmakat, talán azért, mert ezekkel ők maguk sem tudtak mit kezdeni, ugyanakkor ezzel együtt lemondtak minden másról is, aminek köze lehet a művészethez. Egy szakmaiságnak nevezett bástya mögé bújtak, ám ezen a szakmaiságon jóindulattal is csak kézművességet lehet érteni; ugyanakkor a kézműves tudás átadásához nem ereszkedtek le – már akkor sem – a mesterek. Olykor felbukkantak korszerű gondolatok, de elsüllyedtek a mocsárban. Bence Gyula 1958-ban fordíttatni, stencileztetni akart Kokoschka, Matisse, Chirico, Sedlmayr szövegeiből;¹⁹ Domanovszky 1960-ban „a dolgozó nép *vizuális kultúrájának*” fejlesztéséről beszélt.²⁰ A kezdeti szigorú, merev keretek fellazultak, aminek csupán az lett az eredménye, hogy látni lehetett a tanárcsalanságot és a bornírtságot. Ez a „Művészettörténet Tanszék jelentése az 1957/58-as tanév II. félévi vizsgáiról” című dokumentumrészletben szinte parodisztikusan ábrázolódik: „Feltűnő volt a KISZ-tagok tanulásának javuló tendenciája [...] mintaszerűen látogatták az órákat. [...] Hasznos és fontos dolog volt a világirodalom és a filozófiatörténet oktatásának bevezetése [...]. Várják Kampis Antal Egyetemes művészettörténet könyvének megjelenését.”²¹

De mit jelent a hatvanas években a szocialista realizmus a Főiskolán? Egyrészt ideológiai máz volt, másrészt olyan gumifogalom, amelybe minden belefért – elvileg.

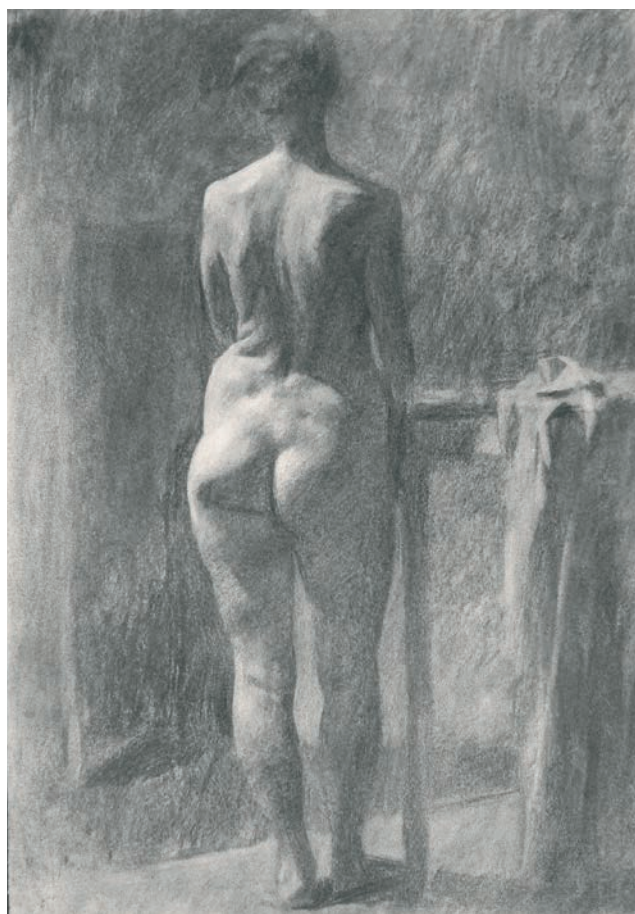
A ma elfogadott,²² szűkebb értelemben vett „hard core” szocreál ideje lejárt ugyan, de egészen a rendszerváltásig ez van „érvényben” (még ha az 1980-as években nemigen esett is szó róla). Egy 1975-ben (!) kiadott esztétikakönyv szerint a szocialista realizmus „a társadalmi mozgás fejlődéstörvényeit felismerő marxista-leninista tudományos világnézetten alapul [...] következetesen materialista és dialektikus szemlélettel [...] ábrázolja, tükrözi korát. A proletáriátus osztályérdekeinek képviselője révén a legkövetkezetesebben képviseli az egész emberiség érdekeit [...] másik nagy genetikus típusa az izmusokból nő ki, de túllép rajtuk.”²³ Mintha huszonöt éven át az egész szakma széles nyilvánossága a szocialista realizmus definíciójával küzdött volna, mintha feladatuknak tekintették volna, hogy egyre jobban kitégítsák a tartalmát, olyannyira, hogy a végén minden beleférhessen, „ami nincs ellenünk” – hogy stílusosan Kádár Jánost parafrázeáljam. Milyen is volt az, amibe minden, és mégsem minden fért bele? Azt vehetjük észre, hogy az „elméleti” szövegek, melyek ez idő alatt is egyre gyarapodtak,²⁴ nemcsak egyre megengedőbbek, hanem egyre nyakatekertebbek is lettek a szocialista realizmus melletti érveléseikben (és például még azt is megmagyarázzák, hogy miért realista Beethoven – igaz, legalább nem szocialista). A Főiskola gyakorlata azonban nem ilyen megengedő, de mivel nem fogalmazták meg explicit módon, hogy mit akarnak, nem egykönnyen ragadható meg.

Olykor az „újfajta realizmus” bukkan fel a főiskolai vezetőség szótárában. Mindenesetre a Főiskolán elfogadott realizmus kétségtelenül a 19. századi realista festészet örököse, csak annak sematikusabb, elmaszaltabb, lebutított változata. Mint a soha le nem mosott vonatablakok, amelyekre rárétegződik a barna mocsok. A gyakran használt legolcsóbb festékek a háztartási boltokban kapható földszínek voltak. Nem ez az oka az ízlés besüppedésének a barnás színvilágba, a durva kontúrú, elnagyolt, baltával mintázott formálásba, de kétségtelen e kettő párhuzamossága. Ami ettől eltért, gyanús volt. Az absztrakt művészet mellett vörös posztónak számított nemcsak az expresszionizmus, a szürrealizmus, a naturalizmus, hanem ezek realizmusba oltott változata is: „van a főiskolán egy szürrealista áramlat” – állapította meg Pátzay, miután a rektor a következőt mondta Lakner Lászlóról: „tehetséges, de az egész főiskolát penetrálja, a hallgatókat destruálja.”²⁵ „Ha kimondják azt, hogy a főiskolán gazdag stílusváltozatoknak adjanak teret, azt is tisztázni kell, vajon a stílus a cél, vagy eszköz, [...] mert itt most célá nemesedik a stílus [...] olyan törekvések nyilvánulnak meg, amikor a növendékek egy bizonyos stílust vesznek át, és azt terjesztik. Azt is meg kell állapítani, hogy Lakner hatására kialakult a főiskolán belül egy iskola.

²² PRAKFAI-SZÜCS (2010).

²³ CSIBRA-SZERDAHELYI (1975), 178.

²⁴ Épp korszakunk közepén jelent meg vita a realizmusról a *Társadalmi Szemle* (az MSZMP elméleti és politikai folyóiratának) Eszmeesere rovatában: MARÓTHY (1964); VITÁNYI (1965). 1970-ben adták ki *A szocialista realizmus* című antológiát (KÓPECZI [1970]).



31. Konkoly Gyula: Álló női akt, 1958

²⁵ MKF IT ülés jegyzőkönyve, 1958. október 30. MKE Lt. 1-a-50.

Erre példa Pásztor, Maurer, Korga, Szabó Ákos, Gyémánt tevékenysége. [...] Ha nem állítanak gátat idejében, akkor ez a törekvés félreviszi a főiskola egész munkáját"²⁶ – hívta fel kollégái figyelmét Bence Gyula másfél évvel később, a Bernáth-osztály diplomaértékelésének másnapján. Egy festőhallgató, L. L. diplomavita-jegyzőkönyve igen tanulmányos mind a szóhasználat, mind a retorika és a realizmus tekintetében. A vizsgabizottság valamennyi tagja rendkívüli képességűnek, komoly tehetségűnek, igen felkészültnek tartja, egyhangúlag el is fogadják a diplomamunkát, mégis csaknem mindenki kifejezi kritikáját: legtöbbször az „idegen” szemléletet, kifejezésmódot, és a „szemléleti tisztázatlanságot” kifogásolják. Aradi Nóra „szemléletileg olyan bizonytalanságot lát munkáiban, ami tudomása szerint *nincs összhangban azzal az elvvel, ami a főiskolán kialakult.*”²⁷ Bence Gyula szerint „az ember önkéntelenül is azt látja, hogy ahogy az embereket szemléli és azonosul velük, *idegen a mi világunktól*, nem szimpatikus. A típusok, amelyeket bemutatott, talán nem is a mi embereink. Mintha különböző defektusok érnék őket, és mintha tendencia volna ezeknek a vonásoknak a kiemelésében [...] Emlékezetében Dix különböző munkái kerülnek felszínre, aki szintén tudatosan törekszik a régi hagyományok *expresszív* módon való megjelenítésére, az ember elesettségét mutatja be, ami kétségtelenül fennáll abban a társadalomban, ahol él, de másképp jelentkezik ez nálunk. L. munkájában *nem érzékeli az embereket olyan egészségesnek*, mint amilyenek lehetnek egy hajógyárban [...] *nem azonosak a valósággal, és amit mi látunk* [...] a figurákban sok az *existencialista* vonás.”²⁸ Domanovszky szerint L. „naturalista szürrealista kifejezésmódokat összevissza kever, [...] a formának és a tartalomnak az összefüggése nála nem is jelentkezik [...]. *Jobban szeretne Bernáth epigonokat látni*, mint ilyen képeket.” (Kiemelések tőlem – T. E.)²⁹ Bernáth mindazonáltal nem tekintette megoldottnak a kérdést: az egységes értékelési alap megteremtéséről szóló értekezleten nem jelent ugyan meg, viszont levelet küldött e tárgyban a rektornak: „Ábrahámhegy, 1961. IX. 23. / Kedves Doma! / [...] nem kezelheti növendékeit úgy, hogy a világon csak hű, természetelvű rajz teszi a művészetet. [...] Az európai hatásokat nem tudod elzárni a növendékektől, s amíg nyugatról »irreális« behatások jönnek, akkor nehéz lesz minden oktatás, s nehéz lenne, hogy ennek nyomai ne legyenek észrevehetőek a főiskola anyagán. [...] Annak, hogy realista sablonmunkák legyenek értékelésünk alapjai, az mond ellent, hogy tehetséges növendékek kiugró tehetséges munkái nagyon komoly lelkiismereti problémák elé állíthatnák a tanári kart a zsűrizés alkalmával [...] A »realizmust« már évek óta másképp értelmezik [a többi tanár], mint te vagy én. / Aurél”³⁰

²⁶ MKF IT ülés jegyzőkönyve, 1960. június 7. MKE Lt. 1-a-51.

²⁷ Jegyzőkönyv 1960. június 6., 2, in Államvizsga Jegyzőkönyvek 1953–1974. MKE Lt. 12-b. 3. doboz.

²⁸ Uo., 2–3.

²⁹ Uo., 5.

³⁰ MKE Lt. 1-b 15. doboz.

A főiskolai terv makacsul kitart a szocialista realizmus mellett: „Meggyőződésünk, hogy csak a szocialista realizmus módszerével lehet a valóság bonyolult jelenségeit a maguk teljességében, mozgásában és fejlődésében ábrázolni, a nép ügyét művészi eszközökkel szolgálni. [...] A szocialista realizmus a dialektikus materializmus magasabb, minőségileg új állomása [...] népünk demokratikus kultúrájában gyökerzik. [...] meg kell ismerniük a realista irányzatokat”, de „nem zárjuk el [...] azokat a nem realista, de társadalmi, művészi meggyőződésünkkel nem ellenséges irányzatokat sem, amelyek művészi alkotói módszerével nem értünk egyet, vagy amelyekben még nem tükröződik a mi világnézetünk [...] de szembe kell fordulnia az antirealista,

szélsőséges formalista irányzatokkal és a naturalizmussal. A tartalom az elsődleges” – jelentették ki.³¹

A Főiskola hatvanas évekbeli művészetképének foglalatát – korszakunk záróakkordjaként – adja a Főiskola fennállásának százéves évfordulója alkalmából megjelent könyv.³² Ebben méltó módon két, az iskola történetét feldolgozó tanulmány és tíz régi tanár írása szerepel, a többi tizennégy a korszak aktív tanárainak szövege. A kötet *konzervativizmusa* nemcsak abból adódik, hogy a tanárok régebbi írásokat adtak le, hanem abból is, hogy az a művészetkép, amit sugall, mind a „múlt” művészete. Az egyetlen „kortárs” művészről szóló tanulmány Bencze Lászlóé 1969-ből, az akkor még élő, a könyv megjelenésekor már halott Konecsniről. A tényben, hogy a könyv egyetlen kortárs művész halott, láthatjuk a sors iróniáját is, annál is inkább, mert a szerző éppen az 1957-ben eltávolított festőtanár volt. Kötetbe választása szintén ambivalens üzenetet közvetített: egyfelől némi rehabilitációt, ugyanakkor – a szerző nem lévén már a Főiskolán – a megjelenítés nem jelentett kockázatot (ha ugyan emlékeztek még az elvtársak az elbocsátottak nevére, és ha egyáltalán belenéztek a könyvbe). A múltba menekülés – vélhetően a (többé-kevésbé) szocialista realizmus elől – nemcsak a művészet-történetről folyó beszéd útján történt, hanem az „elméleti” szövegek példatára is a múltból merített. Persze olyan művészekre hivatkoznak, akiknek ürügyén (bár kötelezően figuratív művekről van szó) *formalista* művészetszemléletük kibontakoztatható – jóindulattal: szintén a szocreál előli menekülési stratégiaként. A *szocialista realizmus* képviselője itt *Ilku Pál művelődésügyi miniszter ünnepi beszédére* szorítkozott.³³ A könyv (és a Főiskola) művészetképe jól lemérhető a benne szerepeltetett művészek névsorából. A művészek toplistája (a számok azt jelzik, hogy hány szerző említi őket): Cézanne, Ferenczy Károly (7–7), Réti István (6), Leonardo (5), Tiziano, El Greco, Rembrandt, Courbet, Manet és Szi nyei Merse (4–4). További harmincnegyzet név szerepel még három, illetve két szerzőnél, Giottótól Dési Huberig. A legfiatalabb Picasso (1881–1973), Domanovszky (1907–1974) és Konecsni (1908–1970) volt: az utóbbi csak egy tanulmányban – igaz, főszereplőként – volt jelen.

A Főiskola a látszólagos liberalizmus ellenére hallgatóit lényegében erős szakmai ellenőrzés alatt tartotta. Hallgatók az igazgatóság engedélye nélkül nem állít-

³¹ A Főiskola tervbevett (sic!) programja (é. n.) [1964], 1–2, 4–5. MKE Lt. 1-a mellékletei 1. doboz.

³² VÉGVÁRI (1972).



32. Vanyó László, IV. a: Rádió-hallgatók, 1962

³³ VÉGVÁRI (1972), 5–7.

³⁴ MKF IT ülés jegyzőkönyve, 1958. október 30. MKE Lt. 1-a-50.

hattak ki, és nem vállalhattak (művészi) munkát.³⁴ Ez elég abszurdnak tűnik akkor, amikor gyakorlatilag amúgy sem volt (szabad) kiállítási lehetőség – de még inkább arra utal, hogy két irányból is meg volt kötve a művészhallgatók keze. A patriarchális szisztéma ilyen módon való erősítése a szigorú szakmaiság (esetleg a Főiskola hírnevének) védelmében is történhetett, de inkább a hallgatóság infantilizálása cél-



33. Mészáros Béla, *Ill. a: Gyár*, 1963

³⁵ MKF IT ülés jegyzőkönyve, 1957. március 25., 4. MKE Lt. 1-a-48.

³⁶ MKF IT ülés jegyzőkönyve, 1966. március 14. MKE Lt. 1-a-57.

jából, sőt szakmai féltékenységből is eredhetett: „főiskolai hallgatók nem vehetnek részt a Tavaszi Tárlaton.”³⁵ A pórázttal később is ugyanolyan röviden tartották – ahogy egy 1966-os hirdetés szövege mondja: „A külső, meghívásos kiállításokon csak a IV–V–VI–VII. évfolyamos hallgatók vehetnek részt. Részvételüket a mesterrel írásban, művenkénti felsorolással kell véleményeztetni [...] legalább 10 nappal a kiállítás időpontja előtt, engedélyezésre az Igazgatóságon kell bemutatni.”³⁶

Kapcsolatok a társintézményekkel

Domanovszky az 1778-ban alapított Képző- és Iparművészeti Gimnáziumot³⁷ mindig befolyása alatt akarta tartani:³⁸ „a művészeti gimnázium a Képzőművészeti Főiskola vezetése alatt álljon”, azt a Főiskola előkészítő iskolájának tekintette, s ebben egyetértett Ék Sándorral: „mert tulajdonképpen a képzőművészeti képzés nem 6, hanem 10 éves.”³⁹ Amikor Domanovszky kevesellte hatalmát – „a főiskola ne csak szakfelügyeletet, hanem irányítást gyakorolhasson a gimnázium felett” –, a minisztériumtól érkezett Aradi Nóra megnyugtatta, hogy a szakfelügyelet tantervi „beszólást” is jelent.⁴⁰ A Képzőművészeti Főiskola és a Gimnázium együttműködését egyébként a Művelődésügyi Minisztérium forszírozta.⁴¹ Az Iparművészeti Főiskolát alacsonyabb rendű társintézménynek tekintik, fel is merül fúziójuk⁴² (uralni akarják), de féltik is tőle hatalmukat. A restaurátorképzés fejlesztésétől húzódozó Igazgató Tanácsnak Bence Gyula így érvel a képzés fejlesztése mellett: „könnyen elképzelhető, hogy ha mi nem vállaljuk, vállalja az IF – ilyen hangok már hallhatók –, és könnyen azon vehetjük észre magunkat, hogy mi is egy része leszünk a társintézménynek.”⁴³ A tanár-átfedések mellett gyakorlatilag nincs kapcsolatuk. Mivel jó ideig csak a Képzőművészeti Főiskolán van tanárképzés, „kénytelenek” onnan felvenni azokat a hallgatókat, akik tanárok akarnak lenni, az átjelentkezőket pedig rendszerint alacsonyabb évfolyamra helyezik. A többi művészeti főiskolához fűződő kapcsolat a közös ünnepélyekben merül ki.⁴⁴ Aradi Nóra a Művelődésügyi Minisztérium képviselőjében forszírozza, hogy a művészettörténelemek kapjanak gyakorlati képzést a Főiskolán – ez azonban csak óhaj maradt.⁴⁵

A tantárgyi struktúra változásai

Az Igazgató Tanács már 1957 januárjában elhatározta, hogy „csak tanári diploma lesz!”⁴⁶ Ujra be is vezették a tanárképzést, de az első négyéves, csak tanár szakos évfolyamot 1963-ban indították. Februárban döntöttek a marxista tanszék átszervezéséről, és arról, hogy ősszel bevezetik a kroit, festőknek mintázást, szobrászoknak festést, az idegen nyelv (német, francia és angol) oktatását,⁴⁷ és decemberben még a fotószakkört is engedélyezték. A reformsorozat nyomán az öt éves művészképzést (festő, szobrász, alkalmazott, illetve képgrafikus) négyéves művész- és tanárképzés váltotta fel, illetve a restaurátor szakosok csak nagyon különleges esetben kaptak engedélyt, hogy a tanárképzésben is részt vehessenek. A kiemelkedően tehetséges hallgatók, pontosabban akiket a mester javaslata alapján elfogadtak – az előző szisztémához hasonlóan –, még tovább (maximum három évig) tanulhattak. E „művészképzés” idején már nem volt formális oktatás, csak műterem-használati lehetőség. A minisztérium részéről felmerült, hogy ez tarthatatlan (sehol nincs hét éves képzés, és annak tartalmát is megkérdőjelezték), ezután Domanovszky maga vállalta, hogy ellenőrzi a szakmai színvonalat; illetve tervezték, hogy az V. évfolyamtól kezdve is tantárgyakat vezetnek be.⁴⁸ 1965-től beindították a „rendkívüli” rajztanárképző tagozatot. A tantárgyak évfolyamokra bontott óraterveit (ma: tantervi háló) össze-

³⁷ Az 1967 óta szakközépiskolaként működő intézmény jogelődjét, a Budai Rajziskolát (Schola Graphidis Budensis) 1778-ban alapították.

³⁸ A Gimnázium igazgatóhelyettese, Percz Jenő József 1958. február 18-án meg is küldte neki a Gimnázium 1953–1954-ben kidolgozott, csak lényegtelen pontokon módosított tanmeneteit alakrajz-festés tárgyakkól. A levél másolata a Képző- és Iparművészeti Szakközépiskola Archivumában található.

³⁹ MKF IT ülés jegyzőkönyve, 1957. október 23., 3. MKE Lt. 1-a-49.

⁴⁰ MKF IT ülés jegyzőkönyve, 1959. február 17. MKE Lt. 1-a-50.

⁴¹ MKF IT ülés jegyzőkönyve, 1957. október 23., 3. MKE Lt. 1-a-49. A Művelődésügyi Minisztérium 8774/319/1957 sz. leirata. lkt. sz. 1844/1957. Rónai György (MM. 45984/1961) 1961. február 22-én kelt levelében Domanovszky Endrét megbízta a Gimnázium szakmai felügyeletével. MKE Lt. 1-b 19. doboz (lkt. sz. 10-21/961).

⁴² MKF IT ülés jegyzőkönyve, 1959. február 17. MKE Lt. 1-a-50.

⁴³ MKF IT ülés jegyzőkönyve, 1968. január 19., 5. MKE Lt. 1-a-59.

⁴⁴ Az 1957. november 7-i ünnepélyt a Zeneművészeti Főiskolán tartották, a dekorációt a MIF, a meghívókat az MKF hallgatói készítették. Ilyenkor a Színház- és Filmművészeti vagy a Zeneművészeti Főiskola hallgatói adták a műsort.

⁴⁵ MKF IT ülés jegyzőkönyve, 1959. február 17. MKE Lt. 1-a-50.

⁴⁶ MKF IT ülés jegyzőkönyve, 1957. január 9., 10 (határozat), MKE Lt. 1-a-48.

⁴⁷ MKF IT ülés jegyzőkönyve, 1957. február 5. MKE Lt. 1-a-48.

⁴⁸ MKF IT ülés jegyzőkönyve, 1964. szeptember 22. 3-8.o. MKE Lt. 1-a-56.

⁴⁹ A Szépművészeti Akadémia óraterve, 1908. Órarend az Országos Magyar Királyi Képzőművészeti Főiskola 1941–42 tanévére, MTA, MDK C-I/5608. A rajztanárképzés főtanszak óraterve, in MKF IT ülés jegyzőkönyve, 1957. február 5. MKE Lt. 1–a–48. Bence Gyula: Óraterv, 1961. február 24. A rajztanárképzés tanterve (reform), 1964; A 4 éves művész- és tanárképzés óraterve (reform) (2) 1964; A 4 éves művész- és tanárképzés óraterve, 1968. MKE Lt. 17 doboz I/11 melléklete, Bak Imre leckekönyve (1958–1963) és Bodóczy Istváné (1964–1970). Ezúton is köszönöm bizalmukat, hogy rendelkezésemre bocsátották.

⁵⁰ Bizonyos tárgyak kikoptak, például ékítményes rajz, állat- és mozgástanulmányok, magyar irodalom, ikonográfia.

hasonlítva⁴⁹ világossá válik, hogy a képzés tantárgyai 1908 óta nem sokat (esetleg nevükben) változtak, inkább csak bővült a tárgyak köre:⁵⁰

1908 és 1968 között:

Rajz, festés (alakrajz), illetve mintázás: a képzés teljes folyamán (átlag 10 félév) heti 20–22 óra

Festőknek mintázás, szobrászoknak alakrajz (aktrajz): 2–10 félévben heti 2–10 óra

Anatómia (bonctan, boncalaktan): 2–4 félévben heti 1–2 óra

Geometria, ábrázoló geometria (elemi geometria, síkmértan, perspektívaszerkesztés, műszaki rajz): 1–8 félévben heti 1–2 óra

Művészettörténet: 2–10 félévben heti 2–4 óra

Tárgyábrázolás (látszattan, tapasztalati tárgyábrázolás): 2–4 félévben heti 2 óra

Testnevelés: 2–6 félévben heti 2 óra

Honvédelmi ismeretek (korszerű honvédelem, általános polgári védelmi ismeretek): 2–6 félévben 1–3 óra

Pedagógiai tárgyak (nem voltak mindig és nem mindig voltak kötelezőek): lélektan, pedagógia (neveléstan, oktatástan), módszertan (rajztanítás módszertana), neveléstörténet, rajztanítás története, logika, pedagógiai gyakorlat: 6–8 félévben heti 1–3 óra

A fordulat évétől:

„Marxista” tárgyak: marxizmus, marxista filozófia, párttörténet, politikai gazdaságtan, filozófia, tudományos szocializmus, esztétika: 6–9 félévben heti 2–4 óra

Orosz nyelv: minimum 4 félévben heti 2 óra

Nem voltak mindig, illetve később általában (a kurzívval szedett 1968-tól) fakultatívak lettek (heti 2–4 óra):

Betűismeret (betűvetés), *műhelygyakorlatok, színelmélet, murális, anyagtan, kroki, néprajz, népművészet, építészet, világirodalom, zenetörténet*

Merkantil grafika, *sokszorosított grafika, alkalmazott grafika, nyomdaipari ismeret, tipográfia*

Idegen nyelv (német, angol, francia)

Az 1964-es óratervhez képest (*1. táblázat*) az 1968-as év módosításai során az elméleti tárgyak súlya jelentősen csökkent: bár a szemeszterek hosszabbak lettek, de a félévi (téli, elméleti) vizsgákat megszüntették (végeredményben számuk csaknem felére csökkent) és az elméleti tárgyak heti óraszámja kevesebb lett. Olyannyira, hogy azok összóraszámja is kisebb lett, míg a gyakorlati, „szakmai” tárgyaké nőtt (csak a geometria óraszámja maradt közel azonos: az óraszámcsökkentést a tanév megnövelése kompenzálta: 162-ről 165-re változott). Például a rajzé 2160-ról 2480-ra emelkedett; a művészettörténeté 324-ről 246-ra, az ábrázoló geometriáé 216-ről 165-re csökkent.

1. táblázat. A négyéves művész- és tanárképzés óraterve (reform) (2) [1964]

Évfolyam	I.		II.		III.		IV.	
Félév	1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8.
Oktatási hetek száma	12	15	12	15	12	15	12	15
Heti óraszám	f. sz.	f. sz.	f. sz.	f. sz.	f. sz.	f. sz.	f. sz.	f. sz.
Rajz, festés/mintázás	20 M	20 M	20 ai	20 M Szz	20 ai	20 M	20 ai	20 M ÁV
Festők mintázás				Gy		Gy		
Szobrászok alakrajz	3 ai	3 M	3ai	3 M	3 ai	3 M	3 ai	3 M
Tárgyábrázolás	2 Gy	2 Gy	2 Gy	2 Gy				
Anatómia	2 ai	2 K	2 ai	2 K				
Betűismeret					2 GY	2 GY		
Anyagtan		2 ai						
Politikai gazdaságtan	4 K	2 K						
Filozófia			2 K	2 K	2 K	2 K		
Tudományos szocializmus							3 K	3 K ÁV
Esztétika							2 K	2 K
Művészettörténet	4 K	4 K	4 K	4 K	2 K	2 K	2ai	2 K ÁV
Építészet					2 K	2K		
Geometria	2 ai	2 K	4 K	4 SZ				
Ábrázoló geometria					4 K	4 K	4 K	4 K ÁV
Lélektan	1+1 ai	1+1 K						
Pedagógia			1+1ai	1+1 K				
Módszertan					3 ai	3 K	3ai	3 K ÁV
Pedagógiai gyakorlat					1 ai	1 ai	3 ai	3 ai
Orosz nyelv	2 GY	2 GY	2 GY	2 K				
Idegen nyelv					2 GY	2 Gy	2 GY	2 K
Testnevelés	2 ai	2 ai	2 ai	2 ai				
Általános polgári védelmi ismeretek	2 ai							
Heti órák száma	42-45	40-41	40-43	40-43	38-41	38-41	39-42	39-42

Jelmagyarázat: f – festő, grafikus, sz – szobrász, M – munkaértékelés, Gy – gyakorlati jegy, ai – aláírás, K – kollokvium, Sz – szigorlat, Szz – szakmai zárthelyi vizsga, ÁV – államvizsga

Forrás: MKE Lt. 1-b 17. doboz.

Tanítás, tananyag

Tölg-Molnár Zoltán – aki úgy nyilatkozott, hogy alapvetően jól érezte magát a Főiskolán, sikeres is volt – úgy jellemezte az ott folyó oktatást, hogy azt „nem lengte át a szellemi feladatok sora [...] egy elég hervadt iskolába kerültünk”.⁵¹ Birkás Ákos és Bak Imre ennél kritikusabb hangot ütött meg: „A hatvanas évek művészetéhez vagy korproblémájához abszolút semmi hozzáférés nem volt az egész főiskolán. [...] Rossz iskola volt. Becsapós, úgy csinált, mintha tanítana. Az, amit tanított, csak egy erre a korabeli kompromisszumos-meghunyászkodós-átesztétizáló, igazi program nélküli

⁵¹ Interjú Tölg-Molnár Zoltánnal.

⁵² Interjú Birkás Ákossal.

⁵³ Interjú Bak Imrével.

dologra sugallt. [...] Nem volt diktatúra, hanem ez a paternalista »nem kell csinálni a balhét«...⁵² „...nem voltam hajlandó tudomásul venni, hogy ez a Domanovszky rektorsága alatt vezetett intézmény, ahol Szőnyi, Bernáth Aurél, Pátzay képviseltek egy ilyen politikához lojális művészetet, és ezt megkövetelték volna a hallgatóktól is. Nem feltétlen úgy, hogy parancsba adták, [...] de mindenféle kutakodás a modern művészet irányába tilos volt.”⁵³

A felvételi

A felvételi két hétig tartott, élő modell után első héten fejet, másodikon aktot kellett rajzolni, illetve a szobrászoknak egy hét rajzolás mellett fejet kellett mintázniuk. A felvételi bizottság mindkét hét végén szelektált, majd a végső döntést a csúcsbizottság⁵⁴ hozta meg, ez tette közzé a felvett hallgatók névsorát. Igazgató tanácsi üléseken egyszer-egyszer felvetődött, hogy vegyék figyelembe az otthoni munkákat, vagy akvarellezés is szerepeljen a festők felvételijén, ezek azonban – véleményem szerint renyheség miatt – elmaradtak. Ugyanígy a felvételi beszélgetés is kikopott a korszak folyamán. Maurer Dóra említi, hogy 1955-ben Végvári Lajossal kellett beszélgetnie, aki barátságos volt. A többiek azonban sem otthoni munka értékelésére, sem festésre, sem beszélgetésre nem emlékeznek. Az Igazgató Tanács a felvételi kapcsán 1957. június 28-án úgy dönt, hogy ne legyenek „kompozíciós tanulmányok”; augusztus 5-én Kádár még javasolja, hogy otthoni rajzot mutassanak be a hallgatók;⁵⁵ 1958-ban még említik a beszélgetést, miszerint az a második héten, három csoportban történjék.⁵⁶ 1965-ben aztán ismét úgy döntenek, hogy figyelembe veszik az otthonról hozott munkát is. A felvételin elérhető maximális pontszám harminc. A tizennégy szaktanár a vizsgamunkára összesen tizennégy pontot adhat, az otthoni munkára összesen hét pontot, a csúcsbizottság adhat még hatot, és a kitűnő érettségi plusz három pontot számít.⁵⁷ Néhány tanár a „személytelenségre” hivatkozva⁵⁸ meg akarta szüntetni a felvételi munkák anonimitását, de azt az igazgató határozottan elutasította. Világos, egyértelműen megfogalmazható kritériumrendszer nem volt, de a tanulók, illetve hallgatók munkáiból és az interjúkból kirajzolódik, hogy biztos rajztudás birtokában levő hallgatókat vettek fel. Rajztudáson itt egyfajta akadémikus-realista rajzolni tudást kell érteni. A tónusos rajzoknak a tapasztalati látszattan szerint anatómiailag helytálló figuraábrázolásoknak kellett lenniük, melyek ugyanakkor egy kis „egyéni ízt” is tartalmaztak.

Évente átlagosan körülbelül harminc hallgatót vettek fel,⁵⁹ igen erős és szigorú volt a válogatás. Nem csoda, hogy nagy volt a sorbanállás, és igen jó előképzettségű diákoknak is csak második vagy harmadik alkalommal sikerült bejutniuk. Hiába, „a felvételi vizsgán nem lehet megállapítani, hogy kiből milyen alkotói képességek vannak”.⁶⁰

A műtermi gyakorlat és a mester

A „kockától az aktig” az a horizont, amelyet a magyar képzőművészeti gondolkodás a hatvanas években a Főiskolán be tudott fogni. A heti 20–24 óraszámú fő tantárgy

⁵⁴ 1957-ben az 1. sz. bizottság tagjai: Bernáth Aurél, Fónyi Géza, Pátzay Pál, Ék Sándor, Kádár György; a 2. sz. bizottság tagjai: Bernáth Aurél, Fónyi Géza, Pátzay Pál, Ék Sándor, Kádár György, Domanovszky Endre, Kmetty János, Mikus Sándor. MKF IT ülés jegyzőkönyve, 1957. június 21., 5. MKE Lt. 1-a-48. 1958-ban a Felvételi albizottság tagjai: Hincz Gyula, Pap Gyula, Kmetty János, Mikus Sándor; a csúcsbizottság tagjai: Domanovszky Endre, Bence Gyula, Bánhidi Andor, Bernáth Aurél, Pátzay Pál, Ék Sándor, Kádár György, Balogh Jenő. MKF IT ülés jegyzőkönyve, 1958. március 25., 4. MKE Lt. 1-a-49.

⁵⁵ MKF IT ülés jegyzőkönyve, MKE Lt. 1-a-48.

⁵⁶ MKF IT ülés jegyzőkönyve, 1958. március 25., 4. MKE Lt. 1-a-49.

⁵⁷ MKF IT ülés jegyzőkönyve, 1965. április 28., 13. MKE Lt. 1-a-56.

⁵⁸ Például MKF IT ülés jegyzőkönyve, 1969. március 24., 7–9. MKE Lt. 1-a-60.

⁵⁹ 1957 januárjában 33–34 fővel csökkent a létszám (négyen a forradalomban haltak meg, a többiek valószínűleg disszidáltak), így a hét évfolyamon összesen 164 hallgató volt (MKF IT ülés jegyzőkönyve, 1957. január 9., 3. MKE Lt. 1-a-48). 1958-ban a tanév végén a létszám 154 volt (MKF IT ülés jegyzőkönyve, 1958. június 28., 3. MKE Lt. 1-a-49), 1966 tavaszán 150 (MKF IT ülés jegyzőkönyve, 1966. március 14. MKE Lt. 1-a-57.), és az 1967/1968-as tanév végén 132; ugyanekkor 121-re váltak az 1968/1969-es tanév hallgatói létszámát (MKF IT ülés jegyzőkönyve, 1968. június 15. MKE Lt. 1-a-59).

⁶⁰ Krocák Emil ezt a restaurátorképzés reformja kapcsán jegyezte meg. MKF IT ülés jegyzőkönyve, 1968. január 19., 2. MKE Lt. 1-a-59.

valamennyi főiskolás számára a *rajz, festés*, illetve a szobrászoknak a *mintázás* volt.⁶¹ Nehezen hámozható azonban ki, hogy mit tanítottak és hogyan. Amint Birkás Ákos elbeszéléséből tudjuk: „A legtöbb tanár a legbiztosabbra húzódott be: nem tanított semmit, arra vigyázott, hogy olyasmit ne csináljanak a gyerekek, amiből baj lehet. Az is elég homályos volt, és évről évre változott, hogy miből lehet baj. Ha hatvanban valaki a Csernust utánozta, abból még baj lehetett. Hatvannégyben ez már nem volt baj, akkor az volt a baj, ha valaki pop-artosat csinált.” 1957. január 9-én az igazgató javaslatára az Igazgató Tanács a tanári szabadság nevében eltörölte a tanmenetet.⁶² A festők 1955/56-os tanév I. félévi tanmenetéből természetesen nem lehet a hatvanas évek egész műtermi gyakorlatára vonatkozó, messzemenő következtetéseket levonni, néhány dolog azonban szembeütő (2. táblázat). Ugyanazok a „témák” bukkannak fel évről évre (élőfej–fej–koponya–csendélet–kompozíció; kroki–félakt–félfigura ruhás; arckép kezekkel, egész akt; egész akt interieurben; kétfigurás kompozíció, ruhás, enteriőrben), és mindössze az alábbi „technikák” kerültek szóba: mintázás, festés, rajz, szénrajz, olaj – az említett „témák” és „technikák” variációi teszik ki az ötször tizennégy hetes programot. Nem derül ki, hogy mit fednek a különböző „kompozíciók”, mi a különbség az egyes csendélet-, fej- és aktrajzolás-festés között, van-e egymásra épülés (mire végre V. évben felfejlődtek az „élőfejtől” a „kétfigurás kompozícióig”, lezárásképp visszatértek az „arckép kezekkel” festéséhez).

2. táblázat. A festők 1955/56-os tanév első félévi, 14–14 hétre bontott tanmenete (a dátumok kihagyva, az ismétlődések kurzívval)

I. évfolyam	élőfej – fej – koponya – csendélet – mintázás – <i>élőfej – csendélet festés – élőfej festés – kompozíció</i>
II. évfolyam	<i>fej, szénrajz, kroki – fej (olaj) – csendélet – félakt (szénrajz), kroki – félakt, olaj – kompozíció – félfigura ruhás (olaj) – kompozíció – fej, olaj – fej (rajz-festés)</i>
III. évfolyam	arckép kezekkel (<i>szénrajz, festés</i>) – <i>csendélet – kompozíció</i> – egész akt (3 x egy héten 2 óra kroki) – <i>arckép – kompozíció – egész akt (3 x egy héten 2 óra kroki) – arckép kezekkel</i>
IV. évfolyam	<i>fej kezek nélkül (olaj) – egész akt interieurben (3 x egy héten 2 óra kroki) – kompozíció – fej kezekkel – egész akt (3 x egy héten 2 óra kroki) – kompozíció – arcképrajz kezekkel (szén) – arckép kezekkel (olaj)</i>
V. évfolyam	<i>arckép kezekkel (olaj) – akt (egész) olaj (3 x egy héten 2 óra kroki) – kompozíció – kétfigurás kompozíció, ruhás, interieurben (3 x egy héten 2 óra kroki) – kompozíció – arckép kezekkel (szénrajz)– arckép kezekkel (olaj)</i>

Ha a témák és a technikák véletlenszerűsége nem logikátlanság vagy hányavetiség következménye, akkor nyilván csaknem mindegy, mire mikor került sor. Ez pedig máshoz nem, mint a satírozás rutinizálására és bizonyos formák megrajzolásának begyakorlására volt alkalmas – kézimunka. Egy-egy feladat 1–3 hétig (20–72 órát) tartott. A feladatok változásának ez az állóvízhez hasonlítható „dinamikája” a legizgalmasabb feladatok inspiráló hatását is elveszi. 1956 után viszont ilyen tanmenetet sem kellett írnia a tanárnak. Az új program egyfajta logikát követett ugyan, de az sem volt inspirálóbb.⁶³ A programot Pátzay Pálnak az alábbi vázlat szerint kellett kidolgoznia: 1–2. év: alakrajz, emberi ábrázolás elemi követelményeinek elsajátítása

⁶¹ MKF IT ülés jegyzőkönyve, 1957. január 9., 5. MKE Lt. 1-a-48. Rendelkezésünkre állnak az 1955/1956-os első félévi tanmenetek, valamint a Főiskola oktatási programja 1964-ből és 1968-ból. Csakhogy ez utóbbiakból a festészeté hiányzik mindhárom dossziéből (a „munkapéldány” a harmadik): MKE Lt. 1-b-17. doboz. A pedagógia megkülönbözteti a tantervet, a tanmenetet, az oktatási programot és a tananyagot. A forráshiány miatt, illetve mivel a források a fenti kategóriákat általában összemossák, e megkülönböztetésnek számunkra nincs relevanciája – még akkor sem, ha a Művelődésügyi Minisztérium leirata (amely egyébként a Főiskola adminisztratív és ideológiai függőségét demonstrálta) pontosan megfogalmazza ezeket. Lásd MM levele a Képzőművészeti Főiskola Igazgatójának. Tárgya a tanterv és program valamint a tematikák elkészítésére vonatkozó irányelvek. Úsz. 93.348/1963, kelt 1963. március 27.
⁶² MKF IT ülés jegyzőkönyve, 1957. január 9., 5. MKE Lt. 1-a-48.

⁶³ Az 1956 előtti tanmenet és az új „program” valószínűsíthető lényegi folytonosságát a tanárok állandósága biztosította, és a többi szak tanmenetének és programjának összehasonlításából kikövetkeztethető. A korszakban tanító 16 festő-tanár közül 9 fő 1956 előtt és 1957 után is tanított, közülük 3 fő a korszak végéig. A 7 új közül 1963-ig 4 fő, 1967-ben 2, 1969-ben 1 lépett be. VÉGVÁRI (1972), 293–297.

(arány, forma, karakter ábrázolása tónussal és vonallal); 3–4. év: ugyanaz színnel; 5–6. év: hangsúly a képalkotás alapvető kérdéseinek elsajátításán.

Ez a program – bármily rövid is – igen árulkodó. Túl azon, hogy nem jelenthetett túlzott (szellemi) kihívást, különösen a már jól rajzoló növendékek számára, fejlesztést nem tartalmaz. Formalista művészetfelfogásra vall (mintha a mű csak tónusokból és színekből állna), azon belül is a lehető legunalmasabb merevséggel választja szét azokat, amik egybetartoznak. Továbbá e vázlat szerint a művészet olyasvalami, ami rajzolásból (és színből) áll, amire (az alap és felépítmény logikája szerint?) rákerül valami (ki tudja, hogyan?), amit itt képalkotásnak neveznek (és persze mi is az?). Úgy képzeli, hogy „favágásra” épülhet alkotómunka. Bár ez olyan laza keretnek is tűnhet, amelyet bárhogy – akár értelmesen is – ki lehetett volna tölteni, ám ez túl sok tanári kreativitást igényelt volna, hiszen a séma nem inspirál művészi problémák felvetésére. A művészekkel (akik a hatvanas években voltak főiskolások) készített interjúkból kirajzolódó tananyag nem különbözik lényegesen az eddigiekből kikövetkeztethetőtől: „...első év első félévében csendéletet kellett festeni, második félévben portrét, másodikban portét, aztán aktot – majdhogynem a vallásos képhez eljut az ember; csatakép, enteriőr, kábé ennyi. Csak ezek a divatjamúlt műfajok elmaradtak, maradt az eleje, de nem is olyan nagyon erőltették. Volt ott egy modell, abból semmi nem jött ki; meg lehetett figyelni a fényt. Aki nagyon tehetséges volt, az nagyon szép portrét tudott festeni, érted? Aki meg rohadt hülye és ellenáll, annak nem fog sikerülni. Feladat nem nagyon volt.”⁶⁴ „Ment ez a kockától az aktig, és akkor ahogy kell, fej, kéz, félalak, majd előbb-utóbb meztelen alak, akkor nem meztelen, akkor még kompozíciót csinálsz belőle [...] Bizonyos értelemben adott javaslatokat [a mester]: félalak kézzel, tessék egész méretben csomagolópapírra aktot rajzolni. Megpróbálhatják festeni is. Akkora vásznak úgysincs.”⁶⁵ „...mindenki festett, amit akart, konkrét feladatok nem voltak, [...] minden műterembe vehettünk fel modellt, és általában azt rajzoltuk-festettük. Vagy beállíthattunk csendéletet, mindenki küszködött azzal, hogy mi a frászt csináljon. Mi állítottuk be a modellt, hogy üljön, vagy álljon.”⁶⁶ Bizonyos tekintetben ez visszalépés volt a háború előtti oktatáshoz képest is: kompozíciót gyakorlatilag nem tanítottak, a legbonyolultabb alakos kompozíció két figurából állt – se díszletek, se jelmezek, ahogy egy rendes akadémikus oktatáshoz illenék. Bár nagy a szórás az explicit megítélést illetően, lényegében az derül ki, hogy *semmit* – semmi olyat nem tanultak, amire szükségük lett volna: „azt nem tanultuk meg, hogy kell fölfeszíteni egy vásznat.”⁶⁷

A szobrász tanszék 1964-es és 1968-as programja szerint tanításának célja „műalkotások létrehozásához szükséges szakmai ismeretek módszeres és tudatos elsajátítása [...]. A képzés minden fokán a művészi alkotó gondolkodásra való nevelés áll.” „A tanítás menete a *természet formáinak* alapos megismerése útján halad...”⁶⁸ A hallgatónak meg kell ismernie az anyagokat, „hogymár az elképzelésben az *eszmei tartalom* kifejezésével és a szobor rendeltetését meghatározó követelmények számbavételével együtt gondja legyen rá.”⁶⁹ (Kiemelés tőlem – T. E.) Évenkénti feladatok: 1. évfolyam: „*élő fej utáni mintázás*”: „fél évig portrékat csináltunk [Pátzayval]. Amikor megjött Somogyi a 2. félévre, akkor már kis aktokat csináltunk, szintén modell

⁶⁴ Interjú Birkás Ákossal.

⁶⁵ Interjú Tölg-Molnár Zoltánnal.

⁶⁶ Interjú Bodóczky Istvánnal.

⁶⁷ Interjú Bak Imrével.

⁶⁸ A szobrász tanszék programja, in *A Magyar Képzőművészeti Főiskola nevelési és oktatási programja* é. n. [1968], MKE Lt. 7. Az 1964-es és az 1968-as program leírásában csupán árnyalatnyi különbségek vannak, jelentősebb eltérések az óratervben szerepelnek.

⁶⁹ Uo., 8. Hasonló lózungok minden tanszék programjában megtalálhatók (esetenként szó szerint ugyanazok).

után. 30 cm-eseket, ha jól emlékszem, plasztilinból. És akkor azt ki is öntöttük. Csak gipszbe. A főiskolán öntöde még akkor nem volt, de amit tudtam az öntésről, azt mint segédmunkás előző évben megtanultam." 2. évfolyam: „teljes portrait igényű mellszobor készítése”: „Akkor csináltunk egy egész alakos, nagy kövér nőt. Kis mester [Kis László] volt az öntő. Nekem sok problémám volt vele, mert megkérdeztem, hogy kell kiönteni ezt a nagy izét, és akkor valamit mutatott a levegőben, hogy ezt így erre, meg arra, meg amarra, és ennyi. Nagyon utálta a nőket, az érezhető volt. Szentirmai Zolinak örökké hálás leszek, mert elmagyarázta, segített kiönteni.”⁷⁰ 3. évfolyam: „életnagyságú akt tanulmány”: „Egy álló és egy támaszkodva fekvő nőt, szintén két egészalakosat mintáztunk.” 4. évfolyam: „egy magas szinten megoldott kompozíció”: „Az első félévben csináltunk egy szép nagy álló figurát, kiöntve, mindent – ez is női alak volt. Volt egy pár férfi modell is, de nem jutott el hozzánk [Somogyihoz]. A második félévben vizsgamunkát kellett csinálni.”⁷¹

Az oktatás részét képezte a négyhetes nyári művésztelepi gyakorlat. A szobrászok az első év kivételével az Epreskertben dolgoztak; művésztelepek ekkor Tatabányán, Szentendrén, Hódmezővásárhelyen, Veszprémben, Egerben, Kőszegen, Tokajban és Sárospatakon voltak.⁷² „63–64 az első év: Nyáron a művésztelep Vásárhelyen volt, az nagyon jó volt, mert én a vidéket annyira nem ismertem. Kijártunk a mezőre, földekre meg emberekkel beszélgettünk, és akkor rengeteg állatot rajzoltam, megmintáztam egy kis pásztorfiú fejét, az nagyon jó volt. Ott Szabó Iván volt a mesterünk. Azt csináltunk, amit akartunk. Csak megnézte, mi az, amit akartunk. [...] 64–65, második év: nyáron már kőfaragást tanultunk. Nem mentünk többé vidékre. Síkot kellett faragni. Aki megfaragta, az csinálhatott mást. Én gyorsan megcsináltam, és kértem a mestert, hadd csináljak egy fejet a másik feléből, mert van hely. Ez lett az első kőfejem. [...] 65–66: nyáron megint az Epresben volt kőfaragás. Akkor meg kellett volna tanulnom a gipszből átfaragást kőbe. Másolást, amit egy szerkentyűvel kell beállítgatni.”⁷³ „...művésztelepre kellett menni, lehetett választani. A főiskolának volt minden évben egy kötelező nyári egyhónapos gyakorlata, első alkalommal 56 nyarán Tatabányán voltam, 57-ben pedig Szentendrén. S aztán Hódmezővásárhelyen, aztán ott többször is megmaradtam. Ezek a művésztelepek végül is jók voltak, mert akkor az ember hosszabb ideig tartózkodhatott olyan helyen, ahol régen legfeljebb csak kirándult, vagy még azt sem.”⁷⁴

Az oktatás központi alakja a mindent jobban tudó, aurával bíró mester volt. Csakhogy a Rákosi-rendszer már megtépázta ezt az aurát: megroppant, mivel saját stílusa többé nem lehetett (egyértelműen) mintaadó. A mesterek elbizonytalanodtak, mindazonáltal tekintélyüket – a háború előtti hierarchikus szisztéma szerves részeként – őrizték. Ez a mesterrendszer a konzervatív oktatás beépített garanciáját is jelentette – és vice versa. Ezt Birkás Ákos ironikusan, kritikusan ábrázolja: „A mester nem tanár, a mester szuverén. Nem kell tanítania, véleménye van, a véleményt nem kell megindokolnia, a mester előadja magát, őt kell csodálni. [...] Lényegében ez egy paternalista szisztéma, amiben van egy atyáskodó minta. Ha elfogadod és közreműködsz ebben a »nem tanítalak ugyan semmire, de ha alkalmazkodsz« szisztémában, akkor megvédelek.”⁷⁵ A mester mesterségesen táplált tekintélyét növeli,

⁷⁰ Uo., 10; Interjú Várnagy Ildikóval.

⁷¹ A Magyar Képzőművészeti Főiskola nevelési és oktatási programja é. n. [1968], 12; Interjú Várnagy Ildikóval.

⁷² Interjú Maurer Dórával; MKF IT ülés jegyzőkönyve, 1957. március 25., 1965. április 28., MKE Lt. 1-a-48, 1-a-57; Interjú Bodóczy Istvánnal.

⁷³ Interjú Várnagy Ildikóval.

⁷⁴ Interjú Maurer Dórával. Az elbeszélésekből egyetlen előnynek – legalábbis a budapestiek számára – a közeg mássága tűnik.

⁷⁵ Interjú Birkás Ákossal.

ha van segédje. Domanovszky londoni tanulmányútja után (a tutori szisztéma hazai tükrözéseként és Lyka Károly nevével védve) a festőtanárok segéderőt kaptak, hogy ne kelljen olyan sokat bejárniuk.⁷⁶ A mesterekről kapott vélemények abban megegyeznek, hogy tanáraival mindenki elégedetlen volt, kivéve Várnagy Ildikót, aki egyébként csalódott, mivel – szakmailag – nem tanult újat: „Somogyi nagyon jó volt szerintem, *a gimiben mindent megtanultam tőle*, és ott nagyon szeretett. [...] Időnként bejárt Pátzay Somogyihoz, és állítólag ilyeneket mondott, hogy Jóskám, ez már készen van, vagy ez még a váz? Nagyon erős nyomás lehetett a Somogyin a Pátzay miatt. Időnként átmenekült hozzánk. Mutogatott, hogy kicsit itt marad, mert veszély van. Holott azt olvastam később róluk, hogy a Pátzay kifelé mindig megvédte a Somogyit meg a Kerényit a kommunizmusban – vagy nem tudom, minek nevezzük, a szocialista realista korszakban. De amikor egymást közt voltunk, akkor előjött a nyomás. Sajnáltuk.” (Kiemelés tőlem – T. E.)⁷⁷

⁷⁶ MKF Igazgatótanácsi jegyzőkönyvek, 1966. május 16., 4. MKE Lt. 1–a–57.

⁷⁷ Várnagy e sajnálat örvén megbocsát. Interjú Várnagy Ildikóval.

A módszer

Az egyetlen módszer a korrektúra, „a szemléletadás legmagasabb formája”⁷⁸ volt. A mester hetente egyszer, esetleg kétszer meglátogatta a műteremben dolgozó hallgatókat, és korrigált. Azaz hozzászólt, sokatmondóan hümmögött, jó esetben biztatott, rosszabb esetben belerajzolt (festett, gyúrt) a hallgató munkájába, bölcsességeket mondott, anekdotázott, esetleg ugyanazokat ismételtette. Problémafelvetés vagy csak változatosabb téma, technika bevetése nem volt ismeretes, a kreativitás fejlesztésének semmiféle gyakorlata nem alakult ki, a mester lényegében csak „osztotta az ész”: „...amikor meglátta az egyik szénrajzomat, megállt, és azt mondta, hogy »ismeri maga a köztes fixálást?« Mondtam: »Nem, mester.« »Na, megmutatom«, és onnantól kezdve ő csinálta a rajzomat, hozzá sem nyúltam [...]. Lefixálta, és meg kellett mutatnia azt is, hogy a durvább felületen jobban fog a szén, és akkor meghúzott bizonyos vonalakat...”⁷⁹ „Úgy korrigált [Somogyi] – ezt egyszer Kő Pali is elmondta, vagy leírta –, hogy megkérdezte, belenyúlhat-e, persze nem várta meg a választ, hanem föluggott [...], és elkezdte levagdosni, amit nagy nehezen rányomogattunk a vázra. Mindenkit végigkorrigált, és akkor lett hat-nyolc Somogyi szobor, ami a csípőjét előrehúzta, a nyakát föl, és mi magunkba estünk. Elmentünk a kocszába, és utána két-három nap múlva visszacsináltuk a saját szobrunkat. Annyira nem voltunk hülyék negyedikben, hogy úgy hagyjuk. Sokkal nehezebb volt újra megcsinálni, mint először [...] aztán már hagyta, a visszacsinálás után már úgy maradt.”⁸⁰ Bár azt hajtogatták, hogy egyéni oktatás folyik, de a mester még csak egyénre szabott feladatokat sem talált ki, sőt alapvető technikát, technikai fogásokat sem tanított meg.

Az osztályozás nem az értékelés, inkább a tekintélykinyilvánítás eszközének mutatkozik. Nem (voltak) ismeretesek az értékelés szempontjai és kritériumai, a munkák értékelése nem történt meg, az osztályzatok oka homályban maradt, az elvárások pedig csak kiszimatolás útján voltak érzékelhetők: „Év végén kiállítások voltak, és akkor kaptunk osztályzatot. Nem tudtuk, de gondolom, nem egyedül Somogyi osztályzott. Gondolom, a Pátzayval, meg a Bernáthtal, vagy a Szabóval, de ez sose derült ki. Megmondták, hogy hármas vagy négyes [...], úgy emlékszem, nem mondták,

⁷⁸ BALOGH (1969), 120.

⁷⁹ Ék Sándorról lásd Interjú Maurer Dórával.

⁸⁰ Interjú Várnagy Ildikóval.

meg, hogy miért.”⁸¹ „A delikvenseknek, akik diplomáztak, ki kellett akasztani a falra valahol a munkájukat, és aztán nem voltak jelen, nem volt diplomavédés, magyarázat vagy ilyesmi...”⁸² Ez az eljárás az érett személyiségekről leperog,⁸³ de (fiatalokról volt szó) a formálódókat – és ez független az intelligenciájuktól, tehetségüktől, nyitottságuktól, kreativitásuktól – elbizonytalanítja, megfélemlítheti. „Pontosan éreztem az elvárásokat, mint ahogy az előző három évben is éreztem” – mondta Várnagy Ildikó.⁸⁴ Mégis olyan vizsgamunkát akart készíteni, amely ütközött a Főiskola „értékeivel”. Maurer Dóra, miután világossá vált számára – és ez hamar bekövetkezett –, hogy az, amit ő képvisel, nem felel meg a Főiskola (amúgy homályosan lebegtetett) kánonjának, „életben maradás” céljából kétféle munkát kezdett készíteni.⁸⁵ „Akkor [1956 után] elkezdtem nézni a német expresszionistákat, meg Ferdinand Hodlert, mert ezek az erőteljes kifejezések érdekelték, és elkezdtem ebbe az irányba rajzolni. Ez ötvenhétben még nem volt probléma, de ötvennyolcban, ha jól emlékszem, akkor azt mondták (adtak akkor egy hármast vagy kettést), hogy ha félév után ez így megy tovább, akkor kirúgnak. Úgyhogy akkor elkezdtem kétpályásan dolgozni. Ami aztán sokáig így maradt, mert ebbe csatlakozott bele a képcsarnoki munka is [...] az utolsó évben, amikor diplomára került a sor (egy egész évet szántak erre), akkor én elbújtam előle, nem jártam be, otthon dolgoztam. Ugyan volt egy szoba, amit mással együtt megosztottam (minden diplomázónak járt egy fél szoba, egy fél kis műterem), de hát oda ritkán jártam. Csak legfeljebb amikor kellett nekem valami; modell után rajzolni, ilyesmi. Ék Sándor üzent, hogy látni akar. Mondtam, hogy én is, de nem mentem, és aztán a diplomán szembesült a munkáimmal, és nem védett meg, nem is kaptam diplomát. Bernáth Aurél, Kádár György, Ék Sándor és Aradi Nóra voltak a diplomabizottság tagjai...”⁸⁶ Maurer tehát végül mégsem kapott diplomát: a jegyzőkönyv tanúsága szerint a tanárok először megszavazták a diplomamunkáját, de a Művelődésügyi Minisztérium kiküldött munkatársa vétőt jelentett be: „a minisztérium ilyen szemlélettel nem érthet egyet” – ezután utasította el Maurert a bizottság.⁸⁷

A diploma

Domanovszky azzal kezdte pályafutását, hogy bejelentette, megszünteti a nyilvános diplomavédést: „Ebben a tanévben már nem tartunk nyilvános diplomamunka bírálatot. A diplomamunkák elbírálása nem tartozik a nyilvánosság elé, egy bizottság fogja eldönteni, hogy az illető hallgató diplomamunkáját elfogadják-e vagy nem.”⁸⁸ Az Igazgató Tanács ugyanezen az ülésen az alábbi határozatot hozta: „Minden hallgató köteles azt a tervet kidolgozni, amelyet a bizottság elfogadott, diplomamunkát menet közben nem lehet változtatni. Terv alatt olyan vázlatot kell érteni, amelyben a leendő mű minden lényeges mozzanata szerepel. Ebbe beletartozik a helyes lépték is.”⁸⁹ Korszakunk kezdetén tehát diplomamunkát még kellett készíteni, jöllehet nyilvános védés vagy értékelés már nem volt. Aztán diplomamunkát sem kellett készíteni, a tanulmányok sikeres befejezésével járt a diploma. 1967-től a tanári diplomához a tanulmányok befejeztével államvizsgát kellett tenni marxizmusból, művészettörténetből, módszertanból, ábrázoló geometriából, valamint alakrajzból. (1961-től 1967-ig marxista filozófiából, művészettörténetből, módszertanból és alakrajzból, az

⁸¹ Uo.

⁸² Interjú Maurer Dórával.

⁸³ „Azért nem volt érdekes, mert elég öntudatosak voltunk már, és úgy gondoltuk, hogy adjon egy jegyet – annyira nem érdekelt. (Az nem volt valami jó, ha kettést, mert akkor az átlagot rontja, nem kapunk ösztöndíjat.)” Interjú Várnagy Ildikóval.

⁸⁴ Uo.

⁸⁵ Ma már nehezen érthető, hogy a rajzok – amelyeket egyébként Maurer a műtermében őriz – miért nem voltak elfogadhatók. Még semmi nem látszik rajtuk a művész későbbi munkáiból, rendes tanulmányok.

⁸⁶ Interjú Maurer Dórával. Ez egybecseng (természetesen másik nézőpontból) Ék Sándor véleményével: „Maurer Dóra nagyon nehéz ember, de az osztályozások során soha jó (4) érdemjegynél rosszabbat nem kapott. Sokat nevelte, bizonyos eredményeket el is ért. Elhatározta, hogy az elmúlt napok vitáinak tanulságait leszűrve, nagyon komolyan figyelmezteti jelenlegi munkáinak helytelenségéről.” MKF IT ülés jegyzőkönyve, 1959 (!). június 7., 5. MKE Lt. 1-a-50.

⁸⁷ Interjú Maurer Dórával. MKE Lt. 12-b. Államvizsga jegyzőkönyvek, 1953–1974. Diplomamunkák bírálati jegyzőkönyvei, 1959–1963. 1961, 14.

⁸⁸ MKF IT ülés jegyzőkönyve, 1956. szeptember 24., 3. MKE Levéltár 1-a/48.

⁸⁹ Uo.

⁹⁰ Ezzel sokan nem értenek egyet, így Birkás Ákos sem: „Harminc év tanítás után nagy Kossuth-díjasunk azt mondta, hogy a művészetet nem is lehet tanítani. Hát akkor rég el kellett volna mennie nyugdíjba, ugye. Egyszerűen kutyakötelességük lenne tanítani. Méghozzá nem azt, amit tudnak, hanem azt kéne tanítani, amivel ezek a gyerekek az életben előbbre jutnak. Amivel szembe kell nézni. Ez nem az, amivel a tanárnak fiatalkorában kellett szembenézni.”

ábrázoló geometria szigorlatot korábban le kellett tenni.) A művészdiploma megszüntetése mögött az a szemlélet húzódik meg, hogy a művészet nem tanítható,⁹⁰ ugyanakkor a népi demokrácia azon népművelő szándékait is tükrözi, hogy mindenkiből, akiből csak lehet, tanárt képeznek. Ebben az aktusban tehát e két szemlélet erősítette egymást.

Várnagy Ildikó két utolsó félévi munkája kitűnő példája a hatvanas évekbeli főiskolai művészetoktatás korlátoltságának; annak, hogy mit képzeltek a Főiskola tanárai a művészetről, illetve hogyan közvetítették az aktuálisan lehetséges, megengedett formálást. Jóllehet az első szobor kellőképpen felforgató, mégis inkább a Főiskola szűkkeblű művészetfelfogása az elképesztő. Mai szemmel nem látjuk azt, ami olyannyira megdöbbentette Somogyit, hogy (ha kezdetben még korigált is a szobron – láthatók is „somogyis” jellegzetességei) nem tartotta megfelelőnek. A hatvanas évek művészeti termését tekintve e két mű jóval közelebb esik egymáshoz, mint bármi máshoz, ám akkor a köztük levő különbség mégis vízvázaló volt: dip-



34. Várnagy Ildikó: *Éva menekülése a Paradicsomból*, 1967

lomának megfelelő és nem megfelelő (holott az elfogadott egy iskolás munka, az el nem fogadott érett alkotás). „Akkor én azt hittem, hogy most tényleg kell csinálni egy szobrot. És én csináltam egy ilyen legendás, négykézláb mászó Évát (egy kicsit középkorias, román kori stílus keveredett a modernnel), aki mászik ki, menekül a Paradicsomból. Nekem ez volt a lényeges dolog (*Éva menekülése a Paradicsomból*). Akkor nagyon sokáig nem jött be a mester. Akkor már nagyon ritkán láttuk egymást.

Amikor viszont meglátta, akkor megriadt, és elkezdett először kicsit korrigálni, szögletesre (én puhára csináltam), kicsit konstruktívabbra alakította. Gondoltam, hogy jó, ennyiből megúsztam, és mintázgattam tovább, majd olyan három héttel a vizsga előtt azt mondta, hogy ezt nem öntjük ki, Ildikó. Ez gipszet jelentett, de gipszet is csak akkor kaptál, ha jó volt a munka. Ha nem, akkor nem. [...] Nagyanyámnak volt egy húsvágó kése, ezt bevittem és szépen leszeleteltem a vázról az agyagot, és akkor még volt két hetem. Csináltam gyorsan egy másik szobrot. Egy olyan kerényis-somogyis ülő figurát, ami minden szempontból megfelelt. Kaptam egy négyest. Az tartozik még hozzá, hogy mikor hazamentem, és ezt elmeséltem, akkor [apám] csak annyit mondott, hogy most lettél szobrász. [...] Ez azt jelentette, hogy már tudod, mi hogy van. Ha elég erős vagy, akkor fog ez menni, és kész."

A többi tantárgy – ami jelentett valamit

A tárgyábrázolást és anatómiát tanító Barcsay Jenő volt az egyetlen, akiről a művészek egyöntetűen pozitívan nyilatkoztak.⁹¹ „Barcsay a legfontosabb, mert itt lehetett először gondolkodni munka közben – úgy különben állandóan csak nézni és rajzolni, nézni, rajzolni – szóval átvenni, és itt viszont szerkeszteni lehetett, és ez nekem nagyon szimpatikus volt.”⁹² „...úgy próbált korrigálni, hogy a tárgyak mögé lássunk. A nagyobb térszefüggésekre koncentrálnunk, de ezen túl is, hogy mi ez a megfoghatatlan valami, ami a tér [...] Barcsaynak volt egy finom érzékenysége, a szelidsége rá tudta vezetni az embert [...] egy idő után az ember elkezdte érezni, hogy itt már többről van szó, mint hogy összeszátírozok egy papírt.”⁹³ „Az anatómiát is ő tanította, nagyon aranyos volt. Mindenki állt a táblánál, és ő mondott valamit, hogy most kar, láb vagy fej, vagy annak a részlete, és akkor fel kellett rajzolni a csontot, izmot, hova kötődik, honnan.”⁹⁴ A geometriáról (Krocsák Emil) már megoszlottak a vélemények, közülük Tölg-Molnár Zoltáné a legpozitívabb: „Ez nagyon jó, ez olyan szellemi tornaóra volt, ami számomra az egyik legfontosabb volt az akadémián.” Pozitívan értékeli Pogány Frigyes építészettörténetét modernsége miatt;⁹⁵ az anyagtant Maurer mint élvezetes, játékos stúdiumot említi, Bak mint ami hasznos lehetett volna, ha kellő időt szánnak rá. A módszertant (Balogh Jenővel) Várnagy Ildikó játékos, hasznos tantárgyként jellemzi, végül a fakultatív murális (Z. Gács György) és a grafikai (Ék Sándor) tanulmányokat Bodóczy ambivalensnek írja le, azzal a hiányérzettel, hogy „csak technikát” tanítottak. A művészettörténetet bár fontosnak tartják, többé-kevésbé botrányosnak látják, hogy csak a régi korokkal foglalkoztak.⁹⁶ Birkás Ákos azonban nem ebben látta a problémát: „Semeddig nem jutottunk, de felőlem lehet Tintorettről, Ó-Egyiptomról vagy bármiről úgy beszélni, hogy attól elájulok, hogy milyen impulzusokat ad a mai viszonylatban. Hát ez nem történt meg. Semmi olyasmi, ami arra a feladatra készített volna fel, hogy neked most, a hatvanas, hetvenes években meg kell csinálnod a magad korszerű, a világban érvényes művészeted.”⁹⁷



35. Várnagy Ildikó: Ülő nő, 1967

⁹¹ Barcsay volt talán az egyetlen, aki a szocreál elől a szakmaiságba menekülést példaszerűen oldotta meg: 1951-ben jelentette meg *Művészeti anatómia* című könyvét, amely azóta számos magyar és külföldi kiadást ért meg, több mint húsz nyelvre fordították le, és máig tankönyvként szolgál.

⁹² Interjú Maurer Dórával.

⁹³ Interjú Bak Imrével.

⁹⁴ Interjú Várnagy Ildikóval.

⁹⁵ Interjú Bak Imrével; Interjú Bodóczy Istvánnal.

⁹⁶ A művészettörténet tematika (1964-ben) a felszabadulás utáni művészettel zárul. MKE Lt. I-b. 15. doboz.

⁹⁷ Interjú Birkás Ákossal.

Köszönettel tartozom Bak Imrének, Birkás Ákosnak, Bodóczky Istvánnak, Gádor Magdának, Maurer Dórának, Tölg-Molnár Zoltánnak és Várnagy Ildikónak, hogy megosztották velem tapasztalataikat, valamint a Magyar Képzőművészeti Egyetem Könyv- és Levéltára dolgozóinak, különösen Blaskóné Majkó Katalinnak és Kiss József Mihálynak, hogy segítették munkámat.

Az illusztrációk – Várnagy Ildikó munkáinak kivételével – a budapesti Képzőművészeti Gimnázium archívumából származnak, mivel ott ezt a korszakot tekintve is reprezentatív gyűjtés folyt (minden korban a legjobbnak minősített munkák kerültek be), és lényegében ugyanaz volt a tananyag, mint a Főiskolán (azzal a különbséggel, hogy itt az életkornak megfelelően módszeresen tanítottak, és az ide járó gyerekek közül kevesebb művész lett, mint a főiskolai hallgatók közül). Ebben az archívumban sok olyan munkát őriztek meg, amelyeket a Főiskolára került, később híressé vált művészek (többek között Maurer, Csernus, Bak, Birkás, Lakner, Tölg-Molnár) készítettek.

BIBLIOGRÁFIA

- BALOGH (1969) – BALOGH Jenő: *A vizuális nevelés pedagógiája*, Budapest, Tankönyvkiadó, 1969.
- BENCE (1972) – BENCE Gyula: A Képzőművészeti Főiskola története, IV. rész, in VÉGVÁRI (1972), 274–284.
- BLASKÓNÉ MAJKÓ – BLASKÓNÉ MAJKÓ Katalin: A mintarajztanodától a képzőművészeti egyetemig, VI. fejezet, <http://www.mke.hu/about/tortenet.php>, letöltve 2011. szeptember 29.
- CSIBRA–SZERDAHELYI (1975) – CSIBRA István–SZERDAHELYI István: *Estétikai alapfogalmak*, Budapest, 1975.
- CSIZMADIA–SZÖNYI [2001] – *A Magyar Képzőművészeti Főiskola részvétele az 1956-os forradalom és szabadságharcban*, szerk.: CSIZMADIA Zoltán–CSIZMADIA Zoltánné–SZÖNYI István, Budapest, MKF, é. n. [2001].
- ESTERHÁZY (1988) – ESTERHÁZY Péter: *A kitömött hatyú. – Függelék a Kis Magyar Pornográfiához. – Magyar Maszat*, Budapest, 1988.
- Interjú Bak Imrével – TATAI Erzsébet: Interjú Bak Imrével, Budapest, 2011. április 18.
- Interjú Birkás Ákossal – TATAI Erzsébet: Interjú Birkás Ákossal, Budapest, 2011. április 7.
- Interjú Bodóczky Istvánnal – TATAI Erzsébet: Interjú Bodóczky Istvánnal, Budapest, 2011. február 22.
- Interjú Maurer Dórával – TATAI Erzsébet: Interjú Maurer Dórával, Budapest, 2011. április 18.
- Interjú Tölg-Molnár Zoltánnal – TATAI Erzsébet: Interjú Tölg-Molnár Zoltánnal, Budapest, 2011. április 18.
- Interjú Várnagy Ildikóval – TATAI Erzsébet: Interjú Várnagy Ildikóval, Budapest, 2011. május 9.
- KISS (2001) – KISS József Mihály: *A Magyar Képzőművészeti Egyetem Levéltára. Repertórium (1845) 1871–1996*, Budapest, 2001.
- KMML – *Kortárs Magyar Művészeti Lexikon*, főszerk.: FITZ Péter, Budapest, Enciklopédia, 1999–2001.
- KÖPECZI (1970) – *A szocialista realizmus, I–II*, szerk.: KÖPECZI Béla, Budapest, Gondolat, 1970.
- MARÓTHY (1964) – MARÓTHY János: A realizmus általában és konkrétan, *Társadalmi Szemle*, XIX. évf. 12. sz., 1964. december, 54–69.
- PRAKFAI–SZÜCS (2010) – PRAKFAI Endre–SZÜCS György: *A szocreál Magyarországon*, Budapest, Corvina, 2010.
- VÉGVÁRI (1972) – VÉGVÁRI Lajos (szerk.): *Száz éves a Magyar Képzőművészeti Főiskola 1871–1971*, Budapest, Képzőművészeti Főiskola, 1972.
- VITÁNYI (1965) – VITÁNYI Iván: A realizmus értelmezéséről, *Társadalmi Szemle*, XX. évf. 5. sz., 1965. május, 65–71.

Mezei Ottó

„A művészet mindig valamilyen egészbe avat be”

Beszélgetés Molnár Sándor festőművésszel (1966)

Az alábbi beszélgetés gépirata Mezei Ottó művészettörténész (1925–2004) hagyatékában maradt fenn, az MTA Művészettörténeti Kutatóintézet Adattára őrzi (MKI-C-I-214, 257. dosszié). A Molnár Sándortól származó autográf javítások és a betűkép alapján feltételezhető, hogy a hangfelvételt Molnárék gépelték le. Közlésére a felvétel idején nem volt esély, publikálatlanul maradt. Minden valószínűség szerint 1966 első hónapjaiban készült; az akkor harmincéves festő számára sorsfordító évben, ugyanis ekkor fogalmazta meg életre szóló programját, az egyszerre elméleti és gyakorlati vonatkozású *festőjógát*. A beszélgetés érdekessége, hogy bár a *festőjoga* kifejezés nem szerepel benne, annak számos elemét tartalmazza – igaz, még nem rendszerezett formában. Vagyis az interjú a festőjoga megszületése, tudatosulása előtti pillanatról ad számot. A teória legteljesebb változata Molnár Sándor *A festészet tanítása* című könyvében olvasható (Budapest, Magyar Képzőművészeti Egyetem–Semmelweis, 2007). Folyóiratunk a szöveg szerkesztett változatát közli. (A. G.)

– *Hogyan jutottál el a teljes absztrakcióig?*

– A modern művészettörténet, festésztörténet két jelentős lépésről ad képet. Az egyik lépés az, amikor a festő a természetből kiindulva – a természetből mint centrumból, egy természeti képből kiindulva – eljut a képig, a formai világig, a tárgyból formát csinál. A másik lépés, amikor ebből a formából egy újabb áttétellel úgynevezett „absztrakt” kép készül. A festészet tárgya a festészet lesz.

– *Amikor elindultál, ebben csak technikai-formai kérdést láttál, vagy emberi, tartalmi, szellemi kérdést is?*

– Itt a formai és a nem formai kérdés teljesen azonos, ugyanis a festészetben a forma hordozza azt, amit általában úgy szoktak nevezni, hogy tartalom. Nincs egy külön – a formától független – gondolati tartalom, a forma maga rögtön és közvetlenül az. Tehát a forma–szín–tér közvetít egy tartalmat, mint ahogy az irodalomban a nyelv fogalomrendszere, a zenében a hangzási effektusok, maga a hang közvetít egy tartalmat. A természetben a tárgy mindössze csak látszik. A képen jelent. Ez óriási különbség. A képen formai megjelenése van a tárgynak, és mint forma: jel, és már jelent valamit. S hogy mit jelent, tehát minek tulajdonít a festő jelentőséget, az filozófiai kérdésekhez vezet. Ma sokan azt gondolják, bizonyos eléggé primitíven elgondolt és megfogalmazott szövegek alapján, hogy a művészet filozófiaillusztráció. Meghatároznak egy tartalmat, előírják a formai megjelenését, s azt gondolják, hogy ebből művészet lehet, vagy hogy a meghatározott forma kifejezi a meghatározott tartalmat. Ez enyhén szólva is képtelen naivság. A vizuális és a filozófiai nyelv egymással nem keverhető, jóllehet megfelelések vannak közöttük. Csakhogy az egyik nyelv értelme nem tehető át egyszerűen a másik nyelvre. Ez a művészeti alkotások értelmezésének nehézsége.

- *Azt mondtad, hogy lényegében a formából sugárzik a jelentés.*
- Pontosan.
- *Amikor ezeken a formai etapokon keresztülmentél, ez a jelentés konkretizálódott benned? Vagy te is akkor döbbsz rá a jelentésre, miután mint forma előtted állt a vásznon?*
- Az én esetemben ez párhuzamos jelenség, mert – amennyire adottságaim engedik – megpróbálom fogalmilag is kíséreni azt, amit csinálok. A festők általában pontosan érzik a formák jelentéstartalmát. Érzik, érzékelik, hiszen egész emberi lényük bevetésével festenek, a forma belőlük következik, de átvilágítani, az értelem fényében meglátni nem tudják. A festő saját vakságáról beszél. Ezért a festők nagy százaléka – ahogy mondják – nem túl okos. Gondolatilag kevésbé foglalkozik a művészettel, vagy ha igen, abban nincs sok köszönet. A festő annak ellenére, hogy fogalmilag nem tisztázza a maga számára a formák jelentéstartalmát, nagyon is jól tudja, mit csinál, mert nem csak az értelmével, de egész lényével fest.
- *Legfeljebb nem tudatosan.*
- Legfeljebb nem tudja átfordítani a fogalmiakra. Én hamar felfedeztem, hogy a festő bizonyos értelemben vaknak születik, és egész életében vak is marad.
- *Mindig egy természeti motívumból indulsz el, majd kialakítod a saját formavilágodat, és az a gondolati anyag.*
- Erről van szó.
- *Azt mondtad, hogy tisztázod a magad számára a dolgokat, ami a modern festészet kapcsán izgalmas kérdés. Ezt mint teljesen racionális tevékenységet viszed végig, vagy spontán, kiszámíthatatlan, mélyről, a tudat egyre mélyebb rétegeiből jövő erők is visznek, amikor formába öntöd, formává alakítod át ezeket a motívumokat?*
- Mind a kettőnek nagy szerepe van. A rációnak, tehát az átvilágítási képességnek – annak, hogy világosan lássam: mi történik, mit teszek, hogy ne legyek vak erők játékszere – rendkívül nagy jelentőséget tulajdonítok, többet, mint amit ennek a festők szoktak. Viszont feltétlenül érzelmi, tudat alatti energiák vezetnek az embert, amikor fest. Különben mit világítana át? Van egy fogalmi logika, amivel nevének nevezi, és egy vizuális logika, ami felszínre hozza – ez az átvilágítás. De meg is fordíthatom: van egy fogalmi logika, ami felszínre hozza, és van egy vizuális logika, ami megnevezi, jellel értelmezi át – ez az átvilágítás. Nézi az ember az üres vásznot, és kezdi felrakni – mondjuk – a pirosakat, és ekkor már belekerül egy érzelmi hálózatba, vizuális logikába. Már érzem, hogy bizonyos mennyiségű zöldnek kell jönni, vagy kéknek – válogatok a kialakult jelek között. Rakom fel a kékeket, érzem, hogy itt vagy ott megbomlott az egyensúly, a formákat ritmusba rendezem, figyelem a mozgás alakulását. Ilyen vizuális logika is van. Az egyik szín kívánja a másikat, az egyik forma kívánja a másikat, az egyik ritmus meghatározza a másikat – megindul a teremtési folyamat, ami a vizuális gondolkodás következménye. Tapasztalat, hogy egy festő mennél jobban átadja magát ennek a vizuális logikának, annál biztosabb, hogy a műben létrejön a sugárzás, ami a helyes vizuális beszéd következménye. Ha ez a sugárzás az évszázadok során egyre növekszik, létrejött a remekmű. Ami nem más, mint

a tiszta, zavartalan festői beszéd, a képi nyelv, a vizuális logika zavartalan világossága és tisztasága.

– *Téged a színek felrakásában, a színek válogatásában egy úgynevezett „impresszionista” elmélet vezet? Vagy egy másik színelmélet alapján, a kiegészítő színekre támaszkodva, inkább az erősebb érzelmi sugárzást adó színeket választod – függetlenül attól, hogy azok miként illeszkednek egy bizonyos komplementer rendbe?*

– A dolog itt is kettős. Egyrészt vannak színelméletek, amiket az ember ismer – „komplementerek”, „szimultánok” –; a szám, forma és szín összefüggésének törvényszerűségei. Ezeket figyelemmel kíséri, és igyekszik felhasználni őket. Ugyanakkor feltétlenül egy ösztönös folyamat rakatja fel a festővel a színeket, változtat meg bizonyos mennyiségeket, de olyannyira, hogy az ember elkezd egy képet, mondjuk pirosban, és mire befejezi, kék lesz vagy szürke. Itt van ez a téli táj, mindenhol látszik a háttérben a piros jelenléte. Vörös-kék variáció volt, mint a mellette levő kép, de mire befejeződött, egészen tört szürke lett.

– *Maradjunk ennél a képnél. Hogy jutottál ehhez a formai ösztönzéshez? Em-lítetted, nemcsak színbeli logika van, hanem a természeti formán belül bizonyos formák autonóm módon kezdenek élni. Te miként alakítod ezeket?*

– A forma felszabadulásában a legnagyobb jelentősége a kubizmusnak volt a 20. századi képzőművészeti gondolkozásban, mégpedig abban az értelemben, hogy másfajta törvényszerűségeket fedezett fel, mint a reneszánsz perspektíva. Másfajta és mégis ugyanazt. A kubizmus lényege, hogy feloldotta a tér és a tárgy szembeállítását, és a teret bevitte a tárgyba, és a háttérrel is formailag értelmezte. Ezzel üresség keletkezik a tárgyon belül – a tárgy kiürül –, és formai jelek keletkeznek a háttérben, és így létrejön a tárgy kontúrjától független formai és téri szerkezet. A kubizmusnál a forma geometrikus, függőleges, vízszintes, néha félkörös jelekből áll. Ezt tovább lehet vinni a kalligráfia értelmében: az ember kiválasztja a formákból és fény-árnyékokból azokat a geometrikus elemeket, kalligrafikus jeleket, amiket a természeti motívumok kiadnak, közben mindenhol üresen marad a tér, és így létrejön egy olyan formai szerkezet, ami nem a tárgyak külső kontúrján alapszik. Létrejön a nyitott tárgy, amely magába fogadja a festő belső világát és az üres teret, elkeveredik vele, fölveszi az én és a tér ritmusát, a folyamatosságot és a folytonosságot, ami az egész képi felületet cirkuláló mozgásba hozza.

– *Biztos ismered az úgynevezett alap-pszichológiai elméletet, hogy lényegében van a háttér, és van a forma, amely az előtérben van. A kubizmus a formának juttat nagyobb szerepet. Természetesen a háttér ott van a formában oldva, de az előtérben álló alak jut nagyobb szerephez. Viszont, ahogy nézem, a képeidnél nehezen tudnánk arra választ adni, vajon a háttérnek vagy a formának van-e nagyobb szerepe.*

– Egy festő munkásságáról nem lehet úgy beszélni, mintha egységes volna, mert bizonyos korszakokra oszlik. Magam is számos problémával foglalkoztam. Ilyen a stúdium, majd a figuratív időszak, aztán a fél-figuratív korszak, ahol a formai jegyek kialakultak. Később a formák egyre önállóbb szerepet kaptak, a kontúroknak és a tárgynak egyre kisebb jelentősége lett. Eleinte a formák szigorúbbak, szárazabbak, grafikusabb jellegűek voltak, mert az erőfeszitésem arra irányult, hogy megtaláljak

egy önálló, gazdag formarendszert. A kontúrtól való megszabadulás alkalmat ad arra, hogy az ember sok motívumot fessen egy képbe, tehát az áthatásra, önmaga elkeveredésére a természettel. A motívumok tehát kölcsönösen áthatják egymást.

– *Egyetlen képen belül?*

– Igen. Például ezen a téli tájon belül, ha az ember megfordítja, akkor egy másik táj van, figurák, és olyan dolgok, amelyek a gyermekkorból, az emlékekből, álmokból mint asszociatív képek megmaradtak.

– *Ezek előre elhatározott szándék szerint merülnek fel benned?*

– Nem.

– *Hanem a feldolgozás során a formából adódnak?*

– Pontosan. A formarendszer asszociál további motívumokra. Így kerül bele a szürrealizmus, annak tárgyi naturalizmusa nélkül, tehát a jelrendszer megterhelődik az ember emlékképeivel, élményeivel, tudatalattijával. A jelrendszer végül olyaná alakult, hogy ezeket összevonta a természeti motívumokkal. Egy kő, egy fa, a víz fodrozódó felszíne, a lomb vibráló felülete, vagy a gyermekkori emlékek, arcok összekeveredtek a képben. A jelek megterhelődtek ezekkel az érzelmi jelentésekkel is, és a természeti jelentésekkel is; összevont formák alakultak ki (ezeket kozmikusnak is lehetne nevezni), amik sokféle asszociálnak. Aztán jött egy időszak, az oldódás után, amikor a formák megteltek színnel, szenvedélyes, akaratos, lángoló, szenvedésteli színnel. A szín lépett az előtérbe, ugyanis a forma már kézben volt, és átengedtem magam érzelmeimnek, szenvedélyeimnek, a színt egészen a robbanásig fokozhattam, amennyire csak az energiáit kifejezésre alkalmassá tudtam tenni.

– *Tehát korábban, amikor ezt a módszert kidolgoztad, a forma volt domináns alap számodra?*

– Úgy tapasztaltam, ez törvényszerű folyamat. Az első lépés a természettől a formáig. A második, a formából képezni. Ez a művészet művészete. A festészet festészete.

– *Itt ez a női akt már formaibb, elvontabb megoldás. Hogyan valósítottad meg?*

– Beállítottam az aktot, bár általában modell nélkül, vázlatok után festek. Felrajzoltam a külső kontúrjait, ahogy illik, tehát megjelöltem a tárgyat, tömeget. Aztán a formákból és a fény-árnyakból, melyek a motívumon, az akton voltak, elindultam egy felfedező körútra: kikeresni a jelek karakterét és jellegét, ami a képen kék színű. Gondosan ügyeltem, hogy olyan jelhez jussak, aminek van bizonyos szürreális utalása is. Ahol, ha nem tekintem az aktot, egy-egy jelnek külön is önálló karaktere van, mint a gyökereknek vagy a faágaknak. Tehát már eleve igyekeztem sűrítést, jelentést adni a jelnek, amit az aktból nyertem. Miután ezeket a formákat így gondosan végig-elemeztem a figurán, és kialakítottam, felfestettem a vöröset, ami az egésznek a tétét és az alapját jelöli. Egy ülésre készült, tehát nem hosszú fejlesztés eredménye. Különben sokáig szoktam egy képen dolgozni.

– *A téli tájra visszatérve, ha mint kész képet szemléljük, akkor van valami formai kiindulási pontja a megértéshez? Honnan indítanád el a szemlélőt, hogy a képet mint egészet lássa?*

– Nem tartom fontosnak, hogy felismerjék, hogy téli táj. Mert a kép sohasem téli táj, hanem kép. Az ember szinte sohasem a szerint a sorrend szerint néz végig egy

képet, mint egy pillanattal előbb, sem klasszikust, sem absztraktot. A szem mindig más sorrendben követi végig a forma–szín–tér viszonylatokat, és, hogy úgy mondjam, mindig más zenét lát.

– *Tehát Rembrandt vagy Tintoretto műveit sem mint figuratív képeket kell felfogni, ahol látom az alakot, mellette a másikat, és a kép mint egy bizonyos esemény, cselekmény együttese rögződik bennem, hanem ezeket is csak mint formát értelmezem, nem irodalmilag.*

– Egy Rembrandtnak semmi köze nincs ahhoz, hogy a kép „rabbinust” ábrázol. A „rabbinust” megfestheti Edvi Illés Aladár, Rubens vagy Giotto, és mindegyik kép tökéletesen más formarendszerű, hatású és jellegű lesz. Giotto mennyei tisztasága, tiszta, dekoratív színei, geometrikus formái, Rembrandt fény–árnyéka, mélysége, sötét tónusai, Rubens szenvedélyes formakavargása mind másról beszél. A „rabbinus” mindössze alkalom arra, hogy a festő kibontsa vizuális formarendszerét. A másfajta formarendszer másfajta tartalmakat közöl.

– *Említetted, több periódusod volt. Ez azt jelenti, hogy az egyes periódusokban más formarendszerrel dolgoztál? Minek alapján különíted el egymástól a periódusokat?*

– Az első időszak volt a stúdium, majd néhány figuratív kép. Aztán más volt a főiskolán elkezdődött időszak, amikor mindent megfestettem, ami hatás engem ért. A modern művészet összes izmusait végigfestettem, elméleteiket kerestem, összegyűjtöttem. Gondolkoztam és festettem, semmi más szándékom nem volt, csak az, hogy gyakorlatilag megtanuljam, amit a modern művészet tud, hogy mit akar a különféle irányzatokkal, törekvésekkel. Ez évekig tartott; lázas munkával, éjt napallá téve egyik félóraban így, a másik félóraban úgy festettem. Sokat kínlódtam. Zavaros időszak volt, sok munkával. A következő időszakban mindez letisztult, és kialakult az a határozott elképzelésem, hogy a természetnek és az absztrakciónak áthatásba kell kerülnie. Ha az egyiket elnevezem férfinek, a másikat nőnek, akkor nem nehéz elképzelni, mit akartam. A munkafolyamat az volt, hogy egy motívumot és egy absztrakt formát megpróbáltam egymással átvilágítani, egyiket a másikkal áthatni. Átmeneti képeket festettem. Így kötődött össze folyamatossággá az első időszak stúdiuma, figuratívja a második átmenetével. Mutattam már rajzokat, önarcképet, ahol nagy szigorúsággal geometriai háló alá rajzoltam egy arányrendszert. Ez volt az első erős érdeklődésem a szám–geometria–szín iránt. Volt egy pár festő barátom, akikkel mindezt együtt csináltuk végig.

– *Kimondottan természeti motívumok, tehát nem klasszikus képek után?*

– Természeti motívumok után. Vettem egy természeti motívumot és egy arányrendszert, ami leginkább az aranymetszés bizonyos rendszere szerint felrajzolt hálózata volt, belerajzoltam a formákat, amikből megpróbáltam kiemelni a jeleket. Ez hosszú időszak volt, ennek a terméke majdnem mindaz, ami itt van. Aztán a kontúrok megszűntek a tárgy körül, belekeveredtek az emlékképek, és egyre inkább csak a jelek jelentek meg, a festői formák, a kalligráfiák. A természet egyre sűrítettebb kivonatai lettek az Énnek és a természetnek elkeveredéséből adódó jelek. Mindez oldottá vált, és festőivé. Végül a szín feltöltötte a formákat, szenvedélyesen, örületes erővel, tűz-

zel, intenzitással, és megfőkezhetetlenül jelentkezett a minél erőteljesebb mozgás és ritmus igénye. Majd a forma beolvasztásának igénye a színbe. Összeolvasztás. Közben még egyszer jelentkezett a szám–geometria–szín tiszta igénye is. Most egy újabb periódus kezdetén állok, ami pár hetes mindössze, ez a vajúdás és a válság időszaka. A természet teljes elhagyásának gondolata. Valami olyasmi jelentkezik most, hogy a színt tenni meg minden tartalom hordozójává. Mint a növénynek a virág, a festészetnek a szín a lényege. A szín intenzitása, téri, érzelmi és egyéb tartalmaira való teljes ráállás.

– *Vannak erről közelebbi elgondolásaid? Kandinszkij például felállított egy elméletet, melyben meghatározta, hogy minden fontosabb színnek mi az érzelmi és értelmi jelentése, s ezek – a formától függetlenül – milyen viszonyban állnak egymással.*

– Mi ezt a legelső periódusunkban elvégeztük. Talán másfél évig is foglalkoztunk színek jelentéstartalmával és pszichológiai hatásaival, mégpedig olyanféleképpen, hogy megpróbáltunk analizálni egy adott színelületet. Itt nem erről van szó. Engem most főleg a szín téri hatása érdekel. És a tónus, a szín és a tér kapcsolata. Tehát még egyszer: az első lépés, hogy a természetből, a tárgyból formát fest a festő, és nem tárgyat. Olyat, ami jelent, és nem olyat, ami csak látszik. Ezt, ha nincs felizgatva valamilyen elmélettel a kép ellen, majdnem mindenki tudja követni – kis érzékenységgel, kevés műveltséggel is. A második lépés a művészet művészeté. Először a természetből művészetet, aztán a művészetből még egyszer művészetet csinál. Tömény eszenciát. A tárgyat fölszívja a forma, a formát a szín.

– *Nem ez az igazi absztrakt festészet, amit most szándékozol csinálni? Ha az absztrakt festészetet eredeti értelmében értem, akkor, amit eddig csináltál, az nem absztrakt festészet.*

– Pontosan így van.

– *Ezt lehet kompromisszumnak, vagy fél-absztraktnak nevezni.*

– Nem kompromisszum. Semmi esetre sem. A művészet mindig valamilyen egészbe avat be, még ha az igazsága részleges, akkor is.

– *Tehát most tartasz ott, hogy véglegesen és teljesen elszabadulj a motívumtól, és csak a festészet lényegére, a színre támaszkodj. A szín fontosabb, mint a forma.*

– Számomra most fontosabb. Ugyanis úgy érzem, hogy a forma, még a geometrikus is, külső forma, mint ahogy a tárgy is az.

– *A szín nem teremthet önmagában formát? A szín a vásznon formává válik, körülhatárolt egységgé, elemmé változik.*

– Én most arra törekszem, hogy a festészetben elképzelhető legteljesebb mértékig, forma nélkül, teljes egészében a színt és a színben belső tulajdonságként lévő tereget engedjem uralomra jutni. Megállni az űrben szédület és kapaszkodó nélkül. A szín érzékenysége a tér.

– *De honnan veszed az inspirációt? Azt hiszem, a szín ehhez kevés, szükséges egy olyan benső, emocionális indíték, ami különbözik attól, amikor a motívum adott kellő inspirációt az első lépéshez. Most ez nincs.*

– Az előbbi képek centruma a természet volt, amiből a képi forma született. A mostani képek centruma már a kép, amiből teljes absztrakció születik. A mostani festményeim tárgya a festmény. Hogy mi késztet festésre? Nem tudok mást mondani, mint hogy a szín, az érzékeny tér, a semmi.

– *A szín magában hordozza a téri viszonylatokat?*

– A szín mindent magába foglal. Ha az ember egyszerűen lefest egy kéket vagy egy vöröset, és megnézi, a kék mérhetetlen messzeségűnek tűnik, a vörös előreugrik. Cézanne mondta, hogy a mélységet csak az igazsággal együtt lehet érinteni, és hogy a színek ennek a mélységnek a kifejeződései a felületen.

– *Ahol csak a vörös szín különböző árnyalatai uralkodnak, ott is megvannak ezek a téri viszonylatok?*

– De még mennyire! Egy szín kidolgozása a szín és a tónus kapcsolatából születik, a szín és a fény–árnyék kapcsolatából. Egy szín rétegzett valőrjei térrétegek. Gazdag, szinte zeneien hangszerelt térrétegeket lehet felépíteni. Ez a kidolgozottság az az érzékenység, ami felszívja a formát, és a helyére kerül.

– *Csupán téri viszonylatokból is fölépülhet egy kép?*

– A kép a látszat és a jelentés síkján mozog. Amit látunk, jelent. Mit jelent? Hamvas Béla szerint a képnek három lényeges jelentéstartalma lehet: libidó, monómánia és katarzis. Ez a jelentés aztán – mint a képek szellemi háttere és tartalma –



36. Molnár Sándor: Reggelizők, 1963

formára, színre, térre, stílusra és minden mozzanatra kiterjeszti a hatalmát, és a vázszonra kerülő formarendszer meghatározója.

– *Ezt magadra vonatkoztatod?*

– Magamra és másokra, mindenkire. Libidó – Jung szerint ez az életizgalom – tartalmú az olyan kép, amiben benne marad a tárgyak és a természet által minket körülvevő életizgalomból, életélvezetből fakadó nyugtalanság. Legmagasabb megjelenési formája az esztétika. Esztétikus például Matisse, meg az expresszionisták. Ez alacsony szellemi állapot, nem lát túl az esztétikusan irritáló környezetén. A művészet legalacsonyabb foka, talán nem is művészet. Matisse komoly élvezetekben részesíti a nézőt, megjeleníti a szépséget mint az élvezet tárgyát és az élvezet legmagasabb fokát. Nem lehet jobban gyönyörködni egy képben, mint egy Matisse-ban. El kell menni Leningrádba vagy Moszkvába, és meg kell nézni a csodálatos Matisse-okat. Úgy merül el egy kében, mint egy milliomos a fürdőmedencéjében... Elmerülsz az azúrkék vízben, süt a nap, gondod nincs – ez az abszolút élvezet. A második fokot Van Goghgal lehetne fémjelezni vagy Wolsszal: ez a monománia. Igazságot keresnek, mindenáron az abszolút igazságot akarják. Tragédiájuk a megtalált igazságuk részlegessége. Rendszerint rá is megy az életük; ez a nagyságuk és a dicsőségük. Csak az igazságuk érdekli őket, semmi más – se környezet, se pénz, se hír, se élvezet, se karrier, se siker –, mindent feldúlnak, hajszolják a maguk abszolút igazságát, és rájuk szabadul minden, amivel szembekerülnek, és végül összetörnek.

– *Látsz erre példát a magyar művészetben?*

– A magyar művészet teljes egészében a libidóban maradt. Annak is lapos, provinciális, alacsonyrendű formájában. Az egyetlen kivételnek Csontváryt látom, aki elérte a monománia alacsony fokát. Európában nem azért nem becsülik a magyar művészetet, mert nem csinálunk neki elég propagandát, hanem mert ebből a nagy adag butasággal kevert provinciális libidóból nem tudott kilépni, és így nem tudott semmi jelentőset mondani az országhatáron túl. Egyedül Csontváry tudott valamit mondani, őt ismerik is.

– *Akkor most már a harmadikat kellene hallani.*

– A katarikus. Ezeket a megjelöléseket értékfokozatoknak fogom fel. Mintha egy követ dobnánk a vízbe, és az elkezd gyűrűzni. A legkisebb, a legszűkebb kör a libidó, annál tágabb kör a monománia, amely magában foglalja a libidót is, a katarikus pedig magában foglalja az első két kört, felemelve, átváltoztatva és megtisztítva. A katarzis a görög tragédiák értelmében vett megtisztulás. Tragikus folyamat, a monománián való átlépés a végső emberi megtisztulásért. Ilyet az egész európai művészet keveset alkotott. Ilyen Michelangelo utolsó Piétája, amin a forma összetört, és átlátunk valami megnevezhetetlenbe. Ilyenek Rembrandt öregkori munkái és Beethoven utolsó művei. Ez a legmagasabb fok, amit eddig a művészet elért.

– *A modern festészetben is tudsz rá példát?*

– Nem tudok. Amennyire én a modern festőket ismerem, a legmagasabb fok, amit 1910-től mostanáig, tehát ötvenhat év alatt – ez elég rövid idő – elértek, az a kidolgozott monománia. Például Wols vagy Mondrian. Tobey is megpróbált átlépni a monománián a végső letisztuláshoz, de nem sikerült. A libidófestészet a minden-

kori szalonművészet. Olyan udvari festészet, amely senkinek sem árt, udvarias, teljes mesterségbeli tudással, hallatlanul magas esztétikai fokon mond az ember számára abszolút jelentéktelen, lényegtelen dolgokat. Például Munkácsy.

– *És Rouault?*

– Rouault a monómánia legmagasabb foka. Néha a katarzis közelébe kerül, de nem sikerül elérnie, mert az utolsó percben, mikor nyíltan, minden ellenkezés nélkül túl kellene lépnie a monománián, mindig megvigasztalja magát a vallással.

– *Csontváry miért nem tudta elérni a katarzist?*

– Csontváry tipikus szektariánus. Magyarországon rengeteg szekta volt és van most is, mert itt az igazság nagyon szűkre szabott. Sok a majdnem az örületet súroló rögeszme, fixa idea, de ez már nem monómánia.



37. Molnár Sándor: Sárkányölő, 1966

– *Én most konkrétan két képre gondolok, mégpedig a Zarándoklásra, illetve a Magányos cédrusra. Van egy festő ismerősöm, aki megesküdött arra, hogy a Céd-rusban Csontváry az égig érő fát jelenítette meg. Miután Németh Lajos könyve megjelent, kiderült, hogy a Zarándoklásban ősi keleti mítoszok kaptak formát. Tehát Csontváry – és ezt szeretném ellened vetni – e műveiben univerzális érvényű igazságot fogalmaz meg.*

– Csontváry féldilettáns szektariánus, de kétségtelenül a legnagyobb festőnk. Ez nálunk a színvonal. Mert a többi vagy korrump, vagy alacsony színvonalú, vagy mind a kettő. Ennek áttöréséhez örület kellett. Az égig érő fa, a mítoszok – primitív, dilettáns mese a képben. Csontváry nem ezért, hanem ennek ellenére nagy. Hogy milyen mítoszokat fogalmazott vagy nem fogalmazott meg, az semmit sem jelent a képnek illetőleg. Mindez nem a kép tartalma, hanem ráaggatott mese.

– *Csak az európai művészetre koncentráltál?*

– Igyekeztem koncentrálni mindenfajta művészetre, amit ismerek, ami csak hozzáférhető.

– *Nekünk nyilván az európai művészet adta a legtöbbet.*

– A tasizmusban, de az avantgárd művészetben általában is nagy szerepe volt és van a keleti művészetnek és az egész művészeti hagyománynak. Én csak üdvözölni tudom, hogy a keleti és a nyugati művészet között járható út keletkezett; azonosság időben és térben, ahol kelet és nyugat, észak és dél, és mindenfajta törekvések áthatják egymást. Csak örülni tudok annak, hogy nem nemzetek, nem osztályok, nem kasztok és még csak nem is földrészek, hanem egy világfestészeti folyamat van kialakulóban. Az információ gyorsasága révén a világ minden pontján tudják, hogy mit festett Picasso két nappal ezelőtt. Ami nálunk történik, hogy ebben nem óhajtunk részt venni, örülség. Benyújtjuk a provincia külön számláját: „Ugocsa nem koronáz.” Magyarország nem lesz sohasem a világ, de még csak Európa szellemi központja sem, ez világos. Amit tehetünk, hogy komolyan vesszük saját lehetőségeinket.

– *Tehát a modern festészetben nem juthatnak szóhoz a helyi sajátosságok?*

– Dehogynem, sőt nagyon is erősen. Például a COBRA, mely tipikus németalföldi piktúra, minden nehézség nélkül elkülönül például a francia festészettől, és ezektől az amerikai vagy a japán. Itt nem arról van szó, hogy uniformisba bújtatjuk a művészetet, éppen ellenkezőleg. Kialakult egy olyan szellemi pont, melyben a különbözőségek találkoznak.

– *Csontváry talán ezt vitte az európai festészetbe. Ahogy a románoktól Brancusi vitt valami olyat, amit a franciák nem produkáltak.*

– A franciáknak elég mértéktartó a magatartásuk, és ez megkülönbözteti őket minden más nációtól. Náluk kevés az absztrakt festő; aki van, azt is inkább idegen ösztönzések viszik az absztrakcióig. Ezzel szemben a németek hallatlan energiával törnek az absztrakcióra, az absztrakció és a szürrealizmus szinte nemzeti karakter számukra.

– *Ez a régi korokra megy vissza. A franciák hajlamosabbak a formai analízisre, racionálisabb, elemző eljárásokra, míg a németek a spontánabb, rációt félredobó, hevülékenyebb, beleérzőbb formai megoldásokra. Ha áttekinted a ma dolgozó idősebb hazai absztrakt festőket, Bálint Endrét, Lossonczy Tamást, vagy Vajdát, aki már meghalt... van sajátos nemzeti karakterük?*

– Van, persze, hogy van.

– *És hogyan fogalmaznád meg?*

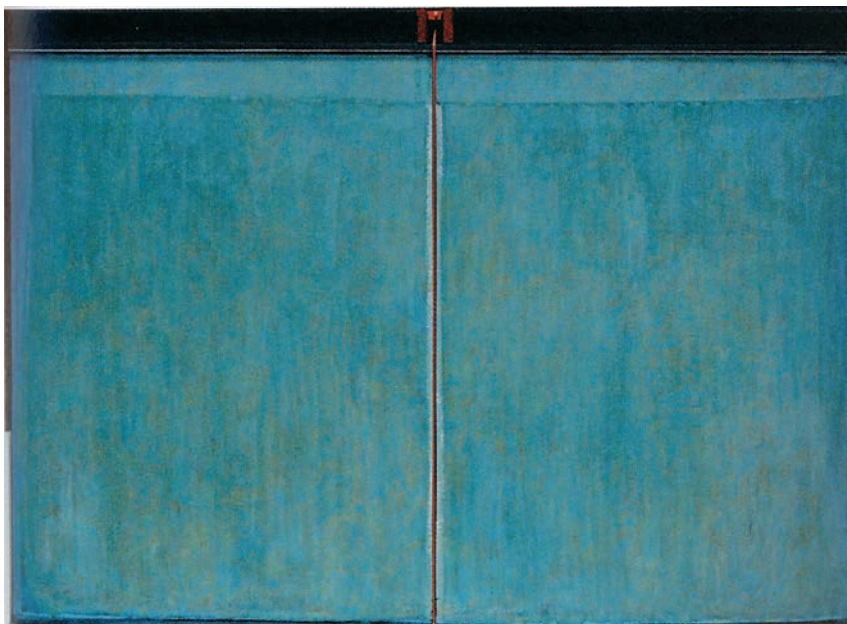
– Ez a legnehezebb kérdésekhez tartozik.

– *De lényeges kérdés. Kezembe került egy interjúsorozat. Ebből kiderült, hogy Franciaországban számos magyar művész él. A franciák elsősorban azokat publikálják közülük, akik az ő – ahogy mondtad – „nemzeti karakterük” irányába illeszthetők, mondjuk Vásárhelyit, Schöffert. Pedig van ott jó néhány kitűnő magyar művész, akiről alig tudunk, mert nem tudják hova tenni őket.*

– Hamvas Béla gondolata szerint Magyarország mint tájgéniusz nem egységes, hanem öt részből tevődik össze. Ebből az első az északi rész, aminek a reprezentánsa Gulácsy Lajos. Természetérzékenység, miszticizmus. A második a nyugat, amelynek a középpontja Párizs, s amit mondjuk Széchenyi és általában a magyar absztrakt festők reprezentálnak. Kulturáltság, civilizáció. A harmadik délnyugat, a középpontja

Athén és Róma. Berzsenyi, Kisfaludy. Idill. A negyedik Erdély, középpontja Bizánc. Szakadékos, etikett és méregkeverés. Ikonfestészet. Csontváryban is sok az erdélyi jelleg. Az ötödik az Alföld, erős én-kihangsúlyozás és szabadságvágy. Tornyai és Koszta. Ez az ország ilyen különböző génuszú területekből áll. Az öt terület valamilyen egysége a magyar ember. De az ötöt ritkán sikerült egy emberben realizálni. Kettőt-hármat igen, de mind az ötöt együtt csak ritkán. A magyar ember karaktere, hogy ez az öt terület széthúz, legszívesebben megenné egymást. Ez az örökös acsarkodás. Széchenyi azt gondolta, hogy nyugatot kiterjesztheti az egész országra, nem gondolt arra, hogy az Alföld soha nem fogadja be. Az öt génuszt ki kell művelni. Föl kell emelni, meg kell tisztítani, de elsősorban önmagunkban realizálni és aktuálissá tenni. Ez Magyarországon még nem sikerült. Többek között ezért sem tudunk Európának semmi jelentőset mondani. A mondanivalónk ott kezdődne, ha az öt génusz magas szellemi fokon meg tudna nyilatkozni képből, zenében vagy filozófiában, életségében. Magyarországon soha nem volt gondolkodó, filozófus. Ez a színvonal roppant alacsony voltára utal. Egy ország, amit soha nem világítanak át; egy ország fej nélkül, gondolat nélkül, értelem nélkül, világosság nélkül, komolyság nélkül. El lehetne képzelni a görögöket a filozófusaik nélkül? Nem tudom elképzelni őket gondolkodó, építész, szobrász, festő és költő nélkül. Mindez összetartozik.

– *Ez földrajzilag, geológiailag, botanikailag is így van. Például Magyarország gyűjtőhelye bizonyos jellegzetes fajoknak, melyek északon, keleten, nyugaton, délen is megtalálhatók. A jó múltkor naiv festőkről kellett írnom. Két festőt volt szerencsém közelebről megnézni, az egyik Gajdos János, a másik Győri Elek. Mindketten észak-magyarországiak. Kiderült, hogy a cseheknek is hasonló naiv mesterei vannak, a szerbeknek, a horvátoknak ugyanúgy, akik hasonló témával, hasonló módon dolgoznak. Vagyis a Kárpát-médenca naiv mesterei kialakítottak egy sajátos formanyelvet és szemléletmódot, amely nyugaton – itt elsősorban a franciákra gondolok – teljesen ismeretlen. A magyarok – feltéve, ha az akadémikus sallangoktól megszabadulnak – sokkal mélyebbre, sokkal eredetibb, őszibb, érintetlenebb rétegekig lenyúlnak, az emberiség ősi élményei valahogy tökéletesebben revelálódnak bennük, mint a franciákban. Ha ez így van a naivoknál, akkor a hazai absztraktoknak – akik szintén kötetlenül dolgoznak, nem fogadják el a ráció korlátait – feltehetően ugyanúgy fel kell hozniuk valami olyan sajátosan egyedit, ami különbözik mindattól, amit Nyugaton láthatunk.*



38. Molnár Sándor: Princípium, 1968

– Ez a fogalom, hogy „különbözik”, nem elégséges. A festőnek feltétlenül kell, hogy legyen személyes hangja. Nálunk most ráteszik a végső tétet is erre a „különbözőségre”, de semmi különösebb jelentősége nincs. A festészet nem egy ember szeszélyeinek kérdése. Nem divat. Voltam például egy absztrakt kiállításon, és ott egy laikus odament a festő feleségéhez, és megkérdezte: „És tessék mondani, ez milyen irányzathoz tartozik?” Mire a festő felesége azt válaszolta: „Ez, kérem, nem tartozik sehova, ezt a férjem magából merítette.” Ilyen nincs. A művészetnek vannak örök problémái, ha azok az időben másként is fogalmazódnak meg. És hogy milyen problémát dolgoz fel egy festő, az a saját érettségétől függ. De minden festő, aki az időben bármikor és bármilyen stílusban már egyszer megfogalmazta ugyanazt a problémakört, az neki a rokona. És hatással is van rá. Ezt a hatást fölveszi, földolgozza, és beépíti magába. Mindenkinek van apja, anyja, ha más nem, hát akkor a teremtő alkotta, de nem önmagából merítette önmagát. Mögöttünk áll egy gazdag festői kultúra, aminek ismerete és tudomásul vétele a művész számára kötelező. Persze mondanom sem kell, hogy az említett festő sem magából merített, hanem igen sok van benne Chagallból, Nayból, Pollockból, és sok más mindenből, úgyhogy nagy a rokoni fája. Rendkívüli jelentősége van a mesterek választásának. Mindenki a saját képére választ mestert. És a hatások mindenkit átformálnak önnön képükre. Az, hogy mestert választ, feltételezi azt is, hogy magasabb színvonalú festőt választ, mint saját maga. Egy nagyobb erejű festőt, akinek a kisugárzása nagyobb: „Én abba a kisugárzásba belépek.” De előfordulhat az is, hogy utóbb intenzívebbé válik, mint mestere. Mindenesetre a „magából merít” provinciális gondolat, tipikus magyar gondolat, a kulturálatlanság és a hagyomány nélkülség gondolata. Van Goghnál nagyobb egyéniséget bizonytalannal nem lehet mondani, ő tényleg szélső érték, individúálisan kimagasló. Vannak a tömegfestők, akik életük végéig főiskolai tanulmányokat festenek. Nálunk most ez a Képcsarnok. Teljesen jellegtelen, összerosódott festők, senki sem tudja megkülönböztetni őket, de nem is érdemes. Ezzel szemben van az egyéniség, mondjuk Van Gogh. És még Van Gogh sem önmagából merített; megállapítható nála Delacroix, Millet, a japán fametszetek hatása, és még olyan rossz festő is, mint Jozef Israels. Milyen ellentétes hatásokat tud egy festő összeolvasztani magában! Delacroix és a japán fametszet rendkívül messze van egymástól, és Van Goghban mindez egyesült. Magyarországon minden festő „magából merít”, és mégis szármalmasan jelentéktelen. Van Gogh megvallotta csodálatát a mesterei iránt, de ez nem tette jelentéktelenebbé, sőt. Hozzáköttette magát a hagyományhoz, a hagyományt aktuálissá tette az időben, és így elkerülte a szeszélyt, a divatot.

– *És ezt hogy tudod magadra vonatkoztatni?*

– Megvannak a magam mesterei. A klasszikusok közül változatlanul csodálom Tintorettót, Grecót, Michelangelót, Rubenst, Rembrandtot, a század eleji triászban Van Goghot. Ott a reprodukciója a falon. Szeretem Mondriant, Wolsot, a franciákat, de ezektől a nagy hatásoktól függetlenül minden időszak minden művészetét szeretem. Egészen különféle dolgok érintenek meg, átsuhanó hatások. Ezek az ember mélyebb rétegét érintik, felhoznak, kiemelnek onnan valamit. A festő nem a természettől tanul meg festeni – és ez sohasem volt így –, hanem mindig a festészettől. Ezért ré-

gen úgy oktatták az ifjú titánokat, hogy beléptek a mester műhelyébe és festéket törtek, a stúdium egyik legfontosabb része pedig a mester képeinek másolása volt. Amit megtanult, a képi megfogalmazás, ma így mondanánk: a stílus. Megtanult vizuálisan gondolkozni, és ez aztán összekapcsolódott a természettel. Szemben a mai főiskolai oktatással. A szerencsétlen tanár azt sem tudja, mit tanítson a szerencsétlen növendéknek. Odaállítják a modellt, és az ember reggeltől estig satírozhat. Az első perctől kezdve nem voltam megelégedve semmiféle művészi oktatással, amiben részesültem, és folyamatos munkával – ami ma is tart, és nem hiszem, hogy valaha is megszűnik – állandó analízisnek vetem alá a szeretve tisztelt mestereimet. Mindenfajta analízisnek: forma, szín, tér, fény-árnyék, konstrukció, kompozíció, geometriai rendszerek, arányok, mozgások, technikai fogások. Millió és millió analízis, amikből rajzok tömegei születtek. Csináltam rajzokat úgy is, hogy átlátszó papírt tettem a reprodukcióra, hogy a formaanalízis egészen pontos legyen. Ezek segítettek hozzá a saját gondolkozásom kialakításához. E nélkül nem megy. Nem vagyok őskultúra-ellenes. De visszaprimítívizálódás-ellenes vagyok. Számunkra – az ősembertől napjainkig – adva van egy óriási vizuális kultúra, ami kötelező minden festőre nézve. Nem úgy kötelező, hogy beleesik és beleragad, mint a légy, és nem tud többet kimászni belőle, hanem úgy, hogy meg kell emésztenie, mint az ételt. Mindig ugyanarról van szó, csak mindig a jelen időben.

Fehér Dávid¹

„Nem hiszek a túl direkt dolgokban...”

Beszélgetés Attalai Gáborral

In memoriam Attalai Gábor (1934–2011)

¹ A szerző a publikáció készítésekor Kállai Ernő-ösztöndíjban részesült.

Az itt közölt beszélgetést 2010. október 29-én rögzítettem Attalai Gábor lakásán és műtermében, amikor a Vintage Galériában rendezett fotókiállítása kapcsán készültem tanulmányt írni konceptuális tevékenységéről. A beszélgetést eredetileg a publikáció háttéranyagaként, saját használatra rögzítettem. Terveztem, hogy egy hosszabb, a teljes életutat áttekintő interjút is készítek majd, ám erre Attalai váratlan halála miatt nem kerülhetett sor. Az itt olvasható beszélgetés az általam felvett mintegy ötórányi hanganyag részleteinek szerkesztett szövege, néhány lábjegyzetnyi apró pontosítással, megjegyzéssel. A meglehetősen csapongó beszélgetésben Attalai a hatvanas évektől a hetvenes évek elejéig tartó időszakra emlékezik vissza. A szöveg lejegyzése közben számtalan újabb kérdés merült fel bennem, melyekre sajnos már nem kaphatok választ tőle.

– *Azok közé a művészek közé tartozol, akik az Iparművészeti Főiskolán végeztetek, ám később képzőművészettel is foglalkoztál.*

– Többen átmentek az Iparról a Képzőre, például Pásztor Gábor... A belsőépítész szakon volt egy olyan fobia, hogy ki a világon a legjobb akvarellező, ugyanis úgy tartották, hogy az akvarell a világ legnehezebb műfaja. Őrült akvarellézések mentek. Onnan került egy Fejér Csaba nevű srác a képzőművészeti területre.

– *Tót Endre is az Iparművészeti Főiskolára járt.*

– Ő is odajárt. Nem tudom megmondani, mi váltotta ki belőlünk, hogy egy másfajta érdeklődésünk is kialakult.

– *Kik tanítottak az Iparművészetin?*

– Rendszeresen tanultunk alakrajzot és festészetet is a technikai tárgyakon kívül. Az én tanszakvezető tanárom Schubert Ernő volt, aki jó festőnek indult, aztán abba hagyta ezt a tevékenységet, később nagyon jó belsőépítészeti dolgokat is csinált... Nemrég láttam Vadas József egyik könyvében egy-két Schubert-bútort, azt hittem, hogy Donald Judd csinálta őket. Nem tudom, milyen okból, kialakult benne egy társadalmi fobia; a képzőművészeti tevékenységet a leghaszontalanabb dolognak minősítette. Nem adott ennek nagy hangot, de szűkebb körben evidencia volt, hogy Schubert frászt kap ezektől a „semmirekellő dolgoktól”, annyira, hogy letagadta a saját műveit. Egy alkalommal Kádár János személyesen bizta meg Schubertet, hogy készítsen el egy gobelint Brezsnyev elvtárs hatvanadik² születésnapjára. Schubert több embert bevont a munkába, volt, aki Szmolnij-specialista volt, volt, aki a szovjet ágyúkat gyűjtötte össze. Csinált egy „esztelen” gobelint, melyen alul az összetört cári fegyverek voltak, fölöttük a Vörös Hadsereg győzedelmes tankjai. Én a Szmolnij felelőse voltam – egyszer Schubert lefasisztázott, mert megszámláltam pontosan, hogy hány ablaka van a Szmolnijnak, s ez sehogy se jött ki a gobelinen, hisz nem fért

² Attalai rosszul emlékszik: Schubert Ernő 1960-ban halt meg, Brezsnyev pedig 1967-ben volt hatvanéves, és csak 1964-ben, Hruscsov távozása után került hatalomra. Inkább Hruscsovról lehetett szó, aki 1954-ben volt hatvanéves – viszont akkor aligha Kádár adhatott megbízást a gobelinenre.

rá, nem volt annyi vetülékfonal... Mondtam Schubertnek: „Értse meg, ez nonszensz, amit maga akar, azt nem lehet megcsinálni...” Erre ő úgy reagált, hogy „ezeket a fasiszta tempókat vetkőztették le, mi az, hogy nem akarjátok a Szovjetuniót rendesen kiszorgálni”. Próbáltuk rábeszélni Schubertet, hogy mutassa meg nekünk a képeit. A feleségem is ott dolgozott, ő is a főiskolára járt, egyszer megkérte Schubert, hogy főzzön neki egy jó alföldi paprikás krumplit, s ekkor fedezte fel Mari, hogy a spájz tele volt festményekkel... Fiatalkorában nagyon jó kubisztikus képeket festett. Ezeket előszedtük, s amikor Schubert meglátta őket, csak annyit kérdezett: „Hogy mertétek ezt elővenni?”, majd elkezdett zokogni. „Elrontottam az egész életemet, befejezem a Párttal való kapcsolatot...” – valami ilyesmit mondott. Schubert kétféle oktatást érvényesített az iskolában, a technikai, iparművészeti jellegű képzés mellett képzőművészeti jellegű, rajz-, festésetoktatás is volt, ezt olyanok oktatták, mint Jets György és Schell József Szőnyi-tanítványok, Litkei József, Gulyás Dénes.

– *Hogyan kerültél kapcsolatba egy más közegből jöve az „ipartervesekkel” és más képzőművészekkel?*

– Amit mi ott tanultunk, nem elégitett ki. Elkezdtem keresgélni, hogy nekem mi felel meg. Információk nem voltak. Egy disszidens gyerek küldött egyszer egy Picasso-könyvet, még a tanárok is rájártak erre a kis zsebkönyvre, rongyosra olvasva kaptam vissza. A tanulmányokkal párhuzamosan csináltam, ami engem érdekelt, főleg absztrakt tanulmányok, konstruktív tételrendezések.

– *A Hatvanas évek kiállításkatalógusban is szereplő kék színű, absztrakt festményedhez hasonlót?*

– Azt már később csináltam. Az a Bak Imréekkel való ismeretségem idejéből való. Élveztem, ahogy a vásznon megy az ecset, szerettem a zenét és a festésetet. Tán azt élveztem a legjobban a kulturális világból. Egy alkalommal valaki, talán Molnár Sanyi vagy Bak Imre felhívott telefonon, hogy van a Zuglói Kör,³ s gyere, annak te is a tagja vagy... Korábban erről még nem hallottam. Odamentem Molnár Sanyi lakására, egy társaság volt ott, Hencze Tomi, Csiky Tibor, Bak Imre, Nádler István, Hortobágyi Endre, Halmy Miklós, Fajó János... Rendszeresen összejöttünk, megörültünk egymásnak, a társaság „jósággal volt kibélelve”, s azzal az abszolút ambícióval, hogy kivezetjük egymást a sötétségből, ami szellemi értelemben akkor uralkodott. Komoly barátságok alakultak ki, beszélgettünk, Hamvas Bélával is találkoztunk.

– *Milyen rendszeresen találkoztatok?*

– Heti rendszerességgel, egyszer-kétszer. Alig vártuk, hogy találkozzunk egymással, ez a kapcsolat eltartott öt-nyolc évig. Talán azért maradt abba a Zuglói Kör együttműködése, mert egzisztenciálisan kezdett mindenki valahol lecövekelni, többen megnősültek, gyerekeik születtek, nem volt hely, ahol dolgozni tudott. Amikor megismertük egymást, majdnem diákként éltünk. A főiskolát 1958-ban végeztem el, utána az Iparművészeti Vállalattal voltam szerződéses kapcsolatban, bizonyos munkákat kellett leadnom, én osztottam be az időmet. Az élet a következőből állt: rendszeresen elmentünk a Schrammellal [Schrammel Imrével] a cirkuszba rajzolni, és festettem. A munkámat a BVSC uszodában végeztem. Volt egy rész a mezőn, a fűvön, ahova más oda se ment, odatelepedtem reggel: úsztam ötszáz métert, majd csináltam a mun-

³ A Zuglói Kör tagjai 1958–1968 között találkoztak rendszeresen Molnár Sándor zuglói lakásán, műveikben elsősorban az úgynevezett Párizsi Iskola alkotóit (többek között Alfred Manessier-t, Jean Bazaine-t, Maurice Estève-et) követték. Lásd erről ANDRÁSI GÁBOR: A Zuglói Kör (1958–1968), *Ars Hungarica*, 1991/1, 47–64.

kát, amit el kellett végezniem... Tulajdonképpen a BVSC uszoda volt a műtermem, ami a foglalkozásbeli munkát illette. Mellette pedig állandóan festettem.

– *Bemutattad valahol ezeket a festményeidet?*

– Egy-két dolgot kiállítottam, de soha sem küldtem éves festészeti kiállításokra képeket, utáltam ezeket. A Fialat Képzőművészek Stúdiójának pedig nem voltam tagja, ugyanis időközben megalakult egy stúdió az iparművészek számára, s ott különböző szervezési feladatokkal annyira le voltunk terhelve, hogy nem tudtam más szervezetekkel kapcsolatba kerülni. Mindig mindenki ki akarta játszani a művészeket... Lakner vagy Pernecky mondta, mielőtt elment, hogy „öregem, kicsinálnak, ha nem megyek el, éhen veszejtenek”, s ezt szó szerint kellett érteni. Emellett sok művet alkottam ebben az időszakban, emlékszem, Csiky Tiborral csináltunk egy kiállítást Svédországban.⁴ Az persze egy külön történet, hogy juttattuk ki a műtárgyakat. Műtárgyakat csak a Lektorátus ezerszeres engedélyével lehetett kiküldeni az országból, komplikált hadműveleti játék volt. Cirkuszokkal teli világ volt. A Zuglói Kör nagyon aktívan működött, ám az egzisztenciális problémák szétszórták a társaságot, s a végén már nem volt nagyon időnk összejárni, s voltak kisebb súrlódások is, például Molnár Sanyi akkoriban Manessier-rajongó volt, s rosszallását fejezte ki, amikor Bak Imre a *hard edge* felé fordult. Persze nem volt szó nagy konfliktusokról. Végül mégis elmaradoztunk.

– *Ekkoriban rendezték meg az első Iparterv-kiállítást, amelyen a Zuglói Kör számos tagja kiállított. Mi volt az oka, hogy nem vettél részt rajta?*

– Hívtak a kiállításra, Bak Imrével nagyon jó viszonyban voltam, vele tudtam a legtöbbet kommunikálni, illetve Csiky Tiborral. Bak Imre szólott, hogy vegyek részt a kiállításon. Viszont már az Iparterv előtt szerveztem a „soft” mozgalmat, ami nem teljesen egyezik a textilmozgalommal, bár sokan azonosítják vele. Úgy gondoltam, hogy a festészet meglehetősen bele van taposva a földbe, nem lehet nagyon működni ezen a téren... A szombathelyi Fal- és Tértextil Biennále szervezésével foglalkoztam;⁵ az egész egy „cselsorozat” volt. A Múcsarnokból Hévízi Ottó segítette a szervezést, s Szentlélek Tihamér, a Vas Megyei Múzeumok akkori igazgatója is támogatta az elképzelést. Abban bíztam, hogy ezekkel a kiállításokkal lehet nyitni egy olyan fórumot, amelybe talán kevésbé szólnak bele. Azért nem vettem részt az Iparterv-kiállításon, hogy ne szervezzem keresztbe ezt a két dolgot. Később Frank János is támogatója és „együttjárója” lett a kiállításunknak, úgy kezelte ezt a dolgot, mint kitörési lehetőséget, mellyel meg lehetne nyitni ezt az ócska, dohos függőnyt, amely ránk van húzva.⁶ Semmiféle averzióm nem volt az Ipartervvel kapcsolatban, nem is tudtam, kik lesznek ott kiállítva, csak Imre mondta, hogy szerveznek egy kiállítást, melyen a modernt próbálják „nyomni” előre. Ez volt nekem is a célom a tértextil-kiállításokkal, így egyszerű taktikai megfontolásból nem vettem ott részt. Talán hibát is követtem el, hisz a későbbiek során az Iparterv sikeresebb fórum lett, mint amit én kezdeményeztem. Pernecky is írt néhány kritikát, még az elején, mielőtt még elment volna. Aztán később rájöttem, hogy ez a kollektív játék eszméletlen zűrzavart eredményez, tán csak két alkalommal vettem részt intenzívebben a tértextil-kiállítás szervezésében, utána befejeztem, nem foglalkoztam a dologgal.

⁴ Attalai Gábor és Csiky Tibor kiállítása Göteborgban, a Modern Nordisk Konst galériában (1966. július).

⁵ 1968-ban Attalai még a tértextil-biennále előzményének tekinthető, az Ernst Múzeumban megrendezett *Textil falikép 68* című kiállítás szervezésével foglalkozott, egy évvel később pedig ennek a szombathelyi Savaria Múzeumban rendezett folytatását (*Textil falikép 69*) készítette elő. A tárlatok történetét ismerteti és Attalai korabeli nyilatkozatait idézi FRANK János: *Az eleven textil. Új magyar textilművészet – térbeliség – tárgyak*, Budapest, Corvina, 1980, 7 skk.

⁶ Vö. FRANK, *i. m.*

– Nagyon tájékozott művészek számítottál, jól ismerted a Nyugaton megjelenő progresszív tendenciákat. Úgy tudom, a Fészek Klub könyvtára sokak számára fontos fóruma volt az információszerezésnek. Honnan szerezted az információkat a nyugati művészetre vonatkozóan?

– A Fészek-könyvtárnak és Molnár Évának nagyon fontos volt a szerepe. Éva nagyon stramm nő volt, sok mindent kezdeményezett, kiállításokat szervezett, könyveket rendelt. Egy darabig jártam a Fészek-könyvtárba, de egy idő után kevésnek éreztem. Megérkezett, mondjuk, Nicholas Schöffertől egy könyv, az ilyesmik nem voltak nekem eléggé érdekesek.

– *Persze nyugati folyóiratok is érkeztek...*

– Igen, jöttek, nagyon klassz volt, de én jobban ambicionáltam az Imrével [Bak Imrével], hogy szerezzünk be információkat „élesben”, ami minket érdekel. Évát „szolidabb” dolgok érdekelték, mi úgy akartuk habzsolni ezeket a dolgokat, mint ahogy a gyerek bemegy a cukrászdába, volt bennünk valami natív örület, hogy ez olyan izgalmas, hogy ebből meg kéne mindent ismerni. Ekkor elkezdtek írni a leveleket...

– *Mielőtt erre rátérnénk, mesélj arról is, hogy milyen utazási lehetőségeid voltak a hatvanas években.*

– Első külföldi utam a Szovjetunióba vezetett, valami kedvezményes utazást hirdettek 1960-ban, akkor láttam először Van Goghot, Gauguint a Puskin Múzeumban. Egy Van Gogh volt kiállítva az Ermitázsban, Cézanne-ok... Manet, Monet... egy-egy ilyen művet persze láttunk már a Szépművészeti Múzeumban, de ez nekünk nagy szám volt. A következő utam Emillel, egy orvos barátommal lett volna.

– *Ő szerepel a Kopaszítás című sorozaton...*

– Igen, ő az, jó barátok voltunk. Szilágyi Ernő révén, egy öreg filozófus volt, írta a filozófiáját, de nem lehetett belőle soha semmit kicsalni, Ábrahám-szerű ő, frankó intelligencia, aki pártfogolta a fiatalokat, jött velünk beszélgetni, a Petri-Gallánál [Petri-Galla Pálnál] ismertük meg, akihez az öcsém révén kerültem, nagyon jó zenék mentek nála.

– *Ezenkívül lakástárlatok is voltak ott...*

– Voltak, nekem is volt kiállításom, Bak Imrének, Csiky Tibornak. Egy időben kanalakat faragtam, amikor huszonéves voltam, mindig kiültem a napra, olvastam és kanalakat faragtam. Csikynek annyira tetszettek ezek a kanalak, hogy ő is elkezdett kanalakat faragni, s csinált is egy kanálkiállítást Petri-Gallánál. Bak Imrének is volt egy kiállítása kis képekből, kicsit manessier-s jellegű képek voltak, ha jól emlékszem. Petri-Galla gazdag munkácsi gyerek volt, később ideköltözött. A Vécsey utcában volt egy pompás, egy nagyszobás lakása, perzsaszőnyegekkel volt borítva a plafontól a földig, tele ikonokkal. Még Aradi Nóra is megfordult nála, nem is tudom, miért jött el, talán hogy betiltsa a Petri-Gallát, valami balhé volt. A falakon egy ikon mellett egy modern kép függött. Vujicsics Tihamér adott koncertet, az ELTE matematikaprofesszora, miután egy nyugati matematikai kongresszusról visszatért, előadást tartott a legújabb matematikai irányzatokról. Kurtág kihajtott fehér ingben jött, mindenki körberajongta, elhittettük vele, hogy Garry Mulligan-koncert lesz, mondtuk neki, hogy mindenképp meg kell ismernie Mulligan bariton-szaxofon-játékát. Akkoriban

azt gondoltam, úgy kell megtanulni szaxofonozni, mint Gerry Mulligan. Minden időszaknak megvan a maga „gerjedettsége”. Az 1956 utáni időben mindenki örjögött Little Richardért és Bill Haley-ért, s jött Mulligan a baritonszaxofonnal, életem első vásárlása is egy szaxofon volt, az mindennél jobban érdekelt. Petri-Galla volt a Magyar Rádió lemezellátója, annyi lemeze volt, hogy a Magyar Rádió odajárt lemezekért. Pernye András tartott nála gyakorló előadásokat, ott készült fel, hogy mit mond majd el a rádióban. Rendkívül zagyva, de oltári klassz kultúrkör volt, odajárt az Ungváry Rudi, a Solt Pali, aki később a Legfelsőbb Bíróság elnöke lett.

– *Milyen műveid voltak kiállítva Petri-Gallánál?*

– Fröcskölt képeket állítottam ki, 1962–63 körül. Én voltam az első kiállító, később kiállított Csiky, Nádler, ha jól emlékszem, Veszelszky Béla, kisméretű képeket... Rá akartuk venni Petri-Gallát, hogy vegye le a perzsaszőnyeget, mert nem lehet úgy kiállítást rendezni, hogy ikonok közé „szurkáljuk fel” a dolgokat, de Petri-Galla azt mondta, hogy „ti csak a reneszánszsal ne szórakozzatok, örüljete, ha bekerülhettek itt a reneszánszba”. Persze nem volt ott semmi reneszánsz. Petri-Galla kis ördögszerű alak volt, olyan volt, mint egy Medici, csak ördögben, de igazán nyitott ördög volt. Később ő is „elzüllött”, az egyik sarokban ment Wagnertől a *Rienzi*, viszont feljöttek jó csajok is a lakásba egy ifjúsági bokszbajnokkal, vetítőt hoztak szexképekkel, az alkóvban ment a vetítés, a másik sarokban pedig mondjuk *A valkűr*. Az öreg Szilágyi fel volt háborodva. Konfliktusba került egymással az idős hallgatóság, akik Bach-műveket hallgattak, és a fiatalabbak. Ment a „kuplerájozás”. Petri-Galla viszont nem tudott ellenállni, jöttek a fiatalok, akik sokkal jobban rajongtak érte, mint az öregek. A végén zűrzavaros tereppé vált Petri-Galla lakása, de mindenki élvezettel járt oda, mert sokkal jobb volt, mint bármelyik hivatalos állami intézményben végigvitt kultúrműsor, csupán alkalmi botránnyok adódtak. Jó zene volt, remek hangsugárzók, örült válogatás, amit akartál, meghozatta a nyugati rokonoktól. Körülbelül tíz darab kiállítás is volt, több nem. Voltak művészettörténeti előadások is.

– *Kik tartották ezeket?*

– Haulisch Lenke, ha jól emlékszem. S persze jómagunk is, amit diapozitívokban összeszedtünk, s megosztottuk a közeggel. Petri-Galla visszamenőleg húsz évre veri az összes magyar kulturális intézményt élvezeti szinten! Élvezet volt oda elmenni! Mindig volt egy félkilós vekni kenyér a konyhában, s disznózsír, hagymák. Ha éhes voltál, ehettél, mindig meleg volt, akkor mentél, amikor akartál, volt úgy, hogy hajnali háromkor jöttünk át a Kossuth hídon.⁷ Ha jókedvű volt a társaság lementünk a Duna-partra, s ott folytattuk... Híre is ment Petri-Gallának. Mint mondtam, megfordult ott Aradi Nóra, ávósok, akikről utólag derült ki, hogy kicsodák. Petri-Galla lakása volt az éden Pesten, verhetetlen volt.

– *Hasonlókat hallottam dr. Végh Lászlóról is.*⁸

– Végh László is ott volt Petri-Gallánál. A budapesti bencésekhez járt,⁹ én is odajártam Dobszay Lászlóval együtt. Végh volt az orgonista, harmóniumos és zongorazseni az iskolában. Elkerült a Zeneakadémiára, innen első évben kirúgták, mert renitensnek minősítették. Feljárt Petri-Gallához, ő is tartott előadásokat arról, hogy milyen „happeningeket” szervezett a Balaton-parton, ezek tulajdonképpen „szex-

⁷ A Kossuth hídon 1956-ig volt forgalom, 1960-ban lebontották.

⁸ Lásd például TÁBOR Ádám: A kezdet. Dr. Végh, *Élet és Irodalom*, 2004. szeptember 10., lásd http://www.es.hu/tabor_adam;a_kezdet_dr_vegh;2004-09-13.html

⁹ A mai Fazekas Gimnázium elődje (1923–1948).

fesztiválok" voltak, ő mint a szexuális egyesülések fővezére maszkokkal szaladgált, utasította az együtt lévőket, hogy mit és hogyan csináljanak... Abbahagyta a zenét, s elment röntgenorvosnak. Mesélt arról, hogy a röntgenezést is milyen „happening-ként” végezte, később ordenáré előadásokat is tartott, izléstelen stílusban. Petri-Galla ki is rúgta.

– *Úgy tudom, az ő lakásán is voltak hasonló összejövetelek, zenehallgatások.*

– Nála nem voltam, nem tudok róla.

– *Kicsit elkalandoztunk. Térjünk vissza az utazásokhoz.*

– 1962-ben Kelet-Németországba kaptam egy ösztöndíjat harmadmagammal. Tanulmányi ösztöndíj volt, nézzük meg a kulturális fórumokat. Gondoskodott a szövetség az igazoló papirokról... lépten-nyomon elfogtak, egyszer még börtönbe is kerülünk. Kelet-Németországban akkor nem lehetett szálláshoz jutni. Elterveztük, hogy megnézzük a téglagótikát, Rostock, Stralsund, megnézzük Lipcsében a múzeumot, útitervet csináltunk. Mondták a szövetségben, hogy pontos útitervet készítsünk, s előre lefoglalják a szállásokat, egyébként nem fogunk tudni hol aludni. Berlinből elindultunk, volt köztünk egy ötvös, elmentünk egy vasüzletbe, s ott rábeszélte bennünket, hogy vegyük meg ezt a satut, ezt a reszelőt, mondván, ezek a legjobbak... Relatív sok pénzt kaptunk, persze nem kell nagy összegekre gondolni. Felszereltük magunkat különböző vasárukkal, reszelővel, satukkal, kalapácsokkal. Két bőrönddel indultunk neki az útnak. Egyetlen éjszaka se tudtunk aludni, csak a pályaudvaron, amikor azokat bezárták, akkor a padon, a főtéren. Egy alkalommal a turistajelzések elvezettek egy turistaszállóba, mentünk arra a nehéz bőröndökkel. Bekerültünk egy erdőbe. Egyszer csak azt vesszük észre, hogy keletnémet határőrök állnak ott kalasnyikovokkal. Körbevettek, letartóztattak, bevittek egy laktanyába, becsuktak minket egy börtönbe, s csak akkor jutott eszünkbe, hogy van papírunk arról, hogy a berlini képzőművészeti szövetség vendégeiként vagyunk tanulmányi úton. Reggel kiengedtek... Kalandos út volt. 1964-ben jutottunk Kelet-Németországba másodjára, ott voltunk három hétig, aludtunk összesen négyszer ágyban...

– *Nyugat-Európába mikor jutottatok?*

– 1968-ban adtam be egy kérelmet, művészbárokkal szerettünk volna menni, ám Aczél György ezt megtiltotta, nem tudom, mi volt az oka. Először 1969-ben vagy 1970-ben (talán mégis 1968-ban?) voltam egy körúton Nyugat-Németországban, Svájcban.

– *1969-ben volt Bernben a When Attitudes become Form című kiállítás.*

– Az volt Harald Szeemann első világrengető kiállítása, de sajnos nem láttuk. Átmentünk Franciaországba, Angliába, Olaszországba, Hollandiába is. Emillel utaztam, rendkívül hosszú út volt, mindig a vonaton aludtunk. Ez volt életem első nagy utazása. Münchenben az összes fontosabb múzeumot, galériát megnéztük. Ekkor láttam először sok művet Tinguelytől, Picassókat, Münchenben láttam nagy Francis Bacon-kiállítást,¹⁰ az Alte Pinakothekban gyönyörű Dürereket. Átvergődtünk Angliába is. Ott a Tate Gallerybe is eljutottuk, a magángalériákat is megnézhattuk. Láttunk Mondrianokat. Visszafele menet Kölnben a Ludwigban is voltunk, talán az volt a legnagyobb élmény.¹¹ Carl Andrék, Frank Stellák, Jasper Johns, már akkor nagyon klassz

¹⁰ Eddig nem sikerült azonosítanom, melyik Francis Bacon-kiállítást említi Attalai.

¹¹ A kölni Ludwig Múzeum csak 1976-ban nyílt meg, Attalai pontatlanul emlékezik: a *minimal art*tal, *pop art*tal és hasonló tendenciákkal másutt találkozhatott a hatvanas évek végén.

gyűjteménye volt Ludwignak. Utána enyhült valamennyit a helyzet, többet utaztam, többször voltam Németországban, Franciaországban, Hollandiában, északabbra viszont nem voltam. Egy sor olyan dolgot láttam, amit addig soha.

– *Összefüggött a nyugati útjaiddal az, hogy a konceptuális művészet felé fordultál?*

– Nem függött össze. A konceptuális művek előtt rothkós, puha festményeket festettem, de nem voltam velük elégedett.

– *Ezek hol vannak?*

– Kettő van a Magyar Nemzeti Galériában,¹² van külföldön vagy négy darab, Amerikában kettő. Nem jegyeztem fel, hogy mi hova ment, minden ment a maga útján... Annyi más dolgom volt, nem akartam ezt az élvezetes tevékenységet adminisztratív kontrollokkal terhelni. Körülbelül tíz-tizenkét ilyen képet festettem, borzalmasan lassan ment, mert gyötörtem, élveztem, de mégsem ezt akartam csinálni. Úgy kezdődött az egész koncepció, hogy vettem egy levlapot, innen a túloldaltól volt lefényképezve a Várhegy meg a Parlament, s rajzoltam rá egy hatalmas kubust, egy „városi objektet”, több száz ilyen készítettem, s ezen írtam mindenhova üdvözlötet. Ezekre vagy jött válasz, vagy nem. Bak Imrével kezdtünk nyomozni... nem tudom pontosan megmondani, honnan jött, hogy a dematerializált művészet az igazi, talán a Harald Szeemann katalógusa volt hatással rám.¹³

– *Hol tettél szert a katalógusra? Úgy tudom, Pernecky Géza látta a kiállítást, s Erdély Miklósnak volt egy példánya a kiadványból.*

– Nem tudom, de abban biztos vagyok, hogy Harald Szeemannt akkor istenként kezeltük, mert feltárta azt a világot, melyben megszűnnek a korlátok, s a művészet el tud menni egy olyan terület felé, ahol nincs szükség anyagra. Nem mi találtuk ki a konceptet, nyilván befolyásolva voltunk. Valahol olvastam róla, vagy hallottam róla, tán beszélgettünk róla, hogy a művészetnek a dematerializálása egy olyan program, ami a művészeti megjelenítésben korlátlan utakat nyit. Azt se tudom, hogy a Duchamp-t honnan ismertem meg, talán Baranyay Bandival bukkantunk rá, vagy Bekével való diskurzusok folyamán, vele is sokat találkoztam annak idején. Azt tudom, hogy Duchamp-t egyik óráról a másikra istenként kezeltük. Egyszerre eszembe jutottak olyan gondolatok, hogy „Marcsa anyja sose Pista, Pista apja sose Marcsa”, ez jellemző a magyarokra, egy nagy kijelentés, tipikusan magyar, olyan hülye, mint amilyen mi vagyunk. Nagyon örültem ezeknek. Volt előttem egy nagy papírlap, amire azt írtam: „hol az én kis fekete pulikutyám kifakuló szőre”, s a végére eltűnt a szöveg. Sablonokkal írtam. Eufórikus állapotba került Bak a csikokkal, én meg a fotózással. Csiky Tibor nagy érdeme, ő hívta fel mindenkinek a figyelmét, hogy „a fotográfia népművészet lesz, foglalkozzon mindenki fotóval, mert az nagyon fontos”. Először úgy voltam vele, hogy ez hülyeség, ilyen nem létezik. Mit láttál akkor fotóból? Rákosi Mátyás nézi a kalászt. Kodály Zoltán az ünnepi hangversenyen a Magyar Tudományos Akadémián átadja a kis tulipános ládát valamilyen Erzsébet népdalénekesnek. Május elsejei felvonulás... Hánytam a fotótól, úgy gondoltam, nem jöhet be Csiky feltételezése. A népművészet tele van szerelemmel, érzékiséggel, varázslattal, zubog benne az élet... Azt mondtam neki, „hogy gondolhatod azt, hogy a fotográfia lesz

¹² Az eredeti felvételen Attalai a Szépművészeti Múzeumot említi, nyilvánvaló azonban, hogy a Magyar Nemzeti Galéria gyűjteményére gondolhatott.

¹³ Feltehetően a *When Attitudes become Form* című 1969-es kiállítás katalógusáról van szó.

később népművészet..." Nagyon szegények voltunk. Nem tudom, hogyan lett egy fényképezőgépem, s akkor elkezdtem fényképezni. Ha megkérdeznéd, hogy milyen géppel fényképeztem, nem tudnék választ adni. A második fényképezőgépre emlékszem, egy Exakta Varexet vettem, addigra már volt pénzem.

– *Mikor kezdted el fényképezni?*

– 1968–69-ben. Ekkor hirtelen úgy éreztem, hogy nincs értelme festeni, a fotó azonnali tiszta élmény. Eleinte még a figurális festészet is érdekelt, a cirkuszban lovakat, önarcképeket, oroszlánokat, tevéket is rajzoltam, ám elkezdtem ezt unni. Ezek után jöttek a fényképek és a szövegek. Körülbelül kétszáz darab *land art* akvarellt is festettem: gödrök, csatornák, huplik, víz. Rá is írtam talán valamit az akvarellekre, de egyszer hirtelen felindulásból széttéptem őket, pedig elég jól meg voltak csinálva, okkerekkel, vörösökkel. Ugyanígy dobtam ki egyszer négy és fél kiló concept art anyagot, tán helyhiány miatt, írtam is egy levelet Bekének. Levittem a kukába, és kidobtam. Nehéz megmondani, miért csinál az ember ilyen hülyeségeket. Az a gyanúm, hogy ebben a csomagban volt benne három darab nagy Beuys-boríték, ami ma plexi alatt *par excellence* Beuys-műként lenne kiállítható. Átnedvesedett borítékok Beuys jellegzetes gótikus írásával, kézzel megcímezve. Voltak ilyen rohamaim... nem is szeretném elmesélni, miket dobáltam ki az életemben helyhiányból kifolyólag. Körülbelül a hetvenes évek elejéig mindig helyhiánnyal küszködtem.

– *Mikor kezdted el felvenni a kapcsolatot más külföldi művészekkel?*

– A hatvanas évek közepétől Bak Imrével állandóan erről beszélgettünk.

– *S hogy szereztétek meg a művészek címét?*

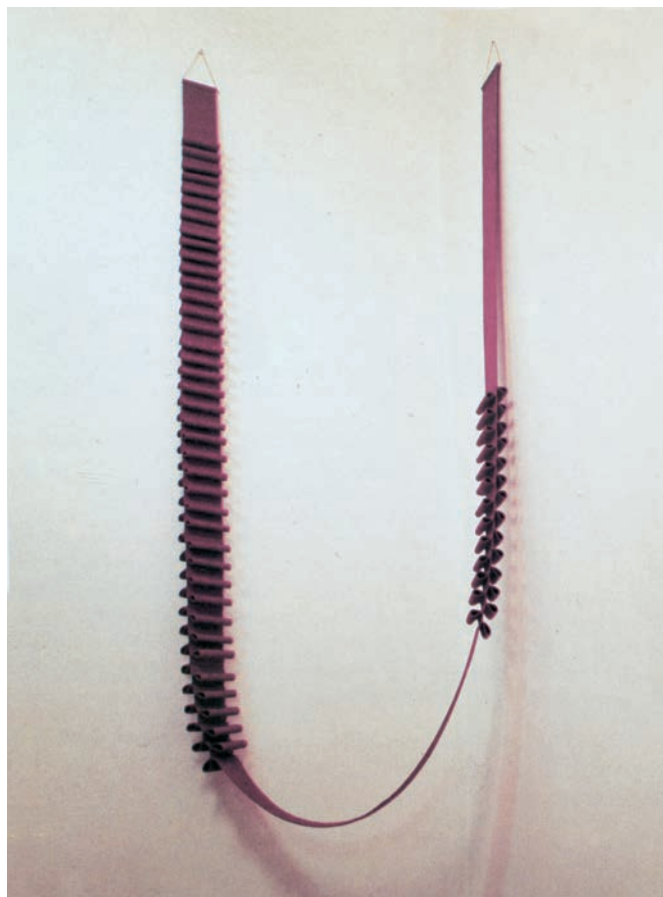
– Fogalmam sincs. Mindenhonnan.

– *Mi alapján állítottátok össze a listát?*

– A hatvanas években a művészeti képzetemben első helyen álltak ilyen művészek, nem ismertem őket igazán mélyen, de valamilyen ismeretem volt róluk: Jackson Pollock, Barnett Newman, Mark Rothko, Jasper Johns, Andy Warhol, Donald Judd, Michael Heizer, Christo, Richard Long, Hamish Fulton. Ezek a nevek számomra evidenciák voltak. Amikor először láttam igazi Jasper Johnst, nem tetszett annyira, mint reprodukciókról.

– *A Fészek könyvtárában találkoztál először ezekkel a nevekkel?*

– A Fészek könyvtárába viszonylag keveset jártam... Voltunk párszor az angol követségben, ismertük az angol kulturális attasét, nem tudom, honnan, de ő tudott



39. Attilai Gábor: Rosario, 1969

rólunk, Csikyról, Bakról, Korniss Dezsőről. Meg voltunk híva az angol követségre whiskyzni. Az angol követség könyvtárában láttam először Francis Bacont (vagy lehet, hogy Münchenben?). Ott láttam Sutherlandet, Henry Moore-t. Volt egy British Council nevű lerakat, ott is volt néhány könyv. Egy alkalommal még az amerikai könyvtárba is elmentünk. Csiky, Bak és én sokat voltunk együtt. Olyannyira, hogy Csiky „kötelezővé tette” számunkra, pontosabban rádumált bennünket egy atomfizikai előadás végighallgatására a TIT-en,¹⁴ merthogy az atomfizika nélkül valamire való ember nem létezik... Mi hárman elmentünk ilyen rendezvényekre, nem volt rossz, hogy ilyeneket meghallgattunk. Az amerikai követségre is elmentünk, ezt tiltották akkor, felírták, hogy ott voltál, életveszély volt, de elmentünk, s címekre vadásztunk. Volt valahol Jasper Johnsnak kiállítása, s irtunk annak a galériának levelet.

– *Kiket kerestetek meg abban az időben? Kikkel jött létre kapcsolat? Említetted például Joseph Beuys leveleit.*

– Beuyszal nem leveleztem sokat, tán vele a legkevesebbet. Viszont váltottam levelet Jasper Johnsszal, a legtöbbet talán Robert Indianával, egyszer neki egy rokona is eljött engem meglátogatni. Különös módon a Gilbert és George-dzsal.

– *Velük Tót Endre is levelezett. Párhuzamosan írtatok a leveleket?*

– Nem tudom, Tót Endrével ritkán találkoztunk, egyszer-kétszer voltam nála Giancarlo Politivel. Vele haveri kapcsolatban voltunk. Sokat jött Magyarországra. Egyszer írt nekem, hogy a Helena Kontovával össze akarok jönni, bérelj nekem egy jó hótelt. Le is fotóztam őket, ahogy csókolóztak a Duna-parton. Akkor már a *Flash Art* szerkesztője volt. Egyszer meglátogatott egy hatalmas olasz társasággal a hetvenes évek elején. Ezenkívül Donald Judd-dal is váltottam egy-két levelet. A németek közül Walter Auer, Paul Maenz. Elég sokakkal. Elég vékonyka, szikár levelezés volt, de volt valami ragyogása a dolognak, meg például Indiana és Christo részéről volt valami szeretet ideirányítva. Christo nekem annyi művet küldött,¹⁵ hogy ha végiggondolom, nem akarom elhinni, van legalább húsz darab, eredeti, szignált Christóm, rajzok, fényképek, kiállítást is csináltam neki itthon. Egy idő után ez a levelezés is valahogy lecsitult. Bár Christo még most is küldött nekem nemrég levelet, ez a kapcsolat levegősen a mai napig is tart. Van bennem valami élveteg visszahúzódás, persze nehogy azt hidd, hogy valamiféle remetizmusról van szó...

– *Ebben az időszakban több művészeti akcióban is részt vettél. Hogyan emlékszel például a Beke László által szervezett, korábban Lakner László által kezdeményezett football-akciókra?*

– Ennek kapcsán találkozott Beke, Szentjóby, Harasztj, rengetegen. Voltunk vagy húszan. A Tabánnak volt egy futballpályája, itt 1972-ben művészeti futballmeccsetek rendeztek. Kidöglöttünk, mert mindenki túl akart tenni a másikon. Utána bementünk a Várkert-kioszkba, s emlékszem, Szentjóby ült mellettem, s azt mondta, hogy fizess nekem egy húsleves, mert nincs pénzem. Körülbelül kétszer vagy háromszor találkoztunk. Ez egy *event* volt, azzal a céllal, hogy művészetté avassuk a futballt. Mintha elemista örület szállt volna meg minket, futkostunk összevissza, rugdostuk a labdát, igazi művészmeccs volt, abszolút anti-futball. Később ugyanúgy abbamaradt, mint a Zuglói Kör. Voltak akkoriban a koncepthoz furcsa módon kap-

¹⁴ Attalai, Bak, Csiky és Hencze 1972–1973-ban látogatta a TIT kvantummechanikáról, kozmológiáról és csillagászatról szóló előadásait. Vö. HORNYIK Sándor: *Avangárd tudomány? A modern természettudományos világkép recepciója Gyarmathy Tihamér, Csiky Tibor és Erdély Miklós munkásságában*, Budapest, Akadémiai, 2008, 77.

¹⁵ Attalai számos művésznek küldött saját műveiből, és ezekért „cserébe” kapott is alkotásokat, így kerültek tulajdonába például Jasper Johns, Robert Indiana és további művészek grafikái, fotóművei is.

csolódó események, cselekedetek. Például Beke egyszer elküldött nekem egy kettévágott ötvenforintost, olyan felirattal, hogy bármikor egyesíthetjük. Meglepetés-akciók voltak. Elmentünk egyszer, nem is tudom, kinek a szervezésében, a fóti homokbányába. Emlékszem, vittem dolgokat, le is fotóztam, tán valahol meg is vannak ezek a felvételek. Belső indítékből fakadó szándék volt, hátha történik valami, próbáljuk meg a történéseket forszírozni.

– *Utcakő-műveket is készítettél, amikor többen foglalkoztak ezzel a témával. Mesélj az „utcakő-projektről”!*

– Senkivel sem beszéltem akkor ezekről a műveimről. Én is csináltam a *Corner*-sorozatomban utcaköves felvételeket. Utána meglepetéssel láttam, hogy van Pinchehelyinek, Gulyás Gyuszinak, Laknernak. Semmi összebeszélés, megtervezettség



40. Attalai Gábor: *Corner – Bazalt 1.*, 1970

ebben nem volt. Bizonyára vannak a levegőben bizonyos aktivitások, melyek ezt kikényszerítik. Nem előre eltervezett projekt volt. Akkoriban elkezdték felbontani a bazaltkockás utakat, s egy kupacba rakva ott voltak a kövek. Én is láttam az utcán a köveket, s kiraktam belőlük egy *corner*t, nagyon élveztem, ahogy létrejött x számú *corner-work*, s milyen aktív a térben. Gulyás Gyuszi pedig piros-fehér-zöldre festette őket. A bazaltokkal kapcsolatban azért voltam a legnagyobb bajban, mert nem találtam olyat, amelynek gyönyörűen lett volna lepattintva a sarka, mind deformált volt.

Mindenáron rá akartam erőltetni egy krómból készített külső elemet, hogy a bazalt-nak és a krómnak ezt a feszültségét a magam számára megszerezsem. Válogattam a kövek között, de nem találtam ehhez a kontraszthoz igazán jól kezelt, megfelelő bazaltkövet. Gyuszi igazán jól megoldotta azzal, hogy befestette piros-fehér-zöldre... Befolyásolva is voltam, meg nem is, hat is rád valami, meg nem is. Olyan az egész közeg, hogy a legjobb lenne hozzávágni valakihez egy nagy darab követ, közben le-cserélik a pesti utcaköveket, ezek mind hozzájárultak. A konceptművészettel és a fotózással kapcsolatos próbálkozások is a menekülés formái voltak. Kimenekülhetsz az anyagi kényszerből. Ha belegondolsz, még mindig menekül a művészet az anyagi kényszerből. Ha Andreas Gursky kiesz a Google-mapból egy műholdfelvétel-részletet, s abból csinál egy háromméteres képet *Ocean*¹⁶ címmel úgy, hogy benne van az Antarktisz csücske vagy Afrika, ez is menekülés, nem az elkészítéstől, hanem attól, hogy anyagot vegyél igénybe a művészethez. Valahol az anyag igénybevételének is lett egy erkölcsi hiátusa, hogy pazarolsz. Lehet, hogy tudat alatt, mindenki van egy menekülés ettől, talán még Andy Warholban is megvolt.

– *Fotóidon a víz és a tűz, a hó bemutatása gyakran visszatérő elem. Mitől vált ez ennyire centrális elemmé műveiden?*

– Arisztotelésznél volt a négy alapelem-képlet, nem tudom, hol találkoztam vele.

– *Bak Imre hasonló motívumai kapcsán Hamvasra hivatkozott.*

– Én nem voltam ilyen viszonyban Hamvassal, egy tanulmányt találtam Arisztotelésztől, ott megütött engem a négy elem, annyira pregnáns, annyira kontrasztos, olyan, mint a komplementer-színek, mint a kék és a sárga, olyan komplementer a tűz és a víz, meg a levegő, meg a föld. Ami valószínűleg Arisztotelész számára is több volt, mint pusztán négy elem, már abban az időben is több elemről gondolkodhatott az emberiség. De ez nagyon pregnáns ellentétpár volt, és vizuálisan is nagyon kínálkozó anyag, ami jól mutatkozott nekem. Például a vízzel megtöltött ballon pillanat alatt szoborrá változott, pillanatok alatt megszínezhető volt, felfüggeszthetted, variálhattad és ott volt ellentétpárként néki a föld, a gödrök, a huplik, s ezek kézenfekvő izgalmak voltak. Ugyanígy voltam a *cornerekkel*, ugyanígy voltam a filcnek a fölgöndörödésével. Elemi anyagi izgalmak voltak a dologban.

– *Az őselemeket bemutató, elsősorban vizuális problémákat vizsgáló művek mellett akadtak olyanok is, amelyek egyértelműen politikai indíttatásúak voltak. A Negatív csillag a maga nemében mégiscsak provokatív műnek számíthatott.*

– Engem különösebb módon a provokáció soha sem érdekelt. Igazoltatott a rendőr az utcán késő este, ha elkezdett valamit kérdezni, akkor ironikusan reagáltam. Volt egy-két dologom a rendőrséggel. Aranycsempészéssel vádoltak, holott bronzfestékkel volt lefestve a felület. Elvették a vámon attól a férfitől, aki ki akarta vinni egy galériának, elkobozták az egészet, visszavitték a Nemzeti Galériába, s beidéztek engem a rendőrségre, hogy aranycsempészéssel foglalkozom. A csillaggal nem az volt a szándékom, hogy provokáljak, hanem hogy közöljem, elsősorban saját magammal, de másokkal is, hogy ez a fajta csillag, ami itt működik, az egy negatív sztár, és egyébként le van ejtve! Amikor megforgattam azt a szobrot [a Szabadság-szobrot] az ablakon,¹⁷ akkor azt mondtam ki, hogy meg fogtok fordulni. Mint egy zen, megfordítod magadnak, és ha magadnak megfordítottad, akkor, ha benne rejlik ez a tartalom,

¹⁶ Andreas Gursky *Ocean I–VI* (2010) című sorozatát bemutató kiállítás a berlini Sprüth Magers galériában 2010. május 1. és június 19. között volt látható.

¹⁷ Itt Attalai *Window Object to Turned Landscape* című 1971-es fényképére utal.

meg is fog fordulni. A történelemben minden dolog, amiben ott van, hogy nem maradhat úgy, ahogy van, abban garantáltan benne van, hogy vége lesz. Ugyanígy benne volt a kommunizmusban is. A csillagot senki nem vette provokációnak. A rendőr letartóztathatott volna ásás közben a parton. A csillaggal kapcsolatos összes élményem annyi volt, amit melléírtam: „Mi van, kommunista vagy, a kurva anyád?!” – mondta nekem a matróz vagy a melós-gyerek az uszályról. Olyan provokációs ösztöneim sosem voltak, mint Szentjóbynak, hogy kiüljek az utcasarokra a rendőrség elé.¹⁸ Úgy gondoltam, hogy talán még kevesebb fog történni ebből adódóan, mert túl direkt. Nem hiszek a túl direkt dolgokban, sokkal inkább a negydedesztusos üzenetekben, mint amikor telibe üzennek. Ez a marketingben is így van. A tele üzenet, már nem üzenet. Ezt persze nem tudatosan csináltam. Mindig provokatív voltam a magam módján, de sosem voltam annyira provokatív, hogy engem ezért lecsapott volna a rendőr az utcán, soha sem vettek el. Volt például egy „Mohammed” nevű *mail-artos* akció,¹⁹ amire a Galántai és én is kaptam meghívót, s emlékszem, a postát fixírozandó a csillagból kivágtam Sztálint, azt megfordítottam, egy régi német bélyegen „lefejeztem” a Hitlert, s mintha csokolóznának, összeragasztottam őket, s föladtam magamnak, s megérkezett. Később el is adtam ezt a munkámat.

– *Van róla felvétel?*

– Nem maradt meg róla semmi, akkor talán még nem is volt fényképezőgépem, amikor ezt a munkát csináltam. Nem volt semmire pénzünk, nem voltak eszközeink.

– *Hova került ez a képeslap?*

– Egy német gyűjtőnek adtam el. Elég sok mindent adtam el külföldieknek.

– *S hogy kerültél kapcsolatba külföldi vásárlókkal?*

– Ez a férfi például valamilyen internetes fórumon látott. Egy tolmáccsal felhívatott, hogy eljöhetne-e hozzám vásárolni. Azt válaszoltam, nem érek rá, de ő erősödött, ismét telefonált a tolmács, hogy el szeretne jönni. Három hétig várt rám. A tolmács azt mondta, hogy csak annyit kérdez a gyűjtő, hogy én vagyok-e az a művész, aki a *Process of Baldot* készítette? Hatalmas Mercedesszel érkezett meg hozzám Pilsborosjenőre, és összevissza vásárolt különböző dolgokat. Rendszeresen jönnek hozzám olaszok is. Sokan gyűjtik a fotográfiát. Piacenza környékéről három vevő is rendszeresen szokott jönni hozzám.

– *A hetvenes években már szerepeltél nemzetközi kiállításokon.*

– A hetvenes években szétküldözgetett fényképeimből többet felfedezek mos-

¹⁸ Attalai Szentjóby Tamás *Sit out / Be forbidden!* című 1972-es, a Duna Intercontinental szálló előtt végrehajtott demonstrációjára utal.



41. Attalai Gábor: *Negatív csillag, 1970–1971*

¹⁹ Itt Attalai nagyot ugrik az időben. A „Mohammed” egy olasz művész, Plinio Mesciulam projektje volt a hetvenes évek végén–nyolcvanas évek legelején, erről lásd az alábbi kiadványokat: MOHAMMED 1978. *Annuario del Centro di Comunicazione Ristretta / Yearbook of the Restricted Communication Centre*, Genoa, 1979; MOHAMMED 1979. *Annuario del Centro di Comunicazione Ristretta / Yearbook of the Restricted Communication Centre*, Edizioni Rinaldo Rotta, Genoa, 1980; MOHAMMED 1980. *Annuario del Centro di Comunicazione Ristretta / Yearbook of the Restricted Communication Centre*, Edizioni Rinaldo Rotta, Genoa, 1981. (Köszönöm Klaniczay Júlia és Halasi Dóra információit.)

tanában aukciókon. Nem ismerem a forrást. Olyan is előfordult, hogy idejött egyszer hozzám két holland a hetvenes évek közepén, s eladtam nekik három művet, ezer guldent kértem darabjáért. Egyik sem fizetett, mondván, nincs nála pénz, mondtam, majd elküldték postán. Ment valamelyik ismerősöm Amszterdamba, s mondtam neki, hogy keresse meg a vásárlókat, s kérje számon rajtuk, hogy miért nem fizettek. Az egyiket otthon találta, ő fizetett, de a többit a mai napig sem tudtuk elérni. Csomó művem eltűnt így.

– *Amikből már nem is volt több példány?*

– Olyan is volt, amiből nem volt több. Olyan is volt, hogy egy komoly külföldi galéria elkért egy csomó negatívot, hogy majd ott készítenek belőle példányokat, nem is tudom, milyen technikával, soha többé nem kaptam ezeket vissza.

– *Mikor kezdte el külföldön kiállítani?*

– Már a hetvenes évek elején volt egyéni kiállításom Saarbrückenben.²⁰ Hosszú ideig vezettem a listát. Külföldön körülbelül hatszáz csoportos kiállításon vettem részt, de egy idő után nem írtam fel, nem érdekel a saját adminisztrációm, ugyanis ez egy olyan massa, amire a következő generáció nem lesz kíváncsi. A következő generáció annyira el lesz magával foglalva, hogy esze ágában nem lesz foglalkozni velem vagy másokkal, mint ahogy én se nagyon foglalkozom Szinyei Merse Pállal vagy Munkácsy Mihállyal. A művészettörténészek kivételt képeznek, ha lesznek olyanok... A „kapitalista” listák, a Kapital vonatkozásában készített közgazdasági analízisek is lehetnének művészettörténeti analízis tárgyai, melyeken első Andy Warhol, második Beuys, huszadik Gursky, harmincötödik Gilbert és George, korábban az ötödikek voltak. A következő generáció azt se fogja tudni, hogy a listán szereplő művészek kik voltak. Ha például Gerlóczy Gedeon nem sétál arra a Bartók Béla úton, akkor ma nem tudunk Csontváryról. A művészt a listán lévő besorolás nem nagyon érdekelheti, ahogy az sem, hogy mi tűnt el. A tárgyak zöme megmarad, ha nincs háború, árvíz, vörös iszap...

– *Csak kerüljenek elő...*

– Például Bach valamelyik Brandenburgi-versenye úgy került elő, hogy valaki ment a fűszereshoz krumplit venni, s otthon kinyitotta a papírzacskót, s elájult, hogy Bach-kéziratba van csomagolva a krumpli. Visszament, s az egész kézirat még megvolt. Így maradt meg egy Brandenburgi-verseny. Mondok egy másik történetet. Egy nagyon híres német vadászkiirtógyártó családban az apa nem szerette volna, hogy a gyermekei egymást kiforgassák az örökségből, ezért úgy osztotta el örökségként az ismereteit, hogy az egyik fiának elmesélte örökségként a kürt készítésének a trükkjeit, a másik gyerekeknek adta a lemezkészítés titkát. Ez a második fiú meghalt az első világháborúban. Azóta sem képesek ilyen vadászkiirtót gyártani. A dolgok bizony eltűnnek, de maradnak vissza Stradivarik, vadászkiirtók... Vannak dolgok, amiket elsőpör a történelem, eltöröl az idő, eltöröl az élet, meghalnak szerelmek, ez valahol az étellel együtt jár. Eltűnt Attalai ötszáz műve... Kit érdekel? Lehet, hogy előkerül, lehet, hogy nem. Ha nem egy ilyen kádárista korszakban élünk, akkor valószínűleg nem így működöm. Akkor mindent katalogizál a galériásom, mindenről jegyzőkönyvet vezetnek... Nem ilyen kor volt.

²⁰ Attalai 1971-ben vett részt Saarbrückenben, a St. Johann Galerie-ben egy csoportos kiállításon. Kiállításainak viszonylag részletes jegyzéke olvasható (1976-ig) FRANK János könyvében (*i. m.*, 14.). A hatvanas évek végén–hetvenes évek elején sok jelentős konceptuális kiállításon vett részt, kiemelkedik ezek közül a *Plans and Projects as Art* című, még Harald Szeemann által szervezett kiállítás a Kunsthalle Bernben, amely közvetlenül a híres *When Attitudes Become Form* után következett 1969-ben, a második Iparterv-kiállítással nagyjából egy időben rendezték. Ez a tény arra utal, hogy Attalai már a hatvanas évek végén kapcsolatba kerülhetett Harald Szeemann-nal is.

Volt egyszer egy „fantasztikus modernizmus”

Die sechziger Jahre. Eine phantastische Moderne, szerk. Berthold ECKER–Wolfgang HILGER, für die Kulturabteilung der Stadt Wien, Wien–New York, Springer, 2011.

A hatvanas évek – Egy fantasztikus modernizmus (Die sechziger Jahre – Eine phantastische Moderne) Bécs város kulturális osztálya gyűjteményének (Sammlung der Kulturabteilung der Stadt Wien) anyagából a MUSA-ban (Museum auf Abruf) rendezett kiállítás-sorozat második, 2011. március 29. és október 15. között látogatható része volt. Katalógusa a kulturális osztály egy évtizedes gyűjtő- és kultúratámogatói tevékenységét foglalja össze 1960-tól 1969-ig. (Az előző kiállítás és kötet az 1950-es évek művészetét tárgyalja.)¹

A tekintélyes méretű – tanulmányokkal, vásárlási statisztikával, díjazottak listájával (köztük a Velencei Biennále és a kasseli documenta résztvevőivel), kronológiával, művek reprodukcióival és azok teljes mutatójával ellátott – katalógus címlapján Franz Ringel *Kasperl Walter Pichler egyik szobrával kísérletezik* című 1968-as festménye látható. Ez a nagy fantáziával és expresszivitással kivitelezett, a graffitik monumentalitását és az *outsider art* spontán vonásait sem nélkülöző krétarajz azonnal más megvilágításba helyezi önkéntelenül is működésbe lépő, a magyarországi hatvanas évek művészetével kapcsolatos reflexeinket, amelyekben tudat alatt ma is ott munkálnak – tanult-szerzett-örökölt ismereteinknek köszönhetően – a neoavantgárdot és progressziót előtérbe helyező ösztönök, a szelekció kényszerei. Azért is különös érzés ez, mert a kötetben megjelenő művek és művészek sokasága a 20. század szinte minden izmusát és irányzatát lefedi az expresszionizmustól az *op art*ig, az egésze mégis a „fantasztikus modernizmus”² kissé édeskés és idővel egyre anakronisztikusabbá váló kategóriája jellemző. A magyarországi hatvanas évek kapcsán már csak a politikai be rendezkedés különbözősége és a művészet „támogatásának” sajátosságai miatt sem beszélhetünk hasonló, stilisztikai alapon megkonstruált ernyőfogalomról.

Franz Ringel hangsúlyos képe csak jelzi azt a csoportszellemet, amely a kurátorok, Berthold Ecker és Wolfgang Hilger meglátása szerint nagyon nagy szórásban és vegyes minőségben, mégis a legmarkánsabban jelenik meg az intézményesült bécsi művészet nyilvánossága közegében. Ennek a kötetnek nem a szelekció, még kevésbé az értékítélet a célja. Mindenféle szimpátia, előfeltevés és esetlegesség zárójelbe helyezésével egyetlen dologra koncentrál: hogyan és miképpen körvonalazódik egy gyűjtemény szellemi önarcképe a város (Bécs) politikai és szociális mezejében – ennek

¹ *Die 50er Jahre: Kunst und Kunstverständnis in Wien*, szerk. Berthold ECKER–Wolfgang HILGER, Wien, 2010.

² Robert Waissenberger 1960-ban lép Bécs város kulturális osztályának élére; tőle származik a „fantasztikus realizmus” kategória is, ami ez idő tájt Bécs egyik meghatározó festészeti jelenségeként detektálható.

³ Idézi P. Szűcs Julianna: Kárpótlási jegy a képzőművészetben?, *Népszabadság*, 1991. június 4., 23. A forrás és a kritikai reflexiók (itt a teljesség igénye nélkül) együtt olvasandók: *Hatvanas évek. Új törekvések a magyar képzőművészetben*, kiállítási katalógus, szerk.: NAGY Ildikó, Képzőművészeti Kiadó–Magyar Nemzeti Galéria–Ludwig Múzeum, Budapest, 1991; rec.: GYÖRGY Péter: Mostantól fogva ez lesz a múlt. *Hatvanas évek, Holmi*, 1991/6, 789–800; FORGÁCS Éva: Mától kezdve így volt?, *BUKSZ*, 1991/2, 156–160; KÖRNER Éva: Milyenek is voltak azok a hatvanas évek I–III?, *art művészeti magazin* (magyar melléklet), 1991/8–10; RÓZSA Gyula: Új törekvések a hatvanas évek magyar képzőművészetében (Művészettörténeti közlemény), *Mozgó Világ*, 1991/7, 87–93.

⁴ Berthold ECKER: Eine phantastische Moderne. Die 1960er Jahre in der Sammlung der Kulturabteilung der Stadt Wien – MUSA, in *Die sechziger Jahre. Eine phantastische Moderne*, szerk. Uő–Wolfgang Hilger, für die Kulturabteilung der Stadt Wien, Wien–New York, Springer, 2011, 12.



42. Alfred Hrdlicka: *Barátnők*, 1964–1965

megvalósítása pedig csak úgy volt lehetséges, ha a válogatás egy intézmény gyűjteményének minden egyes tételét előszámlálja. A feltárás önmagában is éppen eléggé önkritikus, egyúttal praktikus gesztus. Objektivitás, elfogulatlanság, pontosság, transzparencia, lokalitás – talán ezekkel a kritériumokkal lehetne leginkább jellemezni a MUSA kiadványát, amelyben nem a legkülönbözőbb munkák időben relativizálható esztétikai értékét, hanem a bekerüléssel, a vásárlásra fordított összegek közreadásával szilárd alapot nyújtó művek dokumentum értékét vették alapul. Mintha a kurátorok is feltették volna ugyanazt a kérdést, amelyet az 1990-es – még ma is referenciaként szolgáló –, a budapesti Magyar Nemzeti Galériában rendezett *Hatvanas évek* kiállítás és katalógus is feltett magának: egy korszak bemutatására vállalkozva vajon „azt kell-e rekonstruálnunk, ami a 60-as években a legnagyobb hangsúllyal jelent meg a közönség előtt, vagy azt kell kiemelnünk, amit utólag – lehántva a jelenségekről a történelmi kontextus »esetlegességeit« – ma tartunk fontosnak?”³

A MUSA a maga hatvanas évek kiállítását annak az anyagnak a bázisán kellett hogy megrendezze, amely a rendelkezésére állt; korrekcióra, utólagos pótlásokra az idő múlása és a művészettörténet hangsúlyainak eltolódásai teremtettek lehetőséget.

Bécs város kulturális osztálya már a második világháború után szponzorációs programmal fogott hozzá a képzőművészet támogatásához, amivel több kultúrmentárs egybehangzó véleménye szerint is a mostohán kezelt képzőművészetnek kívánt nagyobb nyilvánosságot teremteni. Az 1951-től fennálló támogatási rendszer keretében a kulturális osztály egyenesen műtermekből vásárolt munkákat, vagy művek megvalósítását támogatta, amelyek között 1960–1969-ig számos köztéri szobor, murália, mozaik, falfestmény stb. szerepelt. A vásárlás mellett ajándékok is kerültek a gyűjteménybe (néhány művész a városra hagyományozta életművét), amelynek

állománya 1969-re 780 művésztől már közel 6000 műtárgyat tartalmazott. Az egyik csúcspont, 1962-ben, a városi múzeum büdzséje elérte – schillingben – a ma 65 ezer eurónak megfelelő támogatást, amelynek köszönhetően 181 művésztől 474 munkát vásároltak.⁴

Ebből a gyűjteményezési gyakorlatból állt össze a kortárs osztrák képzőművészet egyik legnagyobb kollektívája, és felvázolható lett egy lehetséges „arca”. Mindazonáltal a hatvanas évek elején még nem lehet professzionális gyűjteményezésről, határozottan kirajzolódó profilról beszélni; a művészet támogatása („mütterliche Kunstförderung”)

a korszakban végig domináns maradt. E törekvések nem függetlenek a hatvanas években meginduló szociális lakásépítéstől és a közösségi terek vizuális arculatának programszerű kimunkálásától. Felülről irányított kulturális igényként jelentkezett a lakosság „látásának” felélesztése. A magyar kultúrával kapcsolatban

elhangzik olykor az irodalomcentrikusság vádja – az osztrákokat zenecentrikusságuk miatt érheti hasonló vád. A képzőművészet támogatásával azon a rögzült helyzeten próbáltak változtatni, hogy Bécs ne csupán a „fülek számára” nyiljon meg, hanem a „szemeknek” is – ahogyan ottjártakor azt Jean Cocteau is megjegyezte. Így már az ötvenes évek elejétől – egyfajta demokratikusan értelmezett népművelői keretben – fontosabbnak tartották az iskolagalériák, ifjúsági szállók, kórházak ellátását főképpen sokszorosított grafikákkal, mint a kortárs művészet nemzetközi trendjeivel párhuzamosan haladó, problémacentrikus gyűjteményezést.

A kiállítás kurátorai azokat a – nemritkán ellentmondásos – jellemzőket (például az expresszionizmus szokatlanul hosszú utóéletének okait) keresik a művek mélyrétegeiben, amelyek a város kulturális felvevőképességét és művészeti életét egyaránt jellemzik. Az inventáriumhoz szervesen kapcsolódó tanulmányok azokat a kérdéseket feszegetik, hogy a korszak kiemelkedő művészi teljesítményei mennyiben találtak utat ebbe a gyűjteménybe, és az akkori hangsúlyok mennyire esnek egybe a mai művészettörténeti értékeléssel. A kutatási eredmények nemcsak egyfajta telítettségi állapotról tudósítottak, hanem szinte azonnal kirajzolták a gyűjtemény üres helyeit, az önkritikusan kezelt „fájdalmas hiányokat” (Berthold Ecker), a negligált jelenségeket, amelyek összességében egy kiterjedten működő, de nem kimondottan progresszív irányokban tájékozódó kultúrpolitikára irányítják a figyelmet.

Szinte teljesen hiányzik a gyűjteményből a bécsi akcionizmus, amely az osztrák képzőművészet egyik legmarkánsabb hozzájárulása a 20. század második felének művészettörténetéhez. Igaz, az utcai akcióiról ismert, a vallási és társadalmi tabukat kikezdő, a táblakép hagyományos médiumát (informelt és absztrakt expresszionizmust) a saját testre alkalmazó radikalitás aligha kapott volna támogatást a polgári kereteket áthágni nem kívánó állami intézménytől. E szellemi hiányt későbbi alkotások megvásárlásával igyekeztek pótolni (Hermann Nitsch esetében), de Otto Mühl-től mind a mai napig nincs „korszakos” műve az intézménynek. Az új médiumok sem szerepeltek a hivatalos kultúrpolitika horizontján; a fotográfia csak mint oktatási segédanyag vagy pusztán dokumentáció jelent meg, a filmről nem is beszélve. Az új médiumok első protagonistái, VALIE EXPORT és Peter Weibel csak későbbi műveikkel kerültek a gyűjteménybe, akárcsak a klasszikus fotográfia első úttörői, Elfriede Mejchar, Barbara Pflaum, Franz Hubmann vagy Harry Weber. De hiányzik a New York-i pop-élményeit közvetlenül a bécsi utcákra adaptáló performanszaival ma már abszolút tekintélynek számító Kiki Kogelnik is.⁵

Wolfgang Hilger (mint nyolcvanas évekbeli kultúrreferens, az időszak egyik fontos szereplője) időben jelzi, hogy a nyilvánvalóan jelen lévő nyugati trendek, mint a *pop art* vagy az absztrakt expresszionizmus szinte egyáltalán nem keltettek rezo-



43. Arnulf Rainer: Asszonyok 30 felett, 1962

⁵ Bár Kiki Kogelnik a korszak egyik legmarkánsabb életművét hozta létre, munkái szintén nem találhatók meg a MUSA gyűjteményében (ellentétben osztálytársaival, Arnulf Rainerrel, Wolfgang Holleghával, Marcus Prachenskyvel). A művészi önállósulás stratégiáit Kogelnik az (École de Paris szelleméből sarjadó) absztrakción túllépve találta meg. 1961-től New Yorkban élt, és a pop art művészeihez fűződő élő kapcsolat, a fogyasztói kultúra színei és anyagai közvetlenül hatottak rá, az 1969-es holdralépés pedig (*Moonhappening*, 1969, Galerie Nächst St. Stephan) harsány, levegős motívika és vizuális nyelvezet kidolgozására inspirálta. Lásd bővebben *Power up – Female Pop Art*, szerk. Angela SNEF, Kunsthalle, Wien, DuMont Buchverlag, Wien, 2010, 185–203.

⁶ Wolfgang HILGER: Erinnerungen und Anmerkungen. Subjektives zu Wiens Kunstbetrieb in den 60er Jahren, in *Die sechziger Jahre. Eine phantastische Moderne*, szerk. ECKER-HILGER, für die Kulturabteilung der Stadt Wien, Wien–New York, Springer, 2011, 20.

⁷ Lásd BIRKÁS Ákos: Az avantgárd halála, <http://www.artpool.hu/Al/a101/Birkas2.html>

nanciát a hivatalos kánonban.⁶ De ugyanígy a nem ortodox, provokatív megnyilvánulások, a botránykeltés is megmaradt az ellenkultúra eszköztárában.

1968-at Ausztria – Németországgal, Csehszlovákiával és Franciaországgal elmentetben – mérsékelt radikalitással élte meg („zahme Revolution”), a társadalmat érintő szociális változások (mint a patriarchális családmodellt, az egyházi hierarchiát, a kiöregedő egyetemi tanerőket érő kritika) kikövetelése is jobbra alulról, a művészekről indult el. Mindez annak fényében is érdekes, hogy Ausztria a háború utáni gyors felépülés, a „Wirtschaftswunder” egyik példája volt, amely mindinkább lehetővé tette egy konzumorientált társadalom létrejöttét. A politikai semlegességet hangsúlyozó Ausztria olyan nagypolitikai események középpontjába került, mint John F. Kennedy és Nyikita Hruscsov bécsi találkozója. A popkultúra meglepő intenzitással zajló eseményei is színezték az évtized palettáját, mint az 1965-ben a *Help!* forgatására az ausztriai Obertauernbe érkező Beatles, vagy az 1969 tavaszán *Rape* című filmjüket promotáló friss házaspár Yoko Ono és John Lennon látogatása. A Hotel Sacherben tartott sajtótájékoztatót John Lennon a *Ballade of John and Yoko* című dalban örökölte meg. 1965-ben fellépett a városban a Rolling Stones, és 1968-ban Frank Zappa is.

A hol fellendülő, hol stagnáló hatvanas évek jelentették a hetvenes évekhez vezető átmenet időszakát, amikor Bécs valóban képes lesz intenzív nemzetközi figyelmet magára irányítani. S bár az akkori nyitást szolgáló „Neue Wiener Frühling” szlogent kommersziális és nosztalgikus érzések egyaránt hevítették, a kortárs művészet is lehetőséget kapott a megnyilvánulásra. „Öreg, de friss” – foglalta össze röviden és velősen Harald Szeemann a kulturális tradíció és a jelenkori innováció Bécsben akkoriban különös heveséggel zajló összecsapását. A hetvenes években fellendülő művészeti vásáripárter teremtette meg a lehetőséget a hosszú távú és hatékony működést garantáló nemzetközi kapcsolatokra, információcserére, szimpóziumokra, a vásárlóerő lassú aktiválására, amelyekből a nyolcvanas évek galériavilága profitált leginkább. Sorra nyíltak a nagy bécsi galériák (Rosemarie Schwarzwald, Grita Insam, Ursula Krinzinger, Peter Pakesch, Heike Curtze), amelyek kezdeti stratégiájukat az 1950–1960-as évek osztrák művészetének nagyjaira, az informelle és az akcionizmusra építették.

E diskurzushoz járul mintegy festett háttérként a MUSA-nak a hatvanas évekről szóló kötete is. Magyarországon, ahol az avantgárd – és ennél fogva a neoavantgárd – sem piaci versenyszínpadba, sem az akkori intézmények gyűjtőkörébe nem került, ennek a működési modellnek nem volt és nem is lehetett párhuzama.⁷



44. A katalógus borítóján: Franz Ringel: Kasperl Walter Pichler egyik szobrával kísérletezik, 1968

Aknai Katalin

„Parttalan realizmus” – a hiperrealitástól a realitásig¹

Hyper-Real. Die Passion des Realen in Malerei und Fotografie. MUMOK, Bécs
2010. október 22–2011. február 13.

Édentől keletre. Fotórealizmus: Valóságváltozatok. Ludwig Múzeum–Kortárs Művészeti Múzeum, Budapest
2011. szeptember 14–2012. január 15.

¹ A szerző a publikáció készítésekor Kállai Ernő-ösztöndíjban részesült.

Az utóbbi években megnövekedett az érdeklődés a hetvenes évek fotórealizmusa iránt. Ezt jelezte a berlini Deutsche Guggenheim 2009-ben rendezett, *Picturing America* című kiállítása. A kurátor, Valerie L. Hillings az amerikai fotórealizmus klaszrikusnak számító műveit különféle ikonográfiai közhelyek szerint összeállított csoportokban mutatta be („tükröződések a városban”, „fogyasztói kultúra”, „amerikai élet”). A kiállítás és annak katalógusa a „sharp-focus realism”, „super realism”, „radikaler Realismus”, „hiperrealizmus” és számos más néven is ismert irányzat amerikai megjelenésére és az amerikai művészek európai (kritikai) recepciójára koncentrált. A fotórealizmus ebben az összefüggésben az amerikai létállapotot, a talmin csillogó, ám valójában pusztuló „Éden” műanyag látványvilágát bemutató, „leíró jellegű festészet”, „kvázi-akadémizmus”, „traumatikus realizmus” (Hal Foster). Jellemzően amerikai *stílustendencia*, amely spektakuláris eszközökkel jeleníti meg a „spektákulum társadalmát”, pszeudo-giccsként esztétizálja a giccsset (Jean-Claude Lebensztejn); stílárius kritériumai pontosan körülhatárolhatók (ezt megtette Jean-Christophe Ammann és Louis K. Meisel), ahogy a művészettörténeti kronológiában elfoglalt helye is: „fénykora” a hatvanas évek vége és a hetvenes évek közepe közötti néhány évre korlátozódik. (A hiperrealizmus legtöbb korabeli monográfusa – Udo Kultermann, Linda Chase, Christine Lindey, Edward Lucie-Smith – hasonló „stílusközpontú” hiperrealizmus-fogalommal operál.)

A berlini kiállítás alapját e szótárian tiszta hiperrealizmus-definíció képezte; a válogatás rendkívül konzekvens volt, ám a merités meglehetősen szűknek bizonyult a fogalmi és a topográfiai korlátozás okán. Mintha ezt a reduktív megközelítést ellenpontosította volna az aacheni, a bécsi és a budapesti Ludwig Múzeum együttműködésében megvalósult különleges vándorkiállítás, amelyet a fennállásának harmincadik évfordulóját 2010-ben ünneplő aacheni Ludwig Forum (eredeti nevén Neue Galerie Aachen) kezdeményezett. A fotórealizmus tematizálása kézenfekvő volt: az intézményben (főképp Wolfgang Becker koncepciója nyomán) számtalan fontos hiperrealista kiállítást rendeztek, amelyek nem voltak függetlenek a Ludwig házaspár fotórealista tendenciákra koncentráló gyűjtőtevékenységétől. A három Ludwig

Múzeumban ennek megfelelően adott volt a kiállítások kiindulópontjául szolgáló törzanyag, amely magában foglalta a hetvenes évek fotórealizmusának fő műveit. A kiindulópontot jelentő gyűjteményi darabok azonban mindhárom esetben markánsan eltérő kontextusban jelentek meg.

Az aacheni kiállítás az egy évvel korábban rendezett berlini tárlathoz hasonlóan az amerikai világ realitásaira és hiperrealitásaira fókuszált, nem feledkezve meg a múzeum gyűjteményének alakulástörténetéről, s annak történeti kontextusáról, főképp az 1972-es (Harald Szeemann-féle) kasseli documentáról. Ennek (Jean-Christophe Ammann által rendezett, számos kritikus – például Pierre Restany – által fanyalogva fogadott) *Realizmus*-szekciója szintén az amerikai tendenciákat helyezte a középpontba, a névsor csupán néhány európai példával egészült ki (például Gerhard Richter, Franz Gertsch). A kontextust 1972-ben a documenta komplex médiumelméleti koncepciója jelentette, mely a valóság percepciójának mikéntjére kérdezett rá, főként konceptuális, metaművészeti tendenciákra koncentrálna.

Az aacheni kiállítást a bécsi MUMOK bemutatója előzte meg, és a budapesti Ludwig Múzeum tárlata követte. Mindkettő a hagyományosnak mondható stílárstörténeti kontextualizálás helyett a fotórealizmus *fogalmi kiterjesztését* kísérte meg; a módszer és a végeredmény azonban markáns különbségeket mutatott. A bécsi kiállítás kurátora, Susanne Neuburger a hiperrealizmus fogalmát médiumelméleti és ismeretelméleti szempontból terjesztette ki, baudrillard-i és foucault-i terminológiát követve elsősorban a festészet és a fénykép viszonyának alakulását vizsgálta a 20. század második felében – ennek megfelelően a tárlatnak csupán töredékét tették ki a „szótári értelemben” fotórealistának mondható művek. A budapesti kiállítás kurátora, Eröss Nikolett ezzel szemben a realizmus- és realitásfogalmak „keleti” és „nyugati” értelmezéseit konfrontálta: a kiállítást bevezető kurátori szöveg egyértelműen sugallja, hogy a cél nem a fotórealista stílustendenciák művészettörténeti kontextualizálása, hanem a realizmus jelentésváltozatainak elemzésén keresztül egy „hidegháborús képanthropológia” megrajzolása (a „nyugati Édentől” keletre eső területekre is koncentrálna).

Mindkét kiállítás tehát egy-egy sajátos, ha tetszik, „meta-művészettörténetinek” is mondható narratíva szerint szerveződik, ám a kiindulópontot jelentő, mindkét kurátor számára adott festményeken kívül alig mutathatók ki átfedések.

A bécsi kiállítás roppant szerteágazó médiumelméleti felvetése három emeletet megtöltő, parttalan példatárrá szélesedett, melyet a kurátor (alig körülhatárolt) tematikai csoportokba rendezett. A csoportosítást olykor *ikonográfiai összefüggések* (Külváros és vágyai, Ablak, tükör, reflexiók, Tájékpé visszapillantó tükörben, Pornográfia és művészet), máskor tágasabb, *eszmei kapcsolatok* (Igazságkimondás, Megfagyott idill, Világ méret nélkül) vagy *médiumelméleti kérdések* (Művészet a művészetéről, Pont és raszter között, Fókuszban a média/médium) határozták meg. A kérdésfelvetés fókuszában nem a művészettörténetből ismert fotórealizmus, hanem inkább egy Baudrillard hiperrealitás-fogalmával jellemezhető hiperrealizmus volt: a valóság torzuló percepciójának kérdése a képáradat és képinfláció korában, melyet Michel Foucault szerint a „képek vég nélküli körforgása” jellemez, s melyben elbi-

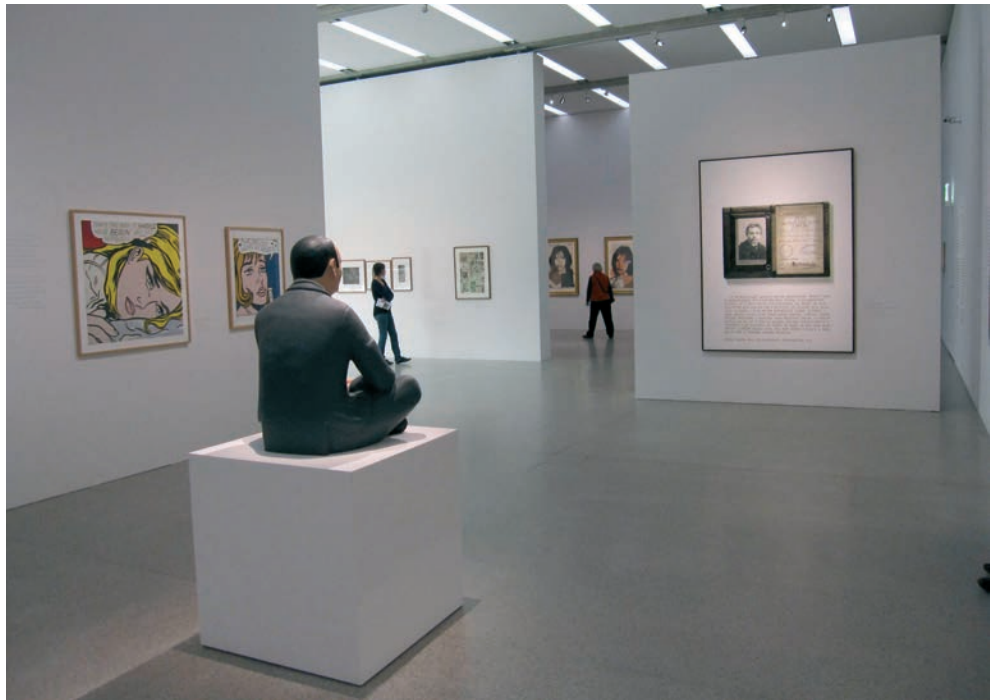
zonytalanodunk az eredeti és a másolat, a jelölő és a jelölt, a reprezentáció és a reprezentált tárgy viszonyát illetően. A szimulakrumok végtelen áradatába, a médium mibenlétének mcluhani kérdéseire reflektáló képontológiai problematikába szinte bármely tendencia beilleszthető a 20. század második feléből. Az izmusként értelmezett hiperrealizmussal szorosan összefüggő *pop art* repetitív, gyári esztétikuma éppúgy (Andy Warholtól Roy Lichtensteinig), mint a *neo-dadaizmus* médiumtudatos tárgyhasználata (például Jasper Johns-nál), a nem fotóalapú újrealizmus különféle tendenciái (Philip Pearlsteintől Alfred Leslie-ig vagy egészen Erich Fischlig), s leginkább a képzőművészeti jellegű fotográfia legújabb – legutóbb Michael Fried által elemzett – példái (Jeff Walltól Andreas Gurskyig), sőt olyan poszt-konceptuális alkotások is, mint a Société Réaliste (a kiinduló kérdéshez kevésbé kapcsolódó) filmje (*Fountainhead*, 2010).

Minden tematikus egység egész kiállításra való tárgyanagot sorakoztat fel, s külön tanulmányra való kérdések megfogalmazására késztet, amelyek közül talán a „fotogén festészet” (Foucault) és a festői fotográfia viszonya tűnik a legérdekesebbnek. Mi képp idézik fel és fordítják ki a nyolcvanas évek végén jelentkező festményeszerű fényképek a hetvenes évek fényképeszerű festményeinek logikáját? Hogyan függhetnek össze például Thomas Ruff monumentális portréfényképei Chuck Close (vagy esetenként Franz Gertsch) az arcot szinte fenséges tájjá nagyító portréfestményeivel (ugyanabban a teremben)? Beszélhetünk-e – Hans Beltinget idézve – a festmény és a fénykép jelenkori paragonjáról? A kérdések a hetvenes évek kultúraiparától a digitalizált képfolyamok és a mediatizált valóság manipulatív mechanizmusáig vezetnek, olyasféle problémákmáig, melyek már az 1972-es documenta koncepciójában is megfogalmazódtak, ám jelenleg aktuálisabbnak tűnnek, mint akkoriban lehettek. A kérdésfelvetés azonban olyannyira tág, s annyira általános, hogy a hetvenes évektől napjainkig terjedő időszak szinte bármely önreflexív, médiumtudatos alkotása összefüggésbe hozható vele: a kiindulópontot jelentő fotórealizmus elveszni látszik a szimulakrumok sokaságában, a parttalan képáradatban, miközben számtalan fontos képviselője (keletről és nyugatról egyaránt) meg sem jelenik.

A hazai (és általában a keleti) fotórealista tendenciákat Bécsben (alig indokolható módon) mindössze egyetlen festmény képviselte: Lakner László *Bartók Béla vasúti igazolványa* (1974) című képe, amelyet a Ludwig házaspár 1974-ben, a művész aache-



45. France Berko Berčič: Római emlék, 1974



46. A *Hyper Real* című kiállítás enteriőrje, MUMOK, Bécs, 2010

ni kiállítása kapcsán vásárolt meg. A festmény Bécsben (Roy Lichtenstein, Sigmar Polke és Thomas Ruff „raszteres művei” kontextusában) a fent leírt médiumelméleti összefüggésrendszerbe ágyazva jelent meg. Ezzel szemben a budapesti kiállításon – a látogatót orientáló kísérőszövegek hiányában erre csak következtetni lehet – a fotórealizmus „nyugati” változatát képviselő Chuck Close közvetlen szomszédságában a „keleti” alternatívára utalt. A „keleti” fotórealizmust (ahogy az szakirodalmi toposz-ként számtalanszor leíródott) a dokumentarizmus, az indirekten is politizáló attitűd, a konceptuális jelleg és az ezzel összefüggő „fotó-látás” (Beke László) egyaránt megkülönbözteti „nyugati” előképeitől.

A hetvenes évekre szorítkozó budapesti kiállítás ezt a „szembenállást” a művek egymás mellé rendelésével élezi ki. A kurátor ikonografikusan csoportosítja a műveket (például „kirakatok”, „autó-ábrázolások”, „Amerika-képek”, „tárgykultúra”, „épített környezet”), ezáltal is nyomatékosítva a *par excellence* fotórealista „kerettémák” kelet-európai átértékelődését, a jelentésmódosulások finom rendszerét, s a jellemzően „keleti” képtípusok létrejöttét (ilyen például a kiállítás talán legegységesebb terme, mely a „brigád-ikonográfiára” koncentrált). Így ellenpontozza Andrzej Sadowski autó előtt pózoló, esetlen embercsoportja (*Csoportkép sárga Renault-val*, 1978) Robert Bechtle másképp bárgyú autós kompozícióját (*Berkeley Pinto*, 1976), Kocsis Imre nosztalgiaiával átítatott, szociografikus újrealizmusa (*Külváros*, 1976) vagy Jadranka Fatur esendően provinciális kisrealizmusa (*Busz Cmrokból*, 1975) Richard Estes csillogó vedutáit. Az összefüggések pontosan leolvashatók, a motivikus hasonlóságok

és különbségek dialektikája pontosan kirajzolja a „túlkinálat” és a „hiánygazdaság” ellentétét, s az eltérő társadalmi berendezkedések összevetésére is lehetőség nyílik. Különösen ha a „nyugati” példákkal nemcsak motivikusan, hanem minőség tekintetében is egy (súly)csoporthoz tartozó művekre koncentrálunk: France Berko Berčić, Méhes László ambivalens iróniájára vagy Lakner László (leginkább Malcolm Morley-val rokonítható) analitikus jellegű, mégis lazúrosan érzéki festményeire, s a két magyar pionír hazai követőire a hetvenes évek második feléből (Méhes Lóránt, Nyári István, Fehér László, vagy gondolhatunk a hozzájuk csak részben kapcsolható Bernáth/y Sándor bizonyos alkotásaira is).

Már az 1972-es documenta előkészítése során felmerült annak lehetősége, hogy az amerikai hiperrealizmust más régiók realizmusváltozataival társítva mutassák be (akkor elsősorban a kínai és a szovjet realizmusok merültek fel), ám erre nem kerülhetett sor. A budapesti kiállításon tehát első ízben kerülnek a „keleti” újrealisták



47. A *Hyper Real* című kiállítás enteriőre, MUMOK, Bécs, 2010

a „nyugatiakkal” egy fizikai és diszkurzív térbe, s ennyiben a tárlat jelentősége és úttörő mivolta megkérdőjelezhetetlen. Az első ízben együtt látható művek összeállításánál azonban számtalan újabb kérdés merül fel.

Felvethető például annak lehetősége, hogy a hagyományos és mechanikus „kelet–nyugat” dichotómián túl az amerikai és a „kontinentális” példákat is megkülönböztessük. Nyugat-Európában is akadnak a legjobb keleti példákhoz hasonló – s akkoriban azokkal együtt is reprodukált, kiállított, ám ezúttal hiányzó – politikai orientációjú, dokumentarista művek, gondoljunk például a méltatlanul elfeledett Fernando de Filippi *Lenin*-sorozatára (1971–1972), amely Laknerhez vagy Richterhez hasonlóan tematizálta a kollektív emlékezet problémakörét, vagy eszünkbe juthatnak olyan sajátos realizmusértelmezések is, mint a szovjet-orosz Erik Bulatové. (A kontinentális fotorealizmus jelenségkörének feltárásához a későbbi kutatások



48. Csernus Tibor: Piac, 1973

szempontjából elengedhetetlennek tűnik a korabeli realista/hiperrealista/fotórealista kiállítások névsorának áttekintése, gondoljunk például az 1971-es Párizsi Biennále Daniel Abadie, Jean Clair és Pierre Léonard által rendezett *Hyperréalisme* szekciójának szerteágazó művészlistájára.)

A kiállítást bejárva felvetődik a kérdés: nem lenne-e szükséges a (jó értelemben vett) „periferiális” és a (rossz értelemben vett) „provinciális” alkotások megkülönböztetése. Az előbbiek pusztán geopolitikai okokból nem válhattak eddig egy – megírásra váró – „többszólamú művészettörténet” (Hans Belting) részévé, az utóbbiak azonban (s ez sajnos a kiállítás számos kelet-európai résztvevőjére igaz) koncepcionális tisztázatlanságaik és festészettechnikai hiányosságaik okán sem kapcsolhatók be a fent leírt diskurzusba. (A kvalitás és a „festői stílus” kérdése ebben az esetben még az esztétikai szempontokat kiiktató „antropológiai” értelmezés esetén sem tűnik teljesen figyelmen kívül hagyhatónak, letaglózó bravúrfestészetről lévén szó.) S komplex elemzés tárgyát képezhetné, hogy – a kiállítás sorolta példákat tekintve, regionális összehasonlításban – miért látszanak kiemelkedni az anyagból a fotórealizmus magyarországi képviselői (az egyik nagy felfedezésnek tekinthető France Berko Berčič mellett), akik közül Méhes László és Lakner László a hetvenes évek elején a nyugati szcénában is jelen volt.

Körner Éva 1975-ben *Parttalan realizmus* címmel nagy hatású előadást tartott a Képzőművészeti Főiskolán. A költői cím Roger Garaudy és Ernst Fischer tanulmányait, valamint a bennük megfogalmazódó kiterjesztett realizmusfogalmat idézi ugyan, az előadás azonban valójában a hetvenes évek képzőművészeti életének fontos, Magyarországon is aktuális kérdéseit feszegette, főképp a fotórealizmus európai megjelenését az 1972-es kasseli documentán. Parttalan realizmusról beszélt (feltehetően a fotórealista festmények azelőtt elképzelhetetlen realitásfokára gondolva) a magaskultúra és a tömegkultúra, a „realitás” és a „hiperrealitás” partjai között „hánykolódó” pszeudo-giccs befogadásának ambivalenciájára utalva (különösen ha a művekhez – Körner avantgárd-értelmezése ismeretében – a szubverzív társadalmi töltéssel bíró tendenciák felől közelítünk).

A bécsi és a budapesti kiállítás tereit bejárva eszünkbe juthat Körner híres előadásának címe, miközben az egymást relativizáló, ám mindenképp előremutató értelmezések „parttalanságát” konstatálva azon töprengünk, vajon miképp írható újra a hetvenes évek művészettörténetének ez a szegmense.

Fehér Dávid

Forrás vagy illusztráció?

Interviews.

Oral History in Kunstwissenschaft und Kunst

Interviews. Oral History in Kunstwissenschaft und Kunst, szerk. DORA IMHOF–SIBYLLE OMLIN, München, Silke Schreiber, 2010.

„Az oral history olyan elsődleges forrásanyag, melynek információigényét egy esemény(sor), történés(sor) szemtanújával vagy résztvevőjével készített interjú adja. A kifejezés magában foglalja az interjúkészítés, a feldolgozás és az elérhetőség biztosításának lépéseit is.” Önálló diszciplínának nem tekinthető, főként a társadalomtudományok területén alkalmazott kutatási módszer, eszköze az interjú. Fellendülése a második világháborút követő években kezdődött, és módszertanának folytonos változásával, bővülésével mind a mai napig tart.

A Dora Imhof és Sibylle Omlin szerkesztésében megjelent *Interviews. Oral History in Kunstwissenschaft und Kunst* című tanulmánykötet arra vállalkozik, hogy az interjúkészítés gyakorlatát és elméletét a művészettudomány (*Kunstwissenschaft*) elméleti és a művészek (*Kunst*) alkotói szempontjai szerint igyekezzenek bemutatni, figyelembe véve a kurátori tevékenység speciális helyzetét is.

A várakozásokkal ellentétben a fenti idézet nem a recenzeált kötetből származik, hanem a *The Oral History Manual* című kézikönyvből (*OHM*),¹ minthogy annak szerkesztői bevezetője nem tisztázza az oral historyval kapcsolatos fogalmakat. Magyarán szólhat, hogy korántsem szisztematikusan összeállított kézikönyvről van szó, hanem tanulmányok laza füzérééről, mindazonáltal az olvasóban rögtön az első fejezetcím után (Az oral history interjú) definíciós elvárás támad, s ez az elvárás hamar hiányérzetté fokozódik, amikor Gregor Spuhler – történész, jelenleg a zürichi Műszaki Főiskola (ETH) Kortörténeti Archivumának (Archiv für Zeitgeschichte) vezetője – meghatározza Az interjú mint a történeti ismeretek forrása. Módszertani megjegyzések az oral historyhoz című tanulmányának témáját. Spuhler az interjúból kinyerhető információk alapján különbözteti meg a biográfiai (*biografisches*) és a szakértői (*Experiment*) interjút, s lábjegyzetben jelzi, hogy a két interjútípus megegyezik a kvalitatív szociológiai kutatások által alkalmazott narratív és vezérfonalas interjúkkal. Az *OHM* definíció-gyűjteményéből kiderül, hogy diszciplínaként eltérhet ugyan a két alapvető interjútípus megnevezése, de lényegét tekintve az életútinterjú (az angol *life*, a német *biografisches* kifejezéseknek megfelelően) és a témaspecifikus projektinterjú nem különbözik a Spuhler-féle interjúfajtáktól. Tehát a történeti szempontú forráskritika kritériumait az interjúk ugyanazon két alaptípusára kell megfogalmazni, mint akár a szociológiai, irodalomtörténeti, antropológiai, politikatudományi stb. kutatások esetében, s az egyes diszciplínák tapaszta-

¹ Szerk. Barbara W. SOMMER–Mary Kay QUINLAN, New York–Toronto–Plymouth, UK, Rowman & Littlefield–Lanham, 2009.

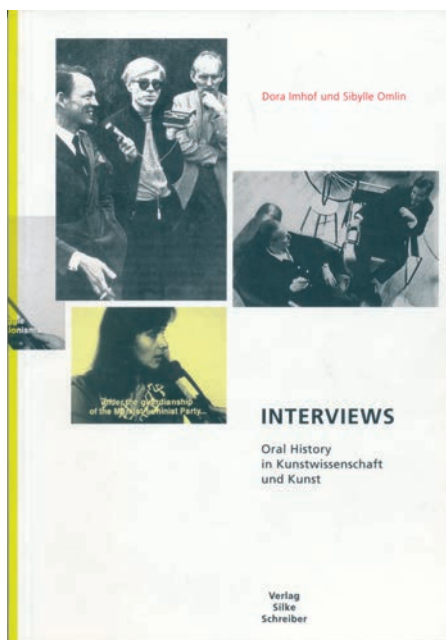
latait érdemes lenne felhasználni vagy legalább figyelembe venni. Mindazonáltal az interjúk forráskritikai vizsgálatához Spuhler sokrétű, izgalmas szempontrendszer ajánl, s meghatározásai is helytállóak, viszont az előbbi gondolatmenet nélkül nem egyértelmű, hogy Dora Imhof *Oral history a művészettörténetben* című tanulmányában (s a kötet több szerzőjének esetében is) miért alkalmazza megjegyzések nélkül Spuhlernek a történettudomány szempontjából meghatározott interjúkategóriáit.

Az imént jelzett kettősség, azaz a fogalmak tisztázásának hiánya és az érdekes, izgalmas problémafelvetések, témamegjelölések és elemzések jellemzik a kötet egészét.

A definíciós fobia nemcsak az oral historyval kapcsolatos fogalmak esetében tűnik fel, hanem a címben szereplő *Kunstwissenschaft* művészettörténetre, műkritikára és (?) kurátori praxisra történő szerkesztői felosztása esetében is, amely felosztás a kötet szerkezetében is érvényesül. A három terület egymáshoz fűződő viszonyának részletes tárgyalása kimeríthetetlen téma, ezért nem várható el – azonban a szerkesztők álláspontjának vázolása a kérdésben véleményem szerint segített volna a kötet mozaikszerű információinak elrendezésében, következtetések levonásában. Az interjú a műkritika területén (szerzők Christoph Lichtin és Gabriela Christen), Az interjú a kurátori praxisban (Hans Ulbrich Obrist és Hilar Stadler) és Az interjú a művészeti gyakorlat szemszögéből (Till Velten, Katrin Grögel, Andrea Saemann, Sibylle Omlin, John Welchmann, Mike Kelly) című, több tanulmányt tartalmazó fejezeteket megelőzi egy, a már említett, az oral history interjúkat a történettudomány (Gregor Spuhler) és a művészettörténet (Dora Imhof) szempontjából vizsgáló egység, Az oral history interjú címmel.

A szerkesztői előszóban megfogalmazott célkitűzések ambiciózusak. A különböző területekről érkezett szerzők tanulmányai alapján a kötet a következő témák tárgyalását ígéri – a felsorolt fejezetekben elszórva –, egyfelől szorosán az interjúkészítésre koncentrálva: Miért olyan gyakori az interjúkészítés a művészeti szcénán belül? Milyen ismeretöbbleti hozadéka van más írásos műfajokkal szemben? Az interjúszituációk elemzése alapján megválaszolható-e az a kérdés, hogy mi a különbség az interjú és egy egyszerű, művészetről szóló beszélgetés között?; másfelől az interjú feldolgozási folyamatát, az interjú forrásértékét helyezve a középpontba: Milyen mértékben értékelhető az interjú történeti forrásként? A kiértékelés során melyek a főbb szempontok?

A kötet vázolt szerkezete alapján a kinyerhető információk rendszere egy mátrixszal lenne modellezhető, amelyben minden fejezet a saját hatáskörében (történettudomány, művészettörténet, műkritika, kurátori praxis, művészeti gyakorlat) keres válaszokat hasonló, fent említett kérdésekre az oral history módszerrel kapcsolatban. A recenzens számára az interjú forrásértékének vizsgálatával kapcsolatos megállapítások tűntek különösen érdekesnek, s minthogy kutatási területéhez is ez a kérdéskör áll közel, továbbá az *Ars Hungarica* jelen számában megjelenő két interjúra (Mezei Ottó: Molnár Sándor és Fehér Dávid: Attalai Gábor) történő reflektálás alapjait is megteremtik, ezért az ismertető hasonló mátrixjellegének elkerülése céljából lemond a kötet teljes tartalmának összegzéséről, és az elkészült oral history interjú kiértékelésére vonatkozó részeket veszi sorra.



49. A kötet borítója

Az életút- és a szakértői interjúk karakterisztikumai Spuhler olvasatában a következők:

A biográfiai interjúban megfigyelhető, hogy az egyén miként bányik saját élettörténetével, minthogy folytonos konfrontációt jelent az objektív történések játéktere és azon értelmezési lehetőségek között, amelyek az individuumra személyesen, és mint egy társadalmi kollektíva részére is hatnak. A szakértői interjú középpontjában az interjúalanytól megszerezhető ismeretek állnak, ennek megfelelően a beszélgetés irányítása a kérdező kezében van, aki vagy új, írott forrásokból nem kinyerhető ismeretekre kíváncsi, vagy ismert tények, adatok hitelesítését, részletezését szeretné elérni. Mindkét interjútípus kiértékelése során számolni kell az emlékezet funkcionális jellemzőivel, a torzulásokkal, a sűrítésekkel, a felejtéssel. Ennek Spuhler szerint produktív ellenszere, ha a kérdező megszakítás nélkül hagyja elmerülni az alanyt a múltban – ekkor ugyanis elfelejtettnek hitt részletek is előbukkannak. A szerző hangsúlyozza, hogy az emlékezetten alapuló interjú önmagában is egy narratív konstrukciós eljárás, amely invokálja az egyes epizódok értelemszerű egybefűzését, konklúziók levonását, akár az egykori valóságtól eltérő módon is, s ez az öntudatlan eljárás alakítja ki az egyén egységes életútképét.

Felvetődik a kérdés, hogy milyen mértékben ellenőrizhető az elmondottak hitelessége. Az értelmezések és a vélemények nem ellenőrizhetők, míg a tények, helyek, szereplők igen. Azonban egy élettörténet belső koherenciájának megléte vagy hiánya jelezheti annak valóságtartalmát. Spuhler idézi Benjamin Wilkomirski esetét, aki holokauszt túlélőként megírta emlékiratait, majd a nagysikerű könyvről idővel kiderült, hogy a történetek nem Wilkomirskivel személyesen estek meg.

A koherencia három lehetséges kritériumát Christoph Lichtin – művészettörténész és kurátor, jelenleg a Luzerni Művészeti Múzeum gyűjteményi osztályának vezetője – Duchamp Úr, hogy van? Megjegyzések a művészinterjúk analizéséhez és történetéhez című tanulmányában találjuk: az állandó elemek mintegy *epitheton ornans*ként fel-felbukkannak a különböző epizódokban; a kontinuitás hatására bizonyos törvényszerűségek rajzolódnak ki az életúton belül; az egységesség teszi lehetővé, hogy a krízisek és változások mégis értelmesnek tűnő egységgé álljanak össze.

A kiértékelés további fontos szempontjai mindkét szerző esetében a szubjektív tényező számbavétele, az interjú kontextusának elemzése és az interjúkészítő saját befolyásoló szerepének felmérése.

Spuhler, Lichtin és az eddig nem tárgyalt Hans Ulrich Obrist (kurátor és művészeti író/kritikus, tanulmányának címe: Beszélgetés határok nélkül) írásai kiegészítik egymást, habár a kötet fejezetcíme alapján ez nem tűnik egyértelműnek. A történész Spuhler, a műkritika fejezetébe besorolt Lichtin és a számtalan művészinterjú publikált Obrist egyetértenek abban, hogy az interjúnak a művészettörténeti alapoktatásban meghatározó szerepe van. Ezzel ellentétben Dora Imhof mind a szerkesztői előszóban, mind a tanulmányában (Oral history a művészettörténetben) felvetett problematikára, hogy milyen szerepe van az interjúnak mint történeti forrásnak

a művészettörténet-írásban, szkeptikus választ ad, melynek lényege, hogy a mai művészettörténeti kutatások kontextusában az interjú forrásként – a megfelelő kutatások és kiértékelések után – használható ugyan, de többnyire csak „kísérleti és reflexiótartalmában” ragadható meg.

Véleményem szerint a fenti ellentmondás oka a már említett definícióhiány, hiszen a kritika és a művészettörténet (a kurátori gyakorlat komplex szemléletét nem is említve) kommentár nélküli szétválasztása túlságos egyszerűsítésnek tűnhet, indoklás gyanánt röviden idézve Marosi Ernőt: „a művészettörténet egyben kritika is”, mert „amikor valamit elismerünk, befogadjuk a művészetbe, akkor kritikusként járunk el”. Gyakori jelenség, hogy egy művészettörténész kritikusként is működik, ahogy a jelen folyóiratszámunkban olvasható két interjú készítői, Mezei Ottó (1925–2004) és a fiatal Fehér Dávid. A Molnár-interjú elemzését a művészettörténet-írás szempontjából András Gábor tanulmányaiban² *ante quem* végezte el.

² *Ars Hungarica*, 1991/1, 1998/1.

Mind a Molnár-, mind az Attalai-interjúra érvényes Spuhler megállapítása, miszerint a biográfiai és a szakértői interjú szétválasztása a gyakorlatban nem lehetséges és nem is kívánatos, de a súlypontok megtartása fontos szempontot nyújt az interjú kiértékelésekor. Arányait tekintve az Attalai Gáborral készült interjú inkább nevezhető életútinterjúnak – Fehér hivatkozik is korábbi szándékára, hogy a teljes életutat felölelő interjúsorozatot készítsen Attalaival –, a Molnár-interjú pedig szakértői interjúnak. Lichtin Arnold Gehlen nyomán felhívja a figyelmet az úgynevezett „kommentárkényszerre”, amely a kommentárt a mű részéként értelmezi. A művész legelső interpretálója művének. A forráskritika feladata annak a mesélőkédvnek lecsupaszítása, amelynek során a művész saját alkotói folyamatait „teátrálisan inszcenálja” (Lichtin), tehát az adatok, tények, fogalmak eredetének ellenőrzése, visszafejtése. Molnár műveinek keletkezéséről elhangzott szavait összevetve saját művészetelméleti írásaival, kritikáival és András két tanulmányával válik világossá a „fogalmi és vizuális logika”, az „áthatás” és a „tájjénusz” fogalmak eredete (töb- bek közt), s a fogalmak és Molnár helye a modern magyar művészet történetében, azon belül is a „motívumrejtő absztrakció” jelenségének a Zuglói Kör meghatározó művészeinek esetében.

Az *Interviews. Oral History in Kunstwissenschaft und Kunst* című tanulmánykötet ismereteim szerint az első a témában, s mint ilyen, kísérletnek is tekinthető, amely definíciós főbiájának ellenére fontos szempontrendszerrel szolgál a művészettörténet olyan kutatási területeihez, amelyekhez kapcsolódóan az érintett alkotókat, kurátorokat, egykori publikációk szerzőit még meg lehet szólaltatni.

A kötetet célszerű a már említett *OHM* kézikönyvvel együtt forgatni, s olyan köztes állomásnak tekinteni, amely fontos adalékul szolgál a művészettörténet-írás kérdéseihez abban a koszelecki értelemben, amely az elmúlt események nyelvi megragadásának folyamatát a feljegyzés (*Aufschreiben*), az újbóli leírás vagy másolás (*Abschreiben*) és az átírás (*Umschreiben*) hármasságában látja.³

³ Magyarítás: Joób Kristóf.

Páll Evelin

Korszerű lakás, 1960

Az óbudai kísérlet

Korszerű lakás, 1960 – az óbudai kísérlet. Kiscelli Múzeum, 2011. október 4 – december 4.

Óbudán, a Mókus utcában, a Magyar Építészeti Múzeum dolgozószobájában forogatom e kiállítás megnyitójára szóló meghívót. Az ablakon kitekintek a légvonalban tőlünk nem is oly távol fekvő múzeum irányába, ahová az invitálás szól. Maga a valóság, az Óbudai Kísérleti Lakótelep (OKL) a két társintézmény között helyezkedik el, úgy félúton. Nézem a korabeli fényképet a meghívó előoldalán; mosolygós, akkor csinosnak mondhatott, divatosan (?) öltözött nő lépcsőn jön le (!) a bebútorozott alsó szintre. Valóban volt itt kétszintes lakás? – kutakodom ismeretem között.

Egyelőre szemeim előtt a paneltömbök tornyosulnak. Különösen a Szőlő utcai, egy falu lakosságát magába foglaló ház – utóbbi években szigetelt és színdinamikailag felturbózott – kilométeres homlokzata gátolja, hogy ellássak a Bécsi út, Váradi, Érc és Reménység (*nomen est omen*) utca határolta térségbe, az OKL helyszínére. Közbevetőleg: az ötvenes évek legelején a Kiscelli út torkolatába telepített, preszocreál stílusjegyeket mutató „magasház” kedvezőtlen arányú kubusairól szólva az értő szemű építész-kritikus, Sós Aladár már akkor felhívta a figyelmet arra, hogy az ilyen megoldások tönkreteszhetik a budai tájkép finom domborulatait. A kísérleti lakótelep első ütemének házaival ilyen probléma még nem adódott.

Lapozgatom a kiállítást kísérő tanulmánykötetet, keresem a kétszintes házat. Branczik Márta a katalógusrészben aprólékos gondnal, filológiai pontossággal dolgozta fel az épületállományt. Így gyorsan meg is találom a Gyenes utca 14. szám alatt álló épületet – tömör, szakszerű leírását, paramétereit, képi ábrázolásait. Ennek a 115. jelű, helyezést nyert pályázati terv alapján négy azonos alaprajzú, egymás után sorolt 2 szintes, 3 szobás lakással épült egyemeletes sorháznak a tervezője Horváth János, a Lakóterv építésze volt. Egy lakás – amely-



50. Az 527-es jelű épület. Tervező: Mináry Olga

hez saját kert is tartozott – a normatívát (70 négyzetméter) meghaladó méretűre, 75 négyzetméterre sikeredett. Elvileg hat fő (öt felnőtt és két gyerek) számára készült, utóbbiak „fél” személynek számítottak. A katalógustételek a házak szerkezetét, felépítését, és még színezését is rögzítik. A forrás- és irodalomjegyzék gyorsan elvezet annak a kérdésnek a megválaszolására felé is, hogy kik lehetettek a korabeli bútorzatok tervezői. Egressy Imre, az OKL minisztériumi inventora közléséből¹ valószínűsíthető, hogy például a 116. számú terv alapján épült lakás berendezése – részben bizonyosan – Horváth Jenő és Mózer László munkája.

¹ Magyar Építőművészet, 1961/1, 13.

Kellőképp felcsigázott érdeklődéssel indulok tehát a területen át Kiscellbe. A Vörösvári út–Bécsi út határolta tágabb térségben még a lakótelep építése idején is működtek téglagyárak a híres kiscelli kék agyagon. Keresztezem a Zápor utcát.



51. Bútorok a hatvanas évekből a kiállítási enteriőrben

A második világháborút követően a „rendezetlen por- és sártengerben” az utca új lakástípusok keresésének helyszínévé avanszált; úgynevezett pont- és függőfolyosós, alakjukra utalva „csont-házakat” húztak fel itt. A lakásínség megoldására „korszerű” házakat építettek, melyek lakói, a dolgozók számára a népi demokrácia – ahogy akkor fogalmaztak – a szocialista élet minden kényelmét és örömét biztosítani kívánta.



52. A kiállítótérben megépített mintalakás konyha-étkezője

A bontakozó stílusforradalom (leszámolás a modernizmussal, 1951) jegyében azonban a nyolcszintes, négyfogatú, jó beosztású lakásokat magukba foglaló toronyházak tetőfelépítményei már formalisztikusnak minősültek.

Átvágok az OKL házai között, felkészítve magam a kiállításra a fél évszázados állapot lát-leletével; irány a Kis-Zell kaptatója. A templomtérbe érve rögtön szembetűnik az egyszerű eszközökkel operáló, világos, értelmes, jó értelemben vett didaktikus kiállításrendezői munka. A kurátor-rendező, Branczik Márta biztosan uralta anyagát, s így precízen és élményszerűen prezentálhatta azt. A telep egy-egy házat raklapokból képzett posztamenseken mutatja be, elhelyezésükkel is utal a valóságos telepítésre. Hallgatom Gábor Eszter művészettörténész megnyitóját, aki a szemtanú hitelességével jeleníti meg számunkra a történetet, s kiváltképp azt a várakozást, amelyet ezek a házak és lakások képviseltek a saját otthonra vágyó fiatalok (s kevésbé fiatalok) számára. A vágy azután generációkon áthúzódva sokak számára kielégítetlen maradt.

A rendező megépíttette a Gyenes utca 8. számú ház egy lakását is, s részben még bebútoroznia is sikerült. A Mináry Olga tervezte 527. jelű, 57 négyzetméteres konyha-étkezős, összenyitható terű kétszobás lakásból típusterv készült. A MOT I. 1.-119/60. tervszámon megvaló-

sult lakás alapterülete már 53 négyzetméterre csökkent, változott a konyha és az étkező elválasztása, s a loggia is keskenyebb lett. Geiger Diana munkája révén a típuskonyha történetét is felvillantja a kiállítás, a húszas évektől az ergonomikusan tervezett frankfurti konyhából kiindulva. Egy vetítőn Koncz Kinga válogatásában összeállítást láthatunk az OKL-ről tudósító híradó- és propagandafilmekből, tovább segítve belehelyezkedésünket a szituációba, a korszak egy fontos építészet- és társadalomtörténeti szegmensébe.

Körbejárva, a falakon függő transzparensokról, illetve az egész projektet megjelenítő óriási légifotóról további tömör, de alapos információkat nyerve az érdeklődő indulhat is a helyszínre. Visszafelé tartva az eredeti állapoton hangolt, beállított szemmel még inkább szembeötlőek a kedvezőtlen át- és beépítések a telep „mintázatán”. Egy-két generáció múlva éppoly „fogós” műemléki problémahalmazává válhat az épületcsoport, mint napjainkban Pasaréten a Napraforgó utcai, szintén kísérleti, kislakásos lakótelep (1930).

Visszatérve dolgozószobámba – miközben múzeumunk léte minden eresztékében ropog – belemerülök a kiállítást kísérő, Keller Márkus és Branczik Márta írta tanulmánykötetbe.

Keller a történész-szociológus szemszögéből tárgyalja az OKL születésének kérdéskörét a korszerűség, célszerűség, modernitás és az általánosan vett lakáskérdés horizontjában. Branczik a művészettörténész metodikai arzenálját működtetve a típustervek és típuslakások évtizedes problematikáján át, mondhatni, az utolsó tégláig és vasbeton áthidalóig dolgozta fel az Építésügyi Minisztérium úgynevezett C-terve keretében megvalósult telep építéstörténetét, és fogalmazta meg építéstörténeti jelentőségét. Az ötvenes évek végén megszületett program a menynyiségi igények kielégítését célozta, de az új házak és lakások kidolgozása folyamatában az időszak neves építészeinek minőségi szempontokat is sikerült érvényesíteniük. Más kérdés, hogy a házgyári tömegtermelésben ezek miként jelentek meg. Az ügyben elég csak a II. ütem házai között a Váradi utcán túl szemlélődni.

A kitűnően válogatott képekkel illusztrált, szép, 201 oldalas kötet – Komáromy Nóra avatott munkája, amely a Budapesti Történeti Múzeum, az 1956-os Intézet és a Terc Kiadó gondozásában jelent meg – interjúkat is tartalmaz a tervezőkkel és az első lakókkal. Elmondhatjuk: a szerzőpáros alapvető korpuszt adott közre a témában. A teljes épületállomány már említett katalógusa praktikusán is jól szolgálhatja a nyilván elkövetkező felújításokat. Azoknak hitelesnek kell majd lenniük – az OKL kvalitásainak okán és jogán.

Az OKL az 1960-ban indult, egymillió lakás megépítését célzó, tizenöt éves program egy speciális szelete volt, a kora Kádár-kor egyik modernizációs kísérlete. Amikorra az olyannyira óhajtott egymillió lakás megépült (sőt a tervet természet-szerűleg néhány ezerrel túl is teljesítették), akkorra az „intenzív növekedés” megoldhatatlanságával, az új gazdasági mechanizmus elhalásával küszködő, „kiteljesedett” Kádár-kor a „meghaladni” szándékozott kapitalizmussal szemben csupán a szocialista életmód fölényét remélte szembeállítani a kapitalista életformával.

A minőség kis köreinek – melyek egyike az OKL volt – össz mennyisége azonban nem bizonyult elegendőnek ahhoz, hogy a marxizmus-leninizmus, a „dialmat” szellemében minőségi változásba „csapjon át” – még a lakásfronton sem.

Prakfalvi Endre

Képek jegyzéke

1. Csernus Tibor: *Három lektor*, 1955, olaj, vászon, 110×140 cm, Petőfi Irodalmi Múzeum, Budapest
2. Csernus Tibor: *Saint-Tropez*, 1959, olaj, vászon, 115×250 cm, Ludman–Gyuricskó Gyűjtemény, Budapest
3. Csernus Tibor: *Nádas*, 1964, olaj, vászon, 134×152 cm, Budapesti Történelmi Múzeum
4. Vaszkó Erzsébet: *Állatviadal*, 1964 körül, papír, pasztell, 485×608 mm, Első Magyar Látványtár, Tapolca–Diszel
5. *Új művészetért 1960–1975*, Szeged, 1983, a kiállítás plakátját tervezte Schmal Károly
6. Vajda Júlia: *Párizsi akvarell I*, 1962, papír, akvarell, 310×230 mm, magántulajdon
7. Bolmányi Ferenc: *Kozmikus kép, XVIII (Látomás az űrben)*, 1960, olaj, tempera, vászon, 10×20 cm, magántulajdon
8. Bolmányi Ferenc: *Üvegablak-terv*, 1967, tempera, papír, 270×270 mm, magántulajdon
9. Papp Oszkár: *Kalligráfia*, 1961, zománccfesték, karton, 35×100 cm, Körmendi–Csák Gyűjtemény, Budapest
10. Frey Krisztián: *68 augusztus*, 1968, olaj, vászon, 150×130 cm, Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, Budapest
11. Papp Oszkár: *Fuga*, 1968, olaj, vászon, 80×60 cm, magántulajdon
12. Ismeretlen: *A korszerű mosáshoz Alba mosópaszta*, 1966, ofszet, 79×56 cm, Offset Nyomda, MNG, ltsz.: XY 72.330
13. Lakatos Gabriella porszívóval, *Nők Lapja*, 1961. október 7.
14. *Nők Lapja*, 1962. május 19.
15. Gönczi Gebhardt Tibor: *Már 36-an vagyunk! Készétel a dolgozók szolgálatára!*, 1950-es évek, 24,5×33,5 cm, j. j. f.: Gönczi, Plakát és Címke Nyomda, Budapest, Magyar Kereskedelmi és Vendéglátóipari Múzeum
16. *Tükör*, 1970. december 1.
17. SO-KY: *Kényelmesen élhet, dolgoznak a gépek*, 1964, ofszet, 23×33cm, j.j.f.: SO-KY, MNG, ltsz.: XY 65.538
18. *Kényelmesen élhet. Mosógép, centrifuga [1965]*, ofszet, 83×57 cm, OSZK, ltsz.: 561/1965
19. *Gépesített konyha. [Karikatúra] Magyar Nemzet*, 1966. február 11.
20. A Hajdú porszívó reklámja. *Tükör*, 1968/46, november 12.
21. *A családi otthont biztosítani kell. [Hirdetés] Nők Lapja*, 1970/46.
22. *Miért cipekedik szombaton? [Hirdetés] Nők Lapja*, 1968/26 (június 29.).
23. Papp Gábor: *Budapesti Ipari Vásár*, 1961, 82×56 cm, OSZK, r. j. [raktári jelzet] 221/1961
24. Papp Gábor: *Budapestszkaja Jarmarka*, 1963, 82×56 cm, OSZK, r. j. 336/1963
25. Papp Gábor: *68. Budapest International Fair, 17–27. 5. 1968*, Budapest, 1968, 82×59 cm, OSZK, r. j. 161/1968
26. Ismeretlen: *A Hotel Budapest a Szabadság-hegy felől*, 1968, fotó-reprodukción a *Magyar Építőművészet* 1968/4. számából
27. Ismeretlen: *A Hotel Budapest egyik szobája az átadás után*, 1968, fénykép, színes, 9×13 cm, a Hotel Budapest saját fotódokumentációja
28. Ismeretlen: *A Hotel Budapest hallja az átadás után*, 1968, fénykép, színes, 9×13 cm, a Hotel Budapest saját fotódokumentációja
29. Méhes László, I. a: *Mértani testek*, 1959, ceruza, 420×300 mm, Képző- és Iparművészeti Szakközépiskola és Kollégium, Budapest, ltsz.: 4059
30. Tamás Noémi, III. a: *Portré*, 1966, szén; 620×440 mm, tanár: Sebestyén Ferenc, Képző- és Iparművészeti Szakközépiskola és Kollégium, Budapest, ltsz.: 2003
31. Vanyó László, IV. a: *Rádió-hallgatók*, 1962, szén, 370×540 mm, Képző- és Iparművészeti Szakközépiskola és Kollégium, Budapest, ltsz.: 4179
32. Konkoly Gyula: *Álló női akt*, 1958, szén; 610×430 mm, tanár: Balás, Képző- és Iparművészeti Szakközépiskola és Kollégium, Budapest, ltsz.: 3376
33. Mészáros Béla, III. a: *Gyár*, 1963, akvarell, 210×280 mm, Képző- és Iparművészeti Szakközépiskola és Kollégium, Budapest, ltsz.: 4489
34. Várnagy Ildikó: *Éva menekülése a Paradicsomból*, 1967, agyag, 90×180×60 cm, megsemmisült
35. Várnagy Ildikó: *Ülő nő*, 1967, agyag, 110×100×60 cm, megsemmisült
36. Molnár Sándor: *Reggelizők*, 1963, olaj, vászon, 90×120 cm, magántulajdon
37. Molnár Sándor: *Sárkányölő*, 1966, olaj, vászon, 200×490 cm, Magyar Nemzeti Galéria, Budapest
38. Molnár Sándor: *Princípium*, 1968, olaj, akril, vászon, léc, 98×134 cm, Magyar Nemzeti Galéria, Budapest
39. Attalai Gábor: *Rosario*, 1969, filcenvironment, 180 cm, a művész archívumából
40. Attalai Gábor: *Corner – Bazalt 1.*, 1970, helyspecifikus installáció, fotó a művész archívumából
41. Attalai Gábor: *Negatív csillag*, 1970–1971, fotó, 301×392 mm, a művész archívumából
42. Alfred Hrdlicka: *Barátnők, 1964–1965*, márvány, 140×272×55 cm, Museum auf Abruf (MUSA), Bécs
43. Arnulf Rainer: *Asszonyok 30 felett*, 1962, zsirkréta, papír, 307×240 mm, Museum auf Abruf (MUSA), Bécs
44. Franz Ringel: *Kasperl Walter Pichler egyik szobrával kísérletezik*, 1968, vegyes technika, papír, 130×107 cm, Museum auf Abruf (MUSA), Bécs (a katalógus borítóján)
45. France Berko Berčič: *Római emlék*, 1974, akril, vászon, 200×150 cm, a művész jóvoltából
46. A *Hyper Real* című kiállítás enteriőrje, MUMOK, Bécs, 2010 (fotó: Fehér Dávid). Az előtérben (balról jobbra) Roy Lichtenstein, Nicholas Monroe és Lakner László művei
47. A *Hyper Real* című kiállítás enteriőrje, MUMOK, Bécs, 2010 (fotó: Fehér Dávid). Az előtérben John de Andrea szobra, a paravánon Tom Wesselmann és John Ahearn művei
48. Csernus Tibor: *Piac*, 1973, olaj, vászon, 130×162 cm, KOGART Archivum, Budapest
49. *Interviews. Oral History in Kunstwissenschaft und Kunst*, szerk. DORA IMHOF–SIBYLLE OMLIN, München, Silke Schreiber, 2010.
50. Az 527-es jelű épület. Tervező: Mináry Olga. BTM Kiscelli Építészeti Gyűjtemény, Budapest
51. Bútorok a hatvanas évekből a kiállítási enteriőrben (sajtófotó, BTM)
52. A kiállítótérben megépített mintalakás konyha-étkezője (sajtófotó, BTM)

Sándor Hornyik
**The Surnaturalist Experiment.
 Tibor Csernus and Socialist Realism**

The surnaturalist experiments in painting at the end of the 1950s and first half of the 1960s seeped into the history of Hungarian art without significant reflection as a kind of overdue version of surrealism that quickly turned into kitsch. Surnaturalism thus fell into the no man's land between avant-garde and official art, while its aesthetic and ideological background was never given a thorough examination. As a student of Aurél Bernáth, the leading figure of surnaturalism, Tibor Csernus arrived to the surrealist deconstruction of socialist realism from a "bourgeois" version of socialist realism, a process which can be clearly traced in his most significant works from the period, such as *The Three Instructors* (1955), *Saint-Tropez* (1959) and *On the Reeds* (1965). Formalist, Marxist aesthetics offer a good starting point in the interpretation of these works, especially the ideological analysis of the social-historical foundations of these aesthetics, but the key to a more complete interpretation of the paintings may lie in the post-formalist critique that experimented with a synthesis of the history of ideas and formalism. From the perspective of the ideas of Georges Bataille, Rosalind Krauss and Yve-Alain Bois, we can regard the surnaturalist works of Csernus as painterly critiques of rational, enlightened modernism and materialized socialism.

Keywords: surnaturalism, socialist realism, surrealism, Marxist aesthetics, formalism, critique of ideology, post-formalism

Gábor András
**A Poisonous Weed in the Plains of Art. Old and New Abstraction
 in Hungary between 1957 and 1968**

The essay discusses the period of abstract art in Hungary between 1958 and 1968, examining the subject from two points of view. First it attempts to introduce the (contemporaneous) "contemporary viewpoint". This presents the possibility of draw-

ing distinctions between various phenomena that were blurred together by the cultural politics of the day and in the second public sphere (in other words in the criticism, which rested on official ideology, and in the intellectual milieu of the avant-garde and counter-culture), as well as in the later Modernist reception. The methodology for this involves drawing a distinction between "old" and "new" abstraction, the former referring to works that were tied to and continued the tradition of the avant-garde of the thirties and forties, and the latter referring to works that were connected with the contemporary art of the period in question. The second of the two is examined in light of changes that occurred in contemporaneous reception and in general outlines of cultural policies – on the basis of books and other publications on theoretical questions that were available to the wider public – to see what ideological and aesthetic modifications took place in the evaluation of abstraction. In the context of the Cold War and the easing of the political regime, as well as the dynamics of the reforms implemented in Hungary (including a new system of economic management), 1965 is regarded as an inner milestone, a breakthrough, the beginning of a period in which abstract art came to be accepted as part of the so-called "tolerated" category. Finally, the essay offers a brief survey of the various expressions of old and new abstraction in Hungary ("bio-romanticism", constructive and post-surrealist non-figural art, abstract expressionism, lyrical abstraction, calligraphy, gesture painting, new geometry, concrete art) and attempts to point to pivotal moments in certain oeuvres, emphasising their connection to contemporaneous modern art.

Keywords: old and new abstraction, contemporary viewpoint, discourse analysis, cultural politics during the Cold War, 1965: "year of change" (in the official aesthetics and cultural policies of the Sixties)

Edit András

From the Coffee Grinder to Sputnik. The Culture of Objects and Women in the Service of Ideology

The essay endeavours to serve as a background for further research on Hungarian pop art and the artistic representation of societal gender roles by examining socialist consumption and the culture of objects and the discourse concerning the socialist woman, not from the perspective of economics or the history of consumption, but from the point of view of cultural history. It focuses on the change of strategy during the Cold War, which from the side of the West signified the use of soft power and a modification of socialist modernization in the East, in so far as emphasis was shifted from aggressive armament and the conquest of space to everyday prosperity and consumption. The narrower segment under examination is the project in the Sixties that addressed the modernization of the kitchen and the woman of the house, a project which extended to the manufacturing of household appliances aimed at facilitating domestic chores faced by women who also had full time jobs,

the introduction of a network of self-service businesses, the expansion of the use of canned food, as well as hygiene, environmental culture and the cultivation of taste. According to the imagery and the texts found in contemporaneous publications, posters and women's magazines, it was not socialist modernism and the official policy of emancipation that stood against the inherited mentality of the masses as a hindering factor, although this is what contemporary official discourse attempted to imply. This mode of discourse, the style in which the modernization of the household and the housewife and the expansion of consumption was communicated through pictures, advertisements and objects conserved old patriarchal topoi in opposition to the official political discourse. Indeed these topoi bore strong resemblance to the topoi prevalent in the capitalist world, which represented a rival ideological construction that communism sought to surpass, and the manner of their implementation was very similar to that used during in the Soviet Union during the Khrushchev years, a period which showed signs of easing with regards to the dictatorial regime.

Keywords: lifestyle, consumption, gender representation, kitsch, household, Cold War, hygiene, Khrushchev, Kádár era, "kitchen debate", domestic chores of a married woman who otherwise has a full-time job, history of mentality, modernization, Nixon, pop art, societal gender roles, culture of objects, scientific-technical revolution, socialist utopia

György Jerovetz

The Future in the Present: The Representation of "Up-to-Dateness" in the Visual Culture of the 1960s

The essay analyses a few of Gábor Papp's posters and the circular structure of the Hotel Budapest designed by György Szrogh from the point of view of how the contemporaneous notion of "up-to-dateness" appears in the evolution of these works. Furthermore it examines the meaning of "up-to-dateness" and introduces the possible references of the works. In the case of the Hotel Budapest it dwells on the construction process as well as its reception in the press.

Keywords: visual culture, case study, up-to-dateness, history of reception, history of ideology

Erzsébet Tátai

"From the Square to the Nude" – Art Instruction in the Sixties

This essay addresses art instruction at the Hungarian Academy of Fine Arts between the 1956 Revolution and 1971 (the year in which the college obtained the rank of university). The research, which is based primarily on records of meetings of the board of directors and interviews with artists, was intended to survey the content of instruction, the structure of courses offered, and the methods of instruction used at the institute, taking into consideration the ways in which state controlled ideology shaped artist training and examining the changes which took place over the course

of these years. Due to the greater or lesser resistance to this ideology on the part of the teachers (and students), the training of socialist realist artists on the basis of the Marxist-Leninist world view was realized in a somewhat haphazard way. The official ideology was represented primarily by instructors of "Marxist" subjects, although the government wished to make the entire curriculum subordinate to ideology. In the time of modernism and neo-avant-garde the institution, and the entire country, was closed off from the art of the developed (Democratic, Western) world. Thus the work of the – far from homogenous – teaching staff resulted in a "splotchy realism". As for the content of instruction, little change took place over the course of the years, although the easing of the socialist dictatorship manifested itself in artist training as well: primarily in the decrease of subjects and a reduction of emphasis on ideological courses. This only signified the loosening of instruction and discipline, however; it did not indicate an emergence of liberalism or the development of creativity, nor did it imply inspiration or thorough, varied approaches to the transmission of knowledge.

Keywords: Academy of Fine Arts, ideology, realism, art instruction, entrance examination, instruction, courses, methods, diploma

The Long 1960s. A Paradigm Shift in Hungarian Art.....	4
--	---

Essays

Sándor Hornyik: The Supernaturalist Experiment. Tibor Csernus and Socialist Realism.....	7
Gábor András: A Poisonous Weed in the Plains of Art. Old and New Abstraction in Hungary between 1957 and 1968.....	20
Edit András: From the Coffee Grinder to Sputnik. The Culture of Objects and Women in the Service of Ideology	38
1. Supplement : David Riesman: The Nylon War	54
2. Supplement: The Kitchen Debate between Khrushchev and Nixon in the Sokolniki Park	60
György Jerovetz: The Future in the Present: The Representation of "Up-to-Dateness" in the Visual Culture of the 1960s.....	62
Erzsébet Tatai: "From the Square to the Nude" – Art Instruction in the Sixties.....	77

Documents

Ottó Mezei: "Art always initiates us into a sort of totality" Conversation with Painter Sándor Molnár (1966).....	97
Dávid Fehér: "I don't believe in things that are too direct..." Conversation with Gábor Attalai.....	110

Review

Katalin Aknai: Once Upon a Time there was "Fantastic Modernism"	123
Dávid Fehér: "Shoreless Realism" – from Hyperrealism to Reality.....	127
Evelin Páll: Source or Illustration? Interviews. Oral History in Kunstwissenschaft und Kunst.....	134
Endre Prakfalvi: Modern Apartments, 1960 – the Óbuda Experiment.....	138

List of Images	142
----------------------	-----

Summaries	143
-----------------	-----