

Megjegyzések egy kultúrpeszsimista recenzióhoz

(György Péter: A hely szelleme BUKSZ, 2004. tél)

Tulajdonképpen nem is kellene a témához hozzászólni, hiszen György Péter egy jelentős könyvről, a Balatonboglári kápolnamúterem történetének Klaniczay Júlia és Sasvári Edit szerkesztette grandiózus összefoglalásáról tett közzé terjedelmes, így fontos kritikát. Írása önmagában is érdekes, olvasmányos, annak is ajánlom figyelmébe, akit nem is érdekel közvetlenül a közelmúlt magyar művészete. És ez nagyon is rendben van.

György Péter és köztem nincs vita, már csak azért sem, mert szinte semmiben sem értünk egyet (kivéve természetesen a vizsgált műalkotások, művészek és művészeti események pozitív megítélésében). Még azt sem tudom, hogy milyen alapon lehetne összehasonlítani a véleményünket. És ez már baj. De nyilvánvalóan az én bajom.

A baj ott kezdődik – helyesebben nem is baj, csak furcsa –, hogy György Péter nem érti azt, vagy éppen félreérti, amit én nagyon is értek. Lehet, hogy azért, mert én ott voltam és részben csináltam is azt, amiről ő úgy ír, hogy nem volt ott. Ebből még nem szükségképpen következik, hogy az egyik nézőpont helyes lenne, a másik pedig helytelen, vagy az egyikből jobb interpretációt lehetne levezetni, mint a másikból. Az én problémám az, hogy nem tudom, György Péter mit akar elérni, mit céloz meg, amikor különböző szemléletmódokat ütköztet. Nekem volt egy elképzelésem az 1970-es években arról, amit akkor akartam, és arról, amit most szeretnék (mindjárt meg is próbálom kifejteni), György Péter lakonikusan kijelenti, hogy az ő álláspontja 1990-től máig mit sem változott.

Balatonboglárral kapcsolatban tehát nem személyek, hanem pozíciók, szemléletmódok és módszerek állnak vitában egymással. György Péter recenziójának legnagyobb része felolva-

sás formájában korábban elhangzott egy konferencián, amely a pécsi Kommunikáció Tanszék tanárainak és hallgatóinak rendezésében immár a második alkalommal foglalkozott az underground művészet, egészen pontosan az *Underground művészet és alternatív nyilvánosság* tematikájával. Az alapjáratban esztéta (tehát filozófus), a mindennapi tudományos életben kommunikációteoretikus György Péter ott megítélésem szerint egyfajta szociológusi, netán kultúrtörténeti-kultúrpolitikus, de a leginkább mégis kultúranropológiai álláspontot képviselt (akármit jelentsen is ez utóbbi megjelölés) egy elsődlegesen művészeti jelenséghalmazzal szemben. Én ebben a helyzetben igyekeztem egy elsődlegesen művészettörténeti álláspontot képviselni.

A konkrét helyzethez alkalmazkodva – és jelen írásában is – György Péter igyekezett vizsgált témáját, az 1970–1973 között Balatonbogláron bemutatott műveket és történéseket az underground tartományában, illetve egyfajta szubkulturális közegben tartani, melyre talált is egy frappáns szinonimát, a címadó „illegális avantgárdot”, melyről aztán kiderült, hogy magát a magyar neoavantgárdot érti rajta. Az így körülhatárolt konglomerátumról kimutatja, hogy mindenféle szempontból rendkívül heterogén, illetve darabjaira hullik szét, még pontosabban ő szedi szét darabjaira, hogy az olvasó a maga szája íze szerint újra összeállíthassa. Módszeres eljárása e dekonstrukciós művelet keretei közt abban áll, hogy sorra egymás után elmondja a „művészettörténetész meséjét”, a „kultúrtörténetész meséjét” és az „utókor meséjét”. Nyugodtan mondhatott volna mese helyett narratívát is, de célszerűbb most az újraolvasás során a közömbösebb „olvasatnál” maradni. György Péter szerint a művészettörténetész itt esztétát, a kultúrtörténetész társadalomtörténetest vagy akár kultúranropológust is jelenthet. Nyilvánvaló, hogy minden olvasat más, a szerző azonban nem tesz különbséget az olvasatok között, és elfelejti megjegyezni, hogy bármilyen kort, bármilyen művészeti jelenséget – bármit – vizsgálunk, az olvasatok bizony különbözők lesznek. Frederick Antal

(Antal Frigyes) sokkal zűrzavarosabb társadalmi helyzetre talált az 1400 körüli Firenzében, amikor a tündökletes quattrocento festészeti stílusirányzatokat szociológiai módszerekkel próbálta egymástól elkülöníteni.

Az események bizonyos szintű ismeretében én azt állítom, hogy itt és most a dekonstrukciónál (ami már a könyv anyagának összegyűjtése során megtörtént) fontosabb lenne az összeillesztés vonalainak a pontosítása, a fő (művészet)történeti tendenciák kitapogatása, aktualitásuk megkeresése és esetleg felerősítése. Valamint egy kibillenni látszó egyensúlyi helyzet visszaállítása a rendkívül bőséges, olykor revelatív, frissen feltárt és publikált III/III-as akták és egyéb hatósági dokumentumok láttán. Halász Péter, Balatonboglár egyik „túlélője” az egyik könyvbemutatón megkérdezte: nem kellene-e végre *magával a művészettel* is foglalkozni?

Egy felelősségteljes művészettörténeti módszer ugyanis azonnal rámutatna, hogy az underground nem teljesen azonos a szubkulturával, a Balatonbogláron megjelenő avantgardista fiatalok nem feltétlenül jártak tilosban; György Péter hol arról beszél, hogy a szubkultúra nem tud önmagán túllépni, hol a szubkulturával azonosított avantgárd kapcsán a magyar modernizmus olyan különceivel foglalkozik, mint Kondor Béla, aki a boglári kápolnába soha be nem tette (volna) a lábát. A filológiai hitelesség igénye pedig velem újra kimondatja, hogy a „neoavantgárd” szót csak azok alkalmazták a fiatalok akkori progresszív törekvéseire, akik – „mérés-kelve haladók” – e mozgalmaknak éppen a radikalizmusát akarták visszanyesni. (Még akkor is, ha ma már „Nyugaton” is szinte kizárólag neoavantgarde-ről beszélnek a hatvanas, hetvenes évekről szólva.)

Természetes, hogy a fenti kategóriák és jelzők között sok a kapcsolat és az átfedés, de a lényeges összefüggéseket ki kell emelni. Én mint akkori művészetszervező és teoretikus arra törekedtem, hogy a Moszkva felől érkező bekeményítéseknek és a létező szocializmusnak ellenszegülő avantgárd lépjen föl egy platformon a politikai aktivistákkal. Művészettörténetesként e törekvéseket ma is úgy in-

terpretálom, mint a rendszerváltást előkészítő kulturális vagy „nyelvi” forradalmat. György Péter azt mondja, hogy a művészek és a Boglár után *jóval később* szerveződő demokratikus ellenzék tagjai között kizárólag személyes kapcsolatok léteztek. Én viszont tudatosan 1970–73-ról beszélek, és olyan akkori „szövetségesekről”, mint Haraszti Miklós, Pór György, Rajk László vagy Konrád György.

Haladjunk sorban! György Péter vizsgálatának fő forrása maga a Balatonboglár-kötet és ezzel szembeállítva, a Képző- és Iparművészeti Lektorátusnak Wehner Tibor szerkesztésében megjelent, a „hatalom” oldalát valóban gazdagon dokumentáló kiadványa: *Adatok és adalékok a hatvanas évek művészetéhez*. Pedáns „tudománytörténeti” áttekintéséből viszont kifejezi az egyik legelsőt és legfontosabbat, a rögtön a rendszerváltás után, 1991-ben a Magyar Nemzeti Galériában megrendezett *Hatvanas évek* kiállítását. Pedig az egész problémahalmaz már ott kibontakozott, mind a rendezők, mind a kritikusok előtt (lásd éppen Forgács Éva: *Mától kezdve így volt?* BUKSZ, 1991. nyár).

György Péter el-eltűnődik a nyugati minták és a magyar avantgárd viszonyán, de összehasonlításai nem egészen „életszerűek”. Egyes irányzatok összevetése (a geometrikus absztrakciótól a happeningig vagy a konceptuális művészetig) megállná a próbát, másoké nem. Szerinte a Szűrenon az újabb magyar avantgárd első kortárs európai iskolája, de nem veszi tudomásul hogy ez a betűszó a szürrealizmust és egyszersmind annak tagadását is jelenti (így csak azt a papírformát teljesíti, melyet a szürrealizmusból az absztrakcióba váltó idős francia mesterek nyújtanak), ugyanakkor megfelelkezik arról, hogy ezt az ars poeticát a szürnaturalisták 5–10 évvel korábban és radikálisabban teljesítették, olykor már a pop arttal vagy a hiperrealizmussal is konfrontálódva (Csernus, Lakner, Méhes stb.). Ma inkább azt kellene mondanunk a Szűrenonról, hogy a posztzürrealista művészeket fogta össze. A külföldi analógiák, helyesebben hasonlatok közül a legerősebb minden bizonnyal a Monte Veritàra hivatkozás, azonban sem a boglári

Kápolna-domb, sem az oda vonuló tarka társaság nem rendelkezett az Ascona melletti Igazság hegyének geológiai és spirituális magnetizmusával. Más kérdés, hogy a jóval későbbi híres kiállítás széles panorámájú, egyszersmind mélyfűrészekkel megkutatott kultúrtörténeti módszerével tudnánk-e még újat mondani a Balaton menti művészkolóniáról.

[† Harald Szeemann, a Monte Verità zseniális életre keltője, minden idők legnagyobb kiállításcsinálója akkor még „csak” a konceptuális művészet kanonizálásával foglalkozott a kasseli Documentán. E sorok írásához képest mindössze két hete hunyt el 71 éves korában a brüsszeli *Visiönary Belgium* kiállítás előkészítése közben. Ez a zárójel a két kereszttel állítson neki provizórikus emléket. †]

Jobb lett volna a bogláriakat mondjuk az ugyancsak nagyon heterogén, mégis markánsan a művészet határain túli célok után orientálódó magyar aktivistákkal összehasonlítani. Akkor még a „neo-” előtag is különös funkciót kapott volna.

Életszerűség. György Péter jól látja, hogy Csengery Adrienn, Rónay György, Weöres Sándor és több hasonló művészegyéniség akár fővárosi művelődési házak kultúrprogramját is gazdagíthatta volna. Ha azonban jobban meggondoljuk, az már az avantgárd organikus és természetes fejlődéséhez tartozott, hogy Weöres Sándor a sztárvendége lett a *szövegek/texts* című konkrét és experimentális költészeti kiállításnak, az énekesnő pedig az Új Zenei Stúdió radikális koncertjeinek és a BBS kísérleti filmjeinek. Mellesleg Weöres a fiatal költő Szentjóbó Tamást Pásztort Béla-díjjal jutalmazta.

Hogy a hatalom nehezen ismerte ki magát a számára hihetetlenül problematikusnak tűnő modernista és avantgardista tendenciákon, de csak attól kezdve, hogy a veszélyt (nem a problémákat!) valaki a számára „tematizálta”? Igen. De hogy a hatalom szakértői ne tudták volna, milyen szocialista realista művészetet tekintettek ideálisnak? Somogyi József ne tudta volna, hogy egy férfi- vagy nőalak lehet drámai vagy akár tragikus, a felület expresszív, de a felismerhetőséget nem szabad kockáztatnia? Hogy Ber-

náth ne tudta volna, hogy a Gresham-szemlélet polgári és dekadens, ám a funkcionáriusoknak mindent ki lehet magyarázni? Hogy a *Három lektor* szerzője ne tudta volna, mi az a szocialista realizmus, és a cenzoroknak nem volt igazuk, amikor kijelentették, hogy a kép pesszimista és cinikus? Annyira tudta mindenki a maga dolgát, hogy már szinte konszenzus uralkodott az ellenségek között.

Az amúgy nagyon fontos és konkrétumokban bővelkedő „Kondor-mesének” – mint már erről volt szó – semmi köze ugyan a boglári zárt szubkultúrához(?), de ki kellene mondani, hogy maga zárkózott el az avantgárdtól, s hogy Erdély Miklós tanította fényképezni, mely médium által érte el csak igazán életműve csúcspontját (még ha ez az ítélet talán szubjektívnek tűnik is). És hogy Kondor Erdélyt és a konceptuális művészetet elmarasztaló megjegyzései azért nem voltak teljesen alaptalanok, mert Erdély egy projektjével az öngyilkos íróbarát emlékét bolygatta volna meg kissé tapintatlanul. Nem az a probléma az anekdota elmesélésében, hogy a magnót tartó fényképészt nem Varga Gábornak hívták, hanem Hegyi Gábornak, aki a hangszalagot a *Kritikához* bevitte, hanem hogy valaki a két művész barátságát áldozta fel – a konceptuális művészet lejáratására. Tárgyi bizonyítékom is van hipotézisem bizonyításához: Erdély Miklós *Kritika*-oldalra komponált fotómunkája, a *Fekete nekrológ*.

Nem egészen értem (vagy nagyon is értem?), miért mondja György Péter művészettörténeti szempontból, hogy a Boglár első korszakával azonosított Szűrenon programjának nincs se politikai tudata, se ellenzéki-sége, de még szubkulturális tudata sem (pedig van!), amikor aztán kultúrtörténész énje valójában egy politikai oknyomozó tudatosságával mutatja be az egész Boglár-jelenség konfliktusát a hatósággal. Túl sok itt a zavaró kérdőjel. Nem arra kellene-e inkább törekednünk, hogy művészettörténeti módszerekkel mutassuk ki egy sokszínű művészeti jelenségben a politikai jelentésárnyalatokat?

Diskurzusa vége felé közeledve György Péter arra a konklúzióra jut, hogy lehet ugyan vizsgálni művészek

és politikai aktivisták mégoly érdekes személyes kapcsolatait, ám míg a kutatás eredménye fontos lehet a politikatörténészek, esetleg a kultúrtörténészek is, a művészettörténész számára mindez közömbös. És hogy neki 1990 óta ez a véleménye. És hogy az olyan művészek, mint „Tót Endre, Szentjóby Tamás, Galántai György, Hajas Tibor, Haraszty István, Pinczehelyi Sándor munkái csak egy politikatörténeti elbeszélésben kerülhetnek egymás mellé – bizonyos fokig. Ha művészettörténetről, illetve esztétikáról beszélünk, akkor e művek között a párbeszédnek van helye, de nem alkotják egy sorozat részét.”

Hát persze, hogy így van! De nem ezt mondták-e eddig is a művészettörténészek, hogy tudniillik, olyan eltérő művészeti felfogású alkotókat, mint... (és itt tetszőleges felsorolás következik) a rendszerrel való politikai szembenállásuk hoz össze? Szerintem ez a helyzet az érdekes, ezt kell megmagyarázni, itt kezdődik az igazi munka. A művészet és a hatalom antagonisztikus szembenállásának tételezésénél mélyebbre fúrva észrevenni, hogy vannak bonyolultabb kombinációk is: jó művész vs diktatórikus hatalom, rossz művész vs paternalista diktatúra, művészbarát diktátor és a kor többi hús-vér kreatúrája. A szerző azonban úgy megy tovább a végkifejlet felé, hogy a csüggesztő és elemezhetetlen magyar helyzetben megjelenik egy abszurd mű, Major János élő szobra, amely azért értelmezhetetlen, mert Major a művével a saját zsidó identitását „tematizálja”, ami ebben a korban nagyon szokatlan. De egyrészt nem ugyanezzel a problémával foglalkozik-e ez idő tájt Erdély Miklós, Lajtai Péter, Halász Péter vagy éppen Bálint Endre és Ország Lili? – kérdezem én. Azt már nem is kérdezem (másképp), hogy György Péter hasonló problémát lát Szentjóby, Najmányi vagy a Kassák Színház munkásságában, amennyiben ők is kizárják magukat a művészetből, így kerülnek szubkulturális helyzetbe, majd az emigrációba – hanem megállapítom, hogy ez a kor sajátossága, a magyar művészet így alakult. Beleértve azt a megállapítást is, hogy amikor e művészek 20-25 év múltán hazatérnek, nem tudnak egy-

könnyen beilleszkedni. Inkább azt kérdezem bátorítólá a tanácsstalanná vált recenzenstől, miért nem foglalkozik inkább olyan művek utóéletével, mint a *Major János kabátja*, melyet néhány boglári avantgardista (Erdély Miklós, Jovánovics György) állított ki azzal az eltökélt szándékkal, hogy végre egy mű ne legyen új! Ezt a kitörési pontot fedezi fel több évtized múltán Szentjóby Tamás, aki plagizálva az ötletet, kiállításával bizonyítja, hogy a nem-újban rejtett a radikálisan új: a posztmodern ígérete!

E folyóirat hasábjain üzenem György Péternek, szedje össze magát, és hagyjon fel a diszciplínaszkepticizmussal. Akármilyen bonyolult a korunk, mindig van lehetőség hagyományos módszerek kreatív alkalmazásával új, ismeretlen összefüggések felismerésére.

BEKE LÁSZLÓ

Válasz Ébli Gábornak

Ébli Gábor a *BUKSZ* 2004. téli számában öt oldalon keresztül elemezte a Kieselbach Tamás szerkesztésében megjelent *Modern magyar festészet* című könyv két kötetét. A szerkesztő munkatársaként megszólítottnak érzem magam, ezért igyekszem sorra venni, korrigálni a cikk állításait, majd néhány mondatban kísérlet teszek a szerző alapvető félreértésének tisztázására.

Ébli véleménye szerint a kötetekben közölt tanulmányok terjedelme „egyenként és összességében is szűk”. A szerkesztő, Kieselbach Tamás a szöveges tartalommal túl „takarékos” volt.

Az alábbiakban közlöm a XX. századi magyar festéssel foglalkozó művészettörténeti könyvek korszakunkra vonatkozó részeinek terjedelmét, az egyszerű és objektív összehasonlítás kedvéért a karakterek számában, természetesen némi kerekítéssel.

Beke László: *A 20. század képzőművészete*. In: *Magyar művészet 1800-tól napjainkig*. Főszerk. Beke László. Corvina, Budapest, 2002. 85 ezer karakter

Andrási Gábor – Pataki Gábor – Szücs György – Zwickl András: *Magyar képzőművészet a 20. században*. Corvina, Budapest, 1999. 420 ezer karakter

Németh Lajos: *Modern magyar művészet*. Corvina, Budapest, 1968, 1972. 500 ezer karakter

Az Ébli Gábor által rövidnek titulált *Modern magyar festészet* című könyv két kötetének írásos terjedelme jóval meghaladja a 860 ezer karaktert, tehát csupán szövegét tekintve is több mint tízszer bővebben tárgyalja az 1892-től 1964-ig terjedő korszak festészetét, mint az impresszumában egyetlen tankönyvként aposztrofált, Beke László szerkesztette kiadvány. Az összevetést elvégezve valamennyi, az elmúlt fél évszázadban született magyar összefoglaló munkára, egyértelműen kijelenthető, hogy Ébli Gábor állításával pontosan ellenkezőleg, szöveges terjedelmében is a *Modern magyar festészet* két kötetet nyújtja a vizsgált korszak létező legbővebb áttekintését. Annak ellenére, hogy a könyv elsődleges célközönsége a külföld volt, s ezért a szerkesztő a tanulmányíróktól közérthető nyelvezetet, a szakmai zsargon elhagyását kérte, fontos szempont volt az is, hogy a közölt írások összessége átfogó képet adjon a tárgyalt korszakról. A korábbi összefoglalásokhoz képest megnövelt terjedelem lehetővé tette, hogy az iskolákról, irányzatokról írt tanulmányokon kívül a korszak legjelentősebb alkotóiról is külön elemzések kerülhessenek a könyvbe, s elkerülhetővé váljon a néhány korábbi korszak-monográfiában olvasható felszínes, néhány üres sztereotípiát ismétlő frázispufogatás. Példának okáért, míg könyvünkben Egry József művészetét az életrajzon és a bibliográfián kívül önálló tanulmány elemzi, addig Beke László összefoglalásából mindössze azt a rendkívül tartalmas gondolatot tudhatjuk meg róla, hogy ő volt a „baltoni atmoszférák, sőt víziók festője”. Ennyit, egy soral sem többet. Az egyetlen tankönyvként minősített alkotás, az impresszum tanúsága szerint a Magyar Tudományos Akadémia Művészettörténeti Kutatóintézetében készült. Ébli Gábor munkahelyén.

A kritika írója hiányolja „a szerkesztői intenciók kifejtését”, majd