

A nyugati vizuális kultúra ellenállhatatlan csábítása

A nagy könyvlopás esztétikai politikája

Az élénk és színes emlékek' tanúsága szerint az 1959-es *Francia könyvkiállítás*² tulajdonképpen a nyugati kultúra epifániáját hozta el Budapestre, hiszen a művészek és a művészettörténészek nemcsak megcsodálhatták a gyönyörű kivitelezésű köteteket, de a kapitalisták még a lopások fölött is szemet hunytak, sőt még az is felmerült az akkori közbeszédben, hogy kifejezetten az volt a cél, hogy ilyen módon, a könyveken keresztül a nyugati gondolatok és ideák gyökeret verjenek Budapesten. ÁRVAI MÁRIA és VÉRI DÁNIEL projektje (kiállítása³ és kötete) izgalmasan tárja fel a könyvkiállítás és a könyvlopás politikai és kultúrtörténeti dimenzióit,⁴ valamint azt, hogy mit is jelentettek a nyugati „színek” egy szürke kultúrában, ahol az ötvenes években az utazások korlátozása és a kulturális transzfer állami ellenőrzése miatt a szovjet ideáltól és ideológiától eltérő információk és vizuális kultúrák nehezen jutottak be az országba. Épp ezért válhatott különösen érdekessé egy nagy és színes, nyugati könyvkiállítás, ami a nyugati impulzusokra tradicionálisan fogékony magyar képzőművészek világképét is erőteljesen formálta. Sőt, a kulturális emlékezetben épp egy képzőművészeti kötet, PATRICK WALDBERG *Max Ernst* monográfiája⁵ miatt őrződött meg maga a könyvkiállítás is. A LAKNER LÁSZLÓ által eltulajdonított kötetet ugyanis rongyosra olvasta a magyar avantgárd, amiről Árvai és Véri ORSZÁG LILI, illetve MAJOR JÁNOS munkásságának kutatása során szerzett tudomást.⁶ Ország egy levelében említette meg a kiállításon látott könyvet, amelynek később Lakner által ellopott példányát maga is átlapozhatta;⁷ Véri pedig egy Lakner interjúban olvasott az esetről, de Major maga is kiemelte egy beszélgetés során Ernst munkásságának jelentőségét a korszak magyar művészetében.⁸ A kötet fontossága nyilván nyugati mivoltából adódott, vagyis abból, hogy a vasfüggönyön túlról érkező nyugati kötet egy világhíres, nyugat-európai, szurrealista művészt mutatott be az akkoriban Budapesten igen

ritka, jó minőségű, színes reprodukciókon keresztül. Ernst neve ráadásul összeforrott egy sajátosan magyar képzőművészeti jelenséggel, a *szürnaturalizmussal*, illetve annak legfontosabb hősével, CSERNUS TIBORral is. De még egy konkrét Csernus művel is, az 1959-es *Saint-Tropez* című festménnyel, amit maga az alkotó, valamint az őt követő festőművészek és a művészettörténészek is, az első Magyarországon kiállított szürnaturalista festménynek tartanak, ami egyértelműen MAX ERNST és a francia szürrealista vizuális kultúra hatását tükrözi vissza. A *Saint-Tropez* bizonyos értelemben annak is dokumentuma, hogy a keleti (értsd: szovjet) uralom alatt is tovább élt nálunk a Nyugat nimbusza, ami Sztálin halála (1953) után már az egyre kompromisszumkézsőbb kommunista kulturális berendezkedésen belül is meghonosodott. Sztálin idején ugyanis nemcsak erőteljesen kritizálták a nyugati kultúrát, de kifejezetten tiltották és büntették is annak követését. Hruscsov viszont már némi teret adott a kulturális versengésnek, a művészek figyelhetek a nyugati törekvésekre is, hiszen a jelszó az „utolérni és túlszárnyalni” lett. Legalábbis a tudomány és a technológia területén. A kultúrában viszont Hruscsov még annyira se respektálta a nyugati modernséget, mint korábban Sztálin, aki nagyon is értette, csak éppen nem becsülte annak esztétikáját és logikáját. A megújuló szovjet képzőművészet elé az állami esztéták így leginkább a francia, az olasz és a mexikói realizmus példáit állíthatták.⁹ A magyar kultúrában ezek közül tradicionálisan a francia komponens volt erős. Tulajdonképpen a francia könyvkiállítás is azt bizonyítja, hogy a felvilágosult és kulturált Nyugat Budapesten az ötvenes években is leginkább a francia kultúrát jelentette. A franciák rene-méjét erősítette, hogy az amerikaiaktól és az angoloktól eltérően ők 1956 után sem hagyták teljesen cserben a magyarokat. ALBERT CAMUS például több ízben is kiállt a magyar forradalom ügye mellett, és friss Nobel-díjasként már 1957 végén aláírta Louis de Villefosse levelét Kádár Jánosnak, amelyben a Déry Bizottság alapítója a bebörtönzött író szabadon bocsájtását kérte.

9 V.ö.: SUSAN E. REID: Toward a New (Socialist) Realism: The Re-engagement with Western Modernism in the Khrushchev Thaw. In: ROSALIND P. BLAKESLEY and SUSAN E. REID (eds.): *Russian Art and the West. A Century of Dialogue in Painting, Architecture, and the Decorative Arts*. Northern Illinois University Press, DeKalb, 2007, 217–239. JEROME BAZIN: Socialist Realism and Its International Models. *Vingtème Siecle*, 2011/1., 72–87.

A francia kultúrpolitika tudatosan is erősítette annak nimbuszát, hogy valójában ők képviselik az európai kultúrát a szovjet és az amerikai hegemonia feszültségterében. De Gaulle ugyanis egy erős és francia központú Európát képzelt el, ami az Atlanti-óceántól az Urálig ível, és 1958-ban ehhez a híres író, és nem mellesleg amatőr művészettörténészt és orientalistát, ANDRÉ MALRAUX-t vette maga mellé kultuszminiszterként. A legendás baloldali „kalandor”, aki megjárta Kínát, Indokínát és a spanyol polgárháborút is, majd kivette részét a francia ellenállásból, ahol de Gaulle-lal is barátságot kötött, és már 1945 után szerepet vállalt a francia kulturális diplomáciában. A francia kultúra függetlenségi háborúja az Európát is elárasztó amerikai kultúrával szemben az ötvenes évek végétől már komoly állami támogatással folyt,¹⁰ aminek még egy magyar emléke is van ILLYÉS GYULÁnak köszönhetően, aki személyesen is ismerte Malraux-t, aki 1966-ban még otthonában is vendégül látta őt, Déry Tibort és Nagy Lászlót, és arról is beszélt, hogy Európa érdekeit a nagyhatalmak közül igazán csak a franciák tartják szem előtt.¹¹ A francia könyvkiállítás terve azonban – Árvai és Véri kutatásainak tükrében – jócskán megelőzte Malraux és de Gaulle hatalomra kerülését: még 1956 tavaszára megy vissza, ami leginkább a szovjet olvadás politikai légkörével kapcsolható össze. A magyar könyvkiállítás ugyanis része volt egy szisztematikus francia kultúrpolitikának, ami a szovjet nyitást kihasználva a keleti blokk szinte minden országában könyvkiállításokat rendezett. A magyar kiállítás megrendezését azonban nyilvánvalóan hátráltatta a magyar forradalom brutális leverése, illetve a szovjet „bábkormány” hatalomra kerülése, ami a diplomáciai kapcsolatok jegeléséhez vezetett, s csak 1959-re oldódott fel annyira, hogy egyfajta korai, legalábbis 1963-hoz képest korai kulturális nyitás jegyében sor kerülhetett egy francia kulturális eseményre Budapesten. A kiindulópontot tehát alapvetően a hruscsovi olvadás programja jelentette, a békés egymás mellett élés, illetve a tudományos-technológiai és kulturális versengés politikája, ami az

10 HERMAN LEBOVICS: *Mona Lisa's Escort. André Malraux and the Reinvention of French Culture*. Cornell University Press, Ithaca, 1999

11 ILLYÉS GYULA: Látogatás Malraux-nál. (1974), <https://konyvtar.dia.hu/html/muvek/ILLYES/illyes02193/illyes02213/illyes02213.html>



Látogatók a budapesti francia könyvkiállítás megnyitóján, 1959. 10. 24., MTI Fotó: Keleti Éva

1956-os „titkos” moszkvai beszéddel indult hódító útjára.¹² Ennek jegyében jelent meg a Szovjetunió az 1958-as *Brüsszeli Világkiállításon* a Szputnyikkal és Alekszandr Dejneka – Zsdanov által tíz évvel korábban diszkreditált – ám ismét korszerűnek tekintett modern realizmusával. A világkiállításra ráadásul Magyarország is benevezett egy tipikusan magyar programmal, a hívó szó ugyanis a „mit adott egy kis nép a nagyvilágnak” gondolat lett, ami egybevágott az új kulturális vezetés antisztálinista programjával.¹³ Az antisztálinista modernizáció¹⁴ vélhetően ahhoz is hozzájárult, hogy a magyar pavilon dekorációját készítő – Aczél György által is jóváhagyott – művészek közül KÁDÁR GYÖRGY kifejezetten Picasso stílusában festett egy budapesti városi életképet erőteljesebben duzzadó, de kubisztikusban modern, korzózó munkásokkal, miközben a Főiskola akkori hallgatói arra emlékeznek, hogy Picassót ugyan emlegették néha, de a tananyagban egyáltalán nem szerepelt. A dekoráció egy másik jelentős alkotója, BERNÁTH AURÉL pedig egy modern budapesti látkép erejéig az 1920-as évek posztexpresszionista Bernáthját (*Graphik Mappa*) idézte fel Brüsszelben, miközben nyilvánosan, tanítványai előtt rendszeresen megtagadta akkori szellemi és vizuális kultúráját. Az Árvai és Véri által megszólított művészek (GYÉMÁNT LÁSZLÓ, JOVÁNOVICS GYÖRGY, KLIMÓ KÁROLY, Lakner László, TÓT ENDRE) is úgy emlékeznek, hogy ekkoriban a Főiskolán maximum Cézanne-ig terjedt a modernség, és a későbbi avantgárd – a szovjet ideológia szempontjából dekadens – irányzatokról egyáltalán nem esett szó. Brüsszelben viszont Bernáth és Kádár is díjat (arany-, illetve ezüstérmét) kapott, KERÉNYI JENŐ és SOMOGYI JÓZSEF táncosnői pedig elhozták az egyik képzőművészeti nagydíjat, ám a művészek itthon egyáltalán nem részesültek elismerésben.

12 V.ö.: POLLY JONES (ed.): *Dilemmas of De-Stalinization. Negotiating Cultural and Social Change in the Khrushchev Era*. Routledge, New York, 2006; RÓSA MAGNÚSDÓTTIR: Mission Impossible? Selling Soviet Socialism to Americans, 1955–1958. In: JESSICA GIENOW-HECHT and MARK C. DONFRIED (eds.): *Searching for a Cultural Diplomacy*. Berghahn, New York, 2010, 50–74.

13 V.ö.: BOLDIZSÁR IVÁN: A magyar pavilon Brüsszelben. In: *Keser-édes. Magvető*, Budapest, 1987, 191–198.

14 Lásd erről bővebben: KALMÁR MELINDA: *Ennivaló és hozomány. A kora kádárizmus ideológiája*. Magvető, Budapest, 1998

Bernáth műve eltűnt egy raktárban, a táncosnőket pedig haza se hozták, egy belga kisvárosnak (Namur) ajándékozták, ami összefügghetett az ortodox sztálinista hangok ideiglenes felerősödésével a párt vezetésén belül.¹⁵

A világhiállításra készített modern és független (értsd: nem vagyunk szovjet csatlósállam) magyar pavilon esztétikája vélhetően csak a nagyvilágnak szólt, ezért sem akarták itthon kiűntetni a nyugaton díjazott művészeket. Itthon ugyanis még 1958-ban is ádáz harc dúlt az ellenforradalmi revizionizmus és a kapitalista (amerikai) propaganda ellen. Árvai és Véri *A nagy könyvlopás* kiállításán le is vetítettek egy 1958-as magyar ellenpropaganda dokumentumfilmet, ami többek között egy nyugatról küldött, ellenséges sajtóanyagokat hordozó héliumballon levadászását is bemutatta. Az ilyen típusú propagandát (sőt az autonóm, demokratikus irodalom egy részét is) ráadásul részben az ördögi CIA támogatta, amiből aztán már a hatvanas években elég nagy politikai és kulturális botrány lett, legalábbis Amerikában.¹⁶ Majd pedig éppen a Watergate-ügy és Nixon lemondásának idején derült ki az is, hogy nemcsak balos írók és irodalmi magazinok (a legismertebb az *Encounter* példája) prosperáltak a CIA jóvoltából, de részben ők finanszírozták a MoMA európai utazó kiállításait is. Az USA a CIA-n keresztül pénzelte a Szabad Európa Rádiót is, illetve egy *Mailing Project* névre keresztelt direkt könyvküldési programot, ami több interjúalany emlékei között is felbukkant.¹⁷ Gyémánt Lászlótól azt is megtudhatjuk, hogy a könyvek egy bizonyos International Advisory Board-tól jöttek, ami az ő esetében lényegében a Londonban élő SÁRKÖZI MÁTYÁST jelentette, aki rengeteg arra járó magyarnak ajándékozott könyvet a CIA jóvoltából. A román származású GEORGE

15 V.ö.: GYÖRGY PÉTERI: Transsystemic Fantasies. Counterrevolutionary Hungary at Brussels Expo '58. *Journal of Contemporary History*, 2012/1., 137-160. Ld. bővebben: RÓKA ENIKŐ (szerk.): G. Á. Úr X-ben. Kiscelli Múzeum, Budapest, 2016

16 Az Encounter Botrány 1967-ben pattant ki szenátusi felszólalásokkal és *New York Times* címlapokkal. V.ö.: RICHARD M. HUNT: The CIA Exposures. End of an Affair. *The Virginia Quarterly Review*, Vol. 45, No. 2, Spring 1969, 211-229.; ld. <https://www.vqronline.org/articles/2015/07/cia-exposures>

A MoMA-ról: EVA COCKROFT: Abstract Expressionism, Weapon of the Cold War. *Artforum*, 1974/10. 39-41. ld. <https://www.artforum.com/print/197406/abstract-expressionism-weapon-of-the-cold-war-38017>

Később összefoglalóan: FRANCES STONOR SAUNDERS: *Who Paid the Piper? The CIA and the Cultural Cold War*. Granta Books, London, 1999

17 A magyar vonatkozásokról bővebben is: VÉRI DÁNIEL: *Könyvek útja a vasfüggönyön át: franciák, magyarok és a CIA*. In: ÁRVAI – VÉRI 2020, 46-89.



A nagy könyvlopás. Francia könyvkiállítás a vasfüggöny mögött, Szentendrei Képtár, 2019. 09. 20 – 2020. 03. 01. Kurátorok: Árvai Mária, Véri Dániel, kiállítási enteriőr © Fotó: Deim Balázs

C. MINDEN által létrehozott könyvküldési programot a Szabad Európa Rádió két másik munkatársa, ALFRED REISCH és JOHN MATTHEWS tárta fel részleteiben, amivel némiképp ellenpontozni óhajtották a CIA negatív megítélését a Congress for Cultural Freedom és az *Encounter* szponzorálása kapcsán.¹⁸ Az ellenpontozásra persze inkább Nyugaton volt szükség, hiszen Keletről nézve a helyzet kevésbé tűnt ellentmondásosnak, mivel itt nem antikapitalista életeket és életműveket támogatott a világ legbefolyásosabb antikommunista szervezete, hanem ajándék köteteket juttatott be a szocialista országokba. A CIA, illetve összességében a nyugati kapcsolat ráadásul még némi romantikus ellenzéki színezetet is kapott, mert a rendszer ellenségeit gyakran kémkedéssel és CIA kapcsolatokkal is megvédolták. Ennek egyik idevágó példája a francia kulturális attasé, GUY PIERRE TURBET-DELOF esete, aki a Francia Intézet igazgatói posztját is betöltötte.¹⁹ A hidegháború diplomáciai komplexitását mutatja, hogy a magyarokat a határon (1956 után is) átsegítő attasé helyett csak magyar titkárnőjét, HALKÓ MARIANNE-t fogták perbe 1957 végén. Turbet-Delof azonban olyan komoly szálkát jelentett a magyar állam szemében, hogy diplomáciai úton végül is csak leszámoltak vele, vagyis távozásra készítették. Távozásáért cserébe viszont Halkót is szabadon kellett bocsájtani, aki 1958 végére éppen le is ülte a rá kiszabott 10 hónapot. A történet azért is lényeges, mivel Halkó szabadon bocsájtása és Turbet-Delof hazautazása olyan diplomáciai párbeszédre utal, ami az 1956-os fagyás után a kulturális cserekapcsolatok (köztük a francia könyvkiállítás) rendezésére, illetve megrendezésére is lehetőséget kínált. A *Francia könyvkiállítás* magyarországi jelentőségét és súlyát mutatja, hogy végül egy igen reprezentatív helyszínen (Műcsarnok) kerülhetett rá sor.

A *Francia könyvkiállítást* meglátogató művészek közül Klimó Károly csak egy kis Matisse és Van Gogh kötetet hozott el, mert mire elhatározta magát a lopásra, addigra valaki már elvitte a modernebb Manessier, Soulages

18 ALFRED A. REISCH: *Hot Books in the Cold War*. CEU Press, Budapest, 2013. A könyvküldési programról először egy másik szervező résztvevő számolt be: JOHN P. C. MATTHEWS: A Nyugat titkos szellemi Marshall-terve 1-2. Ford. Bod Katalin, *Magyar Szemle* (Új folyam XVI), 12-11/2002; (Új folyam XVII.) 2-1/2003., ld. http://www.magjarszemle.hu/cikk/20131023_a_nyugat_titkos_szellemi_marshall-terve_1; http://www.magjarszemle.hu/cikk/20080302_a_nyugat_titkos_szellemi_marshall-terve_2

19 Róla és a francia kulturális diplomáciáról bővebben: ÁRVAI MÁRIA: Rákosiné fűzőitől Honneger oratóriumáig. Fejezetek a magyarországi francia kultúrdiplomácia történetéből. In: ÁRVAI – VÉRI 2020, 30-45.

és Dubuffet albumokat. Matisse és Van Gogh egyúttal az akkori főiskolai modernség végpontját is jelentette emlékei szerint, sőt a Bernáth-osztályban, ahová ő is járt, tulajdonképpen Cézanne-nal ért véget a művészet története. Klimó azonban arra is emlékszik, hogy osztálytársa, Lakner László modernebb dolgokat is festett, pontosabban állandóan kísérletezett mindenféle modern hangnemmel, többek között Maurice Utrillo és BEN SHAHN stílusában is tudott festeni. Gyémánt László pedig úgy emlékszik, hogy éppen barátja, Lakner tanácsára csempészett ki a kiállításról egy Ben Shahn kötetet. A litván származású, akkoriban igen híres, baloldali (de nem kommunista, inkább demokrata) amerikai művész 1954-ben már az USA-t képviselte a *Velencei Biennálén*, és kicsit szürrealis, de ideológiáját tekintve szocialista – illetve szociális, azaz társadalmilag érzékeny – realista festészetet folytatott, ami Laknernek az ötvenes években nagyon megtetszett.²⁰ Tulajdonképpen már a könyvkiállítás előtt is érzékelhető művein Shahn hatása, akit vélhetően más forrásokból, de könyveken és folyóiratokon át ismert meg. A Shahn által kedvelt realiztikus, de mégis szürrealis (Amerikában a *mágikus realista* kifejezést használták rá)²¹ külvárosi munkásmatematika, illetve a modern szociofotóra jellemző merész vágások több 1959 előtt készített Lakner festményt is inspirálhattak. Gyémánt egyik legfontosabb korabeli festményén, az *Életben maradtok karneválján* (1963) is érzékelhető Shahn vizuális kultúrájának hatása, leginkább a harmincas évek tüntetéseket és tiltakozásokat ábrázoló Shahn festményei köszönnek vissza, amelyeken a transzparenszek meghatározó képalakító elemek. Az akkoriban *Békekarnevál*ként is ismert (ezen a címen került a diplomabizottság elé) *Életben maradtok karneválján* egy ünneplő tömeg vonul Budapest némi-képp (mégpedig szürnaturalista technikával) megtépázott szimbólumai felé, de a háttal elvonuló tömeg közepén a főhős velünk szemben áll, és szomorúan szembesíti a nézőt saját magával és a békeharc frázisainak illuzórikus voltával. A centrális művész főhős felidézheti Csernus *Saint-Tropez-ját* (1959) is, Gyémánt egyik legfontosabb

20 SZENTESI EDIT: Beszélgetés Lakner Lászlóval. In: NAGY ILDIKÓ (szerk.): *Hatvanas évek*. Magyar Nemzeti Galéria, Budapest, 1991, 130. Lásd még: FEHÉR DÁVID: *Lakner László*. Hungart, Budapest, 2016

21 DOROTHY C. MILLER – ALFRED H. BARR, JR. (eds.): *American Realists and Magic Realists*. MoMA, New York, 1943

korabeli festmény élményét,²² amelynek közepéről egy szakállas festő néz vissza ránk hasonlóan melankolikusan. A *Saint-Tropez*-ra akkoriban Lakner is felfigyelt, habár most a könyvkiállítás kapcsán azt nyilatkozta, hogy nem is annyira Csernus, mint inkább az ellopott Max Ernst kötet inspirálta. Lakner amúgy 1960-ban diplomázott, egyik diplomamunkája a *Hajógyári munkások* lett, amivel kapcsolatban meghökkentő módon nem Ernst és a szürrealisták, hanem PIERO DELLA FRANCESCA és BOSKOVITS MIKLÓS hatását emlegette,²³ aki egyszer mesélt neki a *Krisztus ostorozása* (1455-1465.k.) titokzatos ikonográfiájáról. Laknert azonban leginkább a különleges és némiképp paradox térszerkezet ragadta meg, amelyben a kép közepe „üresen”, jelenet és jelentés nélkül maradt. A hajógyári munkások témakör egy korábbi verziója, az 1959-es *Hajógyári hegesztők* viszont kifejezetten Max Ernst grattage *Erdő* képeinek hatását mutatja, amelyeken Ernst valódi növényi fragmentumok bevonásával alakította ki fura, organikus hatást keltő, mégis zavarba ejtően szürrealis rengetegeit.²⁴

Az akkoriban a Szépművészeti Múzeum könyvtárában dolgozó Boskovits neve a KOVALOVSKY MÁRTÁVAL és KOVÁCS PÉTERREL készített interjúbán is felbukkan. Ráadásul ő volt az, aki elvitte őket Csernus műtermébe, aki (talán éppen 1959-ben) elmesélte nekik, hogy Párizsban „megismerkedett HANTAI SIMONnal, aki akkor *tasiszta* képeket festett. Szájtátva hallgattuk. Azt magyarázta, hogy Hantai a műtermében egy létra tetejéről dobta a festéket a vászonra. Azt mondta Csernusnak, az a fontos, hogy minél kevesebb fizikai kapcsolata legyen a vászonnal. Csernus egy kicsit ironikusan ajánlotta neki, hogy esetleg háttal dobja a festéket.”²⁵ A sztori arra is utal, hogy amikor Csernus 1958-ban felkereste Hantait Párizsban, akkor Hantai már Pollock és Mathieu hatása alatt állt, Csernust viszont a korábbi, még Ernst hatása alatt festett képei nyűgözték le, amelyek ereje a *realizmus* és a *szürrealizmus* összemosásából fakadt. Csernus később már ebben a szürrealis hangnemben, ennek az *esztétikai politikának*²⁶ a jegyében mitizálta a Hantai-sztorit, mely szerint Hantaitól leste el a festék és a vászon újszerű, szabadabb, lazább és kötetlenebb megmunkálásának technikáját. Ekkor került elő a festő intellektuális szerszámosládájából a „szürnaturalista” fésű, a fogaskerek és a zsilettpenge is, amelyekkel fel lehetett rúgni a klasszikus realista szabályokat, és munkába lehetett vonni Hantai a festékeknek a realitását, amelynek kapcsán Csernus később az anyag sajátos szabadságát, „önmozgását”²⁷ emlegette, amiben nem nehéz ráismerni a kapitalista Nyugat antikommunista ideológiájára.

Ezt a szabadságot, ezt a lazaságot csodálhatta meg az 1959-es országos képzőművészeti kiállítás közönsége is a *Saint-Tropez*-n, ami ráadásul egy olyan kiállításon²⁸ jelent meg, amelynek témája a Tanácsköztársaság dicső emlékezete volt számtalan Kun Bélát és Rákosi Mátyást ábrázoló forradalmi és háborús festménnyel. A *Saint-Tropez*-n viszont maga a dekadens Nyugat, a francia Riviéra egyik leghíresebb tengerparti korzója jelent meg Degas-t idéző balerinákkal és elegáns urakkal. A festmény ennek ellenére nem keltett közfelháborodást, a kritika nem támadta, sőt összel még a bécsi *VIT*-re és az *I. Párizsi Biennáléra* is kiküldték, vélhetően azért, hogy a *Brüsszeli Világhiállítás* szellemében a magyar kultúra modernségét és

22 GYÉMÁNT LÁSZLÓ: *Csernusnál, Párizsban*. (2004), 2005. január 12., ld. http://uj.terasz.hu/include/nyomtat.php?cikk_id=7086

23 SZENTESI 1991, 129.

24 FEHÉR DÁVID: *Avantgarde-Arrièregarde*. Történetiség, képiség, referencialitás Lakner László művészetében; PhD disszertáció, Budapest, ELTE, 2018, 137.

25 ÁRVAI – VÉRI 2020, 143.

26 Az esztétikai politika kifejezést Jacques Ranciere nyomán használom, aki az esztétikát is politikai gyakorlatként értelmezi. V.ö.: JACQUES RANCIERE: *Esztétika és politika*. Ford. Jancsó Júlia, Műcsarnok, Budapest, 2009

27 KIS TIBOR: Századvégi zárszámadás. Beszélgetés Csernus Tiborral. *Kritika*, 1996/10., 31.

28 *VII. Magyar Képzőművészeti Kiállítás – A Magyar Tanácsköztársaság negyvenedik évfordulója tiszteletére*. Műcsarnok, Budapest, 1959. március 27 – május 10. rendezőbizottság: ARADI NÓRA, MAKRI SZ AGAMEMNON, POGÁNY Ö. GÁBOR, a Műcsarnok részéről: BÁN RÓBERTNÉ RITLY VALÉRIA, ld. még <https://filmhiradokonline.hu/watch.php?id=14899>



A nagy könyvlopás. Francia könyvkiállítás a vasfüggöny mögött, Szentendrei Képtár, 2019. 09. 20 – 2020. 03. 01., Kurátorok: Árvai Mária, Véri Dániel, részlet a kiállításból © Fotó: Deim Balázs

függetlenségét szimbolizálja. Ha tekintetbe vesszük a karneváli jelenet mögött, a kikötőben meghúzódó hatalmas hadihajót, akkor még akár valamiféle antikapalista stíchet is kaphat a kép, hiszen a jólét spektákuluma mögött felbukkan a gyarmati, katonai-indusztriális komplexum egyik legfontosabb szimbóluma is, ami Franciaországban az algériai konfliktus miatt különösen aktuálisnak számított. A pályakezdő festőművészek (Lakner és Gyémánt mellett KONKOLY GYULA emlékeiben²⁹ is megjelenik a festmény) azonban nem annyira a téma, mint inkább a stílus, a festmény és a festék megmunkálásának kreatív szabadsága számított, ami különösen a Műcsarnokban lehetett sokkoló 1959 tavaszán.

A nagy francia könyvkiállításról ellopott – már említett – Max Ernst kötet viszont csak 1959 őszén kezdte meg útját a budapesti műtermek világában. Lakner kölcsönadta KOVÁSZNAI GYÖRGYnek, majd Ország Lili is látta, és még sokan mások. Patrick Waldberg 1958-as nagy Ernst-monográfiájáról volt szó,³⁰ amely jó minőségű, színes képeken mutatta be Ernst „kapart” és „cuppantott” festményeit is, vagyis az 1920–1930-as években kifejlesztett grattage és decalcomanie technikákat, amelyek segítségével az 1954-es *Velencei Biennálé* nagydíjasa provokatív és paradox módon konfrontálta egymással Breton szürrealizmusát és Leonardo da Vinci realizmusát.³¹ A szocialista realizmus és a szürrealizmus kontextusában a klasszikus reneszánsz utalás elsöre meglepőnek tűnhet, de maga Csernus is Jan van Eyckről beszélt a decalcomanie hatásmechanizmusa kapcsán,³² a neki szimpatikus festői realizmus eredetét pedig Manet-n és Velázquez-en át egy másik híres naturalistáig, Caravaggióig vezette vissza.³³ Az ötvenes években pedig Manet és Degas mellett éppen a németalföldi festészet és van Eyck jelentette Csernus számára a festői realizmus egyik csúcspontját.³⁴ Márpedig ekkoriban Csernus és Lakner is egy korszerű, realista, figuratív festészetet akart létrehozni, amit OELMACHER ANNA keresztelt el pejoratívan *szürnaturalistára*.³⁵ Ernst paradox módon illuzionisztikus,

29 Konkoly Gyula Önéletrajzát idézi: KESERŰ KATALIN: *Variációk a pop art-ra*. Új Művészet Kiadó, Budapest, 1994, 20–21.

30 Ld. 5. sz. jegyzet

31 V.ó.: MAX ERNST: *Beyond Painting*. Wittenborn, New York, 1948

32 KIS TIBOR 1996, 30–33.

33 JEAN-LOUIS MURRIS: Beszélgetés Csernus Tiborral. *Művészet*, 1989/8., 28–31.

34 NÉMETH LAJOS: Csernus Tibor és a Kép. *Literatura*, 1987–88/1–2., 167., ld. http://real-j.mtak.hu/1433/1/LITERATURA_1987-1988.pdf

35 OELMACHER ANNA: Fialat festő képei a Mednyánszky-teremben. *Magyar Nemzet*, 1964. március 5. Oelmacher fiatal festője a Csernus hatása alá került KORGA GYÖRGY volt. A *szürnaturalista* kifejezés Pernecky Géza nyomán terjedt el: PERNECKY GÉZA: A magyar „szür-naturalizmus” problémája. *Új Írás*, 1966/11., 100–109.

a valóság lenyomatát magában hordozó (frottage, grattage), valós asszociációkat keltő, de mégis megtévesztő, másféle formákra és lényekre utaló festményei is ezért lehettek számukra érdekesek. Hasonló szellemben, Shahn egyszerre *naturalista* és *szürrealista*, *kritikai realista* és *groteszk* nézőpontja is a fotografikusnál mélyebb realitás megragadhatóságának szempontjából lehetet igazán izgalmas a *szocialista realista* Magyarországon. Éppen a sokszor és sokféleképpen megcsodált, ellopott, agyonnézegetett, el- és kisajátított Ernst és Shahn miatt lenne igazán érdekes egyszer együtt látni Csernus, Lakner, Gyémánt, KORGA GYÖRGY, Ország, Major, Ernst és Shahn, valamint más mágikus (többek között IVAN ALBRIGHT, PETER BLUME és SZABÓ ÁKOS) és fantasztikus (például ERNST FUCHS) realisták műveit. Árvai Mária és Véri Dániel ugyanis példamutatóan feltérképezte a külföldi művészet láthatóságának alapját adó nyugati könyv- és folyóirat-topográfiát Budapesten (milyen könyvesboltokban, kulturális központokban, követségeken, könyvtárakban lehetett Skira albumokat vagy éppen francia és angol kortárs művészeti folyóiratokat lapozgatni), viszont még mindig nincs egy olyan intellektuális térképünk, *pszichogeográfiai atlaszunk*,³⁶ ami azt mutatná meg, hogy milyen *európai vizuális kultúrák* nyomai fedezhetők fel a magyar képzőművészek munkáiban. Márpedig éppen egy „könyves” kontextusban, a francia könyvkiállítás „virtuális” kontextusában válik igazán jól érzékelhetővé (illetve átérezhetővé) a valódi festészet materiálisan sokkoló élménye. Vagyis az, hogy a könyvek és a reprezentációk kultúrájához képest milyen óriási pluszt (és persze sokkot) jelenthetett a Párizsban is élő és dolgozó Csernus szürnaturalista *Saint-Tropez*-ja. Hiszen éppen a visszaemlékezésekben újra és újra megjelenő, és a *kulturális emlékezet medialitása* (fekete-fehér fotográfiák és filmek) által csak még tovább fokozott, színtelen szürkeség kultúráján belül lehetett óriási élmény látni a Nyugatról hazatérő Csernus meghökkenítően színes és életteli francia Rivieráját egy a Tanácsköztársaság emlékének szentelt állami kiállításon.

36 A *pszichogeográfiai atlasz* kifejezést Aby Warburg, Guy Debord és Georges Didi-Huberman nyomdokain használtam. V. ó.: GEORGES DIDI-HUBERMAN: *Atlas, ou le gai savoir inquiet. L’Oeil de l’histoire* 3. Minuit, Paris, 2011

SÜLI-ZAKAR SZABOLCS

Klónia terei, helyei, tájai és térképe

Ferenczy Zsolt: *Klónia*

Modem, Debrecen
2020. november 21 – 2021. július 18.¹

„Tény, hogy 1910 körül a biztos tér összetört. Megszűnt a tudás (savoir), a társadalmi gyakorlat, a politikai hatalom józan tere, a mindennapi diskurzus tere, mint az absztrakt tér, csakúgy, mint a kommunikáció csatornái és közege; de a klasszikus perspektivikus tér és a geometria tere is, mely a reneszánszban alakult ki görög hagyományokon (Eukleidész tanaiból és a logikájából), s a nyugati művészetben és filozófiában testesült meg, a település és a város formájában. Annyi megrázkódtatás, annyi csapás érte, hogy ma csupán erőtlén pedagógiai realitása létezik – nagy nehézségek árán – a konzervatív oktatási rendszerben. Az eukleidészi és

¹ <http://www.modemart.hu/kiallitas/klonia/>

FERENCZY ZSOLT: *Klónia*, kiállítási enteriőr, MODEM Előtérben: *Archeológia*; IAB-500 farokrész (az imitációs atombomba farokrésze). A szovjet repülőter titkai kiállítás kihelyezett tárgya (www.soviet-airforce.com), nincs benne sem pirotechnikai eszköz, sem robbanóanyag, így nem minősül robbanótestnek, csak kiállítási tárgy Vándor Károly jóvoltából, *Szovjet repülőter titkai kiállítás*, Berektúrdó



a perspektivikus tér, mint referenciarendszerek megszűntek, együtt olyan korábbi 'közhelyekkel', mint a város, a történelem, az apaság, a zenei tonalitás, a hagyományos erkölcs stb., valóban döntő pillanat ez.” (HENRI LEFÈBVRE)²

A helyek, tájak és reprezentációik iránt az utóbbi évtizedekben felfokozódott az érdeklődés. A tér, a hely és a táj, valamint olyan, egészen friss fogalmak, mint a „mélytérképezés”³ körüli fokozott sürgésforgás korántsem újkeletű, s ha manapság egyre inkább dominál a humánföldrajzi szemlélet, abban óriási szerepe van az ún. „térbeli forradalomnak”. A huszadik század második fele „150 éve az első alkalom” – írja EDWARD SOJA, „hogyan az emberek térben gondolkodnak azonos betekintéssel az időről és a történelemről.”

² A szerző fordítása.

³ A mélytérképezés a kialakulóban lévő megközelítés a térképészet és a bölcsészet kereszteződésében, amely a térbeli reprezentációkat és magát az elbeszélések módját is magában foglalja. Célja a helyek alaposabb tanulmányozása jelentős mennyiségű földrajzi adat feltérképezésével, több forrásból, beleértve a szépirodalmat, a művészetet, a történeteket és az emlékeket.