

György Péter

FRAGMENTUMOK, ESETTANULMÁNYOK, A NAGY ELBESZÉLÉS HIÁNYA, KÉRDÉSE

1. A NAGY NARRATÍVA – A LEHETETLEN REKONSTRUKCIÓ

Harminc év után szinte teljes konszenzus van a *Nulladik óra* kijelölésének elkerülhetetlenségében, függetlenül attól, hogy az – ki ne tudná – nyilvánvalóan utólagos konstrukció. Jónéhány, azt megelőző, fontos nyilvános esemény, különböző tüntetés után Nagy Imre és társainak újratemetése lett – egy másik adódó kifejezést is említve – a D Day. 1989 június 16-a, a Hősök terén, s azt követően az Új Köztemető várostól távoli 301-es parcellájában zajlott le. Utóbb az egész napot, illetve a médiateret betöltő szimbolikus aktust követően még hosszú hónapok teltek el az egypártrendszerben, s az MSZMP politikai szerepe ugyan már számos kérdést vetett fel, de a párt 1989 októberéig még létezett. Az új társadalmi rendszer alkotmányos intézményei fokozatosan, csak 1990 május 23-án, a szabad választásokat követően, az Antall-kormány megalakulása, majd augusztus 3-án Göncz Árpád köztársasági elnökké választásával, s azt követően jöhettek létre. Azaz még több mint egy év telt el, amelyet tekinthetünk átmeneti periódusnak, s amelynek története önmagában is több, mint figyelemre méltó. Ami a rendszerváltás közjogi, intézményes átalakulásának lezárulását illeti, azt 2020 augusztus 3-án lehetne vagy kellene megünnepelni, de attól tartok, senki sem fogja ezt tenni. Mindaz, amit ma rendszerváltásnak hívunk, számos olyan, megtörténtük után semmibe vett vagy utóbb kanonizált eseményből állt, amelyet hosszú éveken át rendezett össze részben az emlékezet, részben a történet-tudományos logika kényszere egyetlen történetté, hosszú tartammá, kauzális láncá. Tehát az 1989-ben, az Ellenzéki Kerekasztal márciusi megalakulásától, a harmadik Köztársaság október 23-án történt bejelentéséig megtörténtektől: Nagy Imre és társainak újratemetése részben a Hősök terének szimbolikus térré való sikeres átépítése, részben az ott elhangzottak élő egyenes adásban történt közvetítése miatt vált végül a visszafordíthatatlan fordulópont ma is érvényes metaforájává.

Holott az igazi kérdés az, hogy mi történt másnap, mikor és egyszerre ért-e véget az a mindennapi élet, amelynek keretei jóval lassabban és bonyolultabban kerültek felszámolásra, illetve tűntek el maguktól, mintsem azt a kronológia, a nagy elbeszélés érzékelhetővé tenné. Azaz nem tudjuk, hogy a rendszerváltás mikor kezdődött el, és azt sem, hogy mikor fejeződött be, hiszen számos kezdete és ugyanúgy számos vége van, sok helyen, eltérő módokon. A kontinuitás/diszkontinuitás nem egyetlen séma szerint működött, hanem számos helyi világban, élettörténetek közti szerződésekben, egymástól gyakran részben-egészében függetlenül.

2. AZ ÉSZREVÉTTLEN PÁRHUZAMOS ESEMÉNYEK: EGY PÉLDA

Az utólagosan összerakódó, s mindent átíró nagy történet értelemszerűen elfedi, láthatatlanná teszi mindazt, ami akkor még érvényes, valóságos volt, tehát az új társadalom eltérő mértékben, más-más tempóban és módon hódította meg, vette birtokba a különböző társadalmi tereket, az eltérő léptékeknek megfelelően a párhuzamosan működő helyi kultúrák még ép vagy összeomló világait. A Múcsarnokban például 1989 június 14-én mutatták be a *Művészet helyett művészet: hét képzőművész Moszkvából* című, július 16-ig nyitvatartó kiállítást, melynek plakátján egy lefűrészelt végű lövedék volt látható, amelyen cirill betűkkel ez állt: BOT, azaz „*íme*”, latin betűkkel viszont *bot*. Következésképp nem magától értetődő, hogy úgy kövessük-e az utólagosan összerakódó kronológiát, mintha azt valóságnak tekintenénk, tehát az 1989 körüli időkből történeteket annak megfelelően illeszteni be egy ok-okozati láncba, ami aztán, akár tetszik, akár nem: visszamenőleg – már akkor is létezett. Mert nem erről volt szó. Az utólagosan megteremtett kronológia, illetve retroaktívan működésbe léptetett ok-okozati összefüggésrendszer számos tévedéshez, kisebb-nagyobb interpretációs válsághoz vezethet, de a legfontosabb, és kritikára érdemes következménye mindennek, az a kulturális terekről, az eltérő léptékű világokról, a párhuzamos valóságok mintázatáról, azok állandóan átalakuló hálózatáról való tudomást sem vétel.

3. PROGRESSZÍV PROVINCIALIZMUS

Szegeden vagyunk. Ebben a városban az összes, a helyi képzőművészetben ismerős, vagy pusztán lokálpatrióta lakos magától értetődően ismeri Vinkler László nevét. Az 1912-ben született, 1980-ban elhunyt művész, mint az 1982-ben megrendezett, végül a városi Móra Ferenc Múzeum mellett a budapesti Nemzeti Galériában is bemutatott emlékkiállításának katalógusában Németh Lajos írta róla: „Szegedről az egész világot tekintette át – és nemcsak a saját korát, hanem az egész emberiségét.” Mindenesetre az első egyéni bemutatkozására Budapesten 1959-ben, az Ernst Múzeumban került sor, s halála után két évvel a másodikra. Mindössze az a kérdés, hogy amikor itt, Szegeden beszélünk a képzőművészet átalakulásának helyi fejzeteiről, miért is elkerülhetetlen, hogy megemlítsük például a székesfehérvári Szent István Király Múzeum Kovalovszky Márta és Kovács Péter munkássága alatti korszakát, tehát az általuk a hetvenes évektől bemutatott, s kanonizált Schaár Erzsébettől, Vajda Júlián, Ujházi Péteren, Hübner Arankán, Haraszty Istvánon, Hencze Tamáson, Veszelszky Bélán, Péreli Zsuzsán, Keserü Ilonán, Szilvitzky Margiton át Deim Pálig, Gedó Ilkáig, Szenes Zsuzsáig tartó művészek sorát. Vajon nem lenne-e érdemes egy hasonló listát felidézni, még pontosabban, létrehozni a szegedi Móra Ferenc Múzeum azonos évtizedeiből, pusztán azért, hogy mégis szert tegyünk valamennyi szerény tudásra, amikor ebben a városban hangzanak el a mondataink, 2019 novemberében? *Azaz attól tartok, a rendszerváltás művészettörténeti kronológiája és topográfiája köszönő vagy épp beszélő viszonyban sincsenek egymással.*

A lokális kontextusokban, az úgynevezett kisvilágokban (ugyan hol van azok határa) történtek csak akkor játszottak szerepet a nagy elbeszélésekben, ha azok igen erősen, olykor direkt módon kötődtek a Budapesten történetekhez, mint azt Székesfehérvár, Szentendre, Pécs, Hatvan, végül Szombathely, s némi késéssel Dunaújváros múzeumainak, kiállítási intézményeinek példája mutatta volt. Azaz nem sokat beszélünk, írtunk, *horribile dictu* gondolkoztunk azon, hogy mit jelentett s jelent az a közhely, hogy minden kulturális tér eltérő, egymásról gyakran alig követhető módon tudó, egymásra ható, és részben független hálózatokból áll, azaz: a különböző távolságokra lévő végpontok sokféle módon történő összeköthetőségéből. S az eltérő hálózatok más-más kulturális mintázatot rajzolnak ki.

Mintha nem is látnánk túl a művészettörténet a nagypolitika által legitimált határain. Ugyan *elvben* tudjuk, hogy mit jelent a kulturális antropológia, és mit a mikrohistória, de közben mégsem vesszük figyelembe a kulturális és művészeti földrajz leckéit, a mikrorégiók határait, mintha még mindig nem mutatnánk kellő érdeklődést a lokális szcénák művészei, illetve kulturális közegei, kontextusai iránt: a hálózati kultúra kizárólag akkor és csak akkor tűnik fel a rendszerváltás történetében, ha az importtermékek, a nagy eszmék, divatok, korszerű áramlatok jelennek meg abban, azaz „a jól informáltság” történeteit mondjuk el újra és újra. Miközben itt van a szemünk előtt mindaz, amit *progresszív provinciális művészetnek nevezhetünk, amelynek a jelentőségét nehéz túlbecsülnünk*. „Mindössze” az a kérdés, hogy a művészettörténeti, elméleti transzferek kategóriáinak megfelelően vagy a kulturális regionalizmusok tapasztalatai mentén rajzoljuk-e meg a térképeinket. Csúpan egy, az eltérő léptékű összefüggések sorát kínáló példát említenék meg. Közel ide, Hódmezővásárhelyt él a Tanárképző Főiskola volt professzora, igazgatóhelyettese, Hézső Ferenc. Ugyan nem magától értetődő-e, hogy ha róla beszélünk, akkor egyben a tanítványairól is szót ejtünk? Vagy semmibe vesszük munkásságát, s továbbra is átnézünk azon a világon, amely igencsak létezik, ha tudni akarnánk róla. Így a Vásárhelyi Őszi Tárlatokon, melyeket igazán érdemes megtekinteniük mindazoknak, akiket érdekel a kortárs művészet regionális – provinciális – esztétikai valósága. A nem ideológiai/politikai és divatkövetést jelentő doktrínák mentén megjelenő festészeti különbségek kérdéséről beszélünk.

4. ADALÉKOK A MAGYARÁZATOKHOZ

Hajdu István az Új Művészet 1990. évi 1. számában közölte utóbb forrásértékűvé vált *Szemérmetlen magyarázatpróba* című tanulmányát, amelyben a szocializmus évtizedeinek áttekintésekor, már írása elején megemlíttette a regionális vásárhelyi iskolát, a hatvanas évek elejének függetlenséget ígérő és teremtő műhelyét. Innen lépett tovább Csernus Tibor, Szabó Ákos, Lakner László szürnaturalizmusa, a Zuglói Kör francia, német hatástörténeti összefüggései, majd a neoavantgárd közösségek munkái, közös fellépései felé. Az írás kritikai visszhangja elég éles volt. Keserü Katalin szerint semmiféle új információt nem tartalmazott, míg Szegő György, Beke László a maguk modorában, évrendszerében fontosnak tartották azt. Hajdu amúgy

félreérthetetlenül a neoavangárd világában volt otthon, de túl azon ott volt még a tájékozottság kérdése is, s ezt a két szemléletet nem bölcs, ha összekeverjük. Pontosan látta, hogy míg a művészek értelemszerűen megengedhették maguknak, hogy a szubkultúrájuk határait nagyon komolyan vegyék, addig a kritikusok azok átjárására, ha tetszik, azokon való áttekintésre hivatottak.

5. TEHÁT EURÓPA?

Ugyanakkor az 1990-es évvel az első nyilvánosságban is feltűntek az addig csak szamizdatban létező, tehát a nagy társadalomban evidenciaként ki nem mondható, azaz még nem emancipált kulturális közösségek, amelyek az otthonosság ígérését hordozták olyan távolságokban, magasságokban, amelyekről addig nem eshetett szó. Az első alkalommal 1989. október 13-án megjelent *Magyar Napló* - első oldalán az *Írók lapjaként* határozta meg önmagát - a finom kulturális különbségek létének tudomásulvételét, s egyben az azoktól való nagyvonalú eltekintést demonstrálta, s ez önmagában is több, mint figyelemreméltó volt. A lap - ugyancsak az első oldalon - hirdette állandó munkatársait (Csalog Zsolt, Ilia Mihály, Konrád György, Mészöly Miklós, Nadas Péter, Szócs Géza), akik létükben és munkásságukban egyaránt az államszocializmustól való távolságtartást érzékeltették, ugyanakkor együttes jelenlétük nemkívánatos örökségként tekintett vissza a népi/urbánus ellentétre. Ráadásul a ritka sűrű első oldalon nagybetűkkel, kérdőmódban állt a hirtelen, nem várt módon közelivé vált remény kérdése: *Tehát Európa?* Az illusztráció egy pompeji falfestmény: *Európa elrablását* ábrázolta. S nyilván számos véletlen egybeesése, egy aktuális kiállításkritika eredményeként az első számban szerepelt egy írás Major Jánosról. Majd harminc évvel, és pár héttel később talán okkal tekinthetünk a kölcsönös reményeken alapuló tágas tér pillanatnyi magátólértetődőségére. Major munkásságának értelmezésében a zsidóság épp annyi szerepet játszott, amennyit a képei megengedtek és megköveteltek, ugyanis témájuk összefüggött ezzel. Hosszú évtizedekkel később Major - egy róla szóló könyv tehetséges fiatal írója szerint - zsidó művészként szerepel, ami abszurdum. Amint Kertész Ime is különbséget tett aközött, hogy ugyan valóban gyakran a zsidókról ír, de attól ő maga, ugyan miért is lenne az, túl származásának nürnbergi törvények szerinti jelentésén. Amúgy a *Magyar Napló* 1989 és 1994 között volt a *tágasság iskolájának* lapja, de ez sem volt kevés.

6. SZEMTANÚK

1991 szeptemberében, mindössze hatvanegy évesen elhunyt Németh Lajos, a korszak kulcsfontosságú művészettörténésze. Halála után pár hónappal, 1992 januárjában az *Új Művészetben* jelent meg a Képzőművészeti Szövetség átszervezésére tett javaslata, melyet a Művelődési Minisztérium Tanácsadó Testülete előtt mondott el az előző év júliusában. Németh álláspontjának lényege az állami cenzúra esztétikai/politikai legitimációt monopolizáló intézményrendszerének megszüntetése, szabad tagszövetségeket koordináló metapolitikai struktúrává való átalakítása volt, amely a szabad-

piaci társadalom körülményei között segítette volna a képzőművészek érdekvédelmét, anélkül, hogy jogot formált volna az esztétikai, a stíluskülönbségek osztályozására. Németh bölcs szövege harminc évvel később is teljes mértékben aktuális. Tehát a számos közéleti, szakmai funkcióval bíró, azokat feladatnak és nem hatalmi lehetőségeknek tekintő Németh azon kivételes kevesek közé tartozott, akik pontosan látták, hogy a liberális kapitalizmus viszonyai egyszerre vetnek véget az állami esztétika monopóliumát fenntartó intézményeknek, illetve a szubkultúrák azok általi elnyomásának, azaz a politikai marginalításban élők esztétikai heroizmusának, amelyenél részben nyomasztóbb, részben abszurdul kényelmesebb, ugyanis vitathatatlan morális fölényt garantáló helyzetet nehéz elképzelni. A Szövetség autonóm tagszövetségekké való átalakításának programja megfelelt a Kállai Ernő Kör programjának is. (Lám, egy jó példa az autonóm tagszövetségekre.) 1991 októberében Zsennyén tartott konferenciájukról a fájdalomosan fiatalon meghalt Chikán Bálint számolt be az *Új Művészet* hasábjain: *A provincia megszűnik, a régió marad* című írásában. Ezen a talán ha húsz ember jelenlétében megrendezett találkozón szinte teljes egyetértés volt abban, hogy a kritikai regionalizmus fogalma, azaz intézményrendszerének kidolgozása elkerülhetetlennek tűnik, s ez egyben a nyugati művészeti világgal való autonóm párbeszéd lehetőségének kidolgozását is ígerte volna. S persze aztán ez sem történt meg.

A kritikai regionalizmus Kenneth Frampton szerint az ellenállás építészetét is jelentette. Frampton kérdése összefügg a megoldhatatlannak tűnő, ugyanakkor megoldandó paradoxonnal, tehát a (mindenestül) modern lét és az eredet(i) forrásokhoz való visszatérés problémájával. Más kérdés, hogy Paul Ricoeurtól (nem) függetlenül olykor csak nehezen tudjuk megmondani, hogy mit is jelent mindez. Egyidejűleg eleget tenni az univerzális civilizáció, és a háttérbe, az emlékeztörténetbe szorult civilizáció együttes követelményrendszerének. Vajon ebben az értelmezési keretben a progresszív provincializmus példáiként fér-e meg egymás mellett az 1986-ban Szigetszentmiklóson felépült, s nem sokkal később lebontott *Munka-Tett Kocsma* radikális avantgárdot és munkáskultúrát egyszerre szolgáló épülete és belső tere, illetve Makovecz Imre 'organikus'-nak nevezett, majd „szekuláris államvallássá” tett építésze, a kulturális terek feletti kötelező dominanciájának ideológiája. S nem ugyanezt a paradoxont kell-e észrevennünk a Vásárhelyi Őszi Tárlat és az F. Kovács Attila által tervezett, ugyanabban a városban álló, 2006-ban átadott épület emlékezetpolitikai giccsének példáján? Az Őszi Tárlat az esztétikai függetlenség és hagyomány közti egyensúlyok átalakulására folyamatosan reflektáló intézmény, míg a látványos *Emlékpont* épp olyan teátrális, mint amilyen üres. Makovecz munkásságát utóbb az önisméltel uralta, tehát az organikus „népi” vagy épp autentikusnak tekintett építészet metaforái egyre nyomasztóbbá váltak, míg F. Kovács Attila posztmodern és a dekonstrukciót egyszerre használó művei, az élesen ideológiai-politikai intézmények valóságának építészeti díszletekkel történő elfedésének példáivá lettek, s ez akkor is lehetetlen helyzetet teremt, ha a „Sorsok Háza” architektúrája látványosan „ízléses” politikai horrort idéz. *Csak az a baj, hogy a „Sorsok Háza” fogalma nem más, mint Holokauszt-tagadás.*

Komor kérdés, hogy a politikai-ideológiai díszletté váláson túl, a radikális eklektikának nem kell-e ugyanúgy helyt adnunk a kritikai regionalizmus normarendszerében, mint a lokalitás és modernitás közti egyensúlyt kereső és teremtő Őszi Tárlatnak? Vajon a lokalitással semmiféle párbeszédet nem kereső építészetnek, a mégoly provokatív posztmodern giccsnek nincs-e helye a kritikai regionalizmus értelmezési keretei között?

Tényleg nem tudom.

7. TÁRSADALMI TÉR ÉS AZ ESZTÉTIKAI SZERZŐDÉSEK KÉRDÉSE

A fenti értelmezési keretváltozások, intézményes rendszerekről való tudomásvétel, illetve annak figyelmen kívül hagyása, egyaránt komoly hatással volt az olyan intézményes csoportkiállítások esztétikai érvényességére, mint például a Stúdió rendszeres bemutatkozása. A csoportkiállítások a nyolcvanas években már gyakran kerültek légüres térbe: az értelmezhetetlenség, illetve értelmezésképtelenség, még rosszabb esetben a jelentésvesztes állapotába – lévén a műalkotásfogalom kereteinek változásáról való tudomást nem vétel igen komoly árat jelentett.

Mindezok, akik elvégezték a Főiskolát, majd előbb a Művészeti Alap, utóbb a Képzőművészeti Szövetség tagjai lettek, kiismerték magukat az alkotóházak, az állami vásárlások, helyi megrendelések és pályázatok, kiállítási lehetőségek korántsem transzparens intézmény- és szokásrendszerei között, s ennek megfelelően végül a kerületi, vagy – mint egykor mondták – városi tanácsok által fenntartott műteremlakásokhoz is hozzájuthattak. Számukra a politikai rendszerváltás és művészeti élet kiváltságainak mikéntje között semmiféle szoros összefüggés nem volt. S valóban, nagyon hosszú évekbe telt, amíg a javadalmak, előmeneteli lehetőségek rendszere részben lebomlott, részben pedig átalakult. Mindez nem csak fontos egzisztenciális kérdés volt, ellenben nem kis mértékben megsabta a kortárs művészetként elfogadott munkák esztétikailag lehetséges jelentéstartományait is. S ez már sokkal komorabb és hosszabbtávú kérdés volt, mint a professzionális művész szerephez szükséges intézményekhez való hozzáférés. A képzőművészet gyakorlati infrastruktúrája és a művészetfogalmak közötti alkalmi érdekszövetségek, konfliktusok, összefüggések valóban nem mindig evidensek. S az a politikai felől nézvést semleges, unalmasan emelkedett, de még közérthető művészetfogalom, amely a fenti infrastruktúrára épült, s végül túlélte az államszocializmus kereteit, azaz akaratlanul túlélte önmagát, nem egy szempontból ma is létezik.

Ugyanakkor akik kívül dolgoztak mindezen, tehát az avantgárd szubkultúrákban élők, utóbb igen könnyű volt amatőrnek, outsidernek tekinteni. Ők hirtelen egyszerre szembesültek a politikai szabadsággal és a piaci viszonyokkal: teljesen felkészületlenül, és számos ideológiai képzettel, imaginárius programmal megterhelve. A duális rendszer: az elnyomó állam és a peremeken létező szubkultúrák együttese a piaci viszonyokat nem ismerő, állampárti társadalomban működőképes volt. Ám a bürokratikus redisztribúció eltűnésével, lassú szétesésével az elnyomott ellenfél morálisan kiváltságos helyzete is eltűnt.

A politikai, ideológiai, bürokratikusan védett, igazolt, és persze ellenőrzött terek egykor pontosan illeszkedő rendszere utóbb funkcionális problémákkal küzdött, miközben még hosszú évekig termelte újra a maga esztétikai univerzumát. Az univerzum lassú szétesésének folyamatát, s a tanácstalanság mértékét jól jelzi ma is a Soros Alapítvány Kortárs Művészeti Központ 1993-ban megrendezett, több szintéren zajló *Polifónia, a társadalmi kontextus mint médium a kortárs magyar képzőművészetben* című konferenciája, konceptuális köztéri művek elhelyezésének kérdéseivel foglalkozó programja, illetve egy ma is releváns katalógus, amelynek dokumentumértéke vitathatatlan. Ugyanakkor a hierarchikus térrendszer helyett megjelenő új kategória, „a társadalmi tér” sem volt más, mint retorikai alakzat, lévén a Polifónia programjának semmiféle direkt politikai irányzata nem volt.

Ez tényleg olyan ellentmondásos arisztokratizmus, amelyet a szubkultúrákból kiszabadult, s magát neoavangárdnak tekintő, amúgy metapolitikus elit nem volt képes feldolgozni. Mert a médiumként értett társadalmi tér valójában a valóság előli szökés, s a végeredmény egy vonzó kísérlet volt csupán a légtérben.

S innen már minden másképp volt.