

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 élvezzi 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 mindenesetre erre figyelmeztet: „*A széthullás, a barbarizmus bizonyos tagadhatalan jeleinek előretörésekor megnő a grand art-ra visszatérő csendes, [...] kívülvilág magányához leheléssel 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 első 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”.

Nem voltunk élenjárói, csak halvány visszfényei egy világjelenség eltorzulásának.

A stílus történetét vizsgálva az építészetben az egyértelmű klasszicizálódás nyomait már az 1910-es évek elején megtaláljuk Németországban (a szecesszió építészetének klasszicizálódását nálunk akkor Lajta Béla Vas utcai kereskedelmi iskolája vagy Györgyi Dénes Közraktár utcai székháza mutatta). A képzőművészet klasszicizálódása az 1920-as évek elejére tehető, amint ezt a Pompidou Központ 1981-es nagyszabású, REALIZMUSOK 1919–1939 című kiállítása tanúsította. A művészet társadalmi funkcióvállalása, az úgynevezett autonóm művészet ideája után egy másik, XIX. századi idea felbukkanása a szociális építkezések mennyiségi növekedésében, párhuzamosan a képzőművészet társadalmi problémákkal telítődésében, az életkép reprezentáns műfajjá válásában mutatható ki. E jelenségekre politikai-ideológiai koncepció épült: a birodalmi vagy szocreál művészeté, megcsúfolva az úgynevezett társadalmi (social) művészet kiállítását a munkások, négerék, a gyarmatok népei mellett, valamint kapitalizmus- és fasizmusellenességét. Kiragadva a politikai összefüggésből (a művészettel és építészettel szemben támasztott kizárólagos ideológiai követelmények rendszeréből) a kor reprezentatív társadalmi művészete megfelelőjének tarthatnánk őket. A történeti megközelítést ez az összetéveszthetőség indokolja, a regionális szocreállal kapcsolatban is.

A nagyszabású, reprezentatív birodalmi és szocreál művészethez képest jóval később honosodott meg nálunk és a többi szocialista országban egy másodlagos, csökevényes szocreál: a „fordulat éve” után, 1949 és 1955 között, a „tartalmában szocialista, formájában nemzeti” művészet kötelezővé tételével. E képtelen logikájú jelszó a társadalmi funkciót és a művészet attól függetlenített, egy-egy kultúrkörön belül született öndefinícióinak hagyományát hivatott összekapcsolni, kiölve a művészet belső dinamikáját, formává fagyaszta hagyományát. Érdemes megvizsgálni az ily módon gyarmatosíthatóvá változtatott művészet gyarmatosításának módszereit, aminek eredményeként – helyi használatra – jellegzetesen provinciális termékek készültek.

E pszeudoregionális vagy provinciális „sti-

lus” központja – az ELTE művészettörténetshallgatóinak (ífy. Bojár Iván, Palkovics Andrea, Vajda László) publikálatlan kutatási eredményei szerint – az 1947-ben létesített Szovjet Akadémia volt, annak két főiskolája: a leningrádi és moszkvai s a mellettük működő tudományos szakosztály. A követendő elveket „utazó nagykövetek” terjesztették, például Zamoskin, a Tretyakov Képtár igazgatója, ki ilyen minőségében hazánkba is el látogatott 1949 telén, s úgy nyilatkozott, hogy „a szovjet művészet eredményei segíteni fogják a magyar művészeket, hogy kritikusán átértékeljék saját realista hagyományukat, és ugyancsak kritikusán átvegyék a szovjet tapasztalatokat”. 1950-ben Varsóban járván, az ottani kiállítást bíráló nemzetközi anketon is példaként a szovjet szocialista realista művészet útját mutatta be. Az 1952-es román képzőművészeti tárlaton F. P. Resetnyikov festő és G. A. Nyidosivin kritikus vett részt hasonló feladattal.

A provincializáció eszköze volt a közvetlen ajándékozás is. Így a Szovjetunió adományaként épült fel Varsóban a Kultúra és Tudomány Palotája. A helyi közvetítők az ideológusok voltak. A realizmus normativizálása mint a demokratikus művészet kialakításának egyedül helyes útja nálunk, Lukács György, Horváth Márton és Révai József cikkeiben, beszédeiben a harmincas évek Szovjetuniójában lezajlott „kulturális forradalom” megkésett adaptációja volt, azzal az elsődleges kikötéssel, hogy a szovjet kultúrától, szovjet művészettől kell megtanulni, „hogyan kell a magyar dolgozó nép számára alkotni, hogyan kell a magyar dolgozó nép életét és harcát ábrázolni, hogyan kell a magyar dolgozó népnek segíteni harcainak megvívásában és új életének megépítésében” (Révai József beszéde a szovjet festészeti kiállítás megnyitóján 1949-ben). Magyarországon és Lengyelországban is bizottságokat hoztak létre, melyek „ideológiai és művészeti bírálatot” adtak a kiállításokra érkező művekről. Bulgáriában Georgij Dimitrov és Vilko Cservenkov elvtársak útmutatása, illetve az 1948-ban létesített Kultúra, Művészet és Tudomány Bizottságának irányító munkája adott segítséget a Szovjetunió szocialista művészetének tanulmányozásán túl az osztályjellegű, realista művészet megteremtéséhez. Hasonló feladatot vállalt Romániában az AR-LUS (Román–Szovjet Társaság) képzőművé-

szeti csoportja, mely a legsikerültebb román munkákat ki is küldte a Szovjetunióba, ahonnan irások kritikákat vártak és kaptak. A regionalizációt szolgálták a Szovjetunióba tett művészeti tanulmányutak, melyek nemcsak múzeumokba, művészeti szabadiskolákba vezettek, de üzemekbe, gépállomásokra, termelőszövetkezetekbe is. A művészsképzésben az elmélet kapott hangsúlyt: a történelmi és dialektikus materializmus, gazdaságtan.

A sztálini jelsző megvalósításaként a szocreál nemzeti változatának kimunkálásán is kísérleteztek. Nálunk Munkácsy és Nagybánya volt a példakép, Németországban a szárnyas oltárok, amelyeknek osztásait követve a háború, fasizmus és atomhalál expresszív képei a béke, harmónia és élet képeivel szembeesítve bontakoztak ki. Bonyolultabb és megoldhatatlannak tűnő feladat volt a lengyel művészet egységesítése, hiszen itt két akadémia és számos főiskola is működött, nem beszélve a húsz művészeti liceumról és százhatvan működő művészeti körről. A művészeti élet decentralizált voltának köszönhetően a hivatalos elvárások helyett az egyéni utak érvényesültek (Wojciech Weiss, Tadeusz Kantor), illetve a kor reprezentatív műfájában, a plakátművészetben a régió egyetlen egyetemese érvényű teljesítménye született meg.

Az építészetben is a centrum volt meghatározó. Rákosi 1948-ban kijelentette, hogy nincs nemzeti út az építészetben, ragaszkodni kell a Szovjetunió példájához. Lengyelországban a Marszalkowska lakónegyed (Varsó) kiépítése és Nova-Huta bolygóváros alapítása mutatja a szovjet minta terjedését, Németországban a nagyüzemek köré épített lakónegyedek egyhangúsága, Stalinstadt alapítása, amely Sztálinvárossal, Dimitrovgraddal egyívású. A klasszicizmuson belül saját hagyományukat is keresték az országok. Németországban a schinkeli örökséget felelevenítő tervezés ennek példája. Nálunk a klasszicizmus mint a nemzeti ellenállás korának (a reformkornak) „haladó” építészete lett a szocialista realizmus megfelelője Kardos Györgynek, a Magyar Építész Szövetsége elnökének az 1951 őszi szovjet mintára megrendezett Első Építészeti Kongresszuson elhangzott beszámolójában. (Az akkori vitákról és építészettről a Magyar Építészeti Múzeum ÉPÍTÉSZET ÉS TERVEZÉS MAGYARORSZÁGON 1945–

1956 című kiállítása és katalógusa bőven tájékoztat, regionális összefüggéseiről A. MAN ARCHITECTURE AND IDEOLOGY IN EASTERN EUROPE DURING THE STALIN ERA című, 1992-ben megjelent könyve.)

Moszkvában nagy súlyt fektettek arra, hogy az új szocialista országok művészetének a szovjethez hasonló arculatot adjanak, hogy így a periférián, a provinciákból régió álljon össze. Ez a regionalizmus azonban geopolitikai meghatározottságú, Moszkva-központú, még ha a szovjet megszállás alatt lévő országokban nemzeti tradíciókra támaszkodtak is. Hiszen közöttük kereszthatásra csak nagyon kevés példát találni. Maga a nemzeti eszme is a „divide et impera” modernista eszközeként a XX. századi békeszerződés nyomán eltorzított országok közti szakadékot mélyítette. Az ikonográfia a sztálinista (szovjet) művészeti gyakorlatban csiszolódott-kanonizálódott, XIX. századi minták alapján. Ehhez igazodva vonultat fel új hősöket: a martinaszt, traktorista lányt, tanuló fiúkat és lányokat, a közzős (tervező) műszaki értelmiségit, a kolhozparasztot stb., a sztálini propaganda által befolyásolt országokban azonos módon, az egyes alakokhoz meghatározott attribútumokat rendelve. A műfajok közül így nagy volt a portrék szerepe: a Szovjetunió és az adott ország pártvezetőié, forradalmároké és élmunkásoké; jelentős az ipari és mezőgazdasági munka életképszerű bemutatása csakúgy, mint a tanuló munkásoké, dolgozó nőké és sportoló ifjúságé, a szovjetek és az adott ország népének találkozásáé.

Az előirányzott művészetet produkáló kultúrpolitika történetének áttekintése a kötetben azon egyszerű okból lett volna indokolt, hogy egyértelműsítse a tanulmánykötet félreérthető címét (A MŰVÉSZET KATONÁI): nem művészet az, ami nem a művészetet fogalmazza (definiálja) újra és újra alkotásai-ban, hanem mást (ideológiát, egyebet) reprezentál látszólagos művészi (formai) elemekkel. A kötetnek a korszakkal foglalkozó egyetlen művészettörténeti szemléletű tanulmánya, Rényi András „VIHAR ELŐTT” című munkája épp azért érdekes, mert sajátos, regionális jelenségről szól, olyasmiről, ami egyrészt indokolja a művészettörténeti közéletet, másrészt a provincialitás okát rejti magában. Az elemzés tárgyát képező magyar

festmény ugyanis ezt mutatja, hogy alkotóink ismerték a pszeudostilus mechanizmusát, mégis úgy vélték, hogy egyfajta etikus magatartással, megkerülve a cinikus igazodás lehetőségét, a művészet elemeinek felhasználása útján jelentésalkotó hagyományát fenntarthatják. A művészet azonban a saját törvényein kívül nem ismer más etikát, így a kísérlet a művészetén kívüli (ideológiai) és művészeti területek összeegyeztetésére nem egyszerűen stílárís eklektikát szült, hanem górcsós provincializmust a reprezentatív birodalmi és szovjet szocrealhoz képest. A művészet hagyományához ragaszkodó, ugyanakkor a nem művészt is művészként felmutató gyakorlat szükségyszerűen kudarcra volt ítélve.

Ezzel és a művészet egyéb (technikai, műfaji) hagyományát vállaló képzőművészettel szemben az újabb képalkotó médiumok (fotó és film) korabeli műfajai (dokumentumfotó és filmhíradó) a sztálinizmus vizuális kultúrájának esztétikai megközelítéséhez adnak kulcsot. Olyannyira, hogy a „*dokumentarista allegória*” Peternák Miklós által kreált, fotókra alkalmazott műfajmeghatározása a képzőművészeti munkák zömére is kiterjeszhetőnek látszik. Peternák ezzel nemcsak azt jelzi, hogy nem a művészi érték, inkább a látni kívánt valóság reprezentációja volt elsődleges, hanem azt is, hogy a mű valóban tükrö a történelemnek, a valóságnak azáltal, hogy annak ideológiai meghatározottságát és előírásos működését az allegória kötött, társadalmilag szentesített formájában reprezentálja. Általános érvényű Kovács András Bálintnak az a híradóképekre vonatkozó megállapítása is, hogy az „eseményt” (a filmhíradó számára) maga a kép hozza létre, mikor meghatározott ikonográfia szerint életképet mutat, s ilyenformán az eredetileg információhordozó funkciójú híradókép többé nem tartalmaz információt. Az ilyen híradókép feltűnő hasonlóságot mutat a festett képekkel. A Peternák által a fotókészítés módszereként megfigyelt „tervezés” a többi képalkotás esetében is alapvető. Ugyanígy az „*államosított látás*”, amit Peternák a demonstrációk felülnézeti ábrázolásából vezet le (ami a nézőnek azt mutatja, ahogy a vezetők őt látták, s ezzel ő a vezetők szemével látja önmagát).

A fotó, a filmhíradókép tehát e tanulmányok alapján a sztálinizmus vizuális kultú-

rája sarkalatos pontjának tűnik. Ugyanígy a képek funkciója is: az eszme mindenütt jelenvalóságát biztosító feladata. A szociológiai szemléletű tanulmányok, mint Zwíckl András COPYRIGHT című munkája is az eredetiség és egyediség helyett a használhatóságot hangsúlyozzák legfőbb igényként a képekkel kapcsolatban. Ezért a didaktikai célokra készült másolatok, sokszorosítások a képzőművészetben. Szűcs György tanulmánya, A „KÉPFELSÉG” ELVE, az ilyképp sokszorosított, másolt művek által „alkalmassá” tett terekről, az ideológia megjelenésének hétköznapi és ünnepi tereiről szól, ahol tehát a fotó és festmény funkciója azonos. Fotó és képzőművészet kompozíciós és funkcionális azonossága akár egy, a fotó és híradókép köré szerveződő tanulmánykötet születését is indokolná. Híszén még a nagy igényű történelmi festmény sem vonható ki e körből. A „VIHAR ELŐTT” Rényi András által kimutatott kompilációs módszere ugyanis a megrendezett és lefotografált életképekéhez hasonló. Végül másképpen, de felveti a képzőművészeti alkotások fotószerűségét Beke László is, már a szocreal utóéletével foglalkozó ismertetésében.

A szociológiai szemlélettel egyesített esztétikai vizsgálódások nyomán kiderül: a szászámra készült portrék, életképek, a festett képek vagy a szobrok funkciója alapvetően azonos volt a fotókéval. A festmény, szobor csak annyival volt több a fotónál, hogy tartósabb, reprezentatívabb a szó konzervatív értelmében. A pseudo pedig nemcsak a képeken bemutatott valóságra, hanem az élő valóságra is alkalmazható terminusnak látszik. A művészet színterei, megjelenési helyei (akár mint a környezetkultúra műfajai): az utcakép, közösségi tér, ünnepi dekoráció, plakát, lakáskultúra, divat, amiket elsőként György Péter vesz számba és rendszerez e kötetben, éppen a pseudoművészet jelenléte miatt egy mesterségesen felépített kultúra szülöttei. A sztálinizmus „művészetéről” közzölt összkép tehát negatív, s ez csöppet sem meglepő.

Kérdés: miért nem foglalkozik kiadók és kutatók sora a kor „rejtett” kultúrájával (esetleg a művészettel) hasonló módszerek segítségével? A kultúra antropológiai megközelítése például, mely e kötetben kimutatta, hogy egyes műfajok (a portrészobrok) funk-

ciója nem művészeti, nem is esztétikai, hanem kultikus (a diabolizáció és szakralizáció médiumai Sinkó Katalin tanulmánya szerint), egy másik kötetben alkalmas lenne arra, hogy felderítse, mely műfajok az élő kultúra hordozói (amint azt a szépirodalom már felfedezte magának az anekdotában). Nem lehetne tehát energiát fordítani arra, hogy felfedezzük az úgynevezett spontán kultúra eszközeit, műfajait, anyagait, ezek végtelen változatosságát és báját, miként teszik az antropológiai érdeklődésű esztéták is, más korok esetében? Ezek a kutatások igazolnák György Péter tételét, miszerint tömegkultúra és elíteltkultúra közt nem volt szakadék, de nemcsak a sztálinizmus kultúrájában, hanem az akkori csendes ellenzéki kultúrában sem. Azaz jeleznék: volt más kultúra is, mégpedig a kultúraszerveződés törvényszerűségeit tekintve valószínűbb, mint a nyilvános. De kérdés: volt-e?

Az összefoglalóan pszeudodokumentaristának nevezhető szocreál a kor pszeudóként jellemezhető kultúrája, mely mint ilyen, jelentést nem hozott létre, hanem számolatlanul állította elő a megadottat, közönségesen giccseknek mondható, mint egy álvalóság képi úton való, mesterséges, információmentes megteremtője. Komar és Melamid a kötetben reprodukált festménye, A SZOCIALISTA REALIZMUS EREDETE ezt a giccset és szellemi atyját fényesen reprezentálja. Talán az ő hangvételük hiányzik az egyébként példamutatóan tárgyilagos és a felhasznált elemekből hozzájuk hasonlóan a gondolkodás számára új jelentéseket konstruáló tanulmánykötetből ahhoz, hogy a totalitarizmust magunktól elháríthassuk. A kötet bevezető, feltehetően e célból íródott tanulmánya ugyanis, tárgyilagosságnak egyáltalán nem nevezhető, meglehetősen durva aktuális célzásaival épp ellenkező hatást kelt. Ha más nem, maga ez az indítás indokolja a korszak kultúrája s általában a kultúra árnyaltabb, rétegzettebb képének mielőbbi felvázolását. (1992)

Keserü Katalin

ÚJ TÖRTÉNETÍRÁS, RÉGI BEIDEGZŐDÉSEK

Arthur E. Imhof: Elveszített világok. Hogyan gyúrték le eleink a mindennapokat – és miért boldogulunk mi ezzel oly nehezen...

*Fordította Gellériné Lázár Márta
Akadémiai Kiadó, 1992. Hermész könyvek,
265 oldal, 270 Ft*

Rémisztően biztonságos világban élünk. Ha egyszer megfogantunk, és szüleink is úgy akarják – legalábbis földünk fejlettebb régióiban –, nagy valószínűséggel életre segítenek minket szakképzett orvosok. Az első órákat, napokat, heteket is könnyedén átvészelve – előbb a kórházban, majd pedig otthon. Anyánkat sem veszítjük el. Számára a terhesség és a szülés átmeneti teherterhelés, és csak rövid ideig kell kilépnie az élet jól szabályozott sodrából. Öregségünkig a halál alig merészkedik közelünkbe, és ha valamelyikünkre lecsap is időnek előtte, akkor nagyon személyre szabottan, szelektíven teszi azt. Csak személyes tragédia érhet minket. Az orvosok félrekezelhetnek egy szimpla betegséget, gyermekbiciklivel a teherautó alá eshetünk, autóval megperdülhetünk a csúszós úton, repülőnk lezuhanhat, egyedüli genetikai betegségünk halálosra fordulhat. A meggyengített járványok csak komplikációk révén ölnek, még az AIDS-ért is terhel minket bizonyos személyes felelősség, s a helyi háborúkat leszámítva (így feltéve azt is, hogy például nem Jugoszláviában születünk) erőszak áldozatává leginkább csak „egyszerű” gyilkosság vagy öngyilkosság révén válhatunk.

A halál kivonult mindennapjainkból, és a fogantatástól az öregségig életre vagyunk ítélve. A kaszás életünk első hatvan évében az esetlegesség birodalmába húzódik, nagy hasznot hozva így a krimik, a horrorfilmek és a bulvárlapok halálszenzációt hajhászó szerzőinek. A halottak kikerültek életünkől, fekete pokrócok alá, szürke halottaskocsikba, kórházi hűtőkamrákba, nejlonszakokba. Hal-doklókát is már csak órákra látunk, ha van lelkerőnk megnézni szürke, beesett arcukat a kórházban intézményileg megadott órákban, mondjuk vasárnap négytől hatig. Kórházban, mint a híres műkedvelő történész