

Kis magyar ikonológia és budapesti mikrotörténelem.

Gondolatok Mélyi József „Nagyítása” kapcsán*

Nagyítások – 1963. Az Oldás és kötés kora

Új Budapest Galéria, Budapest
2016. június 8 – szeptember 18.

2016. 06. 08. — 09. 18.

Kempelen Farkas¹ és Amerigo Tot² után most úgy tűnik, hogy 1963 ideje jött el. MÉLYI JÓZSEF legújabb tematikus kiállításának témája ugyanis egyetlen év (valójában azért műtárgyak tekintetében inkább a hatvanas évek első harmadáról van szó) politikai és vizuális kultúrája, mégpedig egyetlen városban (valójában nemcsak Budapest, de Pécs és a Hortobágy is felidéződik), egyetlen film optikáján keresztül, amely nem más, mint JANCÓSÓ MIKLÓSTól az *Oldás és kötés* (1963), ami filmként és kordokumentumként is a kurátor régi nagy kedvence.³ Jancsó és Mélyi 1963-jában azonban nincs Kennedy-gyilkosság, nincs önmagát felgyújtó saigoni buddhista szerzetes, és nincs benne Sylvia Plath halála vagy Valentyina

1 Kempelen - Ember a gépben. Műcsarnok, Budapest, 2007. március 23 – május 28.

2 Amerigo Tot - Párhuzamos konstrukciók. Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, Budapest, 2009. október 9 – 2010. január 3.

3 Egyszer régen, vagyis a 2010-es évek elején az MTA Művészettörténeti Intézete és a budapesti Ludwig Múzeum a *The Long Sixties* kutatási program keretein belül közösen tervezett egy kiállítást, amely a hatvanas évekkel kívánt foglalkozni. A kiállításnak Mélyi József lett a választott kurátora, aki már jó néhány évvel ezelőtt a *Nagyítások* munkacímét javasolta, és azzal a koncepcióval állt elő, hogy a kiállítás korabeli filmekben keresztül reflektáljon a kor legfontosabb ideológiai és kulturális problémáira. A tervezett kiállításnak több szekciója lett volna, amelyek egy-egy film köré szerveződtek volna, és minden egyes tervezett szekciónak volt egy társkurátora. Ha emlékeim nem csalnak meg nagyon, akkor a népi gyökerek szekciójával Pataki Gábor foglalkozott, Branczik Márta témája az építészet és a modernizáció volt, Székely Katalin a Kelet-Nyugat relációkat kellett, hogy tematizálja, Mélyi maga a tabuk és traumák témakört kívánta kibontani, Tatai Erzsébet a művészeti oktatás és a feminizmus kérdéseivel foglalkozott, engem pedig a hidegháborús szekció összeállítására kértek fel, amely a tudományos-technikai versengésre reflektált volna. Az „alkurátorok” mellett meg kell még említenem Perenyi Monika nevét is, aki a „nagyítandó” filmek listájának összeállításában működött közre. A kiállítás végül tervezett formájában nem valósulhatott meg, viszont a kiállítás egykori Ludwigos referense, Turai Hedvig szervezett egy workshopot és egy konferenciát 2013-ban a Ludwig Múzeumban: előbbi a régiós együttműködés és egy potenciális régiós hatvanas évek kiállítás lehetőségeit vizsgálta, a konferencia pedig a különböző kutatói fókuszokat tárta fel. Az előadások jelentős része megjelent az *Acta Historiae Artium* 2015-ös kötetében (56. évf. 1.sz. 2015. december, 102-353.), amelyet András Edit és Turai Hedvig szerkesztett. A *Nagyítások* végül 2015-ben a *The Long Sixties* programban is részt vevő András Gábornak köszönhetően találta meg helyét a Bálnában, de Mélyi valószínűleg hely és idő híján úgy döntött, hogy csak egy szekciót dolgoz ki. Az *Oldás és kötés* kapcsán azonban lehetőséget adott a többi szekció vezetőjének is, hogy ha tudnak, kapcsolódjanak a filmben érintett ideológiai és kulturális problémákhoz.

Tyereskova ürrepülése sem. Mindezek persze a forgatókönyv írása és a forgatás idején, 1962-ben még meg sem történtek. De nem témája a filmnek az 1962-es kubai rakétaválság, és nincs szó Hruscsov átkozódásáról sem a híres moszkvai Manézs-kiállításon, ahol a túlságosan formalista és pesszimista, realista művészek kapták meg a magukét.⁴ Van viszont egy központi, szinte szociográfiai ízű, dokumentarista (filmes szempontból: kellékes és helyszínes) gerince a kiállításnak a magyar vizuális kultúráról (a hirdatóktól az újsághíreken és a plakátokon át a házakig, a lakásokig, a bútorokig és az egyes dísz- és emléktárgyakig ívelően), magáról Budapestről, a kávéházak és a presszók városáról, amely az *Oldás és kötés*ben is központi szerepet kap. Erre a vázra, erre a látszólag egyszerű város- és mentalitástörténeti narratívára épülnek rá aztán ravaszul a különféle rejtélyes toldalékok, amelyek keresztül a néző újabb és újabb házakba és életekbe pillanthat be.

A kiállítás szerkezetének, illetve nézőpontjának, avagy optikájának logikája Jancsó akkori

4 Susan E. Reid: In the Name of the People. The Manege Affair Revisited. *Kritika: Explorations in Russian and Eurasian History*, 2005/4. 673-716.

bálványára MICHELANGELO ANTONIONIRA mutat, mégpedig a *Nagyítás* (1966) című filmre, ami keletkezési ideje okán az *Oldás és kötésre* még persze nem hathatott, így inkább a kurátor művészettörténeti perspektíváját, illetve történelemfilozófiáját jellemezheti. Mélyi perspektívája ugyanis tárgyilagos, de mediálisan reflektált, vagyis a történeti tényekre, az emlékekre és a bizonyítékokra támaszkodik, de tisztában van a fotografikus objektivitás korlátaival is. Történelemfilozófiája ezzel összhangban kritikus a nagy elbeszélésekkel szemben, de azért mégsem radikálisan posztmodern, távol tartja magát a szkeptikus relativizmustól és a vegytiszta ismeretelmélettől. Ha az optika kapcsán Antonioni figurája és a neo-realizmust felváltó olasz (pszichorealista) új hullám figurativitása tapintható ki, akkor talán a kurátor mentalitása kapcsán az értelmezési horizonton feltűnhet CARLO GINZBURG talányos alakja is a *Microstoria* ironikus apoteózisával, amely a mikrofilológiát a nagy léptékű eszmetörténettel kombinálta, hogy látszólag jelentéktelen figurákra és tényekre alapozva mutassa ki egy korszak meghatározó intellektuális mozgatórugóit.⁵

Carlo Ginzburg amúgy még jóval a mikrotörténelem karrierje előtt, a hatvanas évek elején kezdte el tanulmányozni a 16. századi inkvizíciós jegyzőkönyveket abból a célból, hogy a nagy látószögű objektívénél pontosabb és árnyaltabb képet alkosson egy adott történelmi kor kultúrájáról, illetve hogy tesztelje azt, hogy a nagy narratívák hogyan szivárogtak le a populáris kultúrába, illetve azon belül is a személyes szférába. Ginzburgnak azonban nem csak az volt a célja, hogy rámutasson a nagy narratívákban gondolkodó inkvizítorok történelem- és

mentalitásformáló munkájára, és velük szemben az individuumok és az individuális optikák szubverzív, töredékes voltára, hanem elgondolkodtató és némiképp paradox módon az is, hogy feltárja a spirituális ellenkultúrák, a boszorkányok, a jötevők és a táltosok nem hivatalos kultúráinak távoli tereket és időket összekötő hasonlatosságát, pszichohistóriáját.⁶ A *Nagyításokon* olyan érzése van a nézőnek, hogy Mélyi célja is egyfajta pszichohistória megalkotása volt, amely azokat a Kádár-kori értelmiségi dilemmákat járja körül és tárja fel, amelyek Jancsót is erőteljesen foglalkoztatták az *Oldás és kötésben*, amelyet a korabeli kritika a tradíció és a modernitás, a népi kultúra

5 Carlo Ginzburg: *Microhistory. Two or Three Things That I Know about It. Critical Inquiry*, 1993/3. 10-35. Lásd továbbá Ginzburg magyar nyelvű kötetét (*Nyomok, bizonyítékok, mikrotörténelem*. Ford. Scheibner Tamás, Paksy Eszter, Farkas Krisztina, Farkas Henrik, Kijárat Kiadó, Budapest, 2010.), amelyet K. Horváth Zsolt állított össze, és egy másik jeles magyar „mikrotörténész”, Rév István recenzeált a *BUKSZ*-ban: A kukacok szerepe a múlt rétegeinek feltárásában. (23. évf. 3. sz. / 2011. ősz) <http://epa.oszk.hu/00000/00015/00063/pdf/01bir.rev.pdf>

6 A pszichohistória itt Aby Warburgra utal, akit Ginzburg egyfajta szellemi előképének tekintett: *From Aby Warburg to E. H. Gombrich. A Problem of Method*. (1966) In: *Clues, Myths, and the Historical Method*. The Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1989. 17-59. A spirituális ellenkultúrák strukturális hasonlóságához lásd szintén Ginzburgtól: *Éjszakai történet. A boszorkányszombat megfejtése*. (1989) Európa Kiadó, Budapest, 2003. A pszichohistóriába átalakított ikonológia valódi tétjeinek, a kulturális emlékezet és a kulturális ellenállás képekké sűrített és kódolt formáinak vizsgálatáról a Reformációtól a világháborúig ívelően lásd: Georges Didi-Huberman: *The Surviving Image. Phantoms of Time and Time of Phantoms. Aby Warburg's History of Art*. (2002) Penn State University Press, Pennsylvania, 2016.

Nagyítások – 1963. Az *Oldás és kötés* kora

Új Budapest Galéria, 2016. június 8 – szeptember 18. | részlet a kiállításról

BÁNKI LÁSZLÓ: *Oldás és kötés plakát, 1963* | SOPRONYI GYULA filmkocka-kivágása

© Fotó: Juhász G. Tamás



és az európai modernizmus feszültségterében értelmezett.

Amíg az előző nagy hatvanas évek kiállítás 1991-ben az ellenkulturális trendekre és a művészeti stílusokra fókuszált,⁷ addig Mélyi most igyekezett az emberekre és a dilemmákra irányítani a kamerát. Amíg a hatvanas évek művészetének rejtett dimenziói⁸ a nagy összképet akarta felvázolni erős kontúrokkal és az ellenkultúra iránti szimpátiával, ami 1988–89-ben – ekkor készültek a kiállításához kapcsolódó interjúk – abszolút érthető és logikus volt, addig Mélyi Jancsó szellemét megidézve nem a fekete-fehér, a hivatalos és a nem-hivatalos, a propagandisztikus és a hiteles dimenzióban gondolkodott, hanem a köztes árnyalatok, a szürkék, a kompromisszumok és a különféle kulturális mixtúrák érdekelték, ezek mikrostruktúráira akart rányitani. Mélyi kiállítása tehát nagyítások sorozata, de a nagyítógépet nem mindig ő kezeli egyedül. A kiállítás arculatát mellette leginkább

7 *Hatvanas évek. Új törekvések a magyar képzőművészetben.* Magyar Nemzeti Galéria, Budapest, 1991. március 14 – június 30. A kiállítást rendezte: Beke László, Dévényi István és Horváth György.

8 V.ö.: Beke László: *Az 1960-as évek rejtett dimenziói.* In: *Hatvanas évek. Új törekvések a magyar képzőművészetben.* (A dokumentumokat válogatta és a kiadványt szerkesztette: Nagy Ildikó.) Magyar Nemzeti Galéria, Budapest, 1991, 21–27.

BRANCSIK Márta építészeti mikrotörténetei (Farkasdy Zoltán modernista foghíj-beépítései a várban, illetve Beck Zsuzsanna és Sedlmayr János vári, „műemlékes” lakása), továbbá a kiállítás meglepően homogén (az absztrakciótól a szocialista realizmusig ívelő) vizuális arculatába ékelődő idegen testek, zárványok kutatói határozzák meg. Ilyen zárvány – többek között – Petrigalla Pál lakása, Ország Lili „kápolnája” és Szabó Ákos „kantátája”. Petrigalla „szalonja” esetében Mélyi KÜRTI EMESE kutatásaira támaszkodott, aki Dr. Végh László munkásságáról írta a doktori disszertációját,⁹ Ország Lili esetében pedig TURAI HEDVIG és FARKAS ZSÓFIA lehetett a segítségére,¹⁰ Szabó Ákos viszont saját kutatásként került be a képbe, ami szorososan kapcsolódik Mélyi új Jancsó-értelmezéséhez is.

A film harmadik részében az ifjú orvos, Járom Ambrus adjunktus (Latinovits Zoltán) hazatér apjához falura, onnan merít erőt ahhoz, hogy tovább haladjon pályáján, és felülemelkedjen szakmai-egzisztenciális kételyein, kishitűségén. A film bevett értelmezésében ezt a vissza a népi gyökerekhez narratívát Jancsó összekapcsolta a „csak tiszta forrásból” szocialista ideológiájával is, ami egyúttal egy Bartók-reneszánszot is jelentett, a modernség és a népi-nemzeti kultúra potenciális szintézisével. Jancsó egészen konkrétan be is játszotta a filmbe Járom autójának rádióján át Bartókot, mégpedig a *Cantata profana*-t, ráadásul éppen akkor, amikor a főhős a tiszta forrástól megerősödve visszaindul a Hortobágyról az „idegen” nagyvárosba, a dekadens Budapestre. Mélyi azonban felfigyelt egy furcsaságra a film amúgy „realista” időkezelésében: Járom késő este indul el apja tanyájáról, de csak reggelre érkezik Pestre, ráadásul az Alagúton keresztül látja meg a pesti panorámát, ami ara utal, hogy Nyugatról

9 V.ö.: Kürti Emese: *Experimentalizmus, avantgárd és közösségi hálózatok a hatvanas években.* Dr. Végh László és köre. PhD disszertáció, ELTE, 2015. <http://doktori.btk.elte.hu/phil/kurtiemese/diss.pdf> (Utolsó hozzáférés: 2016. szeptember 10.)

10 V.ö.: Farkas Zsófia: *Körkörös romok*, MODEM, Debrecen, 2013. A falszöveg hivatkozik Árvai Mária kutatásaira is a *Rekviemről*, illetve Ország Lili jegyzetfüzetéről, és a valódi kápolnáról: Ország Lili: *Rekviem. Művészettörténeti Értesítő*, 2014/2. 361–372.

JANCSÓ MIKLÓS
Oldás és kötés, 1963, filmkocka-kivágás



hajtott be a városba, vagyis akár az is megtörténhetett, hogy az osztrák határig is elautózott, de onnan mégis visszafordult: itthon maradt. Csakúgy, mint Jancsó, és még sokan mások 1956 után. Ez még tovább gazdagítaná a film rejtélyes utolsó mondatának, furcsa misztikus zárlatának politikai konnotációit: „Ha a napba nézel és elveszted a látást, szemed okold, ne a nagy sugárzást.”¹¹ Az eredeti, misztikus, keresztény filozófiai olvasat szerint az emberi perspektíva korlátozottsága az oka annak, hogy nem tudjuk elviselni a világot mozgató törvények vakító kegyetlenségét, és ezzel összefüggésben nem is vagyunk képesek megérteni az intenciók és a motivációk mélyebb értelmét. Az 1963-as aktuálpolitikai olvasat azonban attól is függ, hogy járt-e Járom a határnál. Ha nem járt és valahol az Alföldön szunyókált, akkor a népi tradícióból táplálkozó szocialista modernitás apoteózisáról van szó, ha viszont a határról fordult vissza, akkor a modernség és a karrier – helyenként egészen szatirikusan ábrázolt – kifejezetten magyar verziójának legitimációjáról. Mélyi a Képzőművészeti Főiskola korabeli diploma-bírálati jegyzőkönyveinek kutatása során bukkant rá SZABÓ ÁKOS 1960-as diplomamunkájára, amely szintén a *Cantatát* dolgozta föl, ami 1955, vagyis Juhász Ferenc Szarvas-éneke (*A szarvassá változott fiú kiáltozása a titkok kapujából*) óta kifejezetten népszerű témának számított, különösen a népi írók és költők körében, akiket az *Oldás és kötés* idején Jancsó és forgatókönyvírója, Hernádi Gyula is nagyra tartott (utóbbi NÉKOSZ-os is volt). A kurátor a mediális problémákat kiküszöbölendő (egy rákospalotai iskola szekciójáról van szó) filmen és fotókon keresztül mutatta be a művet, és olyan részletekre nagyított rá, amelyek igen furák: a szarvassá változott fiúkat ugyanis fegyveres, svájcisapkás munkások üldözik az erdőben, akik egy angyalszerű munkás intésére mégsem lövik le a menekülőket. Mélyi kiállítja Szabó diplomavédésének jegyzőkönyvét is, ahol BENCE GYULA és ARADI NÓRA is reflektál a kényes témaválasztásra, ami 1960-ban 1956-ra, illetve az akkor eltávozó „szarvasokra” is utalhatott. Ha azonban ezen az allegorikus vonalon haladunk – Jancsó az első nagyjátékfilmjét (*A harangok Rómába mentek*, 1958) is 1956-os allegóriának szánta¹² –, vagyis ránagyítunk Szabó narratívájára, akkor arra a következtetésre is juthatunk, hogy a menekülő szarvasok életét angyali (proletár) közbenjárásra kímélték



Nagyítások – 1963. Az *Oldás és kötés* kora Új Budapest Galéria, 2016. június 8 – szeptember 18. | részlet a kiállításról SOPRONYI GYULA filmje és fotói SZABÓ ÁKOS: *Cantata profana* (1960) című falfestményéről © Fotó: Juhász G. Tamás

meg, ami az 1956-ot követő kádári terror és konszolidáció idején nem feltétlenül tekinthető egy szubverzív, forradalmi értelmezésnek.

Az 1956-os asszociációkhoz egy érdekes adalék lehet az is, ha a fókuszot tágitva detektáljuk, hogy Szabó Ákosnak ez az egyetlen olyan műve a hatvanas évek első felében, amely közvetlen politikai utalásként érthető, 1960-as diplomázása után ugyanis többnyire mágikus realista enteriőrököt és kísérteties, szurreális, biomorf csendéleteket festett, amelyek naturalizmusát Erdély Miklós Szabó 1965-ös rákospalotai kiállítása kapcsán a szocialista realizmus ironikus kritikájaként interpretálta.¹³ Szabó persze korábban – Erdélytől függetlenül – sem kapott Budapesten rendes kiállítási lehetőséget, mivel CSERNUS TIBOR követőjének tartották, aki Aradi Nóra és Rényi Péter szerint is félreértelmezte a szocialista realizmus korszerűsítésének programját. További adalék, hogy a kulturális-politikai kompromisszum hiánya Szabó esetében – Jancsótól vagy Juhász Ferenctől eltérően – oda vezetett, hogy ő 1965-ben, amint erre 1963 után nyugati útlevelel lehetősége nyílt, elhagyta az országot, és azóta is Franciaországban él és dolgozik. Mélyi pedig éppen ide, Szabó inkább mágikus szocialista realista, mintsem szürnaturalista freskójához helyezte a kiállítás szimbolikus lezárását, ahol posztumusz kérdéseket tesz föl Jancsónak és Hernádinak 1956 értékelése, illetve a film kompromisszumos végkicsengése kapcsán.

Ahogy a kiállítás egyik végén 1956 tabuja és traumája értékelődik át, úgy a másik végén a holokauszt és a zsidó identitás kérdése kerül a fókuszba. A Kol Nidreszoba Turai Hedvig koncepciója alapján készült el (KEREZSI NEMERE és Farkas Zsófia közreműködésével), ahol a zsidó engesztelő ének látható, illetve hallható egy nő előadásában, miközben a filmnek az a jelenete megy, ahol Járom szerelme (Domján Edit) a Duna-parton táncol egy zsidó imakendővel, egy tállisszal.¹⁴ Turai és Mélyi-értelmezése szerint Jancsó a holokauszt és a kollektív büntudat kérdését is felveti a Kol Nidre jelenetben, „film a filmben” formában, és azt is pontosan megfogalmazza egy későbbi interjújában, hogy ő 1944-ben és utána is bűnösnek érezte magát azért, mert nem tett semmit (egyrészt nem tudott róla, másrészt nem is volt Budapesten, hanem Erdélyben tartózkodott egy cserkésztáborban)

11 Lengyel József özvegye hívta fel arra a kurátor figyelmét, hogy a zárómondat Angelus Silesius-tól származik, akitől Lengyel a forgatókönyv alapjául szolgáló novella írása idején éppen fordított egy szöveget.
12 Szekfű András: *Kötések és oldások – Beszélgetések Jancsó Miklóssal* (1968) – 2. rész, *Filmvilág*, 2014/4., 12–19. http://filmvilag.hu/xereses_aktcikk_c.php?&cikk_id=11798&gyors_szo=%7C%7CJancs%F3%7CMikl%F3s%7CJancs%F3+Mikl%F3s&start=0

13 Erdély ironikus szocialista realista Szabó-értelmezése érdekes és tanulságos módon még a hivatalos művészeti folyóiratba is „befért”: Szabó Ákos festészetéről. *Művészet*, 1966/1. 29.
14 Ezúton is köszönöm Turai Hedvignek, hogy rendelkezésemre bocsátotta a készülő katalógushoz írott tanulmányát, amely a Kol Nidre jelenet kapcsán a zsidó identitás és a maszkulin modernitás kérdéseire reflektál, amelyekről a szöveg megjelenése előtt nem szeretnék részletesebben beszélni.

a zsidók deportálása ellen.¹⁵ A jancsói „film a filmben” szerkezet, Latinovits és Domján filmbeli metakommunikációja egyaránt azt jelzi, hogy a trauma, a holokauszt tabuként integrálódott a társadalomba, és a kölcsönös alku, a reflexió tilalmát mindkét fél (zsidók és nem zsidók) elfogadta. Amíg tehát a kiállítás egyik vége a szakítás, a távozás, a kilépés kérdését boncolgatja, addig a másik éppen az asszimilációt, és annak lehetséges, hiteles, és szükségképpen zárványszerű formáira nagyít rá.

A Kol Nidre szoba mellé került ORSZÁG LILI *Rekviem hét táblán elpusztult városok és emberek emlékére* című 1963-as munkája, amely önmagában is tematizálja a zsidó identitás komplexitását a korban. Az asszimiláció és a történelemfilozófia kapcsán sem érdektelen az a momentum, hogy Ország Lili hét táblájának Rácz István adta a *Rekviem* címet – a mű Ország noteszában „A nagy fehér fal” címen szerepel –, ami így egy még nagyobb nagyításban, egy még alaposabb rétegtani vizsgálatban is indokolja az *Oldás és kötés* Kol Nidre „fala” melletti helyét. Amíg azonban Jancsó filmjében a Duna-parti kőfal egyértelműen a Siratófalra és a Holokausztra utal, addig Ország Lili „nagy fehér fala” egy komplex történelmi allegória, amely nemcsak a történelem és a kultúra rétegzettségét, de az emlékezet működését, sőt az identitás cizellált töredékességét is leképezi. Ebben az értelemben Ország Lili fala talán a kiállítás legbeszédesebb műve, amelynek holisztikus fragmentáltsága a kiállítás egészének (anyagának és szemléletének) allegóriája is lehetne, hiszen Ország Lili a misztikusokhoz és Ginzburg jó boszorkányaihoz hasonlóan hitt abban, hogy a valódi kultúra időközön és tereken átívelve kapcsolja össze a múlt és a jelen értékeit.

15 Jancsó visszaemlékezését Kőbányai János idézi: Bábéli fogságban – Zsidó motívumok Jancsó Miklós játékfilmjeiben. Szombat, 2001/szeptember, <http://www.szombat.org/kultura-muveszetek/stark-andras-babeli-fogsagban-zsido-motivumok-jancso-miklos-jatekfilmjeiben-1352774046>

ORSZÁG LILI

Rekviem hét táblán, elpusztult emberek és városok emlékére, 1944–45, I–VII.

I. Katedrális belseje, II. Írás a falon, III. Temető Urban és Hirosimában, IV. Mártírok, V. A kihalt város, VI. Pusztulás után, VII. *Rekviem* © Fotó: Juhász G. Tamás



A kiállításon felbukkannak más jelentős és közismert zsidó művészek, például ANNA MARGIT és BÁLINT ENDRE művei is, de nem explicit zsidó kontextusban, és nem is Ország Lili *Rekviemjének* közelében. Anna Margit *Kiabálójának* (1956–59) női figurája az amnesztianának szentelt kis szekció közelében 1956-ra utal, míg Bálint Endre szentendrei motívuma (*Kompozíció szarvmotívummal*, 1962) a népművészet és a népi kultúra aktualitásának kérdéséhez kapcsolódik, ami nem annyira az asszimiláció sikerességét mutatja, mint inkább az identitás töredezett komplexitását. A két nagy, magyar, szürrealista művész azonban egy harmadik szalon is kapcsolódik az *Oldás és kötés*hez, a film orvosi szálán keresztül. Az orvosok ugyanis nemcsak a modernitás, de a kultúra letéteményesei is voltak a korban, amit Jancsó filmjében egy BERNARD BUFFET album lapozgatása idéz fel. Mélyi ennek kapcsán a kiállításon arra fókuszál, hogy a hatvanas években az orvosok gyűjtőként is tevékenykedtek, akik a kezelésért cserébe műveket is elfogadtak. A leghíresebb ilyen orvos talán LEVENDEL László volt a Korányiban, ahol pácienseként Latinovits mellett Bálint Endre és Anna Margit is megfordult. Levendel pedig maga is a holokauszt túlélőjeként és a „szegények orvosaként” élt és dolgozott Budapesten, ahol Mezei Árpád



KORNISS DEZSŐ
C. Met. 20, 1963
© Fotó: Juhász G.
Tamás

közvetítésével az egykori Európai Iskola művészeinek egyik legfontosabb gyűjtője lett.

Az Európai Iskolától pedig csak egy ugrás a filmben nem említett szentendrei motívum, amely természetes módon összekapcsolódik a népművészet, a népi gyökerek és a nemzeti kultúra tradíciójával is, ami ugye az *Oldás és kötés*



KONDOR BÉLA
Rajz (Ostrom),
1963
© Fotó: Juhász G.
Tamás

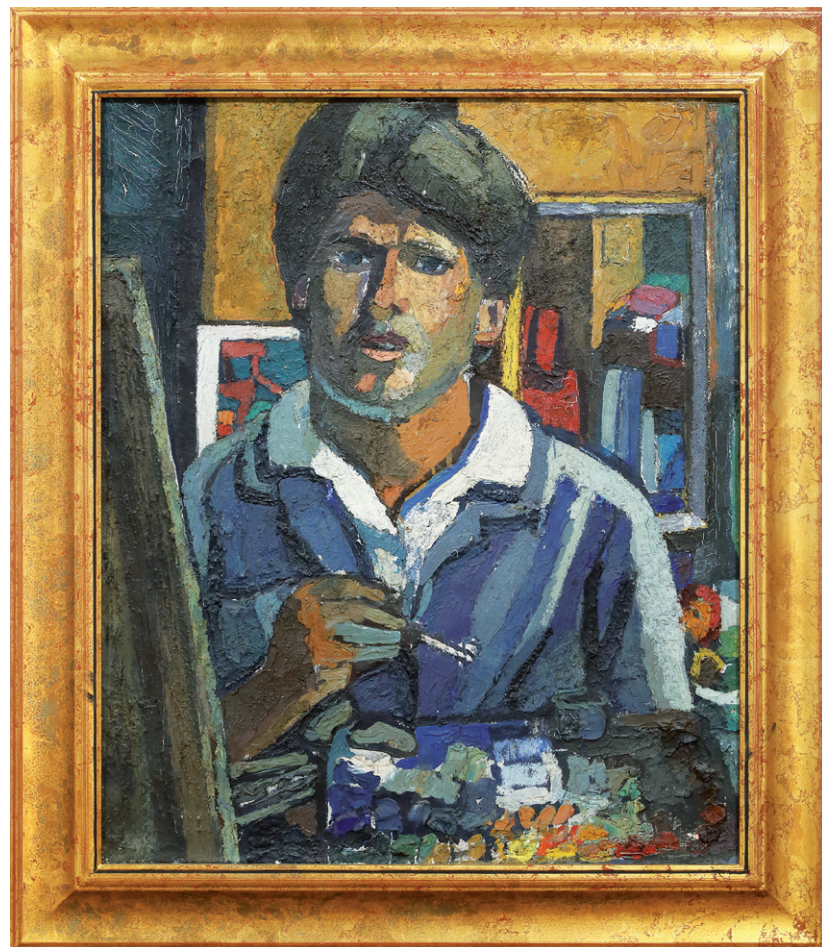
alapproblémájának is tűnik. Ideológiai értelemben ez is egyfajta asszimilációra utal, vagyis a tradíció és a modernitás integrálására, ami éppúgy célja volt KORNISS DEZSŐnek és Vajda Lajosnak, mint az Európai Iskola ideológusainak, Mezei Árpádnak és Pán Imrének, aki 1957-ben hagyta el Budapestet. Mezei viszont itt maradt és diploma nélküli pszichológusként Levendel mellett dolgozott a Korányiban.¹⁶ 1957-ben amúgy 1956 megtorlásaitól való félelmében Bálint is elhagyta az országot, és csak 1962-ben tért haza, amikor is újra felvette kapcsolatot gyerekkori barátjával, Aczél György miniszterhelyettessel, aki a forradalom után segített neki kijutni Párizsba. Vajda eredeti bartóki programjának Bálint-féle verziója is Párizsban éledt újjá, de 1962 után Budapesten teljesebben ki a halálfélelem, a nosztalgia és a titokzatos szimbolizmus regisztereiben. Mélyi a kiállításon még arra is rámutat – mintegy konfrontálva egymással az *Oldás és kötés* naiv paraszti kultúráját leképező műveket és a reflektált, mondhatni multikulturális, szürrealista, „európai iskolás” verziót – hogy ez a kiteljesedés egyáltalán nem volt problémamentes. Így kerül egy társaságba Bálint titokzatos ablakrácsa és JAKOVITS JÓZSEF bikája, illetőleg Minotaurusza (*Barbár*, 1963) az „alföldi iskola” „naiv” parasztjaival és tájképeivel. A népi és a kozmopolita kultúrák „formális” integrációjának szándékával a hrucsovi enyhülés budapesti, Aczél-féle politikája is hozzájárulhatott ahhoz, hogy az amnesziával, illetve az új gazdasági mechanizmus bevezetésével párhuzamosan a kulturális szigor egyre több teret engedett a modernizmusnak és a nemzeti folklórnak a hatvanas évek közepén. Bálint Endre, Korniss Dezső, Anna Margit és Ország Lili is 1963 után rendezhetett először kiállításokat Magyarországon. A sorsok és a pályák egy fokkal nagyobb nagyításban persze jóval bonyolultabbak, nem mindenki kötött kompromisszumokat, és az alkuk sem számítottak feltétlenül árulásnak. Amíg Bálint 1967-ben végre önálló műtermet kapott, addig Jakovits 1965-ben a kivándorlás mellett döntött, és kezdetben Bálint és Ország számára sem a Műcsarnok kapui nyíltak meg, hanem a Jókai Klubban és a Rákospalotai Művelődési Házban rendezhettek nem zsűri-köteles „bemutatókat”.¹⁷ Olyan művek bemutatásáról azonban – hallgatólagosan – szó sem lehetett, amelyek nyíltan a rendszer bűneire utáltak volna.

¹⁶ Levendel László – Mezei Árpád: *Személyiség és tuberkulózis*. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1965. Levendel László – Mezei Árpád: *Az alkoholista beteg személyisége*. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1972.

¹⁷ A rákospalotai „kiállításokat” Tóth Tibor szervezte. Tevékenységének ismertetéséhez lásd: Kelemen Sándor: *Zárt Kör. A Művészetbarátok Körének működése Rákospalotán (1962-1969)*. (Budapest, 2010) <http://www.rakospalota.hu/pdf/zart%20kor.pdf> (Utolsó letöltés: 2016. szeptember 10.)

Az 1963-as amnesztia, illetve az azt megelőző egyéni kegyelmek és alkuk, kompromisszumok minden másnál pontosabban jelzik Kádár, illetve Aczél rendszerének jellegét és mechanizmusát – aki nincs ellenünk, az velünk van. Három év szilencium után KONDOR BÉLA is ekkor, 1963-ban rendezhetett újra kiállítást, de ekkoriban már nem forradalmár angyalokat festett, és a botrányos szovjet konstruktórt (*Műtűcsők felbocsátása*, 1958) is lecserélte egy archaikus figurára (*Darázs király*, 1963), aki akár még a mérnök apoteózisaként is olvasható. Az *Oldás és kötés* azonban talán nem szolgáltatott kellő indokot Kondor bővebb szerepeltetésére a kiállításon, habár később ő is szívelégtelenségben hunyt el, és nemcsak a szíve, de szenvedélyei okán is Levendel kezelte. „Helyette” (Kondortól csak egy kevéssé ismert mű látható) egy másik beteg szerepel a kiállításon nagyon sok művel: GRUBER BÉLA, aki 1963-ban, 27 évesen halt meg, és akit szintén Németh Lajos „fedezett föl”, s 1968-ban Kondor, Csernus Tibor és Ország Lili mellett őt tekintette a legtehetségesebb fiatal festőnek.¹⁸ Az általa festett konvencionális festmények amúgy minden bizonnyal organikusabban tükrözik 1963 vizuális kultúráját, mint Kondor extravagáns munkái, bár azon is érdemes elgondolkodni, hogy Kondor nem sokkal később már iskolateremtő mesterré vált, aki nagyjából azt jelentette a grafikában, mint Barcsay Jenő vagy Csernus a festészetben, illetve VILT TIBOR és VIGH TAMÁS a szobrászatban. Utóbbtól Mélyi választott is egy remek munkát, amelyet az értelmiségi szerepek kommentárjaként helyezett el KONRÁD GYÖRGY, VITÁNYI IVÁN és HUSZÁR TIBOR interjúinak közelében, címe nemes egyszerűséggel a *Mélyésgmérő – a tudomány szimbóluma* (1963). Vitányi pedig ezzel összhangban a falakról beszél, és arról, hogy mindenki azt tapogatta, hogy meddig is lehet elmenni az adott keretek között.

A *Nagyítások* és az *Oldás és kötés* is azt mutatja, hogy a „falakon belül” volt helye a hagyomány és a korszerűség, a népi-nemzeti tradíció és a szocialista modernizáció termékeny konfliktusának, de csak szigorúan kontrollált formában, ésszerű ideológiai korlátok között, vagyis a munkásállam és a szocialista humanizmus létjogosultságát nem volt célszerű kétségbe vonni. Az öncélú formalizmust és a szürrealis avantgárdot Járom és Jancsó is némi megvetéssel konstatálta. Erről szól a másik „film a filmben” betét, az „akasztott pulykák”, ami a film párbeszédeinek és narratívájának tükrében is a – Foucault-i értelemben – kriminalizált és hospitalizált avantgárd, illetve annak paródiája felé mutat. Ez a kis némafilm, melyet a Várkert

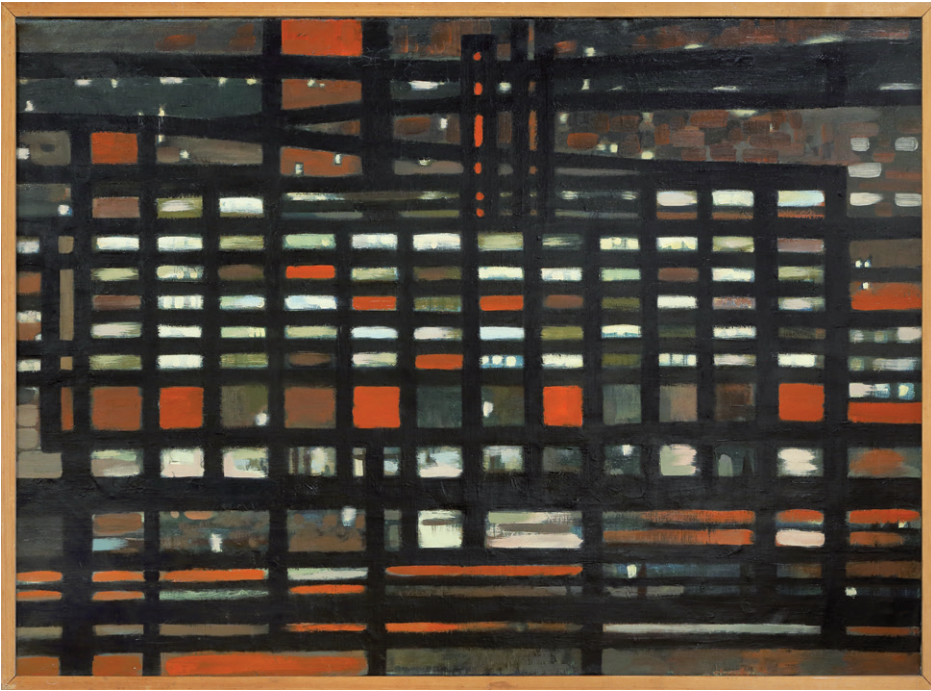


GRUBER BÉLA
Önarckép palettával, 1963
© Fotó: Juhász G. Tamás

egyik szobrász műtermében mutattak be a decens kedélyeket borzoló darabként, talán leginkább azzal a modernséggel állítható párhuzamba, amit DR. VÉGH LÁSZLÓ és köre képviselt, akit nem a magyar modernizmus, hanem a magyar neoavantgárd, Altorjay Gábor és Szentjóby Tamás vall majd mesterének jóval később. 1962–63-ban ez a fajta modernség azonban még csak a zenében és a költészetben volt megtapasztalható Budapesten, a képzőművészetben nem. Ott a középszer és a finoman modernizált realizmus uralkodott, amelynek horizontján – leginkább a „kommunista” Picasso és a mexikói muralisták okán – egy apolitikus és misztikus szürrealizmusnak is volt némi helye. Ennek egyes típusai amúgy a kiállítás narratívája szerint is kiválóan illeszkedtek egy széles látókörű, történelmileg és kulturálisan érzékeny, mondhatni multikulturális polgári kultúrához, aminek képviselője és szimbóluma Ország Lili „kápolnája” mellett a SEDLMAYR-házaspár várbéli lakása, ahol az értékek spektruma a főúri barokktól a kortárs népi kultúráig ívelt.

Az is szimbolikus, hogy a *Nagyítások*on PETRIGALLA PÁL lakása körül csomósodik a megfigyelés és az ügynöki múlt, hiszen Petrigalláról mindenki azt gondolta, hogy ügynök, miközben Dr. Végh volt az, de ő is dekonspirálta magát 1962-ben, hogy igazán hiteles avantgárdvá válhasson. Dr. Végh és a Muskáti törzsvendégeinek tevékenysége azonban „titokban” folyt, a személyes emlékeken túl a legtöbb forrást olyan ügynökök aktái kínálják, mint „Juhász” (KRISTÓ NAGY ISTVÁN) és „Orvos” (Dr. Végh László). Ehhez képest a lakások falain kívül az az óvatos modernizmus uralkodott, amely az *Oldás és kötés* díszleteiben, a Várkert bazár műtermében is megfigyelhető, és éppúgy fémjelezhető Picassóval, mint a Picasso által gyűlölt giccs-egzisztencialista Buffet-vel. A kiállítás egésze e szolid modernizmus, a régi és az új, az absztrakt és a figuratív, a keleti és a nyugati különféle keveredéseit mutatja, miközben a formai játékok mögött sejtethető az ideológia és az életvilág, avagy Michel de Certeau-val szólva a stratégiák és a taktikák személyes brikollázsa is. Ezek a különféleképpen megbütykölt karrierok persze csak MAKRISZ AGAMEMNON, BENCZE LÁSZLÓ, OROSZ JÁNOS

¹⁸ Németh Lajos: *Modern magyar művészet*. Corvina, Budapest, 1968. 142.



LANTOS FERENC
Komlói szénosztályozó, 1960
© Fotó: Juhász G. Tamás



GYARMATHY TIHAMÉR
Ma a város ritmusa, 1962
© Fotó: Juhász G. Tamás

vagy éppen GYARMATHY TIHAMÉR figurájának kinagyításán keresztül tálalhatnának fel, aki bármennyire is apolitikus volt, intranszigenz „absztrakt”-ként 1966-ig még sem állíthatott ki Budapesten (akkor is csak Rákoslígyeten).¹⁹ A KASSÁK és Gadányi körével is kapcsolatban álló Gyarmathy amúgy talán a szintén pécsi LANTOS FERENC miatt került be a kiállításra, akinek 1962-es *Komlói szénosztályozója* csodálatosan mutatja, hogy a Martyn-féle absztrakció és a Barcsay-féle konstruktivizmus milyen tökéletesen tudott illeszkedni a szocialista realizmus modern verziójához, ha akart. Gyarmathy, Lantos és egy kései Kassák mellett jelenik meg ugyanis a kiállításon az *Új Írás*-vita reprezentációja is, ami szerintem nem elsősorban az absztrakcióról szól, hanem inkább a szocialista realizmus esztétikai modernizációjának lehetséges stratégiáiról.²⁰ Az *Új Írás*-vita

főhősei ugyanis egyrészt a fiatal reménységek voltak, Kondor és Csernus, akiknek „elhallgatását” Németh Lajos 1961-ben számon kérte az *Új Írás* hasábjain, másrészt pedig Korniss és Barcsay, akiken keresztül a haladó, népi-nemzeti hagyományokat és az európai modernséget is integrálni lehetett volna egy félig absztrakt félig figuratív, témájában szocialista, de esztétikájában modern realista festői kultúrába. Ehhez képest a kiállításon Csernus csak egy apró zárvány (csakúgy, mint Kondor) formájában jelenik meg grafikusként pedig 1963-ban festett egy hatalmas művet, amely szintén egyfajta alkunak, vagy kompromisszumnak tekinthető, hiszen a „nyugati” stílust fenntartva „keleti” témát prezentált, mégpedig egy repülőgép-modellező szakkört. E nagy festmény (*Modellezők. Endresz György emlékére*) helyett Csernus „csak” illusztrátorként jelenik meg a *Nagyításokon*, mégpedig FEJES ENDRE 1962-es *Rozsdatemetőjének* grafikusként, akit ügyesen, egyrészt a proletárkultúrán, másrészt a kémeken keresztül csempészett be Mélyi a kiállításra.²¹ 1963-ban mutatták be ugyanis a *Fotó Hábert* is a moziban, amiben az egyik kém egy polgári lakásból egy Fejes Endre kötetet próbál meg lenyúlni, mondván, hogy az hiánycikk. A VÁRKONYI ZOLTÁN rendezte magyar kémfilm amúgy leginkább „személyesen” kapcsolódik az *Oldás és kötés*hez: egyrészt Latinovits, másrészt SZAKÁTS MIKLÓS személyén keresztül. Az *Oldás és kötés* docensét, Járom idősebb barátját alakító színésről, Szakátsról ugyanis a korban köztudott, de legalábbis pletyka tárgya volt, hogy angol kém, aki ráadásul a *Fotó Hábert*ben az egyik magyar kémét játszotta el. Az érdekes az, hogy a kilencvenes években derült ki az 1969-ben valóban Londonba disszidáló Szakátsról, hogy nem csak angol kém volt, hanem magyar ügynök is, aki „Cyrano” fedőnéven többek között Jancsóról és Hernádiról is jelentett. Az ügynök-kérdés, a múlt rekonstrukciója, és a mikrotörténetek kapcsán válik igazán izgalmassá a kiállítás első blikkre egy picit egyhangú vizualitása is. Ez a vizualitás ugyanis a nagy betűs diskurzust, a Foucault-i mondhatót képviseli, ami csak akkor válik igazán magával ragadóvá, ha az utalásokon és a nyomokon keresztül megkíséreljük feltárni mindazt, amiről nem lehetett (nyilvánosan és nyíltan) beszélni, és ami ebből fakadóan igazán foglalkoztatta az akkori értelmiséget. Az unalmas felszín és az izgalmas mélység vizuális dialektikája, a nagyítás logikája

19 Gyarmathy egykori, hatvanas évekbeli Wunderkammer-szerű lakása például a kultúra sze-mélyes fogyasztásának és átértelmezésének sajátos, ellenkulturális taktikáját is tükrözi. A „makro” léptékű politikai stratégiák és a „mikro” léptékű politikai taktikák szembeállításához lásd: Michel de Certeau: *A cselekvés művészete. A mindennapok leleménye I.* (1984), Ford.: Sajó Sándor, Szolláth Dávid, Z. Varga Zoltán, Kijárat Kiadó, Budapest, 2010.

20 Az *Új Írás* vita Németh Lajos szövege (Megjegyzések képzőművészetünk helyzetéről, *Új Írás*, 1961/8. 738-744.) és Aradi Nóra szigorú, pártvonalas válasza ürügyén robbant ki, és kb. másfél évig tartott az *Új Írás*, a *Valóság*, a *Kortárs*, a *Művészet*, a *Tiszatáj* és a *Társadalmi Szemle* hasábjain. A vita összefoglalásához lásd: Pataki Gábor: A „hivatott kertészek”. Képzőművészeti kritika 1957-1965 között. In: *Hatvanas évek*, 1991. 28-32. és Hornyik Sándor: Az absztrakt művészet természettudományos legitimációja az *Új Írás* vitában In: *Fejezetek a magyar művészetkritikából. AICA-füzetek I.* Szerk.: András Gábor – Tatai Erzsébet – Zwickl András, Budapest, 2002. 63-70.

21 A *Rozsdatemető*-blokk, illetve zárvány összeállításában Bódi Lóránt volt a társkurátor, aki amúgy egy remek mikrotörténeti tanulmányt írt a Petrigalla köréről, és annak titkosszolgálati megfigyeléséről is: Művészeti és közösségi élet Petrigalla Pál szalonjában, 1959-1970. *Új Forrás*, 2011/6. 49-65. http://epa.oszk.hu/00000/00016/00166/pdf/ufo_2011_06_OCR_049-065_sic.pdf

Így a sztereotip szerepek és a mögéjük rejtett bonyolult taktikák allegóriájává válik, miközben metodikai és történelemfilozófiai szempontból azt is visszatükrözi, hogy az igazán szubverzív és innovatív magatartás vizuális nyomait valóban nagyítóval kell keresni a nagyközönség számára is látható képzőművészetben.

Az emlékezés és a kultúra valódi helyei és terei, a presszók és a lakások nemigen voltak szorba önthetők vagy megfesthetők – politikai és esztétikai értelemben sem. A Mélyi által kiállított középszerű városképi festményeken is legfőljebb a kulisszák, a díszletek láthatók, a beszélgetések és a házibulik nem, azoknak már talán nem is a festészet volt az adekvát médiuma, hanem valami más, amely már formálódott és érett Dr. Végh és Petrigalla, Altörjay és Szentjóby, Erdély és Kondor, Korniss és Kovásznai György környékén.²² Így valahol igen szimbolikusan tűnik az is, hogy Korniss a Bábszínház után 1963-ban a Pannónia Filmstúdióban helyezkedett el, ahol animációs filmeket készített. De az sem kevésbé szimbolikus, hogy Erdély 1962-ben nyert felvételt rendező szakra, a Filmművészetire, de beiratkozni végül nem tudott, így tanulmányait nem kezdhetette el, de még jó húsz évig úgy gondolta, sok művész társával együtt, hogy a kor adekvát médiuma csakis a film, a mozgókép lehet. Erdély a maga nagyítását az inkvizícióról és a történelemtől (*Verzió*, 1979) csak a hetvenes évek végén tudta elkészíteni a BBS-ben, a moziban láthatatlan kísérleti filmként. Egy klasszikus, makro-történelmi, ideológiakritikai perspektívában Jancsó és Keleti Márton idejében, a hatvanas évek első felében ilyen típusú nagyításról, vagyis a hatalom technológiájának nyílt ábrázolásáról még szó sem lehetett. A fókusz ekkor még a modern, a helyét kereső szocialista ember lehetőségeire kellett, hogy essen, aki nyugodtan belekóstolhatott szinte mindenbe, ha aztán szépen végezte a munkáját, haladt tovább a kijelölt úton, és legfőljebb egy privátfilmben bohóckodva, házibuliban ténfergve vagy misztikusokat olvasgatva merengett el egzisztenciáján és identitásán, politikai és kulturális mivoltán. A mikrotörténelem és a pszichohistória viszont arra tanít, hogy amíg Erdély és Kondor a Nárciszban, vagy Dr. Végh, Lisziák Elek és Koncz Csaba a Muskátliban kritizálta rajongva a francia új hullámot, addig Jancsó csinált egy olyan egzisztencialista filmet, ahol a főhős dilemmáinak „kulisszáiból” Mélyi fél évszázaddal később újjáépíthette 1963 eszmetörténelmi kórképét.

22 Kiváló összefoglalója a kor, egészen pontosan 1963 miliójeinek Kozák Gyula írása: 1963. *Beszélő*, 2. évf. 5. sz. / 1997, 50-68., <http://beszelo.c3.hu/cikkek/1963>

Van, amit mondani lehet, de leírni nem?

Contested Spheres: Actually Existing Artworlds under Socialism

Kassák Múzeum, Budapest
2016. május 27-28.

A Kassák Múzeum *A hatvanas-hetvenes évek magyar művészetének komplex kutatási programjának* keretein belül¹ megrendezett nemzetközi konferenciát² a Translocal Intézettel³ közösen szervezte meg. Az intézményben 2014 őszén induló kutatási projekt az MTA „hosszú hatvanas évek” kutatócsoportja,⁴ valamint az ELTE BTK Művészettörténelmi Intézetében lezajlott *PATTERNS Lectures* kurzus-sorozata⁵ mellett harmadikként kezdte meg a korszak művészettörténelmi vizsgálatát. A két évtizedet felölelő program – a neoavantgárd művészetnek kiemelt figyelmet szentelve – a közép és késő szocializmus művészeti életét dolgozza fel átfogó igénnyel. A magyar művészettörténet-írás az elmúlt harminc évben a szocializmus kulturális életét a hagyományos hidegháborús narratíva bináris perspektívájába állítva vizsgálta. A jelen kutatás úgy írja le „a két nagyhatalom közé való beszorítottág sajátos szituációját [...] amely különböző formációkban, de jellemző a régió összes országára”, hogy közben egy új, összetettebb és árnyaltabb megközelítési lehetőségre tesz javaslatot a „kettős beszéd” keretkoncepciójának kidolgozásával. A korábbi, elszigetelt nemzeti szemlélettel szemben a művészeti életet alakító tényezők és gyakorlatok tágabb, regionális összefüggéseire, „speciális kulturális mintázatának a bemutatására” helyezi a hangsúlyt. A konferencia előadói⁶ a művészek és a szcena további szereplőinek működése révén megvalósuló lehetséges megoldásokon és attitűdökön keresztül tették vizsgálat tárgyává művészet és hatalom viszonyát a hatvanas és hetvenes években szovjet függésben lévő országokban. A történelmi szempontú megközelítés

1 <http://www.kassakmuzeum.hu/index.php?p=kutatas>; http://www.kassakmuzeum.hu/index.php?p=hatvanas_hetvenes

2 <http://www.kassakmuzeum.hu/index.php?p=kutatas&id=168>

3 <http://translocal.org/index.html>

4 <https://mi.btk.mta.hu/hu/kutato-csoportok/46-hoszhat> Ezt megelőzően az 1956-os Intézetben zajlott *A „hatvanas évek” Magyarországon, 1958-1974* címmel átfogó történelmi kutatás, amely keretein belül a művészettörténelmi kutatást Beke László végezte. http://www.rev.hu/rev/images/content/rendezvenyek/hatvanas_zarajelentes.pdf (Utolsó hozzáférés: 2016. szeptember 10.)

5 <http://www.erstestiftung.org/patterns-lectures/20162017-2/selected-courses/>

6 Susanne Altmann (művészettörténész, kurátor, Drezda), Hana Buddeus (Előadóművészeti Akadémia, Prága), Mikolaj Czerwinski (University of Illinois, Chicago), Forgács Éva (Art Center College of Design, Pasadena), Daniel Grun (Képző- és Iparművészeti Akadémia, Pozsony), Candice M. Hamelin (University of Michigan), Marko Ilić (Courtauld Institute of Art, London), Raino Isto (University of Maryland), Beata Jablonksa (Képző- és Iparművészeti Akadémia, Pozsony), Yulia Karpova (CEU, Budapest), László Zsuzsa (tranzit.hu, Budapest), Armin Medosch (művész, kurátor, Bécs), Helena Musilová (Nemzeti Galéria, Prága), Tomáš Pospiszył (Képzőművészeti Akadémia, Prága), Alina Șerban (Nemzeti Művészeti Egyetem, Bukarest), Sonja Simonyi (New York University) és Tomasz Załuski (Łódź-i Egyetem).