

a mese végén nem érkezhetsz segítség, de – s ez a modern Piroskáról is mindent elárul – nincs is szükség rá: „Lám! édesen és mélyen alszik a lány a nagyanyó ágyában, a gyöngéd farkas mancsai közt.”

A FARKAS-ALICE című történetben az írónő újra megkísérli azt, ami A SZERELEM HÁZÁNAK ÚRNŐJÉ-ben nem sikerült: két különös személyiséget találkoztat össze. A farkasok szoptatta lányt, akiben „nincs semmi emberi, kivéve, hogy nem farkas”, s aki „csak a jelen időben lakozik, a folytonosság fűgájában, az érzéki közvetlenség világában, remény és kétségbeesés nélkül”, valamint egy újabb genetikailag hibásan kódolt vámpírt, „bezárva a különös, félig ilyen, félig olyan állapotba, a csökevényes átalakulásba, a tökéletlen tökéletességbe”. A mélyen filozofikus történet arról szól, hogy miként válik fokozatosan emberré két különböző közegből – az állatok és a halottak világából – érkező személy. Az egyik azáltal, hogy az idő érzékelésével (menstruációs ciklusok) párhuzamosan öntudatra ébred, és képes önmaga helyét a világban meghatározni, majd pedig ösztöneinek „gyöngéd megfontoltságát” válásával a másoknak segíteni abban, hogy újra láthatóvá válják arca a tükörben. Az élet perifériájára szorult két hős találkozása többek között azért is újdonság a meseirodalomban, mert a mesék nemigen foglalkoznak dupla megváltástörténettel, s önmegváltással is ritkán, az pedig különösen idegen a mese természetétől, hogy szimbolikus forma helyett konkrét állomásokban mutassa be egy személyiség fejlődésének fokozatait.

Angela Carter könyve egyértelmű választ vár arra a kérdésre, hogy vajon miért veszíti hitelét az egyik mese, s miért nem a másik az átírások nyomán, holott mindkét esetben valami olyan „új” jön létre, amely vagy cáfol minden előzetes mesei tapasztalatot, vagy nem teljesít be szintén előzetes mesei elvárásokat. Bizonyára arról van szó, hogy a hitelességet (és értelmüket) veszített meséket csupán külső rendezővel (életkor, nevelési szándék) szerint igazították (torzították) avatatlan kezek, míg a másik esetben a mese lényegi, évszázadok óta érintetlenül továbbadott magja köré szövődtek a megváltozott életproblémákhoz a megváltozott válaszok.

Jung írja: „Az ember mítikus fele manapság sajnos a rövidebbet húzza. Nem mesélgethet többé

képzelt történeteket. Ezáltal sokat veszít; mert fontos és gyógyhatású, ha fölfoghatatlan dolgokról is beszélhetünk. Olyan ez, mint egy jó kísérlethistória, a kandalló tüze mellett üldögélve és pipázgatva.”

Történeteink immár vannak – kinek a kandalló, kinek a pipa hiányzik hozzájuk...

Boldizsár Ildikó

## A TELJESSÉG FELIDÉZÉSE

György Péter: *Az elsüllyedt sziget*  
Képzőművészeti, 1992. 258 oldal, 150 Ft

Mi a művészet helye, funkciója a társadalom életében? Ez lehetne az a legáltalánosabb kérdés, amely összefüzi György Péter kötetbe gyűjtött tanulmányait. Ez a végső kérdés foglalkoztatja őt akkor is, amikor a könyvnek címet adó – és az összeállításban első helyre került AZ ELSÜLLYEDT SZIGET című – tanulmányában a magyar avantgárd képzőművészet társadalmi beilleszkedésének, befogadásának történetét vizsgálja, és akkor is, amikor egy-egy reprezentatív alkotó munkásságát elemzi, vagy a magyar film történetének speciális részletkérdéseit tárgyalja. Úgy gondolom, csak ez a közös problematika indokolja, indokolhatja az íráskötet formálását, könyvként való újramegjelentését.

A cikkek kiválasztása és sorrendje azonban még így is vitatható: az íráskötet ugyanis nem megjelenésük időrendjében, nem is témák vagy művészeti ágak szerint csoportosulnak, talán leginkább tárgyuk történeti rendjét követik. És bekerültek olyan íráskötetek is, amelyek semmilyen szálon sem kapcsolódnak a többiekhez. Különösen a *Napzárta* című tévéműsorral szóló elemzés lóg ki a sorból, amelynek művészethez véggépp semmi köze, s amellet annyira kötődik az akkori napi aktualitásokhoz, hogy ma már jegyzetek-magyarzatok nélkül nem is érthető; így legfeljebb csak azt tanúsítja, milyen széles körű a szerző érdeklődése.

Ez a széles körű érdeklődés és a modern vizuális kultúra egészét átfogó alapos tájékozottság persze egyik legfőbb erénye a szerzőnek, ehhez társul a szociológiai körülmények

iránti érzékenysége, valamint az a képessége, hogy meg tudja érteni a művészeti jelenségek ideológiai-világnézeti jelentését, értelmezi, tolmácsolja a művek nekünk szóló üzenetét.

A művészet helyének, szerepének vizsgálata során lényegében kétféle megközelítési módot alkalmaz a szerző, a történetit és az esztétikait. A kettő nem válik el élesen, a történeti érdeklődést, az elsődleges forrásokig visszamenő alapos kutatómunkát szerencsésen egészíti ki az esztéta jó ízlése, biztos értékrendje. Vajda Lajos, Csernus, Hajas, Jovánovics, Szentjóby kiemelése azt tanúsítja, hogy György Péter pontosan tudja, kik a legjelentősebb meghatározó személyiségei egy-egy korszaknak. (Egyetlen zavaró félmondat van csak a kötetben: Kádár Bélát és Scheibert az avantgárd képviselőiként semmilyen összefüggésben sem említeném egy sorban Kassákkal és Vajdával. Csak a szerző által is sokszor bírált és elutasított műkereskedelmi szemlélet helyezheti őket egy szintre, esztétikai rangjuk, történeti szerepük nem azonos.)

György Péter történészként elsősorban a magyar avantgárd korszakai iránt érdeklődik. Az avantgárd mozgalmak szerepe, esztétikai értéke, sőt mibenlétének definiálása is évtizedek óta folyó élénk, időnként szenvedélyes, politikai indulatoktól sem mentes viták tárgya. A történeti ismeretek gyarapodása, a részletkutatások eredményeinek felhalmozódása egyelőre csupán a távolabbi múlt megítélésében mutat valamilyen mértékű közmegegyezés felé. A szakmán belül legalábbis ma már vitathatatlan, hogy Kassák fellépése korszakos jelentőségű, hogy a *Tett*, a *MA*, a *Dokumentum*, a Munka-kör, a Kepes–Korniss–Vajda generáció megjelenése a magyar művészet történetének szerves része, kirekesztésük ma már elképzelhetetlen. De hogy a nagyközönség mennyire ismeri, milyen mértékben fogadja el az avantgárd művészetet, arra nincsenek szakszerű felméréseken alapuló adataink. Fenntartás nélküli elfogadásról, teljes körű elismerésről nyilvánvalóan nincs szó, ezt több újabb keletű éles Kassák-ellenes kirohanás is tanúsítja, bizonyítva, hogy az igazi avantgárd művészet a „hagyománytisztelő” ideológiák számára ma is irritáló és elfogadhatatlan. Az pedig, hogy az újabb, a hatvanas, hetvenes, nyolcvanas évek-

ben megjelent törekvések közül mi tekinthető avantgárdnak, az a szakmán belül is vitatott. Hogy hol húzzuk meg a határt, kit tekintünk avantgárdnak és kit nem, az természetesen a definiáláson, a kritériumok kiválasztásán, illetve rangsorolásán múlik. Az avantgardizmus lényegét lehet stílári eszközökhöz, művészi célokhoz, programokhoz, manifesztumokhoz, közös fellépéshez, szervezett mozgalmakhoz kötni, de lehet művészi magatartásformának is tekinteni, sőt lehet a művész szociológiai helyzetét is elsődleges kritériumnak tartani. Volt idő, amikor mindent, ami nem természetelvű, ami nem „realista”, formalizmusnak, modernizmusnak, avantgárdnak bélyegezték. Volt példa arra is, hogy csupán az ellenzékiiség, a politikai szembenállás miatt tekintettek egy-egy csoportosulást avantgárdnak. De elképzelhető olyan álláspont is, amely mindent, ami szubkultúraként funkcionál a társadalomban, avantgárdnak minősít. György Péter álláspontja sem teljesen egységes ebben a kérdésben. AZ ELSÜLLYEDT SZIGET című tanulmányában például, amely a magyar avantgárd történetének egészét tekinti át, mintha szűkebb határok közé szorítaná az avantgárdnak minősíthető jelenségek körét, az újabb fejlemények közül csupán az Erdély Miklós és Szentjóby Tamás nevével jelzett csoportosulást sorolja közéjük. A Vajda-tanulmány pedig – számomra rokonszenves módon – még szigorúbban vonja meg a határt: „*a magyarországi avant-garde talán utolsó, nagyobb lélegzetű mozgalmá*”-nak a Munka-kör tevékenységét jelöli meg. (Ez persze összefügghet a „klasszikus” és a „neo”-avantgárd lehetséges megkülönböztetésével is.) A hatvanas évek művészetét bemutató nemzeti galériabeli kiállítás elemzése során viszont az ott látott művek nagy részét avantgárdnak fogadja el. Van, ahol fontos kritérium „*a kortárs európai áramlatokkal való lépéstartás igénye*”, az Európai Iskolának például ez a legfőbb erénye, avantgárd voltának ez a bizonyítéka. Ugyanezt a „*lépéstartást*” a nyolcvanas évek törekvéseinél, például az új szenzibilitás értékelésénél viszont már sokkal kevésbé méltányolná a szerző.

Ezek az ingadozások, hangsúlyeltolódások végső soron nem zavarók. Egy-egy jelenség, mozgalom, irányzat avantgárdná minősítése a maga konkrét történeti körülményei köze-

pette elfogadható, annál is inkább, mert ez a minősítés György Péternél nem kíván egyben esztétikai rangot is jelölni. Vannak kivételes történelmi pillanatok, amikor lehetőség nyílik a „nagy választás”-ra, amikor az avantgárdot választani jelentős morális tett, de az esztétikai minőség, a művészi érték nem ettől függ. (Ami persze nem jelenti azt, hogy az avantgárd nem hozhat az esztétikai értékekben is újat, csak azt, hogy nem szünteti meg automatikusan minden más törekvés értékét.)

György Péter avantgárd definíciójában fontos szerepet kap a tiltakozás, a szembenállás, a fennálló tagadása. Ez teljesen természetes. Közéleti tevékenységének, politizálószenvedélyének megfelelően a művészetben is ennek a kritikus magatartásnak a formái és eszközei érdeklik. De ez egyáltalán nem szorítja háttérbe esztétika voltát, esztétikai érdeklődését. Egy sor írásában éppen azt vizsgálja, hogy mik a lehetőségei a grand art-nak, a katartikus nagyművészetnek vagy, újabb keletű kifejezést használva, a létértelmezésként interpretálható műalkotásoknak, s hol a határ, amely elválasztja ezt a pusztá dekorativitástól, a designtól. (Itt természetesen nem ábrázolóművészet és iparművészet elkülönítéséről van szó, hanem technikától, műfajoktól független esztétikai megkülönböztetésről, hiszen a design kifejezést filmművészetre, táblaképfestészetre is alkalmazza.) Csernus Tibor művészetének jelentőségét nem avantgárd volta ellenére elismeri, és ennek okát éppen a nagyművészethez való vonzódásában találja. „Csernus mindvégig »csak« festő maradt: azaz a szakmája egzisztenciális kérdéseire azon belül kereste a választ, és soha nem lépte át az avant-garde Rubiconját, [...] hiperrealizmushoz való ragaszkodása, a perfekcióhoz való kötődése, a mesterségbeli tudás már-már kényszeres hangsúlyozása, a bravúr iránti leküzdhetetlen vágy – mind a festészet egzisztenciális alapkérdésére utal vissza. Csernus magával a festéssel kérdezi, hogy miként is lehetséges még festészet. Csernus ugyanis nem az iparművészetté vált transzavant-garde hiperdesignját tekinti festészetnek, hanem ragaszkodik a festészet autonómiájához, a világnézeti vonatkozások megragadásához és érvényre juttatásához. Csernus a grand art-t tekinti mintának...” Jovánovics György egész eddigi munkássága a műfajok és műfajhatá-

rok radikális kritikája, művészetének lényegét György Péter mégis abban látja, hogy „Jovánovics is reflektív viszonyban áll az avant-garde-dal, [...] a nagy európai esztétikai tapasztalatrendszer olyan érzékeny és meghaladhatatlan pontjaira utal vissza, mint a világkép és műforma közötti összefüggés, az észjárás nyomon követésének kalandja, illetve maga a zárt műalkotás. A Nagy Forma rehabilitációja számára nem operai rekvizitumokkal elintézhető kérdés, hanem maga a lényeg”. De a grand art felé vezető utak lehetőségait vizsgálja Hajas Tibornál is, és Vojnich Erzsébet művészetének értelmezésekor is ez a legfőbb szempont. A róla szóló írásban fogalmazza meg legtömörebben magát a problémát is: „Lehetséges-e még, s ha igen, miként, az autonóm művészet, a grand art ma, a minden eddigi tudást átértékelő, komputerizált, poszt-indusztriális társadalom körülményei között.” Válasza is tömör és egyértelmű: „Morandi pohara és uvege, Vojnich Erzsébet padja és asztala éppúgy alkalmas lehet a teljesség felidézésére, a világállapot egészének rekonstruálására.”

Ezek a fejtegetések egy nagyon fontos és a képzőművészettel foglalkozó irodalomban meglehetősen elhanyagolt problémakört érintenek. Azt ugyanis, hogy vannak olyan műalkotások, amelyek képesek katartikus hatást gyakorolni, amelyek létértelmezésként interpretálhatók, amelyek világképet közvetítenek, amelyek felidéznek a teljességet, és vannak olyanok – a pusztán dekoratív, ornamentális, design jellegű művek –, amelyek erre nem képesek, amelyek nem is tűznek ki maguknak ilyen célt, vállalt feladataikat azonban szintén maximálisan megoldják. Szembe kell tehát néznünk azzal, hogy az egyformán jónak, értékesnek, az ön maga normái szerint tökéletesnek tartott képzőművészeti alkotások nem mérhetők ugyanazzal az esztétikai mértékkel. Kérdés persze, hogy lehet-e éles határt vonni, ketté lehet-e választani a létező műtárgyak halmazát katartikusra és design jellegűre? Vagy csupán ideális egyletként létezik ez a két pólus, és a művek egy része a köztük lévő skálán helyezkedik el valahol? De lehetnek-e átmenetek e két összemérhetetlen, merőben más minőség között? És ha a művek egy része nem sorolható be e két kategória alá, van-e harmadik vagy még több esztétikai kategóriánk minősítésükre? Az nyilvánvaló, hogy a kétféle hatás ha-

tára a befogadón és az interpretáció minősége is múlik. A jó interpretáció új mélységeket és összefüggéseket tárhat fel az addig meg nem értett, hatástalan alkotásban. Lehetséges persze az is, hogy a legmélyebb tartalmakat hordozó művet csupán artisztikumként élvezi a befogadó. Fordítva viszont nem lehetséges: amiben nincs benne eleve a katarzis lehetősége, azt a legbonyolultabb spekulációkkal sem lehet átélhető tartalom hordozójává, revelatív élmény kiváltójává tenni. Ez persze az esztétikai minőségek hierarchikusságát sugallja, amit korunk közgondolkodása nehezen tűr el. A történelmi körülmények azonban még kikényszeríthetik, hogy ezt a hierarchikusságot elfogadjuk. György Péter mindenestre erre figyelmeztet: „*A széthullás, a barbarizmus bizonyos tagadhatalan jeleinek előretörésekor megnő a grand art-ra visszautaló csendes, [...] kívülvolt magányához lehetőséggel ragaszkodó művészet súlya.*”

Timár Árpád

## A MŰVÉSZET KATONÁI

*Sztálinizmus és kultúra*

*Szerkesztette György Péter és Turai Hedvig  
Corvina, 1992. 136 oldal, 108 fekete-fehér,  
29 színes kép, 650 Ft*

Van a művészettörténetnek egy fejezete, mely sehogyan sem illett bele eddig a művészet történetébe. Ez az úgynevezett szocialista realizmus. A székesfehérvári István Király Múzeum 1981-ben ugyan megkísérelt művészileg is értékelhető válogatást nyújtani az „ötvenes évek” művészetéről a XX század magyar művészetét bemutató kiállításorozatában, de a kiállítás rendezői egyúttal azt is megfogalmazták, hogy az akkor közönség elé került művészet „*nem a művészet, hanem csak egy torzult művészetpolitika tükré volt*” (Kovács Péter). Pedig a kiállítás maga árnyalt képet adott a sztálinizmus korának magyar művészetéről, felvonultatva a rejtett és a kultúrpolitika által még elviselt, noha nem ideológia-hordozó műveket is (rendezte Kovács Péter, K. Kovalovszky Márta). Az összkép mégis el-

szomorító volt: egy provincializmusba süllyedt/süllyesztett, fuldokló és küszködő kultúra lenyomata. A katalógusnak a korszak mélyebb vizsgálatára buzdító szavai jószerevével hatástalanok maradtak az azóta eltelt tíz évben.

Hogy a kutatás tárgyaként végül elsőként a szocreál választassék ki s legyen egy tanulmánykötet témája, bizonyára összefügg stíluszserűségével. Emiatt lehetett inspirálója – többek közt – a nyolcvanas évek művészetére egy számottevő vonulatának is, mely stílusként pontosan definiálható művészeti jelenségeket emelt ki a múltból, tett átláthatóvá, fosztott meg a korhoz kötöttségtől, új jelentésekkel gazdagítva őket. A szocreál esetében azonban nemcsak a jelentésképzésre, hanem a „stílus” működésének mechanizmusára, feltárására is hangsúly tevődött (szoc art: Komar és Melamid), ami összefügg e „stílus” művészeti értelemben vett jelentésképzésével, művészeti kontextuson kívül eső helyével a kultúrában. A szocreál a Corvina tanulmánykötetében ebben a kettős értelemben lett a vizsgálat tárgya. Egy – kimondatlanul is – pszeudojelenség és elterjedési-terjesztési mechanizmusának feltárására vállalkoztak szerzői esztétikailag értékelhető minőségek felmutatása (esztétikai vizsgálat) útján, társadalmi kontextusának felvázolásával (szociológiai aspektusból), valamint a kulturális jelenségek antropológiai értelmezésével, ismét – a művészettörténeti körül elhelyezkedő módszerekkel kimondatlanul – bizonyítva, hogy a szocreál nem művészettörténeti jelenség. Nem mondott volna mást a történeti vizsgálódás sem – mégis, teljesebbé tette volna a kötetet. Ezért hadd csatoljak ide egy rövid történeti áttekintést.

Az úgynevezett szocreál nálunk abban az időben honolt, amelyet a különböző kronológiák egyöntetűen az absztrakt expresszionizmus korának tartanak (természetesen nem kizárólagosan, csak ahhoz a szokáshoz igazodva, mely szerint az új jelzi-jellemzi a kort), amikor tehát Rosenberg és C. Greenberg párviadalmazott az akcióesztétika vagy a formai minőségek elsőbbségéért. (Ilyesmire nálunk jóval később kerülhetett volna csak sor, mikor lehetőség nyílt az amerikai negyvenes évekhez hasonló depolitizálódásra.) Maga a szocreál jóval korábbi a „miénknél”.