dc_1733_20

Hornyik Sándor:

A szürnaturalizmus archeológiája

Csernus Tibor festészete, 1957-1964

Akadémiai doktori értekezés

Budapest

2020

1. Bevezetés **7**

1.1. A szürnaturalizmus és a szürnaturalisták ideje 15
1.2. Az „első” és az „utolsó” szürnaturalista kép 34

2. A magyar szocialista realista diszpozitív **46**

2.1. Új archeológia és új művészettörténet 49
2.1.1. A diszpozitív szubjektuma 62
2.1.2. A spektákulum 67
2.2. A látható és az artikulálható művészettörténete 72
2.3. Új szovjet szocializmus és megújuló magyar realizmus – az artikulálható 100
2.3.1. A szovjet rendszer adaptációjának stratégiái és taktikái 103
2.3.2. A szocialista spektákulum és a hidegháború 130
2.4. A szürrealizmus realitása – az artikulálhatatlan 168
2.4.1. Szürrealista társaságok Budapesten 171
2.4.2. Párizsi magyar szürrealisták 187

3. A szürrealizmus és a realizmus hidegháborúja Magyarországon **192**

3.1. Frontok 198
3.1.1. Absztrakció-vita (1945-1948) 199
3.1.2. *Tavaszi Tárlat* (1957) 206
3.1.3. Új Írás-vita (1961-1962) 211
3.2. A szürrealista tábor dialektusai 222
3.2.1. Kállai Ernő szürreális bioromantikája 223
3.2.2. Az Európai Iskola szürrealizmusa 232
3.2.3. Mezei Árpád és Pán Imre „nyugati” szürrealizmusa 240
3.2.4. Hamvas Béla és Kemény Katalin „keleti” szürrealizmusa 245
3.3. A szocialista realista tábor belső frontjai 249
3.3.1. Lukács-vita (1949-1950) 254

3.3.2. Derkovits-vita (1954-1956) 259
3.3.3. Parttalan realizmus-vita (1963-1965) 267

4. A szürnaturalizmus Budapesten 272

4.1. Csernus Tibor „láthatatlan" párizsi kiállítása 288
4.2. Korga György és az apokalipszis 294
4.3. Gyémánt László és a karnevál 305
4.4. Maurer Dóra és az új tárgyiasság 320
4.5. A „szürrealisták" terme 326
4.6. A „visszautasítottak" 330
4.6.1. Sylvester Katalin 332
4.6.2. Major János 337
4.6.3. Lakner László 343
4.6.4. Szabó Ákos 369
4.6.5. Kóka Ferenc 384
4.6.6. Méhes László 389
4.6.7. Konkoly Gyula 393
4.6.8. Altorjai Sándor 407
4.7. Utak a szürnaturalizmusból 411

5. Csernus köre 414

5.1. A legenda: *Saint Tropez* 420
5.2. A valóság: Az *Újpesti rakpart*tól a *Rozsdatemető*ig 427

6. Csernus „szocialista realizmusa" 437

6.1. *Külvárosi éj* 444
6.2. *Modellezők* 449
6.3. Mágikus naturalizmus 457

7. Csernus „szürrealizmusa” 465

7.1. Bernáth öröksége 471

7.2. A szürrealista fordulat 486

7.2.1. A formabontás útjai 505

7.2.2. A nagy motívum keresése 516

7.3. A pop art és az új figurativitás 532

8. Befejezés: a kultúra fosszíliái és a psziché lenyomatai 556

9. Irodalomjegyzék 566

10. Képkötet 653

Bevezetés

A szürnaturalizmus foucault-i értelemben vett archeológiai vizsgálata során elsősorban Csernus Tibor festői és grafikai munkásságának korai, 1957 és 1964 közötti szegmensét, illetve annak kulturális és politikai kontextusát szeretném alaposabban feltárni.[1] A szürnaturalizmus jelentőségét ugyanis nemcsak az adja, hogy egy viszonylag ritka, stiláris és diszkurzív amalgámot képez a művészettörténetben, hanem az is, hogy archeológiai leletként rekonstruálható belőle a korai Kádár-korszak (1956-1963) kulturális és politikai komplexitása. A festmények ugyanis egyfajta „szellemtörténeti" lenyomatként – Aby Warburg kifejezésével élve dinamogramként[2] – őrzik magukban a korszak vizuális kultúráját,

[1] Az archeológia kifejezést Foucault értelmezésénél (Foucault 1969) kevésbé kategorikusan használom, és módszerként sem érvényesítem konzekvensen, hanem a művészettörténeti adaptációk (Moxey 1994, Mitchell 1994, Mirzoeff 2011) szellemében alkalmazom. Vagyis – Foucault-val szólva – a kijelentések, az állítások és a tényként elkönyvelhető események heterogén struktúráját nem állítom mereven szembe a nagy történeti narratívákkal és a Foucault által pejoratívan homogenizált eszmetörténet olyan fogalmaival, mint a világnézet és a korstílus. Az archeológia foucault-i, tudománytörténeti (elsősorban Gaston Bachelard és Georges Canguilheim munkássága), antropológiai (leginkább Claude Lévi-Strauss hatása) és historiográfiai (Annales-iskola) genealógiájához lásd: Martin Kusch: Foucault's Strata and Fields. An Investigation into Archeological and Genealogical Science Studies. Kluwer, Dordrecht, 1991. Foucault archeológiájának ismeretelméleti problematikájáról és logikai inkonzisztenciájáról lásd bővebben: Sutyák Tibor: Az archívum problémája Foucault gondolkodásában. Helikon, 2014/3. 327-343. A logikai inkonzisztencia azonban művészettörténeti szempontból nem csökkenti a foucault-i perspektíva heurisztikáját. Az archeológia genealógiai felülírásának narratíváját sem érzem egy vizuális kultúra leírásakor feltétlenül relevánsnak, a genealógiai módszert az archeológiai módszer egyfajta politikai kiterjesztésének gondolom, amely azonban az ismeretelmélet rovására az etikai kérdéseket helyezte előtérbe. V.ö.: Takács Ádám: Az idő nyomán. Michel Foucault és a történelem problémája. Kijárat, Budapest, 2018. 34-40. Lásd még: John Rajchman: Michel Foucault. The Freedom of Philosophy. Columbia University Press, New York, 1985. Újabban: Colin Koopman: Foucault's Historiographical Expansion. Adding Genealogy to Archeology. Journal of the Philosophy of History, 2, 2008. 338-362.

[2] A dinamogram (Dynamogramme) Aby Warburg kifejezése a képekre, amelyekből vissza lehet következtetni az egykori érzelmek, érzések és intenciók jellegére és erősségére. Warburg Richard Semon engram (emléknyom) fogalmát és emlékezés elméletét (Semon 1904) gondolta tovább, amikor a műtárgyakban az elmébe bevéződött emlékek és érzések lenyomatait kereste. V.ö.: Ernst Gombrich: Aby Warburg. An Intellectual Biography. The Warburg Institute, London, 1970. 241-249. Warburg ikonológiájának a dinamogram elképzelés jelentőségét kitüntető, antropológiai horizontú, művészettörténeti pszichohistóriaként történő értelmezéséhez lásd: Georges Didi-Huberman: L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg. Minuit, Paris, 2002. 103-115. Lásd még: Christopher S. Wood: Aby Warburg. Homo Victor. Journal of Art Historiography. 2014/4. 18-24. Didi-Huberman pszichológiai és antropológiai orientációjú értelmezése az inkább társadalom- és kultúrtörténeti horizontú, német Warburg-recepcióra nem gyakorolt mély hatást. V.ö.: Sabine Flach: Dynamogramme. Überlegungen zu einer Theorie der Bildhandlung bei Darwin und Warburg. In: Martin Treml – Sabine Flach - Pablo Schneider (hg.): Warburgs Denkraum. Formen, Motiven, Materialen. Fink, München, 2014. 123-142. Valamint: Aby Warburg: Werke in einem Band. Hg.: Martin Treml – Sigrid Weigel. Suhrkamp, Frankfurt, 2016. A magyarországi Warburg recepcióban Didi-Hubermanhoz hasonló, antropológiai és a pszichológia szempontokat is érvényesítő értelmezés Rényi Andrástól: Az elfojtott pátosz formulái – Aby Warburg Rembrandtról: recepcióesztétika és művészettörténet. Enigma, 46, 2005. 91-93. Korábban a legalaposabb magyar Warburg-értelmezés leginkább a Didi-Huberman által erősen kritizált Gombrichra támaszkodott: Radnóti Sándor: A pátosz és a démon. Aby Warburgról. In: Aby Warburg: Pogány-antik jóslás Luther korából. Helikon, Budapest, 1986. 103–117. Később Bacsó Béla a fenomenológiai orientációjú német

illetve a kor emberének intellektuális és érzelmi horizontját. A lenyomatok és nyomok teljes körű feltárása azonban nem képzelhető el a korszak nyomhagyási technikáinak, illetve látásmódjának – Michael Baxandall frappáns megfogalmazásában: period eye[3] – megismerése és a korabeli verbális és vizuális diszkurzusok feltérképezése nélkül. E diszkurzív formációk között a szürnaturalizmus esetében is kitüntetett szerepet játszott a szocialista realizmus, ami a korszak művészeti intézményrendszerét, illetve tágabban, látás- és beszédmódját, intellektuális beállítottságát, avagy diszpozitívjét[4] és szubjektivációs mechanizmusait is nagymértékben meghatározta, hiszen hivatalos magyar állami kultúraként kiemelt támogatást élvezett.

A központilag (MDP KV, majd MSZMP KB által) definiált látásmód, illetve diszpozitív mellett azonban léteztek alternatív nézőpontok és infrastruktúrák is, melyek közül a szürnaturalizmus kapcsán a szocialista realizmus egyik fő ellensége, a szürrealizmus emelendő ki. Nem is annyira azért, mert Csernus Tibor, illetve a szürnaturalisták szervesen kapcsolódtak volna a magyar vagy az európai szürrealizmus különféle szubkultúráihoz, mint inkább azért, mert a realizmus és a szocialista realizmus mellett a szürrealizmus jelentette számukra is az egyik legfontosabb viszonyítási pontot a korszerűség és a modernség tekintetében. Csernus és barátja, Lakner László, a két elméletileg leginkább felkészült szürnaturalista ugyanis a fotografikus, a valóságot pontosan és objektíven visszatükröző, de hivatalosan kispolgári, l'art pour l'art művészetté degradált naturalizmus és a valóságtól kreatívan elszakadó szürrealizmus pólusai között kereste az ötvenes évek végén és a hatvanas évek elején egy korszerű, realista, figuratív festészet lehetőségét. Csernus, Lakner és a szürnaturalisták magyarországi munkássága ebből adódóan párhuzamba állítható a

képhermeneutikai tradíció felől reflektált érdemben Warburg pátoszformuláira: Bacsó Béla: „Érzéki ráeszmélés és a kifejezés megértése." Mit értünk, amikor látunk valamit. Filológia Közlöny, 2005/1-2. 53-64.

[3] Michael Baxandall: Reneszánsz szemlélet – reneszánsz festészet. (1972) Corvina, Budapest, 1984. A period eye genealógiájához és recepciótörténetéhez lásd: Allan Langdale: Aspects of the Critical Reception and Intellectual History of Baxandall's Concept of the Period Eye. Art History, 1998/4. 479-497.

[4] A diszpozitív kifejezést a foucault-i értelemben használom, vagyis azt a komplexumot értem rajta, amihez hozzátartoznak az intézményes apparátusok és a diszkurzív mechanizmusok is, amelyek egyaránt arra törekszenek, hogy a hatalom számára ideális szubjektumokká formálják az állampolgárokat. V.ö.: Michel Foucault: The Confession of the Flesh. (1977) In: Power/Knowledge. Selected Interviews and Other Writings. Pantheon, New York, 1980. 194-195. A diszpozitív foucault-i, illetve a foucault-i értelmezést továbbgondoló deleuze-i és agambeni felfogásáról összefoglalóan: Jeffrey Bussolini: What is a Dispositive? Foucault Studies, 2010/10. 85-107. Magyarul leginkább a berendezkedés kifejezés fedi le a diszpozitív jelentését, hiszen nagyjából arról van szó, hogy egy adott kultúra egy adott korban hogyan rendezi el maga körül a (társadalmi és a fizikai) valóságot. A magyar berendezkedés kifejezésnek azonban túlságosan erősek a politikai és a hétköznapi konnotációi, így a továbbiakban az episztemológiai és kognitív értelemben vett berendezkedésre a diszpozitív szót használom majd.

realizmus olyan európai megújítási kísérleteivel is, mint az olasz neorealizmus Rómában, a Figuration Narrative Párizsban, vagy a Kapitalistischer Realismus Düsseldorfban. Az európai új realista tendenciák azonban a szürnaturalista festészet megjelenésének idején, az ötvenes évek végén még kevéssé hatottak Csernusra, aki inkább a magyar hagyományok talaján képzelte el saját realizmusát, vagyis korabeli festészete nem annyira Renato Guttuso, Bernard Rancillac vagy Gerhard Richter realizmusa, hanem inkább mestere, Bernáth Aurél természetelvű piktúrája felől érthető meg. Bernáth piktúrája viszont a harmincas évekhez hasonlóan az ötvenes években is finoman egyensúlyozott a modernség és az esztétikai konzervativizmus között, vagyis esetében egy olyan posztavantgárd festészetről volt szó, amely ragaszkodott a természet leképezésének klasszikus imperatívuszához és a polgári ízléshez, de egyes elemeiben épített az expresszionizmusra és az impresszionizmusra is, és olyan művészek munkásságával állítható párhuzamba, mint Egry József és Szőnyi István.

A naturalizmus, a realizmus, az expresszionizmus és a szürrealizmus magyar dialektusai így igen fontos referenciát jelentenek a szürnaturalizmus értelmezéséhez, vagyis az egyes képek, a festmények és a grafikák, a művészeti emlékek, az archeológiai leletek bemutatása előtt Közép-Európa és Magyarország vizuális kultúrájának rétegtanát is érdemes felvázolni nagy vonalakban.[5] Egy ilyen deleuze-i értelemben vett rétegtan tárhatja fel ugyanis a szürnaturalista festmények szempontjából meghatározó diszkurzív formációk, a naturalizmus, a realizmus, az impresszionizmus, az expresszionizmus és a szürrealizmus verbális és vizuális elemekből szőtt értelmezési mátrixát, ami a harmincas évektől a hatvanas évekig meghatározta a Gresham-kör és az Európai Iskola festészetről alkotott képét is, ami az ötvenes évek Budapestjén Csernus és a szürnaturalisták számára is mértékadó lett.[6] Az egyes

[5] A rétegtan, azaz a sztratigráfia kifejezést abban az értelemben használom, ahogy Gilles Deleuze teszi Foucault archeológiájának elemzése során: Foucault. Minuit, Paris, 1986. A geológiai metafora (kulturális és mentális rétegtan) eredetéhez lásd: Gilles Deleuze – Felix Guattari: Mille Plateaux. Minuit, Paris, 1980. A deleuze-i agencement (az erők és az ágensek elrendeződése egy adott térben és időben) és a foucault-i dispositif hasonlóságainak és különbségeinek értelmezéséhez lásd: Nicolae Morar – Thomas Nail – Daniel W. Smith (eds.): Between Deleuze and Foucault. Edinburgh University Press, Edinburgh, 2016. A geológia és az öslénytan – vélhetően Goethe és Darwin írásain keresztül – Aby Warburgot is inspirálta, aki a pátoszformulára a Leitfossil kifejezést is használta, ami egy geológiai korszak meghatározó fosszíliáját, vezérkövületét jelenti. V.ö: Gombrich 1970, 261.

[6] A Warburg pszichohistóriája által inspirált Georges Didi-Huberman Deleuze nyomán az ikonológiai módszert „kulturális geológiaként" értelmezi újra. V. ö.: Georges Didi-Huberman: Atlas, ou le gai savoir inquiet. L'Oeil de l'histoire 3. Minuit, Paris, 2011. A geológiai párhuzam amúgy egészen Erwin Panofsky munkásságáig visszavezethető, aki az ikonográfia és az ikonológia viszonyát egy Rudolf Wittkovernek írt levelében a geográfia és a geológia viszonyához hasonlította. „Az optimisták azt fogják mondani, hogy az ikonológia úgy viszonyul az ikonográfiához, mint a geológia a földrajzhoz, a pesszimisták viszont azt, hogy úgy, mint az asztrológia a csillagászathoz." Idézi: Dieter Wuttke: Erwin Panofsky. In: Colum Hourihane (ed.): The Routledge Companion to

szürnaturalista életművek, illetve az egyes festmények értelmezésére irányuló mélyfúrások, illetve „kőzettani” szövetvizsgálatok előtt, amelyek éppúgy a szocialista kultúra által kisajátított realizmus és a hétköznapi, populáris, naiv realizmust tagadó szürrealizmus különféle erőinek keveredését reprezentálják, mint a nagyobb léptékű rétegtani ábrák, azonban célszerű alaposabban is szemügyre venni a korábbi fúrásokat és feltárásokat, amelyek a szürnaturalizmus kifejezés megjelenésére, illetve előzményeire és genealógiájára világítanak rá. Ezután érdemes csak elmerülni a vizualitásnak abban a fajta archeológiai vizsgálatában, amely a korszak kulturális diszpozitívjében kitüntetett szerepet tulajdonít a szocialista realizmus és a hidegháborús versengés politikájának és esztétikájának, vagyis a szürnaturalizmust a dekadens, formalista, burzsoá avantgárd és az építő jellegű, humanista szocialista realizmus erőterében helyezi el.

Ezek az erők, ezek a diszkurzív formációk, vagyis a szocialista realizmus és az avantgárd szürrealizmus azonban maguk sem voltak homogén entitások. Vagyis a korszak vizuális sokszínűségének átlátásához és leírásához feltétlenül szükséges a különféle, gyakran egy-egy személyhez (Kállai Ernő, Hamvas Béla, Lukács György) kötődő nézőpontok és nyelvek ismertetése is. A szocialista realizmus mint diszpozitív megértéséhez a kiindulópontot a szovjetizáció, majd pedig a desztalinizáció folyamatainak és jelenségeinek, diszkurzusának megértése adja. Mindkettő mélyén ott van azonban szinte változatlanul az alapvető politikai-kulturális mintázat: az eltérő termelési módok, avagy az eltérő ideológiák és eszkatológiák „hidegháborúja”. A szocialista realizmus nagybetűs Másik-ja, a szürrealizmus sem tekinthető persze homogén kultúrának, amit az Európai Iskola és az Elvont művészek csoportja mögött álló ideológusok, Mezei Árpád, Hamvas Béla és Kállai Ernő retorikájának és művészeti kategóriáinak feltárása világíthat meg. A vizuális kultúrát meghatározó korabeli eszme- és szellemtörténeti rétegek felvázolása után veszem majd sorra azokat az eseményeket, kiállításokat és műveket, amelyek kapcsán a magyar képzőművészeti életben létrejött és

Medieval Iconography. Routledge, New York, 2017. 119. Vagyis, optimistán gondolhatjuk azt, hogy amíg az ikonográfia csak a felszínen mozog, azaz a látható formakincset vizsgálja, addig az ikonológia megmutatja, hogy ez a felszíni formakincs milyen „láthatatlan”, a mélyben munkáló erők eredményeként jött létre. Az Ikonográfia és ikonológia 1939-es publikált szövegébe azonban a geográfia és a geológia párosa helyett az etnográfia és az etnológia került be. V.ö.: Erwin Panofsky: Ikonográfia és ikonológia. (1939) In: A jelentés a vizuális művészetekben. Szerk.: Beke László, Gondolat, Budapest, 1984. 288. Hasonló értelemben használja Claude Lévi-Strauss is a geológiát a kultúra mélyrétegeit vizsgáló etnológia metaforikus módszertani párhuzamaként. V.ö.: Claude Lévi-Strauss: Szomorú trópusok. (1955) Európa, Budapest, 2003. 68-72. Lévi-Strauss és Panofsky strukturalizmusának összehasonlításához lásd: Radnóti Sándor: A vad befogadás. (1983) In: „Tisztelt közönség, kulcsot te találj…” Gondolat, Budapest, 1990. 195-229.

meg is gyökeresedett a szürnaturalizmus, illetve annak szinonimájaként a mágikus naturalizmus és a mágikus realizmus kifejezés.

Ez a diszkurzus és eseménysorozat, avagy kristályosodás és ércesedés egyúttal egy Csernust csodáló művésztársasággal is szorosan összefonódott, amelyet a szakirodalom Csernus körnek nevezett el, amit a művészek egyetértése is legitimált. Ahhoz, hogy jobban megértsük a szürnaturalizmus fogalmát és jelenségét célszerű lesz tehát röviden áttekinteni az egyes életműveket is, amelyek nemcsak Csernus festészetének hatását, inspirációját mutatják, de egyúttal azt a vizuális kulturális kontextust is, amelyben Csernus működött, és ami esetenként (erőteljesebb láthatósága okán) sokkal markánsabban meghatározta a szürnaturalizmus ideológiáját, mint Csernus saját praxisa. A foucault-i értelemben vett láthatóság (visibilité) szempontjából sem elhanyagolható tényező, hogy 1959-től 1964-ig Csernus festői művei nyilvános terekben nem voltak láthatók, csak a zsűriken és a műtermében, és ennél fogva legendás és kultikus státuszra tettek szert.[7] Látható volt viszont a Csernus kapcsán artikulált diszkurzus, Csernus grafikusi munkássága (amire még Munkácsy-díjat is kapott), illetve a Csernust követő festők egy részének, például Korga Györgynek és Gyémánt Lászlónak tevékenysége, ami viszont újabb vitákat generált, amelyek szervesen kapcsolódtak a szocialista realista diszpozitívhez. Ez a diszpozitív határozta meg a visszautasított (egyéni kiállítási lehetőséget nem kapó és a csoportos kiállításokról is sokszor kizsűrizett) szürnaturalista művészek tevékenységét és kulturális horizontját is.

Ebbe a körbe tartozott Csernus és Lakner mellett Szabó Ákos és Kóka Ferenc, illetve ehhez a körhöz sorolta a kritika Csernus olyan fiatalabb követőit is, mint Konkoly Gyula és Méhes László, akik valamilyen formában közvetlen kapcsolatban álltak Csernussal, illetve a kör másik vezéregyéniségével, Laknerrel.[8] A szürnaturalizmus jelensége azonban túlmutatott a közvetlen kapcsolatokon, egyfajta stílusirányzattá is vált, amely olyan Csernussal közvetlenül nem érintkező művészek munkássága kapcsán is felmerült, mint Altorjai Sándor,

[7] Tudatában vagyok, hogy a látható (sichtbar) és a pszichológiai és ismeretelméleti értelemben vett láthatóság (sichtbarkeit) tematizálása már jóval Foucault fellépése előtt jelen volt a (német) művészettörténetben, de ennek a Riegl és Wölfflin munkásságához kapcsolódó tradíciónak bemutatása meghaladja értekezésem intellektuális kereteit. Riegl és Wöllflin Foucault-tól és Deleuze-től markánsan eltérő intellektuális horizontjához lásd: Lambert Wiesing: Die Sichtbarkeit des Bildes. Geschichte und Perspektiven der formalen Ästhetik. Rowohlt, Hamburg, 1997.

[8] V.ö.: Perneczky Géza: A magyar „szür-naturalizmus" problémája. Új Írás, 1966/11. 100-109. Szabadi Judit: Magic Naturalism. The New Hungarian Quarterly, 22, 1966. 194-199.

Korga György, Major János, Maurer Dóra, Pásztor Gábor és Szinte Gábor.[9] Különleges szerepet töltött be a körben Csernus felesége, Sylvester Katalin, aki a korszak férfiak által dominált kultúrájában művészként gyakorlatilag láthatatlan maradt, ugyanis szinte mindenki csak Katiként, Csernus feleségeként gondolt rá, pedig Csernus intellektuális tájékozódásában, művelődésében kulcsszerepet játszott, már csak azért is, mert Csernussal ellentétben ő jól tudott franciául, így Párizsban már Csernus „főállású" asszisztense lett és saját festészeti pályájának feladása mellett döntött.

A láthatatlanság és láthatóság, illetve az ábrázolható és az elmondható (Foucault-nál énonçable, ami leginkább kijelenthetőt jelent), vagy akár a reprezentálható és a leírható retorikáinak kitüntetése a szürnaturalizmus elemzése során egyúttal a vizuális kultúra tudományának egy szegmensével is összekapcsolja értekezésem horizontját. Ez a szellemi horizont viszont kihat az archeológiai rétegek és leletek leírása során használt nyelvre is, ami indokolttá teszi, hogy a diszpozitív retorikájának, illetve Foucault vizualitás-képének elemzésére is kitérjek, ami az általam vázolt új archeológia módszertani ismertetőjének is tekinthető. A vizuális kultúra tudományának „alapítóatyjai", W. J. T. Mitchell és Nicholas Mirzoeff ugyanis egyaránt kitüntetett szerepet szántak Foucault vizualitásról alkotott elképzeléseinek,[10] ami hozzájárult Foucault művészettörténeti reneszánszához is, illetve ahhoz, hogy a művészettörténet tematizálja Foucault festészeti archeológiáját. E tematizálás során azonban az is láthatóvá vált, hogy Foucault diszkurzus analízisre épülő archeológiája összeolvasható az ikonológia olyan fontos szereplőinek munkásságával is, mint Aby Warburg, Erwin Panofsky és Michael Baxandall, akik Foucault-tól függetlenül a new art history és a visual culture studies művelőit is nagymértékben inspirálták.

Foucault archeológiai programja *A szavak és a dolgok* alapján akként is formalizálható, hogy az archeológia célja a mindenkori tudás tudattalanjának vizsgálata.[11] Innen, a korai Foucault felől nézve a festészet archeológiája pedig a festészet

[9] Major és Maurer mindketten el is ismerték Csernus inspiráló hatását. Lásd ehhez: Véri Dániel: Major János. Doktori disszertáció, ELTE, Budapest, 2016. Illetve Maurer Dóra szóbeli közlése: 2017. március 3. Pásztor Gábor és Szinte Gábor esetében is vélelmezhető az akkoriban divatos szürnaturalista technika alkalmazása, amelyre a kritika is felhívta a figyelmet. Pásztor és Szinte azonban később nem reflektáltak a szürnaturalista kapcsolatra, és életművüknek ez a szakasza nincs is feldolgozva, így az alapvetően Csernusra fókuszáló értekezésemben munkásságukra nem térek ki.

[10] Mitchell 1994. Mirzoeff 1999.

[11] Michel Foucault: Foucault válaszol Sartre-nak. (1968) In: Strukturalizmus, I. kötet, szerk.: Hankiss Elemér, Európa, Budapest, 1971. 272. Lásd még: Michel Foucault: A szavak és a dolgok. A társadalomtudományok archeológiája. (1966) Osiris, Budapest, 2000.

tudattalanjának feltérképezését jelentené, amely nemcsak a diszkurzív állításokban öltött testet a festészet és a művészet mibenlétére vonatkozóan, de a gyakorlatban is, vagyis abban a praxisban, amelynek terméke a kor vizuális kultúrája lett. A foucault-i archeológia Foucault szerint abban különbözik a történettudománytól és az eszmetörténettől, hogy nem a nagy narratívákra, avagy a longue durée-re fókuszál, hanem a régészetként értett archeológiához hasonlóan az egyes tárgyakra, illetve „tárgyi" emlékekre, kijelentésekre és kifejezésekre. Egészen pontosan nem is azok fizikai, illetve nyelvi dimenzióira, hanem a leírt, a megnevezett, a valamilyen formában és struktúrában rendszerezett tárgyakra, amelyek a világ, illetve a világról alkotott tudás alapelemei lesznek. Foucault pályája kezdetén a pszichiátria és az orvostudomány történetével foglalkozott, ahol az archeológia tárgyi kultúráját le kellett cserélnie a diszkurzus, avagy az érvek és az állítások elemzésére. *A szavak és a dolgok*tól kezdődően azonban a *Las Meninas* (1656), majd pedig a *Folies-Bergère bárja* (1882) és Manet életműve kapcsán körvonalazódott Foucault-ban a festészet archeológiájának lehetősége is.[12]

Foucault festészeti archeológiája sajátos fókusza okán párhuzamba állítható az ikonológia warburgi módszerével is,[13] amely szintén egyrészt az egyes tárgyak diszkurzív elemzésén keresztül vizsgálja a korszakot, másrészt szintén nagy jelentőséget tulajdonít a kor nyelvének, illetve (tudatos és tudattalan) látásmódjának, amelyet nem homogenizál, hanem a maga heterogenitásában vizsgál, amihez Warburg Jacob Burckhardttól és a Foucault „eszmetörténeti" horizontját is meghatározó Nietzschétől merítette az inspirációt.[14] Elgondolkodtató módon a *Folies-Bergère bárja*, illetve Manet festészetének paradigmatikussága még akár Csernus kultúrája és nyelve kapcsán is legitimálhatja a foucault-i archeológiai módszer alkalmazását. Csernus ugyanis egyrészt mélyen benne élt saját korában – alaposan elsajátította annak látásmódját és nyelvét, rajongott annak technikai és optikai modernségéért, elsősorban a repülésért és a moziért, másrészt azonban éppolyan festői problémák foglalkoztatták, mint nagy elődeit, Caravaggiót, Velázquezt és

[12] Catherine M. Soussloff: Foucault on Painting. University of Minnesota Press. Minneapolis, 2017. Lásd még: Shapiro 2003. Tanke 2009. Foucault 2012.
[13] Giorgio Agamben utalt először egy ilyen párhuzam lehetőségére, amikor „névtelen tudomány"-ként, foucault-i értelemben vett archeológiaként értelmezte Warburg munkásságát: V.ö.: Giorgio Agamben: Aby Warburg and the Nameless Science. (1975) In: Potentialities. Collected Essays. Stanford University Press, Stanford, 1999. 89-103.
[14] Aby Warburg: Burckhardt és Nietzsche. (1927) Enigma, 46, 2005. 5-7. Didi-Huberman 2002a, 90. Lásd még: Christopher D. Johnson: Memory, Metaphor, and Aby Warburg's Atlas of Images. Cornell University Press, Ithaca, 2012.

Manet-t. Csernus és a szürnaturalisták festészete így nemcsak a naturalizmus és a szürrealizmus mixtúrájaként, de a hagyomány és a modernség ötvözeteként is érthető, ami a festmények textúrájából és leírásaik intellektuális szövedékéből is visszafejthető.

A kultúra vizualitásának kitüntetése – az archeológiai és az ikonológiai nézőpont párhuzamos alkalmazása során – az elejétől a végéig meghatározza értekezésem horizontját, ami reményeim szerint megfelelő értelmezési mátrixot és plasztikus hátteret, illetve keretet teremt majd Csernus 1957 és 1964 közötti festői és grafikai praxisának bemutatásához. Értekezésem ezt az első párizsi úttól, 1957-től a második párizsi útig, 1964-ig ívelő praxist ismerteti és értelmezi majd részletesebben a realizmus és a szürrealizmus (mindkettő a másikkal szemben határozta meg önmagát) magyarországi diszpozitívje felől, amelynek körvonalazása során elsősorban a leképezés, a láthatóság és a vizualitás szempontjait fogom kiemelni a vonatkozó szakirodalom hatalmas volumene miatt. A szocialista realista diszpozitív leírásában kiemelt szerepet szánok a színre vitt, ritualizált diszkurzus bemutatásának, ami mindenekelőtt a kommunista ideológia számára is oly fontos viták elemzését jelenti az absztrakció körüli 1945-48-as vitától, ami a szocialista realizmus magyarországi megteremtését jelölte ki, az 1963-65-ös parttalan realizmus-vitáig, amely gyakorlatilag a szocialista realizmus halálát, de legalábbis totális transzformációját jelentette. A vitákat a hidegháború logikájának megfelelően két füzérben fogom ismertetni. Először a két frontot definiáló vitákról lesz szó: az absztrakció elleni támadásokról a II. világháború után, az 1957-es *Tavaszi Tárlat* bírálatáról és az 1961-es Új Írás-vitáról. Majd a szocialista realizmus heterogén ideológiáját is három vitán keresztül képezem le a Lukács-vitától a Derkovits-vitán át a parttalan realizmus fogalma körüli vitáig. Ezek a viták jól tükrözik azokat a diszkurzív formációkat, illetve azokat a vizuális kultúrákat,[15] amelyek a leginkább formálták

[15] A vizuális kultúra kifejezést Magyarországon először Miklós Pál definiálta. Értelmezésében a vizuális kultúra egy szemiotikai és mediális jellegű fogalom, amely a társadalmi valóság és a kultúra látható dimenziójának tárgyszerű leírására szolgál. Miklós nézőpontjára Guy Debord (Debord 1967) és Louis Althusser (Althusser 1970) munkássága felől nézve egyfajta Paul de Man-i értelemben vett (De Man 1971) ismeretelméleti vakság jellemző, hiszen pontosan látta a vizualitás kulturális és politikai jelentőségét, de nem reflektált annak manipulatív, szubjektumformáló potenciáljára. Vagyis arra, amire Debord és Althusser nyolcvanas évekbeli újrafelfedezése után a képi fordulat elmélete (Mitchell 1994), a vizuális kultúra tudománya (Mirzoeff 1999, Mirzoeff 2002) és a posztrevizionista szovjetológia (Kotkin 1995, Hellbeck 2006, Dobrenko 2007) is nagy hangsúlyt helyezett. V.ö.: Miklós Pál: Vizuális kultúra. Magvető, Budapest, 1976. Miklós e gyűjteményes kötet tanúsága szerint amúgy nem ismerte sem Althusser, sem pedig Debord írásait, számára egyértelműen a nyelvészeti alapokon álló szemiotika és Roland Barthes munkássága volt iránymutató. Miklós Páltól eltérő, mediális és fenomenológiai értelemben a vizuális kultúra (visuelle Kultur) kifejezést már Balázs Béla is használta: A látható ember. (1924) Bibliotheca, Budapest, 1958. Értekezésemben én a vizuális kultúra kifejezést

Csernus saját festői kultúráját, amelyben éppolyan fontos szerepet játszott a kulturális forradalom imperatívusza, mint a polgári modernizmus vizuális kultúrájának átmentése, és a klasszikus és modern tradíciók erőterében elgondolt festői invenció lehetőségeinek számbavétele.

Mindez a kulturális és diszkurzív komplexitás izgalmas és allegorikus módon benne van a szürnaturalizmus magyar fogalmában is, amely egyrészt egy pejoratív, kommunista elnevezés, másrészt azonban megidézi a naturalizmus és a természetelvű festészet problémahorizontját is Gustave Courbet-től és Émile Zolától a nagybányai művésztelepen át a „műcsarnoki festészet"-ig – nemcsak a politikailag elkötelezett realizmus, de a kulturálisan elkötelezett (ellenkultúra) szürrealizmus felől nézve is. Így a foucault-i értelemben vett festészeti archeológia diszkurzusának megismerése előtt érdemes a címadó szürnaturalizmus fogalmának jelentésrétegeit, illetve genealógiáját is röviden felvázolni, majd pedig a diszkurzust röviden és vázlatosan konfrontálni magával a szürnaturalista praxissal, annak határaival, kronológiai és logikai (vizuális kulturális és gondolkodástörténeti) értelemben is.

A szürnaturalizmus és a szürnaturalisták ideje

A szürnaturalizmus rövid története Guillaume Apollinaire és Oelmacher Anna figurái közé feszíthető ki. Vagyis egy francia avantgárd költőtől egy kulturális munkásként sikeressé váló magyar szocialista realista festőig ível, aki igen vehemensen kritizálta a l'art pour l'art avantgárd dekadenciáját, különösen 1945 után, amikor az egykor illegalitásba vonult Szocialista Képzőművészek Csoportjának tagjaként egyre fontosabb kultúrpolitikai pozíciókba került. A történet így egészen konkrétan az I. világháború idején kezdődik, amikor Apollinaire először használja a szürnaturalizmus (surnaturalisme) kifejezést és a hidegháborúig ível, azonban a két időszak francia és magyar diszkurzív rétegei között nincs detektálható rétegtani folyamatosság, sőt még csak „ércesedések" se kötik össze a kettőt. Oelmacher ugyanis nem utal Apollinaire-re, és egészen más, negatív, pejoratív értelemben használja a

leginkább abban az ismeretelméleti és ideológiakritikai értelemben használom, ahogy Norman Bryson, Michael Ann Holly, Keith Moxey és Nicholas Mirzoeff: Bryson – Holly – Moxey 1994. Mirzoeff 1999.

szürnaturalizmus kifejezést, amelyet a szürrealizmus és a naturalizmus kifejezések marxista öntvényeként ért.[16] Vagyis Oelmacher egy olyan művészeti trendet konstruál, amely még a szürrealizmusnál is károsabb, hiszen annak realizmusát egy felszínes és giccses naturalizmussal váltja fel.[17] Apollinaire viszont még jócskán a szürrealizmus 1924-es intézményesülése előtt használta a szürnaturalizmus szót, amit az előbbi aztán a húszas évektől kezdve teljesen le is váltott az irodalomban. Oelmacher pedig már jócskán a szürrealizmus intézményesülése és kanonizálása után konstruált egy új kifejezést, hogy egy magyar festészeti trend stiláris vonásait a lehető legpontosabban és a legnagyobb malíciával írhassa le.

Nyilvánvaló azonban, hogy Csernus ezzel a szürnaturalizmus képpel nem kívánt azonosulni, interjúiban nem is tulajdonított neki különösebb jelentőséget,[18] már csak azért sem, mert a hetvenes évek elejétől kezdve már egészen más stílusban festett. Viszont valami mégiscsak megfoghatta a szürrealizmusban, hiszen a legenda szerint Hantai Simon hatására merült el a szürrealizmus Max Ernst nevével fémjelzett képalkotási technikájában a décalcomanie-ben, ami a frottázs és a grattázs technikájából fejlődött ki, és lényegében a kollázs egy speciális, monotípia-szerű verziójaként képzelhető el.[19] Olyan kollázsként, amelynek során a vászonra felvitt festékbe belenyomott realista, fotografikus képek, vagy konkrét tárgyak és anyagok nem válnak a festmény részévé, hanem pusztán nyomot hagynak azon, miközben maga az aktus is képalkotó folyamattá válik. Ezt az aktust nevezte el a magyar művészettörténet cuppantásnak,[20] ami véletlenszerű, kaotikus formákat eredményez, amely azonban a festék visszakaparásával kombinálva kísértetiesen emlékeztet a valóság esetleges és kaotikus struktúráira, egy asztal lapjára, egy ház falára, vagy akár egy folyó kavicsos partjára.

[16] V.ö.: Oelmacher 1964b. Apollinaire szürnaturalizmásához lásd: Bohn 2012.
[17] Oelmacher a realizmus és a naturalizmus kifejezéseket Lukács György nyomán használja. V.ö.: Lukács 1948a. A realizmus és a naturalizmus fogalmának ideológiai és kultúrtörténeti relativitásához Balzactól és Dickenstől Lukácson és Auerbachon át Lucian Freudig és a fotórealizmusig ívelően remek bevezető: Peter Brooks: Realist Vision. Yale University Press, New Haven, 2005. A realizmus és a naturalizmus fogalmainak művészettörténeti komplexitásához Jan van Eycktől Mike Kelley-ig ívelően lásd: Malcolm Baker – Andrew Hemingway: Art As Worldmaking. Critical Essays on Realism and Naturalism. Manchester University Press, Manchester, 2018.
[18] V.ö.: Murris 1989. Kis 1996. Ablonczy 2008.
[19] A porcelánfestészetben már a 18. század óta alkalmazott décal technikát Oscar Dominguez fedezte fel a szürrealisták számára, akiről Breton 1936-ban írt először: D'une décalcomanie sans objet préconcu (décalcomanie du désir), Minotaure, 8, 1936. 18-24. Ernst is Domingueztől vette át a cuppantásos technikát. V.ö.: Breton 1965. Spies – Rewald 2005, 287.
[20] Andrási – Pataki – Szűcs – Zwickl 1999, 161.

Ez a fajta képalkotás azonban felidézheti Apollinaire elképzelését is a hagyományos naturalizmusnál valóságosabb szürnaturalizmusról, amelyet a *Teiresziász emlői* (1917) című abszurd drámájának előszavában fejtett ki, de korábban is alkalmazott már Marc Chagall művei kapcsán, aki szerinte álomszerű, a valóságon túlmutató jeleneteket festett meg naturalista aprólékossággal.[21] Apollinaire és a szürrealisták kultúrája ráadásul az 1940-es években Kállai Ernőnek, Marcel Jeannak, Mezei Árpádnak és Pán Imrének köszönhetően életre kelt Budapesten is, és nemcsak az École de Paris és az Európai Iskola iránt érdeklődő fiatal Hantai Simonra, de barátjára, Juhász Ferencre is inspirálóan hatott, aki – ahogy ezt majd a későbbiekben látni fogjuk – a legvalószínűbb forrása a fiatal Csernus szürrealizmusról alkotott képének. Juhász Ferenc amúgy akár a fiatal Csernus korának, a Csernust „felnevelő", tápláló negyvenes-ötvenes évek kulturális rétegeinek emblematikus vezérkövülete is lehetne, aki a „nép fia", első generációs értelmiségi csakúgy, mint Csernus, aki már az új szocialista realista diszpozitív keretei között vált művésszé. Mindkettőjüket felkarolta ugyanis az új rendszer, és nem elképzelhetetlen, hogy kezdetben mindketten hittek is a kommunista „kulturális forradalom" alapvető értékeiben. Juhász egészen bizonyosan hitt, és majd csak 1956 után ábrándult ki belőle, de Csernus festészetének is elképzelhető egy ilyen irányú interpretációja, hiszen az 1956-os forradalom leverése után, 1957 késő tavaszán utazott Párizsba, miután a *Tavaszi Tárlat*ot igen durva kommunista kritikák érték.[22] Ő pedig ifjú Munkácsy-díjasként benne volt a szervező bizottságban, és a Bernáth-féle zsűrinek is tagja volt, és egy olyan cézanne-i allúziókat keltő, polgári modernista festményt állított ki, az *Újpesti rakpart*ot,[23] ami ugyan látszólag Derkovits Gyula kommunista nézőpontját követte a rakodómunkásokkal, de valójában „stílusa" alapján igen könnyen megkaphatta a revizionista bélyeget is, ami 1956 után nagyon komoly egzisztenciális következményekkel is járhatott.

Mindez arra is utal, hogy a szürnaturalista képek nem kizárólag a szürrealizmus genealógiája felől értelmezhetők, hanem legalább annyira a realista, természetelvű (Bernáth Aurél látásmódja alapján) festészet felől is, amely a szinte apaként tisztelt és szeretett Bernáth figuráján és intellektusán keresztül az ötvenes évek közepén a hivatalos művészet

[21] Apollinaire 1917. Apollinaire 1914.

[22] Tavaszi Tárlat. Műcsarnok, Budapest, 1957. április 20- június 16. A kritikákról összefoglalóan: Pataki 1991. Horváth 2015b.

[23] Csernus és a szürnaturalisták általam részletesebben is elemzett műveit az értekezésem végén található képkötetben reprodukálom. A reprodukciók elrendezésének logikája a következő: először Csernus munkái láthatók időrendben egymás után, majd a szürnaturalisták (a művészek ABC-rendben következnek egymás után) művei, végül pedig a párhuzamként említett művészek (szintén ABC-rendben) alkotásai.

egyik elfogadott trendje lett. Bernáth ráadásul maga is nagy ellensége volt nemcsak az absztrakt, de a szürrealista művészetnek is, és Csernust szürrealista fordulata után is igyekezett visszacsábítani az általa is művelt posztnagybányai realizmushoz. Csernus azonban első párizsi tartózkodása (1957-1958) után vélhetően már mást értett realizmus alatt, máshol kereste a valóság ábrázolásának legátütőbb, leginkább életteli verzióit, nem annyira a posztimpresszionizmusban, amelyet már egészen szétroncsolt, szétkapart az 1957-es *Újpesti rakpart*on, tehát első párizsi utazása és legendás Hantai-élménye előtt is. Ez a mindmáig rejtélyes, Csernus által később elhallgatott és átírt „máshol és másként", avagy a párizsi és a budapesti szürrealizmus vezetett oda, hogy Csernus végül minden realizmusa és természetelvűsége ellenére is szürrealistaként vonult be a magyar és a nemzetközi művészettörténeti kánonba is.

Elgondolkodtató ennek kapcsán az is, hogy a szürnaturalizmus szó éppen Magyarországon került elő a feledés homályából, de nem a szürrealizmus vagy az avantgárd képviselői használták, hanem egy realista és kommunista művész, aki az egykori Szocialista Képzőművészek Csoportjának tagjaként csinált karriert az ötvenes évek kommunista kulturális forradalmának idején.[24] Oelmacher ebben az időszakban már nem annyira festőként, mint inkább kritikusként, művészettörténészként és kultúrpolitikusként (1957-től a frissen alakult Magyar Nemzeti Galéria grafikai osztályát vezette) tevékenykedett, és 1964-ben használta először nyomtatásban a szürnaturalizmus kifejezést, ami két évvel később már ideológiailag is megalapozott stíluskritikai fogalommá vált Perneczky Gézának köszönhetően.[25] Közben azonban maga a szürnaturalizmus szinte teljesen el is tűnt a képzőművészeti praxisból, hiszen Csernus és a Csernus kör progresszívebb (Lakner, Gyémánt, Konkoly) képviselői ekkor már mással kísérleteztek, és nem igazán festettek szürnaturalista képeket, vagyis esetükben a szürnaturalista technika beolvadt az alapvetően újrealista (inkább a nouvelle figuration, mint a Nouveau Réalisme értelmében)[26] és pop artos szellemiségű, montázsra épülő festményeikbe.[27]

[24] Németh Lajos: A Szocialista Képzőművészek Csoportjának története. A Magyar Művészettörténeti Munkaközösség Évkönyve, Budapest, 1952. Oelmacher Anna (szerk.): A Szocialista Képzőművészek Csoportja, 1934-1944. MNG, Budapest, 1964.

[25] Perneczky 1966.

[26] V.ö.: Michel Ragon: La Nouvelle figuration. Arts, 1961/3. Nagyon egyszerűen fogalmazva: Ragon új figurativitása megmaradt a táblakép intellektuális és materiális keretei között, míg Klein és Restany új realizmusa éppen azzal igyekezett szakítani.

[27] A pop art dadaista, a montázs szerepét kitüntető genealógiájához lásd: Foster 2012.

A szürnaturalizmus ezzel együtt is viszonylag nagy port vert fel, bekerült a szürrealizmus, sőt a realizmus hivatalos magyarországi értékeléseibe is már 1968-ban, és Németh Lajos hozzáillesztette a modern magyar művészet történetéhez is a szintén 1968-ban napvilágot látott *Modern magyar művészet* című kánonformáló könyvében.[28] Bajomi Lázár Endre alapvetően irodalmi horizontú, szigorúan marxista alapokra helyezett, magyar szürrealizmusának történetében a képzőművészek közül Vajda Lajos, Ámos Imre, Martyn Ferenc, Anna Margit, Ország Lili, Szántó Piroska és Bálint Endre után felbukkant az „iskolateremtő" Csernus is, aki Bajomi Lázár értékelése szerint elsősorban képei „faktúrája" miatt tűnhet szürrealistának.[29] Az általa teremtett „neoszürrealista" iskola tagjai közül Bajomi Lázár név szerint ugyan csak Lakner Lászlót emelte ki, viszont az iskola kifejezés már önmagában is jelezte Csernus kísérleteinek jelentőségét. A hatvanas évek második felében az irodalomtörténész Bajomi Lázárhoz hasonlóan a művészettörténész Németh Lajos is a szürrealista tendenciák közé sorolta Csernus festészetét, illetve a Csernus körül csoportosuló festők munkásságát, akik közül Lakner Lászlót és Szabó Ákost elemezte a már említett könyvében.[30] Németh szerint Csernus a dolgok tárgyi konkrétságát fokozza a végtelenségig, egészen addig a határig, ahol a festőiség már önálló életre kel, és mágikus színezetet kap. Csernus munkásságából Németh három konkrét példát is kiemelt a *Modern magyar művészet*ben: a *Horoszkóp embert* (1961), a *Színésznők*et (1964) és a *Nádas*t (1964).[31] A *Horoszkóp ember* és a *Színésznők* esetében azt hangsúlyozta, hogy a szürrealista szimbólumrendszer tobzódó motívumai egyfajta szín- és faktúra-orgiában oldódnak fel. A *Nádas*t pedig az automatizmus és az esztétikai tudatosság, illetve szimbolikus szinten a születés és a pusztulás dialektikája felől értelmezte, amiben kitüntetett szerepet kapott újfent a motívumok egyidejű halmozása és roncsolása.

Németh átvette és örökül is hagyta tehát Oelmacher és Perneczky szürnaturalizmus fogalmát, amely azért is vált fontossá számára, mert segítségével Csernust és Laknert elhatárolhatta azoktól a „klasszikus" szürrealistáktól, Bálint Endrétől, Korniss Dezsőtől, illetve Ország Lilitől, akik egészen más vizuális nyelvet használtak. Csernusék, illetve Lakner és barátai amúgy nem is tartották különösebben a kapcsolatot a nagy generációval,

[28] Bajomi Lázár Endre (szerk.): Szürrealizmus. Gondolat, Budapest, 1968. Németh Lajos: Modern magyar művészet. Gondolat, Budapest, 1968.
[29] Bajomi 1968, 115.
[30] Németh 1968, 143.
[31] U.o.

pontosabban Kornisshoz eljártak, de az Európai Iskola leginkább szürrealista elkötelezettségű tagjai, Bálint és Pán ekkoriban Párizsban tartózkodtak, Korniss pedig az ötvenes évek végén a korábbi konstruktív szürrealizmustól elfordulva inkább az akkoriban tasizmusnak nevezett lírai absztrakcióhoz hasonló vizuális kultúrával kísérletezett.[32] Csernus és Lakner viszont alapvetően realista, figuratív festészetet akart kialakítani, amit Perneczky teljesen jogosan kapcsolt a Bernáth-féle természetelvű, posztnagybányai festészet hagyományához.[33]

Az irányzat kezdőpontját Perneczky a *Saint Tropez*-ban (1959) jelölte ki, ahol a vitorlaerdő kapcsán már a tasizmus hatását is felfedezni vélte.[34] Csernus aztán az ő nézőpontjából az angyalföldi MÉH-telepről festett látképein – ez lehetett akár az *Angyalföld* és a *Lehel-téri piac*, akár a *Dráva utca* is – folytatta a motívumok halmozását, ami a kritikában összekapcsolódott a német mágikus realizmus asszociációival is. Ezek a művek azonban már nem kerülhettek a közönség elé, kizsűrizték őket, viszont Perneczky megjegyzi, hogy Csernus szürnaturalista illusztrációi nagyon is nyilvánosság elé kerülhettek, amelyek közül a *Holdbéli utazás*t (1962, Cyrano de Bergerac 1657-es regénye) emeli ki, ahol is tetten éri a zsilettpengés kaparás technikáját. Majd azzal folytatja, hogy 1959 után az 1965-ös *X. Magyar Képzőművészeti Kiállítás*on láthatott a nagyközönség ismét Csernus-művet, a *Nádas*t, ami a szürnaturalista és mágikus realista jellegzetességek mellett már a pop art hatását is mutatja. Perneczky azt is leszögezi, hogy hiba volt Csernus képeit kizsűrizni a nagy kiállításokról, mert így a közönség először az epigonok műveit látta, akik közül Korgát és Szabót emeli ki, és megjegyzi, hogy Korga tetszetős, részletgazdag, színes naturalizmusa és újszerű szimbolikája (atomháború) zajos sikert aratott. Ő viszont a legtöbb fantáziát Lakner

[32] Az absztrakt expresszionizmus az ötvenes évek végén tasizmusként vonult be a magyar művészettörténetbe. Aradi is tasizmusként írta le Jackson Pollock és Mark Tobey festészetét, amelyet a szürrealizmus továbbfejlesztéseként, a pszichikai automatizmus és a formabontás fokozásaként értelmezett. Aradi 1964, 142-153. Aradihoz hasonló genealógia hatotta át Körner Éva tasizmus és absztrakt expresszionizmus értelmezését is. V.ö.: Körner Éva: A nyugati művészet új jelenségeiről. A Művészettörténeti Dokumentációs Központ Évkönyve, 1956-1958. Budapest, 1960. 91-108. És ugyanígy járt el Németh Lajos is, amikor a kortárs nyugati művészet trendjeit elemezte. Lásd: Németh 1961a. Ami arra is utal, hogy Aradi, Körner és Németh is elsősorban francia szűrőn át ismerte a nyugati művészetet.

[33] Perneczky 1966.

[34] Perneczky még 1966-ban is a tasizmus kifejezést használta, éppúgy, ahogy Aradi is. Sőt, ahogy már említettem, Aradi még az amerikai művészet és Jackson Pollock kapcsán is tasizmusról írt. Ez vélhetően nem egy szisztematikus döntésre utal, ami Charles Estienne kifejezése mellett kötelezte volna el magát az art informel-lel és az art autre-ral szemben, hanem inkább a korabeli francia művészeti sajtó álláspontját követi, ami nagyobb leíró erőt és vizuális potenciált tulajdonított a franciás hangzású és foltfestészetként fordítható tasizmusnak, mint az informelnek. Az informellel szemben az irányzat meghatározónak mondott képviselőjének, Jean Fautrier-nek is komoly fenntartásai voltak, aki Jean Paulhan könyvét (L'art informel, Gallimard, Paris, 1962) patetikus badarságnak tartotta. Jean Dubuffet pedig nagyjából hasonlóan vélekedett Michel Tapiés art autre elképzeléséről. V.ö.: Bois – Krauss 1997, 138-143.

1964 utáni, montázs-szerkezetű, a pop arttól megérintett műveiben fedezi föl, és azok kapcsán jegyzi meg, hogy Lakner esetében sem működött a bernáthi naturalizmus avantgárddá „korbácsolása". A váltást, a szürnaturalizmus elhagyását a *Saigoni buddhista szerzetesek tiltakozása* 1965-ös festményéhez kapcsolja, ahol Rauschenberg és Heartfield hatását tapintja ki, akik segítségével Lakner ki tudott törni „az önmaga körül forgó természetelvű-avantgardizmusból".[35] Amikor 1966-ban a szürnaturalisták szinte egy saját termet kaptak a Stúdió éves kiállításán, akkor is Lakner három műve (*Forradalmárok kivégzése*, 1965; *Menekülő*, 1966; *Rembrandt tanulmányok*, 1966) jelentette a festői színvonalat, nemcsak Perneczky, de Németh Lajos szerint is.[36]

Összességében Perneczky a szürnaturalizmust egy jellegzetesen magyar jelenségnek, egyfajta szupereklektikának tartja, aminek összehordott, zsúfolt jellege valóban a szürrealizmust idézheti fel, de nem annak tipikusan magyar ágát, Ámos Imre, Vajda Lajos és Bálint Endre képeit, hanem az akadémizmus groteszk-ironikus feldolgozását, átalakítását: Dalí, Magritte és Ernst művészetét. Ebben nemcsak az az érdekes, hogy egy polgári, vagy inkább kispolgári művészetet jelent Perneczky számára, hanem az is, hogy szembeállítja egy másik, mondhatni baloldali, avantgárd tradícióval, Derkovits és Vajda művészetével, illetve annak „forradalmi hagyományával", ami egyértelműen megfelelt a szocialista realizmus reformer ideológiájának, amit talán Németh Lajos képviselt a legnagyobb erővel az ötvenes években Magyarországon. Perneczkyvel nagyjából egy időben, 1966-ban Szabadi Judit is írt Csernusról és követőiről, de ő nem használta Oelmacher pejoratív kifejezését, hanem mágikus naturalizmusként írta le azt a festészetet, ami számára is nagyjából Bernáth Aurél és Max Ernst kombinációját jelentette.[37] Ő volt az, aki először megfogalmazta nyilvánosan a Hantai-sztorit is, vagyis Csernus 1957-58-as párizsi szürrealista kalandját, de ő Perneczkytől eltérően nem adott mindennek ideológiakritikai értelmezést, nem konfrontálta a naturalizmust a realizmussal, hanem egyszerűen csak a mágikus naturalizmus festői gazdagságát dicsérte.

Ugyanebben az időben a magyar kultúrpolitika legfontosabb képzőművészeti szakpolitikusa, a Művelődésügyi Minisztérium képzőművészeti osztályának vezetője, a művészettörténész Aradi Nóra, aki kulcsszerepet játszott Csernus „eltüntetésében",

[35] Perneczky 1966, 103.
[36] Németh 1966.
[37] Szabadi 1966.

kiállításokról történő kizsűrizésében, viszont kizárólag az ideológiakritikát érvényesítette, amikor a szürrealizmushoz, és kifejezetten a fasizmussal kokettáló Salvador Dalíhoz kapcsolta Csernus, Lakner és Gyémánt festészetét.[38] Tulajdonképpen Aradi határozta meg és képviselte a legkonzekvensebben a képzőművészet területén a dekadens és irracionális szürrealizmus, lényegében Lukács Györgyre visszavezethető koncepcióját, amelynek lebutított, hidegháborús verziója Andrej Zsdanov nevével fonódott össze.[39] Aradi ezen az internacionális, hidegháborús szinten túl azért is támadta Csernus és követői művészetét, mivel annak szerinte nincs valódi hagyománya a magyar művészetben, hiszen a magyar szürrealisták és nonfiguratívok, Martyn Ferenccel, Vajdával és Ámossal az élen mindig is a szocialista értékrend szerint dolgoztak. Martyn, még ha a figurativitás és a nonfigurativitás határmezsgyéin alkotott is, de vízióit – csakúgy, mint Ámos és Vajda szörnyű látomásait – a világháború és a fasizmus borzalmai inspirálták és egyúttal legitimálták is, ami Csernusék formai kísérletezéséről szerinte már egyáltalán nem mondható el. Sőt Vajda és Ámos egy alapvetően ellenséges társadalomban alkotta meg antifasiszta vízióit, amikor még nem létezett, illetve Magyarországon még nem működött a szocialista realizmus programja, Csernus és társai viszont már jól ismerik a szovjet szocialista realizmust, és egy Magyarországon is létező programmal nem kívánnak azonosulni Aradi szerint.

A hatvanas évek fortyogása után aztán a hetvenes években a szürnaturalizmus kifejezés a szürnaturalista praxissal párhuzamosan szinte teljesen eltűnt a diszkurzusból, ahogy a két legfontosabb figura, Csernus és Lakner is szakított ezzel a fajta szürrealisztikus formaképzéssel és mágikus realista ideológiával. Csernus visszatért a pop arton, az új figurativitáson és a fotórealizmuson át Caravaggio naturalizmusához, Lakner pedig a pop arttól és a fotórealizmustól a konceptualizmuson át a nonfigurativitásig, illetve egy szövegalapú, posztkonceptuális festészethez jutott el. A többiek pedig Csernushoz és Laknerhez hasonlóan vagy szakítottak a szürreális formaképzéssel, vagy marginális

[38] Aradi 1964a.

[39] Lukács értelmezésében az irracionalizmus, a szolipszizmus és az imperialista kapitalizmus összefonódása vezetett a fasizmushoz, amely az emberiség legnagyobb tragédiájáért, a II. világháborús népirtásért felelős. Az irracionalizmus Lukács kommunista értelmezésében természetesen összefonódott az individualizmussal, illetve a szolipszizmushoz vezető szubjektív idealizmussal, valamint a racionalizmus kritikáival. Ebben az értelmezői keretben vált Nietzsche és Heidegger is a fasizmus előfutárává, a szürrealizmus pedig elvesztette eredeti, forradalmi és baloldali intencióit. V.ö.: Lukács György: A polgári filozófia válsága. Szikra, Budapest, 1947. és Lukács György: Az ész trónfosztása. Szikra, Budapest, 1954. Újabban az Ész trónfosztása és az irracionalizmus kritikájának értelmezéséhez lásd: Boros János (szerk.): Ész, trónfosztás, demokrácia. Brambauer, Pécs, 2005. Valamint: Kelemen 2014.

szerepekbe kényszerültek, mint a sci-fi illusztrátorként karriert csináló Korga. Németh Lajos, Csernus régi pártfogója és festészetének értője lesz aztán az első a nyolcvanas évek közepén, aki ismét elhelyezi Csernus életművét a hazai és a nemzetközi palettán a nagy, műcsarnoki 1989-es retrospektív kiállítás előkészítése során, ami egyúttal Csernus magyarországi visszafogadását is jelentette, ami egybeesett a magyar neoavantgárd rehabilitációjának kezdeteivel, az Iparterv-generáció kanonizációjával, amelynek ekként egyfajta előfutárává vált Csernus és a szürnaturalizmus.[40] Ezt a nézőpontot tükrözte vissza a Magyar Nemzeti Galéria Beke László által koncipiált *Hatvanas évek* kiállítása is, ahol lényegében a hatvanas évekbeli „új avantgárd" első, új, tehát a korábbi szürrealista (Vajda, Ámos, Bálint, Martyn, Korniss, Ország) hagyományokhoz képest is új „stílusa" lett a szürnaturalizmus, amelynek mágikus hatása azonban nagyon hamar elvesztette varázsát a „még durvább realizmus, a pop art árnyékában".[41]

Németh viszont egy Bekét megelőző művészettörténész generáció képviselőjeként kicsit más helyre tette, más szerepbe helyezte Csernust, amit nagymértékben inspirált a nyolcvanas évek caravaggieszk festészete is, amit Németh a klasszikus tradíció megújítási kísérleteként interpretált, amikor is Csernus kapcsán azt a kérdést tette föl, hogy miként lehet még képet (értsd festményt) alkotni a huszadik század utolsó negyedében. Ebből a perspektívából szemlélve viszont a szürnaturalista periódus leginkább egy fiatalkori kitérő, egy tévút lett, amelynek során Csernus a természetelvű festészet megújításának programja során a szürrealizmus és a kortárs tasizmus irányába tapogatózott, sőt még a pop arttal is kísérletezett, hogy aztán visszatérjen a realizmus hagyományosabb problematikáihoz. Érdekes módon e retrospektív értékelés során Németh megkísérelte Csernus „objektív realizmusát" is elhatárolni a divatos hiperrealizmustól úgy, hogy Csernus fotografikus jellegű festményeit egyfajta „nulla pont"-nak tekintette, ahonnan az ábrázolás fotografikus krízisét, kiüresedését érzékelve Csernus a klasszikusokhoz nyúlt vissza.[42] Először Vermeerhez, majd Velázquezhez és Caravaggióhoz. De lényegében és szellemében mégiscsak a klasszikusokkal

[40] Németh Lajos: Csernus Tibor és a kép. Literatura, 1987-88/1-2. 162-178.
[41] Beke 1991a, 24.
[42] Németh az objektív realizmus kifejezést vélhetően Anne Tronche könyvéből vette: L'Art actuel en France. Du Cinétisme à l'Hyperréalisme. Balland, Paris, 1973. Tronche ezzel a kifejezéssel kívánta elhatárolni a valóságot festő európai realistákat az amerikai fotórealistáktól. A „nulla fok" pedig valószínűleg Roland Barthes 1953-as irodalom- és reprezentáció-értelmezésére vezethető vissza, ahol is az írás nulla foka az ideológiától és retorikától mentes, teljesen objektív reprezentáció lenne: Az írás nulla foka. (1953) In: A szöveg öröme. Osiris, Budapest, 1996. 5-49.

versengő nagy modernhez, Manet-hoz és az ő impassibilitéjéhez, ami nemcsak a szenvtelen és tárgyilagos ábrázolást, de a festészet okos és érzelemmentes megfestését, avagy a metafestészet programját is jelentette, amelynek során a festészet témája a festészet maga lett.

Németh amúgy maga is szenvtelenül, tárgyilagosan nyúlt Csernus festészetéhez, amit legitimált az életmű francia szakasza, a festői problémák festészete is. A műcsarnoki kiállítás kapcsán megjelent azonban egy fontos, és ettől a vonaltól eltérő kritika is, György Péter írása, amely felvillantott egy antropológiai horizontot, Csernus sztálinista pályakezdését Bernáth köpönyegének védelmében, majd az első párizsi utat, és onnan visszatérve a korai Kádár-rendszer világát és politikai kultúráját, amelyben már helye volt az újnak, miközben továbbra is korlátolt és provinciális maradt a rendszer mindennapi kultúrája.[43] György Péter az ebből adódó feszültséget, a modernizmus horizontjának és az akadémikus, látványelvű festészet kereteinek feszültségét fedezi fel a szürnaturalizmusban. Azt a festői konfliktust, ahogy Csernus egyre több mindent szeretett volna belezsúfolni, belegyötörni a látványelvű festészet esztétikailag és politikailag is – a maga korlátoltságában – elfogadott és magáénak vallott terébe.

Ezután Csernus a kilencvenes évek rendszerváltó, neoavantgárd eufóriájában ismét hosszú időre eltűnt a magyar köztudatból, és meglepő módon már csak akadémikus realistaként kerül be ismét a diszkurzusba, a kétezres évek közepén Lajta Gábor és a Sensaria művészcsoport tevékenységéhez kapcsolódva.[44] Lajta kifejezetten a mesterének tekintette Csernust abban, ahogy a modern életet, a modern világot klasszicizálta, lefordította a klasszikus festészet nyelvére, mindennek posztmodernitása – a modernizmus és a modernitás kritikájaként értett posztmodernitása[45] – azonban nem diszkurziválódott.[46] Csernus az új, tradicionalista figuratív festészet nagy elődje, spiritus rectora lett, de ez a Csernus mindenekelőtt a caravaggieszk, klasszicizáló Csernus, aki a tradíció és a modernitás különleges szintézise miatt vált Lajta, illetve a Sensaria egyik példaképévé. A tradíció és a modernitás szintézise Csernus és Lajta számára is azt jelentette, hogy a klasszikus, jó részt Caravaggio „realizmusa” által inspirált festői nyelven reprezentálják a környező, hétköznapi

[43] György 1989.
[44] Sturcz János: A Sensaria társaság és a vállalt festészeti hagyomány. In: Muladi Brigitta (szerk.): Időn túl. A festészet vállalt hagyománya, Szombathelyi Képtár, Szombathely, 2006.
[45] V.ö.: Lyotard 1979.
[46] V.ö.: Lajta Gábor: Őskép és illúzió. In: Csernus 2006, 5-17.

valóságot a piacoktól a popkoncertekig. Csernus első és eddig egyetlen monográfusa, Sinkovits Péter tulajdonképpen Perneczky, Németh, Beke és Lajta nézőpontját kombinálta, amikor Csernus történetét a klasszikus művészeti hagyományok megújításaként értelmezte, melynek során Csernus kezdetben ugyan Bernáth példáját követte, később azonban a saját szürnaturalista útját járta, és pop artos vagy hiperrealista korszakában éppúgy distanciált a New York-i és párizsi trendektől, mint ahogy ez később caravaggieszk korszakában is jellemezte munkásságát.[47]

Mindez azonban már nem sokat változtatott a szürnaturalizmus művészettörténeti megítélésén, amely a hatvanas évek egyik avantgárd trendjeként, a lírai absztrakció és a pop art rokonaként rögzült a magyar művészettörténet-írásban, amely több szempontból is revízióra szorul.[48] Egyrészt azért, mert a szürnaturalizmus nem tekinthető neoavantgárd mozgalomnak, másrészt azért, mert lényegesen több szállal kapcsolódott a szocialista realizmushoz, illetve annak bernáthi verziójához, mint a Breton-féle szürrealizmushoz, vagy annak magyar verzióihoz. Az sem véletlen, hogy maguk a szürrealisták, élükön Bálinttal nem fogadták valami jól Csernus festői kísérleteit. Amikor Csernus 1957-ben Párizsba érkezett, Bálint is ott tartózkodott, és Csernus őt is felkereste. A látogatás emlékét egy levél őrzi, amelyben Bálint egyértelműen elítéli nemcsak a Bernáthtal fémjelzett posztnagybányai festészetet, de azt az absztrakció-ellenes szellemet is, ami Bernáth nevével összekapcsolódott.[49] Csernus pedig csak azzal tud védekezni, hogy azoknak se könnyű, akik 1956 után otthon maradtak, amit azonban Bálint lesöpör az asztalról, hiszen a magyar szürrealizmust Vajdával és Ámossal az élen, majd örökségüket, Anna Margit festészetét és a Rottenbiller utcát Vajda Júliával és Bálinttal mindaddig nem jellemezte a kollaboráció, a szocialista realizmus szellemét, vizuális kultúráját 1956 előtt mindvégig megtagadták és egy percig sem tekintették komoly esztétikai alternatívának.

Habár kései nyilatkozatai alapján Csernus maga nem különösebben vonzódott a szürrealizmus kultúrájához, az európai művészet történetébe is szürrealistaként vonult be,

[47] Sinkovits Péter: Csernus Tibor. Hungart, Budapest, 2009.

[48] Az ötvenes-hatvanas évek magyar képzőművészetének legutolsó, szisztematikus és viszonylag részletes összefoglalásában Zwickl András is Perneczky (Perneczky 1966) és Németh Lajos (Németh 1968) nyomdokain a német mágikus realizmus és a posztnagybányai festészet informel korszerűsítéseként értelmezte a szürnaturalisták tevékenységét, de az eszme- és mentalitástörténeti összefüggésekre nem tért ki. V.ö.: Andrási Gábor – Pataki Gábor – Szűcs György – Zwickl András: Magyar képzőművészet a 20. században. Corvina, Budapest, 1999. 159-162.

[49] Kozák Gyula: A szabadság kicsiny szigete. Művészsorsok a 20. században: Bálint Endre, Jakovits József, Vajda Júlia. Balassi, Budapest, 2015. 138.

ami egyrészt a kései recepcióból fakad, ami már a szürnaturalizmus terminus alapján értékelte művészetét, másrészt abból, hogy 1964-es párizsi megérkezése után nem igazán tudott kapcsolatot találni azokkal a kurrens párizsi törekvésekkel, amelyekkel ott egy párizsi kritikus és kurátor, Gérald Gassiot-Talabot párhuzamba állította munkásságát. Ami a szürnaturalizmus európai történetét illeti, a lengyel származású Guillaume Apollinaire kifejezése a harmincas években eltűnt az irodalomból, nem volt ismert a hatvanas évek Párizsában. A szürnaturalizmus ráadásul már születése idején sem volt sokáig használatban, a kifejezés tulajdonképpen Apollinaire 1917-es dadaista, abszurd drámájában röviddel 1914-es felbukkanása után már el is tűnt.[50] A költő a *Teiresziász emlői*hez írt előszóban ugyanis kijelenti, hogy a szimpla szürnaturalizmust fel kell váltani egy mélyebb szürrealizmussal.[51] A kubizmus és az új festészet egyik támogatójaként Apollinaire először még arról értekezett, hogy a naturalizmus helyett az ő fantasztikusnak tűnő képzettársításait és képeit egy magasabb rendű (superior) naturalizmus hatja át, mert éppen a legfantasztikusabb dolgok a legigazabbak, így az ő költészete valójában szürnaturalista, mert érzékenyebb, élettelibb és variációkban gazdagabb, mint a naturális valóság, és ebből adódóan annál igazabb is.[52] Apollinaire az 1914-es szürnaturalizmus kifejezést aztán 1917-ben felváltotta a szürrealizmussal, és az előbbi aztán teljesen el is tűnt az irodalomból és a képzőművészetből, egészen addig, amíg Budapesten fel nem bukkant majd ötven évvel később, de különösebb sikert ekkor sem ért el, hiszen nem tudott mélyen gyökeret verni a diszkurzusban. Talán azért sem, mert a hatvanas évek végére a többi stíluskritikai alapra helyezett fogalomhoz hasonlóan eljárt fölötte az idő, és ráadásul még a stíluskritika szigorú követelményeinek sem felelt meg, hiszen pontosan soha senki sem definiálta, nem határolta el sem a szürrealizmustól, sem pedig a naturalizmustól. E tekintetben érdekes képzőművészeti referencia, hogy a Teiresziász „szürrealista" fordulata előtt Apollinaire az 1910-es évek első felében Chagall műveit tekintette szürnaturalistának, álomszerű gazdagságuk és részletekbe menő ábrázolási módjuk alapján. Breton és Soupault viszont Apollinaire 1918-as halála után már inkább a szürrealizmus kifejezést tűzte zászlajára 1924-ben, a szürnaturalizmus pedig ezzel együtt a múlt homályába veszett.

[50] Guillaume Apollinaire: Előszó a Teiresziász emlőihez. (1917) In: Tanulmányok. Európa, Budapest, 1973. 51-54.
[51] Willard Bohn: The Rise of Surrealism. Cubism, Dada, and the Pursuit of the Marvelous. State University of New York Press, Albany, 2002.
[52] Guillaume Apollinaire: Surnaturalisme. Les Soirées de Paris, 24, 1914. május 15. 248.

A szürnaturalizmus kifejezést még a szürrealizmus történetét kiválóan ismerő, fiatal Jean Clair sem használta, amikor 1973-ban először írt egy komolyabb francia cikket Csernusról.[53] Clair szövege egy a realizmus és a hiperrealizmus vonatkoztatási rendszerében meghatározott Csernusról szól,[54] illetve Csernus festészete kapcsán egy jelenségről, a „budapesti iskoláról", amelyhez Csernus mellett olyan művészek tartoznak, mint Lakner László, Szabó Ákos, Méhes László, Gyémánt László és a tősgyökeres párizsinak számító Étienne Sándorfi.[55] A „budapesti iskolának" Sándorfi emlékei szerint kiállítást is terveztek, ami azonban sosem valósult meg,[56] de ha megvalósul a hetvenes évek elején, akkor is inkább egy hiperrealista, mintsem egy szürnaturalista kiállítás lett volna, ha számba vesszük a szereplők korabeli műveit. Ekkor ugyanis már nem létezett a szürnaturalizmus a szó szoros, festészeti értelmében, hiszen az irányzat legjelentősebb képviselői, Csernus Tibor és Lakner László már hiperrealista képeket festettek, sőt a kettő között már átestek egy „pop artos" perióduson is. A cikk művészettörténeti jelentőségét a „budapesti" fotórealista iskola felvillantásán túl amúgy az adja, hogy jelzi azt a tendenciát, hogy a korabeli francia kritika a hatvanas évek kezdete óta az amerikai művészethez mérte magát, vagyis a pop arttól és a hiperrealizmustól kívánta elhatárolni saját realista törekvéseit, amit kiválóan mutat az 1974-es, párizsi *Amerikai hiperrealisták és európai realisták* kiállítás is.[57]

Csernus ebben az időszakban a Galerie Claude Bernard révén még 1971-ben eljutott egy nagy szürrealista kiállításra Kölnbe, a *Der Geist des Surrealismus*ra, de aztán a hetvenes évek második felére szinte teljesen eltűnt a nemzetközi művészeti életből fotórealista jellegű képeivel, és a nyolcvanas években caravaggieszk festményei sem arattak különösebb sikert. 1973-ban azonban szerepelt még a *L'Art actuel en France* kötetben, amely a kinetizmustól a

[53] Jean Clair: Tibor Csernus. Chroniques de L'Art Vivant, 1973/2. 86-91. Lásd még: P. Szabó Ernő: A képteremtés alkímiája. (2009) http://mno.hu/migr_1834/a_kepteremtes_alkimiaja-271766

[54] Ebben a vonatkoztatási rendszerben értelmezte Csernus műveit a fiatal Carole Naggar is: Tibor Csernus. Opus International, 1972/3. 38-40.

[55] A „budapesti iskola" konstitúciójához az is hozzájárulhatott, hogy 1973-ban Párizsban közös kiállítása nyílt Étienne Sándorfinak, Méhes Lászlónak és Lucio Fantinak a Musée d'art moderne de la ville de Paris-ban. V.ö.: Fehér 2016a, 19.

[56] Szabó Ákos visszaemlékezése: „Egy jelentős francia műtörténész, Jean Clair, nagy nemzetközi kiállítások, többek között a Velencei Biennálé többszörös kurátora, a párizsi Picasso Múzeum első igazgatója kívánta bemutatni 1972-ben, ha jól emlékszem, a párizsi Musée d'Art Modern-ben, a Budapesti Iskolát, Csernus Tibor, Gyémánt László, Lakner László, Méhes László, Sándorfi Étienne és Szabo Ákos műveit. Engem Sándorfi keresett meg, tőlem kérte el Lakner Laci és Tibor címét. Néhány hét multán megtudtam, hogy mindketten visszautasították Jean Clair meghívását. Így a kiállítás nem valósult meg és máig a szürnaturalizmus-mágikus realizmus vásott köntösét hordja a Budapesti Iskola." – Szabó Ákos e-mailje a szerzőnek, 2016. augusztus 15.

[57] Hyperréalistes américains / réalistes européens. Centre national d'art contemporain, Paris, 1974.

hiperrealizmusig tekintette át a francia művészetet.[58] A szerző, Anne Tronche az „objektív realizmus" képviselői közé sorolta Csernust Sam Szafrannal, Gérard Gasiorowskival és Eve Gramatzkival együtt, és a kategória később Németh Lajos nyolcvanas évekbeli elemzésében is újra felbukkant.[59] Érdekes, hogy Tronche Csernus szürnaturalista reminiszcenciákkal élő repülőgépmodelles képeit (*Lindbergh sorozat*, 1970-1973) még a narratív figuráció kifejezéssel írja le, de azokkal párhuzamosan a párizsi piacokat megjelenítő képeit (*Lányok farmernadrágban*, 1971) már objektív realistának tekintik, amely azt takarja, hogy Csernus nem egyértelműen hiperrealista, hiszen nem a fotót, hanem a valóságot festi meg fotografikus részletességgel. Tronche a narratív figuráció kifejezést valószínűleg Gérald Gassiot-Talabot-tól vette át, aki 1965-ben Párizsban a Galerie Creuze-ben rendezett ilyen címmel kiállítást, és aki Csernus 1964-es első párizsi kiállításának előszavát is megírta.[60] Valószínűleg Gassiot-Talabot-nak köszönhetjük Csernus párizsi felfedezését is, aki 1963-ban egy a szürrealizmusról szóló cikkében már írt róla, mint egy izgalmas, új, kelet-európai művészről, aki a bretoni szürrealizmus örökösének tekinthető.[61]

Gassiot-Talabot egyrészt az 1959-es I. Párizsi Biennálé kapcsán ismerhette meg Csernus munkáit, elsősorban az ott is kiállított *Saint Tropez*-t, amit később is igen nagyra tartott. Ismeretségük kezdete azonban Csernus első párizsi időszakára (1957-58) nyúlik vissza, amikor Csokits János Párizsban élő, magyar író mutatta be neki Csernust, aki éppen illusztrátori munkát keresett Párizsban. Csokits pedig ismerte a Hachette kiadó egyik fiatal szerkesztőjét, aki csak később, a hatvanas évek elejétől kezdve vált ismert műkritikussá és a Figuration Narrative irányzat egyik teoretikusává. Az 1929-es születésű Gassiot-Talabot a hatvanas évek eleje óta írt műkritikákat, de első jelentősebb kurátori munkája az 1964-es *Mythologies Quotidiennes* volt, amely Roland Barthes híres 1957-es művét (*Mythologies*)

[58] Tronche 1973, 68-72.
[59] Németh 1987-88. Ilyen, a hiperrealizmussal szembeállított objektív, azaz „valódi", a valóságra referáló realizmusként értelmezi Csernus műveit később Gerd Lindner is: Csernus Tibor theatrum humanuma. Utak egy új realizmus felé. In: Csernus 2007, 19-33.
[60] Gérald Gassiot-Talabot: La Figuration narrative dans l'art contemporain. Galerie Creuze, Paris, 1965. A kiállítás a francia, illetve a Párizsban élő skandináv, olasz, spanyol, lengyel és magyar művészek mellett az angol és az amerikai pop art nagyjaitól is mutatott be műveket. A kiállításon a következő művészek munkái szerepeltek: Adami, Aillaud, Alleyn, Arnal, Arroyo, Atila, Attardi, Baj, Barbieri, Benedit, Berni, Bertini, Biras, Boshier, Bruning, Castillo, Cheval-Bertrand, Claus, Csernus, D'Arcangelo, Dado, Dias, Drago, Dumitresco, Fahlströhm, Fieschi, Foldes, Forrester, Gaitis, Gasiorowski, Gauthier, Geissler, Genoves, Gerchman, Green, Erró, Hamilton, Higara, Hockney, Ionesco, Kitaj, Klasen, Kudo, Lemaitre, Macréau, Malaval, Monory, Naccache, Naves, Nikos, Novelli, Pardi, Perilli, Niki de Saint Phalle, Phillips, Quilici, Rancillac, Rauschenberg, Reutersward, Recalcati, Requichot, Rosenquist, Sarkis, Saul, Saura, Télémaque, Tisserand, Voss.
[61] Gérald Gassiot-Talabot: Surréalisme, cadavre exquis. Cimaise, 1963/11-12. 43.

tűzte zászlajára, de célja az volt, hogy az amerikai pop arthoz képest definiálja az európai új figurativitást, amely a pop artnál jóval klasszikusabb és festőibb eszköztárral dolgozik, egyrészt.[62] Másrészt jóval kritikusabban viszonyul a kapitalizmus spektákulumához, hiszen nem egyszerűen idéz abból, mint az amerikaiak, hanem igyekszik annak alapvető struktúráit, gondolkodásmódját is feltárni, mint ahogy Barthes tette ezt a kapitalista kultúra modern mítoszainak bemutatása során.[63] 1984-es visszaemlékezésében maga Csernus is kiemelte a *Hétköznapi mitológiák* és az új figurativitás hatását 1964 utáni párizsi festészetére, amely arra inspirálta, hogy megszabaduljon „az absztrakt művészet és a szürrealizmus kissé terhes örökségétől”.[64]

Gassiot-Talabot és a kiállítás ötletét adó két művész, Bernard Rancillac és Hervé Télémaque kezdeményezése alapvetően a nouvelle figuration-hoz illeszkedett, amelyet Michel Ragon észlelt 1961-ben, amikor is kifejtette, hogy az ötvenes évek festészetének egy része az absztrakció klasszikus és új formái helyett kíván visszatérni a figuratív ábrázoláshoz, amelynek többek között Jean Dubuffet, Francis Bacon és Karel Appel lettek az új európai hősei.[65] Gassiot-Talabot, illetve a Figuration Narrative hangadó művészei, Rancillac és Télémaque azonban egy az új figurációnál, illetve a Nouveau Réalisme új realizmusánál politikusabb művészet mellett kötelezte el magát, amely egyértelműen baloldali, ideológiakritikai nézőpontból közelített a művészethez, és azon belül is a hegemóniára törekvő, imperialista USA kultúrájához, illetve annak gaulle-ista francia verziójához.[66] Ez a fajta politikai tudatosság azonban a franciául amúgy sem jól kommunikáló Csernustól szinte teljesen idegen volt, így Gassiot-Talabot meghívta ugyan a csoportos kiállításai egy részére, egyfajta egzotikus, kelet-európai színfoltként, de Csernus ebben az újbaloldali körben sem aratott sikert, ami ráadásul 1968 után csak még tovább radikalizálódott, nemcsak politikailag, de esztétikailag is. A Figuration Narrative művészei közül ugyanis többen is szakítottak a hagyományos táblaképpel, míg Csernus mindig is annak keretein belül

[62] A kiállításon a következő művészek szerepeltek: Samuel Buri, Jean Tinguely, Jacques Monory, Hervé Télémaque, Peter Foldes, Bernard Rancillac, Daniel Humair, Antonio Berni, Atila Biro, Cheval-Bertrand, Edmund Alleyn, Peter Klasen, Klaus Geissler, Niki de Saint Phalle, Jan Voss.
[63] Roland Barthes: Mitológiák. (1957) Magvető, Budapest, 1983.
[64] Murris 1989, 28.
[65] Michel Ragon: Naissance d’un art nouveau. Albin Michel, Paris, 1963.
[66] V.ö.: Carrick 2010. Wilson 2010.

gondolkodott, sőt a hetvenes évek elején visszatért egy kifejezetten akadémikus realizmushoz.[67]

Csernus 1964-es egyéni kiállítása után tehát még több csoportos kiállításon is szerepelt a Galerie Lambert-ben, ahová vélhetően Gassiot-Talabot javaslatára hívta meg a tulajdonos Kazimierz Romanowicz. 1965-ben először az orosz Elij Beljutyinnal, a jugoszláv Vasilije Jordannal, a lengyel Juliusz Narzynskivel és a csehszlovák Jiri Valentával együtt állított ki,[68] hogy közösen reprezentáljanak valamiféle kelet-európai új figurációt, ami leginkább a klasszikus szürrealizmus és a modern informel szintézisének tűnhetett. 1967-ben pedig a Biennale de Paris keretei között szintén a Galerie Lambert-ben a *La Figure humain* kiállításon szerepelt, amely hasonló szellemben és geopolitikai hangsúllyal az emberi figura új képét, illetve a humanizmus tragikus, az egzisztencializmussal párhuzamba állítható reprezentációját képviselte.[69] A Galerie Lambert-t egy lengyel emigráns házaspár, Zofia és Kazimierz Romanowicz működtette 1959-től 1993-ig, akik elsősorban kelet-európai művészeket próbáltak menedzselni Párizsban, és egy könyvesboltot, illetve egy kis kiadót (Libelle) is működtettek a Szent Lajos szigeten. Az 1965-ös „kelet-európai" csoportos kiállítás kapcsán érdemes külön is kitérni Csernus kelet-európai, illetve kelet-közép-európai recepciójára, ami a nyugat-európaihoz képest is egészen elhanyagolható, egyedül csak Piotr Piotrowski írt róla érdemben, aki a szürnaturalizmust a kelet-közép-európai szürrealizmus és a „nem-szocialista realizmus" kontextusában elemezte meglehetősen röviden.

Piotrowski amúgy a régió mindezidáig egyetlen szisztematikus, összehasonlító művészettörténetét írta meg, amelyben elsősorban Lengyelországra, Csehszlovákiára és Magyarországra fókuszált, de kitért Romániára, az NDK-ra és Bulgáriára is.[70] A lengyel művészettörténész elemezte az Európai Iskola programját is, de a szürrealizmus magyar dialektusát, vizuális kultúráját nem találta annyira sajátosnak, hogy részletesen elemezze, inkább a cseh és a lengyel szürrealizmus eltérő szempontjaival és rétegtani differenciáival

[67] A Figuration Narrative párhuzamot először Lajta említi, de csak, mint Csernus hetvenes évekbeli realizmusának párizsi művészeti kontextusát: Lajta 2006, 7.
[68] Csernus interjúiban, visszaemlékezéseiben és leveleiben egyik „keleti" művészre sem reflektált soha. Beljutyin, Valenta és Narzynski képalkotása kifejezetten az art brut és az informel esztétikai ideológiájára épült, vagyis Csernustól teljesen idegen módon „absztrakt" volt, leginkább még Jordan festményei képviseltek egy Csernuséhoz hasonló, posztszürrealista paradigmát, hiszen Jordan esetében is Max Ernst hatása érződött, amit ő a metafizikus festészet vizuális toposzaival kombinált.
[69] Csernus ekkor a lengyel Jacek Baszkowszki és Jan Lebenstein, az orosz Elij Beljutyin és Ernszt Nyeizvesztnij, a jugoszláv Vasilije Jordan és Miljenko Stancic, a japán Key Hariga és az amerikai Bob Tomlinson társaságában állított ki.
[70] Piotr Piotrowski: In the Shadow of Yalta. The Avant-Garde in Eastern Europe. (2005) Reaktion, London, 2009.

foglalkozott.[71] Analizálta az egyes országok eltérő politikai és kulturális kondícióit és pontosan leírta a különféle regionális, szürrealista, konstruktivista és realista tendenciákat, amelyek aztán kivívták a posztmodern szellemiségűnek aposztrofált, mégis akcionista jellegű, neoavantgárd és konceptuális művészeti praxis kritikáját. Az *In the Shadow of Yalta* ennek a Hal Foster és Benjamin Buchloh nézőpontjával párhuzamba állítható neoavantgárd kánonnak megfelelően így elsősorban a modernizmus, és azon belül is a táblakép és a múzeumi művészet kritikájára helyezte a hangsúlyt.[72] Piotrowski a konceptuális művészetben, az akcionizmusban és a body artban mutatta fel a keleti, szocialista kultúra „igazi", nemcsak esztétikai, de politikai progresszióját is; azt a poszttotalitárius (Václav Havel nyomdokain)[73] művészetet, amely a nyugati posztmodern (ahogy ezt Hal Foster érti Jean-Francois Lyotard filozófiai narratívája nyomán)[74] művészet szellemiségével összhangban, de attól eltérő szociokulturális körülmények között alakult ki.

Ebbe a komplex, a totalitarianizmustól a poszttotalitárius olvadáson át a demokratikus bársonyos forradalomig és a „nyugati" demokrácia megteremtéséig ívelő kritikai keretbe illeszti bele Piotrowski Csernus 1955-ös *Három lektor*át is, amelyet a kultúrpolitika kontextusában értelmez, és a Sztálin halála utáni enyhüléshez kapcsol. Csernus ugyanis szerinte már 1955-ben sem követte hűen a szocialista realizmus ortodox, szovjet krédóját, amelyet Piotrowski nem Alekszandr Geraszimov vagy Andrej Zsdanov, hanem Anatolij Lunacsarszkij felidézésével illusztrál, aki már Lenin idejében is kifejezetten károsnak és dekadensnek tartotta a polgári kultúrát, és az íróktól is azt várta el, hogy keményen dolgozzanak a „terepen", a gyárakban és a termőföldeken gyűjtsék az anyagot, ne pedig kávéházakban üldögéljenek.[75] Piotrowski szerint innen nézve válik provokatív, dekadens képpé a *Három lektor*, a három szomorú entellektüel, aki a kávéházban tölti napjait, és nem a szocializmust építi. Ez az értelmezés amúgy egybevág Németh Lajos anekdotájával, aki emlékei szerint egy MDP KV ülésen Rákosi Mátyás jelenlétében védte meg a festményt a

[71] Ezt a tradíciót követik a kelet-európai szürrealizmus legújabb összefoglalói is. Lásd: Krzysztof Fijalkowski: Dada and Surrealism in Central and Eastern Europe. In: Hopkins 2016, 161-176.
[72] V.ö.: Hal Foster: The Return of the Real. The Avant-Garde at the End of the Century. MIT Press, Cambridge, 1996. Benjamin H. Buchloh: Neo-Avantgarde and Culture Industry. Essays on European and American Art from 1955 to 1975. MIT Press, Cambridge, 2000. Foster és Buchloh is Peter Bürger (Bürger 1974) neoavantgárd fogalmát revideálta, amelynek során a konceptuális művészet és az új realizmus egyes művészeit a művészet modern és kapitalista, autonóm intézményének kritikusaként értelmezték. Piotrowski alapos magyar kritikájához lásd: Deréky Pál: In the Shadow of Yalta. Balkon, 2010/1. 2-8. és 2010/2. 2-5.
[73] Václav Havel: A kiszolgáltatottak hatalma. (1978) Madách, Pozsony, 1991.
[74] Foster 1996. Lyotard 1979.
[75] Piotrowski 2005, 64-65.

fenti vádakkal szemben, amelyek nem kisebb személyiség, mint Farkas Mihály szájából hangzottak el.[76] Az érdekes azonban leginkább az, hogy Németh nem a témát védte meg, csak a kép esztétikai kvalitásait domborította ki, amit szembeállított egy partizánokat ábrázoló festmény (Legéndy József munkája) amatőr jellegével, amivel azt sugallta, hogy nem tehetségtelen festőknek, hanem Csernus kaliberű embereknek kellene a pártot szolgálni. E téren, Lunacsarszkij elvárásai kapcsán válik jelentésessé az a másik Csernus anekdota is, mely szerint az 1954-es országos kiállításon maga a nagy Renato Guttuso mondta azt az egyik képére, hogy szép, szép, de miért nem látszik rajta a szocializmus építése, vagyis maga a szocialista munka és annak hőse, szubjektuma, a munkás. Hiszen most (vagyis akkor) a hidegháború idején az építés, a fejlődés, a haladás ábrázolására van a legnagyobb szükség, a hangulatos pályaudvar megfestése önmagában még kevés lesz ahhoz, hogy megmutassák a kommunizmus erejét és dicsőséges vízióját a mindenki számára elérhető jobb életről.[77]

A másik Piotrowskinál reprodukált Csernus-kép, az 1962-es *Lehel-téri piac* viszont már a *Nem-szocialista realizmus* című fejezetben bukkan föl, ahol Piotrowski a szürrealizmus és az informel hatását vizsgálja az ötvenes-hatvanas évek fordulóján. A *Lehel-téri piac* ebben a kontextusban a párizsi út és a szürrealizmus, Max Ernst és Hantai Simon hatását szemlélteti. Piotrowski azonban ennek a történetnek a felvillantása után, nem a kelet-európai kulturális fordítás mikéntjét elemzi, hanem inkább a problémát némiképp megkerülve arra hívja fel a figyelmet, hogy a szürnaturalizmus nem megfelelő stiláris kategória, hiszen egy másik jeles szürnaturalista, Altorjai Sándor *Süllyedjek felfelé!* (1967) című művét szinte semmi sem kapcsolja már össze Csernus festészetével. Altorjai művét Piotrowski egyértelműen a neodada és a pop art körébe sorolja, míg a *Lehel-téri piac* kapcsán egy korábbi paradigma, a szürrealizmus és a tasizmus hatásáról ír.[78] A *Lehel-téri piac* ebből a szempontból is izgalmas mű, és össze lehet kapcsolni a lírai absztrakcióval is, de talán még érdekesebb a viszonya a Nouveau Réalisme-hoz, a décollage technikájához, amelyet a hirdető oszlopokról és a falakról letépett, egymásra ragasztott plakátok inspiráltak, illetve a pop arthoz és a Rauschenberg-féle combine paintinghez, valamint a nitrohígítós transzfer festményekhez, amely technikát Csernus és Lakner vélhetően folyóiratokon keresztül leshette el

[76] Domokos 2006. Németh 2018, 171-173.
[77] Ablonczy 2008, 73.
[78] Piotrowski 2005, 157-161.

Rauschenbergtől.[79] Piotrowski Csernus-értékelését a nemzetközi szakirodalomban újabban Fehér Dávid árnyalta, aki a szürnaturalisták festészetét már a nouvelle figuration és a Figuration Narrative kontextusába helyezte, és rámutatott arra, hogy a szürnaturalizmus és a pop art között nincs igazán éles váltás a magyar festészetben, és a kettő egyvelege a kulturális fordítás egy sajátos eseteként elemzendő.[80]

Csernus, Lakner, Konkoly és Gyémánt ugyanis egymással párhuzamosan alkalmazta a szürnaturalista cuppantást, illetve a neodada transzfer technikát, sőt kezdetben a pop artos szita és a neodada transzfer technika is szürnaturalista módon lett megfestve. Fehér ezt az illuzionista, nem sokszorosított, hanem megfestett kelet-közép-európai pop artot „kvázi-pop"-nak nevezi, ami tulajdonképpen egyszerre tekinthető az amerikai pop art ábrázolásának, illetve klasszicizálásának is, miközben azt is jelzi, hogy Lakner vagy Konkoly meg mindig festőként, vagyis a klasszikus modern paradigma alkotójaként viszonyult a pop arthoz.[81] Ez abból a szempontból sem mellékes, hogy Leo Steinberg a combine nyomdokain a transzfer és a szita festészeti alkalmazását egy meghatározó művészeti paradigmaváltás lépéseiként értékeli, amelynek során Rauschenberg és Warhol tudatosan szakított a klasszikus (reneszánsz) paradigma vertikalitásával, hogy felváltsa azt a nyomtatás és a lapszerkesztés horizontális paradigmájával, amelyet ő a nyomdai technika metaforájával élve „flatbed picture plane"-nek keresztelt el.[82] E paradigmaváltás során a festmény immáron nem ablak lesz a valóságra, hanem egy asztal, egy horizontális felület, amely a munkaasztalhoz, az archívum asztalához hasonlatos, amelyen a művész immáron nem a valósággal, hanem annak fotografikus reprezentációival dolgozik, vagyis a festmény már nem a valóságra, a természetre referál, hanem annak reprezentációjára, a kultúrára.[83] Ehhez a

[79] Lakner egy 1964-ben Csernusnak Párizsba írott levelében beszél arról, hogy készül a Velencei Biennáléra, ahol végre kideritheti élőben, hogy milyen technikával is készülnek Rauschenberg festményei. V.ö.: Lakner László levele Csernus Tibornak, Budapest, 1964 július 27. Sylvester Katalin hagyatéka, Párizs.

[80] Dávid Fehér: Where is the Light? Transformations of Pop Art in Hungary. In: Darsie Alexander and Bartholomew Ryan (eds.): International Pop. Walker Art Center, Minneapolis, 2015. 135–152.

[81] Laknert és Konkolyt is leginkább Rauschenberg munkássága nyűgözte le kezdetben, aki hihetetlen klasszikus műveltséggel és popkulturális tájékozottsággal mixelt össze különféle eredetű képeket, vagyis beilleszthető volt a montázs dadaista és szürrealista tradíciójába is. Mindez azonban – egy geopolitikai kontextusban – értelmezhető az új, amerikai, globális identitás és kultúrális dominancia kialakításaként is. V.ö.: Hiroko Ikegami: The Great Migrator. Robert Rauschenberg and the Global Rise of American Art. MIT Press, Cambridge, 2010.

[82] V.ö.: Leo Steinberg: Other Criteria. Confrontations with 20th Century Art. University of Chicago Press, Chicago, 1972. 61-98.

[83] Később Rosalind Krauss a „flatbed picture plane" paradigmaváltó alkalmazását összekapcsolja a reprezentáció kritikai, szemiotikai és posztstrukturalista értelmezésével is: Perpetual Inventory. October, 1999/1. 86-116.

posztmodern, vagyis tulajdonképpen a klasszikus, pliniusi-gombrichi realista leképezés-modellt[84] leváltó paradigmához képest a festői illuzionizmus, illetve a trompe l'oeil virtuozitás szürnaturalista alkalmazása a sokszorosított grafikai és nyomdai eljárások helyett azt is jelenti, illetve képviseli, hogy a szürnaturalizmus terminusnak igenis van egy sajátos esztétikai és geopolitikai karaktere és helye a globális művészettörténetben is. A szürnaturalizmus nemcsak stiláris, de eszme- és kultúrtörténeti értelemben is a kortárs francia és az amerikai művészeti tendenciák egy sajátos magyar transzlációjaként, kulturális fordításaként interpretálható, amely nemcsak a művészettörténeti hagyomány és a kortárs vizuális kultúra különféle elemeit rendezte, montírozta össze, de egyúttal a közép-európai kulturális hibriditás lenyomataként, dinamogramjaként is értendő.[85]

Az „első" és az „utolsó" szürnaturalista kép

A bevezetés második etapjában visszatérek az archeológia egy hagyományosabb, művészettörténeti értelmezéséhez, vagyis a szavaktól (a diszkurzustól és a diszpozitívtől) a

[84] V.ö.: Norman Bryson: Vision and Painting. The Logic of the Gaze. Yale University Press, New Haven, 1983. 1-36. Bryson a híres Plinius anekdotát (Zeuxisz és Parrhasziosz) idéző Gombrich (Gombrich 1960, 241.) elemzése során jelenti ki azt, hogy Gombrich szerint a festészet célja még mindig az, ami már Pliniusnál (Naturalis Historiae) is fellelhető: a valóság minél tökéletesebb reprezentációja. Plinius történetében Zeuxisz a festett szőlőszemekkel a madarakat csapta be, Parrhasziosz viszont a megfestett, de valódinak látszó függönnyel Zeuxiszt is, és így diadalmaskodott a művészi versengésben. Ezt a nézőpontot, ezt az értelmezési keretet nevezi Bryson – ironikus szójátékkal – magától értetődő, természetes attitűdnek (Natural Attitude). Gombrich máshol (Gombrich 1981) meggyőzően érvelt amellett, hogy művészettörténete nem naturalista, hanem konvencionalista, vagyis nem létezik egyetlen univerzális, lényegi másolat (Bryson kifejezésével: Essential Copy), mert a másolat természethűségét mindig az adott kor konvenciói határozzák meg. Mindez azonban szerintem nem változtat Bryson kritikájának relevanciáján, hiszen a Gombrich-féle művészettörténet legfőbb problémája a tökéletes reprezentáció marad. Ez még akkor is így van, ha a tökéletesség kritériumai változnak az időben, hiszen Gombrich realizmusa valóban nem esszencialista és naturalista, hanem konvencionalista, ahogy erre már W. J. T. Mitchell is rámutatott: Mitchell 1994, 329-344. Lásd minderről bővebben: Richard Woodfield: Ernst Gombrich. Iconology and the „Linguistics of the Image". Journal of Art Historiography. 2011/5. https://arthistoriography.files.wordpress.com/2011/12/woodfield.pdf

[85] A kulturális hibriditás fogalmához lásd: Homi Bhabha: The Location of Culture. Routledge, New York, 1994. Kelet-közép-európai adaptációjához lásd: Cristina Sandru: Worlds Apart? A Postcolonial Reading of Post-1945 East-Central European Culture. Cambridge Publishing, Cambridge, 2012. A kulturális fordítás gyakorlatának magyar képzőművészeti recepciójához: András 2009. Bhabha hibriditás-elméletét amúgy inspirálta Mihail Bahtyin polifón, a narrativitásra fókuszáló hibriditás elképzelése is, ami a karneváli kultúrán keresztül összekapcsolódik az identitás problematikájával is. V.ö.: Mihail Bakhtin: Speech Genres and Other Late Essays. University of Texas Press. Austin, 1986. illetve magyarul lásd: Mihail Bahtyin: A szó esztétikája. Gondolat, Budapest, 1976.

dolgokhoz, a konkrét művekhez.[86] Ebben a hagyományos archeológiai értelemben egy jelenség történetének központi kérdése a datálás lesz, vagyis az, hogy mikor jelentek meg azok a tárgyak, jelen esetben festmények, illetve grafikák, amelyek kapcsán a szürnaturalizmus diszkurzusa kialakult. A magyar művészettörténet a *Saint Tropez*-ban találta meg az első szürnaturalista művet, amely Csernus első párizsi útja után valamikor 1958-59 folyamán keletkezett és az 1959-es *VII. Magyar Képzőművészeti Kiállítás*on mutatták be. E kép központi szerepet játszik a szürnaturalista alkotók visszaemlékezéseiben is, és maga Csernus is egyfajta fordulópontnak tartja, tehát tekinthető az új stílus első, paradigmatikus alkotásának. Amíg tehát a kezdet, az első kép definiálása ekként diszkurzív szempontból viszonylag problémamentes, addig az utolsó kép meghatározása lényegesen több problémát vet fel. Egyrészt azért, mert Csernus 1964 utáni, párizsi festményeiről meglehetősen keveset tudunk egészen a hetvenes évek elejéig, amikor egy új, első pillantásra hiperrealistának mondható időszak vette kezdetét a *Lindbergh* sorozattal és a piac sorozattal (*Lányok farmernadrágban*, illetve négy cím nélküli kompozíció a hetvenes évek elejéről). Az utolsó kép definiálása Csernus esetében azért sem egyszerű, vizuálisan („stilárisan") és verbálisan („eszmeileg") sem, mivel az utolsó még Magyarországon festett munkája, a *Nádas* sem tekinthető már vegytiszta szürnaturalista műnek, hiszen abban már a neodada és a pop art képalkotási metódusai is megjelentek, ahogy azt az előző fejezet végén már jeleztem. Ezen túl az utolsó kép megtalálása azért sem problémamentes, mivel Csernus még a hetvenes években is készített olyan grafikákat, könyvillusztrációkat, amelyek a jellegzetes szürnaturalista décalcomanie jegyében születtek.

Az első képhez visszatérve sem teljesen egyszerű a helyzet, hiszen Csernus már az utolsó, még itthon festett, a párizsi út és a meghatározó szürrealista Hantai-élmény előtt készített festményén, az *Újpesti rakpart*on (1957) is alkalmazott olyan festési technikát (visszakaparás, dörzsölés), amely a *Saint Tropez* előzményeként értékelhető. Az *Újpesti rakpart*ot ráadásul a híres *Tavaszi Tárlat*on állította ki, ahol a művet jól fogadták, és

[86] Nem szeretném a new art history szellemében mereven kiélezni a „régi" és az „új" archeológiai nézőpontok közötti különbséget, de úgy vélem létezik a művészettörténeten belül egy olyan hagyomány Winckelmanntól egészen napjainkig ívelően, amelyet nem érintett meg különösebben mélyen a gyanú hermeneutikája, avagy a tudat és a tudás kritikai értelmezése, ami Paul Ricoeur szerint Marx, Nietzsche és Freud perspektíváira épül. V.ö.: Paul Ricoeur: De l'interprétation. Essai sur Frued. Seuil, Paris, 1965. Marx és Freud „strukturalista" nézőpontjainak archeológiai, sőt geológiai párhuzamaira pedig Claude Lévi-Strauss mutatott rá először, akinek munkássága viszont Foucault-t is inspirálta. V.ö.: Lévi-Strauss 1955, 68-72.

egyáltalán nem sorolták a revizionista, szürrealista művek közé.[87] Csernus maga is tagja volt az egyik (Bernáth által szervezett és vezetett) zsűrinek, sőt szerepet játszott a kiállítás megszervezésében is, amelynek kapcsán éppen elutazásának idején, 1957 májusában dördült el a konzervatív és ortodox marxista kritikai sortűz, ami gyakorlatilag az 1956-os forradalom revizionizmusával kapcsolta össze a tárlat „absztrakt" szekcióját.[88] A *Tavaszi Tárlat*on szereplő absztrakt és szürrealista művészek kapcsán Oelmacher Anna és a Művelődésügyi Minisztérium frissen kinevezett képzőművészeti osztályvezetője, Aradi Nóra is kispolgári revizionizmust emlegetett, ami a bebörtönzések korában komoly, egzisztenciális fenyegetést is jelentett. Az új kádári hatalom ugyanis 1956-ot is a polgári és a népi-nemzeti revizionisták számlájára írta, a forradalom „kulturális" (népművelési) miniszterét, Lukács Györgyöt esztétikai és politikai revizionizmusa okán házi őrizetben tartotta, és már javában készült az 1958-as Nagy Imre perre.

1956 sokkja 1957 tavaszára elérte a Képzőművészeti Szövetséget (Magyar Képző- és Iparművészek Szövetsége) is, amelynek vezetését még a forradalom idején újjászervezték, amikor is a folyó ügyeket egy forradalmi, majd egy ideiglenes intézőbizottság intézte, majd a forradalom bukása után immáron miniszteri biztosként Makrisz Agamemnon felelt a szövetség ügyeiért. A szövetség működését aztán a *Tavaszi Tárlat* megnyitása után, 1957 áprilisában „preventív" intézkedésként felfüggesztették, vezetőségét 1959-ig nem választották újra, akkor pedig az újabb prevenció jegyében a párthoz hű művészekre bízták a fontos tisztségeket.[89] Az 1956 októbere és az 1957 áprilisa közötti „forradalmi" interregnumban jöhetett létre a *Tavaszi Tárlat* „absztrakt" zsűrije[90] is Korniss Dezső vezetésével, ami leginkább a kiállítás főrendezőjének, Makrisz Agamemnonnak a „népfrontos" alapállását tükrözte, amelynek gyökerei összekapcsolhatók az 1953 utáni kulturális desztalinizációval is.[91] Ezt a modernizációs hullámot jelzi az is, hogy a *Tavaszi Tárlat* szervezésében erős pozíciót kaphatott a posztavantgárd, „polgári" Bernáth Aurél, akinek szekciójában Csernus is zsűrizett. A polgári revizionizmus vádja később már ezt a szekciót sem kímélte, és így egyúttal Csernust sem, akit a bernáthi festészet legtehetségesebb fiatal

[87] Mihályfi 1957.
[88] Oelmacher 1957. Aradi 1957.
[89] Horváth 2015b, 334.
[90] A zsűri nem volt teljesen absztrakt, hiszen Gyarmathy Tihamér, Bálint Endre és Vilt Tibor mellett helyet kapott benne az egykori neoklasszicista festő, Medveczky Jenő is.
[91] V.ö.: György 2014, 113-128.

alkotójaként tartottak számon. Az *Újpesti rakpart* hangulata, oldott festőisége, „pártatlan" tematikája nagyon messze állt attól a pártos festészettől, amit Aradi és Oelmacher számon kértek a tárlaton. Csernus tehát valahol örülhetett, hogy mindezt már Párizsból szemlélhette még akkor is, ha ott meg nem igazán találta a helyét. A másik két zsűri közül az egyértelműen realista, pártos zsűrit Ék Sándorral és Konecsni Györggyel egy egykori műcsarnoki festő, a naturalista Burghardt Rezső vezette, a másik, talán óvatos modernistaként címkézhető zsűrit pedig Domanovszky Endre, de helyet kapott benne Barcsay Jenő, Somogyi József, Vigh Tamás és Csohány Kálmán is. A Bernáth-féle zsűri lehetett a – kor szóhasználatával élve – posztimpresszionista szellemiségű, vagy ha tetszik a festőiség kultúráját őrző zsűri, amelyben Bernáth és Csernus mellett szerepelt még Szőnyi István és Elekfy Jenő, de Mikus István is, ami jelzi, hogy az egyes zsűriken belül is igyekeztek „egyensúlyozni", vagyis mindegyikben elhelyeztek feddhetetlen pártembereket is.

1957-ben az az Oelmacher Anna bírálta a legerőteljesebben a szürrealistákat és az absztraktokat a kispolgári revizionizmus vádjával, aki később, 1964-ben a szürnaturalizmus minősítését is bedobta a köztudatba Korga György kiállítása kapcsán.[92] Csernus – vélhetően több hónapos kérvényezés és engedélyezés után – 1957 májusában utazik Párizsba, később többször is meghosszabbított, de valójában csak három hónapos tanulmányi ösztöndíjjal és egyrészt azzal van elfoglalva, hogy megismerje a párizsi művészeti világot, másrészt pedig azzal, hogy valahogy megéljen, amihez korábbi, itthoni könyvillusztrátori tevékenysége jelenti a kiindulópontot. Egyik Bernáth Aurélnak írott leveléből tudjuk, hogy 1957 májusában utazhattak ki, hiszen három hónapos tartózkodási engedélyüket augusztusban hosszabbították meg sikeresen, majd még kétszer hosszabbíthattak mielőtt 1958 májusában hazatértek.[93] A kezdeti nehézségek után végül aztán Csokits János közvetítésének és Gérald Gassiot-Talabot ízlésének köszönhetően egész jó soruk lett Párizsban, és állítólag – legalábbis Csernus egyik anekdotája szerint – Aczél György és Bernáth Aurél kérésére jöttek csak vissza Budapestre 1958-ban, a Brüsszeli Világkiállítás megnyitása után, ahol már az Aczél-féle kulturális desztalinizáció programja érvényesült, amelyben Bernáth is jelentős szerepet játszott.[94]

[92] Oelmacher 1957. Oelmacher 1964b.
[93] Csernus Tibor Bernáth Aurélnak írott párizsi levelei az MTA Kézirattárában találhatók fel.
[94] V.ö.: Róka 2016. A Csernus-anekdotáról: Stenczer Sári: Egy elfeledett világmodell. Sylvester Katalin univerzuma. Artmagazin, 2013/8. 18-24.

Aczél Bernáthon keresztül tolmácsolt „kérésére” Csokits így emlékszik vissza: „Csernusék egy évre, vagy talán csak fél évre kaptak engedélyt, nem tudom. És itt volt az első probléma, hogy tovább maradtak, mint ahogy szabad lett volna. Bementek a nagykövetségre, ahol ügyetlenül nagyon kemény, fenyegető hangot használtak velük szemben, amitől érthető módon megijedtek, és nem mentek haza. Következő lépésként – ők akartak-e tényleg hazamenni, vagy üzentek nekik, azt nem tudom – mestere, Bernáth Aurél 1958 késő tavaszán, talán májusban vagy júniusban megjelent Párizsban. A baj csak az volt, hogy Bernáth Aurél hazacsalta Csernust. Állítólag erre megegyezés vagy utasítás volt, tehát amiatt jött Párizsba, hogy hazahívja kedvenc tanítványát. Én legalábbis így tudom. És el is utaztak.”[95] Valójában Bernáth a Brüsszeli Világkiállítás megnyitójára utazott ki, de útközben Párizsban is megállt, és elképzelhető, hogy tolmácsolta Csernusnak Aczél kérését, aki Csernusban egy potenciális, ráadásul jó és fiatal, szocialista realista festőt látott.

Csernus 1958. március 8-án írta az utolsó levelet Budapestre Bernáthnak, amelyben elsősorban Bernáthék Párizsi utazásáról esett szó, amelyet össze kívántak kapcsolni az 1958-as Brüsszeli Világkiállítás megtekintésével is, ahol a Magyar Pavilon egyik ékessége volt Bernáth *Budapest* című alumíniumtáblákra festett modern szekkója. Ekkor kerülhetett sor, valamikor májusban a fent említett hazahívó beszélgetésre, de arról nincs forrásunk, hogy Bernáth milyen mértékben képviselte a hivatalos magyar álláspontot, vagyis Aczél György művészetpolitikáját. A Brüsszeli Világkiállítás maga viszont szintén egyfajta szimbolikus dátum, hiszen ott már az 1957-ben még defenzívába szorult reformer szárny esztétikai elképzelései érvényesülhettek. Domanovszky Endre, Kádár György és Bernáth Aurél is kifejezetten modern hangvételű pannót készített, Somogyi József és Kerényi Jenő szobra pedig szintén teljesen jól illeszkedett a személyi kultusz és a szovjet modell revíziójának igényeihez, hiszen két lendületes, szinte expresszionista hangulatú, vidáman táncoló magyar lányt helyeztek egy vitorla vásznat (és ekként a „magyar tengert”) idéző architekturális elem elé a fogadócsarnokban.

Mindez azt jelentette, hogy a kiállítás programjában tudatosan érvényesítették a desztalinizáció és a modernizáció vonalát, amelyre azonban ronda politikai árnyékot vetett a forradalom vérbefojtása és brutális megtorlása. A program kidolgozója, Boldizsár Iván író és lapszerkesztő is kifejezetten azt az instrukciót kapta Aczéltól, hogy politikamentes

[95] Lajta Gábor: Csernus első párizsi éve. Beszélgetés Csokits János íróval. Kortárs, 2013/7. http://www.kortarsonline.hu/2013/07/arch-csernus-tibor/18681

koncepciót alkosson, aminek eredménye a „mit adott egy kis nemzet a nagyvilágnak” leitmotiv lett.[96] A program kidolgozása és megvalósulása kapcsán az is elképzelhető, hogy párizsi találkozásukkor már Bernáth is könnyen érvelhetett amellett Csernusnak, hogy új szelek fújnak a politikában és a kultúrában, enyhülés jön, ami számára és Csernus számára is remek lehetőségekkel kecsegtet. Csernus pedig talán megkönnyebbülve döntött a hazatérés mellett, hiszen a könyvkiadói megrendelésekből megéltek ugyan valahogy, de Bernáth legjobb tanítványa nem került semmilyen érdemi kapcsolatba a párizsi művészeti világgal, festményeit, ha egyáltalán készültek, nem mutatta be ekkor még sehol sem.

Bernáthnak írott leveleiből úgy tudjuk, hogy az *Újpesti rakpart*tal elkezdett irányt szerette volna folytatni festészetében, és egy pályaudvar-képen dolgozott, amikor jutott rá ideje az illusztrációk mellett.[97] Bernáthnak azt is megírta, hogy ne aggódjon, Hantai Simon és az absztraktok nem fogják összezavarni. Egy másik levélben pedig konkrétan is beszámolt a Hantainál tett látogatásáról, aki meghívta az egyéni kiállítására is, és végigmutogatta a műveit.[98] Csernusnak nagyon tetszettek a festmények, nagy tehetségnek tartotta Hantait, de ahogy fogalmazott, úgy érezte, hogy az ő számára ez a festészet túlságosan is „elméleties”, „elméletekkel megtámogatott”, vagyis távol esik, attól a gyakorlatias, természetes, természetelvű festészettől, amit ő Bernáth nyomdokain képviselni óhajtott. Viszont a felület szürrealista alakításának, véletlenszerű, de mégis nagyon valósághű formálásának technikája nagyon megtetszett neki, és alkalmazta a grattage-t és a décalcomanie-t, a kaparást és a cuppantást már az ötvenes évek végén Párizsban készült pályaudvari tematikájú képein, illetve a Budapesten festett *Saint Tropez*-n is.

Lakner Lászlóval, az „első tanítvánnyal” 1958-as hazatérése után lettek barátok, Lakner kezdett el feljárni Csernus és Sylvester Katalin műterem-lakására, majd vitte magával a barátait is, Szabó Ákost, Gyémánt Lászlót és Kóka Ferencet, akikkel együtt járt a Képző- és Iparművészeti Gimnáziumba, ahol mindannyian Viski Balás László tanítványai voltak, aki nemcsak remek tanár hírében állott, de nagyon jól ismerte az avantgárd, sőt a posztavantgárd művészetet is.[99] Mivel tudjuk, hogy Csernus nagyon lassan dolgozott és nagyon kevés képet festett, így szinte bizonyos, hogy az első kész és be is mutatott szürnaturalista kép az 1959-es *Saint Tropez* lehetett. Az viszont az elsőség és a kronológia

[96] Boldizsár Iván: A magyar pavilon Brüsszelben. In: Keser-édes. Magvető, Budapest, 1987. 191-198.
[97] Csernus Tibor levele Bernáth Aurélnak. Párizs, 1957. MTA Kézirattár. MTA-KIK-Kt-Ms-2155-603.
[98] Csernus Tibor levele Bernáth Aurélnak. Párizs, 1957. augusztus 31. MTA Kézirattár. MTA-KIK-Kt-Ms-2155-611.
[99] V.ö.: Szentesi 1991.

tekintetében is elgondolkodtató, hogy az MNG gyűjteményében 1958-59-re datált *Angyalföld* még inkább szürnaturalista jellegű mű, hiszen amíg a *Saint Tropez* esetében a kompozíció egy karneváli jellegű életképre épül diszkrét figurákkal, addig az *Angyalföld*, illetve az *Angyalföldi MÉH-telep*ként is ismert festmény már teljesen az elkent, elhúzott, cuppantott felületekre alapoz. Ez egyúttal arra is utal, hogy a keletkezése idején ki nem állított mű vélhetően az MNG-beli datálás ellenére későbbi munka, mint a *Saint Tropez*, leginkább a *Lehel-téri piac*cal mutat stiláris, technikai rokonságot, ami 1962 körülre datálható, bár a nyolcvanas évek előtt azt sem állították ki Budapesten. Az 1957-es *Újpesti rakpart*on ez a fajta szürnaturalista technológia – bizonyos értelemben tudattalanul, vagy inkább láthatatlanul, szürrealista tudás és nyelv híján kimondatlanul – még csak a kavicsos part esetében üti fel a fejét. És nem is igazán tűnik fel senkinek ez a nagyon is szürreális rakpart, mint ahogy a *Saint Tropez* vitorlaerdője sem szúr szemet a hivatalos kritikusok körében, de az országos kiállításon a művet megcsodáló Lakner már látja benne mindazt a modernizmust, szürrealizmust és tasizmust, amit Csernus vélhetően Párizsból hozott haza. Lakner lesz így az első, aki követi is Csernust ezen a szürreális úton már az 1959-es *Építkezés*sel, és bizonyos tekintetben 1960-as diplomamunkájával is, a *Hajógyári munkások*kal, illetve annak előzményével az 1959-es *Hajógyári hegesztők*kel is, amelyen erősen érezhető Max Ernst *Erdő* (1927-28) képeinek hatása is, amihez talán az is hozzájárult, hogy Lakner ellopott egy kincset érő Ernst-monográfiát az 1959-es műcsarnoki *Francia Könyvkiállítás*ról.[100] A további követők közül most csak Lakner közeli barátját, Gyémánt Lászlót emelném ki, aki 1960-ban szintén festett egy nagyszabású *Építkezés*t, még főiskolásként, amelynek állványerdőjét éppúgy inspirálhatta a *Saint Tropez*, mint Lakner *Építkezés*e.

Hazatérése után Csernus rögtön szerepelt az 1958-as nagy moszkvai kiállításon, a *Szocialista országok művészeté*n is az *Újpesti rakpart*tal, és a *Három lektor*hoz hasonlóan ezt a művét is megvásárolta a Magyar Népköztársaság. Mindez azt mutatja, hogy a kultúrpolitikai meghatározó vezetője, Aradi felettese, Aczél valóban fontosnak tartotta, hogy Csernus megjelenjen a jelentős nemzetközi kiállításokon. Az igazi és némiképp felemás sikert aztán a *Saint Tropez* hozta meg Csernusnak, amely bekerült az 1959-es bécsi VIT

[100] I. m. Lásd még: Véri Dániel: „Úgy szétnyirbálva, hogy úgy mondjam szétkaszálva könyvet még nem láttam, mint ahogy az visszajött hozzám." Interjú Lakner Lászlóval. Artmagazin (2019) http://artmagazin.hu/artmagazin_hirek/ugy_szetnyirbalva_hogy_ugy_mondjam_szetkaszalva_konyvet_meg_nem_lattam_mint_ahogy_az_visszajott_hozzam.4701.html?pageid=119

(Világifjúsági Találkozó) magyar anyagába is, ahol díjat is nyert. Ezen a kiállításon, melynek anyagát 1959 júniusában a Műcsarnok is bemutatta, szerepelt a *Virágok* című festménye is, amely egy virágos mező felnagyított részletére emlékeztet, és leginkább formai modernségével (gesztus-szerű ecsetkezelés, absztrakcióba hajló naturalizmus) és totális apolitikusságával tüntetett. 1959-ben Csernust még a I. Párizsi Biennáléra is delegálták, ahová gyakorlatilag a bécsi VIT-kiállítás anyaga utazott ki az első, fiatal művészek számára meghirdetett nagy európai biennáléra. A Párizsi Biennálé archívuma szerint Csernus mellett még Gacs Gábor, Hajnal Gabriella és Würtz Ádám munkái voltak láthatóak, de ők a grafikai szekcióban szerepeltek, az egyetlen festő Csernus mellett Orosz János volt, aki vidéki munkásokat jelenített meg, az igazi szenzáció tehát nyilvánvalóan Csernus nagyméretű *Saint Tropez*-ja lehetett.[101]

A párizsi szereplés után azonban Csernus évekig nem kapott itthon egyéni kiállítási lehetőséget, és műveit kizsűrizték az 1960-as *VIII.* és az 1962-es *IX. Magyar Képzőművészeti Kiállítás*ról is. Előbbire készülhetett talán a *Dráva utca* (1959), az utóbbira pedig valószínűleg az *Angyalföldi MÉH-telep* és a *Lehel-téri piac*. Közben pedig a kizsűrizések kapcsán Csernus a kritika reflektorfényébe került, hiszen Németh Lajos számon kérte hiányát az országos kiállításokról és azt is nehezményezte az Új Írásnak írt nagy helyzetértékelésében, hogy Csernus és Kondor nem kap egyéni kiállítási lehetőségeket és köztéri megbízásokat.[102] Az Új Írás tanulmányra érkezett kritikusi reakciók kapcsán még Kondor Béla is írt egy nyílt levelet az Élet és Irodalomnak: „Láncz Sándor ajánlja, hogy Csernus Tibornak «rendezzenek zártkörű kiállítást! Majd a szakma vitassa meg.» Gondolom azért, hogy ott összes ellenségei összejöjjenek, aztán sokféle ostoba tanácsukkal megzavarják és féltve őrzött (mert gondosan készített) munkáit kandi szemekkel lelegeljék, majd nyilvánosan elítéljék azt, amit senki sem látott, csak ők. Megjegyzem, minden műterem zártkörű kiállítás, csakhogy a műkritikus önjelöltek elől zárt legfőképpen. Szerény javaslatom: rendezzenek Csernus Tibornak *nyilvános* kiállítást, ha ő is úgy akarja.”[103]

De mi is történhetett 1961-ben, miért ajánlotta Láncz a zártkörű kiállítást?[104] Az Új Írás-vita kezdetén Németh Csernust és Kondort jelölte meg olyan fiatal tehetségként, akik a

[101] A szobrászokat Lesenyei Márta és Szabó István képviselte, gyakorlatilag hagyományos, szocialista realista plasztikákkal. V.ö.: Frank János (szerk.): Junge ungarische Künstler, Műcsarnok, Budapest, 1959.
[102] Németh 1961b.
[103] Kondor Béla levele szerkesztőségünkhöz. Élet és Irodalom, 1962. január 20. 5.
[104] Láncz 1962.

szocialista realizmus megújításában nem kapnak tehetségüknek megfelelő szerepet, hiszen Csernusnak például nem rendeznek egyéni kiállítást.[105] Németh Lajos ekkor, öt évvel 1956 és négy évvel a *Tavaszi Tárlat* után egyfajta helyzetjelentést adott a magyar kortárs művészetről, amellyel tulajdonképpen az 1953-ban elkezdett esztétikai reformot kívánta újraindítani. Az MDP KV képzőművészeti alosztályának egykori vezetője a szocialista realizmus radikális megújítását vetette fel, amelyben már nemcsak Picasso vagy Guttuso vált a modernizáció és a kortárs szemlélet képviselőjévé, de Németh az Európai Iskola művészeinek mélyebb, Kállai Ernő kifejezésével élve, rejtett realizmusának létjogosultsága mellett is érvelt. A cikk azonban a konzervatív kritikusok részéről nagyon erős kritikát generált.[106] Ez összefüggött azzal is, hogy a Művelődésügyi Minisztérium képzőművészeti osztályának vezetője, Aradi Nóra erősen kritizálta az egyáltalán nem pártos és a szürrealizmussal kokettáló művészek munkásságát, akiknek vezetőjeként általában Csernust nevezték meg, aki amúgy sem örvendett túl nagy népszerűségnek pártos körökben Bernáth Aurél legtehetségesebb tanítványaként és a polgári hagyományok őrzőjeként.

1962-ben Csernus állítólag levelet is kapott a minisztériumból, mely szerint ne is nagyon számítson egyéni kiállításra: „sem Magyarországon, sem külföldön nem képviselheti a magyar kultúrát”.[107] Aradi amúgy ekkor már nem volt a képzőművészeti osztály vezetője, mivel összekülönbözött Aczél Györggyel, aki vélhetően egyrészt korlátozta döntési jogkörét, másrészt egy megengedőbb esztétikai álláspontot képviselt a polgári modernizmussal szemben, mert Aradi gyakorlatilag csak a munkás vagy paraszti származású, szocialista realista művészek munkásságát támogatta. Aradi után 1961-től Gádor Endre lett az osztályvezető, aki alapvetően szobrász volt, de művészettörténész végzettséggel is rendelkezett, és egyértelműen pártembernek számított, aki mindenben követte Aczél utasításait. Csernusnak 1959-es „eltiltása” után végül először az 1964-es székesfehérvári *Téli Tárlat*on jelenhetett meg munkája, mégpedig a *Modellezők* (1963), ami a kritika részéről kedvező fogadtatásban részesült, hiszen Csernus csak enyhén bontotta meg a realista kép koherenciáját és olyan témát ábrázolt, ami összhangban volt a tudományos technikai versengéssé szelídült hidegháború politikai logikájával. Az ifjú, leendő pilóták és repülőgépmérnökök ugyanis Gagarin és a Szputnyik sikereire emlékeztették a szocialista

[105] Németh 1961b.
[106] Aradi 1962a. és Rényi 1962.
[107] A levél nem található meg Sylvester Katalin és Csernus Tibor párizsi hagyatékában. V.ö.: Domokos Mátyás: Képregény. Non-fiction. Holmi, 2006/7. http://www.holmi.org/2006/07/domokos-matyas-kepregeny

kultúra iránt elkötelezett nézőt, miközben Csernus már réges-rég Párizsba készült, a Galerie Lambert-be tervezett kiállításának engedélyeztetése ugyanis már 1963 óta folyt, és 1964-re végül zöld utat kapott a Művészeti Tanácstól és Aczéltól is.[108] Amikor aztán 1964 telén a *Modellezők*et kiállították Székesfehérvárott, Csernus már Párizsban volt, túl a Galerie Lambert kiállításán, amit csendesen ugyan, de jól fogadott a párizsi kritika.

1964 egyúttal a szürnaturalizmus budapesti sikerének éve is, ez azonban nem Csernusnak köszönhető, hanem egyik „tanítványának" Korga Györgynek, akinek a Mednyánszky Teremben megrendezett kiállítását óriási érdeklődés övezte, és állítólag minden képe el is kelt.[109] Ugyanez nem mondható el Csernusról, akinek a párizsi anyagából több képének sorsa is ismeretlen, de a legnagyobb volumenű munkájáról, a *Nádas*ról tudjuk, hogy egy évvel később visszaküldte Budapestre, az országos kiállításra, majd itthon is maradt, a Fővárosi Képtárba került állami vásárlás útján. Szintén nagy érdeklődést keltett Korga sikere után Gyémánt 1965-ös FMK-ban rendezett kiállítása is, bár ezen Gyémánt már a pop artos ihletésű műveit is kiállította, ami kiválóan jelzi, hogy milyen rövid ideig volt sláger Pesten a Csernus-féle, décalcomanie-ra, kaparásra és cuppantásra épülő szürnaturalizmus. A szürnaturalizmus diszkurzíve csak 1964-ben született meg Oelmacher Korga kiállításáról írott cikkének köszönhetően, és viszonylag rövid ideig volt forgalomban, és akkor sem uralta teljesen a diszkurzust, hiszen Szabadi Judit alternatív módon mágikus naturalizmusként értelmezte Csernus, Lakner és Gyémánt munkásságát.[110] A szürnaturalizmus népszerűségének csúcspontja a *Stúdió 66* szürrealista termével fonódott össze, amelynek kapcsán Perneczky Géza szentelt egy nagyobb, de lényegében már „posztumusz" tanulmányt a mozgalomnak. A posztumusz jelző azért tűnik indokoltnak, mert 1964 után Csernus, Lakner, Gyémánt és a leginkább innovatív fiatalabb követők közül Konkoly is szakított a „módszerrel", amelyet a pop art és a montázs logikája váltott fel kezdetben szinte mindnyájuknál.

A szürnaturalistákat és a szürrealistákat reflektorfénybe állító 1966-os Stúdió kiállítás ráadásul botrányba is fulladt, a tárlat után a vezetőség egy részének, mondhatni a reformer szárnynak távoznia kellett és az új konzervatív vezetés egy évvel később már kizsűrizte Lakner, Gyémánt és Altorjai munkáit is. A két tárlat egyúttal kiválóan megmutatta a politikai

[108] Wehner 2002, 1095-1103.
[109] Özv. Korga Györgyné szóbeli közlése. 2013. május 8.
[110] Szabadi 1966.

helyzet és a kulturális diszpozitív komplexitását, illetve a konzervatív és ortodox marxista esztétikai platformok erejét is. 1966-ban ugyanis egy gyakorlatilag zsűrimentes, „népfrontos" tárlat valósulhatott meg Bencsik István vezetése alatt, illetve az ő lobbi tevékenységének köszönhetően, ami azt is jelentette, hogy a kísérletezést, az összes tendencia bemutatását, a modernséget a kultúra legfelsőbb vezetője, Aczél György maga is támogatta, Bencsik ugyanis közvetlen kapcsolatban állt a vizuális kultúra első számú irányítójával. A támogatás mindazonáltal a nélkül valósult meg, hogy Aczél az anyagot előzetesen látta és véleményezte volna, így később ő maga is élhetett a bírálat lehetőségével. A kiállítás után az ortodox marxista kritika támadásai miatt Aczél be is áldozta Bencsiket és társait, hogy megerősíthesse pozícióját az MSZMP Központi Bizottságában.[111] A számos negatív, bíráló hangvételű, a dekadenciát és a nyugatosságot nehezményező kritika után az sem meglepő, hogy az 1967-es stúdió kiállításról már kizsűrizték a „problémás", „nyugati" képeket, köztük Lakner és Altorjai műveit (*Süllyedjek felfelé!*) is. A Kádár által is támogatott és a hruscsovi programra (utolérni és túlszárnyalni a Nyugatot) épülő Aczél-féle nyitás kultúrpolitikája ennek ellenére sem torpant meg, ami azt is jelentette, hogy a hatvanas évek közepén egyre több nyugati, kortárs művészeti impulzus áradt be az országba, amelyek közül a magyar művészettörténet leginkább a pop artot és a happeninget szokta kiemelni, hiszen Altorjay Gábor és Szentjóby Tamás éppen 1966-ban vezette le az *Ebéd*et. Ám amikor mindez történt, Csernus már nem volt Magyarországon, sőt valószínűleg már Párizsban is szakított a felturbózott naturalizmussal, és a pop art, illetve a nouvelle figuration égisze alatt már nem annyira az automatizmussal, hanem inkább a montázzsal kísérletezett.

Mindebből adódik, hogy a szürnaturalizmus fogalma és alapvetően marxista frazeológiája nagyon rövid ideig volt aktív része a művészeti és kulturális diszpozitívnak. Vagyis nagyon rövid ideig képviselt egy olyan kódot, egy olyan mintát, egy olyan kristályosodási formát, amelyet a művészek követni tudtak volna. Ráadásul, amikor megszületett, a szürnaturalistának nevezett művészek egy jelentős része már egy másik nyelven beszélt esztétikai és politikai értelemben is, és nem kívánt azonosulni a szürrealizmus konnotációival, amelyek nemcsak a marxista kritika, hanem a modernizmus felől nézve is negatívak voltak, hiszen a hatvanas években az új figuráció és a pop art idején Breton, Dalí és Ernst programja is retrográdnak számított. Egy olyan megkésett elnevezésről

[111] Sasvári Edit: Mi történt a Stúdióban, 1967-ben? Artmagazin, 2006/5. 14-19. http://www.artmagazin.hu/artmagazin_hirek/mi_tortent_a_studioban_1967-ben_.2104.html?pageid=81

van tehát szó, amellyel leginkább az ötvenes végén és a hatvanas évek legelején tudtak volna azonosulni a művészek, habár Csernus és Lakner akkori programja sokkal több szállal kötődött a mágikus realizmus és az új figurativitás, mint a szürrealizmus diszkurzusához. Pontosabban maga a szürnaturalista program sem volt egységes, hiszen Lakner érdeklődése szélesebb és komplexebb volt, mint Csernusé, aki viszont jóval erősebben kötődött a klasszikusokhoz. A marxista hangzású szürnaturalizmus kifejezés eltűnéséhez ráadásul nemcsak a művészeti praxis módosulása járult hozzá, hanem az is, hogy a hatvanas évek közepétől, vagyis a nyitás politikájának nyilvános érvényesülésétől kezdve, melyet az 1957-ben Párizsba költöző Bálint Endre 1962-es hazatérése is jelzett, a szürrealizmus hivatalos pozíciói is megerősödtek.

Az Aczél által vezetett hivatalos kultúrpolitika ugyanis Korniss Dezső, Bálint Endre, Martyn Ferenc, majd Lossonczy Tamás és Gyarmathy Tihamér rehabilitálásával, kiállításával és újrakanonizálásával egy olyan apolitikus és enigmatikus szürrealizmust támogatott a hatvanas évek végétől kezdve, amely a rendszer modernségét legitimálhatta, de a rendszer legitimitását nem kérdőjelezte meg. A szürrealizmus ugyan soha nem tett szert olyan erős pozíciókra, mint a Barcsay majd Fajó nevével fémjelzett magyar neokonstruktivizmus, de Németh Lajos jobb híján 1968-ban és 1971-ben is a szürrealisták közé sorolta Csernus és követői tevékenységét, mivel az újrealizmus, avagy az alternatív realizmusok elmélete akkor még nem létezett Budapesten.[112] A szürrealista besorolás amúgy azért is tűnt még mindig nem annyira rossznak, mint a szürnaturalizmus, mert az utóbbi túlságosan is negatív konnotációkat hordozott, hiszen Németh a szellemtelen és hatásvadász giccsel összekapcsolt festői naturalizmussal szemben éppolyan ellenérzéseket táplált, mint Fülep Lajos vagy Lukács György.[113] Az alternatív mágikus realizmus kifejezésnek viszont egyáltalán nem volt legitim hátországa a magyar művészet történetében, és abban a francia, illetve német kritikai diszkurzusban sem használták, amelyet Németh és Perneczky a magyar művészettörténet modernizálása során követni óhajtott. Perneczky Géza így a magyar kulturális nyitás idején,

[112] A különféle realizmusok az 1972-es Documentán váltak meghatározó elméleti kérdéssé, amikor Jean-Cristophe Ammann úgy tervezte, hogy szembesíti egymással a nyugati és a keleti realizmusokat az amerikai szuperrealizmustól a francia újrealizmuson át a szovjet szocialista realizmusig, ami azonban végül meghiúsult. Lásd: Maria Bremer: Modes of Making Art History. Looking back at documenta 5 and documenta 6. Stedelijk Studies, 2015/2. https://www.stedelijkstudies.com/journal/modes-of-making-art-history/ V.ö.: Harald Szeemann (hg.): Documenta 5. Befragung der Realität – Bildwelten Heute. Museum Fridericianum, Kassel, 1972.

[113] Németh 1968. Németh Lajos: Szimbolista és szürrealista törekvések a kortárs magyar képzőművészetben. Kritika, 1971/10. 17-22.

1966-ban mintegy jobb (terminus) híján csinált iskolát Oelmacher 1964-es diszkreditáló kifejezéséből, amelyet aztán Németh 1968-ban és 1971-ben is inkább szürrealizmusként kanonizált, így aztán a szürnaturalizmus kifejezés gyorsan ki is kopott a szakirodalomból, és hosszú időre a köztes terek és a különös kuriózumok bizonytalan vidékeire száműzetett.[114] A szürnaturalizmus azonban úgy tűnt el a hetvenes évek elején, majd úgy jelent meg újra a nyolcvanas évek végén egy egészen más, neoavantgárd, ellenkulturális, rendszerkritikus és kifejezetten antikommunista jelentésben, hogy Csernus Tibor és a köréje rendezett alkotók (Lakner László, Gyémánt László, Szabó Ákos, Kóka Ferenc, Konkoly Gyula, Altorjai Sándor, Méhes László, Korga György) munkássága a helyére került volna saját korának vizuális kultúrájában és kulturális politikájában, illetve azokban a diszkurzív és materiális rétegekben, amelyek abból az időszakból fennmaradtak.

A magyar szocialista realista diszpozitív

A szürnaturalizmus archeológiájának mindenekelőtt azt a diszpozitívet, az értelmezésnek azt a keretét, azt a komplex kulturális réteget kell feltárnia, amelyben a magyar fogalom és a fogalommal megjelölt művek létrejöttek. Michel Foucault a szexualitás történetének feltérképezése, episztemológiai elemzése során használta intenzíven a diszpozitív (dispositif) kifejezést, ami tulajdonképpen az episztemé fogalmát váltotta fel, mint az archeológiai elemzés tárgya. Foucault a diszpozitívre nem egy titokzatos tudásként vagy valamiféle mindent átható világnézetként gondolt, hanem valami nagyon is látható dologként, amiből visszafejthető egy korszak tudása, gondolkodásmódja, illetve annak megszervezése, kialakítása.[115] A szexualitásra fókuszálva úgy fogalmazott, hogy a diszpozitív „egy nagy felszíni hálózat, amelyben a hatalom és a tudás egy-két nagyobb stratégiai elemének megfelelően kapcsolódik össze egymással a test ingerlése, az öröm fokozása, a diszkurzus beindítása, a speciális tudás kialakítása, az ellenőrzés kiterjesztése, valamint az ellenállás különféle jelenségei."[116] Általánosabban fogalmazva Foucault a diszpozitív hálózatát kialakító

[114] Németh 1968. Németh 1971a.
[115] V.ö.: Bussolini 2010.
[116] Michel Foucault: Histoire de la Sexualité I. La Volonté de savoir. Gallimard, Paris, 1976. 139. (Saját fordítás.) A magyar kiadásban a „le dispositif de la sexualité" helyett csak „szexualitás" szerepel. Michel Foucault: A szexualitás története I. A tudás akarása. Atlantisz, Budapest, 1996. 108-9.

stratégiai tényezők, a tudás és a hatalom megszervezése tekintetében erőkről beszél, amit nagyjából a nietzsche-i és deleuze-i értelemben használ.[117] Ez az intellektuális és érzelmi motivációként, drive-ként értett erő strukturálja Foucault szerint a diszpozitívet, ami tulajdonképpen párhuzamba állítható Warburg és Didi-Huberman – részben szintén Nietzschére visszavezethető – ikonológiai perspektívájával is.[118] A diszpozitív archeológiai kontextualizálását pedig leginkább Gilles Deleuze-nek köszönhetjük, aki a látható és az elmondható mátrixaként magyarázta a diszpozitívet, amelyet nagyjából kétféle komponensre bontott, egyrészt a kultúra diszkurzív rétegeire és tárgyi üledékeire, másrészt pedig az ezeket a rétegeket átható és átjáró intellektuális impulzusokra és kreatív energiákra, amelyek igyekeznek újra és újra céljaiknak megfelelően alakítani és kiaknázni a kultúra elemeit.[119]

Foucault és Deleuze diszpozitívje szerintem értelmezhető ennek megfelelően egy képekből és szövegekből, művészi intenciókból és adminisztratív intézkedésekből összeálló szövetként is, ami azonban nemcsak a politikai és kulturális kontextust jelenti, vagyis nemcsak a művek keletkezésének külső körülményeit mutatja meg, hanem magába foglalja magukat a műveket, sőt a vizualitás és a verbalitás teljes szótárát, Foucault kifejezésével élve az állítások és a kijelentések archívumát is magába foglalja.[120] A foucault-i, egyszerre episztemológiai és ontológiai indíttatású értelmezési keret, a diszpozitív deklarálása egyúttal azt is indokolttá teszi, hogy röviden áttekintsem miért és hogyan is fordult a művészettörténet Foucault frazeológiája és archeológiája felé, illetve milyen heurisztikát fedezett fel Foucault módszerében, és azt hogyan illesztette be saját archeológiai tradíciójába. Foucault művészettörténeti olvasatának érdekessége innen nézve elsősorban az lesz, hogy a művészettörténészek Foucault-t egyáltalán nem művészettörténészként, hanem inkább politikai filozófusként, illetve eszmetörténészként olvasták, legalábbis a hetvenes-nyolcvanas években, amikor írásai és szempontjai divatossá váltak először az angliai new art history, majd az amerikai visual culture studies akadémiai rétegein belül.[121]

[117] Gilles Deleuze: Nietzsche és a filozófia. (1962) Gond, Debrecen, 1999.
[118] Didi-Huberman 2002a.
[119] V.ö.: Gilles Deleuze: What is a Dispositive? (1989) In: Timothy J. Armstrong (ed.): Michel Foucault Philosopher. Harvester, New York. 1992. 159-169.
[120] Foucault 1969.
[121] V.ö.: Frances Borzello – A. L. Rees (eds.): The New Art History. Camden Press, London, 1986. Norman Bryson: Calligram. Essays in New Art History from France. Cambridge University Press, Cambridge, 1988. Nicholas Mirzoeff (ed.): The Visual Culture Reader. Routledge, New York, 2002. James Elkins: Visual Studies. A Skeptical Introduction. Routledge, New York, 2003.

A művészettörténeti recepció folyományaként tárgyalom majd a kultúrtörténeti és a történettudományi recepció egy szegmensét is, ami a szovjet kultúra történetének és genealógiájának értelmezésében mutat rá Foucault szubjektum- és szubjektiváció-elméletének jelentőségére. Foucault művészettörténészként, a művészet, illetve a képek archeológusaként csak a kétezres években lett népszerű, így archeológiájának eredeti foucault-i, művészettörténeti értelmezését csak fogalmainak művészettörténeti applikációja után tekintem majd át. A művészettörténet, a kultúrtörténet és a gondolkodástörténet archeológia fogalmainak összeolvasása során egy különösen izgalmas diszkurzusra is rá kívánok mutatni, ami a szovjet kultúra, illetve a kelet-közép-európai szovjetizáció értelmezése során a marxista spektákulum fogalmával írja le a szocialista vizuális kultúra és a szocialista szubjektum egymással párhuzamos történetét.[122] A szürnaturalizmus és a szovjet kultúra magyar verziójának értelmezésekor én is amellett érvelek majd, hogy Guy Debord fogalmai (a spektákulum és az előregyártott esztétikai elemek eltérítéseként értendő détournement) igen izgalmas, komplex és revelatív nézőpontot kínálnak az egyes művek és az egyes művészi intenciók elemzéséhez is.

A foucault-i archeológiai keretek és a debord-i ideológiai mechanizmusok, illetve az eszme- és ideológiakritikai retorika bemutatása után kerülhet sor a szocialista realizmus diszpozitívjének, eljárás- és szabályrendszerének, rítusainak és nyelvének részletesebb elemzésére a képzőművészet területén. Ez a szocialista realista diszpozitív véleményem szerint Magyarországon is nagymértékben meghatározta azt, hogy miről és hogyan lehetett beszélni, illetve azt is, hogy mit és hogyan lehetett ábrázolni, azaz láthatóvá tenni, ami természetesen annak a kérdésnek ágyaz meg, hogy vajon hogyan és mit is láthattak a szürnaturalista festők, akiket a szürrealizmus és a realizmus különféle látásmódjai egyaránt inspiráltak. Ennek a kérdésnek a színpadra állításához azonban nemcsak a szovjetizáció és a szovjetizált magyar kultúra diszpozitívjét kell megismernünk, hanem az „ellenkultúráét” is. Vagyis nemcsak a realizmus szocialista ideológiáját és a szocialista művészet stratégiáit kell bemutatni, hanem a szürrealizmus diszkurzusát és taktikáit is, amelyek Magyarországon leginkább Budapest és Párizs vonzás- és feszültségterében bontakoztak ki.

Mindennek részletes taglalása előtt ebben a fejezetben még a szocialista realista diszpozitív egyik meghatározó diszkurzusát, a hidegháborút is bemutatom igen röviden és

[122] Dobrenko 2007. Debord 1967.

vázlatosan,[123] mivel az egyrészt a szürnaturalista festők egyik kedvenc témakörét (nukleáris apokalipszis és békeharc) adta, másrészt ennél tágabb értelemben is meghatározta pozíciójukat, hiszen a szürnaturalista kifejezés maga is a hidegháború nyelvét és ideológiáját tükrözi vissza. A hidegháború és a szürnaturalizmus konfrontálása egyúttal azt is a felszínre hozhatja, hogy a kétpólusú (kapitalizmus vs. kommunizmus) ideológia mennyire (nem) képes leírni a különféle lokális kulturális jelenségeket a közép-európai régióban.

Új archeológia és új művészettörténet

Foucault művészettörténeti karrierjének kezdete szorosan összefonódik az angolszász új művészettörténet, a new art history[124] kezdeteivel, a francia „archeológus" azonban mégis inkább a vizualitás társadalmi konstrukciójának eszméjére épülő visual culture studies akadémiai körein belül vált emblematikussá.[125] Ebben a diszkurzusban kezdetben olyan, a marxista kultúraelméletek felől érkező filozófusok emelték ki Foucault jelentőségét, mint Martin Jay, illetve olyan interdiszciplináris művészettörténészek hivatkoztak rá előszeretettel, mint W. J. T. Mitchell, aki a nyelvi fordulat mintájára konstruált képi fordulat meghirdetésekor a spektákulum, a tekintet és a felügyelet fogalmaival kívánta bizonyítani, hogy a vizualitás elemzése a textualitástól független, önálló nyelvet igényel.[126] Amíg azonban Jay alapvetően filozófia- és társadalomtörténetként tekintett saját munkásságára, addig Mitchell a vizualitás és a verbalitás lingvisztikai viszonyait elemezve egy új (kritikai) ikonológiát akart deklarálni,[127] hiszen a képi fordulat meghirdetőjének intellektuális

[123] A hidegháború történetét és tudományos irodalmát is elsősorban a vizuális kultúra perspektívájából fogom áttekinteni. A tágabb történelmi értékeléshez lásd: Borhi 2005. Kalmár 2014. Békés 2019.
[124] V.ö.: Jonathan Harris: The New Art History. A Critical Introduction. Routledge, New York, 2002.
[125] A visual studies, illetve a visual culture studies történetének, nyelvezetének és fontosabb figuráinak ismertetéséhez lásd bővebben: Margaret Dikovitskaya: Visual Culture. The Study of the Visual after the Cultural Turn. MIT Press, Cambridge, 2005. és Elkins 2003. A visual culture fogalmának különféle művészettörténeti, történettudományi és antropológiai értelmezéseiről újabban lásd: Ghil Bartholeyns: History of Visual Culture. In: Marek Tamm – Peter Burke (eds.): Debating New Approaches to History. Bloomsbury, London, 2018. 247-275.
[126] Martin Jay: In the Empire of the Gaze. Michel Foucault and the Denigration of Vision in 20th Century French Thought. In: David Hoy (ed.): Foucault. A Critical Reader. Blackwell, New York, 1986. 175-204. és W. J. T. Mitchell: A képi fordulat. (1992) Balkon, 2007/11-12. http://balkon.art/1998-2007/2007/2007_11_12/01fordulat.html Továbbá: Mitchell 1994.
[127] W. J. T. Mitchell: Iconology. Image, Text, Ideology. University of Chicago Press, Chicago,1986. Mitchell ekkor Nelson Goodman és Ernst Gombrich nyomán anélkül beszélt az ikonológiáról, hogy Panofsky vagy Warburg munkásságára reflektált volna. A kritikai ikonológiát programszerűen csak 1994-ben hirdette meg a Picture

horizontja arra az ősi dichotómiára épült, amely az ekphrasziszból kiindulva a képeket a szavak alá rendelte, ahogy azt az ikonológia klasszikus (Panofsky-féle) módszere is tette.[128]

Mitchell elsődleges célja így az lett, hogy a képek autonóm struktúráira és sajátos működési mechanizmusaira mutasson rá, ami amúgy közel áll ahhoz az elképzeléshez, amit Foucault (leginkább a „kései" Foucault a hetvenes évektől) is vallott a képekkel kapcsolatban,[129] hogy azok rendelkeznek egy speciális nyelvvel, pontosabban részei egy olyan diszpozitívnek, amely nem értelmezhető maradéktalanul verbális diszkurzusként. Mitchell a képi fordulat meghirdetésekor támaszkodott is a tekintet és a felügyelet fogalmaira, sőt még a látható és az artikulálható bonyolult episztemikus összefüggéseire is, amikor a Foucault-t értelmező Deleuze nyomán azt hangsúlyozta, hogy a verbalitás nem képes tökéletesen leképezni a vizualitást.[130] A vizualitás egészét, illetve a vizuális kultúrán belül a szubjektum helyét kijelölő tekintet (gaze, regard) fogalmát azonban nem annyira Foucault, mint inkább Lacan és a feminista filmelmélet felől értelmezte.[131] A felügyelet (surveillance) pedig inkább politikai és hatalmi gyakorlatként volt fontos számára, a látás foucault-i, konceptuális (társadalmi és nyelvi) meghatározottsága, szabályozottsága nem játszott kitüntetett szerepet az általa vázolt kritikai ikonológiában,[132] a képek Mitchell-féle

Theory-ban, amikor azt javasolta, hogy Panofsky ikonológiáját és Louis Althusser ideológiáját összeolvasva és a két értelmezési szempontrendszert kölcsönösen (a másik szempontjai szerint) dekonstruálva kellene létrehozni egy kritikai képelméletet, ami az ikonológiai módszert ideológiának tekinti, az ideológiakritikát pedig képelméletként érti.

[128] Mitchell „képelméletéről", kritikai ikonológiájáról újabban: Kresimir Purgar (ed.): W. J. T. Mitchell's Image Theory. Routledge, New York, 2017. Lásd különösen Szőnyi György Endre tanulmányát a kritikai ikonológia posztstrukturalista genealógiájáról: Post-structuralist Iconology. The Genealogical and Historical Concerns of Mitchell's Image Science. I. m. 61-81. Szintén tőle: Pictura és Scriptura. Hagyományalapú kulturális reprezentációk huszadik századi elméletei. JATE Press, Szeged, 2004. 172-190.

[129] Foucault 1973. Foucault 1975b.

[130] Deleuze 1986. Lásd még Mitchell legutóbbi visszatekintését a képi fordulat és a kritikai ikonológia horizontjára: W. J. T. Mitchell: Image Science. Iconology, Visual Culture, and Media Aesthetics. University of Chicago Press, Chicago, 2018.

[131] Mitchell Lacan értelmezése során leginkább Kaja Silverman (Silverman 1988) és Norman Bryson (Bryson 1984) munkásságára támaszkodott, akik mindketten részt vettek az első vizuális kultúrának szentelt 1989-es rochesteri konferencián, amelynek előadásai 1994-ben jelentek meg: Bryson – Moxey – Holly 1994.

[132] Mitchell a maga kritikai ikonológiájának kidolgozása során egyáltalán nem reflektált Aby Warburg munkásságára. Aby Warburg a Palazzo Schifanoia freskóinak elemzése során (Warburg 1912) már 1912-ben használta a „ikonologische Analyse" kifejezést, de csak annyiban reflektált az analízis kritikaiságának mibenlétére, hogy szerinte egy filológiai – történeti – metodikai irányban kiterjesztett, vagyis egyszerre reflexív (formai, nyelvi és társadalmi tekintetben is) és önreflexív ikonológiára lenne szükség a képek elemzéséhez. Warburg kritikaiságának mibenléte Panofsky ikonológiai módszerének szisztematikus (leginkább) német művészettörténeti kritikája során hosszú időre háttérbe szorult. Warburg ikonológiájának kritikai voltára először Martin Warnke hívta fel a figyelmet. V.ö.: Werner Hofmann – Georg Syamken – Martin Warnke: Die Menschenrechte des Auges. Über Aby Warburg. Europaische Verlagsanstalt, Frankfurt am Main, 1980. 53-83. Warburg ikonológiai módszerére kimondottan „kritikai ikonológia"-ként elsőként a francia filozófiatörténet reflektált: Eveline Pinto: Mécénat familial et histoire de l'art. Aby Warburg et l'„iconologie critique". Revue de

alternatív nyelvelméletében.[133] A képi fordulatot a nyelvi fordulat[134] mintájára megkonstruáló Mitchell Foucault-olvasatában azonban ezzel együtt is erősen jelen van az episztemék és a nyelvjátékok diszkontinuitására fókuszáló gondolkodástörténeti horizont, ami abból is adódik, hogy Mitchell William Blake munkássága és az irodalomtörténet felől érkezett el a művészettörténet, illetve az ikonológia kérdéseihez, és nézőpontját a close reading és a nyelvfilozófia amerikai hagyományai mellett leginkább a dekonstrukció amerikai recepciója befolyásolta.[135]

Foucault azonban először nem is az USA-ban, hanem Angliában vált fontos referenciává a művészettörténetben, mégpedig leginkább a szexualitás történeti konstrukcióját elemző kései írásaival, amelyek alapszövegei lettek az angliai új művészettörténet feminista kritikai ágának, amelyet leginkább Griselda Pollock írásaival szoktak példázni.[136] Foucault a hetvenes évektől kezdve lett fontos szerző a feminista kritikán belül, és Pollock is elsősorban a felügyelet (surveillance), majd a nyolcvanas évektől kezdve a szexualitás diszkurzív konstrukciójának retorikáját hasznosította, ami egyúttal persze azt is implikálta, hogy reflektált arra, hogy miként formálta a művészetet és a művészettörténetet az, hogy egy adott korban, egy adott episztemén belül mit is lehetett elképzelni és leképezni, illetve megfogalmazni és kimondani. A visual culture studies egyik kiindulópontjának, kikristályosodási gócának tekinthető 1989-es rochesteri konferencián (*Visual Culture: Images and Interpretations*) is Pollock volt az, aki Foucault-ról és a feminizmusról adott elő, és arra koncentrált, ahogy a művészettörténet „nem nélküli" retorikája hogyan rekesztette ki a nőket a grand art kánonjából.[137] Ugyanebben az időszakban vált számára az is fontossá, hogy a feminista kritikát nemcsak a konzervatív művészettörténettől, de a genderre érzéketlen marxista univerzalizmustól és az új művészettörténettől is elválassza. Pollock ennek során elsősorban a *Felügyelet és büntetés*, illetve *A szexualitás története* nézőpontjait hasznosította a nők, illetve a nem diszkurzivált

Synthese, 1987/1. 91-107. Mindennek tükrében a kritikai ikonológiára én egy olyan, nyelvi és történeti értelemben is reflexív képtudományként gondolok, amely tudatában van annak, hogy a képek részei a tudás, a hatalom és a mindennapi élet foucault-i értelemben vett diszpozitívjének.

[133] W. J. T. Mitchell: Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representations. University of Chicago Press, Chicago, 1994.

[134] V.ö.: Richard Rorty (ed.): The Linguistic Turn. Essays in Philosophical Method. University of Chicago Press, Chicago, 1967.

[135] V.ö.: Mitchell 1986. Mitchell 1994.

[136] Griselda Pollock: Vision and Difference. Feminism, Femininity, and the Histories of Art. Routledge, London, 1988.

[137] Griselda Pollock: Feminism/Foucault. In: Bryson – Holly – Moxey 1994, 1-41.

női nézőpont művészettörténetből való kirekesztésének értelmezésére.[138] Ezt a kirekesztést, illetve a gender nem-diszkurziválását, vagyis a társadalomtörténeti esszencializmust, illetve a gender és a szexualitás társadalmi kódolásának, avagy az artikuláció (miről lehet beszélni és mit lehet ábrázolni) határainak kijelölését még T. J. Clark munkásságából is hiányolta annak Manet-ről szóló könyve kapcsán.[139] Pedig Clark kifejezetten egy új társadalomtörténeti nézőpontot alkalmazott, amely ráadásul nemcsak a politika és a művészeti kritika szempontjait vette figyelembe, hanem a szubjektumot egyfajta diszkurzív konstrukciónak tekintette, amelyet ő az ideológián és a spektákulumon keresztül fogott meg, ami szerinte meghatározza nemcsak azt, hogy a dolgokat hogyan lehet leképezni, hanem azt is, ahogyan egyáltalán el lehet őket képzelni, ami párhuzamos Foucault-nak a láthatóról és az elmondhatóról alkotott elméletével.[140]

A Manet-könyv abból a szempontból is izgalmas eset, hogy Clark nyelvi, diszkurzív érzékenysége párhuzamba állítható nemcsak Foucault archeológusi munkásságával, de a Warburg ikonológiai örökségét ápoló Warburg Intézettel is, amelynek meghatározó figurája a hetvenes évektől kezdődően Gombrich mellett Michael Baxandall lett. Amíg azonban Gombrich a művészetet az ismeretelmélethez és a pszichológiához kapcsolta és univerzális keretek között tárgyalta, ami a new art history egyik első számú célpontjává tette,[141] addig Baxandall a marxista alapokon álló társadalom- és mentalitástörténet számára is szimpatikus módon a kultúra és a művelődés fogalmaihoz kapcsolta, illetve ahhoz a tudás- és hiedelem-készlethez, ami szerinte meghatározza egy korszak szereplőinek látásmódját.[142] Ezt a szociológiai, pszichológiai és antropológiai alapokon definiált látásmódot nevezte el Baxandall period eye-nak, ami azonban Gombrichot túlságosan is emlékeztette Hegel és Marx Weltanschauungjára, de ennek ellenére (vagy éppen ezért) a kulturális antropológián belül igen népszerű lett.[143] A Courtauld Intézetben is dolgozó, de az angol szituácionista mozgalomban is résztvevő T. J. Clark esetében ráadásul a nyelv- és a képalkotás részben ideológiai, részben ikonológiai meghatározottsága csak a foucault-i értelemben vett

[138] Michel Foucault: Felügyelet és büntetés. A börtön története. (1975) Gondolat, Budapest, 1990. Michel Foucault: A szexualitás története I. A tudás akarása. (1976). Atlantisz, Budapest, 1996.
[139] Pollock 1988, 50-90.
[140] T. J. Clark: The Painting of Modern Life. Paris in the Art of Manet and His Followers. Alfred Knopf, New York, 1984. 8-9.
[141] Bryson 1983. Harris 2002.
[142] Baxandall 1972.
[143] Langdale 1994.

diszkurzus analízis egyik kiindulópontját jelentette, a másikat a szituácionistákon és az újbaloldali aktivistákon keresztül a beszélő és az alkotó helyzetét leíró „marxista" spektákulumban találta meg, ami akár a period eye antikapitalista pendant-jának is tekinthető.[144]

Egy másik, ezzel a Clark-féle perspektívával is összefüggő, jelentős Foucault mennyiséget tartalmazó ércesedés az angol new art history tellérjeiben John Tagg „fotóelmélete" (*The Burden of Representation*), ami szintén a nyolcvanas évek első felében kristályosodott ki.[145] Tagg rendszerében a fotográfia a hatalom, pontosabban a hatalom által formált reprezentáció legfontosabb eszköze lesz, ami Foucault hatalom/tudás mátrixára utal, vagyis arra az alapvető foucault-i gondolatra, hogy a tudás kontrollálása a hatalomtól elválaszthatatlan, hiszen a szubjektumok működését meghatározó tudás uralása a hatalom központi ágendája. A hatalom ugyanis a reprezentációk rendszerén keresztül határozza meg az identitás konstrukcióit is, amelyen belül a fotográfia kitüntetett szerepet játszik, hiszen a történelem és az emlékezet meghatározásán át befolyásolja azt is, ahogyan a szubjektum a történelemről és benne önmagáról gondolkodik. Ez lenne Tagg kifejezésével élve egyúttal a reprezentáció felelőssége, azaz terhe is: a hatalom ugyanis a reprezentációkon keresztül strukturálja az életet, a megélhető tapasztalatokat, vagyis egy reprezentáció létrehozása mindig felelősséggel jár, hiszen az beépülhet a kultúrába, és annak fontos, a hatalom által is használt elemévé válhat.[146] John Tagg amúgy pályája elején T. J. Clarkkal dolgozott együtt Angliában, a hetvenes évek végén a Clark által gründolt első Social History of Art programot vezette a University of Leeds-en, ahol akkor Griselda Pollock is tanított. Clarkot a hetvenes évek elején született írásai alapján az angol new art history is az egyik alapító atyjának tekinti, aki egy új (Hauser Arnoldhoz és Antal Frigyeshez képest új) társadalomtörténeti megalapozottságú művészettörténeten dolgozott már a Courbet-nak szentelt könyveiben is.[147] A hatvanas évek végén Párizsban Clark ráadásul kapcsolatba került a szituácionistákkal is, és Debord ugyan néhány évvel később kizárta, de a hetvenes években Clark így is a

[144] Guy Debord: A spektákulum társadalma. (1967) Balassi, Budapest, 2006. Clark a Manet-ról írott könyvében használta a spektákulum debord-i elméletét. Clark 1984.
[145] John Tagg: The Burden of Representation. Essays on Photographies and Histories. MacMillan, London, 1988.
[146] Tagg könyvének címe egyúttal visszautal Hayden White munkásságára is: The Burden of History. History and Theory, 1966/2. 111-134.
[147] T. J. Clark: Image of the People. Gustave Courbet and the 1848 Revolution. Thames and Hudson, London, 1973. és Uö: The Absolute Bourgeois. Artists and Politics in France, 1848-1851. Thames and Hudson, London, 1973.

spektákulum felől értelmezte a kapitalizmust és a 19. század utolsó harmadának Párizsát, Baudelaire-rel, Manet-val és az őket követő impresszionistákkal, akik a modern élet és a modern szórakoztatóipar, illetve az annak szerkezetét, figurativitását és nyelvezetét meghatározó kapitalista spektákulum festői lettek.[148]

A nyolcvanas évek angol new art history-je határozta meg a visual culture studies másik vezető figurájának, Nicholas Mirzoeff pályájának kezdetét is, aki akkoriban még Angliában dolgozott, a kilencvenes évek végén pedig (már) Amerikában az első önálló könyvet írta a visual culture studies-ról, pontosabban a visual culture-ről, amit ő a vizuális kultúra tudományaként értett.[149] Mirzoeff új tudományának kiindulópontja az a provokatív tézis lett, hogy a modern élet a képernyőn zajlik, másként fogalmazva azt állította, hogy immáron (vagyis a huszadik század végén) lényegében egy digitális spektákulumban élünk, ami leginkább Guy Debord és Jean Baudrillard nézőpontjából értelmezhető.[150] Később, a kétezres években érdeklődése fokozatosan elfordult a képek ismeretelméleti státuszától a képek funkciójának, a diszpozitíven belül betöltött szerepének értelmezése felé.[151] Vagyis a vizualitás és a láthatóság politikai, hatalmi komponensei kezdték el egyre inkább érdekelni, ami a *The Right to Look* című könyvében csúcsosodott ki.[152] Mirzoeff itt már Derrida nyomán[153] beszél a látáshoz való jogról, amelyet a kormányzati ész,[154] a foucault-i gouvernementalité is erőteljesen szabályoz, hiszen a látható és az elmondható pragmatikus meghatározása és kontrollálása következtében a szubjektumok a társadalom részeként többnyire önként és dalolva engedelmeskednek a politikai és gazdasági irányításnak.

Mirzoeff a kormányzati mentalitás foucault-i elemzését Giorgio Agamben irányában gondolta tovább, aki a modernitás kapcsán biopolitika helyett már kifejezetten a halál politikájáról, thanatopolitikáról beszél, amikor a *Homo Sacer*-ben kifejti a koncentrációs tábor metaforájának jelentőségét a modern politikai kultúrában.[155] Agamben annyiban módosította Foucault biopolitika értelmezését, amelyben a hatalom gyakorlása a szubjektum

[148] Clark 1984.
[149] Nicholas Mirzoeff: An Introduction to Visual Culture. Routledge, New York, 1999.
[150] Debord 1967. Baudrillard 1981.
[151] Hasonló, az ismeretelmélettől a politikai filozófiáig húzódó ívet járt be W. J. T. Mitchell is: What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images. University of Chicago Press, Chicago, 2005. és U.ő.: Cloning Terror. The War of Images, 9/11 to the Present. University of Chicago Press, Chicago, 2011.
[152] Nicholas Mirzoeff: The Right to Look. A Counterhistory of Visuality. Duke University Press, Durham, 2011.
[153] Jacques Derrida – Marie-Francois Plissart: Droit de regards. Minuit, Paris, 1985.
[154] Michel Foucault: „Kormány-fővel" gondolkodni. (1978) In: Foucault 2000, 287-305.
[155] Giorgio Agamben: Homo Sacer. Sovereign Power and Bare Life. (1995) Stanford University Press, Stanford, 1998.

elméjének és testének kontrollján keresztül valósul meg, hogy az ő értelmezésében a lényeg már nem is az élet, hanem inkább a halál fölötti rendelkezés, vagyis annak meghatározása, hogy az engedetlen, abnormális, vagy antiszociális polgárokat hogyan lehet eltüntetni a társadalom testéből. Mirzoeff pedig Foucault és Agamben nyomdokain hozza létre a látás és a láthatóság történeti mezejét, amelynek episztemológiai elemzése során három vizuális komplexumról értekezik. Az első az ültetvényes (1660-1885), a második az imperialista (1857-1947), a harmadik pedig a katonai-indusztriális rendszer, amely 1945 óta tart, és szimbolikus figurája már nem a munkát felügyelő ültetvényes, és nem is a kultúrát közvetítő gyarmati tisztviselő, hanem a lázadásokat elfojtó, profi zsoldos (counterinsurgent), illetve a titkosügynök a CIA-től a KGB-ig (magyar vonatkozásban az ÁVH-ig) ívelően. Számunkra mindebben most kifejezetten az az érdekes, hogy a kultúra nagy léptékű elemzéséhez Mirzoeff Foucault vizualitás, illetve láthatóság (visibilité) fogalmát használta, ami azt kontrollálja, illetve azt mutatja meg, hogy egy adott korban mi és hogyan lehet látható.[156]

Mirzoeff előtt egy inkább még esztétikai, mint ismeretelméleti kontextusban Caroline A. Jones is használta már a láthatóság foucault-i fogalmát a Clement Greenbergről, illetve a modernizmusról és az érzékelés bürokratizálásáról szóló könyvében, de ő nem helyezte központi, társadalmi struktúraalkotó szerepbe.[157] Jones a szójátékként mozgásba lendített eyesight (I-sight és Eye-site) kifejezés kapcsán konstruálta meg a láthatóság és a szubjektum, a szem és az én szoros összefüggését, ami Lacan és Foucault gondolatait szintetizálta a szubjektiváció és a vizuális kultúra összekapcsolásával. Lacan pszichológiai és pszichoanalitikai,[158] lényegében elvont látószögét Jones merészen – Lacan és Foucault nézeteltéréseitől eltekintve – kapcsolta össze a szubjektiváció foucault-i fogalmával is, avagy az én technologizálásával, amikor arra keresett magyarázatot, hogy miért lehetett Greenberg tisztán vizuális modernizmus elemzése annyira népszerű és sikeres az ötvenes-hatvanas években. A magyarázat nála az érzékelés bürokratizálásában, adminisztratív racionalizálásában rejlik, vagyis abban a modernista diszkurzusban, amit Bruno Latour purifikációnak nevez és a racionalizálás, a gazdasági-politikai logika felől magyaráz, amely

[156] Korábban ugyan már Martin Jay is megkísérelte a vizualitást, illetve annak formalizálását episztemék definiálására használni, de ő ehhez nem Foucault, hanem Sigmund Freud és Christian Metz szótárát használta, vagyis a szokpikus rezsim fogalmát: A modernitás látásrendszerei. (1988) Vulgo, 2000/1-2. http://www.c3.hu/scripta/vulgo/2/1-2/jay.htm

[157] Caroline A. Jones: Eyesight Alone: Clement Greenberg's Modernism and the Bureaucratization of the Senses. University of Chicago Press, Chicago, 2005.

[158] Jacques Lacan: Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis. (1964) Norton, New York, 1978.

operacionális alapon elválasztja egymástól a politika, a gazdaság, a tudomány és a művészet diszkurzusait az optimális kezelhetőség érdekében.[159] Latour értelmezésében a posztmodern korszakának kulturális és ismeretelméleti relativizmusa éppen ezzel a modern logikával fordult szembe, hogy rámutasson a korábban autonómnak gondolt tudományos, gazdasági és politikai hálózatok összefüggéseire.

Ám ha a posztmodern és a posztmodernizmus fogalmisága kapcsán Yve-Alain Bois, Hal Foster és Rosalind Krauss művészettörténetét is felidézzük, akkor a modernizmus és a modernitás kritikáját az irracionális és formabontó (informe – Georges Bataille kifejezésével élve[160]) antimodernizmus fogalmán keresztül visszavezethetjük egészen a 20. század elejéig. Bataille mellett a racionalizmus kritikája mellett kötelezte el magát Roger Caillois és az egész Collège de Sociologie mozgalom is, sőt még Bataille ellenlábasa, André Breton is, aki nemcsak Freud tudattalan, de Gaston Bachelard szürracionalizmus fogalmára is támaszkodott, amit a halmazelmélet és a kvantumfizika inspirált nagymértékben.[161] Ebbe a ráció és a megformáltság, a stílus és a klasszikus forma primátusát megkérdőjelező szemléletbe pedig becsatornázható válik számos vizuális kultúra a dadaizmustól a szürrealizmuson és a magyar (Kállai Ernő-féle) bioromantikán[162] át a hatvanas évek különféle új realizmusaiig (nouvelle figuration, Nouveau Réalisme) és a szürnaturalizmusig, amely azonban Krauss, Foster és az October folyóirat szerzőinek nagy narratívájából „természetesen” (geopolitikai láthatatlanságából eredően) kimaradt.[163]

---

[159] Bruno Latour: Sohasem voltunk modernek. (1993) Osiris, Budapest, 1999.

[160] Bataille 1929.

[161] Gaston Bachelard: Le Surrationalisme. Inquisitions, 1936/1. 1-6. Lásd még: Gaston Bachelard: Le nouvel esprit scientifique. Alcan, Paris, 1934. 175. Bachelard harmincas évekbeli jelentőségéhez: Denis Hollier (ed.): The College of Sociology. The University of Minnesota Press, Minneapolis, 1988. Lásd még: Mary Ann Caws: Gaston Bachelard and André Breton. Poetics of Possibility. University of Kansas, Kansas City, 1962. Valamint: Richman 2002.

[162] Kállai 1932. Kállai 1947a.

[163] Bois – Krauss 1997. Yve-Alain Bois – Benjamin H. Buchloh – Hal Foster – David Joselit – Rosalind Krauss: Art Since 1900. Modernism, Antimodernism, and Postmodernism. Thames and Hudson, London, 2005. Az említett kötetek nemcsak a szürnaturalizmusról, de a bioromantikáról sem tesznek említést, ami talán nem meglepő, ha tekintetbe vesszük Kállai pozsonyi és budapesti lapokban megjelent szövegeinek láthatóságát, illetve szigorúan lokális diszkurziválását, ami csak az utóbbi évtizedekben változott egy picit. V.ö.: Botar – Wünsche 2011. A bioromantika és a szürnaturalizmus láthatóságát nyilván az erősítheti, ha a nemzetközileg ismert és elfogadott narratívákhoz és frazeológiákhoz kapcsoljuk, ami az én értekezésem egyik célja is. Bois, Buchloh, Foster és Krauss (avagy az October folyóirat) nagy narratívájának releváns geopolitikai kritikájához lásd: Piotr Piotrowski: Toward a Horizontal History of the European Avant-Garde. In: Sascha Bru et al. (eds.): Europa? Europa! The Avant-Garde, Modernism, and a Fate of a Continent. De Gruyter, Berlin, 2009. 49-58. A nagy, globális igényű, művészettörténeti kézikönyvben Piotrowski szerint problematikus mértékben nem esik szó az amerikai és nyugat-európai művészeti és intellektuális trendek kelet- és kelet-közép-európai, sajátos „verzióiról”, árértelmezéseiről, avagy az azokkal párhuzamos „horizontális” művészettörténetekről. A magyar, illetve magyar származású művészek közül például csak a nyugati karriert befutó Moholy-Nagy, Vasarely és Hantai

A láthatóság (visibilité) fogalma az angolszász művészettörténeti diszkurzusba valószínűleg Gilles Deleuze 1986-os Foucault-könyvének 1988-as fordításával került be, amely John Rajchman gyakran idézett és úttörő Foucault-elemzését is nagyban inspirálta.[164] A láthatóság Rajchman értelmezésében azt reprezentálja, hogy mi válik láthatóvá egy adott korszakban, illetve episztemében, és mik ennek a láthatóságnak a diszkurzív körülményei és az episztemológiai tényezői. Rajchman e téren Deleuze elemzését követi, de Deleuze-től eltérően nem állítja egymással élesen szembe a láthatót és a mondhatót Foucault ismeretelméletében. Rajchman szerint ugyanis a kettő Foucault számára is egységben létezett, és éppen a kettő viszonya mutatja meg, hogy mi volt egy adott kor tudása, illetve világképe alapján episztemológiai szempontból ábrázolható. A láthatóság fogalma kapcsán fontos megemlíteni, hogy 1986-ban jelent meg angolul egy másik fontos Foucault-értelmezés is, amelyben szintén meghatározó szerepet játszik a látható és a mondható, avagy a reprezentációk rendszere.[165] Michel de Certeau a *Heterologies* című kötetében ráadásul a visibilité fogalmát és jelenségét sajátos módon a „fekete nap" metaforájával igyekszik megvilágítani. Tulajdonképpen erre a metaforára épül de Certeau egész – lényegében lacani indíttatású – Foucault-elemzése is, ami franciául már 1969-ben megjelent, mivel először *A szavak és a dolgok* recenziójának készült, ami aztán átdolgozott, 1973-as verziójában kapta meg a „soleil noir" címet.[166] A fekete lyukkal is asszociálható, de elsősorban alkimista konnotációkat keltő fekete nap metafora arra a gondolatra épül, hogy a reprezentációk (a szavak és a képek) szövete nemcsak ábrázol, hanem el is takar valamit, ami önmagában nem látható, mert nem bocsát ki fényt, sőt, minden fényt, minden tudást elnyel, magába szippant. De Certeau ugyanis amellett érvel, hogy Foucault rendszerében a látható és az elmondható nagyjából megfeleltethető a lacani imaginárius és szimbolikussal,[167] melyeknek funkciója elsősorban az, hogy elrejtsék, beburkolják, értelmezhetővé tegyék a

munkásságát tárgyalják részletesebben. Az öt szerző a modernizmus nagy narratíváját így csak ismeretelméleti és biopolitikai szempontból dekonstruálja. E dekonstrukció geopolitikai verziója csak Piotrowski munkásságából kiindulva kezdett el valamennyire körvonalazódni immáron Kelet-Közép-Európában is. V.ö.: Bazin et al. 2016.

[164] John Rajchman: Foucault's Art of Seeing. October, 1988/1. 88-117.

[165] Michel De Certeau: Heterologies. Discourse on the Other. Manchester University Press, Manchester, 1986. 171-184.

[166] Michel De Certeau: Le noir soleil du langage: Michel Foucault. In: L'Absent de l'histoire. Mame, Paris, 1973. 115-132.

[167] Jacques Lacan: A tükör-stádium mint az én funkciójának kialakítója. (1936) Thalassa, 1993/2. 5-11. Lásd még: Lacan 1964.

valóságot, a lacani valóst, a leírhatatlant és az elképzelhetetlent, amelynek Foucault-nál is a halál lesz az első számú metaforája.

De Certeau szerint nem véletlenül kezdődik azzal a mondattal a *Klinikai orvoslás születése*, hogy „e könyv témája a tér, a nyelv és a halál – a tekintetről lesz szó".[168] De Certeau pedig a leképezhetetlen és a szimbolizálhatatlan halál vonatkozásában vezeti be a fekete nap metaforát, amelynek alkímiai és kozmológiai konnotációja mellett fontos az ismeretelméleti tartalma is, hiszen olyan dolgokra vonatkozik, amelyekről nincsenek közvetlen tapasztalataink, csak áttételesek, mint a fekete lyukakról, amelyeket nem látunk a szó szoros értelmében, hiszen minden fényt és sugárzást elnyelnek, de gravitációs erejük alapján tudjuk, hogy ott vannak. A fekete nap a látható és az elmondható felől így egyúttal a lacani valós (le réel) metaforája is, amelyet a nyelv burkol be, ami azonban de Certeau értelmezésében nemcsak az elmondhatót jelenti, ahogy Deleuze Foucault-jánál,[169] hanem egyúttal a láthatót is, avagy azt a vizuális kultúrát, amely majd Debord és az ő spektákuluma nyomán fut be nagy karriert a kilencvenes évek visual culture és visual studies elméleteiben.[170]

Foucault-t azonban Lacantól eltérően nem a valós és a nyelvileg megformált valóság viszonya foglalkoztatta, hanem elsősorban az, hogy a valóság hogyan, milyen nyelvi és logikai struktúrák segítségével épül fel, vagyis milyen is lesz az episztemé je, a tudásról alkotott rendszere a korszaknak, amelyet a diszpozitív tart fenn. Ezzel párhuzamosan az is izgatta, hogy egy adott korszak diszpozitívjét, vagyis a láthatóság és az elmondhatóság rendszerét miként lehet láthatóvá tenni: ez lesz Rajchman értelmezésében az a bizonyos „art of seeing", avagy a látás, és tágabb értelemben a meglátás és a megértés művészete.[171] Innen nézve még Svetlana Alpers legendás könyvében, a *The Art of Describing*-ban is ott érezhetjük Foucault archeológiai módszerének szempontjait, illetve a láthatóság és a láttatás egy adott korra jellemző strukturálását, avagy az ismeretelméleti szempontok injektálását a művészettörténetbe. Alpers Vermeer és a 17. századi holland festészet elemzése során konkrétan hivatkozik is Foucault-ra, habár azért inkább Baxandall frazeológiáját követi,

[168] Foucault 1963a, 91.
[169] Deleuze 1986.
[170] Mitchell 1994. Mirzoeff 1999.
[171] Rajchman 1988.

amikor a művészettörténeti diszkurzuson belül először beszél egy adott korszak nyelvi, látásmódbeli és ismeretelméleti értelemben is koherens vizuális kultúrájáról.[172]

Alpers – emlékei szerint – Baxandall-nél olvasta először a vizuális kultúra kifejezést, amit aztán a 17. századi holland festészet elemzése során kamatoztatott, amelyet a *Painting and Experience* szellemében egy jellegzetes materiális és intellektuális kultúra lenyomataként értelmezett, és az itáliai elbeszélő művészettel szembeállítva a vizuális leképezés szempontjait kitüntető leíró (describing) művészetként azonosított.[173] A vizuális leképezés jelentőségének kitüntetése ráadásul Alpers értelmezésében nem pusztán a vizuális művészetek dicséretét és dicsőségét szolgálta, nemcsak a szem, hanem az elme gyönyörködtetését is, ami összefügg a látás és a látható, a megfigyelhető objektív valóság jelentőségének kitüntetésével a karteziánus vizuális kultúrában.

Talán Alpers könyvének sikere is inspirálta a látás és a láttatás technológiáinak egy másik meghatározó értelmezését, Jonathan Crary vizuális „archeológiáját", aki a *Techniques of the Observer*-ben kifejezetten Foucault módszertanához, a látás és a láthatóság ismeretelméleti elemzéséhez kapcsolta vizsgálódásait.[174] Ez a könyv, amelyet Mitchell is referenciaként elemzett a képi fordulatról szóló cikkében,[175] céljai szerint a látás történeti konstrukciójáról szól, arról, hogy miként konstruálták meg a tudományos diszkurzuson keresztül egy adott episztemén belül azt, hogy mit is látunk valójában. Crary ugyanis nemcsak az irodalomban és a művészetelméletben, de a tudománytörténetben is kimutatja azt, ahogyan az új technológiai felfedezések átírták a látásról és a szubjektumról való gondolkodás nyelvét. Vagyis Crary a vizualitás egyik első komoly archeológusaként a képek

[172] Alpers számára A szavak és a dolgokban kifejtett episztemológiai törés a reneszánsz és a klasszikus kor között köszön vissza az „északi" művészet vizuális perspektívájában, ami a reneszánsz verbális, irodalmi kultúrjával szemben a vizualitásra és a valóság reprezentálására fókuszált. Svetlana Alpers: Hű képet alkotni. Holland művészet a 17. században. (1983) Corvina, Budapest, 2000. 21. Alpers ugyanabban az időszakban egy alapos elemzést is szentelt a Las Meninast elemző Foucault reprezentáció fogalmának: Interpretation without Representation, or the Viewing of Las Meninas. Representations, 1983/1. 30-42. Nem mellesleg Alpers Stephen Greenblatt-tel közösen alapította a Representations folyóiratot, amely az amerikai new cultural history egyik legfontosabb orgánuma lett.

[173] Baxandall 1972. Thomas DaCosta Kaufmann mutatott rá, hogy Baxandall a „vizuális kultúra" kifejezést nem használta műveiben, de a vizuális aspektusok kitüntetéséhez igen közel került a 16. századi német faszobrászat elemzése során: The Limewood Sculptors of Renaissance Germany. Yale University Press, New Haven, 1980. V.ö.: Thomas DaCosta Kaufmann's reply to the Visual Culture Questionnaire. October, 1996/2. 45-48.

[174] Jonathan Crary: A megfigyelő módszerei. Látás és modernitás a 19. században. (1990) Osiris, Budapest, 1999. 34-36. Crary persze kritizálja is Alperst, egyrészt azért, mert csak Hollandiára lokalizálja az északi tekintetet, miközben az egész Európára jellemző volt, amit Descartes és Leibniz írásai mutatnak. Másrészt azért is kritizálja, mert Alpers nem disztingvál a látás 17. és 19. századi modelljei és metaforái, vagyis a camera obscura és a fotografikus látás között.

[175] Mitchell 1992.

kitüntetett szerepére mutat rá a képekről való gondolkodásban, a nyelv és az ismeretelmélet technikai meghatározottságára, a technikai eredetű metaforák és képek kiemelt szerepére. A 19. század elején bekövetkező ismeretelméleti fordulat ugyanis Crary szerint megváltoztatta azt, ahogy a szubjektumról gondolkodunk. A camera obscura passzív, testetlen, geometrizált, karteziánus 17-18. századi szubjektumát felváltotta a fenakisztoszkóp és a sztereoszkóp aktív, az optikai illúziókra fogékony, biológiailag determinált szubjektuma, a foucault-i értelemben vett modern ember.[176] Az optika és az optikai technológiák fejlődésének köszönhetően Crary kifejezésével élve a megfigyelő mintegy testet öltött, a korábbi absztrakt látás a camera obscurával és a perspektívával biológiai dimenziókba helyeződött át a binokuláris látás leírásával, és az olyan képalkotó technológiák elterjedésével, mint a sztereoszkóp, a fenakisztoszkóp és a zoetróp, amely bizonyos tekintetben (állóképek mozgatásával kelti a mozgás illúzióját) a film elődjének is tekinthető.

Az episztemék nyelvi és geopolitikai rétegződésének tekintetében is tanulságos, hogy Crary egyáltalán nem hivatkozik közép-európai kortársára, Friedrich Kittlerre, aki már korábban is alkalmazta Foucault hatalom/tudás elméletét és az episztemé fogalmát a médiaarcheológiában, amikor bevezette a diszkurzus analízisbe a technológia dimenzióját, amely az ő értelmezésében a leginkább meghatározta azt, hogy mi a látható, és mi az artikulálható egy adott korban.[177] A *Grammophon, Film, Typewriter* azonban nem pusztán a technikai médiumok archeológiai vizsgálata, hanem egyúttal az adatrögzítési technológiák megfeleltetése is a három lacani pszichés regiszterrel, a valóssal, az imagináriussal és a szimbolikussal.[178] Kittler a szimbolikussal a nyelvet mechanikusan lejegyző gépírást kapcsolja össze, az imagináriussal a képek fotografikus rögzítését, a valóssal pedig a hangrögzítést, amely a hanghullámok megőrzésén (a jelek és a zajok összességének felvételével) keresztül a leginkább képes arra, hogy a nyelv és a kép „digitális”, azaz elemekre bontott és szemantizált jelein túl képet adjon a valóság teljes spektrumáról. Kittler azonban Foucault-tól és Crarytől eltérően nem az 1800-as évek elejére teszi az episztemológiai törést, illetőleg váltást a klasszikus kor és a modernitás között, hanem az 1800-as évek végére. Erről szól a

[176] Foucault 1966a.
[177] A recepció hiányának praktikus oka, hogy Friedrich Kittler 1985-ös Aufschreibesysteme 1800/1900 című kötete csak 1990-ben jelent meg angolul, ami egyúttal Kittler angol és amerikai recepciójának kezdetét is jelentette: Discourse Networks 1800/1900. Stanford University Press, Stanford, 1990.
[178] Friedrich Kittler: Grammophon, Film, Typewriter. Brinkman und Bose, Berlin, 1986. Illetve: Lacan 1964.

lejegyzőrendszerek (Aufschreibesystem), avagy – angolul – a materiális diszkurzus hálózatok (discourse network) elmélete.[179]

Kittler szerint ugyanis a modernitás a hang, a kép és a szöveg mechanikus rögzítésével köszöntött be, ami felváltotta a korábbi, lényegében analóg korszakot, amikor mindezt az emberi test és az elme végezte. A rögzítés technologizálása során azonban a három, korábban összefüggő kommunikációs csatorna el is vált egymástól, hiszen a hangot a gramofon, a képet a fotografikus film, a szöveget pedig az írógép tudta mechanikusan és objektíven rögzíteni. Kittler értelmezésében ráadásul a tudomány és a technika, az adatrögzítés technológiája változtatta meg a valóságról és annak leképezéséről alkotott fogalmakat és elméleteket is: az 1800 körüli romantikus, lényegében irodalom-centrikus diszpozitívet 1900 körül felváltotta a modern, minden ízében technikai diszpozitív. A technikai determináció egyik remek példája Kittlernél maga a szubjektum, illetve annak elképzelése, leképezése, amelyet az 1900 körüli új episztemé szintén alapjaiban változtatott meg. A klasszikus helye ennek a paradigmaváltásnak a pszichoanalízis születése, a lélek és a tudattalan média-archeológiai leírása, a platóni viasztábla 1900 körüli lecserélése a filmre, amikor is az élet és a szubjektum végét jelentő halál értelmezése kapcsán megjelenik a lepergett előtte az élete metafora, és a film lesz az emlékekből felépülő lélek és a tudat paradigmatikus metaforája.[180]

A látható és a láttatás technológiái azonban nemcsak az esztétikát és az ismeretelméletet befolyásolták alapjaiban, hanem a politikai filozófiát és a politikát, a hatalom gyakorlását is erőteljesen meghatározták. Hiszen a szubjektiváción, önmagunk leírásán, elképzelésén és formálásán keresztül a látható és az elmondható a biopolitika, az emberek, az állampolgárok irányításának kódjává válik. Ez a kód, ez a nyelv pedig úgy változott, és úgy határozta meg a modernitás kultúráját, ahogy azt Foucault *A szavak és a dolgok*ban fejtette ki szisztematikusan a közgazdaságtan, a nyelvészet és a biológia, avagy az ő bon mot-jával az ember, a mai értelemben vett, modern ember megszületésének, pontosabban diszkurzív megteremtésének leírásával.

[179] Kittler 1985.
[180] Friedrich Kittler: Optikai médiumok. (2002) Ráció, Budapest, 2005.

A diszpozitív szubjektuma

A foucault-i „nyelvi fordulat” a totalitárius rendszerek elemzését is elérte a nyolcvanas évekre, de Foucault nézőpontja ezen a területen csak a kilencvenes években vált markánssá, amikor Stephen Kotkin a foucault-i szubjektiváció elméletét alkalmazta a kommunizmus elterjesztésének és elterjedésének megértéséhez.[181] Kotkin szerint a kommunizmus sikere nem érthető meg kizárólag az erőszakos indoktrináció fogalmán keresztül, emellett ő az elkötelezett, de legalábbis pragmatikus, kommunista és szocialista realista önformálás technikájának relevanciáját is felveti. Az önformálás Foucault-nál a souci de soi, azaz az önmagunkkal való törődés praxisa és diszkurzusa, mely az adott episztemé diszpozitívjének keretei között folyik, hiszen nemcsak az intézményeket, de a nyelvet, a szubjektum számára elérhető világ- és önképeket, szerepeket és rítusokat is a diszpozitív határozza meg.[182]

Kotkin meglepő és újszerű elképzelése így az lett, hogy ha a munkásosztály képviselői között vizsgálódunk, akkor a szovjet propaganda interiorizálásának lehetünk tanúi, vagyis annak, hogy a proletárok számára a szovjet hatalom a társadalmi mobilitás, a jólét és a hatalom lehetőségeit rejtette magába, ami ráadásul edukációval, mondhatni marxista felvilágosodással is párosult, és mindehhez csak annyit kellett tenni, hogy megtanulják a hatalom új nyelvét. A siker kulcsa így az lett, hogy ki mennyire beszéli jól az új, „bolsevik nyelv”-et, ki mennyire jól tudja elsajátítani a világ új képét és elképzelését. Kotkin a nyolcvanas években ismerkedett meg a souci de soi elméletével, amikor a Berkeley egyetemen Foucault tanítványa lett. Ezután alkalmazta a szubjektiváció foucault-i elméleteit Magnyitogorszk harmincas évekbeli felépítésének és létrehozásának elemzésére, amelynek során a földrajzi helyet is jelölő cím, a „mágneses hegyek” nemcsak a vas-és acélgyártásra utalt, hanem egyúttal a kommunista ideológia, a kommunista karrier vonzását is szimbolizálta. Kotkin másik alapvető inspirációja viszont Michel de Certeau „hétköznapi kultúra” elmélete volt, ami persze Foucault stratégikus hatalom/tudás felfogásával dialógusban formálódott ki. Kotkin így a tudás/hatalom szubjektivációs ontológiájának szellemében a sztálinizmus kultúráját a hatalom központi, bürokratizált stratégiáinak és a mindennapi élet egyéni, nomád taktikáinak dialektikáján keresztül értelmezte.[183]

[181] Stephen Kotkin: Magnetic Mountain. Stalinism as Civilization. University of California Press, Berkeley, 1995.
[182] Michel Foucault: A szexualitás története III. Törődés önmagunkkal. (1984) Atlantisz, Budapest, 2001.
[183] Kotkin De Certeau „hétköznapi találékonyság” fogalmát alkalmazza. V.ö. Kotkin 1995, 392. Lásd még: De Certeau 1980.

A sztálinizmus mint civilizáció Kotkin-féle értelmezése a történettudományon belül amúgy Sheila Fitzpatrick és Katerina Clark kulturális forradalom értelmezésére mutat vissza, illetve Clark esztétikai állam elképzelésére, ami Friedrich Schiller kategóriáit alkalmazza a szovjet kultúrára és a negyedik Rómáról írott könyvében bomlik ki a legimpozánsabban.[184] Fitzpatrick pedig azt hangsúlyozza ki a kommunista irodalom elemzése során, hogy a kulturális forradalom célja a homo sovieticus megalkotása volt, pontosabban mindannak létrehozása, ami a szovjet ember élőhelyét és életét jelenti a szovjet várostól a szovjet kultúrán és a szovjet szabadidőn át a szovjet családig. Fitzpatrick a revizionista szovjetológiáról írott visszatekintő cikkében Kotkin fellépését amúgy már a posztrevizionizmushoz sorolja, vagyis ahhoz a tendenciához, amely éppúgy figyelembe veszi a totalitárius, mint a revizionista paradigma meglátásait, vagyis kombinálja egymással a politika- és a társadalomtörténet szempontjait.[185] Fitzpatrick ugyanis egyértelműen a társadalomtörténeti nézőpont térnyeréséhez kapcsolja a revizionizmust, amelynek egyik irányadó kötetét[186] éppen ő írta, míg a posztrevizionizmust a kultúrtörténeti nézőponttal azonosítja, amelynek Kotkin szövegében leli meg a zászlóshajóját.

Kotkin mellett a másik fontos posztrevizionista vállalkozás Fitzpatrick szerint Jochen Hellbeck munkája, a *Revolution on my Mind*, amely a sztálini idők szovjet naplóiban mutatja be a kulturális forradalom interiorizációját, a szovjet szubjektum kommunista önformálásának gyakorlatát.[187] Ezt a nyelvi, szubjektivációs gyakorlatot analizálja a posztrevizionista elmélet harmadik meghatározó szerzője, Igal Halfin is, aki a *Terror in my Soul* című kötetében a kommunista önéletrajzokban mutatta ki a tudatos énformálás gyakorlatát a harmincas évek nagy sztálini tisztogatásainak idején.[188] Az analízis Halfinnál

[184] V.ö.: Fitzpatrick 1974. Clark 1981. Lásd továbbá: Sheila Fitzpatrick: Everyday Stalinism. Ordinary Life in Extraordinary Times. Soviet Russia in the 1930s. Oxford University Press, Oxford, 1999. Katerina Clark: Moscow – The Fourth Rome. Stalinism, Cosmopolitanism, and the Evolution of Soviet Culture, 1931-1941. Harvard University Press, Cambridge, 2011.

[185] Sheila Fitzpatrick: Revisionism in Soviet History. History and Theory, 2007/4. 77-91.

[186] Sheila Fitzpatrick: Education and Social Mobility in the Soviet Union, 1921–1932. Cambridge University Press, Cambridge, 1979.

[187] Jochen Hellbeck: Revolution on my Mind. Writing a Diary under Stalin. Harvard University Press, Cambridge, 2006.

[188] Igal Halfin: Terror in my Soul. Communist Autobiographies on Trial. Harvard University Press, Cambridge, 2003. Lásd még: Igal Halfin: From Darkness to Light. Class, Consciousness, and Salvation in Revolutionary Russia. University of Pittsburgh Press, Pittsburgh, 2000. Halfin és Hellbeck foucault-i ihletésű „szovjet szubjektiváció" elméletének kritikájához lásd: Svetlana Boym: Kak szgyelana szovjetszkaja szubjektivnoszty? Ab Imperio, 2002/3. 285-296. Boym arra hívja fel a figyelmet, hogy Halfin és Hellbeck valójában egy statikus kanti szubjektum-fogalommal dolgozik, vagyis éppen az identitás flexibilitásával nem számol, illetve a mimikri, az alkalmazkodás képességét sem veszi számításba.

egyúttal a szovjet lélek hermeneutikáját is jelenti, amelyhez a sztálini iniciatíva, a lélek mérnökeként elképzelt művész szolgáltatja az alapot, míg a konkrét módszert, avagy a hermeneutikai keretet a szubjektumformálási gyakorlat elemzéséhez a francia „nyelvi fordulat" adja, amelyet Halfin Foucault és Lacan munkásságára vezet vissza.[189] A posztrevizionista paradigma értelmezési kerete és horizontja kapcsán érdemes még megemlíteni egy Eric Naiman és Christina Kiaer szerkesztette kötet paradigmatikus címét is: *Taking the Revolution Inside*, ami a szovjet kulturális forradalom legfontosabb momentumának a társadalmi és politikai forradalom átélését, bensővé tételét tekinti, vagyis a valódi azonosulást a forradalom ideáival és ideológiájával.[190]

Ehhez a nézőponthoz kapcsolódik magyar viszonylatban úttörő módon György Péter 2016-os kötete is, *Az ismeretlen nyelv*, amely „a hatalom színrevitele" alcímet kapta.[191] A szovjet modell, és a szovjet szubjektumformálási technikák magyar átvétele, honosítása kapcsán György kiemeli, hogy 1945-ben Budapesten csak egy maroknyi ember beszélte a szovjet kommunizmus nyelvét, akik átvették a tudat formálásának sztálini, egyszerre „nyelvi", ismeretelméleti és „rituális", performatív programját, és könyörtelen éleselméjűséggel kényszerítették rá akaratukat a többségre. A 2010-es években György munkásságával párhuzamosan Scheibner Tamás és K. Horváth Zsolt a szovjet modell és a magyar marxizmus komplexitására is rámutattak, amikor feltárták, hogy mennyire nem volt statikus, illetve még csak homogén sem a magyar kommunizmus nyelve.[192] A magyar kulturális forradalom egyik legfontosabb teoretikusa, Lukács György például 1945 és 1956 között szinte folyamatosan taktikázott, hogy érvényesíthesse saját elképzeléseit a szocialista realizmusról, amelyek persze maguk is folyamatosan módosultak az SZKP és az MDP változó elvárásainak megfelelően. K. Horváth pedig még arra is rámutat a magyarországi szovjetizáció kapcsán, hogy nálunk ugyan csak egy maroknyian beszélték a „bolsevik nyelvet", de ők már a húszas évek óta igen jól beszélték, és nagyon sok dialektust ismertek

[189] Igal Halfin (ed.): Language and Revolution. Making Modern Political Identities. Frank Cass, London, 2002. 19.
[190] Christina Kiaer – Eric Naiman (eds.): Everyday Life in Early Soviet Russia: Taking the Revolution Inside. Indiana University Press, Bloomington, 2006. Kiaer és Naiman a bevezetőben arra is rámutat, hogy alapvetően foucault-i nézőpontjuk nem összeegyeztethetetlen az ideológia fogalmának kitüntetésével, mivel az ideológia althusser-i, szemiotikai-episztemológiai felfogása párhuzamos a foucault-i diszkurzus értelmezésével.
[191] György Péter: Az ismeretlen nyelv. A hatalom színrevitele. Magvető, Budapest, 2016. Ezúton is köszönöm György Péternek, hogy felhívta figyelmemet Hellbeck és Halfin munkásságára.
[192] Scheibner Tamás: A magyar irodalomtudomány szovjetizálása. A szocialista realista kritika és intézményei, 1945-1953. Ráció, Budapest, 2014. Lásd még: K. Horváth 2017.

Lenintől és Sztálintól Kun Bélán és Landler Jenőn át Karl Korschig ívelően.[193] Nagyon komoly baloldali frakciók léteztek tehát még a negyvenes-ötvenes évek Budapestjén is, olyan meghatározó figurák körül, mint Kassák Lajos, Vas István, Justus Pál, Tábor Béla és Mérei Ferenc.[194] De a listához akár hozzátehetnénk Kuczka Péter és Juhász Ferenc nevét is, akik a legfiatalabb generációt képviselték, és a háború után Hantai Simon lakásán találkoztak rendszeresen egy ifjú művészgárda (Fiedler Ferenc, Sjöholm Ádám, Bíró Zsuzsa) tagjaival.[195] Hantai aztán 1948-ban elhagyta az országot, Kuczka és Juhász viszont maradt, alkalmazkodott a rendszerhez, formálta annak nyelvét, és minden bizonnyal hatottak fiatal barátjukra, Csernus Tiborra is, aki pályaképe szerint nemcsak a festészet új útjait, de a művészi karrier lehetőségeit is kereste az új, szocialista realista diszpozitív keretei között.

Magyarországon a művészet története kapcsán (az irodalomtudományban) Szolláth Dávid alkalmazta először szisztematikusan a szubjektiváció foucault-i megközelítését. Szolláth önformálásként fordítja a souci de soi, az öngondoskodás, az önmagunk szellemi és lelki ápolása, gondozása kifejezését, miközben azt Kotkinhoz és Hellbeckhez hasonlóan a kommunista, mozgalmi kontextushoz adaptálja.[196] Az önformálás különféle technikái közül Szolláth elsősorban a kommunista aszkézist emeli ki és vizsgálja meg alaposabban, amelynek elsődleges célja annak az új, puritán, pragmatikus és pártos szocialista embernek a létrehozása, aki nemcsak arra képes, hogy megragadja a hatalmat (kommunista fordulat), de fenn is tudja tartani a munkásosztály uralmát. „A fordulat, az elvhűség, a pártfegyelem, az éberség és az önkritika önformáló gyakorlatai, szubjektumképző technikái közé illeszkedik az ízlés fegyelmezésének aszketizmusa is."[197] Szolláth azonban mindenekelőtt olyan képzett kommunista értelmiségiekkel foglalkozott, mint Lukács György, illetve Déry Tibor. Előbbi Kassákkal és Révaival együtt aszketikus esztétikai ideálokat vallott, vagyis értékelte, de közben meg is vetette az imperialista dekadenciát. Utóbbi viszont Aczél Györgyhöz hasonlóan elítélte az aszkézist és felvállalta az esztétizálást, ami miatt sorozatos önkritikára

[193] Lásd ehhez a kifejezetten képzőművészeti szempontokat is figyelembe vevő áttekintését: K. Horváth Zsolt: Szubkultúrák forrásvidékén. Népi kultúra, munkáskultúra és baloldali közösségiség Vajda Lajos életműve körül. (2009) http://fordulat.net/pdf/7/szubkulturak.pdf

[194] Konok 2004. és Konok Péter: A „trockista" Justus Pál. In: Jemnitz János – Székely Gábor (szerk.): Justus Pál. Magyar Lajos Alapítvány, Budapest, 2008. 87-94. és Lengyel András: Az úgynevezett „oppó" történetéhez. Egy eltemetett gondolkodástörténeti alternatíva kibontása. Múltunk, 2013/4. 247-268.

[195] Hantai első kiállítását a Forum Klubban, a Forum folyóirat klubjában rendezhette meg Fiedlerrel, Sjöholmmal és Rózsa Györggyel közösen. Mind a négyen osztálytársak voltak, a Képzőművészeti Főiskolán Aba-Nováknál tanultak.

[196] Szolláth Dávid: A kommunista aszkétizmus esztétikája. PhD-disszertáció, ELTE, Budapest, 2008.

[197] Szolláth 2008, 32.

és alkukra kényszerült, és az egymással konfrontálódó szubjektumformáló erők és esztétikai impulzusok a szatíra felé terelték pályáját. A szürnaturalizmus egyik legfontosabb bírálója és ellensége, Aradi Nóra fellépése szintén értelmezhető ebben a foucault-i nézőpontban, hiszen az erdélyi, zsidó, nagypolgári családból származó kommunista nő tisztában volt a polgári dekadens művészet, többek között az absztrakció és a szürrealizmus értékeivel is, de tudatosan fellépett azokkal szemben.

Hasonló, foucault-i, de egyúttal antropológiai irányban gondolkodik az identitás narratív formálásáról György Péter is, aki a szovjet kultúrára specializálódott amerikai antropológus Alaina Lemon társadalmi kválé fogalmát (az érzéki és érzelmi tapasztalatok összessége) hasznosítja újra és Vincent Crapanzano nyomán a képzelet horizontjáról (imaginative horizon) beszél már *Az ismeretlen nyelv* előtti kötetében, *A hatalom képzelet*ében is, ami Cornelius Castoriadis és áttételesen Lacan elképzeléseit gondolja tovább az imagináriusról.[198] *A hatalom képzelet*ének központi fogalma a kválé és a képzelet horizontja mellett Yves Bonnefoy rejtélyes Hinterland-ja (arriere-pays) lett,[199] az a gondolkodás- és képzeletbeli háttér, hátország, avagy intellektuális alap, amely meghatározza, hogy a képzelet és a fantázia milyen tereket, milyen helyeket és milyen utakat tud bejárni egy adott társadalmi valóság keretein belül. György Péter szerint éppen ennek a Hinterland-nak, vagyis a nem teljesen diszkurziválható, érzésekre és víziókra épülő gondolatvilágnak a kontrollálása volt a szocialista ideológia, a szocialista társadalom tétje. Ahogy ő fogalmaz: „a posztdiktatórikus modern szocializmus jövője jelentős részben kulturális rendszereinek gyakorlati hatékonyságán, az esztétikai nevelési gépezetek működőképességén, a fantázia rabul ejtésének és a valóság kisajátításának egymást erősítő kettősségén múlott.”[200] Az esztétikai-politikai hatalom ugyanis azon állt és bukott, hogy miként tudja uralni a kádári rendszer a benne élő szubjektumok elméjét, gondolkodását és vágyait, avagy milyen új világot, milyen vizuális kultúrát, milyen spektákulumot konstruál meg számukra. A kommunista szubjektumformálási gyakorlatok hatékonyságában, illetve az önformálás őszinteségében ugyanis nyugodtan lehet kételkedni, viszont az tény marad, hogy

[198] György Péter: A hatalom képzelete. Állami kultúra és művészet 1957 és 1980 között. Magvető, Budapest, 2014. Vesd össze még: Vincent Crapanzano: Imaginative Horizons. An Essay in Literary-Philosophical Anthropology. University of Chicago Press, Chicago, 2004. Alaina Lemon: Touching the Gap. Social Qualia and Cold War Contact. Anthropological Theory, 2013/1-2. 67-88. Valamint: Lacan 1936. Castoriadis 1975.
[199] Yves Bonnefoy: The Arriere-pays. Seagull, London, 2012.
[200] György 2014, 68.

a kommunista hatalom igen is létrehozott egy olyan vizuális kultúrát, amelynek elsődleges célja az volt, hogy otthonra lelhessen benne az ideológiai nevelés tárgya és alanya, az új szocialista ember.

A spektákulum

A láthatóságra és a láttatásra fókuszálva és a vizuális kultúra tudománya felől szemlélődve válhat szembetűnővé, hogy a szubjektiváció, illetve a szovjetizáció mechanizmusait tárgyalva több szerző (T. J. Clark, Jonathan Crary, Evgeny Dobrenko)[201] is eljutott Guy Debord spektákulum elméletéig, amely nem annyira a nyelv, mint inkább az illúziók és a képek, avagy a lacani értelemben vett imaginárius felől értelmezi újra a kultúrát és annak létrehozását, amely aztán kitüntetett szerepet játszik a szubjektivációban is.[202] Debord amúgy az ötvenes évek baloldali párizsi intellektuális miliőjében (Socialisme ou Barbarie, Lettrisme) szocializálódott, így vélhetően ismerte Cornelius Castoriadis Lacan és Sartre által inspirált imaginaire social fogalmát is, ami az ő marxista és materialista, árufetisiszta értelmezésében változott át a bazári és színpadi asszociációkat keltő spektákulummá.[203] Debord megfogalmazásában: „A spektákulum nem képek együttese, hanem az egyes emberek között létrejött társadalmi viszonyrendszer, amelyet a képek közvetítenek."[204] Illetve még tovább pontosítva: „A spektákulum nem fogható fel a tömeges képterjesztési technológia kitermelte látványvilággal való visszaélésként. Sokkal inkább egyfajta Weltanschauung, mely megvalósult, anyagszerűvé vált. A spektákulum objektiválódott világlátás."[205]

[201] Clark 1984. Crary 1989. Dobrenko 2007.
[202] A lacani imagináriusról bővebben: Lacan 1936. Lacan 1964.
[203] Cornelius Castoriadis: The Imaginary Institution of Society. MIT Press, Cambridge, 1975. A társadalmi imaginárius fogalma amúgy Lacan és Sartre nyomán már az ötvenes évek végén megjelent Castoriadis írásaiban. Lacan az 1936-os tükörstádium tanulmányban fejtette ki először az imaginárius sajátos lacani felfogását. Sartre L'Imaginaire-je pedig 1940-ban jelent meg. Mindkettő ismert lehetett Castoriadis számára a negyvenes évek végén a Socialisme ou Barbarie alapításakor. Castoriadis Sartre-ral szemben Lacanhoz hasonlóan nem negatívumként, nem egyfajta korlátozott és hamis tudatként értette az imaginárius, hanem sajátos világképként.
[204] Debord 1967, 10. (A fordítást módosítottam.)
[205] U.o.

A spektákulum azonban nemcsak az imaginárius negyvenes évekbeli francia divatjához kötődik Lacannal és Sartre-ral az élen,[206] hanem Lukács francia recepciójához is, ami Debord-t is inspirálta, amikor a spektákulumot az eldologiasodott élet legújabb és legösszetettebb fokaként definiálta.[207] Ami egyúttal azt is nyilvánvalóvá teszi, hogy a spektákulum nem pusztán az illúzió és az ideológia szintjén működik, vagyis nem pusztán a valóság mediatizálása, hanem egyúttal az élet absztrahálása, árucikké változtatása is.[208] Ezért váltja fel Debord Marx *Tőké*jének első mondatában az árucikkek felhalmozását a spektákulumok összessége, amely immáron nemcsak a társadalmak gazdasági életét (mint Marxnál), hanem egész valóságát, teljes életvilágát („tout la vie") meghatározza.[209] E meghatározottság kulcsfogalma lesz aztán a lukácsi értelemben vett eldologiasodás, amely azonban Debord-nál egy fokkal absztraktabbá válik, hiszen az árucikkek helyét átveszik az imaginárius képek, illetve azok összessége, a spektákulum.[210]

A spektákulum természetesen maga is egy nyelvi, ideológiai, diszkurzív konstrukció, amely a hatvanas évek párizsi baloldali miliőjének terméke, ami szorosan összekapcsolódott nemcsak a harmincas-negyvenes évek vizuális forradalmával, hanem egy avantgárd művészeti stratégiával, pontosabban taktikával is, amit Debord détournement-nak és dérive-nek nevezett el.[211] Előbbi a kapitalista kultúra elemeinek eltérítését (eredeti céljaiktól eltérő felhasználását), újrahasznosítását jelentette, a másik pedig a kapitalista tér kreatív és alternatív felhasználását, egyfajta kisajátítását, ahogy azt később a Debord által inspirált Michel de Certeau is értette.[212] Debord tehát ekként nyitva hagyott egy elvi kiskaput az avantgárd művészet számára, amely elvi kiskapu a későbbiekben alkalmazható lesz a

[206] Jean-Paul Sartre: L'Imaginaire. Psychologie phénoménologique de l'imagination. Gallimard, Paris, 1940.
[207] A Történelem és osztálytudat francia fordítása 1960-ban jelent meg: Lukács 1923. A Debord-t ért intellektuális hatásokról bővebben: Jappe 1993.
[208] A nyolcvanas években nemcsak a visual culture studies, de a media studies is újrafelfedezte Debord-t. Lásd ehhez: Douglas Kellner: Media Spectacle. Routledge, New York, 2003. Debord azonban nem annyira képelméletet, mint inkább szubjektum-elméletet alkotott. Ennek marxista eszmetörténetéhez lásd: Tom Bunyard: A Genealogy and Critique of Guy Debord's Spectacle. (2011) PhD Thesis, Goldsmith College, London, https://pdfs.semanticscholar.org/df1c/a69ee7bdd6d67f00416d8cbf9eed525cb954.pdf
[209] Karl Marx: Tőke. (1867) Szikra, Budapest, 1955. és Debord 1967, 10.
[210] Szigeti Attila: Lukács és Debord. Eldologiasodás és spektákulum. (2016) https://www.academia.edu/35194925/Luk%C3%A1cs_%C3%A9s_Debord_eldologiasod%C3%A1s_%C3%A9s_spekt%C3%A1kulum
[211] Debord intellektuális életrajzához lásd: Anselm Jappe: Guy Debord. (1993) University of California Press, Berkeley, 1999.
[212] De Certeau 1980. A détournement technikája Debord teoretikus tevékenységét is meghatározta, hiszen A spektákulum társadalmának indítása is egy Marx parafrázis, később pedig, Marx mellett Lukács gondolatait használja fel, különösen az eldologiasodás elméletét a Történelem és osztálytudatból. V.ö.: Jappe 1993, 19-30. Lukács viszont egyáltalán nem ismerte Debord munkásságát, így arra nem is reflektált.

szürnaturalista művészek művészi taktikáinak megértéséhez is.[213] Hiszen Debord felől nézve ők is a szocialista humanizmus, a szocialista realizmus spektákulumának egyes elemeit igyekeztek eltéríteni, újrahasznosítani úgy, hogy a saját értelmezésük szerint egy korszerű és realista festészetet hozzanak létre. A dérive és a détournement kapcsán azt is érdemes megjegyezni, hogy Debord ugyan kőkeményen leszámolt a szürrealizmussal,[214] de valójában a szituácionista taktikák gyökereit mégiscsak a szürrealistáknál találjuk meg.[215] Sőt bizonyos értelemben annál a baudelaire-i értelemben vett modernségnél, a flanerie-nél, ami a nagyvárosi életképeket (utcákat, piacokat, MÉH-telepeket) festő Csernus kapcsán is releváns lehet.[216] A szürnaturalista praxis formálódásának idején, a hatvanas években azonban a realizmus körüli viták már magukba foglalták nemcsak az akadémikus realizmust, a szürrealizmust és a szocialista realizmust, de az új realizmust, a pop artot, sőt már az azokat kritizáló kapitalista realizmust (Gerhard Richter) is. Vagyis – ahogy ez majd a szocialista realizmus Csernus-féle tematizálása során is látható lesz – maga a realizmus is soha nem látott elméleti problémává vált a II. világháború után, amikor is az egyre ezoterikusabbá váló absztrakcióval szembefordulva számos avantgárd művész tűzte zászlajára a szovjet hatalom által is kisajátított fogalmat.[217] Debord frazeológiája és fogalmai azonban az ötvenes-hatvanas években nem jutottak túl Párizs, illetve London (a hatvanas évek végén) határain, és 1972-ben a mozgalom gyakorlatilag feloszlott és szertefoszlott.[218]

Debord csak a nyolcvanas évek közepén lett újra népszerű, amikor T. J. Clark nyomdokain Fredric Jameson és Jonathan Crary is felfedezte a spektákulumban rejlő kritikai

[213] A taktika kifejezést abban az értelemben használom, ahogy Michel de Certeau, akit Debord és a szituácionisták tevékenysége inspirált Foucault kritikája során: A cselekvés művészete. (1980) Kijárat, Budapest, 2010.

[214] Debord híres aforizmája szerint „a dada anélkül akarta felszámolni a művészetet, hogy megvalósította volna, a szürrealizmus viszont anélkül akarta megvalósítani, hogy felszámolta volna". Debord 1967, 122. Debord persze rengeteg eszmetörténeti szállal kötődött a szürrealizmushoz, a dadaizmushoz és az anarchizmushoz is. V.ö.: Michael Löwy: Morning Star. Surrealism, Marxism, Anarchism, Situationism, Utopia. University of Texas Press, Austin, 2009.

[215] A szürrealizmus performativitásához lásd: Foster 1993.

[216] A flaneur figurájáról újabban: Aimée Boutin: Rethinking the Flaneur. Flanerie and the Senses. Dix-Neuf, 2012/2. 124-132.

[217] V.ö.: Szeemann 1972. Lásd még. Okwui Enwezor – Kathy Siegel – Ulrich Wilmes (eds.): Postwar. Art between the Pacific and the Atlantic, 1945-1965. Prestel, München, 2016.

[218] A magyar kultúra kapcsán Debord először baloldali politikai filozófiai környezetben jelent meg Konok Péternél, majd pedig a kortárs kritikai művészet társadalmi elkötelezettsége és politikája kapcsán Erhardt Miklós munkásságában. V.ö.: Konok Péter: A lehetetlent követelve. Eszmélet (2001) http://eszmelet.hu/konok_peter-a-lehetelent-kovetelve/ Erhardt Miklós: A fordító utószava. In: Debord 1967, 141-156.

lehetőségeket.[219] De mindketten elsősorban elméleti társadalomkritikaként értelmezték a fogalmat, amely a késő kapitalista rendszer leírására szolgál, a fogalomban rejlő aktív, művészetkritikai, gyakorlati potenciálokat leginkább Jacques Ranciere fedezte fel a kilencvenes években, részben az új, társadalomkritikai irányultságú, részvételi alapú (participatory) kortárs művészet megjelenésével párhuzamosan.[220] Ranciere értelmezésében a spektákulum kritikája egyúttal a passzív fogyasztói, nézői (a bazári színpadtól a mozin át az internetig) magatartás kritikája is, ami a képeknek új jelentőséget, hatalmat tulajdonít, és egyúttal a kép képiségére (funkciójára és működésére) reflektáló metakép (W. J. T. Mitchell) lehetőségét is megteremti, amit Ranciere pensive (tűnődő – gondolkodó-elgondolkodtató) képnek nevez a francia filmelmélethez kapcsolódva.[221] Ranciere tehát egy olyan alkotó, kreatív, gondolkodó és problematizáló potenciált tulajdonít a képeknek, amely a nyolcvanas években már T. J. Clark és Mitchell nézőpontjában is benne rejlett, de közülük ezt a vonalat inkább Mitchell vitte tovább a Foucault Magritte-elemzése által is inspirált metakép elméletében.[222] Amíg azonban Mitchell a metaképeket olyan képeknek tekintette, amelyek elsősorban kép mivoltukra reflektálnak (kvázi ismeretelméleti tekintetben), addig Ranciere, Foucault és Deleuze nyomdokain a gondolkodó képeket olyan aktusok reprezentációjának tartja, amelyek az érzékelhető (sensible), azaz a látható és a kimondható, az elbeszélhető és elképzelhető társadalmi valóság újradefiniálására tesznek kísérletet. Mégpedig úgy, hogy áthágják a kapitalista társadalom (elvileg konceptuálisan és bürokratikusan is) autonóm szféráinak (gazdaság, politika, művészet) és diszkurzusainak (közgazdaságtan, jog, tudomány, esztétika) határait.[223] Ranciere-hez hasonló és vele párhuzamos utat jár be Georges Didi-Huberman is, aki Walter Benjamin történelemfilozófiáját és Aby Warburg ikonológiáját összeolvasva fedezte fel a szürrealistákban a valóság alternatív reprezentációjának és újraalkotásának imperatívuszát, ami nála összekombinálódott a foucault-i archeológiai módszer alkalmazásával is az olyan heterotópiák esetében, mint a szürrealista kultúra és annak képi lenyomatai.[224]

[219] Jonathan Crary: Spectacle, Attention, Counter-Memory. October, 1989/3. 96-107. Fredric Jameson: A posztmodern, avagy a késő kapitalizmus kulturális logikája. (1991) Noran, Budapest, 2010.
[220] Claire Bishop: A szociális fordulat. A kollaboráció és elégedetlenei. (2006) http://exindex.hu/index.php?page=3&id=531
[221] Jacques Ranciere: A felszabadult néző. (2008) Műcsarnok, Budapest, 2011.
[222] Mitchell 1994.
[223] Jacques Ranciere: Esztétika és politika. Az érzékelhető felosztása. (2000) Műcsarnok, Budapest, 2009.
[224] Didi-Huberman 2016.

A nyolcvanas években Foucault és Debord „nyelvi” inkompatibilitása ellenére T. J. Clark és W. J. T. Mitchell is párhuzamosan alkalmazták a foucault-i hatalom/tudás, illetve a debord-i spektákulum elméleteit a kapitalista látványtársadalom leírására, mivel Foucault metodológiával is szolgál, miközben Debord inkább frappáns metaforákat kínál. Debord-t újabban a kommunizmus és a szocialista realizmus vonatkozásában a legszisztematikusabban Evgeny Dobrenko gondolta újra, aki lényegében a Kotkin nevével fémjelzett posztrevizionista modellben gondolkodik, amely a nyelvi fordulatot és a szubjektiváció mechanizmusait állítja a középpontba a szocialista realista kultúra és a szocialista spektákulum leírása során.[225] Nála azonban nemcsak Foucault és Debord, de Jean Baudrillard is meghatározó szerepet játszik, aki praktikusan nem annyira a tudás, mint inkább a termelés felől értelmezte a modern társadalmakat.[226] Katerina Clark[227] és Boris Groys[228] esztétikai állam elképzeléseit radikalizálva Dobrenko a szimulákrum és a spektákulum elméletein keresztül a szocialista realizmust már kifejezetten egy olyan társadalmi intézményként értelmezte újra, amelynek feladata a szocializmus létrehozása volt.[229] Vagyis szerinte nem a szocializmus teremtette meg a szocialista realizmust, hanem a dolog fordítva történt, a szocialista realizmus hozta létre a szocializmust, ami nemcsak az indoktrinációt jelentette, hanem a valóság konkrét átformálását is, vagyis mindazt, amit akár szocialista vizuális kultúrának is aposztrofálhatnánk. Ez a vizuális kultúra azonban ontológiáját tekintve leginkább Baudrillard reális és hiperreális (vagyis imaginárius, mentális képként létező) elemeket keverő szimulákrumára emlékeztet, ahol a képi elemek igyekeznek elfedni a valóság, a valódi épített környezet és a gazdasági-politikai infrastruktúra hiányosságait.[230]

Dobrenko azonban Baudrillard-tól eltérően nem annyira az ideális kapitalista fogyasztó, hanem inkább az ideális kommunista termelő létrehozását tekinti a szimulákrum céljának, ami viszont Debord-hoz közelíti a szocializmusról alkotott elképzelését, aki a fennálló társadalmi viszonyok összességének képeként, addiktív leképezéseként határozta meg a spektákulumot. A spektákulum, vagy ahogy Guy Debord nevezte annak kommunista

[225] Evgeny Dobrenko – Thomas Lahusen (eds.): Socialist Realism Without Shore. Duke University Press, Durham, 1997.
[226] Baudrillard 1972. Baudrillard 1981.
[227] Clark 2011.
[228] Boris Groys: Gesamtkunstwerk Stalin. Die gespaltene Kultur in der Sowietunion. Hanser, München, 1988.
[229] Evgeny Dobrenko: Political Economy of Socialist Realism. Yale University Press, New Haven, 2007.
[230] Dobrenko elsősorban Baudrillard szimulákrum-elméletére hivatkozik: Simulacres et Simulation. Galilée, Paris, 1981.

verzióját: a koncentrált spektákulum,[231] ráadásul egyáltalán nem volt idegen magától a korszaktól, avagy a szocializmus megkonstruálásának, illetve felépítésének programjától, amelynek legfontosabb eleme nem is annyira az innováció és a modernizáció, hanem az edukáció és a kulturális forradalom volt, amelyet a vizuális kultúrának is szolgálnia kellett. A továbbiakban így a debord-i spektákulumot teoretikus metaforaként, a foucault-i archeológiát pedig metaforikus teóriaként fogom alkalmazni, mivel a spektákulum leginkább a látszat, az illúzió, a felszín, a látható világ és a világkép szinonimájaként működik, amelynek kialakítását és felépítését leginkább az egyedi „kijelentésekre" (szövegekre és műtárgyakra), illetve a diszkurzus és a diszpozitív szerkezetére fókuszáló archeológiai módszerrel lehet elemezni. Egy ilyen jellegű archeológiai módszer tárhatja fel alaposabban a szürnaturalista alkotói taktikák elemeit és motivációit is, amelyeknek elemzéséhez a spektákulumhoz szorosan kapcsolódó détournement (eltérítés) szituácionista fogalma jelentheti a kiinduló metaforát.

A látható és az artikulálható művészettörténete

Miközben Foucault gondolkodás- és nyelvtörténetként értett archeológiája a tudás struktúráinak, a hatalom technikáinak, majd pedig a szubjektiváció mechanizmusainak elemzésével igen inspirálóan hatott az új művészet- és kultúrtörténetekre, addig Foucault sajátos festészeti archeológiája csak jóval később vált elemzés tárgyává, ami nyilván abból adódik, hogy maga Foucault a festészet tervezett archeológiáját végül nem írta meg, de egyes festmények így is fontos szerepet játszanak az egyes episztemék elemzése során. Így került be a reneszánsz, avagy az analógiák világát elemző *A bolondság története*be[232] Bosch, és így lett része a klasszikus episztemé, avagy a reprezentáció korszakának *A szavak és a dolgok*ban a *Las Meninas* elemzése.[233] A modern episztemé festészetének viszont már egy önálló könyvet szentelt volna Foucault, ami azonban végül nem készült el. Ez lett volna a Manet-könyv, ami az ember, avagy a szubjektív (nyelvi és történelmi) keretek közé helyezett

[231] Debord 1967, 37-38.
[232] Michel Foucault: A bolondság története. (1961) Atlantisz, Budapest, 2004.
[233] Foucault 1966a.

tudás korszakát fedezte volna fel a művészettörténet archívumának eminens festőjében.[234] A figuratív festőket, Velázquezt és Manet-t elemző Foucault számára a szubjektum allegóriája azonban érdekes módon mégsem egy konkrét figura vagy egy alkotói attitűd lett, hanem a kép terén belüli a nézés, a tekintet, a gaze avagy a regard reprezentációja. Foucault ugyanis a tekintetek és a nézőpontok játékát elemzi részletesen Velázquez és Manet kapcsán is, ami egyrészt a francia fenomenológiai tradíció (Jean-Paul Sartre és Maurice Merleau-Ponty) kritikáját is adja,[235] másrészt a látás egy speciális, konstruktivista nézőpontját is képviseli, amelynek gyökerei a francia, konstruktivista tudománytörténethez (Gaston Bachelard, Georges Canguilheim) vezetnek.[236]

Foucault archeológiájában először a klinikai orvoslás történetének elemzése során jelent meg markánsan a látható és az elmondható problematikájának tematizálása. Amíg *A bolondság történeté*nek a kezdetét, a kiindulópontját jelöli ki egy kép, egy közhely, a köztudott, a közös tudás archeológiája, amit leginkább Sebastian Brant tett közkinccsé (*Bolondok hajója*, 1494), de Hyeronimus Bosch és Peter Bruegel is több ízben ábrázolt, addig a *Klinika születése* már magának a tekintetnek, a közhelyeket, a közismert dolgokat, a közös ismeretet létrehívó látásnak az archeológiája.[237] Amíg *A bolondság történeté*ben a festmények hordozzák és tükrözik vissza a korszak alapvető tapasztalatát, a világ zsigeri őrültségét, addig a klinika történetében a kimondható és kimondott szó, a megragadott és rögzített kép alkotja és strukturálja a valóságot. A bolondság történetében a vizuális és a verbális reprezentációk egységes rendszert alkotnak, a klinika történetében viszont megjelenik a látható és az artikulálható közötti feszültség. Bosch és Bruegel Branthoz hasonlóan leképezi a kor világképét, látásmódját, e látásmód konstruáltsága azonban csak a *Klinika születésé*ben kerül előtérbe, hogy aztán *A szavak és a dolgok*tól kezdve Foucault archeológiájának központi problémája legyen. Georges Canguilheim nyomdokain ebben a két kötetében Foucault azt elemezte, ahogy a klasszikus és a modern episztemé határán a kor nyelve és fogalom-készlete hogyan határozza meg magát a tudás természetét, a dolgok tételezését.[238] Ez a nyelvi univerzum azonban magára a valóságra is kiterjed, hiszen a valóságból csak az lesz látható, ami diszkurziválható is egyúttal. Ekként határozhatja meg egy

[234] Tanke 2009. Foucault 2012.
[235] Sartre 1943. Merleau-Ponty 1964.
[236] Bachelard 1934. Canguilheim 1943.
[237] Foucault 1963a.
[238] Georges Canguilheim: A normális és a kóros. (1943) Gondolat, Budapest, 2004.

kor beszéd- és látásmódja a kor vizuális kultúráját is. „Az orvosi észlelés megifjodása, a színek és a dolgok élénk megvilágosodása az első klinikusok tekintetének hatására pedig nem mítosz. A 19. század elején az orvosok leírták azt, ami évszázadokon át a látható és az elmondható küszöbe alatt maradt, de nem azért, mert egyszer csak elkezdték észlelni, míg azelőtt nagyon sokáig spekuláltak csupán, vagy inkább az észre hallgattak, mint a képzeletre, hanem mert a láthatónak a láthatatlanhoz való viszonya, amely minden konkrét tudáshoz szükséges, megváltoztatta szerkezetét. A tekintet hatására a nyelvben megjelent, ami korábban területén innen és túl létezett. A szavak és a dolgok között új kapcsolat létesült, amely láttat és kimondat...”[239]

Amikor a *Klinika születése* megjelent, Foucault egykori filozófia-tanára, Maurice Merleau-Ponty már nem élt, a *Látható és a láthatatlan* viszont még nem jelent meg. Ennek ellenére Foucault láthatója (visible) nyilván Merleau-Ponty láthatatlanjához (invisible) képest határozza meg magát.[240] Merleau-Ponty ugyanis Husserl és Heidegger fenomenológiai tradíciója mentén gondolta el a világot, amelynek egyik lényegi princípiumaként definiálta a tudás és a gondolkodás láthatatlan birodalmát, amely azonban elengedhetetlen feltétele annak, hogy a látható és kézzelfogható valóságot felfogjuk. A látható tehát a láthatatlanon keresztül válik láthatóvá, a láthatatlan azonban maga is része a láthatónak, a világ testének, illetve húsának (chair du monde), amely alatt Merleau-Ponty az élő és lüktető anyagot, a szerves és a szervetlen életet, a valóság fizikai és biológiai komplexitását értette. Foucault nyilvánvalóan ettől a Husserlre és Kantra visszamutató ismeretelméleti és fenomenológiai tradíciótól indult el, de a láthatót átengedte a tudománytörténet szűrőjén, hogy egy mediatizált és historizált fogalmat csináljon belőle. A látható ezért megkapta, ha nem is a maga nézőjét, de a hozzá tartozó tekintetet, ami talán Lacannak köszönhet sokat, aki Sartre-hoz képest egy testetlen, deszubjektivizált, a nyelvhez kötődő tekintetben határozta meg a szubjektum külső centrumát, ahonnan minden és mindenki láthatóvá válik.[241] Foucault ennek a sartre-i és lacani tekintetnek a mechanikáját és logikáját akarta alaposabban megvizsgálni, mintegy szcientifikálni és egyúttal historizálni is akarta a láthatót és a látást. „A klinikum, amelynek szakadatlan empirizmusát emlegetik, figyelmének szerénységét és gondosságát, amellyel a dolgokat csöndesen a tekintet elé idézi, igazi fontosságát

[239] Foucault 1963a, 94.
[240] Maurice Merleau-Ponty: A látható és a láthatatlan. (1964) L’Harmattan, Budapest, 2006.
[241] Lacan 1964. Sartre 1943. Foucault és Lacan viszonyát John Rajchman elemzi alaposabban: Truth and Eros: Foucault, Lacan, and the Question of Ethics. Routledge, New York, 1991.

voltaképpen annak a ténynek köszönheti, hogy nem csupán az orvosi ismeretek mélységben való újjászervezését képviseli, hanem a betegségről tartható diszkurzus lehetőségét is. A klinikai diszkurzus tartózkodása (az orvosok meghirdetik az elméletek elvetését, a rendszerek félredobását, a filozófia elutasítását) a nem verbális feltételekre utal – ezek alapján lehet beszélni a közös struktúráról, amely elválasztja és tagolja azt, ami látható és azt, ami mondható."[242]

Az 1966-os *A szavak és a dolgok*ban, illetve az 1969-es *A tudás archeológiájá*ban Foucault már magáról a struktúráról, a kijelentések, azaz a kimondható és a látható szerkezetéről, illetve szerkezetének változásáról értekezett. A ki- és az elmondható struktúrája mögött, vagy inkább alatt a látható struktúrájának fontosságára azonban csak Gilles Deleuze hívta fel a figyelmet 1986-os Foucault-könyvében.[243] Az 1963-as *Klinika születésé*nek az alcíme ugyan már a „tekintet archeológiája", de majd csak az 1969-es *A tudás archeológiájá*ban fejti ki Foucault alaposabban, hogy mit is ért azon, hogy a tudás archeológiájának kulcsa a képi és a textuális kultúra analízise, vagyis annak feltárása, hogy egy adott korban hogyan fogalmaztak és mire figyeltek.[244] Ezen az episztemológián belül azonban Deleuze úgy véli, hogy Foucault számára az elmondható határozza meg egy kor episzteméjét, amelyhez a látható sosem illeszkedik tökéletesen, és ekként láthatóvá teszi magát a tudást, és annak szerkezetét, rendszerét is. A látható és az elmondható közötti diszkrepancia, a diszkurziválhatatlan és a diszkurziválható közötti feszültség természete ekként határozhat meg akár egy egész korszakot is. Ez a gondolat, a vizuális és a verbális reprezentáció feszültségeként és lényegi különbözőségeként W. J. T. Mitchell képelméletének is fontos összetevője lett, aki egyrészt Foucault, másrészt Gombrich, harmadrészt Nelson Goodman nyomdokain nemcsak azt vizsgálta, hogy egy adott korban mi az, ami látható, és az hogyan viszonyul ahhoz, ami elmondható, hanem azt is, hogy mi az, amit kimondanak és mi az, amit lefestenek, és e kettőnek, a verbálisnak és a vizuálisnak milyen az egymáshoz való viszonya.[245]

Mitchellel párhuzamosan és a vizuális kultúra formálódó amerikai diszkurzusának[246] másik fontos szereplőjeként Martin Jay is a nyolcvanas években fedezte fel magának

[242] Foucault 1963a, 102.
[243] Deleuze 1986.
[244] Michel Foucault: A tudás archeológiája. (1969) Atlantisz, Budapest, 2001.
[245] V.ö.: Mitchell 1986. Mitchell 1994.
[246] Lásd a Hal Foster által szerkesztett kötetet: Vision and Visuality. Bay Press, Seattle, 1988.

Foucault archeológiáját. Ő azonban Mitchelltől eltérően elsősorban politikai-filozófiai gyakorlatként értelmezte Foucault munkásságát, és egy olyan francia narratívába illesztette be, amelynek szervezőelve a karteziánus modernitás kritikája. Ez a narratíva nála Merleau-Ponty-tól, Georges Bataille-tól és Jacques Lacan-tól Guy Debord-on, Michel Foucault-n, Christian Metz-en és Roland Barthes-on át Jacques Derridáig és Jean-Francois Lyotard-ig ível.[247] A *Downcast Eyes* című híres kötet kiindulópontja amúgy egészen konkrétan egy 1986-os tanulmány a látás lealacsonyításáról, befeketítéséről, illetve a szem trónfosztásáról, ami a karteziánus, racionalista filozófiai hagyományban vált a tudomány, a ráció és a bizonyítás legfontosabb szervévé és eszközévé. Jay olvasatában Bataille és Lacan a harmincas években ezzel a tradícióval szemben definiálta újra a látást, egyrészt a test és az erotika, másrészt a psziché és annak társadalmi konstrukciója felől. Ebbe a tradícióba illeszkedett bele Foucault és Debord munkássága is. Foucault a felügyelet, a kontroll eszközének tekintette a láthatóság mezejét, amelyben a látás és a láthatóság szorosan összekapcsolódik a hatalommal és annak gyakorlásával: vagyis az lesz látható, amit a hatalom láttatni akar.

Jay szerint Debord is hasonlóképpen vélekedett, de ő a kapitalizmus gazdasági logikája felől közelített a szubjektumhoz és annak vágyaihoz, amelyet értelmezésében nem annyira kordában tart, mint inkább kiszolgál és formál a kapitalista spektákulum. Az amerikai filozófus ráadásul érdekes módon egy fejezetben is tárgyalja Debord-t és Foucault-t, akik annak ellenére, hogy ugyanabban az időben éltek és munkálkodtak Párizsban, nem hivatkoztak egymásra. Kettőjük kapcsán Jay is csak Foucault legendás mondatát tudja idézni a *Felügyelet és büntetés*ből, miszerint nem a látvány, hanem a felügyelet társadalmában élünk a Felvilágosodás óta tartó modernitásban.[248] Foucault rendszerében ez azt jelenti, hogy a bitót felváltotta a börtön, a büntetés nyilvános színházát, spektákulumát az elzárás és a megfigyelés panoptikus gyakorlata. Miközben Debord nem a hagyományos színházi látványosságot értette spektákulum alatt, hanem az imaginárius birodalmát, az ideológia elméletének felturbózott verzióját, amelyben a spektákulum a szubjektumok képzeletbeli viszonya a valósághoz és egymáshoz, amelyet képeken keresztül ragadnak meg. A látható és a képpé formálható vizualitás tehát éppolyan lényeges szerepet játszik Foucault

[247] Martin Jay: Downcast Eyes. The Denigration of Vision in 20th Century French Thought. University of California Press, Berkeley, 1993. Jay később némiképp árnyalta értelmezését éppen Foucault művészettörténeti és képzőművészeti tárgyú írásai alapján, amelyekben a parrhesia fogalmán keresztül a szkopikus rezsimek kritikájának lehetőségét is felfedezte. V.ö.: Jay 2011.
[248] Foucault 1975a.

diszpozitívjében, mint Debord spektákulumában, de az identitás vizuális formálását mégis inkább az utóbbi emeli ki. Ebben a gondolatban amúgy még a hatvanas évek párizsi sztárfilozófusa Louis Althusser is sejthető, aki Debord-hoz hasonlóan az imaginárius, a lacani imaginárius irányából definiálta újra a marxi ideológia-fogalmat.[249] Althusser szerint ugyanis olyan államapparátusok formálják a szubjektumot, mint a család, vagy az iskola, és Mitchell már arra is rámutatott, hogy ebben a formálásban a vizualitásnak milyen kitüntetett szerepe van Althusser-nél, hiszen az államapparátusok által megszólított (interpelláció) szubjektum képeken keresztül azonosul a számára felkínált társadalmi szerepekkel.[250]

Ezen az alapvetően marxista, ideológia- és társadalomkritikai nyomvonalon indul el Gary Shapiro ezredvégi Foucault-elemzése is, aki Nietzsche műveinek fényében konstruálja meg a látás archeológiájának tudományát, amelynek célja a vizualitás, a látvány mélységének (abyss) analízise, amelyre a vizuális kultúra szisztematikus foucault-i tárgyalása inspirálta a szerzőt.[251] Shapiro ezen a kritikai filozófiai tradíción belül először Jay koncepciójától indul el, vagyis a látás, illetve a látással szimbolizált racionális tudás kritikájától. A kiindulópont tehát Jay azon értelmezése, amelyben a „látás birodalma” (empire of the gaze) a felügyelet és a kontroll társadalmát jeleni, ahol a tekintet fogalmán keresztül a látás és a megfigyelés negatív konnotációkat kap, a látás és a láthatóság pedig eggyé válik magával a kontrollal, amiben Deleuze hatása sejthető.[252] Shapiro ennek megfelelően végül Jay-vel szemben Deleuze álláspontjára helyezkedik a látás és a nézés megítélése kapcsán, vagyis a látás és a látható komplex rendszerének elemzését érzékeli Foucault-nál, ami egyúttal azt is jelenti, hogy maga a látás éppen hogy nem negatív, hanem pozitív konnotációkat kap. Az ellenállás helyévé válik, illetve egy olyan hellyé, ahonnan meglátható, illetve láttatható a valóság komplexitása, az a komplexitás, amit a reprezentáció kapcsán Foucault Magritte-nál ír le, Shapiro pedig Deleuze szimulákrum elképzelése felől gondol tovább, amire Foucault a Deleuze munkásságának szentelt *Theatrum Philosophicum*ban reagált.[253] Foucault itt Warhol jól ismert Campbell leveskonzerveinek is egy érdekes, új értelmezését adja, hiszen a konzervek sokszorosított és festészetté

[249] Louis Althusser: Ideológia és ideologikus államapparátusok. (1970) In: Kiss Attila Attila – Kovács Sándor – Odorics Ferenc (szerk.): Testes könyv I. Ictus, Szeged, 1996. 373-416.
[250] Mitchell 1994.
[251] Gary Shapiro: Archeologies of Vision. Foucault and Nietzsche on Seeing and Saying. University of Chicago Press, Chicago, 2003.
[252] Gilles Deleuze: Postscript on the Societies of Control. October, 1992/4. 3-7.
[253] Michel Foucault: Theatrum Philosophicum. (1970) http://www.generation-online.org/p/fpfoucault5.htm

magasztosított képe Magritte felől a jel és a jelentés komplex viszonyára, az objektív nyelvi reflexió paradoxonára, a látható és az elmondható feszültségére mutat rá, ami Foucault és Shapiro értelmezésében a pop art művészetét is áthatja.

A vizualitás foucault-i archeológiájának legfontosabb kiindulópontja azonban Shapirónál is Velázquez *Las Meninas*-ának értelmezése, ahol Foucault a tekintetek rendjét elemzi, illetve azt, hogy a festő a különféle vizuális kompozíciós módszerekkel (fény és megvilágítás, perspektíva és térszerkezet) hogyan építi fel a kép terét, amely Foucault értelmezésében tudattalanul is leképezi a reprezentáció és a tudás akkor érvényes rendjét, a klasszikus episztemét.[254] Azt a korszakot, amelyet az abszolutizmus és a karteziánus logika jegyében a tudás abszolút és hierarchikus szervezése fémjelez, amely felváltja a reprezentáció korábbi, reneszánsz, analógiákon és hasonlóságokon alapuló rendjét. Amíg a reneszánsz reprezentációban a képek és a képzetek közötti hasonlóság teremtett rendet, addig a klasszikus reprezentáció egy hierarchikus viszonyt hoz létre a valóság és annak ábrázolása, reprezentációja között. A kép a világ képe, leképezése lesz, amelynek egyetlen referenciája maga a valóság. A klasszikus rend azonban éppen abszolút voltából fakadóan nem reflektálhat önmagára, hiányzik belőle az a fajta szubjektum, a képet alkotó és befogadó ágens, ami majd a modernitás terméke lesz, és amit Foucault nemes egyszerűséggel embernek nevez *A szavak és a dolgok*ban. Foucault értelmezésében a *Las Meninas* azért lesz a klasszikus reprezentáció leképezése, mert hasonló módon hiányzik belőle a tudás szubjektuma, a valódi személy, a reprezentáció terén kívülre helyezett néző, akinek helye a tekintetek és a tükröződések rendje szerint éppen egybeesik a szuverén hatalommal, és annak gyakorlójával, az uralkodóval. Az uralkodó, illetve a királyi pár ugyanis csupán reflexióként, tükörképként jelenik meg a festmény terében, de nem része a reprezentációnak, viszont ennek ellenére mégis strukturálja a teret és a látványt, ha tetszik „Ő" dönti el, hogy mi látható és mi nem, ő képviseli a szubjektumot, aki létrehozza magát a reprezentációt, azaz a képet.[255]

Sokan vitatták Foucault elemzésének művészettörténeti, illetve ismeretelméleti relevanciáját, hiszen Foucault értelmezésében a tükör a királyi párt tükrözi vissza, azonban a kép perspektívája szerint nem a valódi királyi pár jelenik meg a tükörben, hanem a királyi

[254] Foucault 1966a.
[255] Foucault Las Meninas elemzésének karrierje az USA-ban indult meg John R. Searle cikkének köszönhetően: Las Meninas and the paradoxes of pictorial representation. Critical Inquiry, 1980/1. 477-488.

párról készülő festmény, amit a *Las Meninas* festője (vagyis a festményen megjelenő festő) éppen fest.[256] Ez azonban csak egy újabb érdekes jelentésréteget ad a műhöz, hiszen Velázquez tudatosan változtatta át a kép terében a királyi párt reprezentációvá, és tudatosan játszott el a kép és a leképezett differenciájának jelentőségével,[257] de most számunkra mégis inkább az tűnik fontosnak, hogy *A bolondság története* képeihez hasonlóan a *Las Meninas* is leginkább egy episztemé illusztrációja kívánt lenni. Foucault ugyanis a kép felépítését tendenciózusan úgy értelmezte, hogy az visszatükrözze mindazt, amit ő a klasszikus episztemé konstrukciójáról, az akkori tudás/hatalom diszpozitív felépítéséről gondolt a korszak nyelvészeti, gazdasági és élettani diszkurzusainak elemzése alapján. Vagyis a *Las Meninas* egyrészt allegorikusan megjeleníti a klasszikus reprezentációt, amely a valóság koherens képe, miközben egyúttal annak konstrukciójára is reflektál, de nem vonja kétségbe annak érvényességét és koherenciáját, mint ahogy azt majd később Manet már megteszi Foucault szerint.[258]

Ebből adódóan a foucault-i vizualitás és vizuális kultúra mai elemzőinél már nem a klasszikus episztemét illusztráló *Udvarhölgyek* játssza a főszerepet, hanem inkább Magritte, aki Mitchellnél (a szavak és a képek konfliktusának értelmezésében) és Shapirónál (a szimulákrum elméletének bevezetéséhez) válik fontos foucault-i figurává, mint a klasszikus episztemé, a karteziánus reprezentáció elkötelezett kritikusa. Foucault tehát nem véletlenül szentelte Magritte munkásságának a legalaposabb művészettörténeti értelmezését, amely Magritte-ot és Klee-t, illetve Kandinszkijt tette meg a modern episztemé paradigmatikus festőjének.[259] Foucault szerint ugyanis ők rúgták fel a klasszikus reprezentáció két alappillérét. Kandinszkij volt az, aki a képet nem a valóság hű ábrázolásaként, reprezentációjaként gondolta el, Klee pedig az, aki semmibe vette a klasszikus művészet másik alapelvét, a reprezentációk tisztaságát, vagyis keverte egymással a verbális és a vizuális leképezés eszköztárát. Magritte pedig Kandinszkij és Klee nyomdokain mindkét kritikai eszközzel élt, egyrészt konfrontálta a verbális és a vizuális reprezentációt, amikor a

[256] V.ö.: Joel Snyder and Ted Cohen: Reflexions on Las Meninas. Paradox Lost. Critical Inquiry, 1980/2. 429-447. és Leo Steinberg: Velázquez's Las Meninas. October, 1981/4. 45-57.
[257] V.ö.: Alpers 1983a. Alpers tulajdonképpen Foucault és Steinberg értelmezését kombinálja össze. Steinberg a különféle képek festői színpadra állított differenciája kapcsán mondja azt, hogy Velázquez valójában nem pusztán a királyi udvart, hanem magát a látást és az emberi gondolkodást ábrázolja. Steinberg 1981, 57.
[258] Foucault 2004. Tanke 2009.
[259] Michel Foucault: Ez nem pipa. (1973) Athenaeum, 1993/4. 141-165.

képre egy pipát festett, ami alá azt írta, hogy „ez nem pipa”. Másrészt ezzel együtt paradox módon azt is kétségbe vonta, hogy a kép önmagán kívül bármire is utalna.

A másik fontos modern művész figura pedig Manet, aki a Magritte-könyv után egy újabb Foucault-könyv főhőse lett volna. A tervezett könyv gerincét képező Foucault-előadások 21. századi kritikai kiadása aztán nagyban hozzájárult ahhoz, hogy az újabb Foucault-értelmezőknél, Joseph Tankénél és Catherine Soussloffnál már Manet válik a központi alakká.[260] Ahogy Shapirónál a Magritte-értelmezés lesz kulcsfontosságúvá, úgy Tankénél a Manet-interpretáció játszik központi szerepet, amelyből nála már a klasszikus episztemét felbontó és relativizáló modernizmus 19. századi genealógiájának vezérelve is táplálkozik. Tankéhoz hasonlóan Soussloff is Manet-t tekinti kulcsfigurának, de ő nemcsak a foucault-i frazeológia angolszász olvasatára támaszkodik, hanem Merleau-Ponty és a francia, szemiotikai és fenomenológiai orientációjú filozófiai tradíció szerepét is hangsúlyozza.[261] Sőt felhívja a figyelmet Foucault korai, hatvanas évekbeli francia művészettörténeti recepciójára is. Párhuzamba állítja ugyanis Hubert Damisch-sal, amelynek során azt emeli ki, hogy Foucault Manet festészetét nem reprezentációként, a valóságot leképező jelrendszerként, hanem inkább az akkori tudás egy alternatív formájaként írja le, amely persze visszatükrözi azért a korszak episzteméjét is. Damisch pedig a Manet-előadások idején, a hetvenes évek elején fogalmazta meg azt a gondolatát, hogy a festészet lényege nem a valóság leképezése, a festészet ugyanis nem az ábrázolás egy módja, nem a reprezentáció eszköze, hanem egy autonóm vizuális gondolkodásmód médiuma, amely sajátos, önmagukban is érvényes világokat és rendszereket teremt.[262]

Ebből adódik a Damischnak tulajdonított bon mot,[263] hogy a képek nem a gondolkodás reprezentációi, hanem ők maguk is gondolkodnak.[264] Damisch később ezt a jellegzetes képi gondolkodást Lacan „képelméletével” is összekapcsolta,[265] amely az identitás konstrukciójában szán kitüntetett szerepet a képalkotásnak. Damisch Freud és Lacan alapjain egy a kodifikált Panofsky-féle értelem-centrikus ikonológiától eltérő analitikus ikonológia

[260] Michel Foucault: La Peinture de Manet. Minuit, Paris, 2004.
[261] Catherine M. Soussloff: Michel Foucault and the Point of Painting. Art History, 2009/4. 734-754.
[262] Hubert Damisch: Théorie du nuage. Pour une histoire de la peinture. Seuil, Paris, 1972. Lásd még: Ernst van Alphen: Art in Mind. How Contemporary Images Shape Thought. University of Chicago Press, Chicago, 2005.
[263] A gondolkodó kép, illetve a képi gondolkodás sajátos voltának toposza Damisch esetében egyértelműen „mesteréhez”, Maurice Merleau-Ponty-hoz vezet vissza. V.ö.: Merleau-Ponty 1945. Merleau-Ponty 1960.
[264] Grootenboer 2005, 10. Lásd még: Damisch 1987.
[265] Lacan 1964.

létjogosultsága mellett érvelt, ami azonban nála nem a ráció, hanem a vágy analitikáját jelentette.[266] Damisch Lacanhoz hasonlóan úgy gondolta ugyanis, hogy a nyelv, avagy a szimbolikus előírja számunkra a világhoz való viszonyunkat, meghatározza pozíciónkat, viszont Lacantól eltérően a képet és ekként a perspektívát nem az imagináriushoz, vagyis a szubjektum egyéni képzeletvilágához kapcsolja, hanem a szimbolikushoz, vagyis a nyelv kollektív apparátusához.[267] Ehhez a francia, fenomenológiai indíttatású művészettörténeti tradícióhoz kapcsolódik majd Georges Didi-Huberman is, aki Foucault-hoz és Damisch-hoz hasonlóan nemcsak a tudás egy autonóm formájaként tekint a festészetre, hanem annak érzéki és érzelmi potenciáljait is kiemeli az inkarnáció, azaz a megtestesülés, a gondolat és az idea megtestesítésének eszközeként elemezve a képzőművészetet.[268]

Foucault Manet-könyve, pontosabban annak híján az 1971-es tuniszi Manet-előadása angolul Nicholas Bourriaud előszavával jelent meg, ami jelzi a kis kötet súlyát is egyúttal, hiszen a Debord nyomdokain járó francia művészettörténész a Tate Modern igazgatójaként és az Altermodern teoretikusaként vált híressé.[269] A meg nem írt Manet-könyv gondolatmenetének váza tehát rekonstruálható, bár nem tudhatjuk, hogy Foucault az alapvetően a *Las Meninas*-hoz hasonló formai elemzéseket mennyire kívánta összekapcsolni a modern episztemé diszpozitívjának más elemeivel. Joseph Tanke értelmezésében a Manet-könyv közvetlenül *A szavak és a dolgok* világához illeszkedett volna, és Foucault Manet-t tette volna meg a modern episztemé allegorikus festőjévé.[270] Manet ugyanis festményein a modernitás archeológiáját vizualizálja a pillanatnyiság és a töredékesség kultuszával, és egyúttal ő az első „múzeumi" festő is, akivel kezdetét veszi a modernista, önreflexív képalkotás. Erre utal igen szépen és gazdagon Foucault bon mot-ja: Manet az volt a festészetben, ami Flaubert az irodalomban.[271] Manet-val szakadt meg – episztemológiai törés! – ugyanis a reprezentáció klasszikus rendje, az ábrázolás onnantól kezdve már nem a hasonlóságokra és az analógiákra, de nem is az eredeti és a kópia hierarchiájára épült, mert

[266] Hubert Damisch: Le Jugement de Paris. Flammarion, Paris, 1992.
[267] Hubert Damisch: L'Origine de la perspective. Flammarion, Paris, 1987.
[268] Georges Didi-Huberman: La Peinture incarnée. Minuit, Paris, 1985.
[269] Michel Foucault: Manet and the Object of Painting. Tate Modern, London, 2012. Bourriaud 2009.
[270] V.ö.: Joseph J. Tanke: The Specter of Manet: A Contribution to the Archeology of Painting. Journal of Aesthetics and Art Criticism. 2008/4. 381-392. Lásd még: Joseph J. Tanke: Foucault's Philosophy of Art. A Genealogy of Modernity. Continuum, New York, 2009. Magyarul lásd: Sutyák Tibor: Michel Foucault gondolkodása. Attraktor, Gödöllő, 2007.
[271] Michel Foucault: The Fantasia of the Library. (1967) In: Language, Countermemory, Practice. Selected Essays. Cornell University Press, Ithaca, 1977. 92.

az első számú referencia már nem a természet, hanem a reprezentáció rendje volt, ami a festészet esetében a művészet történetét és a múzeumok művészetét jelentette.

Manet és Velázquez párosa talán azért is ragadhatta meg Foucault figyelmét, mert Manet tudatosan reflektált festészetében Velázquez műveire. Különös esete lehet ennek akár a tükör szerepe is, amely a *Las Meninas* és a *Folies-Bergère bár*ja térszervezését is meghatározza. Manet-nál azonban a tükör már nem a hatalom centrumát jelöli, hanem az egész diffúz valóság tükre lesz. Manet-nál válik ugyanis a festmény „önálló", avagy az ábrázolt valóságtól független „festmény-tárggyá" (peinture-objet),[272] ahol már nem a valósághű ábrázolása a fő esztétikai kritérium, hanem a festői tér- és fény-szervezés, illetve a néző pozícionálása. Ennek kitüntetett eszköze lesz a klasszikus reneszánsz perspektivikus ábrázolás differenciálása, Manet képein ugyanis több fényforrás és több perspektíva is helyet kap a korábbi egységes fénykezeléssel és térszervezéssel szakítva. Mindez arra utal, hogy Manet teljesen tudatosan törekedett a reprezentáció és a jelölés klasszikus rendjének felbontására, relativizálására és dekonstruálására.[273] Ez a fajta modern, reflexív nézőpont tudat alatt, vagy inkább az optikai tudattalanon keresztül később a szürnaturalistákat, de leginkább Csernust és Konkolyt is áthatotta, akik számára a festészet olyan modern klasszikusai adták a vizuális mintákat az ábrázoláshoz, mint Édouard Manet.[274]

Később ebben a foucault-i szellemben elemzi Manet-t T. J. Clark is, aki Manet festményeinek heteronómiáját és inkoherenciáját a kapitalista spektákulum modern, kaleidoszkóp-szerű, párizsi (baudelaire-i) világképével kapcsolja össze.[275] Foucault értelmezésében a reprezentáció koherens egységét számolja fel Manet, heterotóp képeket komponál, amelyeken több nézőpont és fényforrás is jelen van, amiből eredően az egységes

[272] Foucault 2004.
[273] Manet elemzése során válik láthatóvá, hogy Foucault is hajlik arra, hogy a festészet vizuális kultúrája kapcsán ne határolja el egymástól mereven a reneszánsz és klasszikus episztemét. Úgy vélem, a festészet és a festmény tekintetében Foucault is hallgatólagosan elfogadja a perspektivikus ábrázolás és a karteziánus gondolkodás szoros kapcsolatát, amit Martin Jay keresztelt el karteziánus perspektivizmusnak. V.ö.: Jay 1988.
[274] Az optikai tudattalan, az optische Unbewusste fogalma Walter Benjaminnál jelenik meg: A műalkotás a technikai reprodukálhatóság korszakában. (1936) http://www.aura.c3.hu/walter_benjamin.html
Az optikai tudattalan freudi eredetű fogalmát Rosalind Krauss Clement Greenberg optikai modernizmusával konfrontálta, hogy Bataille mélyebb és egyben el is fojtott realizmus fogalmára találjon benne rá, amit a fogalom Fredric Jameson felőli „politikai" olvasata is inspirált. Vagyis Kraussnál az optikai tudattalan nem fotografikusan mutatja fel látásunk és gondolkodásunk rejtett struktúráit, mint ahogy azt Benjamin képzelte, hanem éppen a fotografikus, „optikai" valóság és a „valódi", kézzelfogható valóság szomatikus differenciájából táplálkozik. Ez a fajta szomatikus optikai tudattalan inspirálhatta a fotografikus, akadémikus, szocialista realista festészet szürnaturalista destruálását is. V.ö.: Rosalind Krauss: The Optical Unconscious. MIT Press, Boston, 1993. Fredric Jameson: The Political Unconscious. Narrative as a Socially Symbolic Act. Methuen, London, 1981.
[275] Clark 1984.

tér-idő és a koherens világkép széttöredezik. Ez egyrészt a modern térszemlélet üzenetét is hordozza, másrészt a modern művészetszemlélet is benne van, hiszen hangsúlyossá válik a festészet mesterségessége, teremtett, festői volta. A kép töredezettsége, pontosabban az egységes képtér sorozatos és szisztematikus felsértése a szürnaturalizmus alkotóit is jellemezte, innen nézve jól értelmezhető például a *Lehel-téri piac* is, vagy a *Nádas* Csernustól, de akár a *Múzsa megjelenése a Képzőművészeti Főiskolán* (1964) is Konkolytól. Foucault elemzése amúgy összevág Georges Bataille Manet-képével is, aki a valódi naturalizmus, a kendőzetlen valóság, az élet és a halál festőjét látta benne.[276] Bataille-nál az *Olympia* (1863) egyszerre a modernség (egy kurtizán ábrázolása), másrészt még ennél is mélyebben a modern materializmus, az igazi materializmus képviselője, aki csupán önmagát, önnön testiségét jelenti, semmi mást. Az *Olympia* kurtizánjának világító, szinte viaszosan fénylő teste volt az, ami a legnagyobb visszatetszést keltette az előkelő közönség körében, hiszen az élő és a halott, a szubjektum és az objektum határait számolta fel, hágta át, és a valódi élet híján a test és a hús kísérteties apoteózisát villantotta fel. Bataille test és matéria értelmezése később Didi-Huberman inkarnáció elméletének is fontos kiindulópontja lett, ami az ikonológia szisztematikus kritikájához vezetett a testtől elválasztott szellemi dimenziók létjogosultságának relativizálásával és a kép performatív potenciáljainak kiemelésével.[277]

Bataille és az *Olympia* ráadásul a szürrealizmus huszadik század végi újraértékelésében is kiemelkedő szerepet játszott. Ennek nyitányát egyrészt Rosalind Krauss *The Optical Unconscious*-e, másrészt Hal Foster *Compulsive Beauty*-ja jelentette a kilencvenes évek elején.[278] Majd következett az 1996-as *Informe* kiállítás Krauss és Yve-Alain Bois rendezésében, amely nemcsak az *Olympiá*t emelte ki, de maga a címadó *informe* kifejezés is Bataille-tól ered,[279] aki a formátlanban a tisztátalan és az értelmezhetetlen, az élő és a kaotikus, Merleau-Ponty kifejezésével élve a hús, a világ húsának entitását ragadta meg.[280] A szürrealizmus karrierjére, és azon keresztül az egész „spirituális", illetve „racionalista" modernizmus dekonstruálására a végső nagy (művészet)történet, az *Art Since 1900* tette fel a masszív pontot a huszadik századi művészeti kánon és az avantgárd izmusok

[276] Georges Bataille: Manet. Skira, München, 1955.
[277] Georges Didi-Huberman: Confronting Images. Questioning the End of a Certain History of Art. (1990) Pennsylvania State University Press, Pennsylvania, 2005.
[278] Krauss 1993. Hal Foster: Compulsive Beauty. MIT Press, Cambridge, 1993.
[279] Bois – Krauss 1996. Bataille 1929.
[280] Merleau-Ponty 1964.

„stílustörténetének" revíziójával.[281] Krauss, Joselit, Buchloh, Foster és Bois új története ugyanis nem az absztrakció diadalának története, amelynek mindenhatóságát és szofisztikáltságát aztán a posztmodern politikai és ismeretelméleti kritikája vonta kétségbe, ami a pop arttal és a konceptuális művészettel ütötte fel a fejét. Az öt szerző ugyanis a huszadik századot a modernista és az antimodernista tendenciák, a racionális és az irracionális struktúrák küzdelmeként írja le, amelyeket aztán a modernizmus szisztematikus kritikája, a posztmodernizmus foglalt rendszerbe.

Mindehhez pedig éppen a szürrealizmus, és azon belül is Bataille racionalizmus és materializmus kritikája szolgáltatta az egyik kiindulópontot, amely Foucault modern művészetről alkotott képét is formálta, bár ő Bataille-tól eltérően mindig fenntartotta a kép és a valóság, a reprezentáció és a realitás határait. Talán épp ezért lett Foucault számára a „nyelvész" Magritte a modern episztemé legfontosabb művésze, akinek formalizmusát aztán csak az olyan posztmodern, vagy inkább poszt-reprezentációs művészek helyezték hatályon kívül, mint Gérard Fromanger, akit viszont Deleuze szimulákrum elmélete felől értett meg. [282] A deleuze-i szimulákrum elmélet ugyanis jól összeolvasható Foucault nagy történetével, amely a reneszánsztól a klasszikus és a modern koron át, a modernizmus referencialitás-kritikáját radikalizáló posztmodern szimulákrumig ível, ahol a klasszikus reprezentáció kritikája odáig fajult, hogy ismét a reneszánsz hasonlóságok kora érkezett el, csak éppen már minden áthelyeződött a képek fiktív, reprezentatív valóságába, ami nem csak Deleuze-t, de Debord-t és Baudrillard-t is elbűvölte.[283]

Mindennek kiindulópontja azonban Foucault-nál végül is Magritte lesz, hasonlóan ahhoz, ahogy Velázquez lett a modernitás kiindulópontja, aki már a 17. században átlátta a klasszikus rendszer logikáját, és annak korlátait is.[284] Magritte-ot pedig már a verbális és a vizuális reprezentáció klasszikus (racionális) és modern határainak direkt áthágása jellemzi, illetve a paradoxonok iránti vonzódás, ami a szürrealisták társaságához sodorta. Magritte ugyanis tudatosan szakított a reprezentáció klasszikus rendszerével, kétségbe vonta a vizuális és a verbális reprezentáció platonista hasonlóságát, hiszen mindkettő csupán önkényes jel, ahogy azt már Ferdinand de Saussure is tanította. Foucault pedig Klee-vel és

[281] Bois – Buchloh – Foster – Joselit – Krauss 2005.
[282] Foucault 1975b. Deleuze 1968.
[283] Deleuze 1968. Lásd még: Gilles Deleuze: Plato and the Simulacrum. (1969) October, 1983/4. 45-56. Valamint: Debord 1967. Baudrillard 1981.
[284] Foucault 1973.

Kandinszkijjal párhuzamba állítva elemzi Magritte-ot, akinek festményeit, írás/képeit kalligramként értelmezi, ami éppen az írás és a kép klasszikus szemantikai hasonlóságát és szintaktikai különbözőségét rúgja fel. Sőt a kalligram fogalmában és jelenségében Foucault az új episztemét pillantja meg, az önreflexív modernitást. A kalligram ugyanis a látható és a kimondható összefonásának alakzata, amikor is – ahogy a képes szótárakban – egyszerre reprezentáljuk a világ egy darabját verbálisan és vizuálisan is. Magritte viszont a reprezentáció szövetének koherenciáját felszakítja, megmutatja azt a teret – Foucault paradox humorával a kép és a szöveg közötti üres papírt – ami rámutat valami egészen másra: „Ez nem pipa". Valamire, amit Merleau-Ponty a világ húsának, Lacan pedig a reprezentálhatatlan valósnak nevezett.[285] Ehhez képest állítja majd azt Foucault, hogy a pop art egy „buta" művészet, amely már nem reflektál a reprezentáció problémájára, a kép és a valóság viszonyára. Valójában azonban Foucault is tisztában volt azzal, hogy nem erről van szó, mert az ostobaság csak látszólagos, valójában a reflexió vizuális logikája változik meg: az analízist felváltja a halmozás, az episztemológiát az erotika, az érzéki belemerülés a képek óceánjába, a tobzódás a képek sokaságában. Ennek allegóriája a *Campbell leveskonzervek* (1962), amivel lezárul a Magritte-könyv, és Warhol után már nyílegyenes út vezet a már csak a képeket ábrázoló hiperrealista és fotórealista festészethez, például Gérard Fromanger-hoz, vagy akár Étienne Sándorfihoz, Méhes Lászlóhoz és a hetvenes évek elejének Csernusához is.

Deleuze szimulákrumként, a valóságra nem reflektáló, vagy inkább újszerűen, antiplatonistán reflektáló képként, Foucault pedig fotogén – nemcsak a fotóra hasonlító, de fotografikus értékekkel rendelkező, vonzó, tetszetős – festészetként értelmezi a média és művészet viszonyát tematizáló Fromangert, és egyúttal a francia Figuration Narrative-ot, illetve az amerikai hiperrealizmust is.[286] Foucault elsősorban a fotográfia és a festészet kapcsolatáról értekezik Fromanger portréi kapcsán, mivel kiindulópontja az a tézis, hogy a pop art és a hiperrealizmus újra becsatlakoztatta a festmény nézőjét a képek mindennapi körforgásába, vagyis abba a posztmodern, euroatlanti, kapitalista diszpozitívbe, ami a képek iránti reflektálatlan rajongásra épít. Fromanger pedig ezt a fajta fotórealizmust kombinálta a szintén képként, vagy inkább már ikonként, sőt logóként kezelt absztrakcióval, amikor is első lépésben fotókat vetített a vászonra, és elkészített egy fotórealista képet, majd absztrakt

[285] Merleau-Ponty 1964. Lacan 1964.
[286] Michel Foucault: Photogenic Painting. (1975) In: Sarah Wilson (ed.): Gérard Fromanger. Black Dog, London, 1999. 81-108. és Gilles Deleuze: Cold and Heat. (1973) In: Wilson 1999. 61-80.

motívumokkal borította be a „fotografikus" festményt. Foucault azonban e mediális fotófestészeten túl az objektív, fotografikus valóság, a realizmus és a realitás konvencióinak szabad és felszabadító – e tekintetben Tanke Foucault nyomán a nyílt, tiszta és félelmet nem ismerő beszédként értett parrhesia kifejezést használja[287] – átértelmezéseként is érti Fromanger festészetét.

Foucault 1983-ban tartott előadás-sorozatot a parrhesiáról a Berkeley egyetemen,[288] és ugyan ekkor nem hozta szóba, de ez a cinikus, mélyen realista, a beszéd és a gondolkodás konvencióit átszakító nézőpont Bataille transzgresszió[289] fogalmán át összekapcsolható a szürrealisták antimodernista spektákulumával is, ami a hétköznapi realizmus felszínes és kényelmes igazságával kívánt szakítani. Tanke e kései előadás fényében értelmezi úgy Foucault-t, mint aki a művészetben a diszpozitívhez képest a szabadság potenciálját, a látás felszabadításának akaratát kereste és értékelte.[290] Tanke ebben a tekintetben Gary Shapiro Deleuze által inspirált Foucault értelmezésére támaszkodik, aki Foucault művészettörténészi praxisát a verbális diszkurzussal szembeállított „vizuális ellenállás" fogalma köré rendezte.[291] Vagyis Shapiro Deleuze nyomán úgy vélte, hogy Foucault a képzőművészeti praxisban a verbalitás és a textualitás által meghatározott vizuális rezsim, a diszpozitív „lemeztelenítését", naturalista ábrázolását, kritikai értékelését domborította ki. Tulajdonképpen Csernus fotóhasználata, illetve realizmusa is értelmezhető a parrhesia felől, csak amíg Fromanger politikai töltetű eseményeket (felvonulásokat, tüntetéseket) szabadított fel a média tekintete alól, addig Csernus a szocialista realizmussal és a hétköznapi életképpel (utca, piac) tette ugyanezt.

Foucault értelmezésében a hiperrealisták azonban nem a fotografikus reprezentációt idézik meg a festészet eszközeivel, hanem eleve fotókat festenek, hogy festményeikkel

[287] Tanke 2009, 184-194.
[288] Michel Foucault: Discourse and Truth. The Problematization of Parrhesia. (1983) http://www.cscd.osaka-u.ac.jp/user/rosaldo/On_Parrehesia_by_Foucault_1983.pdf Magyarul a College de France-ban, 1984-ben tartott parrhesia előadásai jelentek meg: Michel Foucault: Az igazság bátorsága. (1984) Atlantisz, Budapest, 2019. Ebben az előadássorozatban az az érdekes, hogy Foucault nagyon röviden (259-261.) a művészeti parrhesia jelenségével is foglalkozott. Egészen konkrétan arról beszélt, hogy a cinikus parrhesia Baudelaire-rel, Manet-val és Flaubert-rel jelent meg a modern művészetben, akik először ábrázolták az alantas és a kendőzetlen hétköznapi életet. Sőt ennek a modern, ha tetszik naturalista parrhesiának az ívét Baudelaire-től Beckettig és Borroughsig, illetve Manet-től Francis Baconig rajzolta ki.
[289] Michel Foucault: Előszó a határsértéshez (1963) In: Nyelv a végtelenhez. Szerk.: Sutyák Tibor. Latin Betűk, Debrecen, 1999. 71-86.
[290] Tanke 2009. Lásd még: Martin Jay: Visual Parrhesia. Foucault and the Truth of the Gaze. In: The Edge. Parerga and Paralipomena. University of Virgina Press, Charlottesville. 2011. 77-90.
[291] Shapiro 2003, 285-325. Deleuze 1986.

bekapcsolódhassanak, a képek, a szimbólumok és a szimulákrumok vonzó, promiszkuus világába. Fromanger esetében tehát a klasszikus reprezentáció referencialitása, valóságra vonatkozása végképp eltűnik, a festmény csak egy kép lesz a képek végtelen óceánjában, de olyan kép, amely éppen a bevett képekhez és reprezentációkhoz képest határozza meg magát szabad és független megnyilatkozásként. Ahogy Magritte is azt vizsgálta festészetében, hogy miként mutatható meg a látható és a kimondható birodalma, illetve az a tér, amelyben a látható és az elmondható, a kép és a szöveg működik, úgy Fromanger, már tulajdonképpen posztmodern (deleuze-i értelemben) módon nem csak egyszerűen belemerül a képek birodalmába, hanem igyekszik feltárni a valóság és a kép, a realitás és a reprezentáció közötti határokat is. Ezáltal a parrhesia klasszikus, cinikus praxisához hasonlóan már kritikailag tekint az analógiák és a reprezentációk végtelen játékára is.[292]

Foucault tehát érdekes módon a reprezentáció, a leképezés logikájának szintjén vizsgálta a képzőművészetet, amely éppúgy önti formába a láthatót és a kimondhatót, ahogy azt az orvostudomány vagy a nyelvészet és a szemiotika teszi. Ez a bizonyos logika ráadásul korszakonként eltérő lehet, ami a Zeitgeist fogalmán keresztül nemcsak a tudománytörténetírás, de a művészettörténet nagy problematikáját, a stílus és a világnézet összefüggését is felidézi. Így nem meglepő, hogy Michael Ann Holly Panofsky ikonológiáját Foucault archeológiájával állította párhuzamba, mint ami Foucault-hoz hasonlóan egy kor, egy korszak gondolkodásmódját akarta feltárni a képzőművészeti alkotások, illetve azok programja kapcsán.[293] Panofsky a programokat ráadásul nem pusztán verbális és vizuális mintáknak tekintette, hanem a művekben magukban fedezte fel azokat a szimbolikus formákat (a cassirer-i értelemben), amelyek egy korszak gondolkodásmódját jellemezték, hasonlóan ahhoz, ahogy Foucault az egyes episztemékhez sajátos reprezentációs logikát rendelt, amelyeket festményekkel példázott.[294] Foucault ismerte is Panofsky munkáit, pontosabban azoknak a francia kiadását, és recenziót is írt a *Gótikus építészet és skolasztikus*

[292] Gilles Deleuze: Différence et Répétition. Presses universitaires de France, Paris, 1968.
[293] Michael Ann Holly: Panofsky, and the Foundations of Art History. Cornell University Press, Ithaca, 1984.
[294] Panofsky számára azonban nem a francia tudománytörténészek, hanem Ernst Cassirer (Cassirer 1929) és Karl Mannheim (Mannheim 1923) filozófiai és ismeretelméleti munkái nyújtották a konceptuális és diszciplináris kereteket, kezdeti célja pedig a stílust felváltó és tágabb eszmetörténeti keretbe helyező riegli Kunstwollen racionalizálása, logikai struktúráinak feltárása volt, amelyhez a kiindulópontot Mannheim tudásszociológiájában és Cassirer neokantiánus szimbolikus formáiban találta meg. V.ö.: Panofsky 1920. Panofsky 1927. Panofsky 1932. Panofsky 1939.

gondolkodás, illetve a *Studies in Iconology* 1967-es francia kiadásáról.[295] A recenzió címe ráadásul egy Magritte mű címe is egyúttal, amelyet a művész a La Révolution Surrealiste 1929-es számának készített: *Les mots et les images*.[296] Foucault a recenziójában kiemeli, hogy Panofsky a korábbi ikonográfiához képest ikonológiájában a látható és az elmondható komplex viszonyrendszereként elemezte egy adott korszak (a reneszánsz, illetve a klasszikus kor) kultúráját, vagyis az ikonográfia korábbi programjaitól eltérően nem rendelte alá mechanikusan és egysíkúan a láthatót az elmondhatónak.

Nagyjából ugyanebben az időben írta meg Foucault összefoglaló, metodikai jellegű művét, *A tudás archeológiájá*t, amelynek végén felvetette a festészet archeológiai vizsgálatának lehetőségét is. „Az archeológiai elemzés (…) azt kutatná, vajon a vizsgált korszakban a teret, a távolságot, a mélységet, a színt, a fényt, az arányokat, a méreteket, a körvonalakat nem nevezték-e meg, jelentették-e ki, konceptualizálták-e valamelyik diszkurzív gyakorlatban. És vajon az a tudás, amelyet ez a diszkurzív gyakorlat létrehív, nem élt-e esetleg elméletekben és spekulációkban, oktatási formákban és receptekben, de egyben eljárásokban és technikákban, szinte azt mondhatni, a festő mozdulataiban. Nem azt kellene megmutatni, hogy a festészet a jelölésnek vagy a «mondásnak» egy bizonyos módja, amelynek az a sajátossága, hogy szavak nélkül történik. Azt kellene megmutatni, hogy a festészet, legalábbis egyik dimenziójában, diszkurzív gyakorlat, amely technikákban és hatásokban ölt testet.”[297]

Foucault tehát az általa gyakorolt diszkurzus analízist elhatárolja a festészet intellektuális programjának (filozófiájának) és a kor tudományos szemléletének (szellemének) elemzésétől is, vagyis a Weltanschauungtól és Zeitgeist-tól is, amiben mindenképpen ott sejthetjük Panofsky ikonográfiai és ikonológiai elemzésének szintjeit és szempontjait, amelyet Foucault talán éppen az ikonológiai tanulmányok 1967-es francia kiadásából ismert meg alaposabban. Foucault saját archeológiája olyan hatást kelt, mintha a nyelv és a materiális praxis szintjére cserélné le a nagy betűs Elmélet, a filozófia, az ismeretelmélet és a művészetfilozófia szintjét, aminek egyszerre nyelvi és pszichológiai

[295] Erwin Panofsky: Essais d’iconologie: themes humanists dans l’art de la Renaissance. Gallimard, Paris, 1967. Erwin Panofsky*:* Architecture gothique et pensée scolastique. Minuit, Paris, 1967.
[296] Michel Foucault: Les mots et les images. Le Nouvel Observateur, 1967. október 25. Lásd még: Ilaria Fornacciari: The Complexity and Stark of Pictorial Knowledge. About Foucault Reading Panofsky. Images: Journal for Visual Studies. 2014/2. http://www.visual-studies.com/images/no2/fornacciari.html
[297] Foucault 1969, 249.

horizontja párhuzamba állítható a Panofsky-féle ikonológia egy megújítási kísérletével, Michael Baxandall munkásságával is, amelyet Warburg, Panofsky és Gombrich munkái inspiráltak. Baxandall frappáns kifejezése, a period eye hasonlóan viszonyul a Zeitgeist-hoz, mint Foucault episzteméje, hiszen Gombrich tanítványa szerint egy adott kultúra szubjektumai az elme által ismert minták, formák és nyelvi kategóriák alapján látják a világot és benne a képeket is. Sőt látásukat nemcsak az általuk használt fogalmak, de mindennapi gondolkodásmódjuk is befolyásolja, ami nemcsak az általuk osztott tudást és hiedelmeket jelenti, hanem a mindennapi életben használt készségeket, skilleket is; mindennek pedig valahol a művészek is tudatában vannak, és olyan műveket készítenek, amelyek ezekhez a skillekhez (például a különféle méretek és űrmértékek gyors becslése) igazodva vonzzák a néző tekintetét.[298]

Ebben az értelemben jelenti ki Baxandall, hogy a műtárgyak a „gazdasági élet fosszíliái", illetve a festmények a társadalmi kapcsolatok hordalékai, lerakódott üledékei (deposit).[299] Az emberi viszonylatok és a hétköznapi élet, a munka és a szórakozás formái, illetve rítusai által meghatározott gondolkodásmódot Baxandall kognitív stílusnak is nevezi, amely kihat a képi reprezentáció stílusára is, amennyiben módosítja a korábbi művészeti mintákat, konvenciókat és kategóriákat, ha tetszik, átformálja a diszkurzust és azon keresztül a diszpozitívet is. A kognitív stílus és a period eye nyilván sokban épít Gombrich elképelésére, aki a befogadói oldal (beholder's share) kifejezést használta annak kifejezésére, hogy a néző saját tudása és élettapasztalatai alapján értelmezi a képet.[300] Habár Baxandall azt is kihangsúlyozta egy interjújában, hogy Gombrich nem szerette a period eye kifejezést, mivel az általa kifejezetten nem kedvelt Zeitgeist derivátumának gondolta, pedig Baxandall éppen a hétköznapi praxisra fókuszáló mikrotörténelmi és kulturális antropológiai jellegű bottom-up szempontrendszert akarta vele hangsúlyozni, szemben a Zeitgeist top-down szervezőelvével.[301]

Baxandall témavezetője a Warburg Institute-ban a hatvanas években Gombrich volt, és kollégájával és barátjával, Michael Podróval együtt mindkettőjükre nagy hatást gyakorolt Gombrich 1960-as *Művészet és illúzió*ja, amely egy korszak látásmódját a tudomány, az

[298] Baxandall 1972, 36-117.
[299] I. m. 1-2.
[300] Ernst Gombrich: Művészet és illúzió. A képi ábrázolás pszichológiája. (1960) Gondolat, Budapest, 1972.
[301] Allan Langdale: Interview with Michael Baxandall. (1994)
https://arthistoriography.files.wordpress.com/2011/02/media_139141_en.pdf

ismeretelmélet és a pszichológia felől kísérelte meg definiálni.[302] Panofsky ikonológiájában a pszichológia, illetve a hétköznapi érzékelés csak a primér, pre-ikonográfiai szinten érvényesült, a képek és a szövegek mélyebb interakcióját a tudósok, a humanisták és a skolasztikusok formálták, vagyis ők írták a programokat, ők teremtették meg a nyelvet a művekhez, és ők fedezték fel a mélyebb analógiákat a természet és a társadalom különféle jelenségei között.[303] Gombrich ehhez képest nem annyira a nyelvet, mint inkább a látás, avagy az érzékelés folyamatát és reflexióját emelte ki a művészet történetéből, amihez igazodnia kellett az aktuálisan reálisnak gondolt illúziónak, avagy a kép legitim megformálásának. Baxandall viszont Gombrichhoz és Panofskyhoz képest is elmozdult a populáris kultúra, a kereskedelem és a hétköznapi élet nyelve felé, amiben talán Warburgon keresztül Burckhardt hatása is sejthető.[304] Ám amit Baxandall a *Limewood Sculptors* gazdasági, technikai és nyelvi elemzéseiben megvalósít, az párhuzamba állítható azzal is, amit Foucault a festészet archeológiájáról, vagyis egy adott kor festészeti diszpozitívjének elemzéséről gondolt.[305] Baxandall ráadásul a „nyelvi fordulat" egy sajátos értelmezése során gyakran használta a diszpozíció és az artikuláció kifejezéseket is egy adott művész szellemi beállítódásának, illetve vizuális kultúrájának elemzése során, ami arra utal, hogy a művész Baxandall értelmezésében is a rendelkezésére álló „nyelven" artikulálta, illetve artikulálhatta sajátos mondanivalóját.

Baxandallt nemcsak Gombrich, illetve Panofsky szövegei, hanem kulturális antropológusok (Franz Boas és Melville Herskovits) és „relativista" nyelvészek (leginkább Edward Sapir és Benjamin Whorf) munkái is inspirálták a Zeitgeist újraértelmezése során.[306] Boas és Sapir, illetve tanítványaik Herskovits és Whorf a kulturális, illetve a nyelvészeti relativizmus legfontosabb antropológiai képviselőiként amellett szálltak ugyanis síkra, hogy az eltérő kultúrák egymástól eltérő módon látják a világot, amely tökéletesen tükröződik

[302] Gombrich 1960.
[303] Újabban a már-már közhelyes ikonológia-kritikát, ami az ikonológiát azért kritizálja, mert a művészetet a filozófia szolgálólányának tekinti, új értelemmel tölti fel Adi Efal, aki Panofsky ikonológiáját olyan figuratív filológiaként értelmezi újra, ami összekapcsolja egymással a művészettörténet, a pszichológia, a filozófia és a retorika képfogalmait. V.ö.: Adi Efal: Figural Philology. Erwin Panofsky and the Science of Things. Bloomsbury, London, 2016.
[304] Jacob Burckhardt: A reneszánsz Itáliában. (1860) Képzőművészeti, Budapest, 1978.
[305] Baxandall 1980. A 16. századi német vizuális kultúra elemzése során Baxandall amúgy a period eye kultúrtörténeti és antropológiai jellegű értelmezési szempontjait gondolta tovább.
[306] Langdale 1998. Langdale 1994.

nemcsak társadalmi berendezkedésükben, de nyelvükben is.[307] Talán emiatt az intellektuális kontextus miatt figyelt fel Baxandall-re Clifford Geertz is, amikor a *Művészet mint kulturális rendszer* című szövegében a strukturalista antropológia nézőpontját ismerte fel az angol művészettörténész elemzéseiben.[308] Geertz elsősorban a *Painting and Experience*-re[309] hivatkozott és kiemelte a művészet és az esztétika világát is strukturáló nyelv jelentőségének felismerését, illetve annak az antropológiai jellegű nézőpontnak a magyarázó erejét, ami a period eye fogalmához vezetett. Baxandall kulturalista nézőpontjának eredete persze a Warburg Intézeten keresztül magához Warburghoz is elvezet, akit Edgar Wind már a harmincas években kultúratudósnak nevezett az általa használt ikonológiai perspektíva intellektuális és materiális tágassága okán.[310] Mindazonáltal Warburg angolszász kultúratudományi recepciója csak a nyolcvanas évek végén gyorsult fel, és kezdetben nem annyira az antropológusok hivatkoztak rá, mint inkább olyan kultúrtörténészek, mint Peter Burke.[311] Warburg kultúrtörténeti, illetve történettudományi karrierjének kezdete azonban érdekes módon még sem egy angol, hanem egy olasz történész, Carlo Ginzburg nevéhez fűződik.

Ginzburg ráadásul érdekes és tanulságos módon szembeállítja egymással Warburgot és örökösét, Gombrichot. Nála Warburg lesz az, aki nem a nagy struktúrákra, az elvont eszmetörténeti konstrukciókra fókuszál, hanem a mikrotörténelemre, a megélt episztemológiára, illetve a szubjektív ismeret-konstrukciókra, melyekben ráadásul nemcsak a logika és az ismeretelmélet játszik szerepet, hanem az érzéki tapasztalatok, sőt az érzelmek, avagy a pszichohistória is, amely a dinamogramként értelmezett műalkotásokban is tükröződik.[312] Érdekes az is, hogy bizonyos tekintetben Ginzburg éppen Foucault-val szemben fordult a Warburg-iskolához, illetve Burckhardthoz, hiszen *A bolondság története*, illetve *A szavak és a dolgok* kapcsán Foucault-t éppen a nagy struktúrák diktatúrája miatt

[307] Edward Sapir: The Status of Linguistics as a Science. Language, 5, 1929. 207-214. Franz Boas: Népek, nyelvek, kultúrák. (1940) Gondolat, Budapest, 1975. Melville Herskovits: Man and His Works. The Science of Cultural Anthropology. Alfred Knopf, New York, 1948. Benjamin Lee Whorf: Language, Thought, and Reality. MIT Press, Cambridge, 1956.
[308] Cliford Geertz: A művészet mint kulturális rendszer. (1976) In: Az értelmezés hatalma. Századvég, Budapest, 1994. 239-268.
[309] Baxandall 1972.
[310] Edgar Wind: Warburg kultúratudomány fogalma és jelentősége az esztétika számára. (1931) Enigma, 46, 2005. 32-46.
[311] Peter Burke: Aby Warburg As Historical Anthropologist. In: Michael Diers et al. (eds.): Aby Warburg. VCH, Weinheim, 1991. 39-44.
[312] Carlo Ginzburg: From Aby Warburg to E. H. Gombrich. A Problem of Method. (1966) In: Clues, Myths, and the Historical Method. Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1989. 16-54.

kritizálta.[313] Ezzel szemben Ginzburg Warburgban a személyes perspektívák, az egyedi pszichohistóriák kutatóját fedezte fel, aki levelekből, beszélgetésekből, periratokból és festményekből rekonstruálta egy-egy megrendelő és egy-egy alkotó egyéni világképét. Ginzburg e tekintetben előszeretettel idézte Warburg legendás mondását, mi szerint az ördög a részletekben rejtőzik (Der liebe Gott steckt im Detail). Ez a fajta látásmód egyúttal a microstoria legfőbb emblémája lett, amelynek hetvenes évekbeli karrierje párhuzamba állítható a francia Annales iskola olyan monográfiáival is, mint az egy falu életére és világképére fókuszáló *Montaillou* Le Roy Ladurie-tól, ami Ginzburg iskolateremtő művéhez, a *Sajt és a kukacok*hoz hasonlóan inkvizíciós jegyzőkönyvekre épült. Ginzburg és Ladurie egyaránt a nagy narratívák speciális és egyéni mixtúráját fedezte fel a mikrotörténelmi elemzés során, és a nyolcvanas-kilencvenes évek német Alltagsgeschichtéjére is nagy hatást gyakoroltak mentalitástörténeti és antropológiai szemléletükkel.[314]

A diszciplináris és metodikai analógiák kapcsán elgondolkodtató az is, hogy Giorgio Agamben már 1975-ben felfedezte a hasonlóságot Warburg pszichohistóriája,[315] a pátosz formuláinak, az érzelmek dinamogramjainak „névtelen tudománya" és Foucault szerzők, illetve nagy „nevek" nélküli archeológiája között.[316] Agamben valahol Warburg és Foucault archeológiái közé pozícionálta saját eszme- és kultúrtörténeti módszerét, amely a

[313] Rév István: A kukacok szerepe a múlt rétegeinek föltárásában. (2011) http://buksz.c3.hu/1103/01bir.rev.pdf
[314] Emmanuel Le Roy Ladurie: Montaillou. Egy okszitán falu életrajza. (1975) Osiris, Budapest, 1997.
Az Annales-iskoláról és a mikrotörténelemről lásd: Szijártó M. István: Mikrotörténelem. (2006) http://www.tankonyvtar.hu/hu/tartalom/tamop425/2011_0001_520_bevezetes_a_tarsadalomtortenetbe/ch05s04.html Valamint: Apor 2006, illetve: K. Horváth Zsolt: Előszó. In: Carlo Ginzburg: Nyomok, bizonyítékok, mikrotörténelem. (1989) Gondolat, Budapest, 2010.
[315] A továbbiakban a pszichohistória kifejezést a Dilthey, Richard Semon és Hermann Usener által is inspirált warburgi értelemben használom, nem pedig a pszichoanalízis és a történettudomány ötvözésével kialakított módszertanként, amely az 1960-as évektől terjedt el, és tulajdonképpen a mentalitástörténet és a pszichoanalízis szempontjait kombinálja. Erről a sokak által kritizált történettudományi pszichohistóriáról lásd bővebben: Botond Ágnes: Pszichohistória – avagy a lélek történetiségének tudománya. Tankönyvkiadó, Budapest, 1991. Warburg esetében viszont Karen Lang nyomán leginkább egy kozmológiai orientációjú pszichológiára kell gondolnunk, ami a valóság érzékelésének és befogadásának vizsgálatára fókuszál. V.ö.: Karen Lang: Chaos and Cosmos. On the Image in Aesthetics and Art History. Cornell University Press, Ithaca, 2006. Ebbe az irányba mutat amúgy Gombrich „kultúrpszichológia" értelmezése is, aki Warburgot visszahelyezte korának pszichológiai érdeklődésű német művészettudományába Karl Lamprechttel az élen. V.ö.: Ernst Gombrich: Warburg Centenary Lecture. (1966) In: Richard Woodfield (ed.): Art History As Cultural History. G+B Arts, Amsterdam, 2001. 39-45. Warburg az 1880-as évek végétől az 1910-es évek elejéig fontolgatta egy „monisztikus művészetpszichológia" kidolgozását is, amelyből 439 fragmentum maradt fenn. V.ö.: Aby Warburg: Fragmente zur Ausdruckskunde. (1888-1912) Hg. Ulrich Pfisterer und Christian Hönes. Walter de Gruyter, Berlin, 2015.
[316] Agamben 1975.

szignatúrákat,[317] a psziché működésének sajátos lenyomatait, a szimbólumok, a jelrendszerek és az intellektuális minták használatának egyéni jellegzetességeit vizsgálja a szövegekben, amivel szintetizálni igyekszik Warburg pátoszformuláit és Foucault diszpozícióit, vagyis a láthatót és a kimondhatót meghatározó vizuális és verbális állítások kutatását.[318] Agamben ráadásul a pátosz formuláiban éppen azt a különleges „optikai", vizuális tudattalant fedezi föl, amelyet Foucault és Deleuze is a világosan megfogalmazható, verbalizálható értelemmel szemben a látható (visibilité) fogalmával igyekezett megragadni. Agamben így tulajdonképpen az eszmetörténet középpontjába állított ideákat kívánja leváltani a szubjektum lenyomataként, szignatúrájaként értett szimbolikus gesztusokkal, amelyek ráadásul éppen a képekben analizálhatók a legszemléletesebben.

Ginzburg és Agamben pszichohistóriájához hasonló perspektívában gondolkodik a nyolcvanas évektől kezdve Georges Didi-Huberman is, aki a mikrotörténészhez és a szignatúrák filozófusához hasonlóan Warburgban az antropológust és az episztemológust is látta, nemcsak az elfeledett ezoterikus ikonológust. Didi-Huberman értelmezésében ugyanis a warburgi pszichohistória[319] a képeknek nemcsak az értelmi, de az érzelmi dimenzióit is fel kívánta tárni,[320] hiszen azok Nietzsche és Burckhardt kritikai és kulturális szempontjai szerint vizsgálódva akár jóval nagyobb mértékben is hozzájárulhatnak a képek hatalmához és erejéhez, mint az értelem allegóriái.[321] Ezért is nevezi a francia filozófus-művészettörténész a szisztematikus és racionalizált, ismeretelméleti és szellemtörténeti (Karl Mannheim és Ernst Cassirer) alapokra helyezett ikonológia kidolgozóját, Erwin Panofskyt ördögűzőnek, aki a Warburg által detektált dionüszoszi energiákat, a racionálisan megragadhatatlan sötét vágyakat és gonosz szellemeket akarta kiűzni a képek értelmezéséből.[322]

---

[317] Agamben Foucault Paracelsus-értelmezése nyomán eleveníti fel és értelmezi át a szignatúra kifejezést. V.ö.: Foucault 1966a, 44-49.

[318] Giorgio Agamben: The Signature of all Things. On Method. MIT Press, Cambridge, 2009.

[319] Warburg 1929-ben a naplójában írt arról, hogy ő „pszichotörténészként vizsgálja a Nyugat skizofréniájának képi megjelenéseit". Aby Warburg: Tagebuch der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg mit Einträgen von Gertrud Bing und Fritz Saxl. In: Gesammelte Schriften, vol. VII, hg. Karen Michels and Charlotte Schoell-Glass. Akademie Verlag, Berlin, 2001. 429. V.ö.: Didi-Huberman 2002a, 285. és Claude Imbert: Aby Warburg: Between Kant and Boas. From Aesthetics to the Anthropology of Images. Qui Parle, 2006/1. 1-45.

[320] Didi-Hubermantól eltérő, recepcióesztétikai és képhermeneutikai keretben Rényi András is a warburgi ikonológia „affektív" és „energetikai" komponenseit hangsúlyozza. V.ö.: Rényi 2005, 90-94.

[321] V.ö.: Gustavo Chirolla – Juan Fernando Mejía Mosquera: Deleuze and Didi-Huberman on Art History. In: Sjoerd van Tuinen – Stephen Zepke (eds.): Art Hisory after Deleuze and Guattari. Leuven University Press, Leuven, 2017. 91-104.

[322] Georges Didi-Huberman: Artistic Survival. Panofsky vs. Warburg and the Exorcism of Impure Time. Common Knowledge, 2003/2. 273-285. Didi-Huberman bizonyos tekintetben Damisch lacani pszichoanalitikus ikonológia értelmezését terjesztette ki Warburgra. V.ö.: Damisch 1992. Panofsky „racionalista" és neokantiánus

Warburgot viszont Didi-Huberman szerint a képek nietzschei és benjamini értelemben vett dialektikája érdekelte igazán. Vagyis az, hogy a képeket létrehozó különféle erők és koncepciók hogyan rögzültek képpé, és a képeken, mint dinamogramokon keresztül ezek az erők hogyan tárhatók fel, és a képek jelentése dialektikájukból adódóan miként változik az időben: mikor milyen jelentések kerülnek előtérbe, és ezek a jelentések milyen motívumokban, milyen alakban, milyen pátoszformulaként kerülnek be a kép terébe.[323] Ez a nézőpont, illetve az értelem és az érzelem dialektikája egyúttal felidézi Nietzschét is a *Tragédia születésé*vel (1872), amely nagymértékben hatott Warburgra az apollói és a dionüszoszi dialektikájával, illetve Edward B. Tylor antropológiáját, akinek az időről alkotott elképzelései a Nachleben koncepcióját ihlették.[324] Ráadásul Didi-Huberman még Deleuze tudás-modelljével is összekapcsolja Warburg ikonológiáját, amikor a *Mnemosyne* atlaszt a rizomatikus ismeretelméleti platókkal állította párhuzamba, a híres Palazzo Schifanoia előadást[325] pedig a deleuze-i deterritorializáció perspektívájával.[326]

Mindez azonban – meglepő módon – Warburg amerikai recepciójának híján nem hatott a visual culture studies-ra, amely inkább Debord-ban, Baudrillard-ban és Foucault-ban kereste a vizuális kultúra komplex, ideológiai elemzésének lehetőségeit. Horst Bredekamp éppen ezért az alapvetően amerikai visual culture studies akadémiai divatja kapcsán fogalmazta meg, hogy a warburgi képtudományi tradíció, egyrészt annak Panofsky-féle kultúratudományos ága, másrészt annak Gombrich-féle ismeretelméleti ága is párhuzamba állítható a vizuális kultúrakutatás szempontrendszerével, sőt annak valójában az első jelentkezése.[327] És maga Warburg a *Mnemosyne* atlasszal valami olyasmit hozott létre, ami a

---

profiljának és módszerének árnyalásához annyit érdemes megjegyezni, hogy az ikonológia 1932-es, „európai" (Panofsky 1932) verziójában még hangsúlyosabb volt a bécsi szellemtörténeti iskolához és a hamburgi Warburg-körhöz is szervesen kapcsolódó „világnézeti energia" fogalma és jelensége, amely a műalkotásokban ölt formát, amelyek ekként annak dokumentumaiként is érthetők. Vagyis az „európai" Panofsky semmiképpen sem lehet Warburg, illetve Didi-Huberman racionális ellenpólusa. Már csak azért sem, mert még az akaratlanul és öntudatlanul a művekben dokumentálódó, árulkodó („what betrays") jegyek és energiák fontosságára is felhívja a figyelmet, és kéri az olvasót, hogy módszerét ne tekintse „életidegen racionalizmusnak". V.ö.: Panofsky 1932, 231-232.

[323] Az erők, az erőhatások kutatásának szerepét már Ernst Cassirer is kiemelte Warburg emlékére írott gyászbeszédében. Cassirer 1929-es szövegét idézi: Didi-Huberman 2011, 55-56.

[324] Georges Didi-Huberman: The Surviving Image. Aby Warburg and Tylorian Anthropology. Oxford Art Journal, 2002/1. 61-69.

[325] Aby Warburg: Itáliai művészet és nemzetközi asztrológia a ferrarai Plazzo Schifanoiában. (1912) In: Warburg 1995, 193-214.

[326] Deleuze – Guattari 1980. Maria del Carmen Molina Barea: Rhizomatic Mnemosyne: Warburg, Serres, and the Atlas of Hermes. (2017) http://www.contempaesthetics.org/newvolume/pages/article.php?articleID=812

[327] Horst Bredekamp: Mellőzött hagyomány? A művészettörténet mint képtudomány. (2002) BUKSZ, 2003/3. http://buksz.c3.hu/0303/bredek.pdf

képeket egy kor lenyomataként, illetve a kor szubjektumainak dinamogramjaiként, Walter Benjamin kifejezésével élve az optikai tudattalan reflexióiként határozza meg.[328] Ezek a reflexiók, ezek a dinamogramok azonban nem elemezhetők sem az esztétizáló stíluskritika, sem pedig a filozofáló ikonográfia felől, a valódi ikonológiának ugyanis a psziché működésének nyomait kell feltárni, illetve azokat a képi és szöveges fragmentumokat, amelyeket az elme saját működésének és élményeinek leképezésére, megtestesítésére felhasznál, hogy azokkal képes legyen hatást elérni, sőt hatalmat gyakorolni. Ezt az aktust nevezi Bredekamp frappánsan Bildakt-nak, vagyis a beszédaktus elmélet nyomán úgy fogalmaz, hogy a képek nem csak ábrázolnak és jelentenek, de cselekszenek is, vagyis a cselekedetekhez és a tettekhez hasonlóan hatnak, hatással vannak nézőikre.[329]

Bredekamphoz hasonlóan érvelve, de Freudtól erősebben érintve Didi-Huberman szerint nem is annyira hatalommal bíró propozícióként, mint inkább egyfajta szimptómáként lehet értelmezni a képpé formált láthatót, avagy a láthatóvá tett gondolatot, ami a művészettörténetet a hagyományos, esemény- és eszmetörténeti alapokra helyezett történelemnél mélyebb és személyesebb pszichohistóriává változtatja át.[330] Didi-Huberman ráadásul Deleuze montázs-filozófiájának[331] nyomdokain Warburg, Walter Benjamin, Szergej Eisenstein és Bertolt Brecht gondolkodását is összekapcsolta, amikor a képeket nemcsak a psziché, hanem a korszellem, illetve a korra jellemző tudás/hatalom mátrix lenyomataiként is problematizálja.[332] Ráadásul ezek a lenyomatok sokszor maguk is intellektuális montázsok, ami Foucault homogén és koherens episztemé-értelmezésén túlmutatva az archeológiai módszer jelentőségét a képekből visszafejthető emlékek, tudások és motivációk

[328] V.ö.: Benjamin 1936. A Benjamin – Warburg kultúrtörténeti párhuzamhoz Didi-Huberman munkáin kívül lásd még: Matthew Rampley: The Remembrance of Things Past. On Aby M. Warburg and Walter Benjamin. Harrassowitz Wiesbaden, 2000. és Cornelia Zumbusch: Wissenschaft in Bildern. Symbol und dialektisches Bild in Aby Warburgs Mnemosyne-Atlas und Walter Benjamins Passagen-Werk. Akademie Verlag, Berlin, 2004.

[329] Bredekamp a képek hatalma, ereje és működésmódja leírására a beszédaktus fogalma nyomán a képaktus kifejezést használja, de azt is kihangsúlyozza, hogy a kép nem a beszéd szerepét tölti be, hanem a beszélőét, vagyis tulajdonképpen önálló ágenciát tulajdonít a képnek. V.ö.: Horst Bredekamp: Theorie des Bildakts. Suhrkamp, Frankfurt, 2010. Bredekamptól függetlenül hasonló keretben vizsgálja a képek hatalmát, ágenciáját W. J. T. Mitchell is. V.ö.: Mitchell 2005.

[330] Warburg ikonológiájának pszichohistóriai szempontú értelmezését először Horst Bredekamp vetette fel érintőlegesen: „Du lebst und thust mir nichts." In: Michael Diers et al. (hg.): Aby Warburg. VCH, Weinheim, 1991. 1-7.

[331] Itt a különféle tudományos nyelvek és diszkurzusok radikális összeolvasására, montírozására gondolok. V.ö.: Deleuze – Guattari 1980.

[332] Georges Didi-Huberman: Quand les images prennent position. L'Oeil de l'histoire 1. Minuit, Paris, 2009. Didi-Huberman 2011.

elemzésében látja, vagyis abban a Nietzschétől eredő genealógiai módszerben, ami Foucault előtt már Warburgot is inspirálta.

Bizonyos értelemben Foucault is tudtán kívül (pontosabban Warburgot nem ismerve) egyfajta warburgi értelemben vett pszichotörténészként kezdte pályáját a filozófia és a pszichoanalízis határvidékein, amit a Binswanger-könyv[333] is jelez, és ebben a szellemben is folytatta a hatvanas évek elején, amikor Georges Canguilheim volt a doktori témavezetője (*A bolondság története*) és legfőbb támogatója. Foucault is az elvont teória helyett a mindennapi diszkurzus nyelvére, a hétköznapi tapasztalatokra és interakciókra fókuszált, és azokon keresztül kísérelte meg definiálni az eltérő ismeretelméleti episzteméket. Warburg írásait azonban nem ismerte, Ginzburgtól vagy éppen Giorgio Agambentől eltérően nem kutatott a Warburg Institute-ban, és az ikonológiával először a francia Panofsky-kiadásokon keresztül találkozott, de ekkor már készen állt a saját Bachelard-ra és Canguilheimre építő szótára, így az „amerikai" ikonológiában csak a pozitivista művészettörténet merev, stiláris kategóriarendszerének fellazítását, a szavak és a képek elveszett dialektikájának életrekeltőjét csodálta.[334]

Amíg Warburg a (nem ismert) nagy előd figurája lehet Foucault felől szemlélve, addig a hamburgi tudós egyik leginnovatívabb követője, Michael Baxandall Foucault-val „párhuzamosan" (kicsit később, de tőle függetlenül) hozott létre hasonló felfogású, nyelv-centrikus kultúrtörténeteket – még akkor is, ha a két tudós meglehetősen eltérő episztemológiákra (francia tudománytörténet vs. amerikai kulturális antropológia) épített. Érdekes és elgondolkodtató módon Foucault és Baxandall között a Cassirert és Mannheimet továbbgondoló, a művészettörténetet kultúrtörténettel és a tudománytörténettel is ötvöző Panofsky ikonológiája, illetve annak francia recepciója teremthet kapcsolatot, amelyben kulcsszerepet játszott Pierre Bourdieu, akinek a hétköznapi tapasztalatokat és a tanult tudásformákat ötvöző habitus-elmélete nagyon sokat köszönhet Panofsky ikonológiájának.[335] Foucault-t azonban elsősorban mesterei, Canguilheim és Bachelard munkássága motiválta, vagyis a strukturalista tudománytörténet, illetve a tudományos tudás

[333] Michel Foucault: Bevezetés Binswanger Álom és Egzisztencia című művéhez. (1954) In: Nyelv a végtelenhez. Szerk.: Sutyák Tibor, Latin Betűk, Debrecen, 1999. 13-60.
[334] Foucault 1967a.
[335] Pierre Bourdieu: Postface. In: Erwin Panofsky: Architecture gothique et pensée scolastique. Minuit, Paris, 1967.

történeti formalizálása, és a tudás struktúrájának összefonása a szubjektum struktúrájával.[336] Ismerte azonban és nagyra is tartotta a „szimbolikus formák”-ról értekező Ernst Cassirer életművét is, aki a valóságot értelmező képi világokban (mitológia, vallás, tudomány, művészet) gondolkodott.[337] Cassirer alapvetően kantiánus ismeretelméletéhez képest azonban Foucault lényegesen nagyobb szerepet tulajdonított a „hatalom akarása” (Nietzsche) által motivált tudásformák egzisztenciális súlyának és történeti diszkontinuitásának.

Mindezeket tekintetbe véve elgondolkodtató lehet a szürnaturalizmus kapcsán, hogy az eltérő szótárt és logikát használó francia szürrealizmus (illetve annak magyar verziói) és a szovjet szocialista realizmus konfliktusa felfogható-e eltérő episztemék, eltérő nyelvek, eltérő diszpozitívok konfliktusaként? Foucault-i értelemben persze nincs szó eltérő episztemékről, hiszen mindkettő a modernitás terméke, és még csak nem is teljesen eltérő művészi ideológiákról beszélünk, hiszen mindkettő lényegében antikapitalista, csak éppen a forradalom mibenlétéről vallanak eltérő nézeteket. A racionalizmushoz és a modernitáshoz való viszonyuk azonban alapvetően más, Krauss és Bois felől nézve a szürrealizmus antimodern,[338] vagyis úgy modern, hogy tagadja a modern episztemét és kritizálja a modernitás diszpozitívjét a normalitás és a racionalitás fogalmait támadva, a szocialista realizmus viszont a modernitás projektumának kívánt sajátos betetőződése lenni. A sztálinizmus megjelenésével ráadásul a szürrealizmus alapvetően a dekadencia és az egzisztencializmus terméke lett, illetve azokkal együtt üldözték és irtották, mint az új szocialista ember potenciális megrontóját. Viszont a szürrealizmus és a marxizmus egykori közös antikapitalista platformja később, a hatvanas évek közepén mégiscsak lehetőséget kínált a szürrealizmus rehabilitációjára, aminek során az 1956 (illetve 1963) utáni kiegyezés (az értelmiséggel kötött esztétikai és politikai alkuk)[339] kulisszáit, illetve legitimációs bázisát a tudományos technikai forradalom és a hidegháborús versengés szolgáltatta.[340]

[336] V.ö.: Bachelard 1934. Gaston Bachelard: A tér poétikája. (1957) Kijárat, Budapest, 2011. és Canguilheim 1943. Valamint: Georges Canguilheim: Idéologie et rationalité dans l'histoire des sciences de la vie. J. Vrin, Paris, 1977.

[337] Michel Foucault: Une histoire restée muette. La Quizene Littéraire, 1 juillet 1966. Foucault Cassirer A felvilágosodás filozófiája című kötetének francia kiadását recenzeálta.

[338] V.ö.: Bois – Krauss 1997. Bois – Buchloh – Foster – Joselit – Krauss 2005.

[339] V.ö.: Standeisky 1996. Révész 1997. Standeisky 2005. György 2005. György 2014.

[340] A szakértelmiség és a politikai vezetés, a technokrácia és a bürokrácia kegyezésének narratíváját Magyarországon először Konrád György és Szelényi Iván tárgyalta tudományos (tudásszociológiai) keretben: Az értelmiség útja az osztályhatalomhoz. (1974) Gondolat, Budapest, 1989.

Foucault írásaiból és írásainak elemzéseiből jól rekonstruálható, hogy archeológiai szemléletét a francia tudománytörténet, Gaston Bachelard és Georges Canguilheim nyelvi fókuszú, „retorikai", kontextuális szemlélete mellett a szokatlanabb, alternatív ismeretelméletek és nyelvek is inspirálták, amelyek a szürrealisták környezetében sűrűsödtek, például Raymond Roussel és Georges Bataille figurái körül.[341] A szürrealizmus magyar, „szocialista" karrierjéhez, illetve kultikus státuszához is nagymértékben hozzájárult ez a fajta alternatív tudás, illetve ennek ázsiója a szovjet „gyarmatosítás" idején. Ez a szürrealista mítosz gyakorlatilag csak tovább erősödött 1956 után, amikor a reform szellemét már nem lehetett visszazárni a palackba, és a Kádár rendszer is a hatalom szofisztikált, mondhatni egyszerre biopolitikai és noopolitikai – a kifejezést Deleuze inspirálta[342] – gyakorlása mellett kötelezte el magát, amelyet egyrészt a kádári szlogen közvetített: aki nincs ellenünk, az velünk van. Másrészt pedig az alkuk és a megegyezések bonyolult, gyakran informális rendszere, amely Aczél György nevével fonódott össze.[343] Az alkuk és a kompromisszumok esztétikai és politikai jelentőségére először a neoavantgárd és a demokratikus ellenzék hívta fel a figyelmet még a nyolcvanas évek elején, majd Standeisky Éva a kultúra (elsősorban az irodalom) területén részletesen is elemezte azokat.[344] A képzőművészeti alkuk kérdését viszont György Péter tematizálta először, aki a kiegyezések pragmatikus szempontjain túl arra is felhívta a figyelmet, hogy annak hatásai túlmutattak az esztétikán és a napi politikán, mivel határozottan irányították a reprezentálható, a diszkurziválható és láttatható dolgok tartományát.[345] Ez nemcsak a felejtés és a tabusítás (1956, szovjet megszállás, holokauszt) kultúráját jelentette, hanem oda is elvezetett, hogy bizonyos legitimitáshoz jutottak az olyan szürreális, de a hétköznapi politikai és egzisztenciális valóságtól elszakadó (illetve elhatárolódó) vizuális kultúrák is, mint például Kondor Béláé vagy Kokas Ignácé.[346]

---

[341] Bachelard 1934. Canguilheim 1943. Foucault 1963b. Foucault 1963c.
[342] Deborah Hauptmann – Warren Neidich (eds.): Cognitive Architecture. From Biopolitics to Noopolitics. 010 Publishers, Rotterdam, 2010. Jason Read: Fetish is Always Actual, Revolution is Always Virtual. From Noology to Noopolitics. Deleuze Studies, 2009/3. 78–101.
[343] Agárdi Péter: Közelítések a Kádár-korszak művelődési politikájához. (1993) http://eszmelet.hu/agardi_peter-kozelitesek-a-kadar-korszak-muvelodespolitikaja/ Révész Sándor: Aczél és korunk. Sík, Budapest, 1997. Standeisky Éva: Gúzsba kötve. A kulturális elit és a hatalom. 56-os Intézet. Budapest, 2005. és Standeisky Éva: Az írók és a hatalom, 1956-1963. 1956-os Intézet, Budapest, 1996. Legújabban: Tabajdi Gábor: Kiegyezés Kádárral. „Szövetségi politika", 1956-1963. Jaffa, Budapest, 2013.
[344] Haraszti Miklós: A cenzúra esztétikája. (1981) Magvető, Budapest, 1991. Standeisky 1996. Standeisky 2005.
[345] György Péter: Kádár köpönyege. Magvető, Budapest, 2005.
[346] György 2005. György 2014.

Ebben az időszakban jelent meg egy olyan új művész generáció is, Bak Imre, Molnár Sándor, Keserü Ilona, Lakner László, Tót Endre generációja, amely már tudatosan kereste a kapcsolatot a modernizmus, az absztrakció és a szürrealizmus magyar mestereivel, Gyarmathy Tihamérral, Korniss Dezsővel, Martyn Ferenccel, Bálint Endrével. Kereste a kapcsolatot, de egyúttal a modernség és a korszerűség kategóriái mentén el is határolódott az akkoriban már, ha nem is retrográdnak, de a történelem részének tekintett szürrealizmustól. A Zugló Kör például kezdetben a francia lírai absztrakció irányában tapogatózott és Jean Bazaine-t olvasott, de a hatvanas évek közepére már az absztrakt expresszionizmus és a tasizmus sem számított igazán korszerűnek, jött a pop art és a hard edge. A szürnaturalisták nagy része azonban mégis megmaradt a szürrealizmus, a mágikus realizmus és a bernáthi értelemben vett naturalizmus fogalmai és kultúrái között egyensúlyozó figuratív festészetnél. Csernus ugyan a későbbi interjúiban és korabeli Bernáthnak írt leveleiben is ragaszkodott a realizmus és a polgári modernizmus hagyományaihoz, de a korabeli festményei és grafikái alapján szinte biztosan állíthatjuk, hogy a művészeti forradalmak és a reformok heve őt is magával ragadta. Hiszen bármennyire is állította Bernáthnak 1957-ben, a Hantainál tett műteremlátogatás után, hogy hű marad a realizmushoz,[347] a hatvanas években olyan, szinte teljesen absztrakt kompozíciók is kikerültek a keze alól, mint a *Tengeri csata* (1961) vagy a *Holdbéli utazás* (1962) egyes monotípiái.

Mindez egyúttal arra is utal, hogy Csernus később a szürrealizmus, illetve a lírai absztrakció (Georges Mathieu felfogásában) és a tasizmus benyomulását, inspirációját bizonyos értelemben elfojtotta művészetében és művészetéről (illetve önmagáról) alkotott narratíváiban.[348] Megkísérelt tehát egy másik nyelvet beszélni, másként tekinteni önmagára és műveire, egy másik – inkább klasszikus,[349] semmint modern vagy antimodern – diszpozitív részévé válni, miközben a forma és a ráció felbontása, dekonstruálása korábban igenis sokat jelentett számára, ami összefügghetett azzal is, hogy az „absztraktok" (Mathieu, Hantai és francia társaik) fakturális kísérleteiben is több fantáziát látott, mint amit Bernáthnak be mert volna vallani. Művészete éppen ezért lehet termékenyen elemezhető a korszak meghatározó

[347] Csernus Tibor levele Bernáth Aurélnak, Párizs, 1957. október 10. MTA Kézirattár. MTA-KIK-Kt-Ms-2155-611.
[348] Murris 1989. Kis 1996. Ablonczy 2008.
[349] V.ö.: Foucault 1966a. Csernus tulajdonképpen Vermeer, Vélazquez és Caravaggio látásmódját (period eye) igyekezett adaptálni saját korára.

nézőpontja, művészeti diszpozitívje (szocialista realizmus) és annak explicit kritikája (szürrealizmus) felől a kétféle attitűd konfliktusának lenyomataként, dinamogramjaként.

Új szovjet szocializmus és megújuló magyar realizmus – az artikulálható

Csernus 1946 és 1952 között a Magyar Képzőművészeti Főiskolán tanulta a festészetet Bernáth Aurél osztályában, aki nem kívánt nyíltan szembeszegülni a magyar képzőművészeti élet szovjetizációjával és a festészet szocialista realista indoktrinációjával sem, ami részét képezte a szocialista realista diszpozitív kialakításának. A szovjetizáció és az indoktrináció, illetve a szovjet ideák és elképzelések társadalmi és mentális „kidolgozása", avagy a szocialista realista diszpozitív 1949 után radikálisan szabályozta azt, hogy milyen művészet kerülhet a nyilvánosság elé, sőt azt is, hogy a jövő művészetét hogyan hozzák létre, és mi legyen a funkciója.[350] A Rákosi-korszakban Révai József népművelési minisztersége (1949-1953) idején ez egyértelműen a kulturális forradalom által kinevelt új szocialista ember reprezentációját és népszerűsítését jelentette, ami csak a Kádár-korszakban módosult fokozatosan a hruscsovi olvadás ideológiájával párhuzamosan a modern szocialista kultúra ábrázolása, a szocialista spektákulum leképezése irányába. A képzőművészet szerepe azonban az ötvenes évek elejétől a hatvanas évek közepéig nagyjából változatlan maradt, ami lehetőséget ad arra, hogy a képzőművészet intézményrendszerét és a képzőművészeti kritika diszkurzusát egy olyan diszpozitívként értelmezzük, amely pontosan megszabta, hogy mi is az, ami artikulálható. A szocialista realizmus tehát nem csak egy szimpla művészetfilozófia volt, és nem is csak egy alkotói attitűd, illetve módszer az ideológia szolgálatában, hanem a tudás olyan rendszere, illetve nyelvezete, amely pontosan szabályozta, hogy mi és hogyan reprezentálható.

Foucault felfogásában a pozitívumokból, az állításokból, a kijelentésekből, a törvényekből, a rendelkezésekből és az intézményekből szövődő diszpozitív szorosan összefonja a tudás és a hatalom apparátusát, vagyis az intézmények és a diskurzus rendjét,[351]

[350] A kulturális szovjetizáció elméletében mára egyre hangsúlyosabbá válik Közép-Európában is Dobrenko foucault-i ihletésű diszkurzív értelmezése. V.ö.: Evgeny Dobrenko – Natasa Jonsson-Skradol (eds.): Socialist Realism in Central and Eastern European Literatures under Stalin. Institutions, Dynamics, Discourses. Anthem Press, London, 2018.
[351] Foucault 1976.

ami a képzőművészet esetében is rendkívül erőteljes politikai kontrollt jelentett, amely csak 1953 után kezdett el enyhülni. A szovjetizáció során létrejövő szocialista realista diszpozitív egészen pontosan a tudás és a hatalom elrendeződését, felépítését szabta meg, vagyis azt, hogy milyen kapcsolatok, viszonyok és hierarchiák szervezik meg a tudás/hatalom apparátusát. Giorgio Agamben egészen világosan megfogalmazza, hogy Foucault mit is ért diszpozitív alatt.[352] Először is egy olyan komplex hálózatot, amelynek nyelvi (diszkurzusok, elméletek, törvények, rendelkezések) és nem nyelvi (intézmények, épületek, tárgyak, képek) komponensei is vannak. Ezzel összefüggésben azonban az is lényeges, hogy a diszpozitívnek mindig van valamilyen alapvető, stratégiai funkciója, feladata, ami szorosan összekapcsolódik a hatalom gyakorlásával. Ebből adódóan a diszpozitív egészen logikus és magától értetődő módon kapcsolja össze a tudás és a hatalom különféle relációit. Foucault, Deleuze és Agamben nyomán nyugodtan állíthatjuk, hogy a diszpozitív egészen pontosan megszabta nemcsak a politikai és a társadalmi élet rítusait az önvizsgálattól és az önkritikától a vitakörökig és a művészeti ankétokig, de a szocialista realista vizuális kultúrát is, ami a párt központi irányelveitől az intézmények struktúráján át az épületek és a dekoráció (képzőművészet) egyes elemeiig ívelt.[353]

A Rákosi-korszakban, vagy inkább Révai korszakában az indoktrináció és az edukáció elsősorban az irodalmi életen keresztül folyt, amely a nagy szocialista regényektől (illetve ezek igényétől) a napi publicisztikáig ívelt, amelyben különösen fontos szerepet játszott a napi politika értelmezése a tömegek számára, illetve a demokratikus viták lefolytatása a szocialista reprezentáció kérdéseiről.[354] Ez a fajta irodalomközpontúság egyúttal a verbalitás, avagy az elmondható kitüntetését is jelentette, amihez képest a képzőművészet leginkább az illusztráció szerepét tölthette be, ahogy ez az ötvenes évek képzőművészeti téma előírásaiból tökéletesen kiviláglik. A desztalinizáció ezen a helyzeten változtatott a vizuális kultúra szempontjából igen markánsan, ami azonban nem jelentette azt, hogy az artikulálható rendszerén belül komoly változás történt volna Révai és Aczél György korszaka között.[355] Rákosihoz és Révaihoz hasonlóan ugyanis Kádár és Aczél is még mindig a „szavak

[352] Giorgio Agamben: Mi a diszpozitívum? (2006) https://aszem.info/2017/02/giorgio-agamben-mi-diszpozitivum/
[353] Foucault 1976. Deleuze 1989. Agamben 2006.
[354] A Rákosi-korszak művészetpolitikájának újabb áttekintéséhez lásd: Bolvári-Takács Gábor: Művészetpolitika a Rákosi-korszakban. Zempléni Múzsa, 2011/4. 31-48.
[355] Takács Róbert: Politikai újságírás a Kádár-korszakban. Doktori disszertáció, ELTE, Budapest (2011) http://doktori.btk.elte.hu/hist/takacsrobert/diss.pdf

embere" volt: „Szerintem első a napilap, a rádió, a színpad, második az irodalmi folyóirat. Ott már nem bánom, akármit nyomnak ki. Ez a mi pártunk általános harcát nem nagyon zavarja, de ami a napilapokban, rádióban jelenik meg, az közvetlenül hat társadalmi életünkre és visszahat a politikai harcra."[356]

A Révai-féle kulturális forradalom tempója 1953 és 1956 után egyértelműen lassult, a szocialista művészet kérdései azonban továbbra is napirenden maradtak. Sőt a hatvanas évek közepéig a stiláris szigor sem enyhült, mert ugyan a szocialista realizmust egyfajta módszernek tekintették, amely megengedi a realizmus lokális tradícióinak használatát, de a rituális vitákban és a pozícióharcokban továbbra is kitüntetett szerepet kapott a stílus, a vizuális nyelv kérdése. A Rákosi-korszakhoz hasonlóan így a korai Kádár-korszak (1956-1963) kulturális diszpozitívjét is még egyértelműen a stíluskritikai köntösbe bújtatott ideológiakritika határozta meg, ami kiválóan nyomon követhető a *Tavaszi Tárlat* kritikáin, illetve az Új Írás-vita során. A kulturális forradalom ideája, az egy párt, egy művészet, egy cél, azaz a szocialista társadalom építése tehát továbbra is érvényben volt, de 1956 után már a szocializmus, illetve a kommunista étosz és kultúra ismételt elfogadtatása sem volt elhanyagolható szempont, amelyhez az esztétikai és politikai alkukon keresztül vezetett az út. Amíg a kultúra egyes meghatározó figurái, mint például Aczél György, nyitottak voltak az esztétika kérdéseiben, addig az egyik legmeghatározóbb politikai döntéshozó, Kádár János teljes mértékben azonosult a többnyire a spektákulum regisztereiben működő kommunista néplélekkel, és egy olyan közérthető, szocialista realista kultúrát akart látni a Magyar Népköztársaságban, amely egyszerre tanít, nevel és szórakoztat is. A művészet politikai és pedagógiai funkcióján túl azonban elfogadta a szükségszerű hruscsovi modernizálás, a korszerűsítés programját is, ami puritán ízlésével is harmonizált.[357]

[356] Kádár János hozzászólása a Politikai Bizottság ülésén. Előterjesztés az irodalmi kritikánk egyes problémáiról. Jegyzőkönyv a Politikai Bizottság 1960. december 20-i üléséről. MOL MK–S 288. f. 5. cs. 214. ő. e.
[357] V.ö.: Rainer M. János: Kádár János. A kultusz nélküli ember. Rubicon, 2007/9. 42-48. Lásd továbbá: Majtényi 2010. Majtényi 2012. A Kádár műveltsége, intellektusa és kultúrája körüli vitához lásd: György Péter: Ex libris. Élet és Irodalom, 2011. február 4. Majtényi György: Véres teknőc. György Péter és a jelenkortörténet. Magyar Narancs, 2012. augusztus 9.

A szovjet rendszer adaptációjának stratégiái és taktikái

A szocialista realista esztétika Magyarországon 1948-49 folyamán került bevezetésre, és része lett a Magyar Népköztársaság 1949-es alkotmányának is: „A Magyar Népköztársaság hathatósan támogatja a dolgozó nép ügyét szolgáló tudományos munkát, valamint a nép életét, harcait, a valóságot ábrázoló, a nép győzelmét hirdető művészetet, s minden rendelkezésére álló eszközzel elősegíti a néphez hű értelmiség kifejlődését."[358] A Moszkvából a Vörös Hadsereggel párhuzamosan Budapestre érkező négyesfogat (Rákosi, Gerő, Farkas, Révai) tagjai közül Révai dolgozza ki és képviseli a szovjet kulturális forradalom magyar verziójának, a kultúrforradalomnak a programját: „Mit jelent a kultúrforradalom? (...) Jelenti azt, hogy népünk szocialista átnevelésének szolgálatába kell állítanunk minden eszközt: az iskolát, az agitációt és a propagandát, a művészetet, a filmet, az irodalmat, a tömegek kulturális mozgalmának minden formáját."[359] Révai a szovjet modell modernségében és funkcionalitásában teljes mértékig hisz, és annak primátusát még korábbi mentorával, Lukács Györggyel szemben is megvédi a Rajk-perrel párhuzamosan kirobbanó Lukács-vita során. A Lukács-vitát követi a Major-vita (avagy a Nagy építészeti vita) és a Déry-vita (másként Felelet-vita), amelyeknek volumenét és jelentőségét Révai korszakában a festészeti viták nem érik el. Habár Horváth Márton itt is igyekszik egy nagyszabású vitát generálni 1952-ben a szocialista realista történelmi festészet, egészen konkrétan Kádár György és Konecsni György Dózsa-kompozíciója (*Vihar előtt*, 1951) kapcsán, amire azonban a művész és művészettörténész társadalom nem rezonál különösebben, hiszen nem szerepelnek benne olyan nagy tekintélyű, meghatározó figurák, mint Major János vagy Déry Tibor.[360]

A szocialista realista diszpozitív uralomra kerülését jelző képzőművészeti cezúrának leginkább az 1949-es *Szovjet festőművészet* című kiállítás tekinthető. De 1949-ben alakul

[358] Idézi: Szeifert Judit: Rejtőzködő művészet – Nem-hivatalos művészeti stratégiák 1949-1953 között, és a progresszív művészet útjai (Kitekintéssel 1957-ig). Doktori disszertáció. ELTE, Budapest, 2011. A képzőművészeti szovjetizáció mechanizmusairól Szeifert keveset ír, a téma mindmáig nem is kapott monografikus feldolgozást. A téma legrészletesebb tárgyalása Rieder Gábor nevéhez fűződik, aki azonban lényegében a totalitárius paradigma szellemében egy kívülről a magyar művészeti kultúrára erőszakolt téma- és stíluselőírásként értelmezte a szocialista realizmust. V.ö.: Rieder 2011. Hasonló módon jár el a korszakról írott művészettörténeti szintézis is, amely azonban azért a magyar baloldali és realista művészeti törekvések ideológiai heterogenitására is felhívja a figyelmet: Prakfalvi – Szűcs 2010, 24-52. A Képzőművészeti Főiskola szovjetizációjához – szintén elsősorban a totalitárius paradigma felől nézve – lásd: Majkó 2017.

[359] Révai József beszéde az MDP 1951-es II. kongresszusán. In: Kulturális forradalmunk kérdései. Szikra, Budapest, 1952.

[360] Horváth Márton: Megjegyzések a képzőművészeti vitához. Szikra, Budapest, 1952.

meg a Népművelési Minisztérium is, és azon belül a Művészeti Főosztály, és létrehozzák a Magyar Képző- és Iparművészek Szövetségét, valamint átszervezik a Képzőművészeti Főiskolát és az Iparművészeti Főiskolát is, amelyek a diszpozitív legfontosabb szervező, strukturáló tényezői.[361] A Képzőművészeti Főiskola igazgatója Bortnyik Sándor lesz, aki 1956-ig tölti be ezt a pozíciót, 1956 után őt Domanovszky Endre követi, aki egészen 1973-ig lesz a Főiskola teljhatalmú rektora. Az oktatásban azonban megőrzik vezető szerepüket az 1945-ben kinevezett polgári kultúrájú, Révai kifejezésével élve „jobbos" művésztanárok, Pátzay Pál, Szőnyi István és Bernáth Aurél, akik kiegészülnek olyan pártos művészekkel is, mint Ék Sándor, Beck András, Pór Bertalan és Bencze László, valamint olyan kevésbé pártos, de baloldali alkotókkal, mint Hincz Gyula és Konecsni György.[362] Konok Tamás visszaemlékezéséből kiváló képet lehet alkotni az új, kommunista főiskola hangulatáról, spektakuláris jellegéről: „1949 őszén az új tanév kezdetén, egy tökéletesen megváltozott Főiskola fogadott. A folyosókról eltűntek a klasszikus képek másolatai és Gerlóczy Gedeon híres «eredeti» Csontváry képei. Helyettük a haladó szovjet festészet remekműveit bámulhattuk. Az olcsó nyomatokon a vigyorgó traktoroslányok lábainál a bakák guggolós-táncot roptak. A vörös transzparensek feliratai éberségre és békeharcra figyelmeztettek. Sztálin elvtársból sem volt hiány: láthattuk őt optimista gyermekek társaságában, huncut ábrázattal, miközben pipára gyújt, táborszernagyi uniformisban, a bástyafalakról lenézve, vagy a tajga végtelen horizontja előtt békaperspektívában, amint a biztató szocialista jövőbe bámul."[363]

Révai már az 1949-es *Szovjet festőművészet* kiállításon egyértelművé tette, hogy mit jelent a kulturális forradalom a képzőművészetben, és hogyan működik a szocialista realista diszpozitív: „A mi festőink, amikor Münchenben vagy Párizsban tanultak, nemcsak mesterséget, hanem elsősorban világnézetet tanultak ott, azt, hogyan kell látni és ábrázolni a világot, és mit kell belőle ábrázolni. Nos, az a világ, amelyet ott, a Nyugaton tanultak meg látni és ábrázolni, nem a mai világ többé, nem a mi világunk, nem a magyar nép világa:

[361] Az 1945 utáni koalíciós időszak (1945-1948) ideológiai és intézményi tekintetben is jóval komplexebb képéhez, és azon belül a szabadiskolák és a népi kollégiumok (Derkovits, Dési Huber, Nagy Balogh) szemléleti és ideológiai jelentőségéhez lásd: Prakfalvi – Szűcs 2010, 24-44.
[362] A Képzőművészeti Főiskola átszervezéséről, illetve a szocialista realizmus oktatásáról lásd bővebben: Révész Emese: A realizmus akadémiája. A Magyar Képzőművészeti Főiskola 1945 és 1956 között. In: Majkó 2017, 16-85. és Szűcs György: Háttér és előtér. Ideológia, propaganda, művészeti nevelés. In: Majkó 2017, 87-121.
[363] Konok Tamás visszaemlékezése. In: Kratochwill Mimi: Bernáth Aurél emlékkönyv. Bernáth Aurél Társaság, Budapest, 1995. 35.

idegen világ, amelyhez nincs közünk többé."[364] Az igazi, új, magyar világ ugyanis a magyar dolgozó nép világa kell legyen, amely csak akkor lesz igazán az ővé, ha a nép tekintete formálja és uralja azt. A dolgozó nép, azaz a proletariátus pedig eddig egyetlen helyen vette át a hatalmat és az irányítást, a Szovjetunióban. Ennél fogva: „A mi követelésünk a magyar kultúra munkásai, nem utolsósorban festőink felé, hogy tanuljanak a szovjet kultúrától – hogy immár ne Párizsra, hanem Moszkvára vessék vigyázó szemüket, tulajdonképpen azt jelenti: tanuld meg a szovjet kultúrától, a szovjet művészettől, hogyan kell a magyar dolgozó nép számára alkotni, hogyan kell a magyar dolgozó nép életét és harcait ábrázolni, hogyan kell a magyar dolgozó népnek segíteni harcainak megvívásában és új életének megépítésében."[365]

1950 tavaszán a Népművelési Minisztérium hetven tételes témajegyzéket adott ki a szocialista realizmus szempontjából előremutató témák felsorolásával, hogy abból az *I. Magyar Képzőművészeti Kiállítás*ra készülő alkotók ihletet tudjanak meríteni.[366] A kiállítás központilag meghatározott témája a Dolgozó Nép Alkotmánya lett, és a magyar művészek felkészülését egy Konzultációs Bizottság is segítette, akik több száz műtermet látogattak végig.[367] A témajegyzékben többek között a következő témák szerepeltek: az első traktor a faluban, a dolgozók átveszik az üzemet, munkában a brigád, a bányába új gépet állítanak be, sztahanovista otthona, dolgozók iskolája, munkás festő-iskola, május elsejei felvonulás, hídépítés, fásítás, új fegyvernemek a magyar honvédségben. A témák tulajdonképpen a mindennapi élet spektakuláris újraalkotását, ritualizálását és kontrollálását szolgálták.[368] Az *I. Magyar Képzőművészeti Kiállítás*t természetesen maga Révai nyitotta meg: „Azt az eredményt, ami ma a kiállításon előttünk áll, képzőművészetünk kiharcolta, kivívta, kiküszködte magának – és ezért a termés, ha talán késői is, de értékesebb, mert szervesebb fejlődés eredménye. Nem mondhatom azt, hogy ez a kiállítás már teljes fordulatot jelent a

[364] Révai József népművelési miniszter megnyitó beszéde a szovjet festmények kiállításán. Szabad Művészet, 1949/9-10. 356.
[365] I. m. 357.
[366] A Dolgozó Nép Alkotmánya. Amit az augusztus 20-i kiállításról minden művésznek tudnia kell. Szabad Művészet, 1950/1-2. 60-63.
[367] A Konzultációs Bizottság tagjai: Bencze László, Berda Ernőné, Csorba Géza, Szabó Iván, Szilágyi Jolán és Bernáth Aurél, aki később felmentését kérte a munka alól. V.ö.: Rieder 2011. Riederhez hasonló módon nem annyira a kulturális forradalom esztétikai és politikai komponenseire, hanem inkább a „szocreál" intézményrendszerére fókuszált a korszak művészettörténeti összefoglalójában Prakfalvi Endre és Szűcs György is: A szocreál Magyarországon. Corvina, Budapest, 2010.
[368] V.ö.: Kovács Péter: Lenin a háztetőn. Hivatalos művészet az ötvenes években. In: Knoll 2002, 154-170. Kovács az indoktrinációt szolgáló hivatalos művészetet a totalitárius paradigma keretében az elnyomás eszközeként értelmezi.

művészeti öncélúsággal, a formalizmussal, a képzőművészet eszmei tartalmának és a valóságot kifejező formáknak hadat üzenő polgári dekadenciával való szakítás dolgában. De bizonyos, hogy ez a kiállítás jelentős előre lépés e téren."[369] Révai egyúttal esztétikai helyzetértékelést is adott, felsorolta a kiállításon még mindig jól érzékelhető stiláris klikkeket: Gresham-kör, neoklasszicisták, szocialisták, expresszionisták, absztraktok, akik ugyan már próbálkoznak az új kultúra és nyelv elsajátításával, de még érzékelhető rajtuk a múlt kultúrája is. Ennek megfelelően „jobb felé" az eszmei tartalmak lelkesebb kifejezésére buzdított, míg „bal felé" a művészi megformálás magasabb színvonalát kérte számon.

1949-től 1953-ig, Rákosi első bukásáig (vagy inkább meggyengüléséig) Révai József volt tehát a népművelési miniszter, a kultúrpolitika másik fő irányítója Horváth Márton pedig az MDP agitációs és propaganda osztályát vezette és a legfontosabb napilapot (Szabad Nép) szerkesztette. 1953-ban, Nagy Imre hatalomra kerülésével a kommunista népi íróként ismert Darvas József lett a népművelési miniszter, de a szocialista realizmus programja lényegileg ekkor még nem változott meg,[370] és Rákosi, illetve Révai is a színpadon maradt, sőt Rákosi egészen 1956-ig, az SZKP XX. kongresszusáig küzdött a párt és az ország vezetésért, és amikor 1955-ben újra hatalomra került, akkor Darvas is sietett őt biztosítani támogatásáról.[371] Az SZKP XX. kongresszusa jelentett igazi fordulópontot a művészetelmélet terén is, hiszen ekkor kezdődött meg a nyílt leszámolás a személyi kultusszal, illetve a túlságosan is optimista, sematikus festészettel, és azzal párhuzamosan a 19. századi orosz akadémikus realizmus stílusával. Mindazonáltal a modernizáció igénye, illetve a szovjet minta kevésbé erőszakos követése, és ezzel párhuzamosan a hazai haladó hagyományok ápolása már 1953-ban megjelent a Nagy Imre kormány fellépésekor, amit allegorikusan is képviselt a népi írókkal és az egykori népi kollégistákkal szimpatizáló Darvas József népművelési miniszterré választása, aki a képzőművészet területén nagyjából szabad kezet adott az olyan reformer művészettörténészeknek, mint Németh Lajos.[372]

[369] Révai József népművelési miniszter megnyitóbeszéde az I. Magyar Képzőművészeti Kiállításon. Szabad Művészet, 1950/8. 273.
[370] Darvas a népies kommunista írók közé tartozott a két világháború közötti időszakban. Révai pedig szintén ezzel a szárnnyal rokonszenvezett, és a magyar proletárforradalom győzelmét szorosan összekapcsolta a parasztság, illetve az agrárproletariátus megnyerésének, átnevelésének kérdésével. V.ö.: Marxizmus és népiesség. (1938) Szikra, Budapest, 1946.
[371] Darvas József: A márciusi határozat és a kulturális forradalom feladatai. Csillag, 1955/6. 1209-1245.
[372] A kormányprogramm és képzőművészetünk. Szabad Művészet, 1953/9-10. 193-196.

1953 közepétől kezdve tehát az olvadás, illetve az enyhülés esztétikája Nagy Imre és Hruscsov égisze alatt nyilvánosan is a szocialista realizmus megújításának diszkurzusához vezetett, amely a legmarkánsabban Derkovits Gyula kanonizációjában, illetve az 1954-ben kezdődő Derkovits-vitában öltött testet, ami a korábban formalizmusként elítélt modernizmus (jelesül az expresszionizmus) rehabilitációjához vezetett.[373] A modernizmus rehabilitációja, pontosabban – Guy Debord és a szituácionisták kifejezésével élve[374] – rekuperációja, újrahasznosítása szervesen illeszkedett bele abba a folyamatba, amit Eleonory Gilburd a szovjet internacionalizmus újjáélesztésének nevezett,[375] és ami meghatározta a diplomáciai és a politikai folyamatokat az olvadás idején. Lényegében ez a rekuperációként, helyreállításként, felépülésként, a korábban elvesztegetett kreatív és kritikai energiák visszanyeréseként végrehajtott rehabilitáció nyitotta meg az utat az ötvenes évek közepén a szocialista modernizmus előtt, amit a hatvanas évekre előretekintve nevezett el Rieder Gábor szocmodern festészetnek, ami olyan életművek és művészi stratégiák előtérbe kerüléséhez vezetett, mint amilyen Hincz Gyuláé, Barcsay Jenőé és Kádár Györgyé.[376]

A desztalinizáció másik nagy esztétikai eredménye pedig a korábban naturalizmussal vádolt nagybányai festészet újraértékelése lett, amely Bernáth és Szőnyi festészetének további erősödéséhez vezetett. 1955-ben ugyan még történt egy sztálinista restaurációs kísérlet, Rákosi ismét pártvezető lett, és ez a hivatalos kultúrpolitikára is kihatott, hiszen Rákosi a korábbi „kísérletezéssel" és korszerűsítéssel szemben ismét a propaganda eszközének, a politika illusztrátorának tekintette a művészetet, de a modernizáció szellemét már nem lehetett visszazárni a palackba. Az SZKP XX. kongresszusa után pedig Rákosi 1956. július 18-án szovjet nyomásra lemondott végül a hatalomról és a Szovjetunióba távozott, ami

[373] Az enyhülésről, annak tág értelemben vett mindennapi, esztétikai és politikai jelentőségéről bővebben: Denis Kozlov - Eleonory Gilburd (eds.): The Thaw. Soviet Society and Culture during the 1950s and 1960s. University of Toronto Press, Toronto, 2013.

[374] A rekuperáció az energetikában az elvesztegetett energia visszanyerését jelenti, angolul és franciául élettani és orvosi értelemben is használják a fogalmat a betegségből történő kilábalásra, a felépülésre. Guy Debord a rekuperáción a spektákulum egyik alapvető stratégiáját értette, az avantgárd szubverzív és kritikus mentalitásának és kreativitásának kisajátítását, újrahasznosítását és kommercializálását. V.ö.: Paul Mann: The Theory-Death of the Avant-Garde. Indiana University Press, Bloomington, 1991. Tom McDonough (ed.): Guy Debord and the Situationist International. MIT Press, Cambridge, 2002. McKenzie Wark: Fifty Years of Recuperation. The Situationist International, 1957-2007. Princeton Architectural Press, New York, 2008.

[375] Eleonory Gilburd: The Revival of Soviet Internationalism in the 1950s. In: Kozlov – Gilburd 2013. 362-401.

[376] Rieder Gábor: Szocreál és szocmodern. Fogalomzavar az ötvenes-hatvanas évek festészetében. In: Széplaky Gerda (szerk.): A zsarnokság szépsége. Tanulmányok a totalitarizmus művészetéről. Kalligram, Pozsony, 2008. 75-87. A „szocialista moderinzmus" terminusát képzőművészeti vonatkozásban leginkább Jesa Denegri és Bojana Pejic vezette be a nemzetközi szakirodalomba: Denegri 2003. Pejic 2003.

újabb tápot adott a korszerű szocialista realizmus és a művészi szabadság körüli vitáknak. Ezzel párhuzamosan tér, kis mozgástér nyílott a szürrealisták számára is, akik Pán Imre vezetésével 1956 nyarán megalapították a formalista művészek csoportját (Anna Margit, Bálint Endre, Barta Lajos, Gadányi Jenő, Jakovits József, Korniss Dezső és Rozsda Endre), szeptemberben pedig egy kiáltványt is közzétettek a formalizmusról, majd pedig októberben nyílt meg a *Hetek* kiállítás Esztergomban Dévényi Iván jóvoltából. A Vajda Lajos műveit is szerepeltető kiállítás hivatalosan nem kiállításként, hanem Bálint Endre TIT-előadásának kísérő anyagaként volt megtekinthető,[377] hiszen a szürrealizmus és az absztrakció még mindig a kommunizmus ellenségének számított. Az esztergomi kis kiállításnál lényegesen nagyobb horderejű esemény lett az, hogy 1956 őszén „népfrontos" alapon kezdték el megszervezni az 1957-es *Tavaszi Tárlat*ot, ahol egy „absztrakt zsűrit" is felállítottak, ami azonban csak egy rövid intermezzót jelentett a szürrealizmus láthatatlanságában Bálint, Korniss és Ország Lili képeinek kiállításával, amelyet kemény kritika és évtizedes tiltás, illetve elhallgatás követett.

Az ötvenes éveket a Kádár-korszaktól a rendszerváltásig ívelően a magyar esztétika és művészettörténet az olvadás és a modernizáció, illetve a hivatalos kultúrpolitikán belüli viták ellenére is egy viszonylag homogén kultúrának tekintette és egyértelműen egy kommunista és totális, illetve totalitárius vizuális kultúra kidolgozásának igényével fémjelezte. Szilágyi Ákos ezzel az alapvetően szovjet modellel kapcsolatban a paradicsomi realizmus kifejezést használta a sztálinizmus vizuális kultúráját feldolgozó mindmáig egyetlen magyar kötetben.[378] Szilágyi a totalitárius államművészet ideológiájának azt a három alapvető komponensét emelte ki, amelyek a revizionista szovjetológiában is meghatározó szerepet játszottak: esztétizálás, teokratizálás és szcientizálás. Szilágyit tovább gondolva azt is hozzátehetjük ehhez, hogy az esztétizálás, vagyis a spektakuláris logika egészen a nyolcvanas évekig meghatározó maradt, miközben a sztálinizmus teokratikus, vallásos logikáját a desztalinizáció során felváltotta a szcientizmus, a tudományos-technikai forradalom retorikája. A kötet másik fontos írásában – vélhetően Boris Groys nyomdokain[379] – György Péter világított rá arra, hogy a szocialista realizmus egy olyan korstílus volt, amely igyekezett teljesen átírni, átfesteni a valóságot: „a totális nevelésnek, emberátalakító programnak a

[377] Bálint 1982.
[378] Szilágyi Ákos: Paradicsomi realizmus. Totalitárius államművészet a XX. században. In: György Péter – Turai Hedvig (szerk.): A művészet katonái. Sztálinizmus és kultúra. Corvina, Budapest, 1992. 7-11.
[379] Groys 1988.

része az utcán, a plakáton, a könyvborítón, a típusbútorok terén folytatott harc: minden fegyver, hogy a még kívülállókat meggyőzze."[380] E meggyőzés eszközeiként értelmezi Szűcs György is a szocreál művészetét, amelyen belül a gondolkodást orientáló és strukturáló reprezentációk (a kommunista vezérek és a munka hétköznapi hősei, a hűséges alattvalók) kiemelt szerepet játszottak.[381] A reprezentáció logikájának alaposabb elemzésével Rényi András a *Vihar előtt* (Kádár és Konecsni Horváth Márton által piedesztálra állított, paradigmatikusnak tekintett, de homályossága okán meg is bírált történeti festménye) ikonológiai értelmezése során rámutat a korábbi akadémikus történeti festészet intenzív kisajátítására, nyelvi átkódolására is, amely a szocialista realista ideológia eszményeinek (pártosság és közérthetőség) jegyében illesztette be a magyar történelmi múltat (Dózsa György középkori parasztlázadását) a jelen kommunista világába.[382] A mindennapok és az elme kommunista meghódítása kapcsán Peternák Miklós pedig a pszichoanalitikus filmelmélet nyomdokain nemcsak az intézményrendszer, a média és a nyilvánosság, hanem a látás szovjetizálását is detektálja, ami viszont a Foucault és Metz által inspirált Martin Jay nézőpontjával (szkopikus rezsim)[383] állítható párhuzamba.[384] Sinkó Katalin pedig a történeti antropológia perspektívájából – leginkább az Alltagsgeschichte, illetve a Martin Warnke-féle politikai ikonológia szellemében[385] – szemlélve a szoborállítások és az állami rítusok kapcsán a szakralizáció és a diabolizáció dialektikája felől mutatja be a magyarországi szovjet vizuális kultúrát.[386]

Ehhez a rendszerváltás kori ideológiai és kulturális komplexitáshoz képest a 2000-es években Rieder Gábor az erőszakos és totalitárius kommunista kolonizációt, a szovjet minták

[380] György Péter: A mindennapok tükre, avagy a korstílus akarása. In: György – Turai 1992, 12-23.
[381] Szűcs György: A „képfelség" elve. In: György – Turai 1992, 44-57. Lényegében ezen a nyomvonalon halad Szűcs a magyar szocreál szisztematikus és ismeretterjesztő értelmezése során is, amikor a magyar szocreált a szovjet minták és a magyar haladó hagyományok feszültségterében, lényegében stíluskritikai szempontok szerint a propaganda eszközeként elemzi: Prakfalvi Endre – Szűcs György: A szocreál Magyarországon. Corvina, Budapest, 2010.
[382] Rényi András: „Vihar előtt". A történeti festészet, mint a sztálinizmus művészetének magyar paradigmája. In: György – Turai 1992, 23-34.
[383] Jay 1988.
[384] Peternák Miklós: Az államosított látás. Kísérlet az allegorikus dokumentarizmus megteremtésére. In: György – Turai 1992, 80-90. Peternák az ikonográfiai sémák, a szovjet tematikai minták rituális megvalósítását, eljátszását és fotografikus dokumentálását elemzi.
[385] Martin Warnke 1990-ben vezette be a részben Warburg munkássága által inspirált politische Ikonografie oktatását a hamburgi egyetemen, ami egyúttal a Panofsky-féle Ikonológia társadalomtörténeti szempontú megújításának intézményesülését is jelzi. V.ö.: Martin Warnke: Politische Ikonographie. In: Sabine Poeschel (Hrsg.): Ikonographie. Neue Wege der Forschung. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 2010. 72–85.
[386] Sinkó Katalin: A politika rítusai: emlékműállítás, szobordöntés. In: György – Turai 1992, 67-79.

hű követését, illetve a szovjetizációnak ellenálló magyar, stiláris hagyományok jelentőségét emelte ki a szocreál festészete kapcsán, amelyet ő 1950 és 1953 közé lokalizált és a szovjet mintát követő, sematikus szocialista realista festészet megnevezésére használt.[387] Sztálin halála és a desztalinizáció magyar fejleményei kapcsán rámutatott arra is, hogy az ötvenes évek második felében a szocreált fokozatosan felváltotta Magyarországon egy szocmodern és egy szocpoétikus festészet.[388] Az előbbit olyan művészek munkái kapcsán körvonalazza, mint a két világháború közötti modernizmus vizuális kultúráit újrahasznosító Domanovszky Endre, Hincz Gyula és Kádár György. Az utóbbit pedig egyértelműen Szőnyihez és Bernáthhoz kapcsolja, illetve a Gresham posztnagybányai esztétikájához, amely a rajzossággal a koloritot, a szigorú komponálással az oldott festőiséget, a perspektíva matematikai geometriájával a levegőperspektíva optikai illuzionizmusát állította szembe. Mindez azonban Bernáth interpretációjában bőven belefért a szocialista realizmus szemléletébe és nézőpontjába is, és ráadásul megfelelt a témájában szocialista formájában nemzeti művészet zsdanovi kívánalmainak is, hiszen Bernáth posztavantgárdizmusa a negyvenes évektől kezdve már nem annyira az expresszionizmust, mint inkább a müncheni realizmust honosító, majd modernizáló nagybányai tradíciót vitte tovább.[389] És éppen ez a reneszánsz klasszikusoktól az impresszionizmusig ívelő, a figurativitáshoz és a természetelvű realizmushoz is ragaszkodó tradíció jelentette az egyik hivatalos legitimációs bázisát Csernus és a szürnaturalisták festészetének is.

Az ötvenes évek képzőművészeti kulturális forradalma során kezdetben még a klasszikus, akadémikus realista Munkácsy-hagyomány mellett állt ki a Révai-féle kultúrpolitika, de később, Sztálin halála után a pártos művészet ideológiai keretein belül a kritikai realizmus örvén Munkácsy látásmódját felváltotta Derkovits nézőpontja, és 1953 után a sematikus és tematikus művészet helyett a monumentális, illetve a korszerű művészet került a kultúrpolitika homlokterébe. A múlt, amit ekkortól kezdve fel kellett számolni, illetve át kellett alakítani, a sztálini-zsdanovi szocialista realizmus lett, amit Magyarországon Révai József képviselt a legnagyobb erővel. A desztalinizáció időszakában kerülhetett napirendre az

[387] Rieder Gábor: Szocreál kritika, 1950-1953. Valóság, 2005/5. 67-82. Rieder Gábor: Szocreál festészet a Rákosi-korban. MODEM, Debrecen, 2008. A kiállítást követő vita során a művészettörténészek körében leginkább a totalitárius, illetve a „nem művészet, hanem propaganda" paradigma érvényesült, egyedül György Péter kérte számon Riederen a posztrevizionista szovjetológia eredményeit. V.ö.: György Péter: A szocialista realizmus újraértelmezése. Élet és Irodalom, 2008/37.
[388] Rieder Gábor: A szocreál festészet Magyarországon. Doktori disszertáció, ELTE, Budapest, 2011.
[389] Bernáth Aurél: A szocialista realizmus problémái In: A múzsa körül. Szépirodalmi, Budapest, 1962. 201-234.

ortodox szocialista realizmus modernista művészettörténeti revíziója is, ami leginkább Németh Lajos és Körner Éva nevéhez fűződött. Az olvadás és a békés egymás mellett élés ravasz modernsége és a modern „stílus" rekuperációja kulcsszerepet játszott Aczél György 1956 utáni új kultúrpolitikájában is. Hasonló folyamat figyelhető meg a keleti blokkon belül a jugoszláv kommunista párt tevékenységében is az ötvenes években, amikor is Tito lelkes követői a modernista és a neokonstruktivista tendenciákat igyekeztek kisajátítani a modern kommunizmus számára.[390] Nagyjából ugyanez a mentalitás jellemezte az SZKP szigorú kultúrpolitikájától szintén elhatárolódó lengyel kommunista párt hozzáállását is a modernizmushoz és különösen a neokonstruktivista művészethez, amelynek Lengyelországban Wladyslaw Strzeminski, Katerzyna Kobro és Henryk Stazewski révén komoly hagyományai is voltak.[391]

A Kádár-korszak közismert 3T (támogatott, tiltott és tűrt) kultúrpolitikáját, amely Csernus, de különösen a nála fiatalabb szürnaturalisták szocializációját talán a legerősebben meghatározta, Aczél és irodalomtörténész tanácsadói dolgozták ki 1958 folyamán.[392] 1953 és 1956 után Aczél és a párt kulturális szakértői a szocialista realizmus pozitívumának deklarálásán túl a személyi kultusz és a sematizmus kritikájának kedvéért teret engedtek a művészi szabadságnak és a művészi kísérletezésnek is, amennyiben az a szocializmus építését, illetve – jelen értekezés perspektívájában – a szocialista spektákulum működését szolgálta. Tehát még 1958-ban is a szocialista realizmus maradt az a művészet, ami támogatandó, a formai kísérletezés pedig csak a szocialista és realista művészet keretein belül volt elképzelhető a művészi szabadság örvén, vagyis az avantgárd mégiscsak egy megtűrt (illetve bátorított – ez nézőpont kérdése) dolog lett, miközben az antikommunista megnyilvánulásokat továbbra is kifejezetten tiltották. A 3T kultúrpolitikájának kategorikussága[393] azonban valójában utólagos interpretáció, a köztes, a tűrt kategória egy része ugyanis nem csak megtűrt modernizmusként, hanem államilag támogatott

[390] Nevenka Stankovic: The Case of Exploited Modernism. How Yugoslav Communists Used the Idea of Modern Art to Promote Political Agendas. Third Text, 2006/2. 151-159.
[391] Piotr Piotrowski: Myth of Geometry. Neo-Constructivism in Central Europe, 1948-1970. Artium Quaestiones, 11, 2000. 101-154.
[392] A Magyar Szocialista Munkáspárt művelődési politikájának irányelvei. Társadalmi Szemle, 1958/7–8. 116–151. V.ö.: Bolvári-Takács Gábor: Az MSZMP művelődéspolitikai irányelveinek keletkezéstörténete. Múltunk, 1995/4. 115-132. A 3T kultúrpolitikája a neoavantgárd szemszögéből: Beke László: Tűrni, tiltani, támogatni. A hetvenes évek. In: Knoll 2002, 228-247.
[393] Eörsi László: Ideológiai pragmatizmus és (ön)cenzúra. A három „T" kultúrpolitikája. Világosság, 2008/11-12. 73-96.

experimentális művészetként is értelmezhető, ahogy ezt a hatvanas-hetvenes években a Fiatal Képzőművészek Stúdiója (FKS), illetve az FMK (Fiatal Művészek Klubja) működése kiválóan mutatja.

Az FKS-ben például az 1957-es *Tavaszi Tárlat* mintájára 1966-ban zsűrimentes kiállítást rendezett az elnökség, amelynek Lakner László is tagja volt, az FMK-ba pedig Beke László művészetszervezői tevékenységének idején, a hetvenes évek közepén a kultúrpolitika teljesen tudatosan csatornázta be a neoavantgárd művészetet, hogy könnyebben lehessen kontrollálni a kísérletezést. A kategóriák határainak rugalmasságát illusztrálja Korga György 1964-es kiállítása is a Mednyánszky Teremben, amelyet engedélyezése és megnyitása után a kultúrpolitika ortodox szárnya erőteljesen támadott stiláris dekadenciája miatt. A 3T mindazonáltal teljes mértékben megfelelt a hidegháború logikájának és a Zsdanov-doktrínának is, és a középső T flexibilitása okán a hetvenes évektől kezdve a rafinált és puha diktatúra szimbólumává vált, amelynek paradox interiorizálására, az öncenzúra jelenségére Haraszti Miklós hívta fel a figyelmet a nyolcvanas évek elején.[394] A hetvenes évektől kezdve a szocialista realizmus doktrínájának kiüresedésével párhuzamosan a 3T a kádári-aczéli kultúrpolitika jelvényévé vált, ami az alternatív és avantgárd kánonok megerősödésével, az ellenkultúra és a demokratikus ellenzék nézőpontjának egy platformra helyezésével egyértelműen diktatórikus, totalitárius színben tűntette fel az aczéli kultúrpolitikát, miközben annak újszerűsége, modernizmusa feledésbe merült. A pragmatikus és funkcionális modernizmusra, a kultúrpolitika Kádár-kori szanálására csak Kalmár Melinda revizionista nézőpontja irányította rá a figyelmet a kilencvenes évek végén.[395] Kalmár tulajdonképpen Révész Sándor „jó Aczél" képének teremtette meg a politikatörténeti hátterét, amikor Aczél György személyét a desztalinizáció és a modernizáció tágabb eszme- és intézménytörténeti keretébe helyezte. Aczél, az írók „barátja" amúgy képzőművészeti kérdésekben ritkán foglalt közvetlenül állást, így a képzőművészeti életben nagy szerepet kapott a „szakpolitika", vagyis a Művelődésügyi Minisztérium képzőművészeti osztálya és a Művészeti Bizottság (1962-től), valamint a Képző- és Iparművészeti Lektorátus (1964-től).[396]

[394] Haraszti 1981.

[395] Kalmár Melinda: Ennivaló és hozomány. A kora kádárizmus ideológiája. Magvető, Budapest, 1998. és Kalmár Melinda: Történelmi galaxisok vonzásában. Magyarország és a szovjetrendszer, 1945-1990. Osiris, Budapest, 2014.

[396] A Művészeti Bizottság elődjeként Aczél György 1957. június 14-én hívta életre a tanácsadói szerepet ellátó Képzőművészeti Tanácsot, melynek felkért tagjai: Pogány Ö. Gábor, Dobrovits Aladár, Schubert Ernő, Makrisz Agamemnon, Hincz Gyula, Mikus Sándor, Domanovszky Endre, Bortnyik Sándor, Ék Sándor, Pór Bertalan, Szőnyi

A szakpolitika előtérbe helyezése és a cenzúra központi működtetése egyúttal csökkentette az 1949-ben alapított, majd 1957-ben „feloszlatott" és csak 1959-ben újjászervezett, szovjet típusú Magyar Képző- és Iparművészek Szövetsége szerepét is.[397] Fontos intermezzo a Szövetség életében, hogy 1956-ban, a forradalom alatt és után helyet adott olyan „szürrealista" művészeknek is, mint Bálint Endre és Korniss Dezső, akik fontos szerepet játszottak a „népfrontos" *Tavaszi Tárlat* megrendezésében, amelynek „revizionizmusa" nagymértékben hozzájárult az ellenforradalmi tevékenység gyanújába keveredett Szövetség 1957-es „feloszlatásához". Az 1959-ben újjáalakított Magyar Képző- és Iparművészek Szövetségének elnöke már egy pártember, Mikus Sándor lett (1959-1963), akit aztán Domanovszky Endre (1963-1967) követett a vezetőség élén. A funkcionális hatalmat azonban leginkább a főtitkár gyakorolta, aki először Pogány Ö. Gábor lett, akit aztán a szintén párttag Bence Gyula követett. A Szövetségben igen nagy befolyással bírt Makrisz Agamemnon is, aki a Szövetség párttitkára volt és az 1956-os forradalom után a Szövetség munkáját felügyelő miniszteri biztos is, aki internacionális értelemben is híres kommunista művészként a pártvezetés bizalmát élvezte annak ellenére is, hogy Párizsban alaposan megismerkedett az avantgárd művészettel. Lényegében neki köszönhető, hogy a forradalom után létrejött egy Ideiglenes Intéző Bizottság, amelynek olyan tagjai is voltak, akik a forradalomban is szerepet játszottak és a *Tavaszi Tárlat* előkészületei során is hittek a pluralizmus megvalósításának lehetőségében a virágozzék minden virág elvének „új" égisze alatt.[398]

István. Horváth 2015a. 207. 1962-ben vélhetőleg ezt a tanácsadó testületet szervezték újra Művészeti Bizottságként, amelyben már Bernáth Aurél és Pátzay Pál is helyet kapott.

[397] A képzőművészeti szövetséget a szó szoros értelmében nem oszlatták fel 1957-ben, csak a működését szüneteltették, mivel a vezetőségét nem választották újra. V.ö.: Horváth 2015b. 334. Lásd még: Horváth György: A művészek bevonulása. A képzőművészet politikai irányításának és igazgatásának története, 1945-1992. Corvina, Budapest, 2015.

[398] 1956-ban a „virágozzák minden virág" Mao kulturális liberalizációjának a szlogenje lett, ami Budapesten rárakódott az egykori népfrontos politika emlékezetére. Horváth György közlése szerint az 1956. december 19-ei alakuló ülésan a következő művészek lettek az Ideiglenes Intéző Bizottság tagjai: Makrisz Agamemnon, Barcsay Jenő, Bálint Endre, Benkhard Ágost, Bernáth Aurél, Borsos Miklós, Burghardt Rezső, Buzi Barna, Csajka István, Csohány Kálmán, Csernus Tibor, Domanovszky Endre, Erdei Dezső, Gadányi Jenő, Gádor István, Geszti László, Huszár Imre, Illés Gyula, Kaesz Gyula, Kerényi Jenő, Koffán Károly, Martyn Ferenc, Perczel Erzsébet, Ridovics László, Somogyi József, Szentiványi Lajos, Szilárd György, dr. Újvári Béla, Vigh Tamás és Vilt Tibor (Jegyzőkönyv, Intéző Bizottság alakuló ülése, 1956. december 19. Intézőbizottság alakuló ülése; MKCS-C-I-2/1085, MTA-MKI Adattár.)

Az Intéző Bizottság titkára például Bálint Endre volt, aki ráadásul két művet is készített 1956 hatása alatt.[399] Az egyiken Illyés Gyula *Egy mondat a zsarnokságról* című versének négy sora szerepelt, de ez már 1959-ben készült Párizsban, és Bálint később, 1962-ben nem is merte hazavinni,[400] mert ez állt rajta: „bilincs unalomban / az égig érő rácsban / veled megy mint az emlék / a cellafal fehéren". A másik mű pedig a beszédes *Halottak napja 1956* címet kapta, amely Bálint jellegzetes ikonjainak egyikén, a múmián keresztül csak áttételesen reflektált a forradalomra, de még így is aggodalomra adhatott okot. 1956 megtorlásának részeként ugyanis képzőművészeket is letartóztattak forradalmi szerepvállalásuk miatt, Karátson Gábort például 1957 márciusában vették őrizetbe, és másfél évet kapott, Bálint Endre pedig jobbnak látta, ha a *Tavaszi Tárlat* megnyitása után Párizsba távozik. Ebben a hangulatban nyílt aztán meg a *Tavaszi Tárlat*, amelyet Makrisz Agamemnon felügyelt, miközben a minisztériumban egyre kevésbé nézték jó szemmel, hogy a Szövetség ügyeit irányító Intéző Bizottságban (amelynek tagsága részben megegyezett az 1956-os Forradalmi Bizottság tagságával) kik is ülnek.[401] Csernus a *Tavaszi Tárlat*ra még a sematikus festészetet idéző *Esti iskolá*val, illetve az arra már nagyon finom iróniával reagáló *Újpesti rakpart*tal jelentkezett. Az *Esti iskola* (1953) tematikája egészen pontosan igazodott az ötvenes évek elejéhez, vagyis az esti iskolában tanuló munkás (kulturális) forradalmi ideájához, miközben stilárisan egyértelműen a két világháború közötti polgári modernizmus posztavantgárd festőiségét képviselte. Bizonyos szempontból ki is használta az eredeti tematika (esti festő-iskola) kínálta lehetőségeket arra, hogy a klasszikus művészet egy jól ismert toposzát (műterem) aktualizálja, sőt modernizálja. Az *Újpesti rakpart* (1957) pedig még tovább ment a művészi invenció útján, hiszen szocialista munkásokat ábrázolt, de nem a szocializmus építése közben, hanem pihenő időben, ahogy kártyáznak, ami akár Cézanne alakjait (*Kártyázók*, 1890-92) és festői problematikáját is megidézhette. Csernus akkori súlyát jelezte, hogy nemcsak az Intéző Bizottságnak volt tagja, de Bernáth zsűrijében is ott ült, és persze tisztában volt azzal is, hogy művésztársai, köztük Bálint Endre és a szintén Párizsba távozó Beck András, hogyan reagáltak a forradalom leverésére és megtorlására.

[399] Sümegi György: 1956 képtára. L'Harmattan, Budapest, 2006. és Sümegi György: Elemek 1956 képtárából. (2013) http://www.magyarszemle.hu/cikk/elemek_1956_keptarabol
[400] Sümegi 2013.
[401] Horváth György idézi Aradi Nóra 1957-es minisztériumi feljegyzését egy értekezletről ebben a tárgyban: Horváth 2015b, 372.

A *Tavaszi Tárlat* előkészületei idején, 1957 elején szervezték újra a Művelődésügyi Minisztérium képzőművészeti osztályát is, melyet Aradi Nóra vezetett a hatvanas évek elejéig, de 1957-ben még ő is elsősorban az új struktúra kidolgozásával voltak elfoglalva éppúgy, mint Aczél és irodalmár csapata. A tanulságok levonása és az új irány megszabása nagyjából másfél évet vett igénybe, így a *Tavaszi Tárlat* után 1958-ban nem rendeztek országos tárlatot a Műcsarnokban. A következő nagy kiállítás viszont már egyúttal a régi-új garnitúra állásfoglalása, illetve az aktuális esztétikai-politikai berendezkedés (diszpozitív) hű tükre is volt, amelynek koncepciója Aradi Nóra nevéhez fűződött, aki Makrisz Agamemnonnal és Pogány Ö. Gáborral közösen rendezte a kiállítást: „A képzőművészek legutóbbi, fővárosban megrendezett országos bemutatkozása az 1957-es Tavaszi Tárlat volt, amely lesújtó módon tanúskodott a képzőművészetben uralkodó eszmei zűrzavarról és az alkotókedv megtorpanásáról."[402] Ehhez képest Aradiék már kijelöltek egy új irányt és egy pályázati felhívással is igyekeztek formálni az alakuló új képet, ami az 1919-es proletárdiktatúra felidézését jelölte meg a művészek feladataként. A tárlat végső anyagát pedig Aradi örvendetesen változatosnak ítélte, még akkor is, ha a művek egy része nem kapcsolódott szorosan a témához. Mégpedig azért, mert szerinte azok a művek is alapvetően szocialisták lettek, hiszen céljuk a szocializmus építésének és az új szocialista embernek a megjelenítése.

Aradi az 1959-es kiállítás bevezetőjében tudatosan nem reflektált arra a desztalinizációra, amit az 1958-as Brüsszeli Világkiállítás magyar pavilonja képviselt, mert annak „nyugati engedményeit" a párt ortodox szárnya erőteljesen kritizálta a kiállítás után.[403] Ezért is nem részesültek a Brüsszelben kitüntetett művészek (Bernáth Aurél, Somogyi József, Kerényi Jenő) magyar kitüntetésekben, és ezért is „felejtették" Belgiumban (Namur városának ajándékozta a Magyar Népköztársaság) az expresszionista hangulatú *Tánc*ot (1958), miközben Bernáth Budapest látképe elemeire bontva tűnt el a Kiscelli Múzeumban.[404] Kádár György és Túry Mária kubizáló Budapest ábrázolása még rosszabbul járt, mert azt semmilyen módon nem muzealizálták, hanem egész egyszerűen építési anyagként hasznosították újra. A művészeten belüli frontvonalakat, illetve a művészek rugalmas magatartását, avagy alkalmazkodóképességét jól jelzi, hogy Ék Sándor és Kádár

[402] Aradi Nóra: Bevezetés. VII. Magyar Képzőművészeti Kiállítás, katalógus, Műcsarnok, Budapest, 1959.
[403] György Péteri: Transsystemic Fantasies. Counterrevolutionary Hungary at Brussels Expo '58. Journal Of Contemporary History, 2012/1. 137-160.
[404] V.ö.: Róka Enikő (szerk.): Mutató nélkül – B. A. úr X-ben. Fővárosi Képtár, Budapest, 2016.

György vörös katonákat (*1919. Tanácsköztársaságért mindenki a frontra*) és forradalmár munkásokat (*Miénk a gyár! 1919*) festett, míg Bernáth Aurél egy prágai látképet (*Prága*) küldött be, Domanovszky viszont megőrizte kompozíciójában a brüsszeli táncoló parasztlányokat (*Oroszlányi freskóterv*). Ezen a spektrumon Csernus leginkább Bernáth stratégiáját követte az egészen különleges *Saint Tropez*-vel, ami mesteréhez hasonlóan ugyan egyáltalán nem kötődött 1919-hez, viszont a kikötőben veszteglő hadihajó lehetőséget kínált arra is, hogy a művet a hidegháború felől értelmezze a kritika.

A lényegében a Révai-féle kulturális forradalom ideáit képviselő Aradit 1961-ben Gádor Endre váltotta le a Művelődésügyi Minisztériumban, ami egyrészt összekapcsolódhatott az 1961-62-es magyarországi desztalinizációs hullámmal,[405] ami az SZKP 1961-es kongresszusát követte, másrészt személyes okai is lehettek. Aradi férje az ÁVH egyik magas rangú tisztje volt, aki valószínűleg az antisztálinista, antidogmatikus tisztogatás egyik „áldozata" lehetett, bár nem bukott olyan nagyot, hiszen „polgári" foglalkozásként a vendéglátóiparban kapott vezető pozíciót.[406] Aradi lánya viszont úgy emlékszik vissza erre az időszakra, hogy édesanyja nem jött ki jól Aczéllal, aki „támogatta" abban, hogy lemondjon a politikai pályafutásáról.[407] Aradi amúgy is szeretett volna egyetemi karriert befutni, és az is elképzelhető, hogy az egyetemi docensi státuszával már valóban nem tudta összeegyeztetni a minisztériumi osztályvezetést. Mindettől „függetlenül" Aradi politikai súlyát jelzi, hogy az 1963-as IX. országos tárlat zsűrijének munkáját még ő irányította, és 1963 júliusáig a Művészeti Tanácsban is aktív szerepet vállalt, majd a hatvanas évek végén Németh Lajos elől happolta el az MTA Művészettörténeti Kutatócsoportjának vezető pozícióját.

Az 1956 utáni új képzőművészeti politika szempontjait a képzőművészetben is az irodalomcentrikus *Művelődéspolitikai irányelvek* jelölte ki, amelynek kidolgozásában se Aradi, se Németh, de más művészettörténész sem játszott meghatározó szerepet, azt ugyanis a párt irodalompolitikusai dolgozták ki: Király, Szabolcsi és Pándi, de a pártvezetésen belül Aczél terjesztette a KB elé.[408] Az előterjesztés azért is számított fontosnak, mert Aczél a magyar kultúrpolitika informális fejeként folyamatosan azért küzdött, hogy a párton belül is

[405] Rainer M. János: Ki van ellenünk? Kis magyar katonai puccskísérlet. 1956-os Intézet Évkönyve, 8, 2000. 41-57.
[406] Mélyi József: Rendületlenül. Ki volt Aradi Nóra? Magyar Narancs, 2017/8. https://magyarnarancs.hu/kepzomuveszet/renduletlenul-102650/?orderdir=novekvo
[407] Mélyi József: Beszélgetés Tóth Annával. Videó, 17 perc, Centrális Galéria, OSA, Budapest, 2017.
[408] Bolvári-Takács 1995. Révész 1997.

elnyerje a legmagasabb szakpolitikai posztot (KB titkár), ami csak 1967-ben sikerült neki, amikor is az MSZMP KB kulturális titkára lett. A művelődésügyi miniszter amúgy 1956 után Kállai Gyula, majd Benke Valéria lett, aki azonban szinte kizárólag oktatáspolitikai kérdésekkel foglalkozott, így a művelődéspolitika egésze az első helyettese (a pletyka szerint „felettese"), Aczél alá tartozott, aki így gyakorlatilag kultuszminiszteri hatalommal bírt.

1961-ben Benkét Ilku Pál váltotta fel a miniszteri poszton, de ez sem változtatott Aczél pozícióján, aki továbbra is az első ember maradt az adminisztratív kulturális irányítás területén. A kulturális politika másik fontos pártvezetője 1959-től 1967-ig Aczél első számú ellenlábasa, Szirmai István az MSZMP KB agitációs és propaganda osztályáért felelős titkára volt. Szirmai azonban nem játszott szerepet az új kultúrpolitika kezdetét jelző a *Művelődéspolitikai irányelvek* kidolgozásában, ami Révész Sándor szerint leginkább Király István munkája lehetett, de Szabolcsi Miklós és Pándi Pál is véleményezte.[409] Aczél és a három tanácsadója a hatvanas években egy viszonylag szoros „baráti" társaságot is alkotott, rendszeresen összejártak, együtt is vacsoráztak Aczél lakásán.[410] Révész monográfiája szerint „kültagként" még Rényi Péter kapott alkalmanként meghívást ezekre a vacsorákra, ahol természetesen a kultúra kérdései is terítékre kerültek. Aczél közeli ismerősei és vacsoravendégei között csak egyetlen egy képzőművész volt: Bernáth Aurél, akit valószínűleg Déry Tiboron keresztül ismert meg, akivel Bernáth a harmincas évek óta barátságban állt. Aczél a renitens képzőművészek megregulázását sem csupán szakmai és diktatórikus (avagy operatív) alapon képzelte el, hanem rendszeresen behívatta magához a művészeket, akiknek életéről zavarba ejtően pontos képet is kialakított, amiben a személyes kapcsolati hálóján túl vélhetően a titkosszolgálatok anyagaira is támaszkodott.

Kalmár Melinda revizionista értelmezésében a szakpolitika előtérbe helyezése és a *Művelődéspolitikai irányelvek* kidolgozása is a modern „szekularizáció" bizonyítéka,

[409] Király István visszaemlékezései. In: Csáki Judit – Kovács Dezső (szerk.): Rejtőzködő legendárium. Szépirodalmi, Budapest, 1990. 193. Révész 1997. 96. Király alkotó szerepének némiképp ellentmond Naplója, amelynek 1958. április 11-ei bejegyzése arra utal, hogy csak akkoriban ismerte meg a miniszterhelyettest, aki felületesen művelt, pletykákból tájékozódó, de jó fellépésű ember benyomását keltette benne. Az április 22-ei bejegyzés viszont már arról szól, hogy a népi írók elleni határozatot megbeszélte Aczéllal, Benke Valériával, Szabolcsi Miklóssal és Pándi Pállal. V.ö.: Király 2017, 54. Annak nincs nyoma a Naplóban, hogy Király dolgozott volna a Művelődéspolitikai irányelveken.

[410] Király, Szabolcsi és Pándi viszonya leginkább az udvari intrika szótára szerint mondható barátinak, de tagadhatatlan, hogy jól ismerték egymást, illetve egymás munkásságát, de harcoltak is egymással hatalmi pozíciókért. V.ö.: Király István: Napló. Magvető, Budapest, 2017. Lásd még: György Péter: Faustus Afrikában. Szerződés a valósággal. Magvető, Budapest, 2018.

dokumentuma.[411] Az *irányelvek* ugyanis az állam és a párt, a szakmai és az ideológiai szempontok szétválasztására törekedett, ami a korábbinál nagyobb teret adott a szakmai (értsd: művészeti és esztétikai) szempontoknak, miközben továbbra is alárendelte azokat az ideológiai direktíváknak. Mindez egyúttal a rendszer működésének optimalizálását, átalakítását, szanálását is jelentette, amelynek kiváló példája a Szilárd György által vezetett Művészeti Alap remek gazdálkodása is,[412] valamint a Képzőművészeti Lektorátus megalapítása, amely a szakpolitikai feladatokat „átvette" a minisztériumtól. Ez az átvétel egyúttal újabb szakpolitikai váltást is jelentett, hiszen a zsűrikbe szakemberek, művészek kerültek, ami döntéseiknek nagyobb legitimitást adott, miközben a minisztériumi felügyelet a politikai tévedés lehetőségét elméletileg minimalizálta. A szanálás egyúttal egy mediális kultúrpolitikai váltással is együttjárt. A korábbi Rákosi-éra Révai József által meghatározott, irodalomközpontú és kifejezetten vonalas, szocialista realista kultúráját felváltotta valami más, mégpedig a média (a sajtó, a rádió és a televízió) világa, ami a hatvanas években a szocialista spektákulum legfontosabb formálójává vált. A kulturális propaganda a korai Kádár-korszakban Kalmár szerint már nem elsősorban irodalmi, hanem inkább sajtó szövegeken keresztül működött, ami egyúttal a magaskultúra szerepének csökkenését is jelentette, hiszen az irodalom, és a „nyelvi" szempontból még inkább problematikus képzőművészet kikerült a hatalom tekintetének fókuszából.

A 3T kultúrpolitikája, a támogatott, a tűrt és a tiltott művészet kategóriáival a Politikai Bizottság 1957. szeptember 12-ei határozatában jelent meg először, amely Aczél György augusztus 6-ai előterjesztésén alapult, aki április óta volt a művelődésügyi miniszter első helyettese, és elsősorban a *Művelődéspolitikai irányelveken* dolgozott, amelynek a fő feladata az volt, hogy megakadályozza, hogy az értelmiség újabb forradalmat robbantson ki. „Párt és állami szerveink elsősorban olyan alkotások megszületését szorgalmazzák, amelyek társadalmunk mai kérdéseiről és a közelmúltról szólnak. Ez minden kor haladó irodalmának belső követelménye volt, s ez a feladat áll ma is a haladó irodalom előtt. A párt és a kormány elsősorban a szocialista-realista alkotások létrejöttét támogatja, de segítséget ad minden más haladó, realista irányzatnak, s a bírálat jogát fenntartva nyilvánosságot biztosít olyan nem realista irányzatoknak is, amelyek nem állnak szemben ellenségesen a népi demokráciával. Ugyanakkor elutasít minden olyan törekvést, amely a népi demokrácia állami

[411] Kalmár 1998.
[412] Horváth 2015a.

és társadalmi rendjét akarja aláásni."[413] Ahogy majd a szocialista realizmus körüli viták kapcsán később látható lesz, ez a fajta korszerűsített szocialista realizmus egészen a hatvanas évek közepéig meghatározó eleme, leitmotivja maradt az esztétikai-politikai diszkurzusnak.

A szocialista realista diszpozitív handoutjaként, használati utasításaként is olvasható *Művelődéspolitikai irányelvek* tehát három kategóriát különböztetett meg a kultúrában, de ezeknek még nem adott „T"-és neveket. Az első, a támogatott kategória, amely egyértelműen szocialista realista, a második már nem feltétlenül pártos, és nem is kizárólag realista, de ezért még alapvetően „humanista", a harmadik pedig egyértelműen a rendszer ellensége, stílusára való tekintet nélkül. A kérdés innentől kezdve már csak az volt, hogy miként működjön a cenzúra? Aczél köztudottan szerette rajta tartani a kezét a döntéseken. Talán ezért is távolította el Aradit a minisztériumból, és ezért lett a szakpolitika csúcsszerve az ő személyes tanácsadó testülete, a Művészeti Bizottság (Kilences Bizottság), amely 1957-ben jön létre, majd 1964-től a Képzőművészeti Lektorátus mellett működött 1968-ig.[414] A Képzőművészeti Lektorátus 1964-től Ormos Tibor vezetésével lett a képzőművészeti szakpolitika legfontosabb szerve, ők zsűrizték a kiállításra szánt anyagokat, illetve a köztéri munkákat is, viszont a múzeumi vásárlások és a kétezrelékes vásárlások (1954-től), majd a kétmilliós vásárlások minisztériumi hatáskörben maradnak. Az 1952-ben alapított és az eladásokat, illetve a szakkönyvkiadást monopolizáló Művészeti Alapot pedig 1956 után már nem a Szövetség felügyelte, hanem a párt kulturális osztálya, amely a nyolcvanas évekig a szocialista realista kulturális diszpozitív alakításának legfontosabb ágense maradt.

A szocialista spektákulum „szanálása",[415] vagyis a szakpolitikai váltás, illetve a kiállítások rejtett cenzúrája azonban nemcsak a diszpozitív legitimációját szolgálta, hanem egyúttal az adminisztrációt is megbonyolította, ami lehetőséget adott annak kijátszására is. Ezt mutatja Kondor Béla 1960-as kiállításának botránya is. A kálvária azzal kezdődött, hogy Aradi Nóra cenzúrázta a kiállítási brosúra szövegét, amelyet Németh Lajos írt. A cenzúra egészen pontosan úgy működött, hogy Aradi először személyesen hívta fel Németh Lajost,

[413] MOL, 288. fond. Idézi: Révész 1997, 82.
[414] Wehner Tibor (szerk.): Adatok és adalékok a hatvanas évekhez. A Művészeti Bizottság jegyzőkönyvei 1962-1966. Képző- és Iparművészeti Lektorátus, Budapest, 2002. A Művészeti Bizottság tagjai 1962-ben: Aradi Nóra, Bence Gyula, Bernáth Aurél, Blaski János, Domanovszky Endre, Pátzay Pál, Raszler Károly, Somogyi József és Szilárd György, a Képzőművészeti Alap igazgatójaként.
[415] Kalmár 1998.

hogy változtasson a szöveg egyes passzusain, Németh ez elől azonban elzárkózott, így Aradi hivatalos útra terelte a dolgot. „Az osztályvezető feljegyzést írt a miniszterhelyettesnek, Aczél Györgynek, amelyben közölte, hogy a kéziratot lektoráltatta a Szövetséggel, az nem javasolta közlését, és miután a szerző nem volt hajlandó változtatni rajta, leállította. A feljegyzéshez csatolta az előszó szövegét, megjelölve az inkriminált részeket, és csatolta az osztály egyik munkatársának jelentését Pilinszkynek a kiállítás megnyitásakor elmondott szövegéről. Meg kell hagyni, viszonylag objektív jelentés volt. A cenzori mechanizmus tehát valamiképp így működött. (…) A kiállítást pedig azért zárták be idő előtt, mert a vendégkönyvben a kultúrpolitika szemszögéből kényes beírások voltak, túl nagy volt a látogatók száma és voltak olyan informális jelzések, hogy a kiállított művek eszmeisége ellenséges, a Műtücsök felbocsátása című kép a szovjet szputnyik-program blaszfémiája.”[416] Marosi Ernő visszaemlékezése szerint a kiállításról már a megnyitó után távolították el a *Forradalom angyalá*t és a *Műtücsök felbocsátását*: az utóbbit Aradi a hóna alatt vitte ki, miközben Kondor fentről ordibált le neki: „Na mi van, most már nem csak hazudtok, hanem loptok is!”[417]

A Kondor-történetben a hatalom, illetve a hivatal működésén túl valami olyasmi is megjelenik Kondor személyében, ami a Foucault-féle archeológiai (archívum-központú)[418] kultúraértelmezésből hiányzik, mégpedig az ellenállás de certeau-i gyakorlata, amely megadja a lehetőségét annak, hogy az átlagember is formálja a politikát, mégpedig úgy, hogy sajátosan, akár szubverzíven, akár provokatívan értelmezze át az ideológiát, annak nyelvét és rítusait is.[419] Kondor ezt tette nemcsak akkor, amikor a Szputnyik tervezőjét ironikusan orosz ikonná formálta, de akkor is, amikor az új szocialista ember és a szocialista humanizmus egyéni verzióit teremtette meg Dürer és Rembrandt szellemében, amelyet azonban részben legitimált sajátos proletár intellektusa és imázsa. Barátja Erdély Miklós szerint nem csak úgy beszélt, de úgy is öltözött, mint egy vasbeton szerelő, vagyis mintegy átlag munkás proli.[420] Kondor kifinomult, már-már okkult művészettörténeti referenciái, Schongauer, Bosch és William Blake ugyan nem tartoztak a szocialista realizmus nagy elődei közé, de modern

[416] Beke László: Beszélgetés Németh Lajossal. In: Hatvanas évek 1991, 68-69.
[417] Marosi Ernő szóbeli közlése. Budapest, 2017.
[418] Foucault 1966a. Foucault 1969.
[419] De Certeau 1980.
[420] Erdély Miklós: Kondor Béla, a korszak, és az avantgárd. (1981) http://www.artpool.hu/Erdely/Kondor.html

környezetbe helyezésük, avagy újrahasznosításuk értelmezhető volt a szocialista modernizáció rekuperációs logikája felől is.

Kondor de certeau-i értelemben vett taktikája és művészeti gyakorlata szinkronba állítható a revizionista szovjetológia perspektívájának kulturális forradalom értelmezésével is, Fitzpatrick, Clark, Kotkin és Halfin bottom-up perspektívájával,[421] amely a hatalomgyakorlás, a pouvoir/savoir foucault-i rendszerét mikroszinten kritizálta és árnyalta a szubjektum sajátos, hétköznapi vágyainak és intencióinak kidomborításával. A totalitárius paradigma kritikája azonban más helyen, másként is jelentkezett, elsősorban német nyelvterületen, ahol az Alltagsgeschichtében nem annyira Foucault vagy Lacan nézőpontja lett meghatározó, hanem inkább Marcel Mauss és Clifford Geertz perspektívája a kultúra sűrű leírásával és a mindennapi élet elemzésével.[422] Ez a mindennapokra és az egyes szubjektumokra fókuszáló perspektíva viszont párhuzamba állítható az olasz microstoriával is, amelynek irányadó műve Carlo Ginzburg *A sajt és kukacok* című könyve lett, amely Menocchio, a 16. századi friuliai molnár kultúráját mutatta be inkvizíciós jegyzőkönyvek alapján.[423] Ginzburg tézise szerint Menocchio világképe nem határozható meg felülről-lefelé, hanem csak is alulról az őt ért mindenféle hatások elemzésével, amelyből egy alternatív világkép kristályosodott ki, amelynek egyik legfontosabb jellegzetessége épp az volt, hogy a domináns, római katolikus kultúrával szemben definiálta magát a reformáció és a keleti (arab közvetítéssel érkező) kultúrák világképének kombinálásával. Ez a fajta kultúraelemzés párhuzamba állítható Michel de Certeau nézőpontjával, aki éppen Foucault kultúra-értelmezésével szemben határozta meg a kreatív kultúrafogyasztást, amely a domináns kultúra elemeit az olyan hétköznapi gyakorlatokon keresztül értelmezi át, mint az olvasás, a séta, vagy éppen a főzés, vagy akár a közös zenehallgatás.[424]

De Certeau perspektívájában, ami sokat köszönhet a szituácionistáknak is, ahogy ez a séta kitüntetésében tetten érhető, az alávetett szubjektum a domináns kultúra átértelmezésével, mintegy a spektákulum eltérítésével (détournement) teremti meg saját kultúráját. Persze de Certeau Foucault-kritikája némiképp sarkít, mint ahogy korábban

[421] Fitzpatrick 1974. Clark 1981. Kotkin 1995. Halfin 2003.
[422] Geertz 1994. Az Alltagsgeschichte elméletéről magyarul lásd: Gyáni Gábor: A mindennapi élet mint kutatási probléma. Aetas, 1997/1. 51-61. Apor Péter: Történeti antropológia. (2006) http://www.tankonyvtar.hu/hu/tartalom/tamop425/2011_0001_520_bevezetes_a_tarsadalomtortenetbe/ch05s02.html
[423] Carlo Ginzburg: A sajt és a kukacok. Egy 16. századi molnár világképe. (1976) Európa, Budapest, 1991.
[424] De Certeau 1980.

Ginzburgé is, hiszen Foucault a főművei melletti rövidebb szövegeiben, mint például a heterotópia meghirdetésében, azért meghagyta az alternatívák lehetőségét.[425] Sőt kései szövegeiben a parrhesia fogalmán keresztül éppen a látható birodalmában vélte megvalósíthatónak a hatalom/tudás domináns mátrixának szubverzióját. 1984-es College de France előadásában a képzőművészeti parrhesia ívét Manet-tól Francis Baconig rajzolta ki, akik képesek voltak arra, hogy megjelenítsék a „meztelen" valóságot.[426] Korábban pedig előszeretettel foglalkozott olyan szürrealista határáthágókkal, mint Raymond Roussel vagy Georges Bataille.[427] A szürrealizmus gondolatvilágának Kádár-kori jelentősége pedig Magyarországon is éppen ellenkultúra voltából fakadt. Bálint Endre, Korniss Dezső, vagy Gyarmathy Tihamér éppen ellenkulturális megítélése miatt vált kultikus figurává az ötvenes-hatvanas években. Aczél pedig talán azért is érvelt az ilyen figurák visszafogadása, ha tetszik újrahasznosítása mellett, hogy megfossza őket ellenkulturális státuszuktól. Budapesten amúgy Bálinték már a negyvenes évek végén is tudták, hogy a szürrealizmus Párizsban sincs már a csúcson, mégis kitartottak mellette, hiszen a hatalommal szemben lehetett azt meghatározni. A szürrealizmust tág értelemben, valódi, mélyebb realizmusként lehetett érteni, ami ráadásul a humorra is nagyban épített, ami igen fontos szerepet játszott olyan körök működésében, mint a Dr. Végh László körüli társaság, vagy a Mérei Ferenc és Bálint Endre körüli Törzs. Ezekhez képest a Csernus kör tulajdonképpen egy konzervatív, baráti társaság volt, akik egy része, mint például Lakner és Gyémánt az akkori legmodernebb körökkel (Végh László, Erdély Miklós, Szentjóby Tamás) is kapcsolatban volt.

De Certeau-hoz és az olasz microstoriához hasonló fókusszal dolgozik a német Alltagsgeschichte is,[428] illetve az azzal rokon újabb magyar, társadalomtörténeti és kulturális antropológiai indíttatású kutatási irányok.[429] Apor Péter a *Mindennapok Rákosi és Kádár korában* bevezetőjében leginkább az Alltagsgeschichte és a történeti antropológia jelentőségét hangsúlyozza az új módszerek közül, amelyek a szocialista kultúra és a

[425] Michel Foucault: Eltérő terek. In: Nyelv a végtelenhez. Szerk.: Sutyák Tibor, Latin Betűk, Bebrecen, 1999. 147-157.
[426] Foucault 1984b, 261.
[427] Foucault 1963b. Foucault 1963c.
[428] Alf Lüdtke: Alltagsgeschichte. Zur Rekonstruktion historischer Erfahrungen und Lebensweisen. Frankfurt, 1989.
[429] Horváth Sándor (szerk.): Mindennapok Rákosi és Kádár korában. Új utak a szocialista korszak kutatásában. Nyitott Könyvműhely, Budapest, 2008. Az „új utak" kapcsán lásd még: Horváth Sándor: Kádár gyermekei. Ifjúsági lázadás a hatvanas években. Nyitott Könyvműhely, Budapest, 2009. Tóth Eszter Zsófia: Kádár leányai. Nők a szocialista időszakban. Nyitott Könyvműhely, Budapest, 2010. Majtényi György: K-vonal. Uralmi elit és luxus a szocializmusban. Nyitott Könyvműhely, Budapest, 2010.

szocialista civilizáció tanulmányozásához elengedhetetlenek.[430] Apor a mindennapok kutatása kapcsán azt is kiemeli, hogy nemcsak a nyelv és a rituálék jelentik a szocialista civilizáció alapjait, hanem a mindennapi tapasztalat is, avagy a megélt nyelv, a megélt civilizáció, amiben akár ráismerhetünk Baxandall művészettörténeti nézőpontjára is.[431] Hasonló perspektíva jellemzi Horváth Sándor – Kotkin Magnyitogorszk könyvével párhuzamba állítható – Sztálinvárosról szóló könyvét is, amely nem annyira az ideológia el- és kisajátítását (de Certeau értelmében), hanem a fiatalok pragmatikus boldogulását (házasság, lakás, fogyasztás) elemzi.[432] A *Mindennapok* szerzői közül Apor Balázs a vezérkultuszt, Majtényi György pedig az uralmi elit kultúráját és szerepmodelljeit értelmezi a nyelvi-ideológiai (kommunista) univerzum és a hétköznapi élet jelenségeit ütköztetve.[433] Az említett történész szerzők valamennyien fontosnak tartják a totalitárius és a revizionista paradigmák nézőpontjainak kombinálását és konfrontálását is. Horváth egyik kiindulópontja például Kotkin „speaking Bolshevik" tézisének nyelvi fordulata,[434] de a különféle identitások konstrukciójának vizsgálata során az állami propaganda és hivatalos iratok vizsgálata mellett a személyes emlékezetnek, illetve az egyéni szempontoknak is nagy szerepet szán, ami árnyalja a „bolsevik nyelv" performatív dominanciájának tézisét.[435] Horváth és Majtényi számára is fontos módszertani és szemléleti referenciát jelent az Alltagsgeschichte, amelynek egyik alapító atyja, Alf Lüdtke Bahtyin, Ginzburg és de Certeau nyomdokain egy

[430] Apor Péter: A mindennapi élet öröme. In: Horváth 2008a, 13-49.
[431] Baxandall 1972.
[432] Horváth Sándor: Kapu és határ. Mindennapi Sztálinváros. MTA Történettudományi Intézet, Budapest, 2004. A szerző intenciói szerint könyvét módszertanilag az Alltagsgeschichte és a microstoria inspirálta, és egy későbbi szövegének tanúsága szerint meglehetősen kritikus is Kotkinnal szemben a foucault-i „nyelvi fordulat" súlyát és jelentőségét illetően: Mindennapi szocializmus és jelenkortörténet. Századvég, 2006/11. 3-30.
[433] Apor később egy hasonló szellemiségű könyvet is szentelt a témának: Balázs Apor: The Invisible Shining. The Cult of Mátyás Rákosi in Stalinist Hungary, 1945-1956. CEU Press, Budapest, 2017. Majtényi is könyvvé bővítette a kötetben szereplő tanulmányát: Majtényi 2010.
[434] A „speaking Bolshevik" tézis, vagyis a szovjet szubjektum nyelvi-ideológia konstrukciójának tudományos divatjáról lásd bővebben Anna Krylova kritikáját, aki rámutat arra is, hogy a bolsevik szubjektiváció nézőpontjának alkalmazása 1945, illetve 1953, avagy a sztálinizmus bukása után különösen problematikussá válik a Szovjetunióban. Krylova az enyhülés és a desztalinizáció időszakában már inkább a „posztbolsevik" nyelv és kultúra kifejezést érzi indokoltnak. V.ö.: Anna Krylova: Imagining Socialism in the Soviet Century. Social History, 2017/3. 315-341. A szovjet szubjektumról, illetve a foucault-i nézőpont szovjet adaptációjáról a 2000-es évek első felében élénk vita folyt több folyóiratban is, többek között Halfin, Hellbeck, Boym és Krylova részvételével. A vitáról összefoglalóan: Dmitry Halavach: George Orwell, Soviet Studies, and the „Soviet Subjectivity" Debate. In: Zsolt Czigányik (ed.): Utopian Horizons. Ideology, Politics, Literature. CEU Press, Budapest. 103-121.
[435] V.ö.: Kotkin 1995. A szovjet szubjektiváció és a szovjet identitások konstrukciója során Fitzpatrick az opportunizmus és a pragmatizmus szempontjait is fontosnak érzi: Sheila Fitzpatrick: Tear off the Masks! Identity and Imposture in Twentieth-Century Russia. Princeton University Press, Princeton, 2005. Horváth nézőpontja talán leginkább ezzel a Fitzpatrick-féle „opportunista kommunizmussal" állítható párhuzamba.

olyan szubjektivációról és egy olyan szubjektumról ír, amely a hatalomhoz képest, de azzal szemben is meghatározza magát, vagyis egészen pontosan saját életét, érdekeit, céljait „önfejűen" (Eigen-Sinn) előtérbe helyezi, és azok elérése érdekében hajlandó a hatalommal, a totalitárius rendszerrel is együttműködni.[436]

Alf Lüdtke a porosz és a náci rendszer működése, illetve működtetése kapcsán vizsgálta a kisember fellépését, és jutott arra a következtetésre, hogy a kollaboráció nem értelmezhető pusztán felülről lefelé, hanem alulról felfelé is vizsgálódni kell, ahol a szubjektiváció álságos, hamis, pragmatikus gyakorlatai tárulnak fel a saját érvényesülését kereső szubjektummal a centrumban. Horváth Sándor legújabban a mikrotörténelem és az Alltagsgeschichte horizontjában írt az ügynökökről is, illetve a jelentésekről és a feljelentésekről, mint a Kádár-korszak tipikus beszédmódjairól, amellyel a „bolsevik" nyelv és kultúra elvárásainak megfelelően az egyén, az elnyomott és jelentésre kényszerített szubjektum a saját érdekeit próbálta meg érvényesíteni.[437] Sőt Horváth arra is rámutat, hogy az ügynökök az így elnyert hatalommal igazságot is kívántak tenni környezetükben, vagyis felléptek az általuk kártékonynak, illetve igazságtalannak gondolt jelenségekkel szemben. Ez a perspektíva nagymértékben árnyalhatja a Kádár-kor művészeinek fellépéséről alkotott képünket is, ahol az egyéni érdekek bonyolult hálózata nem értelmezhető kizárólag sem a kommunista, sem pedig az avantgárd ideológia dichotómiái alapján.

Lüdtke Eigen-Sinn-értelmezését fejleszti tovább Majtényi György a reziliencia – a negatív, ellenséges környezethez történő rugalmas adaptáció – pszichológiai fogalmának történeti antropológiai alkalmazásával.[438] Társadalomtörténeti értelemben a reziliencia a kisember, pontosabban az el nem kötelezett, de a körülményekhez alkalmazkodó szubjektum perspektívája, aki elsősorban saját önös érdekeit tartja szem előtt, részben azért is, mert a nagy ideáktól és a nagy szavaktól már megcsömörlött. A reziliencia mintája, őstípusa amúgy bizonyos értelemben maga a kultusz nélküli diktátor,[439] a ressentiment (a

[436] Alf Lüdtke: Eigen-Sinn. Fabrikalltag, Arbeitererfahrungen und Politik vom Kaiserreich bis in den Faschismus. Ergebnisse Verlag, Hamburg 1993. A magyar recepcióhoz lásd Majtényi György: Uraltak vagy önfejűek. Diktatúrák mindennapjai a német társadalomtörténet-írásban. Korall, 2001/5-6. 242-252. Lásd továbbá az Eigen-Sinn fogalmának magyarországi alkalmazásához: Majtényi György: A tudomány lajtorjája. „Társadalmi mobilitás" és „új értelmiség" Magyarországon a II. világháború után. MOL, Budapest, 2005.
[437] V.ö.: Horváth Sándor: Feljelentés. Egy ügynök mindennapjai. Libri, Budapest, 2017.
[438] Majtényi György: „De elmehet a Kádár Jani a picsába!" Reziliencia az államszocializmusban. Replika, 94, 2015. 92-112. Lásd még: David Chandler: Resilience. The Governance of Complexity. Routledge, New York, 2014.
[439] Rainer 2007.

politikai és kulturális nagyágyúkkal szembeni neheztelés) kultúrájának államfője, Kádár János.[440] Kádár tudatosan mondott le a kultusz-építésről, ami nyilvánvalóan összefüggött a desztalinizációval, illetve azzal a ravasz stratégiával is, amely a diktatúra rosszaságát a szovjet rendszer rosszaságával azonosította, amellyel szemben Kádár, és a nevét viselő rendszer igyekezett képviselni a magyar nép érdekeit.[441] Majtényi ezzel szemben úgy gondolja, hogy a Rainer M. János által kultusz nélkülinek nevezett vezérnek valójában éppen a kultusz-nélküliség volt a tudatosan felépített kultusza, amivel a nép jótevőjeként ő maga is a szovjetekkel szemben, a ressentiment diktátoraként határozta meg önmagát.

Mindez a kulturális irányítás területén leginkább a szükséges rossz, a „bolsevik nyelv" ambivalens használata mentén lehetne megfogható, ami számos kulturális funkcionárius tényked̄ését jellemezte a rendelkezésünkre álló beszámolók alapján. Az önös érdekre fókuszáló Eigen-Sinn és ressentiment azonban szorosan összefonódott a szocializmus, illetve a szocialista kultúra magyarországi megteremtésének pozitív igényével is, ami például olyan eltérő kultúrájú művészettörténészeket is jellemzett, mint Pogány Ö. Gábor, Aradi Nóra és Németh Lajos. A különféle kultúrák, intenciók és vágyak komplexitása kapcsán Scheibner Tamás a nyelvek és a nyelvjárások keveredéséről beszél, pontosabban arról, hogy mindenki tudta, hogyan kell beszélni a szocialista realizmus nyelvét, és egyesek, a kreatívok megkísérelték ebbe saját „szavaikat", mondataikat, fogalmaikat, nézőpontjukat is becsempészni.[442] Ez a fajta mentalitás jellemezte a népi írók, illetve az Eötvös Collegium felől érkező, Nagy Imre „reformjaival" és népi demokratikus szocializmusával rokonszenvező Németh Lajost is. Vele szemben az ötvenes évektől kezdve ott állt az ortodox, sztálinista tábor, amelynek vezéralakjai a művészettörténetben Aradi és Pogány voltak, akik a legkülönfélébb fórumokon, az egyetemen, az akadémián, a minisztériumban és a pártközpontban, különféle funkciókban, de konzekvensen képviseltek egy ortodox, hidegháborús, burzsoázia-ellenes szocialista realista álláspontot. Aradi és Pogány ráadásul nem csak a szürrealizmus és az absztrakció, de a polgári, „revizionista" művészet ellen is harcolt, amelyet Bernáth és Szőnyi képviselt.

Ehhez képest kifejezetten meglepő, és a kommunista önformálás fura vakfoltjaként érthető, hogy Pogány Ö. Gábor a párizsi (Galerie Denis René) Kassák-kiállításhoz írott 1960-

[440] Majtényi György: Vezércsel. Kádár János mindennapjai. Libri, Budapest, 2012.
[441] Rainer M. János: Bevezetés a Kádárizmusba. L'Harmattan, Budapest, 2011.
[442] Scheibner 2014. Kotkin 1995.

as szövegében Kassákot az európai avantgárd nagy alakjaként a konstruktivizmus magyar meghonosítójaként elemezte, ami után munkahelyi fegyelmi eljárás indult ellene, hiszen a párt vezetésének irányelve elvileg az volt, hogy a magyar kultúra nem lehet más külföldön, mint itthon.[443] Vagyis Pogány nem írhat dicsérő és elismerő szöveget Párizsban sem egy olyan magyar művészről, akit Budapesten erőteljesen kritizálni kell avantgárd nézetei miatt. Az ideológiai kritika, a fegyelmi eljárás tehát még egy olyan magasrangú személyt is elért 1960-ban, aki a korszak egyik legfontosabb és a legbefolyásosabb képzőművészeti szakpolitikusa volt, akinek sorsa talán nem is a kommunista önformálás,[444] mint inkább a reziliens karrierizmus taktikájának fontosságára mutat rá a korszak kultúrájában.

Pogány 1957-től az újonnan létrehívott Magyar Nemzeti Galéria főigazgatója volt, de már korábban is a „bolsevik" nyelv és kultúra lelkes híve lett, 1947-től a Fővárosi Képtár igazgatója, majd a Múzeumi Központ elnökhelyettese (1950-1952), és 1960-tól a Művészet főszerkesztője, valamint 1959-től az újjáalakuló Képzőművészeti Szövetség titkára is. Pogány még 1939-ben szerezte meg művészettörténész diplomáját, Hekler Antal tanítványaként a Pázmány Péter Tudományegyetemen, ahol tagja volt a baloldali szervezkedéssel is vádolt Egyetemi Körnek, ahol azonban nem a sztálinizmus, hanem inkább egy plebejus, népies szocializmus érvényesült.[445] A háború idején az illegális kommunista mozgalomban is szerepet játszó Pogány 1948 után azonban már az MDP KV-ben dolgozott, Révai követőjeként és talán a képzőművészet legfelkészültebb pártfunkcionáriusaként igyekezett formálni a magyar szocialista realizmust. Egy évvel korábban viszont, a koalíciós időkben még publikálta a *Magyar festészet forradalmárai*t, amely tulajdonképpen Fülep, Kassák és Kállai nyomdokain a Nyolcakban és az aktivistákban, valamint a látomásos művészekben, Csontváryban és Gulácsyban határozta meg a magyar művészet sajátos, nemzeti és forradalmi potenciáljait.[446]

A szovjet kulturális spektákulum magyarországi bevezetése után viszont Pogány rögtön a szocialista realizmus lelkes propagátora lett, miközben Sinkó Katalin szerint 1945 előtti írásai alapján nézetei leginkább a népi írók baloldali szárnyával mutattak rokonságot.[447]

[443] Sasvári Edit: „A mi kultúránk nem lehet más itthon, mint külföldön." Kassák Lajos 1960-as párizsi kiállítása, Művészettörténeti Értesítő, 2010/1. 61-70.
[444] Szolláth 2008. Foucault 1984a.
[445] Pogány Ö. Gábor életéről és munkásságáról a legtöbbet Sinkó Katalinnál olvashatunk: Nemzeti képtár. Emlékezet és történelem között. MNG Évkönyve 2008, Budapest, 2009.
[446] Pogány Ö. Gábor: A magyar festészet forradalmárai. Officina, Budapest, 1947.
[447] Sinkó 2009, 52.

Az ötvenes években Révai egyik legszorgalmasabb követőjeként csoportos, rituális önformálásra használhatta a „szerdások” körét is, akik szerdánként nála találkoztak a Fővárosi Képtárban.[448] Bencze László emlékei szerint a negyvenes években olyan művészek is jártak Pogányhoz, mint Koffán Károly, Szalay Lajos, Mikus Sándor és Kurucz D. István.[449] Valamint a művészettörténész D. Fehér Zsuzsa, aki a korszak egy másik befolyásos szakpolitikusaként az ötvenes években a Műcsarnokot igazgatta, a hatvanas évek második felétől pedig a MNG festészeti osztályát. Nagyjából ezt az ortodox kánont képviselte egy harmadik fontos funkcionárius, a már többször említett Oelmacher Anna is, aki 1957-től 1970-ig a MNG grafikai osztályának vezetője volt, de már 1946-tól a kulturális adminisztráció területén tevékenykedett a kommunista párt aktivistájaként. Oelmacher pályája sem mentes amúgy a kompromisszumoktól, hiszen annak ellenére, hogy az OMIKE festőiskoláján tanult és 1934-től tagja volt a Szocialista Képzőművészek Csoportjának is, a harmincas években Aba-Novák segédjeként is dolgozott. 1945 után azonban már inkább kritikusként és kiállítások rendezőjeként tevékenykedett, és igen konzekvensen igyekezett formálni a szocialista spektákulumot is.

Amíg azonban Pogány és Oelmacher csak jól beszélte a „bolsevik nyelvet”, addig a képzőművészeti élet egyik legfontosabb alakja, Aradi Nóra formálni is igyekezett azt. Az 1950-ben az ELTE-n muzeológusként és művészettörténészként végző Aradi 1953-54-ben a Népművelési Minisztérium múzeumi főosztályvezető-helyettese volt, 1957 és 1961 között a Művelődésügyi Minisztérium képzőművészeti osztályának vezetője, 1960-tól az ELTE docense, 1969-től az MTA Művészettörténeti Kutatócsoport vezetője, 1972-től pedig egyetemi tanár.[450] Az erdélyi származású Aradi a II. világháború végén Romániában kapcsolódott be a munkásmozgalomba, a KIMSZ, majd az MKP tagja (1945-től) lett, majd Budapesten egyetemi hallgatóként a Honvédelmi Minisztérium Katonapolitikai Osztályának titkos ügynökeként dolgozott. A háború idején a Patriotul aradi pártlap munkatársa volt, majd a II. világháború után a Szabadság szerkesztő-riportere és a Magyar Néphadsereg polgári alkalmazottja, aki kiváló nyelvérzékére építve kódfejtőként dolgozott. Mindez egy

[448] Pogány a következő művészeket sorolja ide: Bencze László, Bartha László, Benedek Jenő, Boross Géza, Csáki-Maronyák József, Duray Tibor, Iván Szilárd, Kun István, Rákosi Zoltán, Szabó Vladimir. V.ö.: Pogány Ö. Gábor: Magyar festészet a XX. században. Képzőművészeti, Budapest, 1959. 62-66.
[449] Csapó György: Bencze László. Képzőművészeti, Budapest, 1984. 23-24. Rieder 2011.
[450] Aradi Nórával sajnos nem készült életében életút interjú. Munkásságát eddig a legalaposabban Mélyi József igyekezett feltárni: Rendületlenül. Ki volt Aradi Nóra? Magyar Narancs, 2017/8. https://magyarnarancs.hu/kepzomuveszet/renduletlenul-102650/?orderdir=novekvo

tipikus bolsevik pályát jelez, amely kivételes intellektussal és jó nyelvérzékkel párosult. Valójában azonban Aradi egyáltalán nem munkás-családból származott, mint Oelmacher, de nem is a paraszti kultúra felől érkezett, mint Pogány, hanem kifejezetten „reakciós" felmenőkkel rendelkezett. Erdélyi zsidó nagypolgári családból származott és az antifasiszta retorika csábította a kommunisták közé, ami talán a nagypolgári tradíciók elleni fiatalkori lázadással is kombinálódott.

Az Aradihoz, Oelmacherhez és Pogányhoz hasonló, elkötelezett, de legalábbis pragmatikusan kommunista művészek kerültek be a képzőművészeti élet vezetésébe is, mint például Ék Sándor a főiskola grafikai tanszékének vezetőjeként, illetve Bence Gyula, aki 1958-tól a Magyar Képzőművészeti Főiskola igazgatóhelyettese, esztétika tanára és párttitkára is volt egy személyben. Bence amúgy Réti István tanítványaként szocializálódott még az 1930-as években, és népi-nemzeti festőből lett kommunista művészként éppúgy gyűlölte a Gresham polgári kultúráját, mint Pogány, de kicsit másként, mint azt a von haus aus ismerő Aradi. A joviális Ék és a törtető Bence mellett azonban leginkább olyan tekintélyek irányították a főiskolát, mint a végletekig cinikussá váló Bortnyik, illetve a saját érdekeit és tanítványait kiválóan menedzselő, reziliens Domanovszky, aki 1956-ig a képzőművészeti szövetség elnöke volt, 1957-től pedig a Képzőművészeti Főiskola főigazgatója és a Képzőművészeti Tanács tagja lett. Vagy mint Bernáth Aurél, aki 1945-től a Képzőművészeti Főiskola tanára és a Képzőművészeti Tanács, majd a Művészeti Tanács tagja, és az egyetlen képzőművész, aki szinte baráti kapcsolatokat ápolt Aczél Györggyel, a szocialista kultúra teljhatalmú vezetőjével.[451]

Az ortodox sztálinista művészettörténészekkel szemben a reformerek közül igazán fontos pozíciókat gyakorlatilag csak Németh Lajos töltött be.[452] Az 1952-ben az ELTE-n muzeológus-művészettörténészként diplomázó, egykor Eötvös-kollégista Németh 1953-tól 1956-ig az MDP KV képzőművészeti előadója, majd a képzőművészeti alosztály vezetője lett. 1956 után a Művészettörténeti Dokumentációs Központ munkatársaként dolgozott, 1966-tól 1969-ig megbízott vezetőként. Aradi Nóra 1969-es „érkezése" és a „dokközpont" átszervezése (ekkor lett belőle az MTA Művészettörténeti Kutatócsoportja) után 1979-ig még ott dolgozott, amikor is végre elnyerte az ELTE tanszékvezető egyetemi tanári posztját. 1956

[451] Bernáth Aurélról még nem készült el Rum Attila nagymonográfiája, így kapcsolati hálója is lényegében feltáratlan, de tudjuk róla, hogy nem csak Aczéllal, de Déry Tiborral, Illyés Gyulával és Fülep Lajossal is jó kapcsolatokat ápolt. Bernáthról összefoglalóan addig is: Rum Attila: Bernáth Aurél. Kossuth, Budapest, 2009.
[452] Németh Lajos életútjához lásd: Németh 2017.

után Németh nem lépett be az újjáalakuló MSZMP-be, ami ha nem is explicit, de azért egyértelmű kiállás volt Nagy Imre és a független magyar kommunizmus mellett. Vele szemben Pogány Ö. Gábor karrierje igazán 1956 után ívelt fel, amikor is tovább folytatta harcát a szocialista realista kultúra általa pártolt alkotóiért. Németh legkomolyabb ideológiai ellenfele azonban nem ő lett, hanem Aradi Nóra, akivel együtt voltak Fülep Lajos egyetemi aspiránsai, aki ugyan sohasem rokonszenvezett a marxizmussal, a sztálinizmussal pedig még annyira se, de egykoron – a Simmelt követő Lukácshoz hasonlóan – Hegel és a klasszikus kultúra felől nézve a modernitást (leginkább a naturalizmust és az impresszionizmust) ő is egyfajta hanyatlásként értékelte.[453]

Az ötvenes években az alapvetően polgári, modern magaskultúrát Németh és Aradi is az autonóm modern művészet krízisként, válságjelenségként és lényegében hanyatlásként értelmezte, ami egybevágott az egykoron Georg Simmel által inspirált Lukács világképével és a bécsi szellemtörténeti programmal szimpatizáló Fülep világnézetével is.[454] Amíg azonban Aradi Lukácshoz hasonlóan tudatosan megtagadta a klasszikus polgári kultúrát, addig Németh Lajos a klasszikáért rajongó Fülepet tekintette mesterének, de nagyra tartotta Lukács esztétikáját is a realizmus diadalával és az ész trónfosztásának kritikájával.[455] Fülep és Lukács útjai ugyan 1919 után elváltak, annyiban azonban mindvégig egyetértettek, hogy az igazi művészet egy adott kor világnézetét (Weltanschauung) hegeli (vagy inkább dilthey-i)[456] értelemben önti formába és tükrözi vissza.[457] Lukács a visszatükrözés értelmezése során

[453] V.ö.: Lukács 1910. Fülep 1923b.

[454] A művészettörténet helyéről a Vasárnapi Körben lásd: Anna Wessely: Der Diskurs über die Kunst im Sonntagskreis. In: Wechselswirkungen. Ungarische Avantgarde in der Weimarer Republik. Hg. Hubertus Gassner. Kassel, 1986. 541–550. Újabban: Paul Stirton: A Bécsi Iskola Magyarországon – Antal, Wilde és Fülep. (2013) Enigma, 85, 2016. http://www.meridiankiado.hu/node/139 és Marosi Ernő: A bécsi művészettörténeti iskola magyar kapcsolataihoz. Enigma, 84, 2016. http://www.meridiankiado.hu/node/122 valamint Markója Csilla: Wilde János és Max Dvořák – Avagy beszélhetünk-e budapesti művészettörténeti iskoláról. Enigma, 85, 2016. http://www.meridiankiado.hu/node/141

[455] Lukács 1948a. Lukács 1954.

[456] Az életfilozófiai tradíció egyik megalapozójaként Wilhelm Dilthey a hegeli világnézet fogalmát az érzelmi dimenziók, az élmények és a hétköznapi értelemben vett élet irányába igyekezett kitágítani. V.ö.: Wilhelm Dilthey: A történelmi világ felépítése a szellemtudományokban. (1910) Gondolat, Budapest, 1974. A fiatal Lukács (Lukács 1910) gondolkodását nagymértékben inspiráló Simmel pedig Dilthey „élményesztétikáját" gondolta tovább, amikor a filozófiai és a művészi gondolkodást a kaotikus élet és a megformált (világ)kép feszültségterében értelmezte. V.ö.: Guy Oakes: Introduction. In: Georg Simmel: Essays on Interpretation in Social Sciences. Manchester University Press, Manchester, 1980. 3-86. Dilthey művészetről alkotott képét viszont részben Jacob Burckhardt – Arthur Schopenhauer filozófiájának kategóriáit adaptáló – klasszikusa formálta: Burckhardt 1860. Dilthey és Max Dvořák, illetve a bécsi szellemtörténeti iskola intellektuális kapcsolatához lásd: Radnóti Sándor: A művészetfogalom historizálása (Max Dvořák). Valóság, 1978/12. 34-51.

[457] V.ö.: Demeter Tamás: A szociologizáló hagyomány. Századvég, Budapest, 2011. János Kelemen: The Rationalism of Georg Lukács. MacMillan, London, 2014. 107-112. Gosztonyi Ferenc: „Esztétikai dolgok".

persze a lenini elmélet forradalmi, politikai programját követte, amelynek során a forma háttérbe szorult, Fülep viszont Alois Rieglhez, Max Dvořákhoz, Wilde Jánoshoz és Tolnai Károlyhoz hasonlóan a hegeli korszellem művészetelméleti leképezését éppen a formaalkotás felől revideálta. Németh pedig Fülep tanítványaként kezdetben a fülepi világképi (pontosabban a világnézetet leképező) művészetet igyekezett a kommunista kultúra lukácsi elvárásaihoz szabni, majd a lukácsi ideológiakritika hatására Fülep szellemtörténetét kísérelte meg a szociológián és az antropológián keresztül a szocialista társadalomba lehorgonyozni.[458]

Németh és Aradi hosszú vitájában – melyet nem mellékesen éppen Csernus és a szürnaturalisták kapcsán kezdtek el – az lesz majd az érdekes, hogy kezdetben, az Új Írás-vita során Németh a szocialista művészet reformjaiért szállt síkra, míg Aradi a polgári elhajlást és a nyugat majmolását kérte számon Csernuson és követőin. Később azonban, a hetvenes évektől kezdve Aradi lett az, aki a legkonzekvensebben küzdött a szocialista spektákulum modernizálásáért, Németh viszont a hatvanas években fokozatosan elfordult a szocialista realista szakzsargontól és a „bolsevik nyelv”-től, és a szociológiában, a szemiotikában és a strukturalizmusban kereste a művészettörténet új nyelvét.[459]

A szocialista spektákulum és a hidegháború

A bolsevik kultúrpolitika első ideológusától, Anatolij Lunacsarszkijtól Guy Debordon és Boris Groyson át Evgeny Dobrenkóig sokan kiemelték a szocialista kultúra totális vizualitásának jelentőségét.[460] Ennek a vizualitásnak azonban csak az egyik meghatározó eleme volt a szocialista kultúra elképzelése, illetve leképezése. A másik lényeges elem, a populista típusú kommunista kormányzás feltétlenül szükséges komponense, az ellenség képének és spektákulumának megkonstruálása volt, amivel szemben fel kellett venni a harcot, akit lehetett okolni minden rosszért.[461] Ez az ellenség Budapesten nemcsak az antikommunista

Művészettörténeti megjegyzések Fülep Lajos Az emlékezés a művészi alkotásban (1911) című tanulmányának kontextusához. Ars Hungarica, 2017/2. 179-188.

[458] Németh Lajos: Utószó. In: Fülep Lajos: Magyar művészet. Corvina, Budapest, 1971. 267-273.

[459] V.ö.: Aradi Nóra: A szocialista művészet története. Második, bővített kiadás. Corvina, Budapest, 1980. Németh Lajos: Törvény és kétely. Gondolat, Budapest, 1992.

[460] Lunacsarszkij 1923. Debord 1967. Groys 1988. Dobrenko 2007.

[461] V.ö.: Ernesto Laclau: A populista ész. (2002) Noran, Budapest, 2011.

nagyhatalmakat jelentette, hanem egyúttal az előző rendszer polgári, kapitalista, fogyasztói kultúráját is, amelynek rossz és elítélendő voltát is a hidegháború logikáján keresztül kellett legitimálni, ami egy közös ideológiai platformon rendezte el a dekadens burzsoáziát és a militáns imperializmust. Ennek a háborús spektákulumnak a felrajzolásáért, illetve megfestéséért felelt a szocialista realista képzőművészet is.[462] Kezdetben, a sztálinista kulturális forradalom idején még elsősorban az új ember és az új kultúra pozitív ábrázolása, illetve kivetítése volt a cél, miközben a „régi", polgári, revizionista ideákat, eszméket és vizuális kultúrákat természetesen erőteljesen kritizálták. Majd érdekes módon éppen a desztalinizáció és a modernizáció idején, az ötvenes évek második felében és a hatvanas években nyert létjogosultságot a másik tábor, a másik kultúra ábrázolása és megjelenítése, illetve eltorzítása és lejáratása, ami a szürnaturalisták hidegháborús jellegű képalkotásának legitimitását is biztosította.

A szocialista spektákulum azonban nem pusztán egy színpad különféle tandrámákkal és nem is csak egy színes magazin látványos képekkel. De még csak nem is az indoktrináció és az edukáció, tehát az esztétikai és politikai nevelés, vagyis az identitásformálás egyszerű eszköze, hanem magának az identitásformálásnak az aktusa, illetve praxisa, amelyben éppúgy szerepet játszanak az épített látványosságok, a munka és a tudás szocialista katedrálisai, mint a boltok kirakatai, a könyvek illusztrációi és a TV műsorai. Ez az, amit az egyik legismertebb revizionista „szovjetológus", a Schillerre és Lukácsra hivatkozó Katerina Clark esztétikai államnak nevez, amelyben a nevelés első számú eszköze maga az esztétikai köntösbe öltöztetett állam.[463] Clark, illetve Dobrenko azonban elsősorban a harmincas évekre koncentrált, amikor a kommunista esztétikai államról beszélt, 1945 után a sztálini kulturális forradalom programja is módosult, amit a Zsdanov-doktrína fejez ki a legtökéletesebben a maga végtelen egyszerűségével: a két világrendszer, a kommunizmus és a kapitalizmus egymással kulturálisan is összeegyeztethetetlen.[464] A „demokratikus"

[462] A Magyar Népköztársaság hidegháborús politikájának inkább gazdasági és geopolitikai, mint kulturális motivációihoz lásd: Borhi László: Magyarország a hidegháborúban a Szovjetunió és az Egyesült Államok között, 1945-1956. Corvina, Budapest, 2005. és Rainer M. János: Magyarország a Szovjetunió árnyékában. (2002) http://www.rev.hu/ords/f?p=600:2:::::P2_PAGE_URI:tanulmanyok/kadarrendszer/rmj_debrecen2000 A két blokk között egyensúlyozó, és mindkét nagyhatalommal kooperáló magyar politikáról összefoglalóan lásd: Békés Csaba: Enyhülés és emancipáció. Magyarország a szovjet blokk, és a nemzetközi politika, 1944-1991. Osiris, Budapest, 2019.

[463] Clark 2011. Dobrenko 2007.

[464] Andrej Alekszandrovics Zsdánov: A művészet és a filozófia kérdéseiről. Magyar Könyvbarátok Egyesülete, Budapest, 1949.

kommunizmus célja egyértelműen az, hogy minden lehetséges eszközzel harcoljon az „antidemokratikus” imperialista propaganda ellen. Andrej Alekszandrovics Zsdanov azonban elsősorban a film, a színház és az irodalom területén működött, cikkei is ezekhez a médiumokhoz kapcsolódtak.

A képzőművészet területén a sztálinista festő, Alekszandr Geraszimov vált paradigmatikus művésszé (ő lett az 1947-ben alapított Szovjet Művészeti Akadémia első elnöke), aki a peredvizsnyik realizmus fotografikussá felstilizált szemléletét képviselte. A művészettörténet területén pedig a Tretyjakov Képtár egykori igazgatója, Vlagyimir Kemenov képviselte a hivatalos álláspontot a legtipikusabban, aki élesen elítélte és a hanyatló burzsoá kultúra termékének minősítette az impresszionizmust, a futurizmust, a kubizmust, az expresszionizmust, a szürrealizmust és az absztrakciót is.[465] Mindez természetesen megfelelt Sztálin nézőpontjának, aki Leninhez hasonlóan ódzkodott az izmusoktól és olyan művészetet pártolt, ami a tömegeknek szól. Ezt képviselte Andrej Zsdanov is, a harmincas évektől kezdődően a Szovjetunió meghatározó kultúrpolitikusa, Sztálin egyik legközelebbi munkatársa, aki kulturális háborút hirdetett a hanyatló, dekadens kapitalizmus és az építő jellegű, humanista kommunizmus között. Zsdanov – lényegében Gorkij és Sztálin elképzeléseire alapozva – már a szovjet írók 1934-es első kongresszusán meghirdette a szocialista realizmus alapelveit.[466] A gorkiji-sztálini szocialista realizmus programszerűen a szocialista valóság hű (valósághű), de egyúttal derűs és optimista ábrázolása is, ami a szocialista spektákulum tételezését és formálását (is) jelenti, hiszen a művészeknek a konkrét valóságot forradalmi fejlődésben kellett ábrázolnia.[467] A zsdanovi alapelvek ugyanis a realizmuson túl magukban foglalták a hűséget a párthoz, a munkásosztályhoz és az ideológiához, de azt is leszögezték, hogy a művészetnek a néphez kell szólnia, amit a

[465] Kemenov 1947. Kemenov 1945-ben lett az újonnan létrehozott VORSz (Vszeszojuznoje Obscsesztvo Kulturnoj Szvjazi sz zagranyicej), a Kulturális Kapcsolatok Szovjet Társasága titkára. Kemenov szakpolitikai jelentőségét, illetve opportunista pragmatizmusát kiválóan mutatja, hogy Sztálin halála után is az államapparátushoz tartozott, sőt 1954 és 1956 között a kulturális miniszter első helyetteseként tevékenykedett.

[466] Andrej Zsdánov: Beszéd a Szovjet Írók Szövetségének első országos Kongresszusán. In: Zsdanov 1949, 84-96. Lásd még: Keszi Imre: Zsdanov és az irodalom. Csillag, 1949/5. 58-61.

[467] V.ö.: Dmitrii Markov: Socialist Literatures. Problems of Development. Raduga, Moscow, 1984. Matthew Cullerne Bown: Socialist Realist Painting. Yale University Press, New Haven, 1998. Magyarul: Részletek Maxim Gorkijnak a szovjet írók első országos kongresszusán 1934. augusztus 17-én tartott előadói beszédéből. Világirodalmi Információs Szemle, 1985/2. 5-17.

következő orosz kifejezésekkel tettek teljesen egyértelművé: partijnoszty, klasszovoszty, idejnoszty és narodnoszty.[468]

Zsdanov azonban 1948-ban hirtelen elhunyt, örökségét pedig olyanok vitték tovább, mint a Lukács György kozmopolitizmusát élesen kritizáló Alekszandr Fagyejev, aki már 1934 óta a szocialista realizmus egyik fő szószólójának és Sztálin nagy rajongójának számított, ám Sztálin halála után gyorsan kiszorult a politikai életből és a modernizáció elől alkoholizmusba, majd öngyilkosságba menekült. A sztálinizmus 1953 utáni kritikájával párhuzamosan a populáris, közérthető és optimista szocialista realizmus praxisát is módosítani kellett, hiszen a szocialista spektákulum túlságosan is eltávolodott a valóságtól, és túlságosan is nagy szerepet kapott benne az új ember mintapéldányain túlnövő nagy vezér kultusza. A személyi kultusz és az intenzív és erőszakos tudatformálás sztálinista időszaka után tehát eljött a modernizáció és a nyitás, a koegzisztencia és a tudományos-technológiai versengés hruscsovi időszaka, ami Dobrenko értelmezésében a szocialista realizmus lassú leépüléséhez, dekonstruálódásához vezetett.[469] Dobrenko szerint a szocialista realizmusból a régi, ortodox realizmus lett az, amit nem lehetett tovább fenntartani, a modernizmust viszont negatív, nyugati konnotációi miatt nem lehetett nyelvileg bevezetni, így maradt a szimplán szocialista művészet, mint olyan. A Sztálin halála utáni politikai harcokból aztán egy másik konzervatív ízlésű, de legalább pragmatikus politikus, Nyikita Szergejevics Hruscsov került ki győztesen, akinek „kultúrpolitikája", az olvadás egy hírhedten kozmopolita, de elkötelezett kommunista író, Ilja Ehrenburg regényéről kapta nevét.[470]

Az olvadás egyrészt a korábbi merev hidegháborús ideológia enyhülését jelentette, másrészt egyúttal a nyitás politikai gyakorlatát is: Hruscsov rengeteget utazott és tárgyalt, létrejöhetett Jalta után az 1955-ös genfi csúcstalálkozó, kibékült Titóval, és igyekezett felszámolni a Szovjetunió elzárkózását, amelynek gazdasági és jóléti motorjai voltak elsősorban.[471] A fegyverkezésen azonban nem enyhített, sőt a hadiipari fejlesztések lehetővé tették, hogy életbe lépjen az „utolérni" helyett a „túlszárnyalni" jelszava is, amely az 1957-es

[468] A szocialista realista irodalom elméletének historiográfiájához lásd: Jevgenyij Dobrenko – Hans Günther (eds.): Szocrealiszticseszkij kanon. Akademicseszkij projekt, Szankt Petyerburg, 2000.
[469] Evgeny Dobrenko: The Making of the State Writer. Social and Aesthetic Origins of Soviet Literary Culture. (1990) Stanford University Press, Stanford, 2001.
[470] Ilja Ehrenburg: Olvadás. (1954) Új Magyar Könyvkiadó, Budapest, 1955.
[471] A desztalinizáció dilemmáiról és kulturális vetületeiről lásd: Polly Jones (ed.): Dilemmas of De-Stalinization. Negotiating Cultural and Social Change in the Khrushchev Era. Routledge, New York, 2006. A desztalinizáció magyarországi kulturális vetületeiről: Takács Róbert: Nyitottság és zártság kulturális dilemmái – kulturális érintkezések a külfölddel és a nyugattal. Századok, 2014. 1491-1515.

Szputnyikban tárgyiasult. Nem véletlen, hogy ez az élenjáró, sőt a világon egyedülálló technikai fejlesztés lett az 1945 utáni első világkiállítás (Brüsszel, 1958) szovjet pavilonjának ékessége. Az 1958-as brüsszeli szovjet fellépés után Hruscsov és Nixon ottani megállapodásának köszönhetően 1959-ben jöhetett egy még intenzívebb spektakuláris versengés: a két nagy nemzeti (birodalmi) kiállítás, a szovjet New York-ban, az amerikai pedig Moszkvában. Az 1958-as Brüsszeli Világkiállítás egyértelműen az új, hruscsovi politika demonstrációja lett, ahol a tudományos-technikai fejlődés propagálása és a leninizmus ideája váltotta fel a sztálinizmust, aminek nemcsak a Szputnyik lett az allegóriája, de az is, hogy az egykori avantgárd festő, Alekszandr Dejneka is kulcsszerepet játszhatott a szovjet spektákulum kimunkálásában.

A nyitás politikája, illetve az avantgárd esztétikai nyelvének újrahasznosítása azonban korlátozott, illetve korlátolt is volt, amit kiválóan mutat az 1958-as *Szocialista országok művészete* megakiállítás Moszkvában, amelyről Budapesten is kimerítően beszámolt a Pogány Ö. Gábor által alapított Szovjet Művészettörténet című évkönyv 1959-es száma.[472] A kiállításon a túlságosan is liberális lengyel szereplés okozott botrányt, illetve adott alkalmat arra, hogy számtalan cikkben ítéljék el az öncélú és dekadens, absztrakt és szürrealista művészetet, aminek szerepeltetését a lengyeleken kívül egyetlen ország kulturális vezetése sem kockáztatta meg. Lengyelországban viszont Wladyslaw Gomulka 1956-os hatalomra kerülése után nagyon gyorsan megerősödhettek a posztsztálinista esztétikai reform pozíciói. Ezt képviselte 1959-ben Juliusz Starzynski, az Insztitut Sztuki Pan igazgatója is, aki éppen az 1958-as moszkvai kiállítás lengyel anyagára hivatkozva állt ki az absztrakt művészet szocialista létjogosultsága mellett.[473] A moszkvai szovjet kritika miatt azonban 1959-ben mégiscsak bevezették a 15%-os szabályt, ami egyfajta ortodox defenzívának is tekinthető, hiszen az absztrakt művészet arányát (százalékos hányadát) maximalizálta az országos kiállításokon. Mindazonáltal a lengyel művészet szabadsága nagy hatást gyakorolt a szovjet művészekre és a kultúra formálóira is, hiszen az absztrakció és a konstruktivizmus lehetővé tételén túl olyan kritikai realista mintákat is felmutatott az új, modern, de még mindig szocialista művészet megvalósítása kapcsán, mint Andrzej Wroblewski, akinek festészete a

[472] A kiállítás kritikai értékeléséhez lásd: Susan Reid: The Exhibition Art of the Socialist Countries, Moscow 1958-59, and the Contemporary Style of Painting. In: Crowley – Reid 2000, 101-132.
[473] Piotr Piotrowski: Modernism and Socialist Culture. Polish Art in the late 1950s. In: Crowley – Reid 2000, 133-148.

szürrealizmussal kacérkodó német típusú mágikus realizmus szocialista verziójaként is érthető.[474]

Az egyre élénkülő nemzetközi kapcsolatokkal és a kulturális párbeszéddel párhuzamosan a desztalinizáció és a modernizáció igényéből nőtt ki az 1958-as szovjet vita a korszerűség és a „kortárs stílus" körül, ami természetesen egyértelműen a realizmus korszerűsítésére irányult.[475] Az egyik legfontosabb reformer művészettörténész, Nyina Dmitrijeva például azt képviselte, hogy a kortárs stílus legyen továbbra is monumentális, de egyúttal feleljen meg a realizmus objektivitásának ás tárgyszerűségének is. Ebből az igényből formálódott ki a későbbi „komoly stílus" is, amelynek frazeológiája egy másik meghatározó reformer kritikushoz, Alekszandr Kamenszkijhez fűződik,[476] aki a hatvanas években Gelij Korzsevet, Pavel Nikonovot és Dmitrij Zsilinszkijt tartotta a stílus vezető képviselőjének. Korzsev és Nikonov lényegében a két világháború közötti expresszionizmust hasznosította újra, Zsilinszkij pedig tárgyszerűségben és objektivitásban már az amerikai precizionistákat idéző szintre jutott, ami a Velencei Biennálén is nagy feltűnést keltett 1966-ban (*A Szovjetunió tornászai*, 1964-65), és a szürnaturalizmus első magyar elméletírójára, Perneczky Gézára is nagy hatást gyakorolt.[477] A fiatal, modernista, vagy legalábbis az ortodox szocialista realizmust megreformálni kívánó szovjet képzőművészek számára még az 1958-as lengyel anyagnál is fontosabb inspirációt jelentett az 1957-es moszkvai VIT képzőművészeti anyaga, ahol korábban elképzelhetetlen mennyiségben jelenhettek meg nem szocialista realista alkotások is.[478] A kortárs, illetve a komoly stílus kapcsán azonban azt is fontos kiemelni, hogy képviselőinek többsége, Korzsevvel az élen valódi, kommunista festészetet kívánt létrehozni. Ennek kapcsán emeli ki azt is Ekaterina Degot, hogy a komoly oroszul szurovij, amely egyúttal aszkétikusat is jelent, vagyis a komoly stílus zavarbaejtő naturalizmusa és expresszivitása valójában az új politikai üzenet, a tiszta és sztálinista pátosztól mentes kommunista értékrend népszerűsítését szolgálta.[479]

[474] 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: Russian Art and the West: A Century of Dialogue in Painting, Architecture, and the Decorative Arts. Northern Illinois University Press, DeKalb, 2007. 217–39.
[475] Nyina Dmitrijeva: K voproszu szovremennom sztilje. Tvorcsesztvo, 1958/4. 6-9.
[476] Alekszandr Kamenszkij: Romanticseszkij Montazs. Szovjetszkij Hudozsnyik, Moszkva, 1989. Lásd még: Cullerne Bown 1998.
[477] Perneczky 1966.
[478] Reid 2012.
[479] Ekaterina Degot: Commitment to Humility. In: Postwar 2016, 428.

Az 1956 utáni Magyarországon jó néhány évet várni kellett a képzőművészeti korszerűség-vita magyar verziójának lefolytatására. Erre csak 1961-ben került sor, az Új Írás-vitában, amely Németh Lajos cikkei után pattant ki, aki 1956 után ugyan visszavonult a pártpolitikától, de művészettörténészként tovább dolgozott a szocialista kultúra modernizálásán, és felfedezte magának a fiatal Kondor Béla, majd Csernus Tibor munkáit is, akikben a szocialista realizmus lehetséges megújítóit látta. Németh 1961-ben, a frissen indított, és reformer szellemiségű (főszerkesztő: Illés Lajos) Új Írásban markánsan ki is rajzolta a modernizáció magyar útját, amely egyrészt a hivatalos kánonra épült Derkovits Gyulával, József Attilával és Bartókkal az élen,[480] másrészt viszont Bartók és József Attila pályája és esztétikája lehetőséget kínált olyan szürrealista alkotók revideálására is, mint Vajda Lajos és Korniss Dezső. Az új kánon követelése azonban valójában az 1953-ban (a júniusi határozattal) megindult, majd 1956-ben megtorpant magyar desztalinizációhoz kapcsolódott, amely az új monumentális művészet meghirdetésében,[481] illetve a Derkovits-vitában lépett a kultúra színpadára, majd pedig követte az 1956-os XX. kongresszus után megrendezett moszkvai vitákat is a szocialista realizmus mibenlétéről.

Az Új Írásban zajló képzőművészeti vitának nem meglepő módon irodalmi mintái voltak, amelyek meg az 1957-es szovjet modernizmus vitához kapcsolódtak: e viták során többek között Juhász Ferenc művei kerültek terítékre, illetve az 1958-as Tűz-tánc antológia új szocialista realizmusa, és persze József Attila kapcsán a modernizmus és az avantgárd művészet általános kérdései is. Mindez azért sem egy elhanyagolható szempont, mert az 1958-ban Párizsból hazatérő Csernus számára Juhász Ferenc költészete és modernsége igen fontos esztétikai mintát jelentett. Juhász pedig ifjú és elkötelezett szocialista művészként dolgozott a magyar szocialista irodalom megteremtésén, de eszközök tekintetében bátran nyúlt a modernizmushoz is, ami oda vezetett, hogy már 1951-es Petőfi parafrázisát, *A jégvirág kakasa* (*A helység kalapácsa* nyomán) című komikus eposzát is erőteljesen kritizálták, de a magyar kulturális forradalom fő csapása akkor végül Déryre és nagyregényére, a *Feleletre* irányult.[482] Később aztán, az 1953-ban megkezdődő olvadás idején íródott 1954-es nagy eposzát, *A tékozló ország*ot már szürreálisan expresszív hangvétele miatt ismét komolyan bírálták, miközben a Dózsa-téma paradigmatikusságát és a

[480] Szabolcsi 1958.
[481] Németh 1955.
[482] Vasy 2003.

nemzeti tragédia heroizmusát újult erővel méltatták.[483] A hatvanas években aztán az atomháború fenyegető apokalipszise és az új természettudományos világkép naturalizmusa már arra is lehetőséget kínált, hogy a köztudottan kommunista művész szürreális pusztulás víziói már szinte egyáltalán ne lépjenek ki a szocialista realista művészet diszpozitívjéből.

A kortárs stílus és a korszerűség körüli képzőművészeti vita a Szovjetunióban sem volt független a korábbi és szélesebb körű realizmus-vitától, amelyről Magyarországon is részletesen beszámoltak.[484] A szovjet vitával nagyjából egy időben 1957-től kezdődően Budapesten is kialakult a realizmus-vita, amelynek során a realizmus és antirealizmus kérdései tematizálódtak elsősorban az Élet és Irodalomban és a Kortársban (ami a Csillag utódja lett). Az egyik kulcsszereplő Aczél későbbi tanácsadója, Király István volt, aki a modernizmusban, mindenekelőtt József Attila költészetében a szocialista realizmus modernizációjának lehetőségét kereste, miközben szakítani igyekezett a korábbi, Révai-féle szigorú, pártvonalas értékeléssel is.[485] Mindazonáltal csatlakozott ahhoz a már Révai idején életbe lépő kommunista kánonhoz, ami a Petőfi – Ady – József Attila narratíva mentén definiálta a haladó hagyományokat, hiszen József Attila minden modernsége ellenére is a proletár-költő archetípusát testesítette meg. Király azonban az elsők közé tartozott, aki tulajdonképpen már a rekuperáció stratégiáját hirdette meg, ami azt jelentette, hogy a modernizmus eredményeit igenis be lehet, sőt be is kell illeszteni a szocialista realista módszerbe. Érdemes hosszabban is idézni tehát 1958-as helyzetértékelését és retorikáját: „A modernizmus az ellenforradalmat megelőző válságos években nőtt elintézettnek gondolt kérdésből élő problémává újra. Juhász Ferenc volt az első, aki nem a *Sántha család*, vagy az *Apám* fénylő realizmusát folytatta tovább: a *Tékozló ország* meghasonlott, vívódó költője lett. S az ő hangváltása csak gátszakító volt. Költészetünkbe beáramlott az eltemetettnek vélt izmusok indázó, vibráló, a lélek lapuló sötét árnyait felverő képanyaga. Ismét jelentkezett a formát szétbontó lármás idegesség. A költők egy részén úrrá lett az értelmen túli világ jeleit meredten figyelő tehetetlen, görcsös révület.”[486] A retorikában nem csak az igen figyelemreméltó, hogy felidézi a szürrealisták szótárát a lélek sötét árnyaival és a görcsös (Bretonnál konvulzív)[487] révülettel, hanem az is, hogy mindez már nem egyértelműen negatív

[483] Diószegi András: Juhász Ferenc: A tékozló ország. Társadalmi Szemle, 1955/4. 183-195.
[484] Nyírő Lajos: Vita a realizmusról a Szovjetunióban. Helikon, 1959/1. 1-15.
[485] Király István: A modernizmusról. Kortárs, 1958/12. 910–921.
[486] Király 1958, 910.
[487] Breton 1937.

kontextusban jelenik meg, hanem inkább, mint egyfajta eszköz, ami felhasználható a szocialista realizmus szolgálatában is.

Hasonló legitimáció, az avantgárd kommunista szentesítése jellemezte a szintén proletár-művész Derkovits Gyula formalizmusának átértelmezését is már a Derkovits-vita során. A Derkovits-vita és 1956 után a József Attila – Bartók – Derkovits „szentháromság" a magyar szocialista irodalmi élet másik fontos figurája, Szabolcsi Miklós elemzése nyomán kapott markáns szerepet a magyar esztétikai diszkurzusban, aki Királyhoz hasonlóan az 1958 őszén megrendezett József Attila akadémiai ülésszakon szólalt fel.[488] Szabolcsi tulajdonképpen ekkor kodifikálta azt, hogy József Attila és Derkovits lényegében szocialista realista művészként alkotott és a modernizmusnak pusztán a stiláris eszközeit használták fel. Mindkettőjük elsődleges célja egy modern, magyar művészet megteremtése volt, amelyben Bartók világhíres, modern, de mégis ízig-vérig magyar és humanista útjára ismerhet rá a kritikus. Lényegében ehhez az irodalmi modernizmus-vitához kapcsolódott Németh Lajos is 1961-ben, amikor Picasso szocialista modernségének megidézésén keresztül már arra is kísérletet tett, hogy a szürrealizmus (Korniss Dezső) és a konstruktivizmus (Barcsay Jenő) egyes apolitikus verzióit is revideálja Bartók és a szentendrei program (konstruktív-szürrealista tematika) megidézésével, és még az új, fiatal és korszerű hangok (Csernus, Kondor) korlátozott kiállítási lehetőségeit is számon kérje.[489]

Ez a merészség azonban a „formalizmus" kapcsán ekkor már meghaladta a moszkvai fejleményeket, ahol az ötvenes évek végén a „kortárs stílus" még nem tartott ott, hogy az absztrakció és a szürrealizmus eszköztárát is legitimálja, az 1962-es Manézs-botrány,[490] illetve Hruscsov 1964-es bukása után pedig végképp lekerült a napirendről az esztétikai modernizáció kérdése, amely a Szovjetunióban már csak a nem-hivatalos művészetben érvényesülhetett. Szürrealizmusról és absztrakcióról tehát Moszkvában szó sem lehetett, az keményen tiltott, dekadens formalizmusnak minősült, ahogy ezt az egyik legfontosabb reformer teoretikus, Nyina Dmitrijeva magyarul megjelent írása is tükrözi.[491] Jelzés értékű a

[488] Szabolcsi Miklós: József Attila, Derkovits Gyula, Bartók Béla. Irodalomtörténeti Közlemények, 1958/4. 440-461.
[489] Németh Lajos: Megjegyzések képzőművészetünk helyzetéről. Új Írás, 1961/8. 738-744. Vele szemben a konzervatív, pártos álláspontot a legkövetkezetesebben és a legszínvonalasabban Aradi Nóra képviselte. Aradi Nóra: Válasz egy vitacikkre. Új Írás, 1962/1. 57-65.
[490] Reid 2005.
[491] Nyina Dmitrijeva: Az absztrakt irányzat és az esztétika törvényei. Szovjet Művészettörténet, 1961. 14-32. A szövegre az Új Írás-vitában is hivatkoznak, mégpedig Rényi Péter: Melyik N. L.-nek van igaza? Új Írás, 1962/2. 165-170.

magyar képzőművészeti ortodoxia kapcsán, hogy Dmitrijevának az a szövege viszont nem jelent meg Budapesten, amelyben egy új szocialista realizmus és egy új „kortárs stílus" kritériumrendszerét vázolta fel.[492] Az orosz teoretikus véleménye szerint a szocialista realizmusnak mindenekelőtt korszerűnek kell lennie, vagyis alkalmazkodnia kell a kor igényeihez, ami egy közérthető, de elgondolkodtató, modern képzőművészetet jelent, amely továbbra is monumentális, de egyúttal lakonikus és expresszív is, vagyis lényegre törő és kifejező formákkal él. Az effajta művészet szovjet gyökereit egészen konkrétan Alekszandr Dejneka és a Káró Bubi expresszionista hagyományaiban definiálta, de olyan fiatal moszkvai festőkről is írt, mint Pavel Nikonov és Nyikolaj Andronov, akik megújítják, korszerűsítik a realizmust, és így lépést tartanak a szocialista realizmus legmodernebb fejleményeivel, Picasso, Rivera, Guttuso és Mucchi műveivel. A szovjet reformereket a modernizáció és modernizmus címén tehát kizárólag a realizmus érdekelte, és azon belül szerették volna elérni a lehető legkorszerűbb formát, ami az ötvenes évek legvégén egyfajta internacionális, modern szocialista realizmus lehetőségét villantotta fel, amely Mexikóvárostól Párizson és Rómán keresztül egészen Moszkváig ívelhetett volna, hogy példát mutasson a fejlődő szocialista országoknak.[493]

A budapesti képzőművészeti vitának tehát a XX. kongresszus szellemisége és irodalompolitikai lecsapódása, avagy a szovjet modernizmus-vita ágyazott meg.[494] Innen nézve jól látható, hogy Németh Lajos 1955-ös új, „desztalinizált" kánonja még kifejezetten egybevágott a moszkvai reformerek elképzeléseivel, hiszen ő is a monumentalitást és az expresszivitást állította előtérbe Kerényi, Somogyi és Domanovszky műveiben, akikben a sematikus szocreálként kompromittálódott szovjet szocialista realizmus lehetséges magyar megújítóit látta és láttatta.[495] Emlékei szerint: „Akkor úgy éreztük, hogy a monumentális művészet, a freskó, a mozaik a jövő művészete. Redő[496] nekem adott is egy ilyen feladatot, hogy írjak egy kis munkatanulmányt a szovjet művészetben lévő monumentális törekvésekről. De azok nekem nem tetszettek, reprodukciók alapján poszt-tiepolós jellegű dolgok voltak, szóval éppen nem az, amit vártunk, ami a Kerényi-szoborban benne volt.

[492] Dmitrijeva 1958. A budapesti Szovjet Művészettörténet 1959-es kötete a szocialista országok művészetének moszkvai nagy kiállításáról számolt be, aminek kapcsán ismertették a „kortárs stílus" körül folyó vita egy részét is, de kifejezetten konzervatív szemszögből. A vita összefoglalásához lásd: Reid 2000.
[493] Reid 2007. Bazin 2011.
[494] Nyírő 1959.
[495] Németh Lajos: Új monumentális művészet felé. Szabad Művészet, 1955/4. 153-164.
[496] Redő Ferenc 1952-54 között a Szépművészeti Múzeum főigazgatója volt.

Inkább ilyen volt Barcsay 49-es mozaikkartonja, meg Derkovits *Hídépítők*je, azt monumentálisban elgondolva, körülbelül ilyennek képzeltük el a nagyrealizmust. Lényegében hasonlót, mint a mexikóiak, akiket akkor még nem ismertünk."[497]

A cél tehát Dmitrijeva intencióihoz hasonlóan Némethnél is a néző, az állampolgár megnyerése (a szocializmus eszméinek) a legmodernebb eszközökkel, amelyek már nem pusztán illusztrálnak és előírnak, hanem inkább az érzelmekre hatnak és elgondolkodtatnak. Vagyis nem annyira a zsdanovi és sztálini, mint inkább a lukácsi nagyrealizmust képviselik, ami Sztálin halála és Révai bukása után újra szalonképes lett Budapesten is, és Németh ismerhette is jól egyrészt professzorán, Fülep Lajoson, másrészt Eötvös-kollégista barátján, a filozófus Mészáros Istvánon keresztül.[498] Lukács, és a korábbi realizmus-viták kapcsán azt is érdemes kiemelni, hogy Dmitrijeva sem csak a moszkvai vitákra támaszkodott, hanem azok egyik legfontosabb előzményére is, az 1955–1956-os Picasso-vitára a kelet-berlini Bildende Kunstban, amelynek egyik folyományaként, és a kelet-német esztétikai desztalinizáció legfontosabb összegzéseként jelent meg Wolfgang Hütt írása *Realizmus és modernitás* címmel, amelyben Hütt finoman igyekezett újra használatba venni Brecht modernségének pozícióit.[499] Ez valószínűleg azzal is összefüggött, hogy Picasso, a *Koreai mészárlás* (1951) és az ominózus 1953-as Sztálin-rajz kapcsán az ötvenes évek közepén Párizsban is újra fellángolt a realizmus-vita, amelyben az egykori szürrealista költő, Louis Aragon és a kommunista esztéta, Roger Garaudy is egy modernizált, korszerűsített álláspontot képviselt, amely megengedte az avantgárd eredményeinek felhasználását a valóság valóban reális és korszerű ábrázolásának érdekében.[500]

[497] Németh 2017, 133-34. Kerényi hivatkozott szobra az 1948-as sátoraljaújhelyi Partizán-emlékmű, Barcsay mozaikkartonja pedig az Asszonyok.

[498] Németh Lajos 1952 és 1954 között Fülep Lajos aspiránsa volt az egyetemen. Rákosi Mátyás és Révai József 1953-as „bukása" után a Lukács körüli fojtogató légkör egyértelműen enyhült, ami aztán Lukács 1956-os szerepvállalásához vezetett a Petőfi Körben, majd a forradalomban. Lukács nyilvános rehabilitálására az 1956-os filozófus-vita kerített sort. V.ö.: Hegedüs B. András – Rainer M. János (szerk.): Filozófusvita. A Petőfi Kör vitái hiteles jegyzőkönyvek alapján. ELTE, Budapest, 1989. Németh már a negyvenes években jól ismerte Lukács írásait: „Lukácstól mindent [olvastunk], ami megjelent. Ahogy megjelent, A német realisták, a Nagy orosz realisták, akkor az Új demokráciáért. A realizmus kérdései – az már kicsit később jött. Ezek nekem még megvannak most is. Akkor mind összevásároltuk őket. Volt még az a kis könyve, amelyben kifejtette a partizánelméletét József Attilával kapcsolatban." – Németh 2017, 62.

[499] Lásd: Dmitrijeva 1958. és Wolfgang Hütt: Realismus und Modernität. Bildende Kunst, 1956/10. 565. Dmitrijeva és Hütt cikkét részletesen elemzi: Susan E. Reid: (Socialist) Realism Unbound. The Effects of International Encounters on Soviet Art Practice and Discourse in the Khrushchev Thaw. In: Matthew Cullerne Bown – Matteo Lafranconi (eds.): Socialist Realisms. Soviet Painting, 1920-1970. Skira, Milano, 2012. 261-276.

[500] V.ö.: Sarah Wilson: Picasso/Marx and Socialist Realism in France. Liverpool University Press, Liverpool, 2013.

A kortárs stílus körüli szovjet viták lecsapódásaként azonban nálunk a Szovjet Művészet periodikában csak Dmitrijeva egy konzervatívabb, 1960-as cikke jelent meg, amiben az absztrakt művészetet bírálta, valamint egy másik, kifejezetten ortodox szerző, Alekszandr Kantor tanulmánya a kortárs stílusról és a korszerűségről, amely továbbra is mereven elítélte az öncélú, l'art pour l'art, revizionista formalizmust, és nyoma sem volt benne Dmitrijeva internacionális szocialista realizmus képének.[501] Ennek a szovjet absztrakció-ellenes álláspontnak tökéletesen megfelelt Aradi Nóra 1964-es *Absztrakt képzőművészet* című könyve is, ami éppúgy elítélte Malevicset, mint Mondriant, viszont Légert és Picassót szocialista és humanista elkötelezettsége okán kiemelte a kubisták és a szürrealisták közül.[502] Az Aradi-féle, magyar, illetve magyarországi szocialista realista művészeti kánon *A szocialista képzőművészet története* című 1970-es kötetéből rekonstruálható talán a legjobban.[503]

A szocialista művészet hivatalos, Aradi-féle magyar története Courbet-vel és Daumier-vel kezdődik, aztán jönnek az 1870-es években a peredvizsnyikek Ilja Repinnel az élen, nálunk pedig megjelenik Munkácsy Mihály. A századforduló társadalomkritikai törekvései közül Aradi Meunier-t, Van Goghot és Picassót emeli ki, magyar részről pedig Mednyánszky László, Fényes Adolf (*Napszámos*, 1900k.) és Kernstok Károly (*Agitátor*, 1897) következik. A századforduló társadalomkritikai törekvései között kiemelt helyre kerül a német művészet és Käthe Kollwitz. Ezután jönnek a Magyar Tanácsköztársaság és a „forradalmi hullám" művészeti előzményei: az első világháború antimilitarista művészete (Mednyánszky, Vaszary), a Nyolcak és az Aktivisták. Előbbiek közül Kernstok mellett leginkább Berény és Pór, az utóbbiak közül Kmetty, Uitz és Bortnyik kap kiemelt szerepet, akik 1949 után is együttműködtek a kommunistákkal. Uitz (*Mosónő*, 1915) és Picasso (*Vasaló nő*, 1904) egy-egy konkrét művét is összehasonlítja Aradi a kritikai realizmus korai példáiként. Aztán a Magyar Tanácsköztársaság plakátjai (Pór, Berény, Uitz) következnek, amelyekből szépen kirajzolódik a politikai elkötelezettség mibenléte és az ötvenes évek magyar esztétikai kreditjeinek genealógiája is!

A nemzetközi forradalmi hullám európai hatása, a szovjet konstruktivizmus és a német Neue Sachlichkeit (Grosz és Dix), majd ennek szovjet verziója is bemutatásra kerül

[501] Dmitrijeva 1961. Alekszandr Kantor: Korszerűség a művészetben. Szovjet Művészettörténet, Szépművészeti Múzeum, Budapest, 1961. 1-13.
[502] Aradi Nóra: Absztrakt képzőművészet. Kossuth, Budapest, 1964.
[503] Aradi Nóra: A szocialista képzőművészet története. Corvina, Budapest, 1970.

Dejnekával az élen, ami viszont már a desztalinizáció jelenségéhez kapcsolódik. A francia és a német antikapitalista kritikai művészetet Léger, Kollwitz és Frans Masereel (bár ő flamand) képviseli, velük párhuzamos Magyarországon Derkovits Gyula és Dési Huber István művészete. Aztán jön a művészet a fasizmus ellen, melynek kiindulópontja az egymással párba állított két híres 1937-es párizsi (világkiállítás) mű: Vera Muhina (*Munkás és kolhozparasztnő*) és Pablo Picasso (*Guernica*). Ezután Aradi elegánsan megkerüli a szovjet avantgárdtól a szocialista realizmusba vezető út esztétikai problémáját és politikai csapdáját, mivel azt fejtegeti, hogy csak az expresszionizmus felől vezettek – kifejezetten organikus – utak a szocialista realizmus felé, ami tematikai horizontú alkotómódszer, nem pedig korstílus. A magyar szocialista realizmus kezdeteként részletesen elemzi a Szocialista Képzőművészek Csoportja tagjainak munkásságát a harmincas években. A kánont és a könyvet a jelenkor zárja. Jön Beck András *Olvasó munkás*a, Kerényi *Sátoraljaújhelyi partizánemlékmű*ve és Somogyi József *Martinász*a. Valamint Makrisz Agamemnon, Mikus Sándor és Ferenczy Noémi, velük párhuzamosan pedig a munkások kultúrájának és államának internacionális képviselői, mint Fritz Cremer és Renato Guttuso, André Fougeron és Alfred Siqueiros. Végül pedig a monumentális művészetek az agit-prop szolgálatában, Domanovszky, Kerényi és Kádár György, akik megteremtik a nyugati neorealizmus és szovjet szocialista realizmus jellegzetes magyar szintézisét.

Jól látható mindebből, hogy a „nyugati" modernizmusnak elsősorban a kritikai realista része volt elfogadható, illetve beilleszthető a szocialista realizmus kánonjába, másodsorban pedig azok a „formalisták", akik szimpatizáltak a kommunista ideológiával, mint például Picasso, akinek műveiből 1956-ban kiállítást is rendeztek Moszkvában. Picasso Paul Éluard és Aragon barátjaként 1945 után az FKP-vel is együtt működött, ennek leghíresebb emléke a híres 1953-as Sztálin-rajz, amelyet Sztálin halála után készített.[504] Az idealizált ifjú Sztálin (a „bajszos kislány") azonban kivívta az ortodox kommunisták ellenérzését, és nagy karriert futott be a nyugati sajtóban is. Az olvadás során viszont meglepően gyorsan átalakult a korábbi Picasso-ellenes szovjet közhangulat, amelynek formálásáért elsősorban Geraszimov és Kemenov tekinthető felelősnek.[505] Sztálin halála után az avantgárdizmust gyűlölő

[504] Picasso és a kommunista pártok viszonyáról bővebben: Gertje R. Utley: Picasso. The Communist Years. Yale University Press, New Haven, 2000.

[505] Alekszandr Geraszimov, Sztálin kedvenc festője, és a szocialista realizmus lelkes propagátora egészen 1957-ig a Szovjet Képzőművészeti Szövetség elnöke maradt. Vlagyimir Kemenov pedig az elsők közé tartozott, akik a

Geraszimov pozíciói is meggyengültek, és előtérbe kerülhetett Ilja Ehrenburg figurája, aki már korábban is a kulturális diplomácia nyugat-európai élharcosának számított, aki Picasso régi barátjaként mindent megtett azért, hogy létrejöjjön egy moszkvai Picasso kiállítás, ahol bemutathatták a Tretyjakov Képtár közönség elől elzárt Picasso-anyagának egy részét is. Picasso politikai sikeréhez, illetve elfogadásához valószínűleg az is hozzájárult, hogy nem állt ki nyíltan az 1956-os magyar forradalom mellett, és nem bírálta az ötvenes évek második felében a Szovjetunió politikáját. Picasso Dmitrijeva szerint a kortárs stílus egyik útmutatója lett Diego Riverával egyetemben, akik egy új, korszerű és modern, de lényegében továbbra is szocialista művészeti kánon alapjai lettek.[506] A moszkvai Picasso-kiállítás lehetőségét is természetesen elsősorban az 1956-os SZKP kongresszus adta meg Hruscsov titkos beszédével, melyben bírálta Sztálint és a személyi kultusz éveit.

Ami azonban magát az ideológiát illeti, illetve a szovjet populista kormányzás gyakorlatát: a Hruscsov által meghirdetett békés egymás mellett élés politikája gyakorlatilag esztétikai értelemben nem tett mást, mint hogy új köntösbe öltöztette a hidegháborút meghatározó fegyverkezési versenyt, ami Hruscsov idején tudományos-technikai versengéssé alakult át. Ennek a versengésnek a csillagháborús fantáziák nyomán lett az egyik legfontosabb és leglátványosabb frontja az űrverseny, amely 1957-től eszkalálódott, amikor a szovjetek fellőtték az első Szputnyikot, majd pedig 1961-ben az első embert is feljuttatták az űrbe, és gyakorlatilag az 1969-es amerikai Holdraszállásig tartott, amikor is a szovjetek feladták a versenyt, de persze kellő technikai kapacitás híján az amerikaiak se telepítettek fegyvereket a Holdra.[507]

Az űrversennyel fémjelzett tudományos-technikai versengésnek volt egy másik fontos frontja is, amelyet a Szputnyik sikere után az amerikaiak nyitottak meg 1959-ben a Konyha-vitával: az otthon frontja. Hruscsov itt, vagyis a kényelmi és háztartási technológiák terén is igyekezett tartani a lépést, hiszen az olvadás belföldi pilléreit a terror és a Gulag felszámolása (legalábbis a Nyugat felé), illetve az életszínvonal és a jólét növelése jelentette. Ez vezetett oda, hogy Hruscsov elfogadta Nixon provokációját, amikor az amerikai alelnök arra utalt egy nyilvános beszélgetésük során, hogy hiába az űr meghódítása, ha a szovjet emberek

Zsdanov-doktrínát a Nyugat számára is láthatóvá tették: Aspects of Two Cultures. VOKS Bulletin, 52, 1947. 20-36.

[506] Dmitrijeva 1958. Reid 2006.

[507] James T. Andrews – Asif A. Siddiqi (eds.): Into the Cosmos. Space Explorations and Soviet Culture. University of Pittsburgh Press, Pittsburgh, 2011.

lényegesen nehezebb körülmények között kénytelenek élni, mint az amerikai állampolgárok.[508] Ennek a spektakuláris versengésnek, a kirakatvilágok és az utópiák színpadra állított küzdelmének egyik jól látható kiindulópontja is az 1958-as Brüsszeli Világkiállítással ragadható meg: a versengő szovjet és amerikai pavilonokkal. Ezután egy évvel a moszkvai Amerikai Nemzeti Kiállításon került sor a Hruscsov és Nixon közötti híres Konyha-vitára, melynek lényege, hogy a szovjetek ugyan elől járnak az űr meghódításában, míg az amerikai politika arra fókuszál, hogy azokat a technológiákat fejlessze, amelyek a hétköznapi emberek életét teszik könnyebbé.

Az űrverseny persze egyúttal a fegyverkezési versenyt is jelentette, aminek kiindulópontja Hirosima és Nagaszaki lett. A szovjetek a pusztítás döbbenetes mértéke miatt készítik el 1949-re a saját atombombájukat, amire válaszul az amerikaiak kifejlesztik a még pusztítóbb hidrogénbombát 1952-re, de az oroszok ezen a téren is utolérik őket 1953-ra. Ez a verseny vezetett a Cár bomba megépítéséhez, a valaha készült és fel is robbantott legnagyobb atomfegyverhez, egy 50 megatonnás hidrogénbombához, amelyet 1961. október 30-án dobtak le Novaja Zemlja szigetére, részben kísérleti céllal, részben viszont erődemonstrációként, egyfajta válaszként a CIA disznó-öbölbeli akciójára, ami Fidel Castro kormányának megdöntésére irányult. Szimbolikus, hogy ugyanebben az évben épült fel az egyre fokozódó disszidálási hullám megfékezésére a Berlini Fal is, majd pedig a Szovjetunió agresszív védelmi politikája a kubai rakétaválsághoz vezetett 1962 októberében, ami után a sajtó az atomháború konkrét lehetőségeit is alaposan körüljárta, miközben a politika már a leszerelés irányába mozdult el. A kubai rakétaválság, illetve az SZKP-n belüli sztálinista ellenzék térnyerése, illetve Hruscsov reformpolitikájának önkritikája vezetett az 1962-es (decemberi) Manézs-botrányhoz, ahol a szovjet sajtó hosszan tematizálta Hruscsov kirohanását a nyugati formalizmus és a valóság eltorzítása ellen.[509] Ettől függetlenül a szovjet nonkonform festészet azonban egyre kelendőbb export-cikké vált, hiszen az Oszkar Rabinnal fémjelzett Lianozovo-kör modernizmusa diplomáciai csatornákon keresztül kijutott Angliába és az USA-ba, és Camilla Gray is orosz kapcsolatokra építve írta meg híres 1962-es könyvét, a

[508] Ruth Oldenziel – Karin Zachmann: Cold War Kitchen. Americanization, Technology, and European Users. MIT Press, Cambridge, 2009. és András Edit: A kávédarálótól a szputnyikig. Tárgykultúra és nő az ideológia szolgálatában. Ars Hungarica, 2011/3. 38-61.
[509] Susan E. Reid: In the Name of the People. The Manezh Affair Revisited. Kritika, 2005/4. 673–716.

The Russian Experiment in Art-ot, ami viszont nagy hatást gyakorolt a hatvanas évek amerikai antikapitalista, neoavantgárd művészeti törekvéseire.[510]

Hruscsov bukása után viszont folytatódott a visszakeményedés, egyfajta fagy állt be a kultúra tekintetében is, mivel John F. Kennedy halála után a vietnámi háború is eszkalálódott, amivel párhuzamosan a szovjet „békeharc" és az antimilitarista propaganda is erőre kapott.[511] 1965-ben ráadásul a keleti blokk nemcsak a vietnámi sikereket, de a II. világháborúban aratott győzelmet is ünnepelte, ami a szovjet érdekszférában összekapcsolódott Hirosima és Nagaszaki történetének kisajátításával is, ami az amerikai imperializmus és antihumanizmus egyik szimbólumává vált. A szovjet propaganda amúgy már 1945 után is erőteljesen épített az atomháborús félelmekre, illetve a Harmadik Világháború fantáziájára, amelyet nyilván az amerikaiak robbantanának ki, és csak a szovjet nukleáris arzenál lenne képes megvédeni a világot és az emberiséget. A hidegháborús kultúra egyik legfontosabb vizuális eleme így a tömegpusztító fegyver, az atombomba lett, amely nem csupán a hidegháborús propagandát hatotta át, hanem az 1945 utáni képzőművészetre is mély hatást gyakorolt.[512] Az absztrakt expresszionizmus és az informel formabontó, a formát megsemmisítő, szétrobbantó tendenciái értelmezhetők az atomháborús, atomkorszaki dezintegráció felől is. Erre utal Jackson Pollock egyik nyilatkozata is, aki a drip paintingben az új korszak, az atomkor vizuális nyelvét kereste.[513] De hasonlóan erősen inspirálta az atombomba az olasz és a francia művészetet is, ami Lucio Fontana és Yves Klein „formalizmusában" tapintható ki.[514] Fontana amúgy Olaszországban csak a jéghegy csúcsa, hiszen mellette létezett egy Arte Nucleare képzőművészeti csoport (Enrico Baj, Sergio Dangelo, Gianni Bertini) is az ötvenes évek elején. Klein pedig a híres 1958-as *Void* című kiállítását – a fehérre festett és üres kiállítótérben csak egy üres fehér üveg vitrin állt – is a tömegpusztítás és a valóság eltűnésének esztétikájához kapcsolta. Ezt a vizuális nyelvezetet nagymértékben formálta egyrészt a modern természettudományos

[510] Camilla Gray: The Russian Experiment in Art, 1863-1922. H. N. Abrams, New York, 1962.
[511] A vietnámi háború és az afrikai dekolonizációs, helyettesítő háborúk elleni tiltakozás fontos elemét adta a hatvanas évek magyar fiatal szubkultúráinak is. V.ö.: Peter Apor – James Mark: Socialism Goes Global. Decolonization and the Making of a New Culture of Internationalism in Socialist Hungary, 1956–1989. Journal of Contemporary History, 2015/4. 852-891.
[512] Stephen Petersen: „Forms Disintegrate". Painting in the Shadow of the Bomb. In: Postwar 2016, 140-146.
[513] Pepe Karmel (ed.): Jackson Pollock: Interviews, Articles, and Reviews. Museum of Modern Art, New York, 1999. 20.
[514] V.ö.: Jaleh Mansoor: Fontana's Atomic Age Abstraction. The Spatial Concepts and the Television Manifesto. October, 124, 2008. 137-156.

világkép az atomi struktúrákkal, másrészt a realizmus lebomlása, a realitás szétfolyása, Hirosima és Nagaszaki vizuális mementója, amely a sajtófotókon keresztül a vizuális kultúra része lett, és ami az új absztrakció és az új realizmus művészeire is hatott. Ez a fajta dezintegrációs esztétika, ha áttételesen is, de mindenképpen megjelent Korga György, Kóka Ferenc, Szabó Ákos, Gyémánt László és Csernus festészetében is.

Az amerikai propaganda viszont jól ismert módon ezt az alapvetően agresszív és imperialista Amerika képet a szabadság és a demokrácia allegorikus alakjával kívánta leváltani, amikor az ötvenes évek végétől kezdve lehetősége nyílt a valódi kulturális háborúra.[515] A kulturális hidegháború ugyanis igazán akkor indult meg, amikor 1956 után az USA és a Szovjetunió valódi párbeszédet kezdett, amelynek igazi nyitánya a két 1959-es nagy nemzeti kiállítás, az amerikai Moszkvában és a szovjet New York-ban. E két kiállítás prelűdje az 1958-as Brüsszeli Világkiállítás, illetve a Szovjetunió „megjelenése”[516] az 1956-os Velencei Biennálén, ami a sztálini-zsdanovi elzárkózást (az „idegen”, nyugati kultúra radikális kritikáját) felváltó képzőművészeti nyitás első nemzetközi jelének tekinthető, a kurátor pedig a Tretyjakov Képtár vezetője, German (Gyemjan) Nyedosivin lett, aki az esztétikai reform képviselői közé tartozott.[517] A Szovjetunió minden bizonnyal a globális, amerikai antikommunista kulturális propagandára válaszul kötelezte el magát egy nemzetközi és modern szocialista realizmus propagálása és képviselete mellett. Az antikommunista propaganda ráadásul nemcsak nyíltan folyt, hanem titkos csatornákon és kevésbé egyértelmű módokon is, például a CIA még egy kifejezetten balos, habár antisztálinista kulturális folyóiratot (Encounter) is támogatott Európában az ötvenes években, és hasonló, politikai és anyagi támogatás felmerült az absztrakt expresszionizmus és a MoMA nagy utazó kiállításai kapcsán is.[518] Ezek közül az első az 1946-os *Advancing American Art* volt, amelyet még olyan realista és szürrealista művészek fémjeleztek, mint Jack Levine, Ben Shahn és Georgia O’Keffee, de aztán később következett az 1956-os *Modern Art in the USA* és az 1959-es *New American Painting*, amelyeken már jelentősebb szerepet kaptak az absztrakt

[515] V.ö.: David Caute: Dancer Defects. The Struggle for Cultural Supremacy During the Cold War. Oxford University Press, Oxford, 2003.
[516] A Szovjetunió 1934 óta nem állított ki a Velencei Biennálén.
[517] Gyemjan Nyedosivin Magyarországon is az egyik első számú szovjet művészettörténésznek számított: Művészetelméleti tanulmányok. Képzőművészeti Alap, Budapest, 1955.
[518] V.ö.: Stonor Saunders 1999.

expresszionisták.[519] Az európai, és azon belül is a közép-európai hidegháborús helyzet azonban meglehetősen komplex, hiszen amíg a keleti blokk országaiban az amerikai kultúra egyértelműen ellenségesnek számított, addig az európai nyugati kultúrák egy részét legitimálhatták a kommunista pártok és a baloldali entellektüelek, ahogy ez az olasz és a francia kultúra esetében meg is történt. [520]

Mindez a magyar kulturális életben az ötvenes évek végén és a hatvanas évek elején csak tovább erősítette Párizs dominanciáját, amit csak a hatvanas évek második felében váltott fel a nyugat-német és az amerikai orientáció, ami azonban már kritikával is párosult, ahogy azt Lakner, Erdély, vagy Szentjóby Tamás tevékenysége is mutatja a pop art kapcsán.[521] Szentjóby és Erdély is lényegében az Európai Iskola szürrealista intellektuális platformjáról nézve találta kevésnek, felszínesnek és bántóan hatásvadásznak az amerikai pop artot. A hatvanas évektől kezdve a helyzet komplexitását az is tovább fokozta, hogy a kulturális és a tudományos életben egymással párhuzamosan jelent meg a szovjet és az amerikai, a kommunista és a kapitalista utópiák újbaloldali kritikája is, amit Susan Buck-Morss állított igen meggyőzően reflektorfénybe.[522] Ez a fajta újbaloldali szellemiség jelent meg a szürnaturalistákkal párhuzamosan Gerhard Richter és Sigmar Polke kapitalista realizmusában, illetve a francia Figuration Narrative művészeinél és Lakner egyes művein is. Az Amerika-ellenes kulturális attitűd azonban nem a hatvanas években és nem a pop art kapcsán született meg Párizsban.[523] Lényegében már ez motiválta az André Breton köréhez tartozó kritikust, Charles Estienne-t is, amikor az ötvenes évek elején az amerikai absztrakt expresszionizmussal és drip paintinggel szemben az új francia absztrakt festészetet tasizmusként határozta meg.[524] Estienne tulajdonképpen az USA formálódó kulturális

[519] Az amerikai hidegháborús politika és a képzőművészeti szcéna kapcsolatának árnyalt értékeléséhez: Greg Barnhisel: Cold War Modernists. Art, Literature, and American Cultural Diplomacy. Columbia University Press, New York, 2015. A hidegháborús amerikai nemzeti művészet ideológiai konstrukciójához: Catherine Dossin: The Rise and Fall of American Art, 1940s-1980s. A Geopolitics of Western Art Worlds. Ashgate, Burlington, 2015.
[520] Peter Romijn – Gilles Scott-Smith – Joes Segal (eds.): Divided Dreamworlds. The Cultural Cold War in East and West. Amsterdam University Press, Amsterdam, 2012. és Annette Vowinckel – Marcus M. Payk – Thomas Lindenberger (eds.): Cold War Cultures. Perspectives on Eastern and Western European Societies. Berghahn, New York, 2012.
[521] Lásd erről bővebben tőlem: Túl a kétpólusú geopolitikai valóságon. A közép-európai neoavantgárd identitás konstrukciói. Ars Hungarica, 2017/4. 449-464.
[522] Susan Buck-Morss: Dreamworlds and Catastrophe. The Passing of Mass Utopia in East and West. MIT Press, Cambridge, 2002.
[523] A pop art 1963-as párizsi karrierjéhez, illetve a Nouveau Réalisme 1962-es New-York-i turnéjához lásd: Richard Leeman: Before the Catastrophe. Pop In France in 1963. Critique d'Art (2016) http://journals.openedition.org/critiquedart/21200
[524] V.ö.: Charles Estienne: Une revolution: Le tachisme. Combat Art, 1954. march 1. és Adamson 2009. 165-217.

hegemóniájával szemben mintegy igyekezett visszalopni az avantgárdot Párizs számára,[525] amikor a legújabb amerikai és francia absztrakt és expresszionista trendek gyökerét a szürrealizmusban definiálta.

A hidegháború 1956-ban kezdődő új szakaszának talán leglátványosabb médiuma azonban vitathatatlanul a film volt, ami viszont azt mutatta, hogy az alapvető sztálini-zsdanovi toposzok a két kultúra összeegyeztethetetlenségével még a hatvanas években is fennmaradtak.[526] A hidegháború esztétikájának alapos elemzése során Végső Roland is az amerikai antikommunizmus és a kelet-európai Amerika-ellenesség feszültségterében értelmezte a tömegkulturális produkciót, mindenekelőtt a filmet és az irodalmat – Louis Althusser és Jacques Ranciere ideológiakritikai fogalmi hálójára építve.[527] Végső az amerikai, antikommunista irodalom alapvető toposzaiként az ellenséget, a titkot és a katasztrófát emelte ki. A toposzok „kifejlesztése" természetesen a fegyverkezési verseny és a tudományos-technikai versengés politikai legitimációjához kapcsolódott, amihez a kémtörténetek, illetve a harmadik (nukleáris) világháború különféle verziói adhatták a leginkább ideális hátteret. Ennek az alapvetően angol, illetve amerikai, hollywoodi „fejlesztésnek" nagyon gyorsan megszületett a szovjet és kelet-európai verziója is, amelyekben alapvetően csak a jó és a rossz szerepei cserélődtek fel.[528] A legismertebb magyar példa talán a *Fotó Háber* (1963), Várkonyi Zoltán budapesti kémfilmje a magyar James Bonddal, Latinovits Zoltánnal a főszerepben, ami hihetetlen népszerűségnek örvendett, majd négy millióan látták a mozikban.[529] A kevésbé ismert *Idő ablakai*ban (1969, rendezte: Fejér Tamás, a forgatókönyvet Kuczka Péter írta) pedig a természettudomány Oppenheimeréket idéző etikai konfliktusai mellett a film végén a harmadik világháború utáni posztapokaliptikus táj is megelevenedik. Az atomháborút, illetve a nukleáris apokalipszist megjelenítő keleti filmek közé tartozik a jugoszláv *Háború* (1960, rendezte: Veljko Bulajic) és

[525] A lopás metaforához lásd: Guilbaut 1983.
[526] Az amerikai filmtörténet egy része ennek ellenére nem az ellenség démonizálásának, illetve nevetségessé tételének stratégiáit emeli ki, hanem az amerikai és a szovjet „álom" versengéseként értelmezi a hidegháborús filmkultúrák narratíváit. V.ö.: Tony Shaw – Denise J. Youngblood: Cinematic Cold War. The American and Soviet Struggle for Hearts and Minds. University Press of Kansas, Lawrence, 2010.
[527] Roland Végsö: The Naked Communist. Cold War Modernism and the Politics of Popular Culture. Fordham University Press, New York, 2013.
[528] V.ö: Stanislaw Welbel: Silent Star. Cold War Sci-fi Movies from the Soviet Bloc. Acta Historiae Artium, 2015/1-4. 127-136.
[529] Ian Fleming 1952-es regényéből 1962-ben készült el az első James Bond film, a Dr. No (rendezte: Terence Young), amit 1963-ban már követett is az Oroszországból szeretettel (rendezte: Terence Young). Hollywood persze már a negyvenes évek vége óta ontotta az antikommunista kémfilmeket.

a csehszlovák *Augusztus vége a Hotel Ózonban* (1967, rendezte: Jan Schmidt) is, ami egy atomháború utáni romvilágban játszódik, ahol nők egy csapata keresi az életben maradt férfiakat. A legismertebb amerikai atomháborús film viszont egy egészen korai hidegháborús szatíra lett, Stanley Kubrick 1964-es *Dr. Strangelove*-ja, amely ikonikus módon a kísérleti atomrobbantások bombafelhőinek képeivel zárult.

A leghíresebb kelet-európai posztapokaliptikus sci-fi pedig talán Kurt Matzig 1960-as *Néma csillag*ja, amely a Vénuszra kalauzol, ahol egy civilizáció saját magát irtotta ki egy atomháborúval. Matzig egyáltalán nem szatirikus, de még csak nem is ironikus filmje ráadásul a leghíresebb kelet-európai, humanista, sci-fi író, Stanislaw Lem *Asztronauták* című 1951-es regényéből készült, aki a sci-fit tulajdonképpen tudománnyá (futurológia) igyekezett nemesíteni. A regényben és a filmben is egy misszió indul a Vénuszra, ahol értelmes életre utaló jeleket találnak. A földi űrhajósok azonban már csak egy megsemmisült civilizációra bukkannak, amely atomfegyvereivel saját magát pusztította el. Ráadásul a fegyverek egy része még mindig aktív és a Földre van irányítva, és egy mesterséges intelligencia már vissza is számol, de a földi csapatnak, melynek tagja egy hirosimai túlélő is, végül sikerül leállítania az MI-t. Igen tanulságos, hogy a film amerikai verziójából (*First Spaceship on Venus*) ezt a Hirosima utalást ki is kellett vágni, ami egyértelművé teszi, hogy Hirosima az amerikai antihumanizmus szimbólumaként került be az eredeti filmbe és Lem regényébe is.

A békeharc mozgalom és a nukleáris apokalipszis elleni kulturális kampány mellett a hatvanas években a legfontosabb Amerika-ellenes téma természetesen a vietnámi háború volt. Lem hazájában Wroblewski barátja, a félvilágot bejáró és Vietnámba is személyesen elutazó Andrzej Strumillo festett több vietnámi témájú képet és komponált egy *Hirosima emlékezete* című festményt is.[530] Egy másik ismertebb lengyel példa Lech Kunka, aki 1968-ban *Atomkori tájkép*et alkotott, de már korábban, 1962-ben, sőt 1958-ban is az atomtámadás utáni Hirosimáról készített festményeket. És persze az elsők között festett Hirosima témájú képet (*Hirosima árnyéka,* 1957) a szocialista realizmus korszerűsítésében is vezető szerepet játszó, kommunista elkötelezettségű, de tragikusan fiatalon elhunyt Andrzej Wroblewski is. Magyarországon Korga, Kóka és Gyémánt is ábrázolt atomcsapást, Lakner László és Erdély Miklós pedig a vietnámi háborúra reflektált, kifejezetten antikapitalista szellemben. Lakner a saigoni buddhista szerzeteseket festette meg (*A Saigoni buddhista*

[530] Magdalena Radomska: The Sixties in the Sixties. Unfulfilled Love on the Grounds of the Agricultural Circle. Acta Historiae Artium, 2015/1-4. 147-153.

szerzetesek tiltakozása, 1965) egy sajtófotó alapján, amely a tökéletes lelki nyugalommal égő szerzetes sokkoló képével rázta meg az egész világot. Erdély pedig egy másik világhírű sajtófotó, a *Kambodzsai fejvadász* alapján készítette el a *Morál-algebrát* (1972), amelynek alcíme *Szolidaritás-akció* lett.[531] Erdély pacifista és antimilitarista, lényegében egyszerre antikommunista és antikapitalista, a fegyverkezési versenyt cinikusan kritizáló művének kiindulópontja ugyan a kambodzsai fejvadász fotója, de Erdély reflektál a korszak természet- és társadalomtudományára is. A mű amúgy azért kapta a *Morál-algebra* címet, mert Erdély a békeharc és az értesítési láncok kombinatorikája kapcsán azt a gondolatkísérletet folytatta le, hogy milyen gyorsan, avagy hány lépésben lehetne kiirtani az egész emberiséget. Erdélynek a *Dr. Strangelove* szatíráját idéző konklúziója: „ha mindenki átlagban két embert öl meg, 32 lépésben az egész emberiség kipusztítható".[532]

A szürnaturalisták viszont a szatíránál jóval könnyebben el- és befogadható patetikus regiszterben dolgoztak. Korga, Kóka és Gyémánt is festett ugyanis tragikus és fenséges asszociációkat keltő, atomháborús, posztapokaliptikus képeket, az irodalomban pedig Juhász Ferenc volt az effajta líra kiemelkedő magyarországi képviselője az *Éjszaka képei*vel (1962) és a *Szent Tűzözön regéi*vel (1969), de persze már *A tékozló ország*ban is felfedezhették az erre fogékony kortársak az atomháború apokaliptikus képiségét. Korga atomháborús képei először legendás 1964-es kiállításán jelentek meg, amelyről állítólag egytől-egyig elkapkodták a drámai, de rikítóan színpompás festményeket. *A midőn ezt írtam…* posztapokaliptikus tája 1962-es, címe pedig kifejezetten Juhász Ferenc híres verséhez (*Az éjszaka képei*) kapcsolja, amely a Vörösmarty Mihálytól (*Előszó*, 1850) kölcsönzött mottót helyezi át a hidegháború kontextusába: „Midőn ezt írtam, tiszta volt az ég". Aztán pedig jön az apokaliptikus pusztulás: „És a nyomor gyámoltalan fejét elhamvadt városokra fekteti". A vizualitás és a festői figurativitás tekintetében Korga számára egyrészt az Yves Tanguy-féle szürrealizmus, másrészt a Neue Sachlichkeit expresszionizmusa lehetett irányadó, amelynek kommunista verziója Hans és Lea Grundig jóvoltából Budapesten is látható volt.[533] Amíg Korga haldokló figurája a posztexpresszionista konvenciókhoz illeszkedik, amely egészen Grünewaldig visszavezethető az időben, addig a táj kifejezetten Tanguy fura tárgyakkal és élőnek látszó kövekkel benépesített sivatagjait idézheti fel. Korga esetében mindemellett

[531] Annamária Szőke: Moral Algebra – Solidarity Action. In: Vivid Radical Memory (2007) http://www.vividradicalmemory.org/htm/workshop/stu_essays/szoke.pdf
[532] Erdély Miklós: Szolidaritás-akció. (1972) http://labor.c3.hu/erdely-miklos-szolidaritas-akcio/
[533] Hans és Lea Grundig kiállítása. Budapest, Műcsarnok, 1959. október 10-25.

fontos inspirációs forrásnak tekinthető Iri Maruki és és Tosiku Akamacu 1960-as budapesti kiállítása is, akiktől éppen a hatalmas és apokaliptikus Hirosima-képeket mutatták be.[534]

Kóka Ferenc viszont az atomtámadás 20 éves évfordulója kapcsán, 1965-ben és 1966-ban festett két nagyméretű posztapokaliptikus, de valójában idilli kompozíciót: *Atomhalál* és *Atomvillanás*. Az *Atomvillanás* cuppantott, roncsolt tájképében árkádiai szépségű férfi és női aktok botladoznak, a háttérben pedig egy Pollockot idéző, csorgatott, fröccsentett gombafelhő emelkedik a magasba. De Kóka már 1961-ben is festett egy *Égő város* című kompozíciót, amelyre nyilvánvalóan hatott a Maruki házaspár 1950-es *Tűz* című festménye, a *Hirosima*-sorozat második darabja. Gyémánt László sajtófotók által inspirált, futva menekülő embereket ábrázoló *Atomvillanás*a 1968-as, de még az idős Molnár C. Páltól is ismerünk atomháborús képet, egy diptichont egészen pontosan, melynek címe: *Az atomháború árnyékában élünk*. Az egyik képen Manhattan felhőkarcolói, a másikon pedig romokkal tűzdelt talaj, amelyen a ledőlt Szabadság-szobor allegóriájaként egy halott lány hever. Az idős mester vélhetően az 1965-ös évforduló, illetve a sajtó propaganda kapcsán választotta a témát, de témaválasztása kiválóan jelzi a posztapokaliptikus vizuális kultúra közismertségét és erejét. Csernus maga nem festett atomháborús képet, de hatvanas évek elején keletkezett *Tengeri csatá*ja akár még a kubai rakétaválságra is utalhatna, ha nem lenne egy évvel korábbra (1961) datálva.

Miközben a hruscsovi olvadás és enyhülés 1961-től, az SZKP XXII. kongresszusától kezdve nyíltan is meghirdette a békés egymás mellett élés politikáját, addig a magyar képzőművészeti életben még egy ideig érvényben maradt egy keményvonalas, szinte zsdanovi ideológia Pogány Ö. Gábor és Aradi Nóra tevékenysége és publikációi révén. Ahogy azt a Mark Tobey nagydíjával fémjelzett 1958-as Velencei Biennálé absztrakt és szürrealista törekvéseinek politikailag elkötelezett kritikája is mutatja, Aradi 1953 és 1956 után is konzekvensen kitartott a Zsdanov-doktrína mellett.[535] Ez a kultúrpolitikai légkör – a kádári esztétikai-politikai alkuk realizálásával párhuzamosan – csak az 1963-as magyar nyitás után enyhült meg, Csernus is – 1959 után – 1964-ben állíthatott ki először országos kiállításon, a székesfehérvári *Téli Tárlat*on, ami a szürnaturalisták kizsűrizésével fémjelzett 1962-es *IX. Magyar Képzőművészeti Kiállítás* óta a legnagyobb szabású esemény volt, mivel országos tárlatot 1965-ig nem rendeztek. De miért volt vajon Magyarországon ennyire lassú az

[534] Horváth Tibor: Maruki Iri és Akamacu Tosiko Hirosima sorozatának kiállítása. Művészet, 1961/3. 34-36.
[535] Aradi Nóra: A Velencei Biennálé néhány tanulsága. Élet és Irodalom, 1958. július 18.

olvadás, miért kellett az enyhülés és a modernizáció erőinek komoly ortodox ellenállással számolnia? A választ nyilvánvalóan 1956 kudarca rejti, amit aztán a kommunizmus szanálása és megerősítése követett.[536] Jött egyrészt az 1957-es *Tavaszi Tárlat* elleni ortodox sajtóhadjárat, amely közvetlenül is összekapcsolta az absztraktok és a szürrealisták tevékenységét a politikai revizionizmussal, másrészt az 1958-as Brüsszeli Világkiállítás „ellenforradalmi" magyar pavilonjának „kudarca" és kritikája a párt felső vezetésében,[537] amely Kádár György Somogyi József és Kerényi Jenő modernségét a politikai revizionizmussal hozta összefüggésbe.

A modernizáció és a hidegháború frontjai ráadásul Moszkvában is állandóan változtak. A hatvanas években Hruscsov is ortodox, konzervatív nézeteket vallott, ha éppen képzőművészeti kérdésekkel foglalkozott, például a Manézs-botrány idején a kubai rakétaválság után.[538] Az eset horderejét mutatja, hogy Hruscsov az SZKP XXIII. kongresszusán kritizálta éles hangon az elvont, modern művészetet 1962. december 17-ei híres felszólalásában. Hruscsov kritikájának kiindulópontja a híres Manézs-kiállítás (*Új Valóság*) lett, amelynek megtekintése során Ernszt Nyeizvesztnij szobrát egészen konkrétan kutyaszarnak nevezte, aki viszont úgy védte meg művét, hogy bátran megkérdőjelezte az első titkár kompetenciáját a modern művészetek terén.[539] Hruscsov pedig úgy oldotta meg a kompetencia és a modernség problematikáját, hogy bezáratta a kiállítást.[540] A reformok és a modernizáció iránt elkötelezett Elij Beljutyin által rendezett *Új Valóság* kiállítás 1962. november 26-án nyitott a Manézsben, és élénk nyugati figyelem is kísérte. A nyugati sajtó az enyhülés komoly jelének tekintette, hogy egy hivatalos szovjet kiállításon modern művek is megjelenhettek. A KGB viszont a pozitív nyugati reakciót összekapcsolta a kubai rakétaválsággal, ahol a szovjetek a meghátrálással és a rakéták kivonásával tulajdonképpen egyfajta katonai vereséget szenvedtek. Az ortodox politikai erők szempontjából így a „nyugati" formalista művészet „befogadása" a szovjet kultúrába a vereség végső elismerése

[536] Kalmár 1998.
[537] Péteri 2012.
[538] Priscilla Johnson: Khrushchev and the Arts. The Politics of Soviet Culture, 1962-64. MIT Press, Cambridge, 1965.
[539] V.ö.: Reid 2005.
[540] Érdekes lábjegyzet, hogy Hruscsov halála után 1971-ben a már külföldön élő Nyeizvesztnijt kérték fel Hruscsov síremlékének megtervezésére.

volt, hiszen ezt a kulturális gesztust a nyugati sajtó a szovjet ideológiai kontroll gyengülésével kötötte össze.[541]

A Manézs-botrány azzal kezdődött, hogy november 30-án Beljutyint felhívta Dmitrij Polikarpov, a párt kulturális osztályának vezetője, hogy a „problémás" (többnyire inkább formalista, mintsem absztrakt) műveket szállítsák át a Manézsba, ahol a vezetés megtekinti azokat. És aztán itt történtek az ominózus események, Hruscsov állítólag még köpött is az egyik mű (Leonyid Mecsnikov) előtt. A kiállításon a *Geológusok*kal (1962) szereplő Pavel Nikonov pedig olyan kérdéseket kapott Hruscsovtól, hogy hol van az általa ábrázolt emberekben a hősiesség, az elkötelezettség, és egyáltalán miért ilyen levertek ezek a geológusok?[542] Ernszt Nyeizvesztnij szobrásznak meg azt mondta a Szovjetunió első embere, hogy ahelyett, hogy ilyen úgy nevezett művészetre áldoznák a vasat és az acélt, inkább rakétákat kellene belőle építeni. Robert Falk műve előtt pedig szimplán csak annyit jegyzett meg, hogy ilyen művészettel nem lehet építeni a kommunizmust. A fiatal művészek így meglehetősen csalódottan távoztak a modern realizmus új útjait kereső kiállítás legfelsőbb szintű politikai és esztétikai értékeléséről. Jurij Gercsuk művészettörténész szerint a Manézs-botrány összességében azt szimbolizálta, hogy az enyhülés és a modernizáció kínálta művészi szabadság, a stílusok közötti választás lehetősége, a formai invenció ismét erőteljes politikai kontroll alá került.[543]

Jesa Denegri szerint a Manézs-botrány után 1963-ban még Belgrádban is absztrakció-ellenes kampány indult meg,[544] ami nyilvánvalóan Magyarországot sem kerülte el, hiszen 1964-ben jelent meg Aradi Nóra *Absztrakt képzőművészet* kötete, amely továbbra is imperialista mételyként értelmezte az absztrakciót, de különösen annak 1945 utáni ágát, a tasizmust, amely Aradi értelmezésében az USA-ból indult dicstelen útjára. Abból az USA-ból, ahol a „műkereskedelem széles körű nemzetközi hálózatának üzleti érdekeltsége nem független az Egyesült Államok tudatos ideológiai expanziójának szándékától".[545] Az absztrakció és az elvont, nem ábrázoló művészet, illetve annak szabadsága az ötvenes évek második felétől kezdve tehát egyértelműen a hidegháború politikai nyelvezetén keresztül

[541] Vladislav Zubok: Zhivago's Children. The Last Russian Intelligentsia. Harvard University Press, Cambridge, 2009. 209-210.
[542] Johnson 1965. Reid 2005.
[543] Jurij Gercsuk: Krovojzlijanyije v MOSKh, ili Hruscsov v Manézse. Novoje Literaturnoje Obozrenyije, Moszkva, 2008.
[544] Denegri 2003.
[545] Aradi 1964a, 144.

értelmeződött. Ez az új amerikai kulturális politika nem csak ellopta az avantgárdot Európától, Párizstól, és nem utolsósorban Moszkvától, de ki is sajátította azt a szocialista realizmus propagandájával szembeállított, szabad, demokratikus, autonóm művészetként.[546] Az amerikai politikai retorika szerint viszont a keleti blokk országaiban a propagandisztikus szocialista realizmus uralkodott, az USA-ban viszont a művészek szabadon dolgozhattak absztrakt és szürreális képeiken is. A hetvenes évek első felében aztán még az USA-ban is botrány lett abból, amikor kiderült, hogy a modern és az elvont művészetet a CIA is támogatta, amely a Kennedy-gyilkosság, a vietnámi háború és a Watergate ügy kapcsán is elég rondán exponálta magát.

A kulturális botrány elsősorban az írókat és az irodalmi életet, egészen pontosan a Congress for Cultural Freedom szervezet és az Encounter magazin működését érintette, de nem sokkal később az is terítékre került a hatvanas évek újbaloldali és szabadságjogi aktivitásával együtt, hogy a MoMA is politikailag tudatosan exportált „szabad", „liberális" absztrakt expresszionista művészetet Európába és a Velencei Biennáléra.[547] Később a MoMA művészettörténészei szisztematikusan cáfolták az absztrakció tendenciózus szerepeltetését a múzeum programjában és a művészet kanonizálásának leegyszerűsítését a politika koordinátarendszerére.[548] A képzőművészeti hidegháború szimplifikált képét a revizionisták nemcsak a muzeológia, de az esztétika felől is meggyőzően kritizálták, amikor rámutattak, hogy az absztrakt expresszionisták többsége egyáltalán nem szimpatizált az ötvenes évek amerikai, konzervatív kultúrpolitikájával.[549] A Joseph McCarthy és George Dondero szenátorok által képviselt, lényegében populista, hidegháborús politikával ugyanis nem fért össze sem a szürrealisták, sem pedig az absztrakt expresszionisták túlságosan is komplex, avagy „érthetetlen", és kulturális bolsevizmussal is megvádolt művészete. Viszont a politikai álláspontokon túl az avantgárd művészet láthatósága (támogatása és népszerűsítése) kapcsán az sem elhanyagolható szempont, hogy a nagy múzeumok mögött álló gyűjtők, a

[546] Guilbaut 1983.
[547] Max Kozloff: American Painting during the Cold War. Artforum, 1973/5. 43-54. Eva Cockroft: Abstract Expressionism, Weapon of the Cold War. Artforum, 1974/10. 39-41.
[548] Michael Kimmelman: Revisiting the Revisionists: The Modern, Its Critics, and the Cold War. In: John Elderfield (ed.): The Museum of Modern Art at Mid-Century. At Home and Abroad. MOMA, New York, 1995. 38-55.
[549] David Craven: Abstract Expressionism as Cultural Critique. Dissent During the McCarthy Period. Cambridge University Press, Cambridge, 1999.

Rockefellerek és a Guggenheimek mindig is a modernizmus legfrissebb hajtásait istápolták, még akkor is, ha azoktól még maga Dwight D. Eisenhower is elzárkózott.

Az 1945 utáni ismét erőre kapó populáris modernség, az új, modern ember, illetve az új, modern demokrácia konzervatív és populista politikája és esztétikája ráadásul bizonyos értelemben már egy korábban is létező újfajta humanizmust értelmezett át és sajátított ki, ami a harmincas-negyvenes években a szürrealista és absztrakt művészeken keresztül már réges-rég az új (pszichológiai és biológiai értelemben), modern ember diszkurzusa mentén formálta magát.[550] Jackson Pollock például jól ismerte a jungi pszichoanalízist, de az új szubjektivitás az új, komplex szubjektum keresése motiválta Arshile Gorky, Franz Kline és Mark Rothko negyvenes évekbeli munkásságát is, akik a biomorf modernizmustól és az absztrakciótól fordultak a gesztus, az expresszió, a lélek új kultuszához, amellyel erőteljesebben lehetett vizualizálni a világháborúban elszabaduló erőszak irracionalitását is.[551] Kissé populárisan úgy is mondhatnánk, hogy az amerikai absztrakt expresszionistákat a lélek sötét oldala kezdte el foglalkoztatni, vagyis éppen, hogy nem a szabadság, hanem az elfojtott ösztönvilág festői akartak lenni. Az új szubjektivitás, az új humanizmus pszichológiai és fenomenológiai jelentésrétegei erőteljesen motiválták a negyvenes-ötvenes évek brit festészetét is,[552] amelynek figurativitása a szürnaturalizmusra is hatott, hiszen a Laknert és Csernust is inspiráló Francis Bacon, illetve Lucian Freud már az 1954-es Velencei Biennálé (ők reprezentálták Nagy-Britanniát az angol pavilonban) után európai hírű művész lett.

Az absztrakció hidegháborús átértelmezésének története tehát meglehetősen összetett, és kiemelten fontos részét adja a művészettörténeti diszkurzus is, amelynek egyik meghatározó amerikai formálója, Clement Greenberg már a II. világháború idején elhatárolta egymástól az absztrakcióval és a szürrealizmussal fémjelzett avantgárdot, illetve a politikai propagandát kiszolgáló, realista giccset. Az előbbi képes a művészet autonóm problémáira fókuszálni, az utóbbi viszont tematikus művészet, avagy egész egyszerűen politikai propaganda, amit az olyan totalitárius diktatúrák használnak, mint amilyen Hitleré és

[550] A „New Man” diszkurzusához lásd: Michael Leja: Reframing Abstract Expressionism. Subjectivity and Painting in the 1940s. Yale University Press, New Haven, 1993.
[551] V.ö.: David Anfam: Abstract Expressionism. Thames and Hudson, London, 1990.
[552] James Hyman: The Battle for Realism. Figurative Art in Britain during the Cold War, 1945-1960. Yale University Press, New Haven, 2001.

Sztáliné.[553] Az ekkor még trockista Greenberg a Partisan Review baloldali lapjain tehát egy formalista avantgárd mellett szállt síkra, amely festészetként a festészet kérdéseivel foglalkozik, és nem szolgálja ki a burzsoázia esztétikai és politikai igényeit.[554] Később azonban, a hidegháború és McCarthy szenátor korában, illetve a totalitárius rendszerek filozófiai kritikájának idején a trockizmust felváltotta nála egy régebbi vágású és manifeszt módon apolitikus, polgári modernizmus, és a demokratikus „american type painting", amely ugyan továbbra is önreflexív, de közben mély filozófiai és politikai kérdéseket is meg tud jeleníteni a festészet absztrakt eszközeivel.[555] A fenséges és szabad, fennkölt és intellektuális „amerikai típusú festészet" jelenségéhez azonban hozzátartozik az amerikai festők ideológiai komplexitása is – többen a baloldalhoz vonzódtak, vagy éppen teljesen apolitikusak voltak – és az akkori amerikai politikai helyzet is az ötvenes évek első felének kommunista boszorkányüldözéseivel és politikai hisztériájával.[556] Greenberg és Harold Rosenberg számára talán a „vörös hisztéria" miatt is vált fontossá, hogy az absztrakt expresszionizmusban egy jellegzetesen amerikai irányzatot definiáljanak, amely azonban a korábbi amerikai művészettől, a regionalistáktól és a precizionistáktól eltérően a legújabb és a legfrissebb intellektuális szellemiséget képviseli, amivel az USA végre valóban a művészi szabadságot és kreativitást szimbolizáló avantgárd élére állhat.[557] Ráadásul olyan tipikusan amerikai figurákkal teheti ezt meg, mint az absztrakt expresszionizmus James Deanje, Jackson Pollock.[558]

Mindenesetre Serge Guilbaut-nak bizonyos értelemben igaza van abban, hogy a New York éppen a hidegháborús kulturális versengés részeként lopta el az avantgárdot Párizstól,

[553] Clement Greenberg: Avant-garde and Kitsch. Partisan Review, 1939/5. 34-49. Greenberg szövegére és nézőpontjára, illetve az egész Partisan Review szemléletére nagy hatás gyakorolt Trockij avantgárd-értelmezése, ami Amerikában a Bretonnal közös 1938-as kiáltványuk után vált híressé.
[554] T. J. Clark: Clement Greenberg's Theory of Art. Critical Inquiry, 1982/1. 139-156.
[555] Clement Greenberg: American Type Painting. Partisan Review, 1955/1. 179-196. Greenberg háború utáni esztétikai krédóját Caroline A. Jones frappánsan apollóiként értelmezi, amit a dionüszoszival, az ösztönök és a szenvedélyek kontrollálatlan áradásával állít szembe, ami a világháború és a holokauszt poklának feltárulása után csak még inkább eltávolította a litván zsidó származású Greenberget a szürrealizmustól és annak informel utóéletétől. Greenberg „racionalizmusának" részletes elemzéséhez lásd: Jones 2005.
[556] Az amerikai absztrakt expresszionistának mondott festők filozófiai és ideológiai beállítódásának (ami nagyjából az amerikai nacionalizmustól a szovjet internacionalizmusig ívelt) komplexitásához lásd: Joan Marter (ed.): Abstract Expressionism. The International Context. Rutgers University Press, New Jersey, 2007.
[557] Sheila Christofides: Beyond Revisionism. Reconsidering Clement Greenberg's Cold War Politics. Australian and New Zeland Journal of Art, 2012/1. 42-57.
[558] Pollock egyúttal az a figura is lett, akinek kapcsán az új amerikai absztrakt festészet legerősebb koncepciói, az absztrakt expresszionizmus és az akciófestészet megküzdhetett egymással. V.ö.: Francis Frascina (ed.): Pollock and After. The Critical Debate. Harper and Row, New York, 1985.

ami persze attól sem független, hogy a globális műtárgypiac központja is egyre inkább New York lett.[559] Az európai, és különösen a közép-európai helyzet azonban ennél a kétpólusú, hidegháborús világnál jóval komplexebb képet mutat, hiszen a prágai, a varsói és a budapesti művészek is elsősorban Párizsra figyeltek. Párizs ugyanis továbbra is a modern és magasan kulturált Nyugatot jelképezte, amelyet éppen európaisága választott el az újfajta kolonializmussal (háborús atrocitásokkal) és imperialista kulturális politikával vádolt USA-tól. Párizs ázsióját még az is tovább növelte, hogy Franciaországban 1945 után is erős maradt a baloldal, amely ideológiai tekintetben egyrészt legitimálhatta a párizsi avantgárd egy részének működését, másrészt áttételesen, 1953 után lehetőséget teremtett az elhajlásra az ortodox szovjet kulturális modelltől.

Ez az árnyaltabb kép tükröződik a 20. század végének amerikai szemléletéből is, amely nem annyira hierarchiát és politikai kontrollt lát a CIA és a MoMA viszonyában, mint inkább párhuzamos és alkalmanként össze is fonódó történeteket. Mindazonáltal egyes amerikai szerzők, mint a levéltári kutatásokat folytató és interjúkat is készítő Frances Stonor Saunders, továbbra is kitartanak amellett, hogy a CIA igen is komolyan invesztált az absztrakt expresszionizmus támogatásába.[560] A MoMA kiállítási programja, illetve gyűjteményezési politikája viszont azt mutatja, hogy a hidegháború csúcsán, az ötvenes években az absztrakt expresszionizmus még egyáltalán nem játszott kiemelt szerepet, még akkor sem, ha Alfred H. Barr Jr. nagyra értékelte Jackson Pollockot és társait.[561] A legújabb kutatások ebben a revizionista szellemben már kifejezetten arra irányulnak, hogy a hidegháború egyszerű politikai képleteit dekonstruálják a művészek kritikai tevékenységén keresztül.[562] Erre mutat rá Kathy Siegel is az absztrakció fogalmának reflexiójának keresztül, amikor feltárja az absztrakció és a figuráció komplex viszonyát 1945 után, ami túlmutat a merev szembeállításon, hiszen olyan művészek, mint Jean Fautrier, Jean Dubuffet, vagy éppen Willem de Kooning éppen a hagyományos, apolitikus absztrakció és a populáris figurativitás

[559] Serge Guilbaut: How New York Stole the Idea of Modern Art. Abstract Expressionism, Freedom, and the Cold War. University of Chicago Press, Chicago, 1983.
[560] Frances Stonor Saunders: Who Paid the Piper. The CIA and the Cultural Cold War. Granta Books, London, 1999. A hidegháború szovjet verziójához lásd: Vladislav Zubok: A Failed Empire. The Soviet Union in the Cold War from Stalin to Gorbachev. The University of North Carolina Press, Chapel Hill, 2007.
[561] Caute 2003, 539-567.
[562] V.ö.: John J. Curley: Global Art and the Cold War. Laurence King, London, 2018.

határmezsgyéin akarták kialakítani az új ember- és világkép kihívásaira adott festői válaszaikat.[563]

Sőt az absztrakció és a figurativitás régi dichotómiájának meghaladására kínál eklatáns példákat Andy Warhol és Gerhard Richter munkássága is, akik éppen a „szabad és demokratikus" Nyugat spektákulumát, ideológiáját és képtermelését kritizálták.[564] Warhol a szitanyomataiban J. F. Kennedy és Marylin Monroe alakjait kommercializálta, vagyis a demokrácia és a szépség ikonjait, amelyeket a fogyasztói kultúra termékeivel és a politikai elnyomás, valamint a médiaspektákulum (kivégzés, baleset, katasztrófa) képeivel helyezett egy fenomenológiai szintre. Richter a hatvanas évek közepén hasonlóan kritikusan reflektált az új német kapitalizmusra a kapitalista realizmussal, amely szintén a média képein keresztül tematizálta a spektakuláris modernitás, az imperializmus és az azzal összefonódó német identitás mítoszait. Warhol és Richter fontos referencia lehet a szürnaturalisták kapcsán is, akik Lakner, Konkoly és Gyémánt vezetésével igen korán, a hatvanas évek közepén bekapcsolódtak a pop art diszkurzusába. Fontos, közép- és kelet-európai kontextusban sem jelentéktelen distinkcióra utal viszont az a tény, hogy Lakner és Konkoly Rauschenberg és Warhol nyomdokain magát az amerikai, kapitalista spektákulumot, a fogyasztói kultúra által formált szubjektumot is a vágóasztalra (avagy a flatbed picture plane-re)[565] helyezte, míg Gyémánt annak idoljait (például a jazz zenészeket) inkább a magyar viszonyokkal konfrontálta, miközben idolum voltukat nem dekonstruálta.

A hidegháború frontjai ráadásul egyáltalán nem voltak állandóak, nemcsak időben változtak, ahogy ezt a hatvanas évek első fele mutatja, hanem országonként is eltérőek voltak. Az ötvenes évek közepétől kezdve a hidegháborús retorika is finomodott, változott, és a nyelv a diszpozitív logikája szerint a hatalom intencióit tükrözte vissza és közvetítette a társadalom felé. Ezzel összhangban az ötvenes évek végétől kezdve a kulturális csere gyakorlatában fontossá vált az export is, vagyis a modern szocialista kultúra nyugati reprezentációja, népszerűsítése. Ehhez kapcsolódott például Oszkar Rabin nyugati karrierje és a Lianozovo-kör nyugati sikere, illetve az orosz nonkonform művészet fogalmának

[563] Kathy Siegel: Art, World, History. In: Postwar 2016, 42-58. Erről szólt a MoMA legendás 1959-es kiállítása, a New Images of Man is, amelyet Dubuffet, Francis Bacon és a CoBrA csoport munkái fémjeleztek. V.ö.: Peter Selz (ed.): New Images of Man. MoMA, New York, 1959.
[564] John J. Curley: A Conspiracy of Images. Andy Warhol, Gerhard Richter, and the Art of the Cold War. Yale University Press, New Haven, 2013.
[565] Steinberg 1972.

megalkotása és menedzselése, amelyben a szovjet kulturális diplomácia is komoly szerepet vállalt.[566] A hatvanas évek legelején és az ötvenes évek végén mindez ráadásul a keleti blokk egyes országaiban teljesen nyíltan is folyt a hivatalos kulturális diplomácia csatornáin keresztül. Így jutott ki például Tadeusz Kantor is New Yorkba és a MoMA-ba 1961-ben úgy, hogy akkor már mindenki tudta, hogy ő a par excellence lengyel absztrakt expresszionista művész. Kantor alakja ugyanis már 1959-ben felbukkant Nyugaton, mégpedig a Time magazinban, egy 1958-as absztrakt festménye (*Alalaha*) társaságában, aminek súlyát nyilván az adta, hogy egy lengyel művész ilyen képet festhetett a kommunista blokkon belül.[567] Az előzmény persze az 1958-as lengyel szereplés volt a nagy moszkvai *Szocialista országok művészete* kiállításon.[568] Amúgy ugyanezen a kiállításon szerepelt Csernus *Újpesti rakpart* (1957) című műve is, de nem keltett különösebb feltűnést, hiszen modernitása még belesimult az akkoriban már Moszkvában is kommunista polgárjogot nyerő impresszionizmusba.

Tulajdonképpen Csernus *Saint Tropez*-ja is a kulturális transzfer keretében került ki a Párizsi Biennáléra 1959-ben olyan művek társaságában, amelyek katalógusba és közérthető narratívába foglalva a szocialista kultúra és a szocialista ember dicséretét zengték, amelybe a *Saint Tropez* témája (tengerparti korzó a Riviérán) egyáltalán nem passzolt bele.[569] Viszont stilárisan modern volt és divatos, francia témát ábrázolt, ráadásul a hadihajó sötét árnyékával még némi hidegháborús allúziót is működésbe lendíthetett. Ugyanebbe a színpadias, spektakuláris történetbe illeszkedik bele Kassák Lajos Victor Vasarely kezdeményezésére létrejövő kiállítása is a Denise René Galerie-ben, Párizsban, 1960-ban, ahol az idős avantgárd művész konstruktivizmusa a magyar kulturális politika liberalizmusát szimbolizálhatta. Kassák, Kantor és Csernus ezen az erősen átpolitizált hidegháborús display-n, ebben a kirakatvilágban lehetett a lengyel, illetve a magyar reformok terméke. Sőt még egyfajta ellencsapás is az amerikai politikai és kulturális imperializmussal szemben, ami megmutatja, hogy a szabadság, az alkotói szabadság (formai értelemben) a vasfüggönytől keletre is létezik.

[566] Paul Sjeklocha – Igor Mead: Unofficial Art in the Soviet Union. Berkeley University Press, Berkeley, 1967. Alla Rosenfeld – Norton T. Dodge (eds.): Nonconformist Art. The Soviet Experience, 1956-1986. Thames and Hudson, London, 1995.
[567] Jill Bugajski: Tadeusz Kantor's Publics – Warsaw – New York. In: Romijn et al. 2012, 53-72.
[568] Reid 2000.
[569] Frank 1959.

A korábbi, erőteljesen átpolitizált, heroizált és egymással szembeállított esztétikai kontextushoz képest bukkant fel az újdonság erejével Susan E. Reid és David Crowley pragmatikus, a hétköznapi életbe lehorgonyzott vizuális perspektívája a 2000-es évek elején, akik a Cold War Design fogalmának megteremtésével egyrészt a mindennapi életre, másrészt viszont a funkcionalizmusra, a modernizmusra és a tudományos-technológiai forradalomra helyezték a hangsúlyt, és bemutatták, hogy mindkét oldalon nagyon hasonló modern, sőt futurista víziók határozták meg a vizuális kultúrát.[570] Ennek okát ők is a modernizáció diszkurzusában látják, amely Hruscsov idején a keleti blokkban is előtérbe került. Reid ennek kapcsán egy esztétikai konvergencia-elméletet vázol fel a hidegháború keretein belül, és az 1958-as Brüsszeli Világkiállítás szovjet és amerikai pavilonjait hozza fel építészeti és formatervezési példaként.[571] A Cold War Design vizualitás tételezésének eszmetörténeti hátterében egyrészt a társadalomtörténeti és az antropológiai nézőpont erősödése áll, amelyet Fitzpatrick és Dobrenko karrierje jelez, másrészt a hidegháború filozófiai revíziója, amely Susan Buck-Morss munkásságához kötődik. Buck-Morss Walter Benjamin nyomán az álomvilág (Traumwelt) fogalmán keresztül írja le és hasonlítja össze a nyugati és a keleti kulturális termelést, amely szerinte ugyanazt a célt szolgálta: egy utópikus álomvilág kialakítását a tömegek számára.[572] A modern, mondhatni futószalagon gyártott és folyamatosan karbantartott utópia különlegessége Benjamin és Buck-Morss szerint az, hogy már nem pusztán egy szubjektív álomvilágról van szó, hanem inkább egyfajta „ipari" ideológiáról, a hatalom által sugallt és sugárzott képről, amelynek célja Nyugaton és Keleten egyaránt az, hogy újra elvarázsolja (re-enchantment) a modernizált és deszakralizált szubjektumot.[573]

Buck-Morss nagyhatású elemzése kapcsán arra is érdemes rámutatni, hogy már a hatvanas években is kitapintható volt a neoavantgárd művészeti szubkultúra mélységében a hidegháborús politikai dichotómia dekonstruálása. A szituácionista Guy Debord ugyanis már 1967-ben integrálta a kommunizmust és a kapitalizmust, amikor mindkettőben felfedezte a spektákulum társadalmát, és az egyiket koncentrált, a másikat pedig diffúz spektákulumként

[570] Crowley – Pavitt 2008. Lásd korábban: Crowley – Reid 2000.

[571] Susan E. Reid: The Soviet pavilion at Brussels '58. (2010) http://www.wilsoncenter.org/sites/default/files/WP62_Reid_web_V3sm.pdf

[572] Buck-Morss 2002.

[573] Buck-Morss re-enchantment értelmezése a Max Webert újragondoló Walter Benjaminra megy vissza, aki a szürrealisták praxisa kapcsán használta az újra elvarázsolás fogalmát. V.ö.: Susan Buck-Morss: The Dialectics of Seeing. Walter Benjamin and the Arcades Project. MIT Press, Cambridge, 1989.

írta le. Debord spektákuluma és Benjamin Traumweltje annyiban is rokon, hogy mindketten Marx és Lukács elméleteit gondolták tovább az ideológiáról, a különbség pedig talán ott érhető tetten, hogy amíg Benjamin még Freudra támaszkodott, addig Debord már inkább Lacanra és Althusserre. Debord frazeológiája szerint a koncentrált spektákulum az olyan totalitárius diktatúrákat jellemzi, mint a hitleri Németország és a sztálini Szovjetunió, a diffúz spektákulum pedig a piac és a tőke látszólag pluralizmust és liberalizmust hirdető, de valójában éppoly totalitárius logikájának engedelmeskedik.[574]

Lényegében ezen a debord-i nyomvonalon halad ma is a Kelet-Nyugat dichotómia lebontása, még akkor is, ha az olyan prominens elemzők, mint Boris Groys és Evgeny Dobrenko nem csak a spektákulum, hanem a foucault-i hatalom/tudás intellektuális mátrixának retorikáját is alkalmazzák a keleti és a nyugati rendszer hasonlóságának leírására. Groys a *Gesamtkunstwerk Stalin* című könyvében fejtette ki először azt a „forradalmi" képét, mely szerint a szocialista realizmus valójában nem a szovjet avantgárd megtagadása, hanem annak logikus továbbgondolása és folytatása. Az avantgárd célja is az új, kommunista népművészet megteremtése volt, amit aztán Sztálin idején a nép igényeihez és elvárásaihoz kellett szabni. A szocialista realizmus így realizmusa és közérthetősége ellenére is megőrizte az avantgárd emancipatorikus, utópikus és nem utolsósorban totális céljait.[575] Hasonló képet fest a szocialista művészet fejlődéséről Ekaterina Degot is, aki szintén az avantgárd második hullámának, egyfajta korrekciójának tekinti a szocialista realizmust, amelynek elsődleges funkciója a szocialista ideológia közvetítése volt, így érthető módon a nép nyelvén kellett beszélnie, ami egyet jelentett a populáris kultúra realizmusával. Degot szerint az első számú cél az elidegenedett, nyugati, modern művészethez képest definiált, új, humanista, közösségi művészet megteremtése volt.[576] Dobrenko pedig a szocialista realizmus – posztkommunista iróniával megfogalmazott – politikai gazdaságtanában fejti ki, hogy a sztálini rendszer paradox módon nem volt kommunista gazdaság, hanem olyan államkapitalizmusként működött, amelyben a kommunizmus leginkább csak termékek, irodalmi és képzőművészeti

[574] Debord 1967, 37-38.
[575] Groys 1988.
[576] Jekatyerina Degot: Russzkoje Iszkusztvo XX. veka. Trilisztnyik, Moszkva, 2000.

alkotások formájában valósult meg, melyek célja a tudat formálása volt egy illuzórikus realitás megteremtésén keresztül.[577]

Dobrenko azonban kritizálja is Groyst a sztálinizmus esztétizálása okán, a szocialista realizmus ugyanis szerinte elsősorban nem esztétika, hanem politika volt, egy politikai program, amelynek célja a társadalom szovjetizálása, de nem pusztán az intézmények, hanem a szubjektumok átalakításával. Dobrenko „kopernikuszi fordulata" nagyjából abban áll, hogy szerinte nem a szocializmus hozta létre a szocialista realizmust, hanem fordítva történt. A szocialista realizmus utópiája jött létre először, amelynek célja nem egyszerűen az edukáció volt, hanem a valóság átalakítása, illetve elfedése, letakarása. Ebben az értelemben úgy működött, ahogy Jean Baudrillard elképzelte a hiperrealitást, a szimulákrumot, amely fiktív képekkel és relációkkal írta felül a valós benyomásokat és társadalmi viszonyokat.[578] Dobrenko értelmezésében tehát a spektákulum és a szimulákrum veszi át az ideológia szerepét, hiszen a spektákulum tárgyiasult világnézet, a spektákulum nem a képek, hanem a társadalmi viszonyok és viszonylatok összessége, avagy a társadalmi rend maga, amelyet a képek „közvetítenek", ami a képeken keresztül válik megtapasztalhatóvá, megélhetővé. A spektákulum gyökerei pedig az imagináriushoz, Lacan fogalmához vezetnek, de vele szemben Debord „materiálisabb" hiszen az árucikkek központi szerepét emeli ki. Debord amúgy a szürrealisták által inspirált Henri Lefebvre városi térről alkotott elképzeléseit, illetve Lukács eldologiasodás elméletét gondolta tovább elliptikusan, hiszen a spektákulum a képpé vált árucikkek hálózatának összessége is egyben.[579] A Debord által is inspirált Baudrillard viszont mintha visszatérne az elvont, absztrakt dimenziókba, amikor nem a testet öltött, hanem az elképzelt, imaginárius képek és viszonyok fontosságát emeli ki. Baudrillard szimulákruma ugyanis az a fajta spektákulum, ahol a valóságot és a reprezentációt már nem lehet elkülöníteni egymástól, mert egységes szövetet alkotnak, amelynek elemeit az elme egyként valóságosnak érzékeli.

Dobrenko és Groys munkássága a szovjetológia revizionista értelmezéséhez is kapcsolódik, amelyet először az irodalomtudomány keretein belül alkalmaztak.[580] Sheila

[577] Dobrenko 2007. Dobrenkót vélhetően inspirálta Sheila Fitzpatrick elképzelése is, aki a szocialista realizmust nem stílusnak és nem is módszernek, hanem mentalitásnak, gondolkodásmódnak tekintette. V.ö.: Fitzpatrick 1992.
[578] Jean Baudrillard: For a Critique of the Political Economy of the Sign. (1972) Telos, St. Louis, 1981.
[579] Henri Lefebvre: Critique de le vie quotidienne. Arché, Paris, 1961. Georg Lukács: Histoire et conscience de la classe. (1923) Minuit, Paris, 1960.
[580] Dobrenko – Lahusen 1997.

Fitzpatrick és Katerina Clark már az 1970-es években szakított az addig domináns, és leginkább Hannah Arendt nevével összeforrott totalitárius szocialista realizmus értelmezéssel, melynek lényege szerint a szocialista realizmus nem más, mint a totalitárius diktatúra propagandája, az elnyomás eszköze.[581] Fitzpatrick ezzel szemben a szocialista rendszer modernségét, civilizatorikus potenciálját hangsúlyozta ki, amely lehetőséget teremtett a proletariátus számára a felemelkedésre. A szocialista realizmus pedig az új krédót jelentette, amely szakított a régi polgári értékekkel és egy új, praktikus és pragmatikus kultúrát definiált. Hozzá hasonlóan Katerina Clark is kultúraképző erőként definiálta a szocialista realizmust, amely a civilizáció teljes spektrumát átfogta a politikai és jogi aktusoktól a hétköznapi életig és a szórakoztatásig.[582] Mégpedig olyan kultúraképző erőként, amely a munkásosztály, illetve a proletariátus megnyerése céljából még alkalmazkodott is annak ízléséhez és intellektuális elvárásaihoz, vagyis a populáris (népi) kultúra értelmezési horizontjához. Clark amúgy kulcsszerepet játszott Mihail Bahtyin nemzetközi karrierjében és nyugati recepciójában is, hiszen a kulturális forradalmat összekapcsolta a népi kultúra antiautoriter értelmezésével.[583] Bahtyin nyomán Clark is elsősorban az irodalomban vizsgálta a populáris kultúra és a ponyva narratíváinak kommunista kisajátítását, Dobrenko pedig Clark nyomán a középszerű ízlés diktatúrájaként definiálta a szocialista realizmust.[584] E némiképp forradalmi sztálinizmus képet a kilencvenes évek óta kezdték el összekombinálni a totalitárius értelmezéssel és a posztstrukturalista társadalom-, avagy hatalom-elméletekkel. Ennek eredménye lett Stephen Kotkin jóval kísértetiesebb munkássága is, aki Foucault önformálás (souci de soi)[585] fogalma felől értelmezte újra a totalitárius diktatúrát olyan hatalmi rendszerként, amelyben az érvényesülés, illetve a hatalom megszerzésének útja a szubjektiváción, vagyis az azonosuláson, illetve annak fikcióján alapszik.[586] Vagyis Kotkin értelmezésében a nyelv és a társadalmi szabályrendszer elsajátítása (speaking Bolshevik) önkéntelenül is a szubjektum

[581] Sheila Fitzpatrick: Cultural Front. Power and Culture in Revolutionary Russia. Cornell University Press, Ithaca, 1992. Katerina Clark: Petersburg. Crucible of Cultural Revolution. Yale University Press, New Haven, 1998.
[582] Katerina Clark: The Soviet Novel. History as Ritual. University of Chicago Press, Chicago 1981. Sheila Fitzpatrick: Cultural Revolution in Russia, 1928-1932. Journal of Contemporary History, 1974/1. 33-52.
[583] Katerina Clark – Michael Holquist: Mikhail Bakhtin. Harvard University Press, Harvard, 1986.
[584] Evgeny Dobrenko: The Disaster of Middlebrow Taste, or Who Invented Socialist Realism? In: Dobrenko – Lahusen 1997, 135-164.
[585] Foucault 1984a.
[586] Kotkin 1995.

önformálásához vezet,[587] aki hasonszőrű társaival együtt egy civilizációt, avagy egy diszpozitívet hoz létre komplett infrastruktúrával, kultúrával és értékekkel.

E civilizáció utópia jellegét azonban már az ötvenes évek végétől kezdve egyre többen felismerték, ami az utópia, a spektákulum, a civilizáció gyors erodálódásához vezetett, amit a spektákulum „mérnökei" a tudományos legitimációval kíséreltek meg ellensúlyozni. Ezzel párhuzamosan azonban megjelent a spektákulum kritikája, a szimulákrum leleplezésének diszkurzusa is, ami nyugaton és keleten is alapvetően baloldali, marxista nyelven működött. A tömegkultúra viszont továbbra is a politika populista nyelvét beszélte, a politika pedig kihasználta a tömegek középszerű ízlését, vagyis a high brow filozófiai és esztétikai állásfoglalásokon túl valójában mindkét tábor közvéleménye idegenkedett a nem szokványos művészettől. Vagyis a racionalizmust, illetve a célracionális kapitalista, illetve szocialista kultúrát aláásó, annak konstruált voltát kritizáló, szürreális, avagy „nem normális", őrült és irracionális, illetve nem-ábrázoló, avagy elvont és filozofikus, a realizmus mélyebb struktúráit kereső művészetektől.

Mindezt az idegenkedést fejezték ki a politikai perek és az esztétikai viták is. Például az 1949-es Rajk-per, ahol a fő vád az antikommunista nyugati kapcsolat, illetve a jugoszláv elhajlás, a titoizmus volt, és a polgári revizionizmus kritikája mentén zajló Lukács-per is, amelyet maga Lukács is a Rajk-per pendant-jának tekintett.[588] A Rajk-perbe és a sztálinista politikai tisztogatásokba a szürrealizmus olyan jelentős intellektuális támogatói is belebuktak, mint Mérei Ferenc és Justus Pál, a Lukács-per pedig a Felelet-vitán át a művészeti élet esztétikai purgálásához vezetet. 1949 után tehát az antikapitalizmus mellett az antielitizmus is motiválta a kultúra alternatív elképzelései ellen folytatott harcot, ami az 1949-50-es Lukács-vitában és a Major Máté, illetve a modernista építészek ellen irányuló 1951-es Nagy építészeti vitában csúcsosodott ki.[589] Lukács egyik Révainak írott leveleiből az is kiderül, hogy tisztában volt vele, hogy egyfajta filozófiai Rajk-per folyik ellene, koholt vádak alapján, melynek célja egyrészt a potenciális erős emberek eltávolítása, másrészt az intő példa statuálása az értelmiség számára. Ugyanez elmondható a modernizmus-ellenes építészeti vita kapcsán, ahol szintén egy nagy múltú, baloldali elkötelezettségű építészt és

[587] A kommunista önformálás, illetve a szovjet szubjektiváció mélységének, illetve jelentőségének kritikájához lásd: Alexander Etkind: Soviet Subjectivity. Torture for the Sake of Salvation. Kritika, 2005/1. 171-186.
[588] Poszler György: A „Lukács-per". Irodalomtörténeti Közlemények, 1985/2. 231-259.
[589] V.ö.: Ambrus János (szerk.): A Lukács-vita. Múzsák, Budapest, 1985. Poszler 1985.

teoretikust (Major Máté) állítottak pellengérre.[590] Itt azonban már a Lukács-per során önkritikát gyakorló és a kapitalizmust újult erővel ostorozó, a pártosságot kíméletlenül számon kérő Lukács lett az egyik vádló, aki egyenlőségjelet tett a Bauhaus, a Neue Sachlichkeit, a szürrealizmus és a burzsoá dekadencia irodalmi megnyilvánulásai közé. 1952-ben pedig a Lukács-vita újabb következményeként, és a szovjet szocialista realizmus számonkéréseként zajlik le a Felelet-vita Déry Tibor regényének második kötete kapcsán.[591] Mindkettőben a fő ideológus, a „magyar Zsdanov", Révai mondja ki a döntő szót a szovjet kommunizmus és a szovjet realizmus mellett, az elsőben azonban részben meg is védi Lukácsot a kemény moszkvai kritikától, ami régi vitapartnere, Fagyejev cikkére épült.[592] Lukács aztán oda is áll Révai mellé, amikor Révai kérésére a sematizmust, az eszmék és az ideológiák túlzott leegyszerűsítését és statikus ábrázolását bírálja az irodalomban, ami jó kritikai alapot jelentett Révai számára a *Felelet* bírálatához, ami szerinte nem megfelelően realista regény, mert figurái üresek, sematikusak, hiányzik belőlük a valódi hit és a dinamika, tulajdonképpen a polgári moralizálás bűnébe esnek, ami megengedhetetlen, hiszen a cél a dolgozó nép nevelése, ami csak valódi, élő, forradalmi kommunista hősök megformálásával érhető el.[593]

1953-ban Sztálin halála után Rákosi kényszerűen lemondott a kormányfői posztról, önkritikára kényszerült, és vele együtt Révai is háttérbe szorult, de közben a személyi kultusz kötelező kritikája magával hozta a hivatalos szakítást a kincstári optimizmussal és a sematizmussal, ami viszont a tematikus és fotografikus szocialista festészet alkonyának kezdetét is jelentette, hiszen a kulturális forradalom magyar teoretikusát, Révait a paraszti származású, népi író, Darvas József váltotta a miniszteri székben. Az 1956-os forradalom után viszont megtorpan a reform lendülete, jön az immáron a színfalak mögött lefojtatott Nagy Imre per, és avval párhuzamosan a forradalom brutális megtorlása bebörtönzésekkel és kivégzésekkel, miközben a nyilvánosság színe előtt felszámolják a forradalmat támogató Írószövetséget és a képzőművészeti szövetséget is. Megrendezik a „nagy írópert",

[590] Vita építészetünk helyzetéről. Magyar Képzőművészek és Iparművészek Szövetsége Építőművészeti Szakosztály, Budapest, 1951. A vita elemzéséhez: György 2014, 135-146.
[591] Reichert Gábor: Esztétikum és politikum összefüggései Déry Tibor 1945 és 1956 közötti művészetében. ELTE, Budapest, 2015.
[592] Révai 1950b.
[593] Révai József: Megjegyzések egy regényhez – Déry Tibor: Felelet. Társadalmi Szemle, 1952/1. 741-761. Lukács György: A sematizmus elleni harc mai állása és új problémái. Csillag, 1952/2. 138-158. Lásd továbbá: Scheibner 2014, 231-234.

bebörtönzik Déry Tibort, Háy Gyulát és Zelk Zoltánt, hogy majd később csak esztétikai-politikai kompromisszumok árán juthassanak újra nyilvánossághoz. A fő ellenség pedig a revizionizmus mellett a nacionalizmus, amit elsősorban a népi írók tevékenységéhez kapcsoltak, de a kiemelkedő figurák, Illyés Gyula és Németh László ellen azonban végül nem indult per, a kulturális vezetés beérte egy KB-határozattal.[594] A polgári revizionizmust, avagy a jobboldali elhajlást, ami Nagy Imre nemzeti kommunizmusának támogatását is jelentette, viszont explicit szovjet-ellenessége miatt erősebb megtorlás illette meg, hiszen Déry, Háy és Zelk is Nagy Imre „áruló csoportjához" rendelődött hozzá, akik részt vett a szocialista államrend elleni izgatásban már 1954-től kezdve.[595] Déryt és társait 1957 áprilisában vették őrizetbe, és októberben hirdettek ítéletet, és Déry 1960-ig börtönben is ült. Ekkor írta a *G. A. úr X-ben* című antiutópiáját, amely leginkább Kafka hatását mutatja, de a szürrealizmus eszköztára is megjelenik benne, és nem utolsósorban egyszerre olvasható a kapitalista és a kommunista, avagy a totalitárius rendszer disztópiájaként is, de direkt módon nem kritizálja a kádári rendszert, ami egyúttal arra is garanciát jelentett, hogy a rendszerhez megtérő és bűnbocsánatot nyerő nagy író publikálhatta is azt.[596]

Amíg a képzőművészeti életben az 1945-48-as absztrakció vitát egyértelműen meghatározta a kulturális forradalom retorikája, addig az 1954-56-os Derkovits-vita kritikái már a párbeszéd és a modernizáció jeleit mutatják, hogy aztán az 1957-es *Tavaszi Tárlat* kritikái ismét egyértelműen a hidegháborús vonalon mozogjanak, csakúgy, mint az 1961-62-es Új Írás-vita érvei, hogy aztán 1965-re a parttalan realizmus fogalma kapcsán már ismét a szocialista művészet korszerűsítése legyen a fő szempont. 1957-ben a végső ukázt egyenesen az akkori művelődésügyi miniszter-helyettes, a filozófus Szigeti József adta meg a Társadalmi Szemle lapjain: „a kiállítás rendezői – liberális illúzióik alapján – igen helytelenül szinte egyenértékűként kezelték a polgári dekadencia maradványait a realista törekvésekkel."[597] Pedig az előbbiek, az absztrakt és szürrealista művészeti törekvések valójában nem szimplán formalisták, de antirealisták is, hiszen a tudatalatti látomásoknak semmi köze a társadalmi valósághoz, és antihumanizmusuk igen kártékony is a szocialista ember szellemére. A feladat így nem lehet más: „A pártnak a hatalom megragadása után az egész művészetet kell

[594] Az MSZMP Központi Bizottsága mellett működő Kulturális Elméleti Munkaközösség állásfoglalása a „népi" írókról. Kortárs, 1958/6. Részletes elemzéséhez: Standeisky 1996.
[595] Standeisky 1996, 343.
[596] Reichert Gábor: 1956, mint erkölcsi probléma. Irodalmi Szemle, 2016/11. 32-43.
[597] Szigeti 1957, 64.

irányítania, azt is, amelyik még nem szocialista. A párt- és diktatúraellenes, illetve az esetenként ilyen célra felhasznált műveket adminisztratív eszközökkel nyomjuk el, az ellenforradalom ideológiai előkészítése az irodalom vonalán kiáltóan bizonyítja ennek feltétlen szükségességét."[598]

1956 után aztán az Írószövetség és képzőművészeti szövetség párhuzamosan újul meg, de mindkettő korábbi befolyása csökken, a pártirányítás pedig erősödik a vezető testületek megnövelt párttagsága folytán. A hidegháború új mottója Magyarországon egyenesen a hatalmát alkukon és kompromisszumokon keresztül megszilárdító Kádár Jánostól származik: „Aki nincs ellenünk, az velünk van", ami 1961-ben a Hazafias Népfront Kongresszusán hangzik el először,[599] mégpedig az első közkegyelmek évében, amikor már Déry is szabadlábon van. Korábban még mindig inkább Rákosi jelmondata volt érvényben: „Aki nincs velünk, az ellenünk van". Kádár és Aczél azonban stratégiát vált a társadalom és az értelmiség depolitizálása céljából, Aczél még annak is tudatában van, hogy az új szocialista spektákulum akkor lehet meggyőző, ha minőségi művészek projektálják.[600] Erre a rugóra egyeznek ki Németh Lászlóval, Illyés Gyulával, Déry Tiborral, Juhász Ferenccel is. Miközben a fiatalok, Kondor Béla, Jancsó Miklós és Sarkadi Imre előtt is szélesre tárják a kaput.[601] Útleveleket adnak, külföldi tanulmányutakat finanszíroznak, kiállításokat engedélyeznek. Csernust is 1963-ban hívják meg Párizsba, ahol aztán 1964-ben Illyés Gyuláékkal is találkozik, és az őt még 1958-ban opportunizmusa miatt keményen bíráló Bálint Endre közben már haza is tért Párizsból, mert 1962-ben Aczéltól már tudta, hogy 1956 miatt nem fog bajba kerülni, ha betartja a kádári alku szabályait.

A részben a nemzetközi kapcsolatok javítása érdekében meghirdetett 1963-as közkegyelem aztán már egyúttal a szocialista realista krédó köddé válását is jelezte, miközben 1964-65-ben még tettek egy utolsó nagy kísérletet a modernizálására és rehabilitálására Roger Garaudy *Parttalan realizmus* kötetének kiadása és vitája kapcsán.[602] Ennek során fellépett Lukács György és tanítványai is, Hermann István és Almási Miklós,[603] valamint megszólalt számos konzervatívabb hang is, köztük Pogány Ö. Gábor, de a kötetnek

[598] I. m. 67.
[599] V.ö.: Huszár 2003, 86-89.
[600] Standeisky 1996, 444-448.
[601] Sarkadi és Kondor ellentmondásos, szocialista karrierjéhez lásd: György 2014.
[602] Roger Garaudy et al.: Parttalan realizmus? Európa, Budapest, 1964.
[603] Hermann 1963. Lukács 1965. Almási 1965.

és Picasso negatív recepciójának már nem lettek komoly képzőművészeti következményei. Miközben Kafka egzisztencialista disztópiája továbbra is probléma maradt, addig Picasso realitásba oltott kubizmusa már gyakorlatilag része lett az állami reprezentációnak olyan művészeken keresztül, mint Kádár György és Hincz Gyula. Hincz pályája és sikere a szürrealizmus és az absztrakció megszelídítésével azt az utat is jelzi, amely a szocialista spektákulum építésének igen jövedelmező pályáját jelentette, amire vélhetően (inkább egzisztenciális, mint ideológiai motivációktól hajtva) Csernus és követői is szerettek volna rálépni, ha ebben nem akadályozza meg őket Aradi Nóra és a szocialista realizmus ortodox krédója, ami csak 1967-re enyhült meg annyira, hogy visszafogadja magába a két legnagyobb élő magyar szürrealista (azaz szürrealistának tekintett, illetve szürrealistaként leírt) művészt, Bálint Endrét és Korniss Dezsőt.[604]

A szürrealizmus realitása – az artikulálhatatlan

A szürrealizmus által vizualizált irreális és irracionális, erotikus és fantasztikus, traumatikus és horrorisztikus látványvilág összeegyeztethetetlen volt a szocialista spektákulummal, amelynek elsődleges feladata a szocialista termelőerő megteremtése, a szocialista szellemiségű új ember létrehozása volt.[605] Az új (szovjet típusú) ember ugyanis – a spektákulum részeként – lelkesen építi a kommunizmust, illetve a szocializmust, amelynek során elsősorban az motiválja, hogy egy jobb, azaz a fennálló, de a marxista-leninista, illetve a sztálinista kritika szerint rosszul működő, a tömegeket elnyomó és kizsákmányoló, kapitalista világnál jobb világot hozzon létre. Ennek a spektakuláris kampánynak kiemelten fontos eleme volt a burzsoá és imperialista társadalom individualista és árufetisiszta romlottságának és erkölcstelenségének bemutatása, amelynek megtagadása legitimálhatta a „forradalmi", de gyakran kegyetlennek és igazságtalannak tűnő intézkedéseket is. A kommunista és populista politikai logikának megfelelően az emberi testet,[606] a szokatlan érzéseket és a fura tárgyakat fetisizáló, elvont és arisztokratikus szürrealizmus dekadens és

[604] Sasvári 2006.
[605] A szürrealizmus artikulálhatósága kapcsán csak a képzőművészettel foglalkozom részletesebben. A szürrealizmus magyar irodalmi recepciójáról lásd: Deréky Pál: A vasbetontorony költői. Magyar avantgárd költészet a huszadik század második és harmadik évtizedében. Argumentum, Budapest, 1992.
[606] A populizmus diszkurzív értelmezéséhez lásd: Laclau 2002.

antihumánus vizualitása a kommunizmus ellenségképének centrumába került. Jó részt azért, mert a kommunista kritikusok szerint a szürrealizmus társadalmi legitimitását pusztán a burzsoázia romlott és beteges ízlésének kiszolgálása adja, ami viszont teljesen idegen a dolgozó tömegek kultúrájától.[607]

Az egykori kommunista szürrealisták, mint például Paul Éluard és Louis Aragon épp ezért választották a szürrealizmus helyett a szocialista realizmust, és tagadták meg a Breton-féle szürrealista forradalmi művészetet, amely a harmincas években a trockizmussal szimpatizált, a negyvenes évektől kezdve pedig erőteljesen kritizálta is a sztálinizmussá formált szovjet kommunizmust.[608] Ebből adódóan a szürrealizmust a sztálinista ideológia megfosztotta állítólagos forradalmiságától, és szélsőséges individualizmussal, illetve szubjektív idealizmussal vádolta, ami tobzódik a dekadenciában, lubickol a romlottságban, vagyis a szürrealizmus csupán egy öncélú, l'art pour l'art, nem közösségi művészet, ami csak a felszínes szemlélő számára tűnhet vonzónak és tetszetősnek, de valójában negatív és pesszimista képet fest az egész emberi kultúráról. A szürrealizmus legnagyobb bűne ráadásul nem is annyira a lélekromboló dekadenciájában, hanem inkább trockizmusában, alternatív, elitista, forradalmi kommunizmusában rejlett, ami tagadta a művészet politikailag elkötelezett „szolgáló" funkcióját. Ebből adódóan viszont a szürrealizmust nemcsak a propaganda és az edukáció céljaira nem lehetett felhasználni, de még a „bolsevik nyelv"[609] pragmatikus univerzumába sem lehetett beilleszteni.

A bolsevik kulturális forradalom valójában és talán tudattalanul azért is rettegett a szürrealisták sajátos nyelvi fordulatától, a psziché és a szelf tematizálásától, mert ezzel olyan szintű reflexióhoz juttatták a szubjektumot, amely megnehezítette volna a szubjektum kommunista alakítását.[610] A kitagadott szürrealista és avantgárd művészek viszont fenntartották saját antikapitalista ideológiájukat és egyúttal a szocialista realizmus leglelkesebb kritikusai is lettek, hiszen azt üres naturalizmussal és buta, kincstári optimizmussal vádolták. A szürrealizmus mint kultúra épp azért lett elfogadhatatlan, illetve megengedhetetlen, és nyilvánosan artikulálhatatlan az új kommunista világban és vizuális

[607] V.ö.: Lukács 1947b. Clark 1981. Dobrenko 1997.
[608] V.ö.: Spiteri – LaCoss 2003.
[609] Kotkin 1995. Krylova 2017.
[610] A psziché és a szelf szürrealista reflexiójához lásd: David Lomas: The Haunted Self. Surrealism, Psychoanalysis, Subjectivity. Yale University Press, New Haven, 2001. Johanna Malt: Obscure Objects of Desire. Surrealism, Fetishism, and Politics. University of Chicago Press, Chicago, 2004.

kultúrában, mert nemcsak a szocialista realizmus hamisságát, illuzórikusságát vallotta, hanem a puritán és pragmatikus kommunista étosztól idegen vágyak, a privát fantázia, az erotikus imagináció tereit is igyekezett szélesre tárni, amihez képest a hétköznapi valóság szürkének, a valóság szovjet technicolor szimulákruma pedig nevetségesen naivnak tűnhetett.

A szürrealista, „másik" kultúra nyilvánvalóan maga sem volt egységes, már az 1920-as években sem, és a szürrealizmus értelmezésében is az hozta az eddigi legnagyobb fordulatot, amikor az October kör amerikai és francia szerzői Breton és Aragon helyett Bataille-t, Caillois-t és Leiris-t állították a szürrealizmus értelmezésének centrumába.[611] Ez egy a korábbinál sötétebb és materiálisabb képet rajzolt ki a szürrealizmusról,[612] ami egyúttal Krauss, Foster, Bois és Buchloh dialektikus modernizmus-értelmezésének is az egyik pólusa, illetve sarokpontja lett, hiszen a normatív, racionális, modernista vezér narratíva kritikáját jelentette a deformáció, a káosz és az entrópia jelenségeinek kitüntetésével.[613] Ez az amerikai, posztstrukturalista értelmezés meglepő módon rezonál a Lukács-féle marxista olvasattal is, amely szintén a racionalizmus kritikáját látta a szürrealizmusban,[614] ami viszont hozzájárulhatott ahhoz is, hogy az ötvenes években szocializálódó fiatal művészek, a Csernus kör tagjai éppen a szürrealizmusban fedezzék fel a másik, a valódi kultúrát, a titkos és igazi tudás lehetőségét.

Ezen a szürreális ismeretelméleti vonalon mozog, tulajdonképpen Walter Benjamin és Aby Warburg elemzéseitől – amelyek a történelem és psziché töredékességét és inkoherenciáját fedezik fel a műtárgyak által leképezett intellektuális pozíciókban – inspiráltan Georges Didi-Huberman is, aki a *Passagen-Werk*et és a *Mnemosyne* atlaszt is átható montázs esztétikai elméletét egyfajta kritikai filozófiaként értelmezi újra a kétezres években.[615] Sőt valami hasonlóra vállalkozott egy kifejezetten magyar szellemi környezetben Csernus és Lakner barátja, Erdély Miklós is már a hatvanas-hetvenes években, amikor a szovjet filmművészet és a szürrealista montázs égisze alatt kapcsolta össze egymással

[611] Dennis Hollier: Against Architecture. The Writings of Georges Bataille. MIT Press, Cambridge, 1989. Foster 1993. Krauss 1993. Bois – Krauss 1997. Michéle H. Richman: Sacred Revolutions. Durkheim, and the College de Sociologie. University of Minnesota Press, Minneapolis, 2002.
[612] A korábbi európai és amerikai értelmezésekhez lásd: Breton 1965. Bajomi Lázár 1968. Rubin 1968.
[613] Bois – Buchloh – Foster – Joselit – Krauss 2005.
[614] Lukács 1947b. Lukács 1948a.
[615] Georges Didi-Huberman: Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images. Minuit, Paris, 2000. Didi-Huberman 2011.

nemcsak Picasso, Heartfield, Ernst és Rauschenberg, hanem Adorno, Marcuse, Paul Feyerabend, Arthur Koestler, Niels Bohr (komplementaritás elv), Werner Heisenberg (határozatlansági elv) és Max Born (a naiv realizmus kvantumfizikai kritikája) munkásságát is.[616] A szürrealizmusnak ez a kritikus, dialektikus polarizációja ráadásul a tudás/hatalom foucault-i diszpozitívjén is jól elhelyezhető, hiszen Breton és Bataille egyaránt az elmondhatatlant és a megjeleníthetetlent kívánta a felszínre hozni.[617] Vagyis Foucault és Deleuze felől olvasva a szürrealisták éppen arra tettek kísérletet, hogy megmutassák a nyelv korlátait, ami egyúttal a szubjektum korlátait is jelentette, hiszen a szocialista realista spektákulum mérnökei már Foucault és Lacan előtt tisztában voltak azzal, hogy lényegében a nyelv által strukturált lét határozza meg a tudatot.

Szürrealista társaságok Budapesten

„Ma, a Japánban meghalt egy európai."[618] Rozsda Endre 1948-as aforizmája az Európai Iskola megszűnéséről, illetve megszűntetéséről tudósít, ami azonban inkább csak a nyilvánosságból történő kivonulást, a taktikai kapitulációt jelentette a kommunizmus erői előtt. Valójában a Mezei Árpád és Pán Imre által szervezett Európai Iskola informálisan, baráti társaságként még jó ideig működött, bár tagjai sorra hagyták el az országot, vagy éppen az európaiság kozmopolita ideológiájával szakítottak, mint Bán Béla vagy Lossonczy Tamás, akik egy ideig lelkesen próbáltak meg viszonyulni a hivatalos, ortodox szocialista realista diszpozitívhoz. Aki ezt nem tette meg, annak más foglalkozás után kellett néznie, amit a Rottenbiller utcai művészkolónia, illetve Gyarmathy Tihamér és Fekete Nagy Béla „civil" élete is kiválóan mutat: mindketten műszaki hivatalnokként dolgoztak és felhagytak a művészeti praxissal.[619] A művészeti viták az 1945-48-as absztrakció-viták után elkerülték a képzőművészeti életet, hiszen a szürrealizmus a Rajk-per, a Lukács-vita és a Felelet-vita idején gyakorlatilag szóba

[616] Erdély Miklós: Montázsgesztus és effektus (1975) In: Erdély Miklós: A filmről. Szerk.: Peternák Miklós. Tartóshullám, Budapest, 1991. 139-160. Lásd erről bővebben tőlem: Avantgárd tudomány? A modern természettudományos világkép recepciója Gyarmathy Tihamér, Csiky Tibor és Erdély Miklós munkásságában. Akadémiai, Budapest, 2008.
[617] Hasonló szellemben értelmezi a szürrealisták, Breton és Bataille programját Didi-Huberman is: Peuples en larmes, peuples en armes. L'Oeil de l'histoire 6. Minuit, Paris, 2016.
[618] György – Pataki 1990, 109.
[619] Amíg Fekete Nagy valóban felhagyott a művészi praxissal, addig Gyarmathy otthon, „titokban" továbbra is készített absztrakt, bioromantikus műveket.

sem kerülhetett, mivel már a polgári realizmus is veszélyes víznek számított, ami könnyen a revizionizmus és a népellenes tevékenység horrorisztikus mélységeibe vezethetett. A „bolsevik nyelv" és a szocialista vizuális kultúra szigora csak 1953 után „enyhült meg", amit leginkább a Derkovits-vita mutatott, de az olvadás jeleként rendezhette meg Dévényi Iván is 1956-ban a *Hetek* absztrakt-szürrealista „kiállítását" Esztergomban. Szintén a „reformkorszak" kulturális terméke Pán Imre és Kassák Lajos 1955-ös vállalkozása, *Az izmusok története*, amelyben Pán írta meg a nemzetközi fejezeteket.[620]

Kállai és Mezei viszont egyáltalán nem publikálhatott 1948 után, Kállai már az enyhülést is súlyos betegen érte meg, és 1954-ben el is távozott az élők sorából.[621] Mezei Árpád pedig pszichológusként helyezkedett el a János Kórház pszichiátriai osztályán, és 1958-tól hivatalosan is Levendel László munkatársa lett az Országos Korányi TBC Intézetben, itt dolgozott egészen 1973-ig, és két pszichológiai témájú könyvet is írtak együtt, de a hatvanas évek elejéig Mezei nem került vissza a kulturális nyilvánosságba. Marcel Jeannal közösen írott szürrealizmus könyve ugyan 1959-ben megjelent Párizsban Marcel Jean neve alatt, de Budapesten Mezei csak 1962-ben tarthatott először nyilvános előadásokat a szürrealizmusról a Mérnöki Továbbképző Intézetben, de azok szövegei majd csak a nyolcvanas években jelenhettek meg.[622]

A nyilvánosságból való kiszorulás, a nyilvános vereség, a szürrealizmus kommunista dehonesztálása, befeketítése azonban nem jelentette azt, hogy a szürrealizmus kikerült volna abból a modernista kánonból, amely például a magyar műgyűjtők tevékenységét meghatározta. A műtárgypiac kommunista monopolizálása után ugyanis a gyűjtők tevékenysége nem szűnt meg, inkább csak privát, a hivatalos szervek számára láthatatlan, de legalábbis homályos üggyé vált. Pán Imre továbbra is gyűjtött, csakúgy, mint Gegesi Kiss Pál, vagy a Mezei által inspirált Levendel László, akik orvosként gyakran a kezelésért cserébe fogadtak el műveket. Mellettük megjelentek új gyűjtők is, akik egyértelműen az Európai Iskola szürrealista kánonját vallották, mint például Dévényi Iván, aki Barcsay Jenő, Bálint Endre, Ország Lili és Kondor Béla műveit is gyűjtötte, vagy Rácz István, aki Bálint, Ország,

[620] Kassák és Pán 1955-ben a Magyar Tudományos Akadémiától kapott felkérést az Izmusokról szóló könyv megírására. A könyv nemzetközi fejezetei 1957-ben jelentek meg a Nagyvilágban. A könyv kézirata 1959-ben került a Magvető kiadóhoz, de végül csak 1972-ben jelent meg Kassák neve alatt.
[621] V.ö.: Perneczky Géza: Kállai Ernő. Enigma, 48, 2006. 345-386.
[622] Mezei Árpád: Elméletek és művészek. Gondolat, Budapest, 1984.

Vajda és Anna Margit műveire koncentrált.[623] Érdekes és tanulságos, hogy ezekbe a gyűjteményekbe nem kerültek be viszont Csernus Tibor, illetve a szürnaturalista művészek munkái. Ehhez talán az is hozzájárult, hogy az Európai Iskola még élő és alkotó tekintélyei közül Bálint Endre kifejezetten nem szívelte a Bernáth-iskolának a rendszerrel esztétikai kompromisszumokat kötő tagjait.[624] Rácz István visszaemlékezése pedig azt mutatja, hogy Bálint az Európai Iskola letéteményeseként milyen nagy tekintélynek örvendett: „1963-ban megismerkedtem a Párizsból hazatért Bálint Endrével és az ő útján a már akkor jelentős képeket alkotó Ország Lilivel. Néhány év alatt megvásároltam Bálinttól több, Párizsban készült főművét, ezzel egy időben Vajda Júliától négy Vajda Lajos-képet. Az ötödiket, a Szentendrei udvart Márton Ödön gyűjtővel Szőnyiért cseréltem. A gyűjtői lehetőségek nagy korszaka volt ez! Sajnos, negatív módon az is a krónikához tartozik, hogy – noha mind a két jeles festőt ismertem – Korniss Dezső és Kondor Béla műveire már nem futotta. Barcsay Jenő pedig elzárkózott kérésem elől, mondván, hogy az ő művei nem illenek Bálint és Vajda szürrealista képei közé.”[625] Hasonló kánon körvonalazódik Kolozsváry Ernő (Korniss Dezső, Bálint Endre, Anna Margit, Kondor Béla, Ország Lili), Deák Dénes (Anna Margit, Korniss, Gyarmathy Tihamér) és Vasilescu János (Ország, Bálint) értékrendjéből is. Az egyetlen híres gyűjtő, aki szürnaturalistákat is gyűjtött Patkó Imre volt, akinek gyűjteményében Kondor, Bálint és Ország Lili művei mellett megtalálhatók voltak Lakner László és Maurer Dóra munkái is.

Ez a magyar kánon szinkronban volt a szürrealizmus nemzetközi kánonjával is, amelyet Mezei Árpád és Marcel Jean 1959-es francia könyve is tükrözött a szürrealizmus festészetéről, amelyben egyes fejezetek kifejezetten Mezei meglátásaira épültek.[626] A fejezeteket azonban Jean öntötte végleges formába, aki magyar művészeket egyáltalán nem válogatott be, ami igen fájó pontot jelentett a szürrealista művészek magyar közössége számára, amit Bálint Endre levele tükröz a legtisztábban, aki a Picassóhoz mérhető Vajdát kéri számon Mezein.[627] Bálint levelei és szövegei egyúttal azt is tükrözik, hogy Mezei a szürrealizmus első számú magyar teoretikusaként csalódást okozott, és valójában nem igen

[623] Ébli Gábor: Magyar műgyűjtemények, 1945-2005. Enciklopédia, Budapest, 2006.
[624] Kozák 2015, 138.
[625] Rácz István visszaemlékezése. Idézi: Mravik László: A hatvanas évek magyar műgyűjtése. In: Hatvanas évek 1991, 37.
[626] Jean 1959.
[627] Kozák 2009.

ér fel az elhunyt Kállai Ernőhöz, aki nemcsak kiváló Vajda-elemzést írt, de létrehozta az Elvont művészek csoportját is, amelyben az akkori magyar szürrealista és absztrakt művészek tömörültek, bár Bálint ekkor még nem tartozott közéjük. Kállai Ernő aztán 1949 után tiltólistára került, állásából, az Iparművészeti Főiskoláról elbocsátották, fordításból élt, alkoholizmusba menekült, ami néhány év alatt az életébe került. Utolsó kiállítását, egy „népfrontos" seregszemlét *A magyar képzőművészet újabb irányai* címmel 1948 januárjában rendezhette meg a Nemzeti Szalonban.

Kállai persze 1949 után is járta a műtermeket, különösen Gyarmathy Tihamérral és Korniss Dezsővel ápolt jó kapcsolatokat, de kedélye és szellemi állapota gyorsan romlott. Az Iparművészeti Főiskoláról őt és Kornisst is az egykori baloldali avantgárd, Schubert Ernő rúgta ki, aki Vajdával és Kornissal együtt tagja volt a Tamás Galériában 1930-ban jelentkező progresszív művészek csoportjának. Az ottani és az akkori baloldali ideológia, a sztálinizmust kritikusan értékelő Oppó azonban a szociáldemokrácia bukásával párhuzamosan szintén a föld alá, illetve a lakások falai közé kényszerült.[628] A leghíresebb ilyen lakás, avagy Foucault kifejezésével élve a hivatalos diszpozitívtől eltérő kultúrát és ideológiát képviselő heterotópia[629] Tábor Béla és Mándy Stefánia Haris-közi lakása volt, ahol Szabó Lajos, Fülep, Mezei és Hamvas Béla is tartottak előadásokat 1945-47 között, sőt maga az Európai Iskola is ott alakult meg.

A másik híres heterotópia pedig a Rottenbiller utca 1. volt, ahová az Európai Iskola képzőművészeti öröksége is koncentrálódott 1949 után. Itt élt Vajda Júlia, Bálint Endre és Jakovits József is, akik nem akarták a „bolsevik nyelvet beszélni",[630] ezért nem is állíthattak ki. Mások, mint Bán Béla, megtértek a szocialista realizmus kebelére, megint mások, mint Fekete Nagy Béla egész egyszerűen felhagytak az absztrakt festészettel, vagy éppen „titokban" festettek absztrakt és szürreális képeket, mint Gyarmathy Tihamér. Martyn Ferenc és Vilt Tibor pedig a bevett szóhasználattal élve „kettős könyvelést" folytattak, vagyis igyekeztek megfelelni az új szocialista realista igényeknek is, miközben otthon tovább folytatták absztrakt és szürrealista kísérleteiket.[631] A Rottenbiller utca 1. az ötvenes évek első felében vált legendássá, egyrészt tulajdonképpen a Vajda-hagyaték miatt, amely megkülönböztette a szürrealizmus egyéb menedékeitől, másrészt azért is, mert a hely

[628] K. Horváth 2008.
[629] Foucault 1967c.
[630] V.ö.: Kotkin 1995. Scheibner 2014. K. Horváth 2017
[631] V.ö.: Andrási – Pataki – Szűcs – Zwickl 1999. Szeifert 2011.

élvezte Aczél György titkos támogatását is az ötvenes évek végétől.[632] Ez a támogatás persze kifejezetten személyes, egzisztenciális támogatás jelentett, legalábbis kezdetben, hiszen az ötvenes években a szürrealizmus magát az ellenséget jelentette. E támogatás egyik legfontosabb dokumentuma, hogy Bálint Endrének maga Aczél szerez útlevelet 1956 után, akit még színész korából, az OMIKE menzájáról ismert Bálint.[633] Aczél később Vajda Júliának is segített útlevelet szerezni Svédországba, akibe fiatalon Bálint is szerelmes volt, de ő végül Vajda Lajost választja. A „rottenbillerájt" tulajdonképpen a művészettörténetben csupán mellékszerepet játszó Richter-lányok tartották össze. Richter Júlia először Vajda, majd Vajda halála után Jakovits felesége lett, testvérét Irinát pedig Bálint vette feleségül. Jakovits révén az Európai Iskola „szürrealistái" is dolgozhattak a Bábszínház számára: Anna Margit és Korniss Dezső is jelmezeket, díszleteket, plakátokat tervezett, de legalább nem kellett szocreál képeket festeniük a túléléshez. A Bábszínház mellett a másik fontos megélhetési forrást Barta Éva kerámiaműhelye jelentette, aki Fekete Nagy Béla felesége volt, aki 1949 után gépészmérnökként dolgozott tovább.

A Rottenbillerben esztétikai kérdésekben talán Bálint Endre számított a legnagyobb tekintélynek, neki mutatta meg először képeit 1953 folyamán a pályakezdő Ország Lili is, és Bálint nagy örömmel konzultált a Bábszínházban dolgozó, díszletfestő „bábos lányokkal", Márkus Annával és Bródy Verával is.[634] Bálint az 1956-os forradalom képzőművészeti eseményeiben is aktív szerepet vállalt, a Művészeti Dolgozók Szabad Szakszervezetén belül a festő szakosztály forradalmi bizottságának elnöke lett, és később emiatt választotta Aczél tudtával a fél-legális emigrációt Párizsba. Ebben az időben, de még a forradalom előtt, 1956 szeptemberében íródott a *Formalista művészek nyilatkozata a formalizmusról* is, amelyet Anna Margit, Bálint Endre, Barta Lajos, Gadányi Jenő, Korniss Dezső és Rozsda Endre írt alá a budapesti New York kávéházban. A meg nem jelent nyilatkozat ironikusan használta a bolsevik retorikát, és a szürrealista és absztrakt törekvéseket az önkritika leghalványabb jele nélkül minősítette formalistának. A formalista művészek kiáltványa azonban még sem egy avantgárd manifesztum, nem teoretikus jellegű, sokkal inkább egy pragmatikus, praktikus kérvény. A művészek ugyanis csak annyit kértek, hogy legyen kiállítási lehetőség az absztrakt

[632] A Rottenbiller utca 1-ben élő művészkolónia történetét Kozák Gyula dolgozta fel: Egy művészcsalád életének változásai 1956-1982. 1956-os Intézet Évkönyve, Budapest, 2009. http://epa.oszk.hu/02200/02288/00016/pdf/Evkonyv56_16_2009_202-241.pdf
[633] Gréczi Emőke: A Rottenbiller. Artmagazin, 2014/1. 24-26.
[634] Bálint Endre: Életrajzi törmelékek. Magvető, Budapest, 1984. 105.

és szürrealista művészek számára is, és vásároljon tőlük is az egyetlen állami vásárló, a Képzőművészeti Alap. A csoportot Pán Imre és Anna Margit találta ki mielőtt az esztergomi Keresztény Múzeumban az Európai Iskola egykori tagjai rendezhettek egy előadásnak álcázott kiállítást. A kiállítást Dévényi Iván szervezte meg, aki Pán Imrén keresztül ismerkedett meg az Európai Iskola egykori tagjaival, akik közül Bálint Endrével került közeli kapcsolatba, aki Dévényi saját gyűjteményének is meghatározó művésze lett.

A *Hetek* kiállítására Bálint így emlékszik vissza: „Az biztos, hogy 1956 nyarán, amikor megrendezték azt a hírhedt Hetek kiállítását az esztergomi Keresztény Múzeumban, - tulajdonképpen 1948 óta az első modern tárlatot - azóta alakult ki barátságom (Dévényi) Ivánnal és szeretetem Esztergom iránt. De előbb néhány szó a Hetek kiállításáról. A TIT rendezésében került sor erre a tárlatra, ahol a művek «szemléltető ábrái» voltak annak az előadásnak, aminek megtartására engem kértek fel. (...) Az akkor már nem élő Vajda Lajos *Északi táj* című képe körül gyülekeztek az alábbi művészek művei: Korniss Dezső, Rozsda Endre, Barta Lajos, Jakovits József, Anna Margit és Bálint Endre, valamennyien az egykori Európai Iskola tagjai voltunk, és kiállításunk sikere sokkal nagyobb volt, mint amire számítottunk. Ezzel a kiállítással kezdődött el valami a művészet területén, ami azóta is szabadon cikázik erre-arra különféle igényeknek megfelelően."[635] A *Hetek* „kiállítását" tehát Bálint Endre nyitotta meg egy „ismeretterjesztő előadás" formájában október 7-én, hogy aztán október 21-én a forradalom előszele miatt le is szedjék a kiállítást.[636] Bálint Endre aztán 1956 után öt évre el is hagyta az országot, Párizsba utazott, ahol a montázsokon és a kollázsokon keresztül rátalált saját szürrealizmusára. 1961-ben Vajda Júlia is követte azzal a céllal, hogy Vajda Lajos műveit bemutathassák Párizsban, de törekvéseiket nem koronázta siker. A posztumusz párizsi kiállítás tehát Vajdának nem jött össze, de Bálintnak igen, talán Rozsda barátja, Francoise Gilot ajánlotta be a Galerie Fürstenberghez, ám 1959-es kiállítása sem hozott számára nagy nemzetközi sikert. Lényegében öt éven át szinte teljes elszigeteltségben élt, támogatója Dr. Czitrom Pál biztosított neki kosztot és kvártélyt. Egyetlen komoly megbízást kapott, a *Jeruzsálemi Bibliá*t, amelynek 1958-as befejezése után sem produkált komoly eladásokat és 1962-ben az első közkegyelem kihirdetése után haza is tért Budapestre. 1963-ban Párizsból Vajda Júlia is követte őt Budapestre, akinek szintén nem sikerült befuttatnia Vajdát Európában, és saját sikereket sem igazán ért el Vajda

[635] Bálint Endre: Arcok és emlékek. Új Forrás, 1982/6. 33-34.
[636] Mucsi András: Gadányi Jenő és Esztergom. MNG Évkönyve, Budapest, 1991. 287-297.

nyomdokain, viszont megismerte a legfrissebb párizsi áramlatokat, és különösen Wols tett rá mély benyomást. Bálinttól eltérően azonban Vajda Júlia érzékeny és karakteres, sajátos hangvételű lírai absztrakt festményeivel itthon sem lett sikeres – valahogy élete végéig Vajda özvegye és emlékezetének őrzője maradt.[637]

Vajda mindenesetre Budapesten már a negyvenes években fogalommá vált, talán azért is, mert Kállai Ernő Picassóhoz mérte, és ő lett az Európai Iskola ikonikus figurája.[638] Az ötvenes években Vajda Júlia és Mándy Stefánia kezdte el feldolgozni a Vajda-hagyatékot, amely munka Mándy Vajda-monográfiájához vezetett.[639] Vajda Júlia állítólag 1954-ben vette elő először Vajda műveit, ami egy kisebb, zártkörű vitát is eredményezett Vajda művészete körül. A vita egyúttal fordulatot hozott az 1949 után művészi válságba kerülő Bálint festészetében is, aki Szabó Lajos tanácsára és hatására a vajdai szimultán transzparencia elméletével kezdett el foglalkozni. Bálintot nemcsak a különleges montázs technika érdekelte, hanem az eszmetörténeti nézőpont is, amely abban az irányban hatott, hogy nemcsak a dolgok, illetve azok képe, de a különféle eszmék és a mítoszok, a kultúrák meghatározó és egymásba fonódó elemei is átderengenek egymáson. Bálint emlékei szerint: „nem tarthatom semmiképpen véletlennek, hogy M. S. «provokációja» [Mándy Stefánia kéziratos tanulmánya] alaposan felrázhatott minket, mert szinte egy időben kezdett hatni a Rottenbiller u. 1. «művészlakóira» Vajda szelleme, és nálam teljesen tudatosan, Szabó Lajos ösztönzésére, rajzi metodikája is."[640] Az 1954-es zártkörű Vajda eszmecserén Bíró Gábor naplója alapján Mándy Stefánia, Bálint Endre és Gedő Ilka vett részt.[641] A kiindulópontot Mándy értelmezése jelentette, aki Picassót és Vajdát egyaránt egy negatív stílus, egy antistílus, egy antinyelv képviselőinek tekintette, akik leszállnak a tudat mélyére, onnan hozzák fel motívumaikat, amelyek azonban nem összeegyeztethetők semmilyen nyelvi logikával sem, viszont a vizualitás, a látható terrénumában éppen ezért hathatnak sokkolóan. Bálint szerint viszont motívumaiknak nagyon is van saját – lényegében a szabad asszociációkra és a montázsra épülő – logikája, és Mándy agnosztikus misztifikációja egyáltalán nem tesz jót Vajda befogadásának, illetve kanonizálásának.

[637] Turai 2018.
[638] Kállai Ernő: Egy festő halálára. Az Ország Útja, 1941/10. 347-350.
[639] Mándy Stefánia: Vajda Lajos. Képzőművészeti Alap, Budapest, 1964. Majd a nagy monográfia: Vajda. Corvina, Budapest, 1983.
[640] Bálint 1984, 309.
[641] Bíró Gábor: 1954-es naplójegyzetek a Vajda-vitához. Holmi, 1990. http://www.holmi.org/2009/06/biro-gabor-emlekek-es-jegyzetek-vajda-lajosrol

Mándy Stefánia és Jakovits Budapesten is próbáltak Vajdának kiállítást szervezni, de sokáig nem jártak sikerrel. Ennek kapcsán Aradi Nóra szerepe és személye is érdekes megvilágításba kerülhet. Kozák Gyula közölte ugyanis Jakovits József egy 1962. márciusi levelének részletét, amelyet Vajda Júliának írt Párizsba: „Júliám, nagy a sürgés-forgás Vajda körül, tegnap, azaz 21-én a Stefka beszélt Aradi Nórával, utána kiborulva jött hozzánk. A Vajda-könyv kiadása ügyében. Valószínű, a Fehér Zsuzsáék fogják kiadni, ha megy! Nóra nagyasszony kedden jön Vajda-nézésre. A mostani jelszó: arccal a halottak felé. A Kassinak nem sikerült a kiállítását megcsinálni. Jelenleg kórházban van, gondolom, az izgalomtól készült ki, nagyon fontos lett volna Kassáknak egy kiállítás. A marha Korniss és a [Barta] Lali rossz hírét terjesztették, ez megártott az öregnek. Most a Mezei [Árpád] is fúj rám, mert a Levendelnél dicsekedett a könyvével, erre a fejére olvastam, hogy máshol tartanánk, ha a magyarokat is bevette volna a könyvébe. Csak a Táborékkal lehet közlekedni… Dávid Kata egy szentendrei [kiállítás]t ütemezett be, most úgy látom, az is jó, főként keretezés miatt. Kihúzható lesz [mármint a kiállítás ideje], mire hazajössz, majd kihúzom valahogyan. [...] egyik leveledben írtál valamit Vajdával kapcsolatban. Itt ez fokozottan áll, egyszerűen nem bírják elviselni, ha valaminek mondanivalója van. [...] Sikuta telefonon letolta [Aradi] Nórát, és ki akarták rúgni az állásából [...] Aczél elutazott Kubába, 15-én jön vissza, megígérte Irinek, ha visszajön, tesz valamit érdekünkben.”[642]

Aradi amúgy egy évvel korábban, 1961-ben lépett ki a pártpolitikából, 1963-tól pedig már nem jelent meg a Művészeti Bizottság ülésein sem, mintegy visszavonult az ELTE-re, ahol docensként dolgozott. Utolsó jelentős hivatalos (adminisztratív) fellépése talán az 1963-as országos képzőművészeti kiállítás zsűrizése lehetett 1962 folyamán, ahol továbbra is keményen fellépett a szürnaturalisták ellen, de közben már Vajda-műveket is nézett a Rottenbiller utcában. Aradit Szolláth Dávid kifejezésével élve akár kommunista aszkétának is tekinthetjük,[643] aki ugyan jól ismerte és esetenként még nagyra is értékelte a szürrealizmust, de inkább lemondott annak potenciális gyönyöreiről és borzalmairól, mintegy megtagadta magától azokat a párt, a kommunista művészet és a kulturális forradalom érdekében, legalábbis az ötvenes években. A hatvanas évek közepétől kezdődően azonban a hivatalos nyelv finomodásával az ő distinkciói is finomabbá váltak, *A szocialista képzőművészet*

[642] Kozák Gyula: Vajda Júlia – Vajdáért. Holmi, 2012/8. http://www.holmi.org/2012/08/kozak-gyula-vajda-julia-%E2%80%93-vajdaert-i
[643] Szolláth 2008.

*történeté*nek 1980-as második kiadásába pedig már a szürnaturalizmussal párhuzamba állítható Figuration Narrative képviselői (Bernard Rancillac, Gérard Fromanger) is bekerültek.[644]

A Rottenbiller utca 1. igazán Bálint 1962-es hazatérése után vált kultikus hellyé, Bálint 1963-ban már a Jókai Klubban, majd 1965-ben a Rákosligeti Művelődési Házban is rendezhetett – államilag nem támogatott – kiállítást, amelyek persze jogilag kiállításnak nem minősülő „bemutatók" voltak. A Rákosligeti Művelődési Házban az ilyen bemutatóknak a XVII. kerületi Művészetbarátok Köre adott otthont, amelyet Tóth Tibor hívott életre 1962-ben.[645] Ez a hely nemcsak paradigmatikussága (heterotópia) miatt izgalmas, de azért is mert nemcsak Bálint Endrének, de 1964-ben Lakner Lászlónak, 1965-ben Szabó Ákosnak, 1966-ban Gyarmathy Tihamérnak, 1968-ban pedig Ország Lilinek is rendezett kiállítást Tóth. Ez azért is elgondolkodtató, mert a laikus (nem művészettörténész) Tóth perspektívájában egy platformra kerültek az Európai Iskola klasszikusai és a fiatal szürrealisták avagy mágikus realisták, ami egy olyan kontinuitást képviselt, amit a hivatalos kritika nem fogadott el. Tóth programja azonban nem volt vita tárgya, Oelmacher, Aradi és Perneczky sem referált rá, hiszen a zártkörű bemutatókat nem is a szakma rendezte, hanem „csak" egy népművelő, egy külső kerületben. Tóth tevékenysége csak a „hivatal", a Képzőművészeti Lektorátus figyelmét nem kerülte el, ahonnan 1965-ben kapott egy levelet, melyben felhívták a figyelmét arra, hogy nyilvános kiállításokat csak a Lektorátus engedélyével szervezhet.

Az Európai Iskola egyre népszerűbbé váló alkotói mellett a korszak legnagyobb avantgárd tekintélye a hatvanas években is Kassák Lajos maradt, akit 1948-tól kiszorítottak az irodalmi és a képzőművészeti életből, lapjait megszűntették, írásait nem publikálták, ő maga pedig kiköltözött Békásmegyerre, és művészetében leginkább Gadányi Jenő hatása érvényesült, akinek nyomdokain az absztrakció és a realizmus egymásba úsztatásával, egyfajta kései párizsi iskolás absztrakcióval kísérletezett.[646] Az ötvenes évek végétől kezdve azonban nyugaton „újra" felfedezték a képarchitektúrát, ami jó részt Victor Vasarelynek volt köszönhető, aki egy közös mappát is kiadott 1960-as párizsi kiállításuk alkalmából. A magyar művészek közül Fajó János a hatvanas évek közepén választja majd Kassákot mesterének

[644] Aradi 1980.
[645] Lásd: Kelemen Sándor: Zárt kör. A Művészetbarátok Körének működése Rákosligeten, 1962-1969. (2010) http://www.rakosliget.hu/pdf/zart%20kor.pdf
[646] Andrási Gábor: Látvány és konstrukció. Kassák Lajos festészete 1950-1967 között. In: Csaplár Ferenc – Gergely Mariann – György Péter – Pataki Gábor (szerk.): Kassák Lajos. MNG, Budapest, 1987. 113-118.

(korábbi mestere, Hincz Gyula tanácsára). Később megemlékezik arról is, hogy mennyire nem fogadta be Kassákot a professzionális művészeti élet, még a hatvanas évek közepén sem, amikor ő együtt dolgozott vele Gadányi Jenő halála után, ami egyúttal lezárta Kassák békásmegyeri, lírai absztrakt periódusát is, hiszen az 1960-as párizsi kiállítás után Kassák újra elkezdett konstruktivista képarchitektúrákat készíteni.[647]

Kassák azért is fontos figura, mert a szürrealizmuson igen hamar, még a húszas években túllépett, és a konstruktivizmusban, az avantgárd, de pártos művészetben definiálta a népet szolgáló kultúra hivatását és hitvallását. A Munka-kör oppozíciója, Oppója, belső ellenzéke viszont vele szemben már a harmincas években kifejezetten antisztálinista nézeteket vallott, és a művészetet nem a propaganda szolgálatában képzelte el.[648] Ebből az Oppóból fejlődött ki a Justus Pál, Bálint Endre és főképp Mérei Ferenc személyisége által meghatározott Törzs, amelynek működése a negyvenes évek végétől vált intenzívvé.[649] K. Horváth Zsolt kifejezésével élve leginkább egy avantgárd és balos indíttatású, közös „Lebenskunstwerk"-ként érthető a Törzs, egy az érzelmi életre fókuszáló szexuál-lélektani szubkultúraként, amely sajátos, a szürrealizmusra visszautaló – Mérei által „utalásos"-nak nevezett – nyelvet használt, amely egyrészt a magánélet, másrészt a társadalmi élet eseményeinek reflexióját is szolgálta. Mérei kifejezésével élve viszont csupán „rendezvényirodalomról" volt szó, alkalmi gesztusokról, amelyek azonban kifejezetten a Törzs tagjaihoz, személyekhez, személyes ünnepekhez kapcsolódtak, vagyis a magánéletben vitték tovább az avantgárd baloldali szellemiségét, és a külvilág eseményeire kifejezetten szatirikusan reagáltak. Az avantgárdon belül ráadásul Mérei kifejezetten vonzódott a szürrealizmushoz, hiszen abban a pszichoanalízis visszfényét fedezte fel, amelynek lacani elmefilozófiája Méreire is nagy hatást tett.[650]

K. Horváth Mérei önértelmezését továbbgondolva egy sajátos rítussal és nyelvvel rendelkező szubkultúraként tekint a Törzsre és annak tevékenységére az ötvenes és a hatvanas években, amikor a társaság tagjai a hivatalos politikai kultúra kitüntetett figyelmét

[647] Gréczi Emőke – Topor Tünde: Interjú Fajó Jánossal. Artmagazin, 2015/3. 34-41.
[648] K. Horváth 2010a.
[649] K. Horváth Zsolt: Szexuál-lélektani szubkultúra Budapesten. Szempontok a Törzs keletkezéséhez és politikai szocializációjához. In: Mérei Élet-Mű (2006), http://www.academia.edu/4065386/Szexu%C3%A1l-l%C3%A9lektani_szubkult%C3%BAra_Budapesten._Szempontok_a_T%C3%B6rzs_keletkez%C3%A9s%C3%A9hez_%C3%A9s_politikai_szocializ%C3%A1ci%C3%B3j%C3%A1hoz Lásd még: Konok Péter: A Munka-kör szellemi, politikai hátországa. Múltunk, 2004/1. 247-257.
[650] Mérei Ferenc: Szürrealizmus és mélylélektan. In: „…vett a füvektől édes illatot." Művészetpszichológia. Múzsák, Budapest. 1987. 9-32.

is élvezni voltak kénytelenek. Justus Pál a Rajk-per másodrendű vádlottja lett, és 1949-től 1955-ig börtönben ült, Méreit is meghurcolták 1950-ben a „pedológiai-per" részeként, de börtönbe csak 1956-os tevékenysége miatt került (1958-tól 1963-ig), és persze mindvégig megfigyelés alatt is állt a Törzs, és annak teljes „állománya".[651] K. Horváth nyomán György Péter is a bolsevik kultúra szatirikus dekonstrukciójaként elemezte a Törzs, és különösen Lux László tevékenységét, ami egy olyan antisztálinista, de mégis baloldali, marxista nyelvhasználatot implikált, amely szocialistának és antikommunistának tekinthető.[652] Lux írásai és a Törzs rendezvényei nyomán egy a művészettörténet által kevésbé ismert, különleges, baloldali, szürrealista társaság képe is kirajzolódhat, amelynek szubverzív nyelvhasználata nemcsak iróniaként és szatíraként értelmezhető, de egyúttal a szürreális, bürokratikus és buta, az utópiákat szegényesen realizáló, szocialista valóság tükreként is.

A publikációs tilalmak, a művészeti életből történő kizárás, a nyelv erőteljes kontrollja törvényszerűen vezetett a „második nyilvánosság" tereinek és rítusainak kultikussá emeléséhez. A Munka-kör egykori résztvevője, az *Új progresszív művészek* kiállítás és társaság egyik vezéralakja, Korniss Dezső, a híres konstruktív-szürrealista tematika egyetlen élő letéteményeseként Vajdához hasonló, de élő legendává vált. Így lett kultikus hely Korniss és Barta Lajos lakása is, ahol szintén nagyon sokan megfordultak a korszak nonkonform művészei közül, többek között Lakner László és Erdély Miklós is rendszeres vendégnek számított. Az Iparterv-generáció egyik oszlopos tagja, Tót Endre pedig kifejezetten Korniss tanítványának vallotta magát a hatvanas évek első felében, hasonlóan Kovásznai Györgyhöz, akivel Korniss közösen animációs filmeket is készített.[653] Kornissnál és egy másik legendás lakással rendelkező művésznél, Gyarmathy Tihamérnál az ötvenes években a szervezetten fellépő fiatal avantgárd művészek is megfordultak, akik leginkább két figura körül csoportosultak, az egyikük a fiatal festő, Molnár Sándor, a másik pedig egy fiatal zeneszerző és költő, Dr. Végh László röntgenorvos volt. Hasonló, bár kevésbé aktív körként gondolhatunk a Csernus Tibor köré rendeződő társaságra is, akik Csernus és Sylvester Katalin lakásán gyűltek össze rendszeresen az ötvenes évek végétől a hatvanas évek közepéig: Lakner László, Szabó Ákos, Kóka Ferenc, Gyémánt László fordult meg rendszeresen a Dráva utcában. A Csernus kör azonban a Zuglói Körtől elérően nem fordított szövegeket és nem

[651] Borgos Anna – Erős Ferenc – Litván György (szerk.): Mérei Élet-Mű. Új Mandátum, Budapest, 2006.
[652] György 2016, 275-313.
[653] Iványi-Bitter Brigitta: Kovásznai. Vince, Budapest, 2010.

rendezett kiállításokat, és akciókat sem vitelezett ki, ami Dr. Végh körét szorosabb társasággá fonta.

Zuglói Kör (Molnár Sándor, Bak Imre, Nádler István, Hencze Tamás, Deim Pál, Csiky Tibor) Molnár Sándor lakásán járt össze az ötvenes évek végétől, és zömében a főiskola hallgatóiból (kivétel Csiky Tibor) állt. Elsősorban az absztrakció érdekelte őket, Kandinszkijt és Kleet olvastak, valamint a francia absztrakció legfrissebb irányzatait elemző Jean Bazaine-t fordítottak. Bazaine a francia lírai absztrakció, a második École de Paris teoretikus művészeként dolgozott, „motívumrejtő" absztrakciója a bretoni szürrealizmus kritikája és egyben újragondolása is volt.[654] A Zuglói Kör tagjai Kassákot, Gyarmathyt és Kornisst bizonyos értelemben mesterként, de legalábbis orákulumként tisztelték, miközben természetesen új utakra kívántak lépni. Emellett Molnár Sándor az Európai Iskola egyik teoretikusát, Hamvas Bélát tekintette szellemi vezetőjének, a többieket azonban inkább az európai kortárs művészet foglalkoztatta, nem pedig a tradicionalista életfilozófia. 1948 után az Európai Iskola tagjaihoz hasonlóan amúgy Hamvas is egyfajta „belső emigrációban" élt, raktárosként dolgozott Budapesttől távol, Inotán, majd Tiszapalkonyán, nem publikálhatott, B-listás volt. A Zugló Kör művészei Petrigalla Pál lakásán rendeztek kiállításokat is, kezdetben az „öregekkel"(Korniss, Gyarmathy, Veszelszky) együtt, később már csak ők maguk.[655] Petrigalla pici szalonja kezdetben, vagyis az ötvenes évek végén a zenének és a költészetnek adott otthont, hiszen Petrigalla megélhetését hatalmas lemezgyűjteménye biztosította, amelyből a Magyar Rádiónak is rendszeresen kölcsönzött, a képzőművészetet tulajdonképpen az oda járó fiatalok, Molnár és Bak vezették be a szalon életébe a hatvanas évek elején.

Petrigallától vette a mintát Dr. Végh László is, akinek szalonja azonban már csupán egy szobakonyhás lakás volt.[656] Itt is a zene volt meghatározó, a koncertek és a felolvasóestek együtt kerültek megrendezésre, Dr. Végh maga is zenész, zeneszerző, a modern elektronikus zene egyik magyar apostola volt. A zenehallgatásokon többek között Orff, Boulez, Nono, Stockhausen, Ligeti művei kerültek elő. Lakner László is járt ebbe a körbe, itt ismerte meg Weöres Sándor költészetét, Henri Michaux verseinek fordításait, és a rá nagy

[654] Andrási Gábor: Motívumrejtő absztrakció a Zuglói Körben. Ars Hungarica, 1998/1. 83-104.
[655] Bódi Lóránt: Művészet és közösségi élet Petrigalla Pál szalonjában, 1959-1970. Új Forrás, 2011/6. http://epa.oszk.hu/00000/00016/00166/pdf/ufo_2011_06_OCR_049-065_sic.pdf
[656] V.ö.: Kürti Emese: Experimentalizmus, avantgárd és közösségi hálózatok a hatvanas években. Dr. Végh László és köre. PhD disszertáció, ELTE, Budapest, 2015.

hatást gyakorló *Le Journal* (1953) című Weöres költeményt is. Dr. Végh „Orvos" fedőnéven egyúttal az egyik besúgója is lett az ötvenes évek végének, aki azonban a hatvanas évek elején tudatosan dekonspirálta magát.[657] Ekkoriban kivitelezett illegális, de nyilvános fellépései, „intuitív akciói" inspirálóan hatottak Szentjóby Tamásra és Altorjay Gáborra is, akik ebben az időben ismerkedtek meg Hamvas filozófiájával is. A Dr. Végh körül formálódó társaság a Muskátlit tekintette törzshelyének, de jó kapcsolatokat ápoltak a rottenbillerájjal, Kornissékkal és Petrigallával is.[658] Kürti Emese Dr. Végh tevékenységét és nyilvános szerepléseit hétköznapi ellenállásként, de certeau-i értelemben vett taktikaként elemzi, és a már említett „intuitív akció" kifejezést használja rájuk, ami egyfajta összekötő kapcsot jelent a dadaisták és a szürrealisták nyilvános fellépései, botrányai, illetve a neoavantgárd művészet akciói között. És ezzel párhuzamosan Kürti az ügynök-jelentéseket is összekapcsolja a Ginzburg által is kedvelt és használt inkvizíciós jegyzőkönyvekkel, amelyek konstruált álláspontokat jelenítenek meg egy konstruált szituáció során. Ugyanígy az ügynökjelentések sem tekinthetők teljesen objektív forrásnak, Dr. Végh például tudta, hogy mit várnak tőle, de igyekezett ártalmatlan jelentéseket gyártani, majd pedig kifejezetten túlbeszélte a jelentéseket, amelyek terhessé és kevéssé hasznossá váltak tartótisztje számára, aki hivatalosan is elengedte, elbocsátotta az ügynököt.

Ahogy a Törzs „rendezvényei" és Dr. Végh „intuitív akció" értelmezhetők egyfajta taktikaként, vagyis a kommunista hatalom kultúráját és nyelvét kisajátító, alternatív fogyasztásként, úgy maguk a helyek, a „szalonok", a lakások pedig értelmezhetők a foucault-i értelemben vett heterotópiákként,[659] ami összekapcsolódik a bataille-i értelemben vett heterológiával is,[660] vagyis a divergens, szubverzív gondolkodással és cselekvéssel.[661] A heterotópia egyúttal egy érdekes közös nevező is a kultúrpolitika és a vele nem egy nyelvet beszélő szürrealista, majd neoavantgárd akcionista társaságok viszonylatában, hiszen a hatalom egyrészt hospitalizálta és kriminalizálta a „máshogy" gondolkodókat, másrészt –

[657] Az ügynöki rendszer működéséhez lásd bővebben: Szőnyei Tamás: Nyilván tartottak. Titkos szolgák a magyar rock körül, 1960-1990. Magyar Narancs, Budapest, 2005. Gervai András: Fedőneve: „szocializmus". Művészek, ügynökök, titkosszolgák. Jelenkor, Pécs, 2010. Tabajdi Gábor – Ungváry Krisztián: Elhallgatott múlt – a pártállam és a belügy. A politikai rendőrség működése Magyarországon, 1956-1990. Corvina, Budapest, 2008. Horváth Sándor (szerk.): Az ügynök arcai. Mindennapi kollaboráció és ügynökkérdés. Libri, Budapest, 2013.
[658] Emese Kürti: Intuitive Actions. Acta Historiae Artium, 2015/1-4. 193-204.
[659] Foucault 1967c.
[660] V.ö.: De Certeau 1986. Hollier 1989.
[661] Hammer Ferenc: Az éjszakai élet mint populáris nyilvánosság a szocializmusban. Médiakutató, 2009. http://www.mediakutato.hu/cikk/2009_04_tel/07_ejszakai_elet_nyilvanossag_szocializmus

ahogy ezt az ügynökjelentések is tanúsítják – kényszeresen igyekezett érteni is ezt a fajta másságot, hogy képes legyen kezelni azt. A hospitalizálás és a kriminalizálás egy érdekes és tanulságos korabeli esete a művész-bulik sztereotípiája, ahol az egzaltált alternatív társaságok, a dekadens művészek adtak egymásnak randevút. Ennek a toposznak az egyik legismertebb megjelenése Jancsó Miklós *Oldás és kötés* (1963) című filmje, amely Lengyel József novellájából készült, de nemcsak a szocialista társadalomban a saját útját és a modernizáció lehetőségeit kereső orvos értelmiségi jelenik meg benne, aki krízis helyzetben visszatér a gyökereihez, falura, hanem az értelmiségi buli is jazz-koncerttel, avantgárd filmvetítéssel, és végnélküli beszélgetésekkel a művészet mibenlétéről. Jancsó némiképp távolságot is tart a fontoskodó, vitatkozó, öntelt és művészkedő művészektől, akik kiábrándítóan hatnak a főszereplő sebészre, aki elmenekül tőlük édesapjához, vidékre, vissza a bartóki-kodályi értelemben vett tiszta forráshoz. A l'art pour l'art, dekadens művészet kudarca jelenik meg Sarkadi Imre *A gyáva* (1961) című novellájában is a gazdag szobrász férj figuráján keresztül, akinek „szalonja" a képzőművészeti dekadencia és a züllöttség melegágya. Sarkadi másik jelentős művének az *Oszlopos Simeon*nak (1960) pedig a főszereplője lesz egy alkoholista, nőcsábász, nihilista festő, Kis János, akinek sorsa visszatükrözte Sarkadi meghasonlott, a megvalósult szocializmus feloldhatatlan ellentmondásait allegorikusan megjelenítő sorsát.[662]

Ennek a presszó-kultúrának egy másik, klasszikusabb, de nem a kulturális forradalom felől inszcenírozott képe hatja át Csernus *Három lektor*ának (1955) világát is, ahol a nosztalgián keresztül definiálódik a heterotópia, egy elmúlt, gazdag, igényes, polgári kultúra felidézésével, amit a New York Kávéház jelentett.[663] Csernus ugyanis nemcsak a New Yorkot, azaz a háború előtti polgári kultúra csúcs irodalmi kávéházát jeleníti meg, hanem egyúttal Párizst is, a kávéházak és a művészet fővárosát. De nemcsak a téma, hanem a toposz, a stílus felidézésével együtt, hiszen a *Három lektor* vizuális kultúrája Manet-t és a *Folies-Bergère bárját* is megidézi. A Hungária, az egykori New York Csernus számára az ötvenes években még mindig az irodalmi élet központja, ahol a „Mélyvíz" olyan törzsvendégeket jelent, mint Zelk Zoltán, Vas István, Kormos István és Juhász Ferenc, akik közül Csernus sokakkal modelljein, a Szépirodalmi Könyvkiadó lektorain, Domokos Mátyáson, Vajda Miklóson és Réz Pálon keresztül ismerkedett meg. Amíg tehát a Hungáriába inkább a régi nagyok jártak, addig

[662] György 2014.
[663] Domokos 2006.

a fiatalok egyik legismertebb törzshelye a már említett Muskátli Presszó volt, amelynek történetét Kisfaludy András *Törvénytelen muskátli* című három részes dokumentumfilmje (1996) dolgozta fel. A film centrumába pedig éppen Dr. Végh és barátai kerültek, akik abban az időben presszóról presszóra, helyről helyre, heterotópiából heterotópiába jártak.

A Muskátli „galeri" egyik tagja, a fotográfus Zaránd Gyula rendkívül érzékletesen számol be a helyről: „A Muskátliban hallottam először Vasarelyről, Moholy-Nagyról, Kassákról, szóval, amiről hivatalosan nemigen lehetett tudni. Nem beszéltünk meg találkozót, olyan volt, mint egy klub, bármikor be lehetett nézni. Rózsika néni eltűrte, hogy egy szimplával – azt hiszem 1,20-ba került – egész nap ott üljél. Ott lehetett hagyni a cuccainkat, Rózsika néni az üzeneteket is átadta. A Muskátli talán nyolckor zárt… Utána irány az Apostolok vagy a Kárpátia. Aztán meg a Bajtárs. A Muskátliban találkoztam Koncz Csabával, Lőrinczyvel, Pintér Georggal, Sípos Pistával. Kenedi Jánossal nagyon jóban voltam. Oda járt Bódy Gábor is, aki fiatal korában írni akart."[664] Egy másik heterotópiáról, Kondor Béla törzshelyéről egy másik fényképész, Molnár Edit számol be részletesen: „És a Nárcisz presszó a Váci utca elején. Hamisíthatatlan hangulatú pesti presszó volt. Józsi főúrral, a régi vágású pincérrel, aki névről, «rangról» ismerte a törzsvendégeit, olykor hitelezett is nekik. Amikor bementünk, kérdezés nélkül is mondta, hogy X úr azt üzeni, de Y urat már napok óta nem látta. És vitte tovább elegánsan a kávét és a konyakot. Vagy a Corso a Petőfi Sándor utca elején. Megint egy olyan hely, ahová csak be kellett nézni, ha valakivel találkozni akartunk. De ha ott nem, akkor mentünk tovább a Quintbe, vagy egy másik presszóba. Tulajdonképpen ezek voltak a mi kávéházaink, találkozóhelyeink. Kik voltak Kondor Béla barátai? Legközelebbi barátja akkor Pilinszky és Németh Lajos volt. A grafikusok közül Gross, Csohány, Feledy, akikre én emlékszem. A költők közül Nagy Lászlóra, Juhászra. De voltak barátai az építészek között. És Molnár Péter és Juhász Jenő. A zenészek között Dávid Lajos és később Kurtág György. Lassan megindult a konszolidáció és ezzel együtt a szellemi élet kibontakozása."[665]

Kondor társasága egyúttal persze Erdély Miklós társasága is volt, aki viszont jóban volt Csernus Tiborékkal, Szentjóbyékkal és Bálint Endrével, meg Korniss Dezsővel is. A különféle társaságok gyakorlatilag összeértek, a művészek heterotópiából heterotópiába vonultak

[664] Zaránd Gyula: A Muskátliban mindig előkerültek fotók. (2007) http://hvg.hu/kultura/20071211_zarand_fotografia_muerto
[665] Molnár Edit: Kondor Béla. Kortárs, 1990/3. http://deske.hu/iras/html-2006/molnar-kondor.htm

minden este, és bizonyos értelemben egy alternatív diszpozitívet alakítottak ki a maguk számára sajátos intézményekkel és nyelvvel. Lakner László egyik Dr. Véghnek írott levelében még arra is kitér, hogy a Fausthoz készített experimentális zenei kompozíciója még Csernusnak is tetszett: „Bemutatód után nem hívtál fel, pedig csak a legjobbakról tudtam volna neked beszámolni. Csernust is kihoztad a sodrából, mármint abból a harmadlagosságot szimatoló gyanakvásból, amivel minden «hazai» experimentalizmust kísér. Ez a már szinte ösztön-féle érzés mindnyájunkban megvan (nyilván benned is), de nála fokozott mértékben – annál értékesebbé teszi szűkmarkú elismerését."[666] Egy házibuli szolgáltatott okot a Muskátli Presszót törzshelyéül választó Muskátli-galeri inkriminálására is, ami azzal járt, hogy Dr. Véghet ráállították erre a társaságra, és azzal bízták meg, hogy szervezzen eseményeket, találkozókat, térképezze fel a társaság tagjait. Egyúttal egy másik „Juhász" fedőnevű ügynök is megfigyelte ezt a társaságot, és az „Orvos" fedőnevű Végh több ízben is azt bizonygatta jelentéseiben, hogy a Muskátli társasága (dr. Végh mellett Koncz Csaba és Lisziák Elek számított vezéregyéniségnek) „ártalmatlan", nem politizál, csak művészeti kérdésekkel foglalkozik. Végh intuitív akcióinak, illetve semmitmondó jelentéseinek a vége az lett, hogy a titkos szolgálat 1962 után már nem tartott igényt a szolgálataira, ő viszont tovább folytatta az avantgárd művészeti élet szervezését egészen a hatvanas évek végéig, de abba már a „szervek" nem avatkoztak be. E tevékenység inspirálta Szentjóby Tamás munkásságát (*Paralel Kurzus Tanpálya*, 1968-) is, aki avantgárd keresztapjának tekintette Dr. Véghet, a hatvanas évek azonban a neoavantgárd megjelenésével szinkronban egyúttal azt is jelentette, hogy a szürrealizmus ellenkulturális formájában is a múlt részévé vált. A csavargó clown és a nagyvárosi dandy figuráját lassan, de biztosan felváltotta a hobo és a hippi, az egykori bohémek pedig immáron politikailag reakciós huligánként kerültek a rendőrség látókörébe, és váltak a hivatalos nyilvánosság „látható" részévé.[667]

[666] Lakner László levele Végh Lászlónak, 1960. november 26. Közli: Kürti 2015a, 137.
[667] V.ö.: Deleuze 1986. Shapiro 2003. A kulturális ellenállás elméleteihez és magyarországi narrativizálásához lásd: Havasréti József: Alternatív regiszterek. A kulturális ellenállás formái a magyar neoavantgárdban. Typotex, Budapest, 2006.

Párizsi magyar szürrealisták

Párizsban a század eleje óta hosszabb-rövidebb ideig éltek magyar avantgárd művészek, a szürrealizmus és az absztrakció felől nézve ehhez a heterogén és nem is igazán összetartó művészkolóniához tartozott – hogy csak a leghíresebbeket említsem – André Kertész, Brassai, Vasarely, Étienne Beöthy és Étienne Hajdu is, akik közül az utóbbi kettő támogatta a leginkább Párizsba vetődő honfitársait.[668] Az Európai Iskola prominens tagjai közül Pán Imre és Bálint Endre is 1957-ben érkezik meg Párizsba, ahol végleg össze is vesznek egymással, vélhetően Vajda Lajos hagyatéka, illetve párizsi menedzselése kapcsán, mivel Pán Bálint szerint nem fektetett kellő hangsúlyt Vajda művészetének bemutatására. Pán Párizsba érkezése után a La Main Gauche galériának kezdett el dolgozni, csoportos kiállításokat szervezett, 1958-ban pedig már egy egyéni anyagot is bemutathatott Anna Margittól. Ezzel párhuzamosan Kornissnak és Bálintnak is szervezett kiállítást Amersfoortban, Hollandiában, ami után nagyon megromlott a viszonya Bálinttal, Bálint pedig még Kornissal is összekülönbözött, akivel már amúgy sem volt különösebben jó a viszonyuk, vélhetően szintén Vajda miatt, akiről Korniss általában lekezelően nyilatkozott. Korniss ugyanis magának vindikálta a szentendrei program, a konstruktív-szürrealista tematika kidolgozását, ami azonban ellentmond a Vajda leveleiből tükröződő képnek, amelyekből egyértelmű Vajda meghatározó szerepe.[669] Pán kapcsolatba lépett Victor Vasarelyvel és Étienne Hajdúval is, a legjelentősebb magyar emigráns művészekkel, és 1960-ban a Galerie Denise René számára lényegében ő szervezte meg Kassák kiállítását. Ugyanebben az évben saját kiadványt is megjelentet a 21 számot megérő Signe-t, amely mindig egy-egy művészt mutatott be, az első számot – nem véletlenül – párizsi barátjának, Étienne Hajdunak szentelte, majd Corneille, Doucet, Cottavoz, Boni, Vasarely következett. Bálintnak azonban Pán Párizsban már nem segített, és Bálint nem is igazán tudott belépni a párizsi galériás világba, rendezett ugyan egyéni kiállításokat, de a párizsi kritika nem igazán „fedezte fel" és eladásai sem voltak különösebben jelentősek.

[668] V.ö.: Cserba 2006. A párizsi – és esetleg még a szürrealizmussal is kapcsolatba hozható – művészek közül csak azokkal foglalkozom, akik Hantain és Juhász Ferencen, illetve Bálint Endrén át ismertek (láthatók) lehettek Csernus számára is.

[669] V.ö.: Mándy 1983. Jakovits Vera – Kozák Gyula (szerk.): Vajda Lajos levelei feleségéhez, Vajda Júliához. Erdész Galéria, Szentendre, 1996.

Ebből az avantgárd társaságból Csernusnak senkivel sem volt komolyabb kapcsolata, az ő útja Juhász Ferenc bíztatására Hantai Simonhoz vezetett, aki ekkor már nem tartotta a kapcsolatot Pán Imrével és a magyar emigráció más prominens tagjával sem, eltekintve Reigl Judittól. Hantai pályakezdése amúgy teljes mértékben összefonódott az Európai Iskolával, amelynek művészeivel tanára, Francois Gachot ismertette meg, és ekkoriban maga Hantai is az École de Paris iránt vonzódott, barátaival Fiedler Ferenccel, Rózsa Györggyel és Sjöholm Ádámmal együtt.[670] A kommunisták választási győzelme után azonban már nem akart visszatérni Magyarországra, annak ellenére is Párizsban maradt, hogy elnyert ösztöndíját nem folyósították számára. Párizsban egyrészt Pierre és Vera Székely segítették, másrészt ekkor már egykori tanára, a Főiskoláról elbocsátott Francois Gachot is Párizsban tartózkodott, és alkalmazott művészeti munkákat szerzett Hantainak és feleségének, a szintén festő Bíró Zsuzsának.

Hantai budapesti és korai párizsi éveire az École de Paris, Pierre Bonnard és a quattrocento festészetének hatása nyomta rá bélyegét, majd 1950-ben fedezte fel magának Max Ernst művészetét, a grattage technikáját, és egy újfajta biomorfikus képi világgal kezdett el kísérletezni, amely Arp, Miró és Tanguy hangvételét is felidézte.[671] 1952-ben megismerkedett Bretonnal is, és 1953-ban már ki is állított A L'Etoile Scellée-ben, Breton saját (A lepecsételt csillaghoz címzett) galériájában.[672] 1955-ben azonban összekülönbözött Bretonnal, mivel már a gesztusfestészet és az absztrakció iránt érdeklődött, ami a testi és a szellemi energiákat sokkal direktebben tudta átvinni a vászonra a túlságosan is áttételes szürrealizmusnál, amely inkább a tematikára koncentrált. Hantait elsősorban a festéket „csorgató" Jackson Pollock automatizmusa és a festményt roncsoló Dubuffet archeológiája izgatta, illetve Georges Mathieu gesztusfestészete, akivel barátságot is kötött és közös kiállítást is rendeztek.[673] 1955-ben barátkozott össze az elvont művészet új formái iránt vonzódó galériással, Jean Fournier-val, aki már az *Alice in Wonderland* csoportos kiállítás

[670] Illyés Mária: Hantai Simon pályakezdése. Művészet, 1984/7. 44-47.
[671] Egy korszak és egy szemlélet (ha tetszik preiod eye) megnevezésére Lawrence Alloway használta először a biomorfikus kifejezést a szürrealisták organikus asszociációkat keltő formakincsére: Biomorphic Forties. Artforum, 1965/1. 18-21. A kifejezés eredete Jennifer Mundy szerint a marmincas évekbe vezet vissza, amikor a képzőművészet területén Alfred Barr használta anélkül, hogy pontosabban definiálta volna. V.ö.: Jennifer Mundy: The Naming of Biomorphism. In: Botar – Wünsche 2011, 61-76.
[672] Berecz Ágnes: Hantai Simon. Makláry Fine Arts, Budapest, 2012. A kiállításhoz írott leporello szövege bekerült a szürrealista festészet kánonjába is: Breton 1965, 237-238.
[673] 1957-es közös kiállításukkal (Les Cérémonies commémoratives de la deuxième condamnation de Siger de Brabant) azonban Hantai nem volt elégedett, mivel szeretett volna a táblaképpel foglalkozni, Mathieu-t viszont az akció, a performansz, a színház érdekelte.

után, amikor is Hantai már az újabb kalligrafikus, geszturális műveit állította ki, felajánlott számára egy önálló kiállítási lehetőséget. Fournier a Galerie Kléberben 1956-ban rendezte meg Hantai második párizsi egyéni kiállítását *Sexe-Prime – Hommage à Jean-Pierre Brisset* címmel. A kiállításon, amely körülbelül 20 festményből áll, a kihajtható meghívón Hantai így igazította el a nézőt: „Sexe Prime – Hommage á Jean Pierre Brisset, festmény, amely egy erotikus bűvölet délutánján készült (melyen a szerelem aktusa eggyé lett a festés aktusával), önkényes orgiasztikus aktusokban, mágikus-erotikus légkörben". A szexualitás energetikájának megidézése egyúttal a testiség materializmusát képviselő Bataille szemléletével is rokonította Hantai munkáit, ami már csak emiatt sem nyerhette el Breton tetszését.[674]

Hantai régi barátját, Reigl Juditot is bemutatta Fournier-nak, aki 1956 végén már neki is egyéni kiállítást rendezett a Galerie Kléberben.[675] A katalógushoz Hantai „Az eksztázis fenséges káoszához", Mathieu pedig „A transz túlzásaihoz, amely keresztes hadjáratra késztet" címmel írtak előszót. A kiállítás közvetlenül az 1956-os magyar forradalom után jött létre, és Reigl *Éclatement (Kitörés)* című sorozatát mutatta be, ami már egyértelműen az absztrakt expresszionizmussal, az action paintinggel rokonítható. A *Kitörés* nem mentes a politikai felhangoktól sem, mindkét magyar művészben mély nyomot hagyott ugyanis 1956 tragédiája, ekkor menekült Hantai húga is Magyarországról Párizsba. Reigl pedig Hantaitól eltérően a saját bőrén is megtapasztalta a kommunista diktatúra működését, 1948 után többször is megkísérelte elhagyni az országot, ami végül csak 1950-ben sikerült neki, kilencedik kísérletre tudott csak illegálisan átkelni a határon, akkor jutott ki némi kerülővel Párizsba. Reigl Párizsban igen gyorsan szárba szökkenő biomorfikus szürrealizmusa az ötvenes évek közepén Ernst és Hantai hatását mutatta, korábban viszont az ötvenes évek elején Dalí hiperrealizmusa és Matta kozmikus absztrakciója is inspirálta látásmódját. Hantai vitte el Bretont Reigl műtermébe 1954-ben, aki egyből kiállítási lehetőséget is ajánlott neki, és megvásárolta egyik festményét, a Dalíra emlékeztető *Csillapíthatatlanul szomjazzák a végtelen*t (*Ils ont soif insatiable de l'infini*, 1950). A vizuálisan Dalít idéző extrém, anamorfikus perspektíva ugyanis a szürrealista irodalmi kánon egy különlegesen fontos alakját, Lautréamont grófot is megidézte. Breton példaképe a *Maldoror énekei*ben ír arról, hogy a

[674] Bataille 1930. Bataille 1957. Hantai az ötvenes években ismerte és használta is Bataille műveit. V.ö.: Berecz 2012.
[675] V.ö.: Berecz Ágnes: Judit Reigl. Makláry Fine Arts, Budapest, 2010.

vonyító kutyákat nem szabad kiröhögni, mert azok valójában a végtelenre szomjaznak csillapíthatatlanul. Nem csoda, hogy Breton a szürrealizmus új női zsenijeként üdvözölte Reiglt és azonnal kiállítást is rendezett neki az A L'Etoile Scellée galériában, amelyhez ő írta a bevezető szöveget,[676] Reigl azonban nem sokkal a kiállítása után Hantaihoz hasonlóan szakított Bretonnal, mivel az ő útja is a Mathieu-féle lírai absztrakció, a tasizmus és az informel akciófestészet felé vezetett, csakúgy, mint Hantaié.

Szintén Bretonhoz vezetett az Európai Iskola egyik rendes tagjának, Rozsda Endrének is az útja, aki 1956-ban hagyta el az országot, és budapesti bioromantikájában Breton 1956 forradalmárát üdvözölte, amikor megnyitotta Rozsda kiállítását a Galerie Fürstenbergben, 1957-ben, ahová valószínűleg őt is régi barátja, Francoise Gilot ajánlotta be. Breton számára nem volt ismeretlen a keleti blokk kultúrája, az ötvenes évek első felében pedig több ízben is kritizálta a szocialista realista tematikus festészetet. Egyik írásában ráadásul konkrétan is hivatkozott a magyar kommunista párt által előírt témajegyzék nevetséges voltára, amelyre vélhetően barátja, Marcel Jean hívta fel a figyelmét.[677] Breton persze már a harmincas évek óta folyamatos vitákat folytatott a szürrealista forradalom és a kommunista forradalom viszonyáról egykori barátaival, Paul Éluard-ral és Aragonnal, és az Egyesült Államokban Trockijjal is alkotó kapcsolatba került, akivel közösen is megfogalmaztak egy manifesztumot, amelyben kifejezetten a forradalmi művészet sztálinista, állami kontrollját bírálták.[678] Breton 1946-os párizsi hazatérése után még kritikusabbá vált a Franciaországban is fellépő dogmatikus sztálinista művészettel szemben, ami nagymértékben megágyazott az 1956-os magyar forradalomra adott lelkes reakciójának is.[679]

Rozsda műveinek, illetve az alkotó szellemének forradalmisága például, ha csak áttételesen és metaforikusan (szökevény) is, de határozottan megjelenik Breton-nál: „Halál és szerelem erői mérkőznek itt egymással: a legelszántabb szökevény a feketébe forduló levelek és az elpusztított szárnyak magmájába temetkezik, hogy természet és szellem az áldozatok ama legfénylőbbike által újuljon meg, mely a tavaszt hozza a világra."[680] Az Európai Iskola „fiataljai", Hantai, Reigl és az idősebb, de később érkező Rozsda és Bálint sohasem

[676] V.ö.: Breton 1965.
[677] Caute 2003, 579.
[678] André Breton – Lev Trotsky: Towards a Revolutionary Art. (1938) http://www.generation-online.org/c/fcsurrealism1.htm Lásd még: Gérard Durozoi: History of the Surrealist Movement. University of Chicago Press, Chicago 2002.
[679] Raymond Spiteri – Donald LaCoss (eds.): Surrealism, Politics and Culture. Ashgate, Aldershot, 2003.
[680] André Breton: Le Surréalisme et la peinture. Gallimard, Paris, 1965. 249.

alkottak azonban koherens társaságot, mindannyian igyekeztek beilleszkedni és asszimilálódni, és közülük hármat (Bálintot nem) Breton fel is fedezett a szürrealizmus számára, és írt is róluk rövid cikkeket, melyek kiállítás-megnyitókon alapultak.[681] A magyar „szürrealisták" közül az ötvenes-hatvanas években igazán csak Hantai tudott karriert csinálni, és 1982-ben már a Velencei Biennálén képviselte Franciaországot. Reigl festményeit viszont csak újabban a szürrealizmus feminista kritikai revideálásával párhuzamosan fedezték fel Amerikában, és csak nyolcvanas évei végére vált a „legdrágább élő magyar festő"-vé.[682]

Az Európai Iskola szürrealizmusa amúgy alapvetően mindig is párizsi irányultságú volt, már 1947-ben is André Breton kegyeit keresték, Mezei Árpád pedig Marcel Jeannal közösen írott 1959-es könyvében is hű maradt a Breton-féle szürrealista kánonhoz, habár magyar művészeket nem szerepeltettek könyvükben, ami vélhetően Jean „bűne", aki úgy gondolta, hogy a magyar szürrealizmus valójában, a szó bretoni értelmében nem létezik.[683] Sőt tulajdonképpen így gondolta Mezei kritikusa, Bálint Endre is, miközben 1947-es látogatásakor el volt ájulva Breton lakásától, és később maga is – Gyarmathy Tihamérhoz hasonlóan – valami hasonló szürrealista műtermet, heterotópiát kívánt teremteni maga körül. „Breton lakása olyan, hogy mindazt, ami klasszikussá vált a szürrealizmusban, magában rejt, ismert képek, konstrukciók, Miró, Brummer, Ernst, Chirico képek (Picassók is) és szobrok és – egy olyan gyűjtemény barlanglakó időkből, mexikói és eszkimó, néger és minden fene együtt – amitől elámul az ember. Totemek, tabuk, megkövesedett izék, megizésedett kövek, szóval egy tökéletes múzeum a javából, óriási üveg búra – embermagasságú – alatt kitömött kolibrik százaival, és könyvek-könyvek, iratok, s mind között valahol ő maga is."[684]

Bretonhoz a magyarok számára a „belépőt" leginkább Marcel Jean jelentette, aki egyértelműen Breton közeli baráti köréhez tartozott, 1933-ban csatlakozott a szürrealista csoporthoz, a világháború idején Magyarországon élt és dolgozott, mert magyar feleségével ide költöztek egy munka miatt 1938-ban, és a háború végéig Budapesten ragadtak.[685]

---

[681] V.ö.: Breton 1965.
[682] Unfolding. A Conversation between Jean-Paul Ameline and Judit Reigl. Art in America. (2009) http://www.artinamericamagazine.com/news-features/interviews/unfolding-a-conversation-between-jean-paul-amelin-and-judit-reigl-1/ Ágnes Berecz: Judit Reigl. Makláry Fine Arts, Budapest, 2010.
[683] Marcel Jean írta Mezei Árpádnak 1947-ben Párizsból: „Magyar szürrealisták nincsenek – tudomásom szerint te vagy az egyetlen példány ebből a különös fajtából." – Jean levelét idézi: Balázs 2014, 16.
[684] Bálint Endre levele Pán Imréhez, 1947. június 3. Közli: György – Pataki 1990, 133.
[685] Balázs Imre József: Francia álombeszéd Budapestről. Marcel Jean Mnésiques című könyve. In: Balázs Imre József (szerk.): Kortárs magyar kisebbségi irodalmak. Egyetemi Műhely Kiadó, Kolozsvár, 2013. 152-164.

Budapesten összeismerkedett Mezei Árpáddal és már a negyvenes évek elején közösen tervezték egy szürrealizmusról szóló könyv megírását, amihez nem volt Budapesten elég forrásuk. Jean 1945-ben visszatért Párizsba, és itt jelent meg Mezeivel közösen írott három könyve, a *Maldoror* (1947), a *Genese de la pensée moderne* (1950) és *Histoire de la peinture surrealiste* (1959).[686] Jean amúgy érdekes módon úgy találta, hogy a negyvenes évek magyar képzőművészetében a francia szürrealizmus szinte teljesen ismeretlen volt, a progresszív festők inkább a német expresszionizmushoz és a holland absztrakcióhoz vonzódtak.[687]

Mindennek ellenére nemcsak Bálint és Korniss, de Hantai, Reigl és Rozsda is szürrealista művészként kerültek be a magyar művészettörténeti diszkurzusba, pedig a Breton- vagy a Bataille-féle „erős" szürrealizmushoz csak Hantainak és Reiglnek volt némi köze az ötvenes évek első felében.[688] A magyar szürrealista csoport Pán Imre kezdeményezésére már 1947-ben sem jött létre, egyrészt mert Étienne Hajdu szerint a szürrealizmus már a múlté, másrészt Bán Béla szerint nem is egyeztethető össze a kommunista ideológiával, harmadrészt, ahogy Bálint fogalmaz „magyarországi szürrealizmus nincs és értelme sincs".[689] A sors iróniája és a rendszer szatírája, valamint a szürrealizmus és a szürrealista világnézet univerzális és populáris horizontját is jelzi, hogy később Bálint mégis létrehoz majd – éppen Párizsban – egy szürrealista ihletésű, a montázsra, a szabad asszociációkra, az álmokra, és a divatja múlt kultúrákra alapuló művészetet, amely hazatérése után Budapesten válik majd rendkívül népszerűvé.[690] Csakúgy, mint Korniss kései, népies szürrealizmusa a hetvenes években, amely lényegében a harmincas-negyvenes évek bartóki-kodályi ihletésű, népi szürrealizmusának, közép-európai avantgárdjának a korabeli divatra és szocialista populáris kultúrára is reflektáló újraalkotásaként értelmezhető.

A szürrealizmus és a realizmus hidegháborúja Magyarországon

A bűnbakká sötétített szürrealizmus hazai helyzetéért a negyvenes évek végén és az ötvenes években nemcsak a kommunista kulturális forradalom a felelős, hiszen az visszavezethető a

[686] Jean – Mezei 1946. Jean – Mezei 1950. Jean 1959.
[687] Marcel Jean: Au Galop dans le Vent. De Monza, Paris, 1991. 80-81.
[688] V.ö.: Berecz 2012.
[689] Bán Béla levele Pán Imréhez, 1947. október 10. Közli: György – Pataki 1990, 132.
[690] V.ö.: Román 1980. Kolozsváry 2014.

szürrealizmus és az absztrakció konzervatív hazai fogadtatására a két világháború közötti időszakban. A Horthy-korszakban gyakorlatilag nemzeti polgári egységfront alakult már ki a túlságosan is nyugati, franciás festői kultúra ellen is, és helyette jött a novocento Gerevich Tibor által megálmodott magyar verziója, amely tökéletesen leképezte az olaszos irányultságú, klasszikus magyar kultúra igényeit.[691] Ebben az alapvetően konzervatív esztétikai és politikai kultúrában Kassák és a Munka-kör által képviselt avantgárd már kifejezetten bolsevik vircsaftnak számított, és a negyvenes évektől kezdve a gyakran zsidó származású, szocialista magyar művészeknek már az erősödő magyar fasizmussal és antiszemitizmussal is szembe kellett néznie. A polgári liberális esztétikai bázisú Gresham-kör viszont a franciás elemekkel modernizált nagybányai festészet tradícióját próbálta érvényesíteni avantgárdként, ami szintén a bolsevik avantgárd, azaz az absztrakció diszkreditásával járt együtt. Ezt a magyar tradíciót, egészen pontosan annak a „szerkezetes naturalista" ágát, amely a nagybányai plein airt a német expresszionizmus és a francia kubizmus irányából az École de Paris törekvéseivel párhuzamosan fejlesztette tovább, tulajdonképpen Kállai Ernő is támogatta.[692] Kállai azonban ezek mellett helyet kért az absztrakt és a szürrealista törekvéseknek is, amelyeket a totalitárius, populista kultúrpolitikák egyként támadtak, gyakorlatilag bűnbakként használtak, ellene gyűlöletet szítottak. Kállai viszont úgy gondolta, hogy az új, modern, természettudományos alapokra helyezett világképnek csak egy új realizmus felelhet meg, amely a szubjektumot újragondoló pszichológia nyomdokain egyrészt egy pszichorealizmust, másrészt viszont az objektív világot újraértelmező fizika és biológia optikáján át egy bioromantikát jelent, amely a természet rejtett arcát, mély struktúráját, valódi matériáját hivatott feltárni.[693]

A Kállai-féle pszichorealizmus és bioromantika azonban kiváló célpontot jelentett az 1945 utáni Magyarországon erőre kapó és érdekeit agresszíven érvényesítő kommunista politika számára, hiszen éppen az elvont, szürreális és absztrakt képalkotással szembeállítva lehetett tökéletesen érvelni egy közérthető, optimista és jó célokat szolgáló realizmus mellett. A szürrealizmus így lassan, de biztosan artikulálhatatlanná vált, kétszeresen is: egyrészt a Zsdanov-doktrína nemcsak realista, de szocialista, azaz közérthető és optimista műveket követelt a szovjet íróktól, amelyek mentesek a pesszimizmustól és a szatirikus

[691] P. Szűcs Julianna: A Római Iskola. Corvina, Budapest, 1987.
[692] Kállai Ernő: Új magyar piktúra. Amicus, Budapest, 1925.
[693] Kállai 1947a.

hangvételtől, másrészt az utóbbiakat (a szürrealizmust és az irrealizmust) egyértelműen a nyugat befolyásával, a nyugati imperialisták nézőpontjával azonosította, akiknek állítólag az volt az egyetlen célja, hogy hátráltassák a kommunista országok fejlődését. A nép, illetve a népköztársaság nyilvános terében így tehát a kommunista hatalomátvétel és a kultúra államosítása után nem jelenhetett meg dekadens, antihumánus, egzisztencialista művészet. Vagyis a szürrealizmus a dekadens, hanyatló és ellenséges nyugati polgári kultúra termékeként tiltólistára került, ami egyúttal törést eredményezett a magukat kommunistának, vagy akár szociáldemokratának valló művészek munkásságában is. Az előbbire példa Bán Béla, aki kommunista művészként lett tagja az Európai Iskolának, ahol egészen expresszív, a szürrealizmussal is érintkező festményeket állított ki. Az utóbbira pedig Lossonczy Tamás, aki a negyvenes évek második felében kifejezetten Kállai bioromantika koncepciójának szellemében alkotott. 1949 után viszont mindketten igyekeztek megfelelni a Párt elvárásainak, amelyek akkor már kifejezetten Geraszimov és Kemenov követését jelentették, akiknek elképzeléseit Magyarországon az ötvenes években leginkább Pogány Ö. Gábor tolmácsolta, miután a fő művészeti ideológus, Lukács György 1949 és 1951 között ortodox sztálinista, magyar és szovjet támadások kereszttüzébe került.

A Lukácsot érő támadások azonban egyúttal azt is jelentették, hogy – amint azt az 1951-es Nagy építészeti vita[694] mutatja – a marxista esztéta csak még nagyobb vehemenciával támadta az irracionális, dekadens és antirealista művészetet, amely a Bauhaustól a Neue Sachlichkeitig ível, és Lossonczy absztrakt „európai iskolás” tevékenységét éppúgy diszkreditálta, mint Bán Béla kritikai realizmusát. A lukácsi elmélet „klasszicizmusa”, illetve tradicionalizmusa[695] viszont igen jól összeegyeztethető volt a Gresham-kör esztétikájával, így érthető, hogy amikor Lukácsnak 1948-ben módja lett volna rá, akkor sem távolította el a Képzőművészeti Főiskoláról Pátzayt, Szőnyit és Bernáthot. Kállainak és Kornissnak viszont szürrealista és absztrakt esztétikai nézeteik miatt távoznia kellett az Iparművészeti Főiskoláról. Lukács klasszikus bázisú, avantgárd-ellenes nagyrealizmus-elmélete lényegében a politikai célokat szolgáló marxista visszatükrözés elmélet továbbfejlesztéseként értelmezhető, amely szerint a művészet a valóság képét adja, ami akkor lesz valóban realista, ha a művész a lényeget, a tipikusat, a valóság valódi, mély

[694] Major Máté – Osskó Judit – Dvorszky Hedvig (szerk.): Új építészet, új társadalom, 1945-1978. Corvina, Budapest, 1981. 45-146. György 2014, 129-158.
[695] Szolláth 2008.

struktúráját tudja megmutatni. A nagyrealizmus, vagy örök realizmus elmélet első szisztematikus megfogalmazása talán az 1938-as *Es geht um den Realismus*, amely magyarul az 1948-as *A realizmus problémái* című kötetében jelent meg, és a Das Wort folyóiratban Bloch-hal és Brechttel lefolytatott vita összegzésének tekinthető.[696] A nagyrealizmus, az örök, a valóságot annak totalitásában visszatükröző realizmus Cervantestől és Shakespeare-től Balzacon és Tolsztojon át Thomas Mannig és Gorkijig ível. Ehhez képest a modernizmus a maga töredékességében céltalan, felszínes, torz képet ad a valóságról, amely nem vezethet a proletariátus forradalmához, a kapitalista kizsákmányolás emancipatorikus felszámolásához. Lukács tehát már ekkor, a harmincas években megnyitja azt a kétfrontos küzdelmet a modernizmus és a naturalizmus erői ellen, ami Oelmacher és Aradi, sőt Perneczky szürnaturalizmus értelmezését is nagymértékben inspirálta.

Lukács számára az izmusok, az expresszionizmus, a futurizmus, a dadaizmus és a szürrealizmus legnagyobb átka az úgy nevezett antirealizmus volt, vagyis az, ahogyan tönkreteszik és diszkreditálják a realizmust, abból üres, lejárt formát csinálnak. Vélhetően ez az antirealizmus, avagy a természetelvű művészet tagadása éppúgy aggasztotta Bernáthot is, mint Lukácsot. Lukács vehemenciáját azonban csak fokozta kommunista hitvilága, hiszen ha az avantgárd izmusok a realizmust és a realitást támadják, akkor egyúttal azt a szocialista kultúrát is lejáratják, amely a realizmus mellett kötelezte el magát. Brecht pedig éppen ezzel az örök realizmus koncepcióval, illetve annak antimodernségével vitázva vette védelmébe Lukáccsal szemben az expresszionizmust és a modernizmust.[697] Brecht ugyanis Tolsztojjal és Thomas Mannal szemben Majakovszkijt, Kafkát és Joyce-ot tekintette követendő példának, mert ők korszerűen ábrázolják a valóságot, és a formai invenció sem öncélú náluk, hanem a valóság mélyebb megértését szolgálja. Az avantgárd formai forradalma tekintetében Brecht egyetértett Ernst Bloch-hal és Walter Benjaminnal is, aki a modern kultúra optikai tudattalanjának kifejeződését a modern művészetben kereste, ami a külvilág eldologiasodására és illuzórikus voltára reflektálva tér vissza a romantikához, a töredékesség és az ikonikusság, avagy az allegória kultuszához.[698] Ernst Bloch is hasonló alapokon védte Lukáccsal szemben az avantgárd irodalmát, amikor a lukácsi realizmus elméletén a

[696] Lukács György: A realizmusról van szó. In: A realizmus problémái. Szikra, Budapest, 1948. 287-317.
[697] Bertolt Brecht: A realista írásmód szélessége és sokfélesége. (1938) In: Irodalomról és művészetről. Kossuth, Budapest, 1970. 244-255.
[698] Walter Benjamin: A szürrealizmus. (1929) In: Bacsó Béla (szerk.): Az esztétika vége. Ikon, Budapest, 1995. 303-319. Lásd még: Erdmut Wizisla: Brecht and Benjamin. Story of a Friendship. Verso, London, 2009.

korszerűséget kérte számon, illetve a valódi realizmust, ami immáron nem jelentheti a totalitás ábrázolását, hiszen a modernitás korában nincs már totalitás.[699]

Lukács Brechttel folytatott harmincas évekbeli vitájában is már az avantgárd, és különösen az expresszionizmus lesz a kommunista kritika célpontja.[700] Ez tulajdonképpen megfelelt Sztálin és Zsdanov későbbi nézőpontjának is, ami persze nem jelentette azt, hogy Lukács tökéletesen képviselte volna Sztálinék álláspontját, amit a harmincas évek végének moszkvai Lukács-kritikája is mutat, ami a budapesti Lukács-vita előképeként már a nyugati polgári realista kánon túlságosan is pozitív értékelését kérte számon Lukácson. Zsdanov szocialista realizmus elmélete viszont irodalomelméleti talajon Maxim Gorkij proletár realizmusára épített, a képzőművészetben pedig a Geraszimov által képviselt peredvizsnyik-tradícióra, amivel nálunk Munkácsyt és követőit lehetett összekötni, az irodalomban pedig Petőfi és Ady forradalmi lírája került a csúcsra. A két kultúra harcában azonban egykoron Brecht és Lukács is a kommunizmust képviselte, a zsdanovscsinák időszakában, a hidegháború kezdetén viszont mindketten gyanússá váltak, Brecht az avantgardizmusa, Lukács pedig a polgári humanizmusa okán. Valójában a problémát mindkét esetben az jelentette, hogy Brecht és Lukács is egy „nyugati" kánont képviselt, csak az egyik Kafkára és Joyce-ra tekintett fel, a másik meg Balzacra és Thomas Mannra. Sztálin és Zsdanov viszont kifejezetten szovjet alapokra kívánta helyezni az új szocialista ember esztétikai nevelését, amit nemcsak pártos és ideológiával átitatott, de közérthető és a proletariátus intellektusához szabott formában képzeltek el.

A belső frontok komplexitását jól jelzi, hogy a kelet-német formalizmus vita során 1951-ben az ortodox álláspont Lukácsot citálja, akinek nemzetközi tekintélyét egyáltalán nem rendítette meg a magyar és szovjet Lukács-kritika.[701] Az NDK-ban mélyen tisztelt, de továbbra is a művészet sajátos, autonóm forradalmisága mellett elkötelezett Brecht bírálói ugyanis Lukács nagyrealizmus elméletére építettek, amelynek értelmében a művészi ábrázolásnak a totalitás igényével kell fellépnie, vagyis totális és pozitív képet kell adnia a szocialista realitásról, a szocializmus világáról, hogy ekként szolgálja az edukációt és a

[699] Ernst Bloch and Hans Eisler: Avantgarde-Kunst und Volksfront. Die Neue Weltbühne, 1937. december 9. 1568–73.
[700] Ungvári Tamás: Avantgárd vagy realizmus? Magvető, Budapest, 1979. Lásd még: Fredric Jameson (ed.): Aesthetics and Politics. Verso, New York, 1980.
[701] Joachim Lucchesi: From Trial to Condemnation. The Debate over Brecht/Dessau's 1951 Opera Lucullus. Contemporary Theatre Review, 1995/2. 13-21.

spektakuláris logikát.[702] Ennek a pozíciónak a fenntartása egyúttal Brecht kritikáját jelentette, aki ezt a totalitást a giccsel azonosította, és helyette a montázsra épülő fragmentált szerkezet mellett szállt síkra, ahol a befogadó, a szocialista ember maga is gondolkodásra, értelmezésre kényszerül – ezt a nyitott szerkezetet szolgálják Brecht híres elidegenítő effektjei, amelyek éppen az elidegenedés, az eldologiasodás kritikáját állítják színpadra.[703] Sztálin 1953-as halála és a sztálini szocialista realizmus bukása azonban végül Berlinben is az avantgárd – különösen a Neue Sachlichkeit – realizmusának újrahasznosításához vezetett, ami párhuzamosan folyt az olasz, kommunista neorealizmus törekvéseivel, amit Renato Guttuso és Gabriele Mucchi berlini reputációja is kiválóan mutat az ötvenes évek közepén.[704]

Budapesten a Nagy Imre kormány színrelépése, Révai József menesztése és az 1954-ben kezdődő Derkovits-vita után kezdett el enyhülni a formalizmus kritikája. Ez a berlini és a lengyel esztétikai modernizációval párhuzamosan az ötvenes évek második felében a szocialista modern fogalmának kialakulásához vezetett. Ebben a magyar folyamatban kulcsszerepet játszott a konstruktivizmus, illetve a konstruktív törekvések megítélése és menedzselése.[705] Az ötvenes évek közepétől kezdődően ugyanis a magyar művészeti életet a konstruktív tendenciák lassú erősödése jellemezte. Az egykori aktivisták, Uitz Béla és Kmetty János, illetve a konstruktivizmust a természetelvű realizmusba oltó Hincz Gyula, Barcsay Jenő és követőik lettek az új szocialista realizmus letéteményesei.[706] Bizonyos tekintetben még az ötvenes-hatvanas évek fiatal sztárművésze, Kondor Béla karrierje is ide kapcsolható, akit a magyar művészettörténet inkább Dürerhez és a német reneszánszhoz kapcsol, és aki a szürrealizmus egy sajátos, bizonyos értelemben piszchorealista verziójaként kanonizálódott az ötvenes években Picasso magyar követőjeként.[707] A szürrealizmus avant la lettre azonban továbbra is vörös posztó maradt egészen a hatvanas évek közepéig, miközben Németh Lajos nemcsak Barcsayt és Kornisst, de két fiatal „szürrealistát” is be akart illeszteni az új

[702] Bazin 2011. Lásd még: Jerome Bazin: The Reality of Class Struggle. Realism and Reality in East German Socialist Realism. Own Reality, 2013/1. 1-15. Martin Damus: Malerei der DDR. Funktionen der bildenden Kunst im realen Sozialismus. Rowohlt, Berlin, 1991.
[703] Bertolt Brecht: Epikus dráma – epikus színház. Színháztudományi Intézet, Budapest, 1962.
[704] Fabio Guidali: Gabriele Mucchi’s Career Path in Italy, Czechoslovakia, and the GDR. In: Bazin et al. 2016, 91-99.
[705] Erről bővebben tőlem: A szocialista spektákulum és a magyar „konstruktivizmus”. In: Petrányi Zsolt (szerk.): Keretek között. MNG, Budapest, 2016. 84-103.
[706] Németh 1968.
[707] Lásd Németh Lajos számtalan szövegét Kondorról: Gesztus vagy alkotás. Szerk.: Tímár Árpád és Hornyik Sándor, MTA Művészettörténeti Kutatóintézet, Budapest, 2001.

szocialista realizmus kánonjába, Csernus Tibort és Kondor Bélát.[708] Ha tetszik éppen ez a hidegháború frontjait és a kommunista identitást figyelmen kívül hagyó retorika vezetett Aradi Nóra és Rényi Péter éles kritikájához és az Új Írás-vitához, amelynek érvrendszere aztán szinte viharos gyorsasággal kopott ki a nyitás és a reform lázában égő köztudatból a hatvanas évek közepén, ahogyan ezt a parttalan realizmus körüli viták is mutatják.

Frontok

A hidegháborús frontok Budapesten már közvetlenül a „Felszabadulás" után, 1945 áprilisában megnyíltak, mégpedig a kommunisták révén, akik egyből élénk propaganda tevékenységbe, lapalapításba, majd agitációba kezdtek. A baloldal nem sztálinista, de szocialista, demokratikus, antifasiszta képviselői Justus, Kassák, Hamvas és Kállai vezetésével egy ideig tartották a kulturális frontokat, de a politikai vereségek után nagyon gyorsan eltűntek a közéletből. Nézeteik, álláspontjaik azonban fennmaradtak, ápolták őket, és újra és újra elő is kerültek, bár többnyire név és forrás nélkül. A *Tavaszi Tárlat* idején meg csak negatív konnotációkkal, a bírálatok és az antikapitalista kritika részeként, jelezve a polgári revizionizmus és a l'art pour l'art dekadencia veszélyeit. Az 1961-ben kezdődő Új Írás-vita során azonban már nyilvánvalóvá váltak a korábban még inkább palástolt belső frontok a szocialista táboron belül is, amelyeken 1956 és 1961, az SZKP XX. és XXII. Kongresszusa után a szocialista realizmus modernizációjának szolgálatába állították Brecht, Bloch és Benjamin egykori avantgárdista, és lényegében antisztálinista érveit. A formai kísérletezés és a klasszikus realizmus modernista átfogalmazásának és újraértelmezésének érvrendszere végül a parttalan realizmus vita során kodifikálódott is. Mindez a modernizáció nyilvánvalóan összefüggött a moszkvai desztalinizációval és mindenekelőtt az SZKP 1961-es XXII. kongresszusával, amely nemcsak a korábbi vezetés politikai hibáit ismerte el, de elkötelezte magát az új utak keresése mellett az esztétikában is, ami Budapesten is nagyon gyorsan az avantgárd pozícióinak ismételt felülvizsgálatához vezetett, ami tovább erősítette a Németh Lajoshoz hasonló képzőművészeti reformerek helyzetét is.[709]

[708] Németh 1961b.
[709] Nyírő Lajos: A XXII. Kongresszus és irodalmi életünk néhány kérdése. Kortárs, 1962/1. 90-98. Illés László: Régi viták az avantgarde-ról. Kritika, 1963/2. 6-17. Illés László: Újabb viták az avantgarde-ról. Kritika, 1964/4. 13-22.

Absztrakció-vita (1945-1948)

Az úgynevezett absztrakció-vita 1945 és 1948 között folyt a képzőművészeti életben, és legfajsúlyosabb szereplője egyértelműen Lukács György volt, aki az absztrakció és a szürrealizmus, a „reakciós", irracionális, dekadens, a kommunista társadalomra káros művészet két általa legfontosabbnak ítélt magyar teoretikusával, Hamvas Bélával és Kállai Ernővel kívánt leszámolni.[710] Lukács lényegében válasz nélkül maradt 1947-es kritikája azonban csak egy folyamat végpontját jelentette, amely már közvetlenül a „Felszabadulás" után megkezdődött és mindvégig az absztrakt művészet befeketítésére irányult, és párhuzamosan zajlott a reakciós irodalmi törekvések kritikájával, amely az Újhold polgári radikális körétől a népi írók konzervatív nacionalistának minősített mozgalmáig ívelt. Az absztrakció-vita a szocialista realizmus inszcenírozását a populista szocialista spektákulum kiépítését szolgálta, vagyis a szocialista realista program megismertetését a nagyközönséggel. Erre utal az is, hogy az absztrakció ellen először a Szabad Nép főszerkesztője, az MKP KV propaganda osztályának vezetője, Horváth Márton szólalt fel a Szabad Népben, aki megjegyezte, hogy a kiállítótermek falait már beborítja a húszas évek álforradalmi művészete.[711] Ha a kifejezést valamilyen frakcióhoz kell társítani, akkor itt mindenképpen Kassák és a Munka-kör merülhet fel, hiszen Kassák 1945 után fontos pozíciókhoz jutott, a Művészeti Tanács egyik alelnöke lett, és két folyóiratot (Alkotás, Kortárs) is útjára indíthatott. Az államhatalom megszerzése során a kommunisták azonban éppen a baloldali, szocialista riválisaikkal számoltak le. A Horthy-rendszer és a fasizmus bukása után a baloldali művészeti törekvések ugyanis felerősödtek, nemcsak a kommunista művészek aktivizálódtak, vagyis a Szocialista Művészek Csoportjának életben maradt tagjai, hanem olyan a szociáldemokráciával rokonszenvező művészek is, mint Bálint Endre és

[710] Korábbi összefoglalásához lásd: Pataki Gábor: Elégia a reményhez. Művészetkritika Magyarországon, 1945-48, különös tekintettel az Európai Iskolára. Művészet, 1983/9. 12-15. Illetve: Pataki Gábor: „Van alkonyat, mely olyan, mint a hajnal". Képzőművészeti viták, 1948-1949. In: A fordulat évei. Politika, képzőművészet, építészet. Szerk.: Standeisky Éva, Kozák Gyula, Pataki Gábor, Rainer M. János. 1956-os Intézet, Budapest, 1998. 217-238.
[711] Horváth Márton: Babits halotti maszkja. Szabad Nép, 1945. május 31. Horváthot idézi: Pataki 1983. Horváth kultúrpolitikai ténykedésének elemzéséhez lásd: Standeisky Éva: A Magyar Kommunista Párt irodalompolitikája, 1944-1948. Kossuth, Budapest, 1987. és Standeisky 2005.

Gyarmathy Tihamér vagy a kommunista (legalábbis MKP tag) Lossonczy Tamás, aki a Munkáskultúr Szövetség számára szervezett kiállításokat Budapesten.

Ebben a hangulatban, ebben népi demokratikus miliőben lépett fel az Európai Iskola már 1945-ben, illetve jelent meg 1946-ban az abból Kállai Ernő vezetésével kiváló Elvont művészek csoportja, akik kifejezetten az absztrakt és a szürreális művészetet kívánták népszerűsíteni, mint a legmodernebb törekvések zálogát. Az Európai Iskola maga viszont egyfajta baloldali népfrontot képviselt, hiszen az alapítók Pán, Mezei és Gegesi Kiss Pál Kassákot kérték fel alapítótársnak, de olyan polgári elkötelezettségű művészeket is meghívtak tagnak, mint a Gresham-körhöz tartozó Czóbel Béla vagy Márffy Ödön. Az absztrakció-vitában azonban Kállai szinte egyedül harcolt az absztrakcióért és a szürrealizmusért, vele szemben pedig olyan fontos emberek léptek fel, mint Bernáth Aurél, Lukács György és Rabinovszky Máriusz, aki az MKP-n belül ekkoriban a legmagasabb pozícióban lévő művészettörténésznek számított, és ő szervezte meg a Magyar Képző- és Iparművészek Szövetségén belül a művészeti író szakosztályt.[712] Rabinovszky kezdetben még megengedő álláspontra helyezkedett, lényegében úgy, mint Bernáth, hiszen mindketten azt képviselték, hogy az absztrakt művészetnek is van létjogosultsága, megvannak a maga törvényei, a sajátos esztétikája, amely önmagában nem ártalmas a társadalomra nézve. Ezzel szemben állt Horváth és Lukács, avagy a párt hivatalos álláspontja, amelynek képzőművészeti szócsöve kezdetben Pogány Ö. Gábor lett, aki egy sajátos, Révaival párhuzamba állítható népies álláspontról indulva radikalizálódott a sztálini kulturális forradalom élharcosává.

Horváth, Lukács és Pogány tehát már kifejezetten reakciósnak tartotta az absztrakt és a szürrealista művészetet, amelynek semmiféle helye és létjogosultsága nem lehet a népi demokrácián belül. Ami a szürrealizmus helyét illeti, arról érdekes módon Bernáth például nem is beszél, mert annak az ábrázoló és a nem-ábrázoló művészet rendszerében tulajdonképpen nincs is helye.[713] Bernáth hírhedt 1947-es absztrakció-kritikája[714] amúgy tulajdonképpen a Gresham posztavantgárd természetelvű festészetének útját kívánta

[712] Rabinovszky Máriusz: Harc az absztrakt művészet körül. Politika, 1948. május 22. Lásd még: Pataki Gábor: Rabinovszky Máriusz. Enigma, 47-49. 2006. 387-397.
[713] Bernáth Aurél: Az absztrakt művészetről. A Szinyei Társaság és művészetünk útja. (1947) In: A múzsa körül. Szépirodalmi, Budapest, 1962. 172-186.
[714] Bernáth gondolatmenete lényegében az 1941-es absztrakt művészetről írott szövegét reprodukálja. V.ö.: Bernáth 1941.

egyengetni, amely realizmusa okán járható a kommunista diktatúra és a szocialista realista kultúrpolitika idején is. Bernáth azonban közben gyakorlatilag kirekesztette az absztrakciót a magyar művészet köréből, az avantgárd nemzetközi trendjeihez kapcsolta, amely idegen a magyar kultúrától, sőt a hagyományos értelemben vett (ábrázoló) művészettől is, nem természetelvű, hanem „tudateredetű" művészet, amelynek persze megvannak a saját törvényei. Bernáth mintha az absztrakció – Horváth által is szóvá tett – elburjánzásával szemben igyekezett volna megvédeni a hagyományosabb ábrázoló művészeteket, amikor kijelentette, hogy az ő „eszményeik nem festőiek". Ha viszont külön kezelik a két irányzatot, azzal el lehet kerülni a Bernáth számára leginkább gyomorforgató stíluskeveredést, ami amúgy a magyar szürrealista absztrakciót jellemezte, ami persze saját programja szerint a természet rejtett arcát kutatta. „Minél jobban tudatosítjuk e stílusközösködésnek természetellenes voltát, annál jobban szabadulunk egy chimérától – hogy arra van utunk."[715] A sors érdekes iróniája, hogy az ajtón kitessékelt szürrealizmus később Csernusnál és a szürnaturalistáknál a pincén át szivárgott vissza, hogy ismét a bomlás útjára terelje a bernáthi „naturalizmust".

Lukács nagy kritikájában is a szándékosan torzító szürrealista absztrakció lesz a reakció és az irracionális gondolkodás maximuma. „Ámde az absztrakt művészet elméletírói éppen olyan magatartás felmagasztalásából indultak ki, mely a külvilágot értelmetlen, embertelen, vadállatias káosznak fogja fel, mely legfeljebb valamely misztikus, jelenségentúli elvben vagy kozmikussá stilizált tudományeltorzításban vél valami értelmet feltalálni. Ez az «értelem» azonban elvi alapjainál fogva nem vonatkoztatható vissza az ember valóságos világára, ama jelenségek és törvények világára, amelyben élete lefolyik, amelynek kialakulása életformáit és élettartamait meghatározza."[716] Ez a művészet így Lukács szerint nemcsak antihumánus és irracionális, hanem embertelenségénél és naturalizmusánál fogva lényegében fasiszta is, amely ítéletnél rettenetesebbet 1947-ben nem nagyon lehetett kimondani a világháború és a nyilasok által súlyosan megtépázott Magyarországon. Lukács a kommunista aszkézis ideológiai programja felől nézve bizonyos értelemben azonban a saját, fiatalkori, életfilozófiai és szellemtörténeti démonjaival is viaskodott, akik bizonyos

[715] Bernáth 1947, 177.
[716] Lukács 1947b, 154.

értelemben Bataille és Breton szürrealizmusában éledtek újjá, akiket Lukács még komolyan venni sem volt hajlandó.[717]

A konkrét, avagy az Elvont művészek csoportjának kiállításaihoz kötődő szűkebb értelemben vett absztrakció-vita kiindulópontja azonban egy szobrász, Andrássy Kurta János 1946-os cikke lett, amely azt a kérdést teszi fel, hogy van-e egyáltalán létjogosultsága az absztrakt művészetnek a népi demokráciában?[718] Andrássy pozíciójának érdekessége az, hogy úgymond a népies, konzervatív realizmus felől kritizálja a túlságosan elvont és nem kellőképpen nemzeti érzületű absztrakt és szürrealista művészetet. A Moszkvából hazatérő kommunista művészek nevében pedig Ék Sándor szólalt fel egészen hasonló érveléssel az érthetetlen absztrakcióval szemben.[719] Velük szemben Kállai Ernő (*Művészet és tömeg* című cikkével) és Justus Pál (*Művészet – valóság – világnézet* című cikkében) a művészet autonómiája mellett szállt síkra, mondván, hogy nem csak a realizmus lehet forradalmi művészet, ami viszont Trockij és Breton pozícióit idézhette fel. Sőt, a helyzet az, hogy a szocialista realizmus alkotásai többnyire csak „gyenge kópiái" a „kapitalizmus virágkorához fűződő legnagyobb realista alkotásoknak".[720] Kállai ráadásul a tömegek ízlését kiszolgáló, népi és szocialista realizmus kapcsán intő példaként Hitler populista kultúrpolitikáját is felemlegette: „a hitlerizmus is formai és tematikus előírások kényszerzubbonyát húzta a német művészetre".[721] Az MKP nevében először Horváth Márton indított támadást a Kortárs folyóirat szerzői, köztük Kállai és Justus ellen, mondván, hogy az SZDP lapja az absztrakció jelszavát írta lobogójára.[722] Lukács pedig még a kommunista Kassákot is kritizálta hatvanadik születésnapja alkalmából mondván, hogy a kezdetben (Tanácsköztársaság) forradalmár és bolsevik költő később (bécsi emigráció) a forma forradalma mellett kötelezte el magát.[723] Lukács számára viszont a forma forradalma a hamis forradalmat, a L'art pour l'art forradalmat jelentette, ami pusztán visszatükrözte a dekadens kapitalista kultúrát, de nem kötelezte el magát egy másik, szocialista és humanista kultúra építése mellett.

[717] V.ö.: Lukács György: A lélek és a formák. Franklin, Budapest, 1910. és Hévizi Ottó: A disszonancia filozófusa és az utolsó dialógus. Fordulat, (2010) http://fordulat.net/pdf/10/Fordulat10_Hevizi.pdf
[718] Andrássy Kurta János: Absztrakt művészet a népi demokráciában? Szabad Szó, 1946. június 16.
[719] Ék Sándor: A képzőművészet időszerű kérdéséről. Új Szó, 1946. szeptember 23.
[720] Justus Pál: Művészet – valóság – világnézet. Kortárs, 1947/2. 38-39.
[721] Kállai Ernő: Művészet és tömeg. Kortárs, 1947/4. 102.
[722] Horváth Márton: A magyar demokrácia irodalmi életének mérlege. Csillag, 1948/4. 46-55.
[723] Lukács György: A hatvanéves Kassák. Forum, 1947/3. 217-218.

Amíg Kállai nyilvánvaló avantgardizmusa és jó szervezőkészsége miatt vonta magára Lukács figyelmét, addig Hamvas nemcsak Kemény Katalinnal közös könyvével húzta ki a gyufát, hanem egy évvel korábbi, 1946-os Lukács kritikájával is, ami nemcsak a marxizmus, hanem az egyszerű, földhöz ragadt realizmus kritikája is egyben.[724] Ha ugyanis Lukács pszichologizmusa és a mögötte sejtett irracionális polgári filozófia (Nietzsche és Bergson) miatt elveti Joyce-t és Proustot, akkor elveti az egész modern művészetet Bartóktól Picassóig – állította Hamvas. Lukács Balzacra és Tolsztojra épülő nagy realizmusa maga pedig nemcsak idejétmúlt, de még ráadásul konzervatív és retrográd is. Ez után némileg érthetőbb már, hogy a konzervativizmussal, sőt együgyűséggel vádolt Lukács tőle szokatlan módon az absztrakt képzőművészet bírálatára áldozta drága idejének egy részét 1947-ben.[725] Az absztrakt művészet magyarországi elméleteire mért megsemmisítő csapás során a fő célpontot Kállai Ernő (*A természet rejtett arca*), illetve Hamvas Béla és Kemény Katalin (*Forradalom a művészetben*) 1947-es könyvei képezték, amelyek a modern természettudomány, illetve az életfilozófiává párolt keleti miszticizmus alapján korszerű és humánus magatartásként legitimálták a dekadens, burzsoá művészet legborzasztóbb fattyúhajtásait, az absztrakciót és a szürrealizmust.[726] Mindkét műből bőven idézett is a vezető marxista filozófus, de a szövegrészletekhez fűzött kommentárjaiban a jó indulat legcsekélyebb jele sem fedezhető fel. Hamvas igazságkereső, illetve tremendum (a megrendítő művészet) gondolatmenetei kapcsán írja, hogy „(...) Hamvas szerint ez a patologikus magatartás ez az őrület az egyedül megfelelő magatartás az objektív valóság valódi, rejtett, korunkban azonban kibontakozott, igazi mivoltával szemben. A következetes «igazságkereső» az őrültségben végzi; kicsinyesség és kompromisszum jele, ha ez nem áll be; példa rá Goethe."[727] Míg Hamvasnál a polgári, dekadens életfilozófiák igenlése Lukács szerint orientalista sznobizmussal párosul, addig Kállai egy - mai kifejezéssel élve - tipikus „new ager" figura, aki csupán nietzschei szociális darwinizmusát igyekszik tudományos köntösbe bújtatni. „Hogy ezt Kállai a misztikus elragadtatás és a művészkávéházi önirónia vegyülékével fejezi ki, még nem ad gondolatainak eredetiséget."[728] Lukács mégis Kállait érezte

[724] Hamvas Béla: Lukács György. Diárium, 1946/1. 20-24.
[725] Lukács György: Az absztrakt művészet magyar elméletei, Forum, 1947/9. Újraközölve: Lukács György: Új magyar kultúráért. Szikra, Budapest, 1948. 152-169.
[726] Kállai Ernő: A természet rejtett arca. Budapest, é.n. (1947); Hamvas Béla - Kemény Katalin: Forradalom a művészetben. Misztótfalusi, Budapest, 1947.
[727] Lukács 1947b, 155.
[728] I. m. 156.

veszélyesebb gondolkodónak, mivel ő a történelmi materializmus egyik bástyáját, a modern természettudományt akarta bevenni az idealista filozófia és a dekadens művészet számára. Lukács Kállai-kritikája így a modern természettudomány irracionális és szürreális „kisajátításának" kritikája is, az áltudományosság és az embertelenség szürrealista kultuszának bírálata, amely fasizmushoz vezet, nemcsak a filozófiában (Nietzsche erre Lukács örök példája), de a képzőművészetben (amire a Hitlerért „rajongó", majd Francóval lepaktáló Salvador Dalí az eklatáns példa) is.

Kállai és Hamvas azonban nem állt teljesen egyedül az új realizmus képviseletével, mint ahogy nem állt egyedül a támadások keresztttüzében sem, amit jól mutatnak a Weöres Sándort ért kritikák is, amelyre válaszul fogalmazta meg ars poeticához illő nézeteit a modern művészetről. „A modern művészet, mint mondottuk, irracionális, de nem antiracionális; nem az észt, hanem a tudattalant testesíti meg, de nem észellenes; sőt a modern művészet sajátságos paradoxona, hogy irracionális remekmű megalkotásához sokkal csiszoltabb, fegyelmezettebb, önellenzőbb intellektus kell, mint egy ésszerű, érthető remekműhöz. – S a másik paradoxon, hogy ez az irracionális művészet nem irreális, hiszen az emberlélekből újonnan feltörő elementumot, a legforróbb valóságot szólaltatja meg, tehát minden látszat ellenére is realizmus; legfeljebb azzal a különbséggel, hogy a múltbeli művek a téma-feldolgozásmódjuk által lettek reálisak vagy irreálisak, a modern mű pedig maga a realitás, a mélyből feltörő valóságnak megtestesülése."[729] Lukács elsöprő kritikája után amúgy Kállai és Hamvas sem mert nyíltan válaszolni az őket ért vádakra. Kállai 1948 februárjában azonban lemondott tagságáról a Magyar Művészeti Tanácsban,[730] mivel úgy érezte, hogy annak konzervatív szellemű tagságával szemben nem tudja támogatni a modern művészet ügyét. Nem sokkal később aztán az Iparművészeti Főiskolán is elvesztette állását. Gyarmathy Tihamértól tudjuk azonban, hogy 1948 után is rendületlenül járta a műtermeket, és modern művészetre biztatta a művészeket, de a nyilvánosság elé már nem tárhatta nézeteit.

Kállai csak indirekt módon, 1948-as cikkeivel válaszolt Lukácsnak, amelyekben hevesen elutasította a fasizmus és az embertelenség vádját, az irracionalizmust pedig a ráció egy másik, alternatív formájaként értelmezte. És ahogy a *Képzőművészet újabb irányai* 1948-as kiállítása kapcsán is láthatóvá vált, egy új realista egységfront mellett kötelezte el magát.

[729] Weöres Sándor: Vázlat a modern művészetről. Magyarok, 1947/10. 709.
[730] V.ö.: Standeisky 2005, 97-125.

És példátlan pontossággal összegezte is ennek kapcsán álláspontját. „Nem hagyhatom szó nélkül, hogy a kiállításon egybefoglalt modern művészeti irányzatokat, főleg a szürrealizmust és az absztrakt művészetet a szélsőbaloldali sajtó részéről állandóan mélyen becsmérlő támadások érik. Ezek a művészetpolitikai jelszavakon nyargaló kritikák számos esetben olyan kitűnő festők és szobrászok demokratikus, szociális érzületét vonják kétségbe, akik a munkáspártok meggyőződéses tevékeny tagjai. Lelki elferdülést, embertelenséget, népellenességet emlegetnek azzal a művészettel szemben, melyet politikailag és világnézetileg homlokegyenest ellenkező szempontból ugyan, de szó szerint is pontosan ezekben a bűnökben már a nácik és a nyilasok is elmarasztaltak. A faji gondolat gőzétől elhomályosult szemek zsidómételyt és kultúrbolsevizmust láttak az absztrakt és szürrealista művészetben, melyet doktriner marxista ideológusok viszont mint monopolkapitalista mételyt és fasizmust kárhoztatnak."[731] Kállai populizmus-kritikája azonban egyáltalán nem hatotta meg a doktriner marxistákat, akik a hatvanas évek közepéig ki is tartottak érveik mellett, hiszen nem tehettek mást, maga a nyelv, a szocialista realista diszpozitív előírta a szürrealizmus helyét, amit csak igen lassan lehetett átírni és megváltoztatni.

A magyar absztrakció-vita párhuzamba állítható az absztrakció, a szürrealizmus és a realizmus körüli párizsi vitákkal is, amely a Salon des Réalités Nouvelles tevékenységével kapcsolódott össze, illetve a francia baloldal és a francia kommunista párt álláspontjának változásait tükrözte vissza, mely utóbbi igazodott a Kominformot vezető Zsdanov álláspontjához.[732] Ennek eredményeképpen az olyan kommunista festők, mint André Fougeron a zsdanovscsinák hatására finomítottak is túlságosan expresszívnek ítélt realizmusukon. A Salon des Réalités Nouvelles-t viszont az egykori Abstraction-Création köréhez tartozó művészek hozták létre 1946-ban Sonja Delaunay, August Herbin és Jean Arp vezetésével. Az „új realizmus" kifejezés nyilván taktikai húzás volt a részükről, amellyel az absztrakciót és a szürrealizmust támogató kritikusok, Michel Ragonnal és Michel Seuphorral az élen azt az álláspontot képviselték, hogy az absztrakció és a szürrealizmus is a valóságra reflektál, de azt nem a hagyományos figuráció és a realizmus eszköztárával képezi le.[733]

A felszínes és a mély realizmus Ragonra, Seuphorra és Kállaira is jellemző megkülönböztetése amúgy nagyon komoly intellektuális tradícióra épült, hiszen már Albert

[731] Kállai Ernő: 1948. A magyar képzőművészet újabb irányai. Nemzeti Szalon, Budapest, 1948. o.n.
[732] Sophie Cras: Nouveau Réalisme. From Socialist Realism to Capitalist Realism. Own Reality, 6, 2014. Natalie Adamson: Painting, Politics, and the Struggle for École de Paris, 1944-1964. Ashgate, Farnham, 2009.
[733] Wilson 2013.

Gleizes és Jean Metzinger 1912-es „szótárában” (*A kubizmusról*) is fellelhető volt, amely a kubizmus új térszemléletét kívánta azonosítani a legfrissebb tudományos eredményeket is számba vevő új realizmussal. A francia kommunisták, mint Aragon és Fougeron viszont egy harmadik „új realista” álláspontot képviseltek, amely egy sajátos nemzeti, francia szocialista realizmus mellett érvelt szemben a zsdanovi fotografikus szovjet szocialista realizmussal. A vitában Aragonék leközölték Lukács *Szabad művészet vagy irányított művészet* című szövegét is a saját, Zsdanovtól eltérő álláspontjuk igazolására, amely a művészek számára biztosította a sematizmustól eltérő, úgy nevezett partizán szabadság lehetőségét, ami azonban nem jelentette a teljes szabadságot, hiszen a szürrealizmus és a naturalizmus, a szándékos torzítás és a sematikus másolás között kellett keresnie a művésznek a realizmus szocialista útját.[734] A „partizán művészet” fogalma nem sokkal később aztán komoly problémát okozott Lukácsnak a Lukács-vita során, hiszen a pártosság zsdanovi elvének megsértéseként is értelmezhető volt, ami a szocialista realista diszpozitív villámgyors magyar megkonstruálása után már nem volt vállalható.

Tavaszi Tárlat (1957)

Az absztrakció-vita után a szürrealizmus egy jó ideig kizárólag negatív összefüggésben jelenhetett meg a szocialista realista spektákulum kultúrájában, ezen az 1953-as fordulat is csak óvatosan változtatott, hiszen a fasizmussal konnotálódó irracionalizmus továbbra is az egyik legsúlyosabb vétségnek számított. A szürrealizmus rekuperációja[735] szempontjából a lehető legrosszabbkor köszöntött be az 1956-os forradalom is, ami után az új vezetésnek keményen fel kellett lépni a revizionista erők és nyelvek ellen. Erre a fellépésre szolgáltatott kiváló alkalmat Makrisz Agamemnon „népfrontos” *Tavaszi Tárlat*a, amelynek 1957. áprilisi megnyitója előtt a négy zsűri elnöke közzé is tette óvatos, és az esetleges retorziókkal is már eleve számoló állásfoglalásait. Az egyik zsűri elnöke, Burghardt Rezső például a szocialista realista esztétika által elítélt naturalizmus pozícióit védte azzal, hogy azt egyszerűen az objektív élethűséggel azonosította. Bernáth Aurél viszont arra utalt, hogy a négy zsűri négy stílust jelöl, de óvatosan és ravaszul „saját” stílusát nem definiálta pontosan. Domanovszky

[734] György Lukács: Art libre ou art dirigé. Esprit, 1948/9. 273-292.
[735] A rekuperáció logikájához lásd: Mann 1991. McDonough 2002. McKenzie Wark 2008.

Endre is nagyjából hasonlóan cselekedett, amikor az általa vezetett és fémjelzett zsűri stílustörekvéseiről csak annyit mondott, hogy az a „nagy magyar tradíciót” öleli fel. Korniss Dezső hozzájuk képest kifejezetten bátran fogalmazott, pedig a nyilatkozatok 1957 áprilisában jelentek meg, amikor már folyt a fegyveres felkelők bebörtönzése. „A művészetet mintegy száz éve, az impresszionizmus fellépése óta kétféle művészeti irány jellemzi: egy hivatalos és egy kísérleti. Ez utóbbi nálunk kilenc év óta hallgatásra volt ítélve.”[736] Majd kifejtette, hogy a kísérleti stílus is a művészet és a kultúra javát szolgálja, éppúgy, ahogy a hasonlóan elvont matematika is a tudományos-technikai fejlődésért dolgozik a maga absztrakt nyelvezetével. A mi szempontunkból viszont igen árulkodó, hogy a szürrealizmus kifejezés nem szerepel a szövegben, Korniss – vélhetően tudatosan – igen óvatosan fogalmaz, kísérleti művészetről beszél, amely a „fauve-izmustól az absztrakcióig terjed”, ami lényegében „szín-, forma-, és térproblémákkal folytat elméleti kísérleteket”.[737] Célja azonban a társadalom építése, egészen pontosan az, hogy a „modern technikát humanizálja”.

A kísérletezés és a humanizmus azonban nem tévesztette és nem is hatotta meg a szocialista realista diszpozitív elszánt teoretikusait, akik nem is annyira a modernek visszatérésétől rettegtek, és nem is attól, mint egykoron Bernáth, hogy a modernek „ellopják” tőlük a progresszió aduászát, hanem csak szimplán kihasználták a lehetőséget, hogy bizonyítsák saját hűségüket a néphez és a párthoz, aminek 1956 után igen nagy jelentősége volt. Oelmacher Anna például így írt: „Külön kell szólnunk az absztraktokról, szürrealistákról. Műcsarnoki szereplésük kevés megértéssel találkozott. De ha a közönség reagálásából semmiképp sem tartjuk irányadónak a fejletlen ízlésűek vonzódását a régi naturalizmushoz és a giccsekhez, az absztraktokkal, szürrealistákkal szembeni ellenszenv jogos elzárkózás a beteges, dekadens törekvések elől, amelyekben az idealizmus és miszticizmus nyíltan, leplezetlenül kerül a felszínre. Kívánkozik a kérdés: miféle béklyót dobtak le a művészek, és miféle szabadságot nyertek? A «béklyó» a proletárállam azon helyes és jogos törekvése volt, hogy a művészet a nép hatalmát támogassa és hirdesse.”[738]

A később legendássá vált gyomirtás metaforát[739] viszont egy laikus, a nép nevében megszólaló Kovács János használta a *Tavaszi Tárlat*on rendezett ankéton: „a legnépszerűbb

[736] Tavaszi Tárlat. Élet és Irodalom, 1957. április 26.
[737] U.o.
[738] Oelmacher Anna: Forradalmi tett vagy kispolgári revizionizmus. Jegyzetek a Tavaszi Tárlatról. Élet és Irodalom, 1957. május 10.
[739] V.ö.: Pataki 1991.

kép a kiállításon egy nem is fotografikus, hanem szinte ijesztő panoptikumi másoló hűséggel festett öregasszonyportré. Itt van az igazi veszedelem. S azért is irtanunk kell a gyomot, mert kultiválatlan talajban is nagyra nő, veszedelmes, mert kulturálatlanabb közönségben is könnyebben burjánzik. Küzdenünk kell ellene nyíltan és megalkuvás nélkül, egyetértve a parlamentben legutóbb elhangzott felszólalással: Virágozzék minden virág, kivéve a mákvirágokat, daloljon minden madár, kivéve a jómadarakat."[740] Az új Művelődésügyi Minisztérium frissen kinevezett képzőművészeti osztályvezetője, Aradi Nóra pedig az ideológia-kritikán túlmenően hatalom-technikai kérdést is csinált az ügyből, amikor a tárlatot rendező képzőművészeket, illetve a Magyar Képző- és Iparművészek Szövetséget vádolta inkompetenciával, akik a kiállítást megrendezték. A Szövetséget amúgy a tárlattól nem függetlenül éppen annak megnyitása idején oszlatták fel.[741] „A legnagyobb csalódást azzal okozta a Tavaszi Tárlat, hogy a néhány száz kiállított műnek jóformán semmi köze nincs mai életünkhöz, a legtöbbről alig hihetjük el, hogy valóban 1956-ban, vagy éppen október 23-a után, 1957-ben készültek. A képzőművészek képesek voltak egy olyan – kétségtelenül hibákban bővelkedő – tárlat megrendezésére, mely megmutatta, hogy minden ellenforradalmi és revizionista törekvés ellenére dolgoztak, és nem a szocialista építés bojkottálásának talaján álltak. A minőségi törekvések mintha csakis művességi igényre szűkültek volna, mintha a mai magyar képzőművészet hűvös előkelőséggel tartaná magától távol nem csak a szocialista tartalmú társadalmi mondanivalót, de az emberi mélységet, a humánumot általában."[742]

A párt igen maga rangú álláspontját képviselte a Művelődésügyi Minisztériumot újjászervező miniszterhelyettes, a Magyar Nemzet főszerkesztője, Mihályfi Ernő, akinek cikke szintén revizionizmusról szólt, és igen tanulságosan, az aczéli politikát előrevetítve bírálta az absztraktokat és a szürrealistákat, illetve e bírálattal párhuzamosan a korábbi merev kulturális politikát (miniszterhelyettesként ennek is részese volt 1951 és 1957 között) is, amikor feltette a kérdést, hogy helyes volt-e kiállítani ilyen műveket. „Igen, helyes volt és hiba volt közel tíz éven át elzárni ezeket a közönség elől. Hiba volt, mert a nagyközönség túlnyomó része nem tudta, mi az, amit elzárnak tőle, s széles rétegekben, különösen művész-ifjúságunk körében egyre nagyobb varázsa lett a tiltott gyümölcsnek. Nem lehetett

[740] Idézi: Hajdu István: Rongyszőnyeg. A Tavaszi Tárlatról. Beszélő, (1995) http://beszelo.c3.hu/cikkek/rongyszonyeg
[741] Sasvári Edit: Tavaszi Tárlat. 2013. (kézirat)
[742] Aradi Nóra: Tavaszi Tárlat. Magyarország, 1957. május 1.

meggyőzni a közönséget az absztrakt, formalista irányzatok helytelenségéről, ha nem engedtük meg, hogy a közönség lássa, miről is van szó. Hivatalos művészetpolitikánk font mártírkoszorút e művészek fejére, s a Tavaszi Tárlat eredménye, hogy ezek a mártírkoszorúk most elfonnyadtak és lehulltak."[743]

A *Tavaszi Tárlat* elleni kritikák összegzéseként a Társadalmi Szemlében a tanulságokat egy magas rangú funkcionárius és filozófus, Szigeti József művelődésügyi miniszterhelyettes vonta le, aki ezen a poszton, és később az MTA Filozófiai Intézet igazgatójaként (1959-1968) is fontos szerepet játszott a magyar tudományos élet revíziójában, vagyis a revizionistának tekintett elemektől történő megtisztításában. Szigeti ekkor is keményen kiállt a szocialista realizmus mellett, amelynek realista, de továbbra is optimista példájaként Kerényi Jenő *Béke* szobrát (1955) emelte ki. De azt is kijelentette elöljáróban, hogy a szervezők kudarcot vallottak, mert az új kulturális politika „liberalizmusa" nem vezetett ezidáig sehova. Sőt helyeslően idézte a *Tavaszi Tárlat* szélsőséges bírálóit, akik a *Tavasz Tárlat* anyagában az 1956-os ellenforradalom visszfényét fedezték fel. Szigeti mindennek megadta a marxista filozófiai elemzését és politológiai jelentőségét is, amikor a fő ellenséget szituálta: „Tudjuk, hogy az absztrakt és a szürrealista művészek elfordulása az embertől, az ember társadalmi valóságától, a kapitalista fejlődés terméke, amely különösen imperialista szakaszában alapjaiban támadja meg az ember egész-ségét, integritását. Az imperialista kapitalizmus, s az október előtt nálunk annyit dicsért polgári demokrácia fekélyeitől való elfordulás vezeti el a polgári művészeket a szervetlen természet alakzataiba, vagy a mikroszkópikus lények ősvilágába zárja be őket, a belső világ, az ösztönös reakciók, a féltudatosság állapotának alaktalanul gomolygó ködképeibe."[744]

A *Tavaszi Tárlat* ikonikus vagy inkább emblematikus voltát mutatja Aradi Nóra belső, múzeumi helyzetértékelése 1957 novemberéből, amely a művészeti élet újraszervezésével foglalkozik. „Fel kell számolni azt az egészségtelen, káros, és elkedvetlenítő hangulatot, amely jelenleg az elvtársak körében uralkodik: árgus szemmel figyelik, hogy ki kivel áll szóba, és ha egy párttag egy nem párttaggal, vagy éppen egy átmenetileg megzavarodott fiatallal beszélget, esetleg éppen azért, hogy az illetőt nevelje, alakítsa, azonnal megindul a suttogás, esetleg rágalomhadjárat, hogy az illető «lefeküdt a polgároknak». A kommunista művészek nem engedhetik meg maguknak azt, hogy lemondjanak mindazokról, akik soraikon kívül

[743] Mihályfi Ernő: Jegyzetek a vita-tárlatról. Élet és Irodalom, 1957. június 7.
[744] Szigeti József: A Tavaszi Tárlat margójára. Társadalmi Szemle, 1957/2. 62.

vannak, nem szigetelődhetnek el úgy, mint eddig."[745] Ez a szöveg azonban egyúttal már a stratégia módosulását is jelzi, és a kádári-aczéli alkuk politikája felé mutat, amely azt hirdette, hogy aki nincs ellenünk, az velünk van. Az alkuk megkötése azonban nem jelentette azt, hogy a párt álláspontját, illetve a hidegháború frontjainak arcvonalait ne kellett volna fenntartani. Az ideológia ugyanis nemcsak a világ, a szocialista realista világ határait jelölte ki, de azt is pontosan meghatározta, hogy mi az, ami ezen kívül esik. „Politikai problémákhoz sorolom ezúttal művészeti hagyományaink kérdését. A forradalmi kiállítás anyaga alapján intenzívebben és sokoldalúbban kell hivatkoznunk művészeti hagyományaink nagy gazdagságára, s most művek, tehát tények alapján hivatkozhatunk arra a káros múltbeli politikára, amely a magyar művészet hagyományai közül csak a polgári humanizmus eredményeit tartotta mai művészetünk szerves előzményének, kirekesztve éppen azt a hagyományt, amely a szocialista humanizmus mondanivalójával és szellemével harcolt a fasizmus ellen."[746]

Horváth György értékelése szerint a *Tavaszi Tárlat* a képzőművészeti szövetség reformjával kapcsolható össze, ami még a Rákosi-kabinet 1956. júniusi lemondásához kapcsolódik.[747] A szövetségben 1956 nyarán megindultak a reformok, a Rákosi-éra elnöke, Domanovszky lemondott, nem volt új elnök és elnökség. A nyitás, a reformok jegyében került elő Makrisz koncepciója, aki egy népfrontos szalon-kiállítást kívánt megvalósítani a szocializmus melletti erők összefogására, ami végül a négy zsűrivel fémjelzett *Tavaszi Tárlat*hoz vezetett. György Péter értékelésében is – Horváthéhoz hasonlóan – az 1956-os esztétikai és politikai reformok a meghatározók, amelyek az 1953-ban meginduló desztalinizációhoz kapcsolódnak, ami azonban 1957-re komolyan megtorpant a revizionizmus és az ellenforradalmi erők elleni harc miatt.[748] A modern művészet jelentőségével pontosan tisztában lévő, 1945-től 1950-ig Párizsban élő, majd onnan Budapestre emigráló Makrisz hiába próbálta azonban népszerűsíteni a stiláris kísérletezést, hiába írt – igen okosan – absztrakt és konstruktivista irányokról a *Tavaszi Tárlat* katalógusában, a kommunista kritika – nem kevésbé okosan – a konstruktivistát lecserélte

[745] Aradi Nóra: A képzőművészet helyzetének főbb problémái. Tájékoztatás a megvalósult vagy megoldandó legfőbb kérdésekről. MNL OL XIX-I-4-aaa, Aczél György miniszterhelyettes iratai.
[746] U.o.
[747] Horváth 2015a. 190-201. Lásd még: Horváth György: Fejezetek a Képzőművészeti Alap történetéből. A Tavaszi Tárlat és a Három T a dokumentumok tükrében. Művészettörténeti Értesítő, 2015/2. 327-385.
[748] György 2014.

szürrealistára, és annak dekadenciáját és irracionalizmusát állította pellengérre. A „nevezéktani" vita aztán néhány évvel később Az Új Írásban folyt tovább, ahol bizonyos értelemben továbbra is a konstruktivista avagy szürrealista-e az absztrakció kérdése állt a fókuszban, amelynek fontossága csak akkor érthető meg, ha a nevezéktant, a valóság nyelvi-ideológiai konstrukcióját, a vita diszpozitivitását teljesen komolyan tételezzük. Németh Lajos ugyanis egyrészt az Európai Iskola konstruktív törekvésein, másrészt Kondor sajátos Dürertől Rembrandtig ívelő nagyrealizmusán, illetve Csernus új realizmusán keresztül nemcsak a művészi kvalitást és innovációt igyekezett legitimálni, de egyúttal a szocialista realizmus diszpozitívjét is elfogadta esztétikai és politikai realitásként.

Új Írás-vita (1961-1962)[749]

Az Új Írás-vita paradigmatikus esemény, amely nemcsak azt jelzi, hogy a szovjet modernizáció elérte a kulturális diszpozitív képzőművészeti részét, de azt is mutatja, hogy az irodalmi diszkurzushoz képest mennyire erős szerepet játszott a vulgármarxizmus, ami a korabeli képzőművészeti kritika nagy részét is jellemezte. Elgondolkodtató, hogy ebben a stílusban és szellemben, ezen a nyelven szóltak az olvasóhoz a mintaként, illetve követendő példaként magyarul is publikált szovjet művészettörténészek is, akiknek írásai leginkább a Szovjet Művészettörténet évkönyveiben jelentek meg. A korszerűségről és a kortárs stílusról a Szovjetunióban 1958-1959-ben lefolytatott vita nyomán például Alekszandr Kantor ortodox sztálinista cikke jelent csak meg a korszerűségről, ami vélhetően a szerkesztő, Pogány Ö. Gábor érdeme.[750] 1957-58-ban a magyar irodalmi életben is komoly viták folytak a modernségről és a modernizmusról, majd a népi írókról és a revizionizmusról is. E viták kiindulópontját, ideológiai és politikai hátterét nyilván az SZKP XX. kongresszusa utáni szovjet irodalmi viták adták, ahol az ortodox szerzők a modernizmust revizionistának bélyegeztek, Magyarországon azonban még a népi írók nacionalista elkötelezettségét is ebbe a rubrikába sorolták, viszont 1958 végén rendeztek egy József Attila szimpóziumot is, ahol Király István már a szovjet reformerekhez hasonlóan egy befogadóbb, rekuperációs nézőpontot képviselt

[749] Az Új Írás-vitáról Pataki Gábor írt rövid, de átfogó értékelést. Lásd: Pataki Gábor: A „hivatott kertészek." Képzőművészeti kritika 1957-1965 között. In: Hatvanas évek 1991, 28-32.
[750] Kantor 1961.

az avantgárddal szemben.[751] Hasonló szellemben érvelt az avantgárd energiáinak megőrzése és újrahasznosítása kapcsán Szabolcsi Miklós is, aki Király mellett a *Művelődéspolitikai irányelvek* másik fontos szakmai tanácsadója volt.[752] Az ortodox oldal pozícióit viszont a *Realizmus és modernizmus* című szovjet szöveggyűjtemény erősítette, amely a moszkvai modernizmus-vita irodalmi szegmensének ortodox véleményeit közvetítette a magyar irodalmi közélet számára.[753]

Ebben a nyelvi és ideológiai környezetben érezte úgy Németh Lajos, hogy itt az ideje a képzőművészetben is erősíteni a modernizmus pozícióit.[754] Németh számára az irodalompolitika reformer szárnya lett az irányadó, ami Király és Szabolcsi vezetésével a szocialista modernizmus álláspontját képviselte, vagyis stiláris értelemben megengedte az avantgárd eredményeinek felhasználását, ha az egy alapvetően – és lukácsi értelemben vett – szocialista realista programba illeszkedett bele. Németh Lajos, aki 1954-től 1956-ig meghatározó szerepet játszott a képzőművészet szocialista modernizálásának diszkurzusában, 1956 után visszavonult a politikától, 1957-től a Dávid Katalin által vezetett Művészettörténeti Dokumentációs Központban dolgozott, és az ötvenes években a megtorlások jelenétől eltávolodva leginkább Piero della Francescával és Nagy Balogh Jánossal foglalkozott. A negyvenes évek végén azonban még lánglelkű Eötvös-kollégistaként indult a pályáján, majd 1953 után Nagy Imrét támogatta és akkoriban még hitt a szocializmus megreformálhatóságában is.[755] 1956 nyarán pedig már a hivatalos Írószövetségben is igen komoly reform-folyamatok zajlottak, Illyést, Déryt és Németh Lászlót is beválasztották a vezetőségbe. Ezek a folyamatok aztán elérték a képzőművészeti szövetséget is, amelynek vezetéséről Domanovszky le is mondott, ennek hatására hívták össze a nagyaktívát, ahol Németh 1956. szeptember 24-én a következőket mondta:

„Jelenleg a helyzet elég súlyos. Néhányan – az elkövetett hibákra hivatkozva – azt hangsúlyozzák, hogy megbukott a szocialista realizmus, a marxista esztétika. Ezért minden területen tanúi vagyunk a polgári nézetek megerősödésének, rehabilitálásukat követelik

[751] Király 1958. Hasonló nézőpont körvonalazódott Németh Lajos egyik mentora és barátja, Klaniczay Tibor írásaiból is: Népiesség és romantika. Kortárs, 1958/12. 894–900. és Klaniczay Tibor: Marxizmus és irodalomtudomány. Akadémiai, Budapest, 1964.
[752] Szabolcsi Miklós: Megjegyzés a vitához. Kortárs, 1959/1. 97–102.
[753] Héra Zoltán (szerk.): Realizmus és modernizmus. Gondolat, Budapest, 1959.
[754] Németh 1961b.
[755] Beke László – Németh Katalin – Pataki Gábor – Tímár Árpád (szerk.): Németh Lajos: „Szigetet és mentőövet” – Életinterjú, 1986. MTA BTK Művészettörténeti Intézet, Budapest, 2017.

olyan nézetek is, amelyek a múlthoz tartoznak, és a hiba ott történt, hogy eddig ugyan adminisztrative háttérbe szorítottuk őket, de elvileg még nem győztük le. Természetesen nem a marxista esztétika vagy tudomány bukott meg, mint ahogyan néhányan hangoztatják, hanem a marxizmusnak a vulgarizálása, a marxizmus szellemétől teljesen idegen dogmatizmus, a tudománytalanság. És azt is hangsúlyozni kell, hogy épp az alkotó marxizmus, a leninizmusnak újra jogaiba visszaállított eszméje buktatta meg a dogmatizmust. A feladatunk a képzőművészet területén is ugyanez, mint az egész kulturális életünkben: visszaállítani a marxista tudományt a jogaiba, tudományos alapra helyezni az elméleti munkát és szembeszállni mind a dogmatizmus még jócskán meglevő maradványaival, mind az újraéledő, le nem győzött polgári nézetekkel. Újból érvényt, hitet kell szerezni a művészetelméletnek, azt, amit a dogmatizmus elkótyavetyélt, az alkotó marxizmusnak kell visszaszereznie."[756]

1956, majd az 1957-es *Tavaszi Tárlat* és az 1958-as Nagy Imre per, illetve az 1957-58-as modernizmus vita, valamint a népi írók elleni ortodox 1958-as fellépés után 1961-re a helyzet úgy nézett ki, hogy Németh már sokkal kevésbé alkalmazta a „bolsevik nyelvet",[757] de Derkovits avantgárdizmusának nyomdokain még mindig előtérbe állította a szocialista realizmus megreformálását, amit kiterjesztett olyan fiatal alkotókra is, mint Csernus Tibor és Kondor Béla. Németh Lajos avantgárd krédója Derkovits mellett Vajda Lajos művészetét is megkísérelte szocialista, pontosabban antifasiszta szempontból rehabilitálni, hogy helyet adhasson a Vajda nyomdokain haladó, humanista, konstruktív és szürrealista törekvések (Korniss, Bálint, Ország Lili, Anna Margit) számára is. Németh legfontosabb bírálója, Aradi viszont Révai és az ortodox, szovjet, sztálinista szerzők nyomán továbbra is a szigorú, zsdanovi, hidegháborús politika alapján ítélte el a szürrealizmust, illetve a realizmus bomlasztását. Az ortodox nézetek legfontosabb ideológiai bázisát természetesen az 1956-os forradalom adta, illetve annak megtorlása, amely a polgári kultúra és a revizionizmus bírálatával járt együtt. Ennek kiemelkedő inszcenírozása lett a népi írók elleni fellépés mellett az újabb Lukács-kritika. Lukács 1956-os szerepvállalása a Nagy Imre kormány kultuszminiszteréként, romániai fogva tartása, majd hazaengedése a szilencium feltételével, vagyis azzal, hogy nem politizál. Hazatérése után Lukácsot végül nem fogták perbe, de nem

[756] Idézi Rieder 2011, 164. Forrás: Jegyzőkönyv, Szövetségi nagyaktíva ülés, 1956. szeptember 24.; MKCS-C-I-2/1076-(15-16), MTA-MKI Adattár.
[757] Kotkin 1995.

kerülhette el az újabb hivatalos filozófiai bírálatot 1958-ban, amikor a fő vád ellene továbbra is a revizionizmus, a polgári értékek felülértékelése maradt.[758] A revizionizmus ez esetben is a polgári kultúra magasabbrendűségét jelentette, amellyel nem csak az volt a gond, hogy antikommunista, hanem az is, hogy nemzeti, nacionalista elhajlásra ad lehetőséget, amely Nagy Imre, illetve a népi írók ellen is a fő vádpont lett.

A tisztogatás és a leszámolás mellett azonban elkezdődött a szanálás is, ami viszont a modernizmus híveinek kedvezett. Az 1958-as *Művelődéspolitikai irányelvek* már az ilyen típusú irányváltás egyik első dokumentuma, amely bizonyos mértékig „tolerálja" a kísérletezést is. Kalmár Melinda az esztétikai enyhülés diszkurzusa mellett a szakpolitika erősödésére is rámutat,[759] ami a képzőművészeten belül a Lektorátus létrehozásához vezetett, illetve a Művészeti Tanács, majd később a Művészeti Bizottság újjáalakításához. A kultúrpolitikai irányváltás Kalmár értelmezésében egyrészt azt jelentette, hogy a kultúrpolitikai vezetés a propaganda és az edukáció (avagy a szocialista spektákulum megteremtése tekintetében) csalódott az írókban és a művészekben, másrészt pedig a modern tömegkommunikációval és a tudományos-technikai forradalommal összhangban máshol, a filozófusoknál, a társadalomtudósoknál és az újságíróknál kereste az ideológia ideális közvetítő médiumát. Ez a retorika, az új tudományos-technikai, forradalmi retorika már Németh 1961-es írásában is éreztette hatását, hiszen ez adott lehetőséget arra, hogy az absztrakció és a szürrealizmus „mélyebb", avagy elvontabb realizmusként kerülhessen vissza a szocialista művészet támogatott diszpozitívjére. Ez vezetett oda, hogy a bírálók, az ortodox kulturális forradalmárok, Aradi Nórával az élen épp ezt a „biologizmust", ezt a fajta szürreális, mágikus realizmust bírálták a legerősebben. A frontok komplexitását mutatja azonban, hogy a természettudományos forradalom és az atomkorszak félreértése toposz még Lukács 1947-es Kállai-kritikájára mutat vissza.[760] Vélhetően Aradi is ebben a szellemben, és az azóta megerősödött hidegháborús retorika optikáján át szemlélve zsűrizte ki Csernus és társai műveit az 1960-as országos tárlatról, amire Németh is utal: „különösen a fiatalok közül, igen sokan vonzódnak különféle nyugat-európai stíluskísérletekhez. Buffet, a tasisták, vagy a «mágikus realisták» művészetének formajegyei feltűnnek nemcsak a kiállításról

[758] Szigeti József: Még egyszer a Lukács-kérdésről. Társadalmi Szemle, 1957/7-8. 37-62. Fogarasi Béla: A marxizmus és revizionizmus harca a tudományban. Magyar Filozófiai Szemle, 1958/3-4. 265-280. Összefoglalóan: Kalmár 1998, 206-243.
[759] Kalmár 1998. Kalmár 2014.
[760] Lukács 1947b.

eltanácsolt, hanem a falakon látható műveken is."[761] Németh itt talán Lakner és Szabó munkáira gondolhatott, akik viszont a stúdió (FKS) 1961-es kiállításán azért szerepelhettek.

Németh Lajos Kállai Ernőt marxizáló „új világképe"[762] 1961-ben a szocialista realizmus és a modernizmus összeegyeztetésére irányult, ami egyúttal azt is jelenti, hogy a szocializmus és a modern, magyar nemzeti művészet összeházasítására is, ami már nemcsak a sztálini dogmának (tartalmában szocialista, formájában nemzeti) felelt meg, de Fülep Lajos és Kállai Ernő örökségéhez is illeszkedett. Már csak azért is, mert Fülephez, de még inkább Kállaihoz és az Európai Iskola szellemiségéhez hasonlóan Németh is egy Csontváry, Derkovits, Vajda krédóban gondolkodott, és Derkovits mellett kifejezetten Vajdát és Kornisst, az ő bartóki ihletésű szentendrei programjukat szerette volna előtérbe állítani. Ezt azonban nyíltan nem igazán merte vállalni, a konstruktív-szürrealista tematikát szürrealizmusa miatt nem részletezte, pedig a konstruktív formálás már vállalható volt. Annyit azonban megjegyezhetett, hogy Korniss nagy sikerű kiállítást rendezett Amszterdamban, és „igazán megérdemelné, hogy legalább vitatkozzunk művészetéről".[763] Korniss azonban ekkor még túlságosan is az absztrakció ikonjának számított, hiszen ő volt az „absztrakt" zsűri elnöke 1957-ben.

A szolid és kifejezetten tudományos asszociációkat keltő cím - *Megjegyzések képzőművészetünk helyzetéről* - mögött rejlő átgondolt állítások azonban tudatosan olyan diszkurzusokra irányultak, mint a szocialista realizmus ideológiája és kultúrpolitikája, amelyek mint láthattuk nagymértékben meghatározták, hogy mit és hogyan is lehet ábrázolni, illetve artikulálni a szocialista realista diszpozitívon. A szerény, tudományos retorika és az átfogó, az értékelés, sőt a programmódosítás igényével íródott szöveg ráadásul egy új folyóiratban, a modernizációt képviselő és a nem pártos értelmiségieket is megszólítani akaró Új Írásban jelent meg. Ez így együtt szinte kiprovokálta a vitát, amit természetesen a kádári-aczéli vezetés is pártolt, hiszen az nemcsak az álláspontok finomítására, a veszélyes gondolatok kigyomlálására adott alkalmat, de az értelmiség nevelésére, illetve átnevelésére, vagy esetleg megtérítésére is. Ilyen adottságok és szellemi kényszerpályák mellett, avagy az újjászületni és megerősödni kívánó szocialista realista diszpozitív terében már egyáltalán nem meglepő, hogy Németh tanulmányához sokan

[761] Németh 1961a, 50.
[762] Kállai 1947a.
[763] Németh 1961b, 741.

hozzászóltak,[764] és talán az sem, hogy állításainak nem elsősorban művészeti-esztétikai, hanem politikai-ideológiai konnotációit bírálták.

Egyik legkeményebb kritikusának, Molnárné P. Mártának szavaiból ennek okaira is következtethetünk: „Németh Lajost - írásain keresztül - a polgári művészetszemlélet dolgában jártas, jól felkészült embernek tartom, tipikus esztétizálónak, akinek meggyőződése, hogy a művészetbe a világon minden beszorítható és nem sokat törődik azzal, hogy a szocialista társadalom «szocialista» művészetet igényel."[765] A szerző azonban óva intette az egykori kultúrpolitikust és a Művészettörténeti Munkaközösség aktív tagját attól, hogy a dekadens esztétikák látszólagos komplexitása elterelje figyelmét az ideológiai tekintetben mindennél fontosabb hidegháborúról, a gazdasági, a tudományos és a kulturális életben egyaránt folyó „fegyverkezési versenyről". Molnárné az ideológiai feddés tekintetében olyan autoritásra támaszkodott, mint az általa nagy örömmel és egyetértően idézett Aradi Nóra, aki már a vita elején kijelölte azt az irányt, amelyet követve még egy közismert tudós személyiség írása is bírálható: „Németh Lajos írása mindvégig figyelmen kívül hagyja, hogy a világon ma két társadalmi rendszer van, s a mai egyetemes képzőművészetet is áthatja az állandóan élesedő világnézeti harc."[766] Molnárné csodálatraméltó bornírtsággal még a következő kommentárt is megengedte magának: „Én még annyit tennék hozzá, hogy azt is figyelmen kívül hagyja, hogy ő ebben a társadalomban él, s nem a másikban."[767] Molnárnén és Aradin kívül senki más nem engedett meg magának ennyire kemény szavakat, még a nem kis névnek számító Rényi Péter sem akarta egyértelműen elítélni Németh Lajost, inkább kettéhasította a vitatott szerző személyiségét N. L. I-re és N. L. II-re. E heurisztika lehetővé tette számára, hogy megkülönböztesse a szocialista realizmus építését szorgalmazó, becsületes, jó szándékú kádert az irreális és irracionális absztrakcióban és szürrealizmusban is értékeket felfedező, túlságosan kozmopolita esztétától. A vita számos résztvevője Rényi Péter stratégiáját követte, ha nem is annyira explicit módon, mint a Népszabadság főszerkesztő-helyettese, vagyis N. L. gazdag szövegére pro és kontra is igyekeztek reagálni. A bíráló és az egyetértő mondatok arányát

[764] Az Új Írásban Aradi Nóra, Rényi Péter, Murányi Mihály, Hadházi Kálmán, Papp Oszkár, Tímár László, Perneczky Géza, Kmetty János és Molnárné P. Márta, a Valóságban Miklós Pál és Fehér Ferenc, a Társadalmi Szemlében pedig Szecsődi László.
[765] Molnárné P. Márta: Képzőművészetünk formaproblémája. Új Írás, 1962/3. 251.
[766] Aradi 1962a. Újraközölve: Kritikák és képek 1945-1975, összeáll: a MTA MKCS munkatársai, Budapest, 1976. 215-222. Az utóbbiból idézek: 222.
[767] Molnárné 1962, 251.

valószínűleg személyes és ideológiai komponensek szabályozták, még akkor is, ha a szerzők egy része igyekezett esztétikai alapon is érvelni.

A korrekt érvelés egyik iskolapéldájával a fiatal filozófus, Lukács-tanítvány Fehér Ferenc szolgált, talán azért is, mert a vitának csupán egy lényegi aspektusára koncentrált – az absztrakt művészet természettudományos legitimációját bírálta – miközben átlátta az egész vita vázát is. „Az egész polémiában a XX. századi művészeti fejlődés két útjáról: a korszerű realizmus védelméről, illetve a dekadencia apológiájáról van szó. (...) A vita egyik haszna, hogy végre nyíltan megjelent a festészeti és irodalmi absztrakció egyik kedvenc érve: a megváltozott természettudományos világképre való hivatkozás."[768] Az „egész polémia" kifejezés némi magyarázatot igényel. Fehér a Valóság 1962-es januári számában elsősorban nem Németh Új Írás-beli tanulmányára válaszolt, hanem Papp Oszkár hozzászólását pellengérezte ki.[769] Papp Oszkár viszont nem annyira Németh Lajos magyar helyzetképére reflektált, hanem egy korábbira, ami a Valóságban jelent meg, s amire kritikája során Fehér is utalt. Németh még 1961 februárjában közölte *A nyugat-európai képzőművészet és a hagyomány* című írását[770] a Valóságban, s a szöveg – megjelenési helye ellenére is – az Új Írás-vita kiindulópontjának tekinthető. Valójában a Valóságban leírtak háborították fel Aradit és Molnárnét is, és az a szöveg bátorította arra Papp Oszkárt, hogy szinte „szakmai öngyilkossággal" felérő szöveget adjon le az Új Írásnak, amelynek irracionális asszociációkat keltő retorikáját és életfilozófiai csengésű állításait dialektikus materialista alapokon metsző éllel szedte ízekre Fehér Ferenc.

A Valóságban megjelent Németh-szöveg jóval direktebb szimpátiát tükröz a nyugat irányába, mint a *Megjegyzések képzőművészetünk helyzetéről*, ahol Németh eltekintett a nyugati absztrakció és a szürrealizmus fajsúlyos emlegetésétől és inkább a progresszív magyar művészet értékelésére és feladataira koncentrált. Németh Lajos persze a Valóságban sem írt apológiát, egyszerűen csak korszerűnek tekintett olyan irányzatokat, amelyek ugyan nem feleltek meg a narodnoszty és a közérthetőség „bolsevik" követelményének, de lehetőséget adtak arra, hogy a nyugati kultúra válságáról lehessen értekezni. Németh Lajos jó ideológusként és jó szellemtörténészként össze is kötötte a kapitalizmus válságjelenségeit a művészet válságjelenségeivel, és az utóbbinak az előbbire adandó nem túl szerencsés

[768] Fehér Ferenc: Modern művészet és „természettudományos világkép". Valóság, 1962/1. 63.
[769] Papp Oszkár: A valóságábrázolás korszerűsége a képzőművészetben. Új Írás, 1962/1. 62-65.
[770] Németh 1961a.

(túlságosan elvont), mégis adekvát válaszaként eszmetörténetileg elfogadhatónak, de esztétikai értelemben problematikusnak ítélte az absztraktok és a szürrealisták többségének munkásságát. Mindazonáltal ez a fajta, az életfilozófiák által is megérintett marxista kritika azt is lehetővé tette számára, hogy művészettörténészként olyan, igazán kvalitásos művészekről is beszélhessen, mint a „kommunista" Picasso, vagy a „fasizmusnak áldozatul esett", szürrealista Ámos Imre.[771]

A válságjelenségként felfogott modernizmus bírálatában azonban nem az absztraktok és szürrealisták magyar teoretikusaira, Kállai Ernőre vagy Hamvas Bélára, hanem a nagy tekintélyű, konzervatív és antimodernista Hans Sedlmayrre támaszkodott, akinek 1960-ban jelent meg Magyarországon a *Die Revolution der modernen Kunst* című kötete, és akinek *Kunst und Wahrheit. Zur Theorie und Methode der Kunstgeschichte* című tanulmányfüzéréről dicsérő kritikát is írt a Művészettörténeti Értesítőben.[772] A *Die Revolution* könyv nálunk amúgy a kifejezetten pártos és erőteljesen marxista asszociációkat keltő *A modern művészet bálványai* címen jelent meg Bortnyik Sándor kifejezetten vulgármarxista előszavával, aki a következő tanulságot szűrte le Sedlmayr inkább Spenglert, mintsem Lenint követő, életfilozófiai jellegű téziseiből. „A modern művészet, az absztrakció és a szürrealizmus jelentkezése pedig nyilvánvalóan a polgári társadalom alapjainak megrendülésével, a polgári életforma és életszemlélet dekadenciájával, a polgári művészet kimerülésével, felszínessé válásával függ össze."[773] Az ítélet gyakorlatilag tökéletesen leképezi azt a hidegháborús retorikát, amelyet egyrészt Zsdanov, másrészt Lukács érvei alapoztak meg. Sedlmayr azonban egyáltalán nem volt marxista, sőt a náci párt tagjaként egészen a bukásig a bécsi egyetem művészettörténet professzora maradt, aki lényegében hegeli és dilthey-i, szellemtörténeti alapokon, osztrák katolikus gondolkodóként kritizálta a modern polgári társadalom torz tükreként az avantgárd művészetet, amelyből – hasonlóan Németh Lajoshoz – leginkább a konstruktivista tendenciákat értékelte.

A nyugat-európai modern művészet értékelése során Némethnél a társadalmi válsághoz a tudományos világkép válsága is társult és a kettő együtt akár a legelvontabb absztrakciót, a legszörnyűbb szürrealizmust és a legöncélúbb formalizmust is képes volt

[771] I. m.
[772] Hans Sedlmayr: Die Revolution der modernen Kunst. Rowohlts, Hamburg, 1955. Németh Lajos: Hans Sedlmayr: Kunst und Wahrheit. Zur Theorie und Methode der Kunstgeschichte. Művészettörténeti Értesítő, 1959/4. 312-314.
[773] Bortnyik Sándor: Előszó. In: Hans Sedlmayr: A modern művészet bálványai. Gondolat, Budapest, 1960. 7.

szellemtörténetileg hiteles művészetként legitimálni. „Hiszen a modern képzőművészet nem kismértékben azért szakított pl. a művészet-természet viszonyban addig normaként elfogadott «mimézis»-szel, mert a modern természettudomány hallatlan fejlődése, a relativitáselmélet, az anyag szerkezetének mélyebb megismerése, a kozmosz titkai kitárulása stb. gyökerében megváltoztatta azt a természetképet, amely akár a mitologizált görög, az átistenített középkori, a panteista reneszánsz, a monadikus barokk és a newtoni fizika törvényei szerint meghatározott újkori természetet jellemezte."[774] Az igazi felháborodást azonban következő mondatai kelthették: „A művészek mindinkább puszta illúziónak érezték a szemmel látható természet ábrázolását. A «természet rejtett arcának» a kutatása, a tér-idő problémájának az ábrázolása a modern képzőművészet vissza-visszatérő kérdésfeltevése."[775] A szocialista realizmus „leilluzionistázása" és a már mélyen eltemetett irracionalista Kállai Ernő rehabilitálása azonban még Németh Lajosnak sem volt megengedhető. Még akkor sem, ha csak nagyon burkolt és nagyon finom rehabilitáció lett kitűzve, hiszen Kállai nevét sem Németh Lajos, sem mások nem írták le. Nem írta le Papp Oszkár sem, Kállai nézeteinek leglelkesebb propagátora, aki úgy kombinálta össze Kállai és Hamvas gondolataiból a maga kozmikus érvrendszerét, hogy közben gondosan és ötletesen Leninre és egy szovjet fizikusra Sz. T. Meljuhinra hivatkozott, különösen a véges és a végtelen problémájáról írott könyvére.[776] Némely mondata azonban elárulta – vélhetően nem véletlenül – gondolatainak fő inspirálóját: „A mikrokozmosznak nemcsak mikroszkóppal és ködkamrával dolgozó búvárai vannak, hanem olyanok is, mint Bartók, Klee, Weöres."[777] A Papp Oszkár féle alternatív szentháromságban érdekes és tanulságos módon Picasso helyére az akkoriban szürrealistának tekintett Klee kerül, József Attilát pedig az Európai Iskola és Hamvas környezetében költővé váló Weöres váltja fel.[778] Az idézet folytatása azt is egyértelművé teszi, hogy Papp Oszkárt Kállai is inspirálta: „Ahogyan a tudomány egyre sokrétűbben és mélyebben hatol az anyag titkaiba újabb és újabb kísérleti módszerei segítségével, úgy a művészet is szokatlanul új megformálásmódok segítségével közelíti meg a valóság korszerű értelmezését és ábrázolását."[779]

[774] Németh 1961a, 48.
[775] U.o.
[776] Sz. T. Meljuhin: A véges és a végtelen problémája. Franklin, Budapest, 1959.
[777] Papp 1962, 63.
[778] Az alternatív kánon egyik lehetséges forrása Hamvas Béla és Kemény Katalin később elemzendő kötete lehetett: Hamvas – Kemény 1947.
[779] Papp 1962, 65.

E sorokban nem nehéz ráismerni Kállai 1947-es könyvecskéjének, *A természet rejtett arcá*nak analógiáira. *A természet rejtett arcá*ban Kállai zseniálisan, bár talán túlságosan is populárisan érvelt az absztrakció létjogosultsága mellett. Zsenialitása nemcsak sodró lendületű stílusában és leleményes analógiáiban nyilvánult meg, hanem legitimációs stratégiájában is. Bizonyítani igyekezett, hogy a művészek intuitíve ráéreztek a természet rejtett, s csupán a modern fizika által feltárt lényegi struktúráira, s műveik gazdagabb képét nyújtják a valóságnak, mint a szolgaian és giccsbe hajlóan másoló naturalisták ábrázolásai.[780] A hatvanas években, a tudományos-technikai forradalom idején azonban érvei túl jónak bizonyultak ahhoz, hogy ne cáfolják meg őket újra és újra, egészen addig, amíg a szürrealizmus és a biologikum, az állatias, az embertelen „lehámozásával", avagy kipurgálásával bele nem csatornázódtak az új konstruktivizmus, a szocialista modernizmus nyelvébe, amelynek feladata immáron az új, modern szocialista ember formálása lett.

Fehér Ferencnek könnyű prédát jelentett Papp Oszkár írása, amely a modern természettudomány felfedezéseit misztikus és spirituális képzetekkel kombinálta. Fehér szerint már Papp terminológiája is zavaros, hiszen nem különbözteti meg világosan a modern természettudományos világkép társadalmi hatásait eredményeinek művészi felhasználásától. Az előbbi a jelentősebb és valódi veszélyeket is rejt magában, mivel az elméletek felületes filozófiai interpretációi az irracionalizmus és a szubjektivizmus táptalajául szolgálhatnak. Az utóbbira viszont maximum a Papp Oszkáron és a Kállai-féle új világképen egyaránt ironizáló „elektronmikroszkóp naturalizmus" lehet példa. Az absztrakt művészet természettudományos igazolása azonban a könnyen detektálható, de felületes analógiák ellenére sem igazán lehetséges, mivel – s itt Fehér is autoriter módon érvel – a valóság tudományos és művészi visszatükrözése radikálisan eltérő.

Fehér mesterére, Lukács Györgyre hivatkozva jelenti ki, hogy a művészi és a tudományos megismerés tárgya egyaránt az objektív valóság, de míg az előbbi antropomorfizál, addig az utóbbi dezantropomorfizál. Nem sokkal később azt is megtudjuk, hogy mi történik, ha racionális kategóriáink a dekadencia áldozatául esnek. Ekkor a materializmust elnyomja az idealizmus és egyesek már az elektron szabad akaratáról értekeznek, míg mások ennek pendant-jaként a dezantropomorfizáló (azaz absztrakt és szürrealista) irányzatokkal a modern realizmus útját szűkítik a képzőművészetben. S „... aki a

[780] Kállai ideológiáját (Kállai 1947) is később (egészen pontosan a következő fejezetben) ismertetem majd részletesebben.

művészetben dezantropomorfizálni akar, az embert biológiai-fiziológiai jelenségként kezeli, bármilyen tudományos apparátussal dolgozzon is, csak egyet érhet el: megfosztja lényegétől, társadalmiságától. Ami az eredeti módszerben humánus és objektív volt, most mélyen embertelenné, eldologiasodottá válik."[781] Fehér tehát Lukács és a realizmus-vita szellemében még mindig azzal vádolja az absztrakciót, hogy elszakadt a klasszikus humanista tradíciótól, mivel az embert és az emberi kapcsolatokat dologi és mértani viszonylatokra redukálta. Fehér 1961-ben Lukács 1947-es álláspontját reprodukálta,[782] az absztrakciót kizárólag negatívumként volt képes értelmezni, az objektív realizmus radikális, marxista szempontból azonban érthetetlen és értelmetlen, irracionális tagadásaként. Az ötvenes évek közepének Derkovits-vitája, majd az ötvenes évek második felének irodalmi modernizmus vitája azonban már megmutatta, hogy az avantgárd nem jelent egyet az absztrakcióval, és ahogy Derkovits expresszionizmusa lehet kritikai realizmus, úgy Vajda szürreális montázs-struktúrája is lehet konstruktivizmus, amelynek célja nem az irracionális káosz megjelenítése, hanem a valóság komplexitásának, totális struktúrájának újszerű ábrázolása.

A Derkovits-vita, majd pedig a szocialista magyar művészet európai re-integrációja (a Brüsszeli világkiállítás és Velencei Biennálé magyar pavilonjainak modernizmusa) után tehát időszerű vált az Európai Iskola rehabilitációja is. Vagyis Ámos és Vajda, valamint Korniss nemzeti hagyományokra épülő, progresszív művészete is újrahasznosíthatóvá vált szocialista művészetként. Mindez együtt járt Bartók és a bartóki program revideálásával, ami egyúttal egy modern és nemzeti, kulturális és művészeti program kidolgozását is jelentette, ami viszont igen veszélyes vizeket is jelentett az 1956-os forradalom értékelése és a népiesség (a népi írók) kritikája miatt. De talán éppen ezért volt rá szükség, hogy a rendszer szanálása a kultúrára és a szocialista „szórakoztatóiparra" is kiterjedjen, vagyis hogy meg lehessen nyerni az antikommunista és szovjetellenes hazai intellektusokat egy modern, magyar, de továbbra is szocialista művészet ügyének. Kállai Ernő és a bartóki, illetve a vajdai program megidézésével szemben azonban az Új Írás-vitában még Aradi és Rényi szocialista realista Németh-kritikája vitte a prímet. Németh 1962-es veresége azonban egy évvel később, az 1963-as „nyitás" folyamán nagyon gyorsan győzelembe fordult át, ami a hatvanas évek

[781] Fehér 1962, 69.
[782] Lukács 1947b.

közepének parttalan realizmus-vitájában kulminált, amelynek konklúziójaként már csupán szocialista, nem pedig szocialista realista művészetről beszéltek.[783]

A „valódi" szürrealisták, a párizsi szürrealizmus alternatív spektákulumának magyar képviselői azonban az Új Írás-vita idején még egyáltalán nem voltak láthatóak, Anna Margit már nem állított ki, Ország Lili viszont még nem, Vajda Júlia és Bálint Endre még Párizsban tartózkodott, a Vajda-hagyaték pedig még mindig nem volt látható, nem állították ki és nem képezte komoly, nyilvános vita tárgyát sem. A fordulópont és az esztétikai nyitás jeleként viszont 1964-ben már megjelenhetett Mándy Stefánia Vajda-kismonográfiája,[784] és 1967-ben Kornisst és Bálintot is visszavették a Magyar Képző- és Iparművészek Szövetségébe,[785] ami aztán megnyitotta számukra a szocialista realista diszpozitív lehetőségeit, hiszen rehabilitálták szocialista művész státuszukat.

A szürrealista tábor dialektusai

A magyar képzőművészet szürrealistának tekintett tábora egyáltalán nem volt egységes, és talán nem is volt szürrealista, legalábbis nem a kifejezés bretoni értelmében, bár a bretoni kritériumok azért meglehetősen rugalmasak voltak az „álommunkával" és az „automatizmussal", illetve a Hyeronimus Boschtól De Chiricón át Miróig és Hantaiig ívelő vizuális spektrummal. Az Európai Iskola idejében azonban a legfontosabb szürrealista teoretikusok, Kállai Ernő, Mezei Árpád és Hamvas Béla, ha nem is alkottak egységes platformot, de mindenképpen ugyanarra az alternatív diszpozitívre kerültek rá, és nagyjából ugyanazt a nyelvet beszélték. Egy olyan nyelvet, amely az ortodox, sztálinista szocialista realizmusban egy lényegében elavult, 19. századi, akadémikus művészetet látott, amely ráadásul egy konzervatív művészeti ízléssel és egy populista retorikával párosult. E közös nyelv bizonyítéka az Európa Iskola tevékenysége, az *Index Röpirat és Vitairat Könyvtár*, valamint a Tábor Béla és Mándy Stefánia lakásán zajló Csütörtöki beszélgetések is, amelynek mindhárman rendszeres részvevői voltak.[786]

[783] Nyírő Lajos (szerk.): A szocializmus irodalma. Gondolat, Budapest, 1966.
[784] Mándy 1964.
[785] Sasvári 2006.
[786] György – Pataki 1990. Tábor Ádám: A csütörtöki beszélgetésekről. Tábor Béla szellemi topológiája elé. Kétezer, 2003/11. http://ketezer.hu/2003/11/a-csutortoki-beszelgetesekrol/

Mindazonáltal Kállai, Mezei és Hamvas is komplex szellemi előélettel rendelkezett, amelyek között leginkább a naiv realizmus és a célracionális kapitalizmus kritikája képezett egyfajta közös nevezőjét. Kritikusként és művészettörténészként Kállai futotta be a legnagyobb karriert, akinek sajátos bioromantika elképzelése a harmincas években az európai művészeti életnek is része lett.[787] Ugyanebben az időszakban Mezei művészeti kultúráját először leginkább testvére, Pán Imre avantgárdizmusa formálta, aki Kassák Munka-körének szellemében gondolkodott, majd pedig Breton barátja, Marcel Jean orientálta, akivel a harmincas évek végén ismerkedett meg. Hamvas viszont csak 1945-ben, az Európai Iskola megalakulása után került intenzív kapcsolatba a képzőművészettel, korábban inkább csak a modern irodalom és a modern zene új, antimaterialista világképe foglalkoztatta, amelyet egy életfilozófiai irányultságú tradicionalista keretben értelmezett. Kállai és Mezei viszont egy alapvetően baloldali és avantgárd beállítottságú szellemi környezetben szocializálódott, amely nagymértékben meghatározta az Európai Iskola intellektuális hátországát is. Amíg azonban Mezei 1945 előtt nem igazán jutott publikációs lehetőséghez, addig Kállai 1935-ös hazatérése után a modern művészet és az avantgárd képzőművészet legfontosabb magyarországi propagátorává vált.

Kállai Ernő szürreális bioromantikája

Az 1933-ban a náci adminisztráció által felszámolt Bauhaus folyóiratának szerkesztője 1935-ben tért haza Budapestre, ahol 1938-tól a Pester Lloyd kritikusaként próbálta védeni a modern művészet egyre kilátástalanabb pozícióit.[788] Egészen az utolsó pillanatig, Magyarország német megszállásáig kiállt az „Entartete Kunst" mellett, és azt ráadásul egy komplex filozófiai és kulturális hálózat részeként igyekezett népszerűsíteni.[789] 1945 tehát kiváló lehetőséget kínált Kállai Ernő számára, hogy végre érvényt szerezhessen a „kultúrbolsevizmus" addig üldözött hangjainak, de nagyon korán szembesülnie kellett azzal, hogy a Moszkvából hazatérő magyar kommunisták számára a bolsevik művészet már

[787] Kállai 1932. Lásd még: Oliver Botar – Isabell Wünsche: Biocentrism and Modernism. Ashgate, Farnham, 2011.
[788] Kállai Ernő pályaképéhez: Forgács 1981. Perneczky 2006.
[789] Új romantika. Szemelvények a XX. század magyar festészetéből. Rendezte: Kállai Ernő, Tamás Galéria, Budapest, 1944. február 27 - március 12.

egészen mást jelentett. Ennek ellenére Kállai kitartott az új, rejtelmes realizmussá fejlesztett bioromantika koncepciója mellett, ami Budapesten az *Új Világkép* kiállításon öltött testet 1947-ben.[790] A „felszabadult" Budapesten Kállai a bioromantika harmincas évekbeli, németországi kánonját egészítette ki a magyar művészeti anyaggal, de a főhősök továbbra is Kandinszkij, Klee, Miró, Tanguy, és Picasso lettek, illetve a Magyarországon kevésbé ismert Fritz Kuhr és Fritz Winter.[791] A magyar művészek közül pedig csak Vajda Lajos, Lossonczy Tamás és Martyn Ferenc került be a modern természettudományos és az avantgárd művészi világkép összefüggéseire épülő kiállítás anyagába.

Az új, modern és európai, szürreális világkép budapesti bemutatásán túl azonban Kállai felkarolta a magyar nonfiguratív művészet ügyét is, és az Európai Iskolától elválva létrehozta az Elvont művészek csoportját, és megrendezte a magyar társaság csoportos és egyéni kiállításait is a Galéria a 4 világtájhoz pici kiállító-helyiségében. Ezek a kiállítások azonban nem a régóta várt elismerést hozták meg számára, hanem a támadások kereszttüzét, amelyek folyományaként Kállai lemondott a prominens Művészeti Tanácsban betöltött tagságáról, mivel ott sem támogatták kellőképpen avantgárd törekvéseit. Az 1948-49-es kommunista hatalomátvétel pedig végképp ellehetetlenítette tevékenységét, megvonták tőle tanári állását az újjászervezett Iparművészeti Főiskolán, írásait nem közölték, és 1949-re nem is nagyon maradt olyan folyóirat, ahol publikálhatott volna.

Kállai elhallgattatásának is része lehetett abban, hogy a bioromantika koncepciója legendássá vált, egy olyan modern és európai művészeti programmá, amely az 1930-as évek elejétől szervesen fejlődött és 1947-ben *A természet rejtett arca* című kis könyvecskében nyerte el legkomplexebb megfogalmazását.[792] Az elvont művészet szempontjából igen jelentőségteljes mű hangvételét – a romantika művészetvallását idéző – kvázi-vallásos tónus jellemzi. Kállai a materializmussal és utilitarizmussal jellemzett „profán" világrenddel[793]

[790] Új világkép. Rendezte: Kállai Ernő, Galéria a 4 világtájhoz, Budapest, 1947. február 2 – február 23.
[791] A vizuális kultúra kapcsán azonban azt is hangsúlyoznunk kell, hogy a bioromantika kifejezés konnotációi nagyon erősen kötődtek a romantikus természetfilozófia (romantische Naturphilosophie) geothei és schellingi hagyományaihoz, amelyek a vitalizmus és az életfilozófia térhódításával ismét népszerűek lettek.
[792] Csak a legfontosabb állomásokat jelzem: Bioromantika (1932), Rejtett természet (1937), Valóság és művészet (1940), A természet rejtett arca (1947). A szövegek egyes megfogalmazásai, metaforái, retorikai fordulatai, sőt passzusai vándorszövegként több helyen is előfordulnak.
[793] Pataki Gábor megfogalmazásával élve Kállai bioromantikája a kor – és Kállai korábbi! – technoromantikájával fordult szembe. V.ö.: Gábor Pataki: "Technoromantik" In: Die Konstruktion der Utopie. Hg.: Hubertus Gassner, Karlheinz Kopanski, Karin Stengel. Marburg, 1992. 203-207.

szemben a lelki dimenziók[794] kultiválásának égető hiányára hívja fel a figyelmet: „az a baj, hogy a nagyközönséget nem igen érdeklik azok a szellemi távlatok, amelyek az új művészetben alakot öltenek. A mai átlagember, még ha egyébként művelt is, vaksi képzeletű. Azt mondhatnók, hogy lelki vakságban szenved. Szemén és képzeletén az anyag uralkodik."[795] És ebben az anyagelvű világban Kállai szerint senki sem lát az orrán túl, így nem csoda, ha az elvont (absztrakt és szürrealista) művészetnek nincs valamirevaló közönsége. Pedig a „képzeletből sarjadó festmény vagy szobor is lehet valószerű, t. i. a valóság mélyebb szerkezetéhez és lelki alkatához idomuló."[796]

Kállai szövegének egyértelmű célja tehát az, hogy rávilágítson az elvont művészet szédítő perspektíváira, és ezt ráadásul úgy kell megtennie, hogy lekösse a „vaksi képzeletű" hallgatóság figyelmét. Kállai zseniális megoldást választva korának népszerű, modern természettudományos világképéhez fűzte hozzá az absztrakt és szürreális művészetet, egy olyan világképhez, amelyen akkor még érződött, hogy a korábbi egységes vallásos világkép helyét volt hivatott betölteni. A századelő egyik markáns szellemi áramlataként a monizmus[797] – a romantikus panteizmus és a darwini evolucionizmus örököseként – a világ szellemi és anyagi egységét hirdette: „Korunk legnagyobb természettudósai és matematikusai át vannak hatva attól a bizonyosságtól, hogy a világegyetem alakjának és sorsának egy lelkes teremtő erő szab irányt és törvényt. A kristályoktól és sejtektől a bolygókig és a spirálisan örvénylő csillagködökig ugyanaz az alapszerkezet, az életnek ugyanaz az egyetemes taktusa, lendítő ereje érvényesül. Ez a megismerés újból rámutat azokra az érzékfölötti, transzcendentális hátterekre, amelyek fölött a múltszázadbeli materializmus mindenképpen el akart tekinteni."[798]

Kállai a spirituális, elvont művészet természettudományos legitimációjához igen ötletesen és tájékozottan montírozta össze korának tudományos életéből a korábbi racionalista, materialista és dualista koncepciókkal szembeforduló intellektuális trendeket:

[794] A technoromantika helyére lépő, a racionalizmus és a technológia utópiáival leszámoló bioromantika koncepciója párhuzamban állítható a Nietzschét „korszerűsítő" Ludwig Klages életfilozófiájával is: Der Geist als Wiedersacher der Seele. Barth, Leipzig, 1929.
[795] Kállai 1947a, 5.
[796] I. m. 7.
[797] A századforduló és a századelő különféle monista, vitalista és neovitalista intellektuális ágendáinak eszmetörténeti és ideológia hátterét – különös tekintettel azok művészeti kapcsolataira – Botár Olivér tárta fel: Oliver A. I. Botar: Prolegomena to the Study of Biomorphic Modernism. Biocentrism, László Moholy-Nagy's "New Vision" and Ernő Kállai's Bioromantik. Ph.D. dissertation, University of Toronto, Toronto, 1998. 163-209.
[798] Kállai 1947a, 9. A lelkes teremtő erő és a lendítő erő elég direkten összekapcsolható a Magyarországon is divatos bergsoni filozófiával is: Bergson 1907. A Teremtő fejlődés 1930-ban már magyarul is olvasható lett.

neolamarckista paleontológia, nietzscheánus mélylélektan és „irracionális", pontosabban szürracionális kvantumfizika.[799] Ez tulajdonképpen megfelelt Breton perspektívájának is, aki mentora, Paul Valéry nyomdokain intenzíven érdeklődött nemcsak az új lélektan, de az új fizika iránt is, ami többek között Gaston Bachelard közvetítésével érkezett el hozzá.[800] Michel Foucault talán éppen ezért nevezte el Bretont a francia kultúra Goethéjének,[801] aki nem is igazán az irracionális, hanem inkább a szürracionális költője volt, akit nem pusztán az álom és a véletlen, a szokatlan és a meglepő bűvölt el, hanem az emberi értelem és a tudás szerkezete, nyelvi megformálása és megformálhatósága izgatott.[802] Kállait pedig az új élettan nemcsak a mikroszkopikus világ exponálása miatt nyűgözte le, hanem azért is, mert az evolúció kapcsán Darwinnal szemben az életfilozófiák által újra divatba hozott neolamarckiánus nézeteket vallott, mely szerint a fajok fejlődésében valamiféle belső célratörés és életerő érvényesül, ami szintén Goethe és a német romantika természetfilozófiájához vezet vissza.

*A természet rejtett arcá*nak egyik legfontosabb előzményében, egy 1931-es kiállítás (*Kunst und Wirklichkeit*[803]) tervezetében még egy terjedelmes idézet is szerepelt az akkoriban már renegátnak számító, neolamarckiánus paleontológus és Goethét követő természetfilozófus, Edgar Dacqué *Urwelt, Sage und Menschheit* című könyvéből,[804] ami azért is különösen figyelemreméltó, mert ez volt az egyetlen konkrét idézet az egész koncepcióban.[805] Dacqué arról ír, hogy az ősforma (Urform) már nem csupán a darwini

[799] V.ö.: Bachelard 1936.
[800] V.ö.: Caws 1962. Gavin Parkinson: Surrealism, Art, and Modern Science. Relativity, Quantum Mechanics, Epistemology. Yale University Press, New Haven, 2008.
[801] Gavin Parkinson idézi a Claude Bonnefoy-nak adott 1966-os Foucault interjút. V.ö.: Parkinson 2009, 287.
[802] Tulajdonképpen Breton is beilleszthető abba az intellektuális trendbe, amit Tom Eyers Bachelard-tól és Lacantól Althusserig és Deleuze-ig ívelően posztracionalistának nevez: Post-Rationalism. Psychoanalysis, Epistemology, and Marxism in Post-War France. Bloomsbury, London, 2013.
[803] Ideen- und Organisationsentwurf zu einer Internationalen Ausstellung moderner Kunst im Leipziger Museum. Kézirat, 1931. május 13. előtt, a MTA Művészettörténeti Kutatóintézetének Adattára, MDK-C-I-11/573. A kiemelkedően fontos tervezet korábbi tárgyalásához lásd: Pataki 1992, 203-205. és Botar 1998, 196-200. és 577-579.
[804] Edgar Dacqué: Urwelt, Sage und Menschheit. (1924) R. Oldenburg, München und Berlin, 1931.
[805] Kállai a következő részt idézte Dacqué könyvéből: „[Az új biológia az ősformát] nem a törzsfejlődés darwini értelemben vett semleges kiindulópontjának tartja, hanem egy összességében egyetlen fajra jellemző alakot és elrendezést ért alatta, amely kezdeti – mégis már eleve adott – alakjában is magában hordozza tipikus, konstitucionális szerkezetét és meghatározottságát. Azt a képességet (gondoljunk Hans Arpra, aki organikus (élet)formák végső, koncentrált lehetőségeinek leképezésére és plasztikai feldolgozására törekszik), ami minden külső, evolúciós formaváltozásnál, mint élő-jelenlévő adottság – entelekheia, ahogyan Goethe is meghatározta az ősformát – ott munkál. Ezáltal kapja meg a német «Entwicklung» szó is azt a mélyebb, a nyelv által tudattalanul feltárt értelmezést, hogy valójában a már eleve belsőleg adott manifesztációjáról van szó." – Dacqué 1924, 56. (Ezúton is köszönöm Aknai Katalin segítségét a fordításnál.) Botar a berlini Staatsbibliothek

evolúció kiindulópontjaként értendő, hanem valamiféle eszmei potencia, goethei értelemben vett entelekheia is rejlik benne, amely már magába foglalja az organizmus „kiteljesedett alakjának és életrendjének alapképletét."[806] Dacqué ráadásul – és ez különösen megragadhatta a teoretikus hajlamú műkritikus figyelmét – éppen Hans Arp műveiben fedezett fel valami hasonló, koncentrált, eszmei formapotenciált.[807]

Kállai bioromantikus narratívájában ráadásul az új élettan éppen a szürrealisták kedvenc tudományát, az új (mély)lélektant[808] követte, amely már rég szakított azzal a tévesnek bizonyult, materialista föltevéssel, hogy a lélek pusztán testi folyamatoknak a tudatban való tükrözése és semmi egyéb. „A test-lélek szerves, dialektikus egységét föltáró, új megismerések világánál a lélek újból, mint tudattalanul teremtő erejű, ősi, eredendő hatékonyság áll előttünk."[809] A monista „test-lélek egység" intellektuális forrásaként egyértelműen azonosítható annak a Hans Prinzhornnak a könyve (*Leib – Seele – Einheit*[810]) is, aki a Bauhausban is előadásokat tartott, és akinek egy korábbi művéről Kállai már recenziót is írt.[811] Hans Prinzhorn azért is fontos volt Kállai számára, mert Ludwig Klages követőjeként szembeállította egymással a racionális szellemet (Geist) és az irracionális lelket (Seele), és a kettő dialektikus küzdelmében vélte felfedezni az emberiség egyik legfőbb intellektuális mozgatórúgóját.[812] A technoromantikából kiábrándult Kállai pedig „természetesen" – Klageshez és Prinzhornhoz hasonlóan – a lélek oldalára állt. Ez persze nem jelentette a racionális, szellemi tényezők diszkreditálását, inkább a dialektika kidomborításával a lelki tényezők jogfosztott helyzetének megszüntetése volt a cél. Klages tanításai mögött ugyanis magától értetődően Friedrich Nietzsche áll, aki Kállai technoromantika – bioromantika

amúgy jelzetlen példányában pontosan e szövegrész mellett talált egy x-et, és eljátszott azzal a gondolattal is, hogy talán éppen Kállai tette azt oda. V.ö.: Botar 1998, 268.

[806] Kállai 1947a, 9.

[807] Dacqué vélhetően a Budapesten is jól ismert Hans Driesch vitalista entelekheia-értelmezését gondolta tovább, illetve vetítette vissza a paleontológiára. V.ö.: Hans Driesch: Analytische Theorie der Organischen Entwicklung. Engelmann, Leipzig, 1894.

[808] Kállai elméletének általam nem tárgyalt, de érzékelhető jungi aspektusaihoz lásd: Oliver Botar: Ernő Kállai and the Hidden Face of Nature. The Structurist, 23-24, 1984-85. 79-80.

[809] Kállai 1947a, 9-10.

[810] Hans Prinzhorn: Leib – Seele – Einheit. Ein Kernproblem der neuen Psychologie. Müller und Kiepenheuer, Potsdam, 1927.

[811] Kállai Ernő: Káprázat és törvény. Recenzió Hans Prinzhorn: Bildnerei des Geisteskranken című könyvéről. MA, 1923. szeptember 15. 11.

[812] Klages 1929.

dialektikájának egy másik verziójában, a „divinum és démonium”-ban konkrétan is megidéződik.[813]

A modern atomfizika forradalmian antimaterialista világképe is jellemző módon egy orvos-biológus, Kurt von Neergaard[814] előadásában ragadta meg Kállait.[815] Kállai megfogalmazásából és elképzeléseiből az is érződik, hogy nem is annyira Werner Heisenberg és Niels Bohr kvantummechanikája munkált a háttérben, hanem inkább egy erős spirituális áthallás a századforduló „rezgései” és „aurái” felé. „Az új fizikában nincsenek többé elsődlegesen adott anyagok és energiák, hanem csak «hatások»; azaz nincsen adva elsődlegesen valami, ami betölti a teret és amin vagy amivel aztán másodlagosan ez vagy az történik, hanem csak egyvalami van, ami teret és időt egyszerre tölt be és ez éppen a Planck-féle hatás.”[816] Ha viszont a tárgyi valóság mélyén valójában komplementer hullámstruktúrák és anyagcsomók szövedéke rejlik, akkor az elvont művészet nonfiguratív vonalhálói mégsem járnak olyan messze a valóságtól, ahogy azt konzervatív kritikusaik gondolnák. Amíg az entelekheia kiváló eszköz a reduktív, elemi formák eszmeiséggel való feltöltéséhez, addig a hullámterekről és anyag-energia ekvivalenciáról értekező kvantumfizika a bonyolultabb, szövet-szerű grafikák dekorativitásához adhatja meg a szükséges legitimációs pluszt. A kettőt ráadásul összefűzi az új lélektan, amely a tudattalan szerepének előtérbe helyezésével a tárgytalan, látszólag semmit sem ábrázoló formákat is képes izgalmas megvilágításba helyezni.

Kállai elméletének eszmei, konceptuális komponensei tehát a kor látásmódjának (period eye)[817] antikarteziánus és életfilozófiai dimenzió felé vezetnek.[818] Az sem elhanyagolható azonban a vizuális kultúra és a visibilité foucault-i és deleuze-i szempontjai szerint,[819] hogy konkrétan hogyan és mit is láttak a diszkurzus korabeli szereplői, vagyis milyen formák, milyen ábrázolások ragadták meg és el képzeletüket. Kállainál az elvont

[813] Picassóról Kállai sokat írt, egyik írásának épp a Divinium és démonium címet adta, Picassóról írott monográfiájában pedig egy A tragédia születéséből kiinduló interpretáció is található. V.ö.: Kállai Ernő: Picasso. (1948) In: Összegyűjtött írások 8. (Szerk.: Tímár Árpád) Argumentum – MTA MKI, Budapest, 2003. 148.
[814] Kurt von Neergaard: A 20. század feladata. A modern fizikai világkép jelentősége korunk szellemi helyzetében és hatása a kultúra jövendő fejlődésére. Antiqua, Budapest, é. n. (1942)
[815] A modern természettudomány világképe a harmincas években téma volt a hivatalos magyar filozófiai életben is. Lásd ehhez: Faragó László: A modern fizikai világkép és az ember. Athenaeum, 23, 1937. 87-128.
[816] Kállai 1947a, 29. Az idézet forrása: Neergaard 1942, 47. (Kiemelés az eredetiben.)
[817] Baxandall 1972.
[818] Az antikarteziánus életfilozófia Nietzschétől Bergsonon és Canguilheimen át Deleuze-ig ívelő sajátos ismeretelméleti vitalizmusához lásd: Thomas Osborne: Vitalism as Pathos. Biosemiotics, 9, 2016. 185-205.
[819] Foucault 1963a. Deleuze 1986.

művészet „természettudományos” és életfilozófiai legitimációjának van egy igen markáns és egészen konkrét, képi komponense is. Botár Olivér nyomán ezt leginkább a természeti formákkal vett analógiának (naturamorphic analogy[820]) nevezhetnénk. Botár meggyőzően bizonyítja, hogy Kállai képi analógiáinak közvetlen előzménye Moholy-Nagy „New Vision”-koncepciója[821] volt, a mélyebb tradíciót pedig a tudományos illusztrációk korabeli esztétizálása adhatja meg (elsősorban Karl Blossfeldt fotográfiái),[822] amelynek gyökereit valahol Ernst Haeckel munkásságában kell keresnünk, aki nemcsak a monizmus atyjaként,[823] hanem tudományos illusztrátorként (*Kunstformen der Natur*) is maradandót alkotott.[824] Zseniálisan megrajzolt fosszíliái és mélytengeri élőlényei a szecessziós ornamentikán túl az absztrakt művészet formakincsét is inspirálhatták. A festészetet (is) tanuló Haeckelhez hasonlóan Blossfeldt is a képzőművészettől jutott el az *Urformen der Kunst*ig,[825] amelyben organikus természeti formákról (növényekről) közölt rendkívül dekoratív – képzőművészeti asszociációkat keltő – nagyításokat, amelyek már publikálásuk idején is a szürrealizmushoz kapcsolódtak.[826]

A szürrealista Wunderkammerként is értelmezhető berlini *Kunst und Wirklichkeit* tervezet örököseként[827] a budapesti *Új világkép* kiállításon Kállai az elvont és szürreális kompozíciók vizuális analógiáiként a következő fotókat mutatta be: Nautilus pompilius nevű

[820] Botar 1998, 14-16. és 44-72.

[821] Botar kimerítően tárgyalja azokat a filmes és fotós kiállításokat, amelyek jó részt Moholy-Nagy Malerei, Photographie, Film című könyvének (1925, második kiadás: 1927) hatására az 1920-as évek végén művészi fotókat, reklámfotókat és tudományos illusztrációkat filmekkel együtt mutattak be. A legjelentősebbet, a FIFO-t (Film und Foto, Stuttgart, 1929) Kállai is látta. V.ö.: Botar 1998. 520-546. A természettudományos fotográfia képzőművészeti környezetbe helyezésében leginkább Kandinszkij lehetett a Kállai előtt álló példa, aki e téren még Moholyt is megelőzte. V.ö.: Wasily Kandinsky: Punkt und Linie zu Fläche. Albert Lange, München, 1926. ill. Botar 1998, 337-339.

[822] Blossfeldt fotográfiáiról bővebben: Michael Kröger: “... gleichsam biologische Urzeichen...” Die Erfindung biomorpher Natur in Malerei und Fotografie der dreissiger Jahre. kritische berichte, 1990/4. 71-87. Továbbá: Gert Mattenklott: Karl Blossfeldt 1865-1932. Das photographische Werk. München, 1981.

[823] Ernst Haeckel: Die Welträthsel. Alfred Kröner, Stuttgart, 1899. Magyarul részletek: Ernst Haeckel: A világrejtélyek helyzete. In: Biológia és természetfilozófia. Kriterion, Bukarest, 1989.

[824] Ernst Haeckel: Kunstformen der Natur. Bibliographisches Institut, Leipzig und Wien, 1899. Haeckelről és a szecesszióról bővebben: Christoph Kockerbeck: Ernst Haeckels “Kunstformen der Natur” und ihr Einfluss auf die deutsche bildende Kunst der Jahrhundertwende. Frankfurt am Main, 1986. és Erika Krause: L’influence de Ernst Haeckel sur L’Art nouveau. In: Jean Clair (ed.): L’ame au corps: arts et sciences 1793-1993. Grand Palais, Paris, 1993. 342-351.

[825] Karl Blossfeldt: Urformen der Kunst. Ernst Wasmuth, Berlin, 1927.

[826] Walter Benjamin: Neues von Blumen. (1928) https://www.textlog.de/benjamin-kritik-neues-blumen-urformen-kunst.html

[827] A Kunst und Wirklichkeit kiállítás alcíme a tervezet szerint a Die Neue Weltbild der Künste lett volna. Ez egyrészt a Moholy-Nagy-féle New Vision-höz kapcsolódik, másrészt viszont van egy archaikusabb és irracionálisabb eszmeisége is, ami a szürrealistákon, mindenekelőtt Bretonon és Ernsten keresztül a reneszánsz Wunderkammerekig vezethető vissza. Lásd: Endt-Jones 2013. Roberts 2016.

tengeri kagyló (valójában Cephalopoda) röntgenfelvétele; az M 74 csillagköd a Halak csillagképben; a Triton tritonis tengeri kagyló röntgenfelvétele; a Sarracenia psittacina nevű húsevő növény, csírázó borsó és bogarak fényképei; egy teknősbéka röntgenfelvétele; savkristály erősen nagyított mikroszkopikus képe; és még további mikroszkopikus felvételek egy élősdi növény szívószervéről egy kapor szárában, kórokozó csírákról egy állati szervezetben, tyúk agyából kipreparált sejttenyészetről és egy kígyó állkapcsáról. A fotográfiák felsorolásán túl az is izgalmas lehet, hogy *A természet rejtett arcá*ban melyik fotó melyik művészhez „tartozott": a káposztafej – Blossfeldtet idéző – nagyított keresztmetszetével szembeni oldalon például Frank Kupka *Teremtés* című festménye látható, a savkristályok fotója kapcsán pedig Paul Klee *Kristályos tája* kínálkozik analógiaként. A kiállítás vezetőjében a kígyó állkapcsának mikroszkopikus felvétele után Vaszilij Kandinszkij következett; a húsevő növény démoni ábrázata előtt pedig Picasso „bizarr festménye" sokkolta a látogatókat.

Igen fontos momentuma azonban a szövegnek a természettudományos legitimációval szemben kifejtett autonómia-koncepció is. Itt válik igazán markánssá a romantikus hagyomány, s itt jön be a képbe a jelképző művészet pszichológiai és tudományos komponensekkel megtámogatott definíciója is: „Az «absztrakt» művészet korunk szociális, technikai és szellemi valóságának és a természetnek olyan átfogó, olyan gyökeres tudatából fakad, amely a tárgyi ábrázolást túlságosan szűk és előtérhez kötött keretnek érzi. Ezért folyamodik az általánosabb értelmű festői és plasztikai jelek rendszeréhez, a jelképes ornamentumhoz."[828] Innen nézve áll össze az eszmetörténeti és vizuális „források" esztétikai relevanciája: Goethe és Driesch entelekheiája, Dacqué Urweltje és Blossfeldt vagy éppen Klee Urformja egyesül a jelképző művészet esszencialista absztrakcióiban. Egyúttal viszont szükségessé válik a „forrásokkal" szembeni szuverenitás deklarálása is. Fritz Kuhr és a „mikrofényképek" kapcsán ez expressis verbis így hangzik: „Ámde tévedés volna azt hinnünk, hogy ez a kép tudományos fényképfelvételek alapján készült. A művész egyszerűen a tudata alól földerengő, fölsejlő képzeteket követve vizionálta

[828] Kállai Ernő: Jelképző művészet. (1938) In: Összegyűjtött írások 6. Magyar nyelvű cikkek, tanulmányok 1938-1944. (Szerk.: Tímár Árpád) Argumentum – MTA MKI, Budapest, 2004. 16. A koncepció egy korábbi verzióját lásd: Ernst Kállai: Zeichen und Bilder. Forum, 1933/5 122-123. és 1933/6. 150-151. A recepcióhoz: Gábor Pataki: "Zeichen und Bilder." Ein rekonstruktionsversuch des letzten theoretischen Werks von Kállai. Acta Historiae Artium, 36, 1993/1-4. 232-235.

ezt a maszk-szerű jelenséget."[829] Vagyis a művészek nem a tudományos illusztrációkat másolják, sőt azok még csak nem is feltétlenül inspirálják őket, hanem intuitív, vizionárius módon, a képalkotó keze alól olyan „festői szövet" kerül ki, amely strukturálisan hasonlít a természet mélyebb, rejtett ábrázatára. Tehát a művész autonóm módon, saját lelkének és elméjének, pszichéjének és szellemének rezdüléseit feldolgozva jut el a mélyebb valóság jelképes és jel-szerű leképezéséhez,[830] a természet titokzatos rejtett struktúráinak intuitív víziójához. Kállai tehát valójában a nonfigurációt figurációnak, a „formátlant" (ős)formának tekinti, ami viszont az ő mélyebb materializmusát markánsan elválasztja Georges Bataille alapvető, de alantas materializmusától, ami a káoszt, a heteronómiát és a heterológiát tekinti az anyag alapvető jellegzetességének.[831] Kállai Bataille-jal szemben Cézanne és Haeckel igézetében mindig is a szerkezetet, a formát kereste a természetben és a művészetben is. Az organikus és a vitális kultikus értelmezése azonban ennek ellenére is markáns kapcsolatot teremt Bataille és Kállai modernizmusa között.[832]

Kállai új, mélyebb, bioromantikus realizmusa tehát gyökereiben a mikro- és a makrokozmosz organikus egységét valló német romantikus Naturphilosophie-ra vezethető vissza, de párhuzamba állítható a negyvenes évek francia, absztrakt, új realizmusával is, amely az elvont formákban szintén a természet valódi arcát definiálta, ahogy azt a Salon des Réalites Nouvelle kiállításai és katalógusai is mutatták.[833] Ennek az új, szövevényes, gomolygó és valahol rettenetes realitásnak lett a legfontosabb magyar tolmácsolója és Kállai első számú magyar hőse az 1941-ben elhunyt Vajda Lajos, akivel kapcsolatban Kállai a pszichorealizmus kifejezést használta csakúgy, mint Picasso kapcsán.[834] Vélhetően komoly

[829] Kállai 1947a, 12.
[830] Ez a gondolat párhuzamba állítható Giorgio Agamben Paracelsus, Warburg és Foucault nyomán kialakított szignatúra elméletével is, amely a képeket egyszerre tekinti a valóság és az emberi elme tükrének. V.ö.: Agamben 2009.
[831] Bataille a marxi materializmus kritikájaként a „le bas matérialisme" kifejezést nemcsak fizikai és metafizikai, de biológiai értelemben is használta a testi és anyagi dimenziók, az undort és visszatetszést keltő emberi (pl. emésztés) és nem-emberi (pl. bomlás) folyamatok leírására. V.ö.: Georges Bataille: Alantas materializmus és gnózis. (1930) http://aszem.info/2017/11/georges-bataille-alantas-materializmus-es-gnozis/
Bataille művészettörténeti hasznosításához lásd Yve-Alain Bois és Rosalind Krauss informe-értelmezését (Bois – Krauss 1997), amit Csernus szürrealista fordulatának értelmezése kapcsán elemzek majd részletesebben.
[832] Kállai ugyan egyetlen szövegében sem hivatkozza Bataille munkáit, de az Európai Iskola idejében Hamvason keresztül kapcsolatba kerülhetett Bataille szövegeivel. Ezen túl filozófiailag leginkább Nietzsche és Bergson lehet közöttük a közös nevező, akiknek munkái mindkettőjüket inspirálták. Amíg azonban Kállai műveltségét leginkább a Geistesgeschichte és a Lebensphilosophie határozta meg, addig Bataille-ra a francia szociológia (Emile Durkheim) és antropológia (Marcel Mauss) tett nagy hatást.
[833] V.ö.: Adamson 2009.
[834] Kállai Ernő: Előszó. In: Vajda Lajos festőművésze emlékkiállítása. Alkotás, Budapest, 1943. Kállai Ernő: Picasso. Singer és Wolfner, Budapest, 1948.

része lehetett abban is, hogy Vajda és Ámos Imre lett az Európai Iskola legfontosabb szellemi hagyománya, és persze abban is kulcsszerepet vállalt, hogy a Vajda-féle szürreális absztrakció, avagy a legújabb magyar realizmus tovább örökítődjön.[835]

A nonfiguratívitás egy másik, kevésbé drámai tradícióját és formáját Martyn Ferenc képviselte, aki a negyvenes években az Abstraction-Création hatása alatt alkotott tovább Magyarországon is. Martyn formaalkotása és Kállai elméletei pedig az Elvont művészek csoportjának majd minden tagját inspirálták, de talán Lossonczy Tamás és Gyarmathy Tihamér munkásságát ihlették meg a legmélyebben. Lossonczy kifejezetten a bioromantikus mikrokozmosz felé fordult a negyvenes évek végén, ami mellett egy szocreál intermezzótól eltekintve a hatvanas évek végéig ki is tartott. Gyarmathy viszont egy sajátos és komplex festői programot dolgozott ki, amelyet „három világ"-nak nevezett. Ebben a „három világ"-ban a hétköznapi emberi világ realitása és realizmusa képezte a középsőt, Gyarmathy pedig arra törekedett, hogy ebben a középső világban megmutassa az alsó és a felső világ, a mikro- és a makrokozmosz strukturálisan analóg, alkímiai (Foucault felől nézve reneszánsz, Breton perspektívájában szürreális) harmóniáit,[836] amely program az ötvenes évek végétől kezdve nagy hatást gyakorolt a magyar neoavantgárd művészeire is. Gyarmathy maga is az 1954-ben teljesen mellőzötten elhunyt Kállai első számú örökösének tekintette művészetét,[837] amelynek ideológiáját, illetve nyelvét az ötvenes évek végén fellépő művészek (Dr. Végh László, illetve Molnár Sándor köre) felé is közvetítette.

Az Európai Iskola szürrealizmusa

Az Európai Iskola mindenekelőtt egy valódi, európai modern művészetet kívánt meghonosítani Budapesten a Horthy-rendszer és a II. világháború pusztítása után, az esztétikai program kidolgozói, Kállai, Mezei és Pán azonban a fordítás és a lokalizáció kérdésére is nagy hangsúlyt helyeztek, így a magyar művészetben a háborúnak és a holokausztnak áldozatul esett Vajda és Ámos örökségét kívánták folytatni és ápolni.[838] Az

[835] Kállai 1947a.
[836] Foucault 1966a. Breton 1965.
[837] V.ö.: Hornyik 2008.
[838] Az Európai Iskola absztrakciója, szürrealizmusa és bioromantikája a Kádár-kor szocialista realista diszpozitívjén igazán az 1973-as székesfehérvári Európai Iskola kiállítással (rendezte: Kovalovszky Márta és

Európai Iskola mindazonáltal egy széles szellemi egységfrontot is jelentett, amely Czóbeltől Kassákig, az École de Paris-tól a konstruktivizmusig ívelt. A szellemi programot azonban leginkább Mezei Árpád és Pán Imre határozta meg, akik a negyvenes években már a szürrealizmust tartották a legfontosabb és a legaktuálisabb művészeti mozgalomnak. Így nem véletlen, hogy az Európai Iskola kiadványában, az *Index* könyvtárban[839] Breton, Lautréamont és Herbert Read szövegei jelentek meg.[840] Balázs Imre József azt is kimutatta, hogy az Európai Iskola éppen azokat a magyar írókat népszerűsítette, akik esetében a szürrealizmus eszmei hatása is detektálható: Füst Milán, Pán Imre, Illyés Gyula, Hamvas Béla, Weöres Sándor.[841] Weöresnek például a *Testtelen nyáj* címmel jelent meg kis kötete az Európai Iskola *Index* könyvtárában, Weöres maga választotta mestere, Hamvas Béla pedig kapcsolatban állt Mezeivel és Pánnal is Tábor Bélán és Mándy Stefánián keresztül.[842]

Weöres vezette be aztán Juhász Ferencet is ebbe az „európai iskolás" társaságba, és rajta keresztül később a szürrealizmus és a vulgármarxizmuson túlmutató, mélyebb materializmus világképe olyan művészeket is inspirált, mint Kondor Béla és Csernus Tibor. A szintén az Európai Iskolával rokonszenvező Szentkuthy Miklós ebben az időben a szürrealizmus és a realizmus szintéziseként értékelte Weöres munkásságát, amelyben az archaikus és a modern, a mitikus és a hétköznapi nézőpont, a fennkölt és a vulgáris nyelv egyesült.[843] Weöres mellett ekkoriban „földije" és barátja, a szintén biai születésű Hantai Simon világképe tett még nagy hatást Juhász Ferencre, amelyben olyan, a hétköznapi realizmuson túlmutató művészek vizuális kultúrája játszott meghatározó szerepet, mint Chagall és Soutine, akiket a főiskolán tanító Francois Gachot közvetítésével ismert meg. Juhász és népi kollégista, költő barátja, Nagy László aztán az ötvenes években már a magyar,

---

Kovács Péter) vált láthatóvá, amelynek kapcsán vita is folyt róla az Élet és Irodalomban. Korábban Mándy Stefániának köszönhetően csak szűkebb körben, a Műegyetemen mutatták be az Európai Iskola művészeinek munkáit. V.ö.: Mándy Stefánia: Az Európai Iskola és előzményei. Mérnöki Továbbképző Intézet Kiadványai, Budapest, 1962. Az Európai Iskola hetvenes évekbeli művészettörténeti újrafelfedezéséhez, avagy újra diszkurziválásához, láthatóvá tételéhez lásd: Passuth Krisztina: A félreértett Európai Iskola. Élet és Irodalom, 1973/17. 12. Sándor Láncz: L'École Européenne. Acta Historiae Artium, 1975/1-2. 167-194.

[839] Pán Imre már 1931-ben létrehozott egy Index című, rövid életű folyóiratot. Az Index Röpirat és Vitairat Könyvtár 24 kis kötete a Misztótfalusi Kiadó gondozásában jelent meg 1947 és 1948 folyamán.

[840] Balázs Imre József: Szemlélettranszfer. Az Index Könyvtár mint a szürrealista elképzelések magyarországi megalapozásának kísérlete. Kalligram, 2010/11. 81—86. Továbbá: György – Pataki, 1990.

[841] Balázs Imre József: Alámerülés az énbe. Idegenség-konstrukciók a magyar szürrealizmusban. Alföld, 2011/1. 99–110.

[842] Jász Attila: A WS-lóláb. Weöres Sándor: Egybegyűjtött levelek I-II. Jelenkor, 2003/3. http://www.jelenkor.net/archivum/cikk/141/a-ws-lolab

[843] Szentkuthy Miklós: Elvek és arcok. Weöres Sándor. Magyarok, 1947/9. 605–615.

népi, „forradalmi" irodalmi hagyomány konstrukciója, Petőfi és Ady költészete nyomán formálta meg a maga sajátos „népi szürrealizmusát",[844] amelynek magyarsága (lokális kulturális beágyazottsága) és burjánzó, szürreális (de legalábbis mágikus realista) vizualitása megragadhatta Csernus fantáziáját is.

Juhász később így emlékezett vissza megismerkedésére Weöressel, aki elvitte Mezeiék Amerikai úti házába, ahol egy igen komplex, és több szempontból is szürreális élményben volt része: „Sanyi kinyitotta az ajtót, egy romos villa ajtaját, egy asztal volt odabent, rajta hatalmas vájdling tele mákos tésztával, és a vájdlingot körülállták gyönyörű fürdőruhás fiatal nők. Meg esztéták. Litera: És mit csináltak?Ették a tésztát? Juhász Ferenc:Ették a tésztát, igen, kézzel, Sanyika meg beordított, hogy «hoztam egy nagy költőt», mert gyaloglás közben mondtam neki, hogy verseket írok. Erre azt mondták, gyere, egyél te is. Ilyen volt a Sanyika természete, én meg borzasztóan szégyelltem magam, hogy itt most mit keresek, mit csinálok. Aztán Mezei Árpád felvitt a teraszra, ami félig volt csak romos, és valamelyik misztikusról tartott nekem előadást, majd a rózsaszínről mint színről adott egy órás kurzust".[845]

A „népi szürrealizmus" genealógiája kapcsán azt is érdemes megjegyezni, hogy a népi kultúra és a modernizmus, sőt az avantgárd formaképzés kombinálása nemcsak az Európai Iskola egyik nagy elődjét, Vajdát jellemezte, hanem a másik nagy előd Ámos Imre pályáját is meghatározta. Ámos legfontosabb szellemi örököse pedig özvegye, Anna Margit lett, aki 1945 után azon a sajátos, „szerepjátékos" (maszkokkal és bábokkal operáló), szürrealista úton haladt tovább, amely a harmincas évek vége óta jellemezte munkásságát.[846] Ámos és Anna pályájának európaiságát pedig a közismert Chagall anekdota legitimálta,[847] a híres párizsi látogatás az orosz, zsidó művész műtermében, ami csak még inkább megerősítette

[844] A „népi szürrealizmus" kifejezés az irodalomtörténetben a hetvenes években terjedt el Bori Imre írásai nyomán. V.ö.: Bori Imre: A szürrealizmus ideje. Fórum, Újvidék, 1970. A népi szürrealizmus koncepciójának kritikájához lásd Pomogáts Béla álláspontját, aki Sinka István költészete kapcsán mutat rá a koncepció poétikai megalapozatlanságára: „Népi" primitivizmus – „népi" szürrealizmus. Literatura, 1974/4. 96-102. A „népi szürrealizmus" kifejezés ennek ellenére az irodalomtörténeti terminológia része lett, miközben genealógiáját és szellemtörténetét alaposabban tudtommal senki sem tematizálta. V.ö.: Balázs 2015. A későbbiekben én a népi szürrealizmus diszkurzusát Juhász Ferenc és Csernus kapcsolatának elemzésekor Borihoz hasonlóan az Európai Iskola szürrealizmus-képéhez, illetve Korniss Dezső és Vajda Lajos Bartók-értelmezéséhez, valamint Kállai életfilozófiai ihletésű bioromantika koncepciójához kapcsolom majd, vagyis nem kifejezetten irodalomtörténeti értelemben használom.

[845] Keresztury Tibor – Jánossy Lajos: Az utolsó mohikán II. Nagyvizit Juhász Ferencnél. Litera.hu, 2011. december 26. http://www.litera.hu/hirek/az_utolso_mohikan_ii

[846] V.ö.: Turai Hedvig: Anna Margit. Szemimpex, Budapest, 2002.

[847] V.ö.: Kolozsváry Marianna (szerk.): Ámos. Magyar Nemzeti Galéria, Budapest, 2013.

Ámost abban, hogy a zsidó népi kultúra része lehet egy modern, európai festészetnek is. A harmincas évek motívumvilága azonban nem értelmezhető kizárólag a lineáris narratívákat alkotó haszid történetek felől. Ámos Chagalltól eltérő módon, másként fűzte össze a maga enigmatikus festői történeteit, már 1935-ben megalkotta magának az „asszociatív expresszionizmus" kifejezést,[848] amely majdnem ugyanolyan karriert futott be, mint Vajda Lajos „konstruktív-szürrealista tematikája", ami egy olyan kompozicionális és kulturális értelemben vett montázselméletként is felfogható, amelyet Pudovkin és Eisenstein munkássága ihletett.

Bizonyos tekintetben – a filmek iránt szintén rajongó – Ámos is montázselméletet alkotott, csak ő valamiféle szimultán technikát próbált megvalósítani, egyfajta „képen belüli" montázst, ahol a jelenetek és a figurák finoman egymás mellé simulnak, nem hasítanak bele egymásba, hanem megőrzik a valóság egységes szövetét. Az asszociációk légiességét aztán brutálisan felülírta a világháború, és Ámos halála után művészetének „örököse" Anna Margit már egy elementárisabb és primitívebb vizuális kultúra mellett kötelezte el magát az Európai Iskola időszakában, amely Dubuffet-től és az art brut mozgalomtól függetlenül, de ahhoz hasonló eszköztárral reflektált a háború és a holokauszt borzalmaira. Anna Margit festészetében aztán később, az ötvenes évektől kezdve, a szocialista realista spektákulum és a kommunista ideológia uralmának idején egyre jelentősebb szerepet kaptak a posztszürrealista bábok (amihez talán az is hozzájárult, hogy a Bábszínháznak dolgozott), és azokkal párhuzamosan a magyar népi kultúra kifejezetten szatirikusan átvett elemei, ami egyúttal egy ironikus, sőt groteszk lábjegyzet is a népművészeti giccs és a népiesség hatvanas évekbeli divatjához.

A népi kultúra hatása meghatározó lett Korniss Dezső „európai iskolás" periódusában is, aki 1943-ban tért vissza a háborúból, majd 1945-ben tanári állást kapott az Iparművészeti Főiskolán. Az Európai Iskola időszakának fő művei, a *Sárkányos* (1948) és a *Tücsöklakodalom* (1948), valamint a különféle bodobácsos kompozíciók egyértelműen Bartók Béla modernista „népművészetének" hatását tükrözik, hiszen egyik forrásuk éppen a *Házasodik a tücsök* kezdetű, Bartók által gyűjtött népdal.[849] A másik forrás viszont az Abstraction-Création

[848] V.ö.: Ámos Imre naplója, 1938. február 26. In: Egri Mária és Kőbányai János (szerk.): Ámos Imre. Napló, versek, vázlatkönyvek, levelezőlapok. Múlt és Jövő, Budapest, 2003. 24.

[849] Korniss munkásságáról még mindig Hegyi Lóránd monográfiája adja a legteljesebb képet: Korniss Dezső. Képzőművészeti, Budapest, 1982. Korniss magyarságának problematikájáról, illetve a bartóki program

geometrikus, absztrakt világa, amelyet Korniss rendkívül innovatívan ötvözött a magyar népi kultúrával és a szürrealizmus mirói világával. A mirói bioromantika ráadásul a háború, a halál és a bomlás, az elenyésző testek és a belőlük lakmározó rovarok hétköznapi realitásával hátborzongató stichet kapott, ami még inkább sokkolóvá tette a geometrikus absztrakció hűvösen racionális vizuális kultúrájának alkalmazását. Az Abstraction-Créationra jellemző konstruktivizmus és a mirói szürrealizmus ötvözése azonban nyilvánvalóan visszavezethető Korniss és Vajda közös szentendrei programjára, miközben Korniss a vajdai montázs, a szimultán transzparencia komplexitásának igényét egyúttal fel is adta egy átláthatóbb és közérthetőbb nyelv kedvéért.

Vajda ugyanis nemcsak a képzőművészet bartóki ihletésű – a modernitást és a népi hagyományokat ötvöző – szentendrei programját[850] alkotta meg Korniss Dezsővel közösen 1936 táján, hanem markánsan képviselte a montázs képépítési gyakorlatát is, nemcsak esztétikai, de politikai értelemben is. Vajdára ugyanis nagy hatást tett az új, szovjet filmművészet Eisensteinnel és Pudovkinnal, és a Munka-kör közvetítésével jól ismerte a baloldali kultúrakritikát is, amelynek aztán alternatív verzióit a sztálinizmus kiépülésével száműzték a hivatalos kommunista kulturális diszpozitív területéről. Mindennek vizuális lenyomatait leginkább a párizsi fotómontázsok (1930-34) között találjuk meg, az eszmetörténeti szálak pedig a Munka-körhöz vezetnek, amelyen belül azonban nem annyira Kassák, mint inkább Szabó Lajos barátsága és gnosztikus kultúrtörténete vált meghatározóvá Vajda számára.[851] Vajda eszmélésének legendás dokumentuma a Tamás Galériában 1930-ban megrendezett *Új progresszív művészek* kiállítás (Korniss Dezső, Schubert Ernő, Kepes

jelentőségéről újabban lásd: Kolozsváry Marianna (szerk.): Csak tiszta forrásból. Hagyomány és absztrakció Korniss Dezső művészetében. Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria, Budapest, 2018.

[850] A szentendrei program konstrukciója kapcsán Boros Lili újabban nagy hangsúlyt helyez Nyikolaj Bergyajev alakjára és Az új középkor című kötetére, amely Vajda kedvenc olvasmányai közét tartozott. Bergyajev válságfilozófiájában a Nyugat alkonyából a keleti (esetében orosz) és nyugati kultúrák szintézise, a keleti archaikus és spirituális energiák fúziója jelentheti a kiutat. V.ö.: Boros Lili: Vajda és Bergyajev. In: Petőcz – Szabó 2018, 226-232.

[851] Vajda kulturális komplexitásának vizsgálatakor még mindig Mándy Stefánia monográfiája jelenti a kiindulópontot: Mándy 1983. Vajdáról újabban, monografikus és kritikai igénnyel lásd: Pataki Gábor: Vajda Lajos. Kossuth, Budapest, 2009. Vajda már-már mitikusan „társtalan" művészetének európai és amerikai, szürrealista és absztrakt expresszionista, vizuális és kulturális párhuzamaihoz lásd szintén újabban: Passuth Krisztina – Petőcz György: Ki a katakombából. Vajda Lajos, a festő másként. Noran, Budapest, 2016. Petőcz amellett érvel, hogy Vajda művészi mentalitása inkább a harmincas években még mindig népszerű válságfilozófiákhoz kapcsolódott, nem pedig a korabeli baloldali ideológiákhoz. A Munka-körről és Vajdáról, inkább kultúrtörténeti, mintsem stíluskritikai szempontból korábban K. Horváth Zsolt írt alapos elemzést, aki a sajátos oppós, baloldali kötődés mellett érvelt: Kelet és Nyugat között (Drang nach Westen). Korunk, 2010/1. http://epa.oszk.hu/00400/00458/00157/index18b3.html

György és Trauner Sándor társaságában), melynek következtében őt is végleg eltanácsolták a Képzőművészeti Főiskoláról, és útja Párizsba vezetett.

Vajda baloldali, spirituális szellemi horizontjának rekonstrukciója során kulcsszerep illeti meg Szabó Lajos munkásságát, akivel Vajda együtt is lakott Párizsban 1933-34-ben. Szabó gnosztikus filozófia- és kultúrtörténete, oppozíciós kapitalizmus kritikája nagy hatást gyakorolhatott Vajdára, aki maga is széles, antropológiai horizonton kezdte el látni a modern művészet szerepét és történetét,[852] ami a szentendrei kulturális archeológiában[853] csapódott le és a festészeti, illetve grafikai montázs-technikához vezetett el. Vajda és Szabó 1934-es hazatérésük után is kapcsolatban maradtak és 1941 nyarán ismét egészen közel kerültek egymáshoz, amikor együtt feküdtek a Szent János Kórház tüdőosztályán. Vajda halála után a képzőművészek közül leginkább barátja, Bálint Endre tartotta a kapcsolatot a Munka-kör korábbi belső ellenzékével, az Oppóval: Szabó Lajossal, Tábor Bélával, Justus Pállal és Karl Korsch tanítványával, Partos Pállal. Bálint Endre nővére, Klára egy időben Szabó Lajos felesége is volt, majd Szerb Antal felesége lett, akin keresztül Hamvasékkal, Hamvas Bélával és feleségével, Kemény Katalinnal is kapcsolatba került Bálint már a háború alatt.

Az Oppó mozgalom az 1932-es sztálini kulturális fordulat után erősödött fel, de már 1930-ban kiléptek a Munka-körből, mivel nem értettek egyet a Trockijjal nyíltan szembeforduló Sztálin konzervatív kultúrpolitikájával. Szabó és Tábor korai közös főműve a *Vádirat a szellem ellen* (1936) a marxizmus és a freudizmus kritikája is, de mindenekelőtt a materializmus ismert európai elméleteinek bírálata.[854] „Mi ketten Szabó Lajossal, akik az oppozíció spirituális magvát képeztük, a cél és az eszköz szétválaszthatatlanságának elve alapján (úgy, ahogy a *„Vádirat”* marxizmus-kritikájában is deklaráltuk) a szabadságot csak folyamatos spiritualizálásként voltunk hajlandók szabadságnak elismerni, és ennek megfelelően a szocialista mozgalmakban (és még inkább a liberalizmusban) megfogalmazott szabadságtörekvéseket önámításnak, vagy álcázott elnyomó törekvéseknek tekintettük. Az

[852] Lásd ehhez Vajda könyvtárának rekonstrukcióját: Petőcz – Szabó 2018. Radák Judit korábbi PhD-disszertációjában a Vajda olvasmányélményeit tartalmazó „pepita-füzetek” alapján elsősorban a forma- és térelméleti összefüggéseket elemezte, a filozófiai és az antropológia kontextust nem tárta föl alaposabban. V.ö.: Radák Judit: Vajda Lajos Pepita füzetei. PhD disszertáció. ELTE, Budapest, 2013.
[853] Az archeológia kifejezést itt is foucault-i és deleuze-i értelemben használom: Foucault 1966a. Deleuze 1986.
[854] Szabó Lajos – Tábor Béla: Vádirat a Szellem ellen. (1936) http://www.gerlo.hu/hvall/religdox/vadirat.htm

oppozíció már kiindulási pontjában, tehát ezotérikus-marxista fázisában is a teória és ideológia marxi megkülönböztetését tekintette módszertani alapelvének."[855]

A háború, a munkaszolgálat és a holokauszt után Tábor Béla Haris-közi lakásán folytatódtak Szabó Lajos háború előtti magán szemináriumai, amelyek Csütörtöki beszélgetések néven váltak ismertté.[856] Tábor és Szabó filozófiájára a dialogikus gondolkodók, Martin Buber és Franz Rosenzweig gyakorolták a legnagyobb hatást. Törekvéseiket a valódi szellem keresése, a duális, dialektikus filozófiák továbbfejlesztése és kritikája jellemezte. Plotinosz, Eckhart mester, Nietzsche és Schmitt Jenő Henrik nyomán a szó, a logosz jelentőségét hangsúlyozták ki a világ megismerése és működésének leírása során. A logosz, a logocentrikus világkép konstrukciója során a budapesti dialogikus filozófiai iskola is kitüntetett szerepet szánt az én és a te, a szubjektum és a világ, a matéria és a szellem közötti nyelvi természetű dialógusnak. Tábor Béla frappáns megfogalmazásában az Oppozíció a „gnózis szekularizációjának" filozófiai kísérleteként értelmezhető.[857]

Az Európai Iskola vizuális kultúráját nagymértékben meghatározó Vajda Lajos szellemi örökségét azonban 1945 és főleg 1948, az Európai Iskola megszűnése után mégsem a filozófusok, hanem elsősorban Vajda Júlia és Bálint Endre ápolták. Bálint az ötvenes évek elejének festői-festészeti krízise után fedezte fel magának Vajda montázs-elvét és a szimultán transzparencia képalkotói gyakorlatát, amiben Szabó Lajos is jelentékeny közvetítő szerepet játszott.[858] Az Európai Iskola virágzásának idején Bálint azonban még leginkább az École de Paris modorában dolgozott, festői példaképe ekkor az Európai Iskola társaságán belül talán Czóbel Béla lehetett. Viszont 1947-es párizsi útja és a szürrealista világkiállítás nagy hatást tett rá még akkor is, ha hiányolta onnan az igazán nagy mestereket, Dalít és Ernstet.[859] Bálint az Oppó hagyományán belül valójában nem is annyira az „istenesekhez" (Tábor, Szabó), hanem inkább a „pogányokhoz" (Mérei, Justus, Bíró Gábor, Lux László), a szabadelvű, liberális szociáldemokratákhoz tartozott, ahhoz a társasághoz, amelyből aztán az ötvenes években létrejött a Törzs.[860] Vajdához viszont az egykori „istenes", misztikus Szabó

[855] Tábor Béla: Szocializmus, gnózis és oppozíció. In: Személyiség és logosz. Bevezető és kommentárok a valóság őstörténetéhez. Szerk.: Tábor Ádám, Budapest, Balassi, 2003, 247-48.
[856] Tábor 2003a.
[857] Tábor 2003b, 246.
[858] Vajda Lajos montázs-elvének és szovjet montázs-elméleteknek a kapcsolatáról lásd bővebben: Perenyei Monika: A montázs-elv és eljárás történeti áttekintése a magyar művészetben. In: Kopócsy Anna (szerk.): A magyar kollázs. Győri Városi Művészeti Múzeum, Győr, 2004. 88-127.
[859] Bálint Endre: Hazugságok naplójából. Magvető, Budapest, 1972. 69.
[860] K. Horváth 2008. és Román József: Bálint Endre és az Oppozíció. CEU Press, Budapest, 2004.

tanácsára tért vissza az ötvenes évek közepén. Párizsban 1957 és 1962 között először még ő is fotó-alapú montázsokat készített, miközben a *Jeruzsálemi Biblia* illusztrálásából élt, és közben megtalálta az utat Vajda transzparens montázsán át a sajátos bálinti, poétikus montázselmélethez és motívumvilághoz.[861] Bálintnál ennek a saját útnak és saját montázselméletnek a kidolgozása során Vajdától eltérően előtérbe kerültek a szabadabb asszociációk, a személyes utalások, a nosztalgia és a humor is.[862] Vagyis tulajdonképpen egy a Vajdáénál szürreálisabb (bretoni értelemben) művészetet hozott létre, hiszen Vajdánál a konstruktivizmus, a megszerkesztettség és a komoly társadalomkritikai mondanivaló egészen utolsó korszakának gesztus-szerű, bioromantikus szürrealizmusáig erőteljes maradt.

Vajda konstruktív szürrealizmusa és pszichorealizmusa, illetve az Európai Iskola szürrealista intellektuális kultúrája Mándy Stefánia és Bálint közvetítésével végül a hatvanas években került vissza a magyar köztudatba. Mándy és Körner Éva rendezte meg az első, „álcázott" (egy előadás-sorozat kulisszáiként jelentek meg a képek) Európai Iskola témájú kiállítást is Budapesten, az Építők Klubjában, 1962-ben *Modern építészet és modern képzőművészet* címmel.[863] Ennek kapcsán hívták meg Mezei Árpádot is, hogy előadásokat tartson a szürrealizmusról, André Bretonról, Max Ernstről, Yves Tanguy-ről és René Magritte-ról, amelyek azonban csak a nyolcvanas években jelenhettek meg saját kötetében.[864] Korábban leginkább csak annyit lehetett róla tudni, hogy személyében létezett Magyarországon egy komoly, tudományosan is felkészült, bretoni értelemben vett szürrealista gondolkodó, aki a Kádár-rendszerben pszichológusként dolgozott, és művészeti témájú könyvei csak franciául jelentek meg Párizsban, ő maga pedig 1975-ben az USA-ba emigrált.

[861] Perenyei Monika: Jó pásztor. Bálint Endre kései fotómontázsaihoz. (2015) http://fotomuzeum.hu/media/tanulmanyok/1399636606_Balint100_PerenyeiM_MFM.pdf

[862] Bálint munkásságának legutolsó, monografikus feldolgozása inkább a tragikumra helyezte a hangsúlyt, miközben rámutatott arra is, hogy a fétis-szerű tárgyi objektumok milyen jelentős szerepet játszottak művészetében: Kolozsváry Marianna: Bálint Endre. Nyolcadik templom. Magyar Nemzeti Galéria, Budapest, 2014.

[863] Mándy 1962.

[864] Mezei 1984.

Mezei Árpád és Pán Imre „nyugati" szürrealizmusa

Mezei Árpád és Pán (Mezei) Imre, valamint Gerő György és Kristóf Károly avantgárd folyóiratát az IS-t sokan az első és egyetlen magyar dadaista folyóiratnak tekintik, habár a folyóiratban egyszer sem szerepel a dada kifejezés, és szellemiségében, illetve poétikájában inkább a szürrealizmushoz kötődik.[865] Sőt Mezei írásai leginkább egy szellemtörténeti és válságfilozófiai horizontra épülnek,[866] Pán költészetében pedig az életfilozófiai indíttatás és az abszurditásig fokozott vitalizmus tűnik erőteljesnek. Amíg Mezei a húszas-harmincas években viszonylag keveset publikált, addig Pán nemcsak a Munka és a Dokumentum számára írt az avantgárd különféle fejleményeit tárgyaló cikkeket, de később színházi és filmes kritikákat is írt, majd saját folyóiratot alapított, a Sztár magazint, amely már egyértelműen a film világára fókuszált, és elmozdult az avantgárd irányából a populáris kultúra felé.[867] A költőként, majd kritikusként és lapkiadóként működő Pán Imre első nagyobb lélegzetű szellemtörténeti esszéje, a *Bevezetés Európába* kis kötete a szórakoztatóipari kitérő után az Európai Iskola idején visszatért a magas kultúrához, és az európai avantgárd történetét a kubizmustól a szürrealizmusig rajzolta ki, és később az ötvenes évek közepén Pán ezt a kis kötetet bővítette ki Kassákkal közösen egy nagyobb lélegzetű könyvvé, *Az izmusok történetévé*.[868]

Az Európai Iskola kiadói tevékenységének részeként Pán Imre saját költői tevékenysége is napvilágra került a *Pokoli színjáték*kal és a *Metapoézis*sel, amely a szürrealizmus bretoni irányához kapcsolódott. A *Bevezetés Európába* ezzel párhuzamosan jelölte ki az új, szürreális, spirituális művészet útját is: „Az ember egy a világgal. Az Én és a világ viszonya csak kozmikus egységben oldható fel. Ezt az egységet át kell élnünk: mintegy meg kell ismételnünk a teremtés élményét. Mindehhez hozzá kell még tennünk, mit értünk élmény alatt: azt a folyamatot, amelyben a világ énné válik. Azt az élményt, melyet a művészet, tudomány, teológia követ."[869] A spirituális, gnosztikus hangvétel azt jelzi, hogy Hamvashoz, illetve Tábor és Szabó budapesti dialogikus filozófiájának gondolatvilágához,

[865] Balázs Imre József: Magyar DADA? Létünk, 2011/1. 55-63. http://epa.oszk.hu/00900/00997/00016/pdf/EPA00997_Letunk_2011_01_055-063.pdf
[866] Az 1924-es első IS számban A sajtó, mint a jelenkor művészete és a Forma címmel jelent meg két értekezése.
[867] A Sztár magazin 1937 és 1944 között jelent meg Budapesten.
[868] Pán Imre: Bevezetés Európába. Művészbolt, Budapest, 1946. Kassák 1972.
[869] Pán 1946, 31-32.

valamint Kállai bioromantikájához hasonlóan ebben az időben Pán is az új, az idealistától a misztikusig ívelő természet- és életfilozófiák hatása alá került.[870]

Pántól eltérően Mezei Árpád teoretikus tevékenysége erőteljesebben kötődött a modern természettudományokhoz és azokon belül is a pszichológiához és a pszichoanalízishez. Mezei szürrealizmus képének magja, origója azonban mégis egy mitológiai lény, a Minótaurosz figurája lett, akinek hibrid alakja a test és a szellem hagyományos karteziánus dualizmusát és az új természetfilozófiákat is sajátos, mitopoétikai megvilágításba helyezte Mezei számára. A hivatalnokként dolgozó Mezei vélhetően a negyvenes években, Marcel Jean révén ismerte meg alaposabban is Breton és a szürrealisták írásait, és vált Lautréamont gróf nagy rajongójává. Első, nagyobb lélegzetű, kifejezetten művészettörténeti jellegű szövege csak az Európai Iskola könyvtárában jelent meg Korniss Dezső *Illuminációi*ról, amelyek szürreális automatizmusát, csorgatott, impulzív struktúráját Rimbaud, illetve a szürrealisták által is kedvelt szinesztézia fogalma felől értelmezte, de egyúttal egy tágabb pszichológiai és ismeretelméleti kontextusban is elhelyezte, mint az új, modern, és immáron valóban dialektikus emberkép egy lehetséges verzióját.[871]

Mezei a szürrealista irodalom és a pszichológia lehetséges kapcsolódási pontjain talán akkor gondolkodott el először mélyebben, amikor a negyvenes évek Budapestjén Marcel Jeannal együtt a *Maldoror énekei*ről szóló kötetén dolgozott. A világhíres kis könyv szerzője Breton és a szürrealisták guruja, a Lautréamont grófjaként ismertté váló Isidore Ducasse, akitől a legendássá vált mondat származik: „szép, mint egy esernyő és egy varrógép találkozása a boncasztalon”.[872] A *Maldoror* azonban egyáltalán nem oly légies és szórakoztató szöveg, mint azt a szállóige sejtetné, amit jól mutat a közvetlen szövegkörnyezet is éppen abban a hatodik énekben, amellyel Jean és Mezei könyve elsősorban foglalkozott. „Szép, akár a ragadozó madarak karmainak behúzhatósága; vagy mint az izommozgások tétovasága a nyakszirttáj redőinek sebében; vagy még inkább, mint az olyan önműködő patkányfogó, melynek rugóját maga a csapdába esett rágcsáló húzza fel

[870] Pán és Mezei teóriáinak korábbi művészettörténeti értékeléséhez lásd: György – Pataki 1990. Horányi Attila: Tettek és tétek. Az Európai Iskola modernizmusáról. In: Knoll 2002, 124-154.
[871] Mezei Árpád: Korniss Dezső: Illuminációk. Művészbolt, Budapest, 1946.
[872] Marcel Jean – Arpad Mezei: Maldoror. Pavois, Paris, 1947. Később együtt írták meg és adták ki a modern gondolkodás szürrealista történetét is, amelyet Breton nyomdokain Sade márkitól eredeztettek, és Lautréamont, Rimbaud, Mallarmé, Jarry és Apollinaire költészetén át jutottak el a Foucault által is nagyra becsült Raymond Rousselig. V.ö.: Jean – Mezei 1950. A festészetről szóló kötetüket Jean tulajdonképpen már a saját neve alatt adta ki, Mezei már csak hozzájárulóként (avec la contribution) szerepelt: Histoire de la peinture surrealiste. Seuil, Paris, 1959.

újra, és mely szalma alá rejtve is szüntelenül teszi a dolgát; és legfőképpen, mint a varrógép és az esernyő véletlen találkozása a boncasztalon."[873]

Mezei és Jean értelmezésében Maldoror Lautréamont (alias Isidore Ducasse) alteregója, aki a maga gonosz és szürreális, tudatalatti labirintusában egyszerre volt Tézeusz és Minótaurosz. Fontos momentum itt, hogy a labirintus metafora és a Minótaurosz figurája, melyet a szürrealisták és köztük a magyar szürrealisták is annyira imádtak magától Ducasse-tól ered, aki a tudatalatti ösztönvilág allegóriájaként használta. Mezei szerint a személyiség „energetikai bázisa", avagy kreativitásának kulcsa éppen abban az öntudatlanban rejlik, amely egyúttal az „emberállat", a Minótaurosz állati, ösztönös része, amelyet speciális folyamatokkal lehet a felszínre hozni, ahogy ezt Breton is tanította az automatikus írással és az egyéb irracionális gyakorlatokkal. „A Minotaurus itt van közöttünk. Két világháború igazolja szörnyű jelenlétét. Sem Theseus, sem Szent György, sem a hellénizmus, sem a kereszténység nem tudta megölni: kiszabadult e roppant erőfeszítés bilincséből." – írta Pán Imre az Európai Iskola intellektuális krédójának szánt *Bevezetés Európába* című kötetében.[874] Az is tudható, hogy az Európai Iskola tagjai 1945 után mindent megtettek, hogy megismerkedjenek André Bretonnal, és felhívják magukra a szürrealista pápa figyelmét. A kapcsolat végül Marcel Jean közvetítésével jött létre, aki 1947-ben bemutatta az akkor Párizsban tartózkodó Bán Bélát és Bálint Endrét Bretonnak.[875] Bretonnak tetszettek is a „magyarok", akiket addig nem ismert, és Bálintot és Bánt is meghívta az 1947-es párizsi *Szürrealista Világkiállításra*.[876] A Magyarországon ekkor már a politikai és a kulturális élet irányításának átvételére készülő kommunisták szempontjából viszont Breton nem volt a legjobb ajánlólevél, hiszen még a harmincas években éppen a sztálinizmus miatt szakított a Francia Kommunista Párttal és Trockij társaságát kereste, hogy aztán a negyvenes évek végétől kezdve majd élénken bírálja a szovjet szocialista realizmust.

Az Európai Iskola legendáriuma szerint a jó részt művészekből álló társaság Rozsda Endre budapesti lakásán hozta létre az Európai Iskolát, amely többnyire a Pán Imre által működtetett Művészboltban rendezte meg tagjainak kiállításait. De a magyar „szürrealistákon" túl a látogató többek között Corneille, Jacques Doucet, Klee, Arp,

[873] Lautréamont: Maldoror énekei. (1869) Lyra Mundi, Budapest, 1988. 83.
[874] Pán 1946, 30.
[875] Balázs Imre József: Bálint, Bán, Mezei: az 1947-es párizsi szürrealista kiállítás néhány magyar vonatkozásáról. Műhely, 2014/3. 12-21.
[876] György Péter – Pataki Gábor: Az Európai Iskola és az elvont művészek csoportja. Corvina, Budapest, 1990.

Kandinszkij, Matisse és Miró műveivel is találkozhatott az Üllői út 11. szám alatt.[877] Vagyis talán nem túlzás azt állítani, hogy az Európai Iskolát a modern művészet és a szürrealizmus szerelmesei alkották meg a II. világháború traumatikus eseményeit követő „boldog békeidőkben". Sőt Mezei és Pán nemcsak kiállításokat hoztak tető alá szinte havi rendszerességgel, hanem megalapították és működtették az *Európai Iskola Könyvtára* és az *Index Röpirat és Vitairat Könyvtár* sorozatokat is. Az előbbiben nagyobb lélegzetű szövegek jelentek meg, példának okáért Paul Éluard-tól, Guillaume Apollinaire-től és André Bretontól.[878] Az utóbbiban pedig rövidebb írások és tanulmányok, jó részt az Európai Iskola tagjaitól. Pán Imre például a *Bevezetés Európába*, Mezei pedig *A paraszti létforma Európában* című esszéjét publikálta és Korniss Dezső *Illuminációi*ról írt filozófiai igényű értelmezését is itt tette közzé.

Ahogy Korniss *Illuminációi*t, úgy a paraszti létformát is Freud felől értelmezte Mezei.[879] A paraszti kultúrát az európai civilizáció tudattalanjának tekintette, ami dinamikus és dialektikus kapcsolatban állt és áll a tudatos, udvari, főúri és városi, polgári kultúrával. Mezei azonban nem gondolta azt, hogy a paraszti kultúra alsóbbrendű lenne, hanem Bartók és Kodály nyomán vallotta, hogy a népi kultúrában a magaskultúra elemei ősi motívumokkal és hiedelmekkel keverednek, amelyek a középkor világképében gyökereznek, ami viszont Közép-Európában visszavezet egészen a népvándorlás koráig, amikor a keleti és a nyugati tudás kombinálódott egymással. Ezek az ősi, természetes, „primitív" energiák adják a paraszti kultúra igazi, mély erejét, vitalitását, ami a modern gondolkodás és művészet számára is iránymutató lehet.

Mezei és Pán egyaránt igyekeztek a lehető legtágabb filozófiai és szellemtörténeti, sőt antropológiai és mitológiai keretben értelmezni a szürrealizmust és a modern művészetet. Mezei példának okáért már a *Maldoror* értelmezésében is kulcsszerepet játszó Minótaurosz mítosz mentén így sommázta a szürrealisták humanizmusát: „a szürrealizmus számára a lét paradigmája a korcs, az állatember, az emberállat".[880] Pán pedig hasonló szellemben vetette papírra, hogy „lélektani forradalmunk, mely lassan teológiai forradalommá szélesedik, arra

[877] Az Európai Iskola kiállításainak listájához lásd: György – Pataki 1990.
[878] Paul Éluard: A francia költészet a világ színe előtt. Ford.: Gereblyés László, Budapest, 1946. Guillaume Apollinaire: Picasso, a festő. Ford.: Bányai Marika, Budapest, 1946. André Breton: Marquis de Sade. Ford.: Erdélyi Éva, Budapest, 1946.
[879] V.ö.: Mezei Árpád: A paraszti létforma az európai kultúrában. Művészbolt, Budapest, é.n. (1946)
[880] Mezei Árpád: A szürrealizmus. In: Mikrokozmoszok és értelmezések. Jelenkor, Pécs, 1993. 72.

mutat, hogy az európai ember új belső szintézisre törekszik, mint ahogy egész Európa a szintézist szeretné megoldani".[881] A szintézis tárgya pedig Mezeinél és Pánnál is ugyanaz volt, mint Kállainál: a racionális szellem és az irracionális lélek, avagy az ész és az ösztön, a tudat és a tudattalan, az emberi és az állati. Amíg Pán Imre leginkább szerkesztőként és galériásként írta be magát a kultúrtörténetbe, addig Mezei pszichológusnak képezte ki magát a negyvenes években, bár egyetemi diplomát a numerus clausus és a zsidótörvények miatt nem kaphatott, de később Mérei Ferenc és Levendel László jóvoltából az Országos Korányi Tüdőgondozóban pszichológusként dolgozhatott, és két pszichológiai témájú könyvet is közösen írtak meg Levendellel.[882]

Ezt a pszichológiai és teológiai horizontú szürrealizmus-képet csak tovább tágította Mezei filozófiai műveltsége, amely Rozsda és Barta Lajos „európai iskolás" kiállításához írott rövid bevezetőjében is erőteljesen megnyilvánult. Itt ugyanis egyáltalán nem a szürrealista festészet a kiindulópont, de még csak nem is az irodalom vagy a pszichológia, hanem Hegel és a dialektika egy igen magvas filozófiai summázata, amelyet Mezei még Schellinggel és Marxszal is megspékel az alig egy oldalas szövegben. A konklúzió viszont mégiscsak az, hogy az objektivitás és a szubjektivitás nézőpontjának szintézise az utóbbi felől valósítható meg, mégpedig úgy, ahogy az életfilozófia élettel és vitalitással teli szubjektivitásának szellemében ezt Barta és Rozsda is teszi a képzőművészetben.[883] Ennek a fajta életfilozófiai horizontú szubjektivitásnak azonban csak a fasiszta reakció rubrikájában volt helye a már Rozsda és Barta kiállításának évében ki is épülő szocialista realista diszpozitívon belül, amivel sem Mezei, sem pedig az alkotók nem kívántak azonosulni. Mezei a kórházak heterotópiájában találta meg a helyét Budapesten, Barta pedig a saját lakását formálta át heterotópiává, ahol meleg párja, élettársa, Rozsda is otthonra lelt egészen 1956-ig, amikor a forradalom leverése után elhagyta az országot.

[881] Pán 1946, 31.
[882] Levendel László – Mezei Árpád: Személyiség és tuberkulózis. Akadémiai, Budapest, 1965. Levendel László – Mezei Árpád: Az alkoholista beteg. Akadémiai, Budapest, 1972.
[883] Rozsda Endre és Barta Lajos kiállítása. Művészbolt, Budapest, 1948. február 29- március 19.

Hamvas Béla és Kemény Katalin „keleti" szürrealizmusa

Hamvas Béla és Kemény Katalin esztétikája 1947-ben Hamvas tradicionalista és antimaterialista filozófiai programjából indult ki, amely először a harmincas években a *Scientia sacrá*ban, a szellem filozófiájának spirituális és gnosztikus kultúrtörténetében öltött testet.[884] Kemény Katalin viszont egy francia avantgárd irodalmi tradíció felől érkezett, és nem volt idegen tőle a párizsi szürrealizmus sem. Hamvas írásművészetét, különösen a *Karnevál*t, egyik visszaemlékezésében Kemény Maurice Blanchot és Georges Bataille munkásságához, különös, az anyagi és a testi dimenziókat kidomborító spiritualitásához mérte.[885] Megismerkedésüket pedig a szürrealisták egyik nagy elődjének, a karneváli kultúra irodalmi megteremtőjének, Francois Rabelais-nek köszönhetik, akinek *Gargantua és Pantagruel*jét Kemény fordította le 1936-ban, Hamvas pedig kritikát közölt róla, ami után az ifjú fordító fel is kereste szigorú bírálóját. Hamvas ebben az időben, a harmincas években Kerényi Károllyal közösen hozta létre a Stefan George Kreis-hoz hasonló Sziget kört, amely az európai műveltség görög, vagy még inkább preszokratikus tradícióját kívánta ápolni, illetve nyugati kultúra válságáról Nietzsche nyomdokain akart filozofálni, és olyanok tartoztak a vonzáskörzetébe, mint a Nyugatban és a Napkeletben is publikáló Szerb Antal és a harmadik út lehetőségét a Válaszban kereső Németh László.[886]

Ehhez a klasszikus ízlésű, elitista, nagyon művelt társasághoz képest a szürrealizmust, illetve annak mélyebb bataille-i, de inkább mitopoétikus,[887] mint obszcén értelmezését talán éppen Kemény Katalin közvetítette Hamvas felé, bár a Joyce-ért is rajongó Hamvastól sem állt távol a nyelv és a kultúra karneváli felfogása.[888] Hamvas gondolkodásának másik lényeges komponense ebben az időszakban a pozitivista filozófia és a populáris kultúra kritikája volt, amely a nyugati válságfilozófiák irányába vezet, amelynek spektrumát ő egy Kierkegaard-tól Nietzschén át Oswald Spenglerig húzódó íven rajzolta ki.[889] Mindehhez

[884] Hamvas Béla: Scientia sacra I-II. (1943-44) Medio, Budapest, 1995.
[885] Kemény Katalin: Élet és életmű. (1977) https://faragoferenc.webnode.hu/_files/200001962-484df4a424/%C3%89let%20%C3%A9s%20%C3%A9letm%C5%B1.pdf
[886] V.ö.: Szántó F. István: A filológia diszkrét bája. Hérakleitosz, a Sziget-mozgalom és Hamvas Béla. Kortárs, 2004/11. http://epa.oszk.hu/00300/00381/00087/szanto.htm
[887] V.ö.: Hollier 1989.
[888] Hamvas 1946-ban elismeréssel írt Bataille munkásságáról, melyet egyfajta mély egzisztencializmusként értett: A francia exisztencializmus irodalma. Athenaeum, 1945-46. 27-28.
[889] Hamvas Béla: Világválság. Fővárosi Könyvtár, Budapest, 1938. Hamvas a kis kötetből ítélve jól ismerte Ludwig Klages, Julius Evola, René Guénon, José Ortega y Gasset és Nyikoláj Bergyajev munkásságát is.

képest a *Forradalom a művészetben* meglehetősen tradicionális, bölcseleti és spirituális alapokon közelít az absztrakt művészethez, amelyet nem annyira az intellektuális és morális válságból és káoszból, mint inkább a meditatív ornamentikából vezet le, ami kaput nyithat a tárgyi világon, a külső és belső, az objektív és a szubjektív szétválasztásán alapuló nyugati, tudományos és politikai világon túli, magasabb etikai és esztétikai dimenziók felé.

A könyv alaptézise: „Az individuális életrend kollektivizálódása pedig a művészetben mindenütt úgy jelentkezik, hogy a művészi alkotás merő érzéki látványszerűségét leveti, szenzuális ábrázolási módjától (realizmusától) eltávolodik és az, ami régebben csupán műtárgy volt, most mágikus, megszólító erejű tremendum lesz s ehhez képest az imaginatív ábrázolásra tér át."[890] A „tremendum" alkímiai és gnosztikus hagyományokból táplálkozó fogalma talán a nietzschei démonium Hamvas-féle verziójának tekinthető, és a tragikus művészet megrendítő, a látszatvalóságot megrengető erejét emeli ki. A Hamvas által proponált művészet tehát nem a valóságot tükrözi vissza, mondhatni reálisan és szenzuálisan, hanem létrehoz egy alternatív valóságot, az imagináció birodalmát, ami azonban közelebb áll a valóság igazi természetéhez, mint a látszatot leképező szenzualizmus. Épp ezért lesz belőle a lelket megrázó, megrendítő és meg is változtató tapasztalat, tremendum, amelyet a legtisztábban és a legerőteljesebben az elvont formák, a yantrára emlékeztető szín-és formaharmóniák tudnak közvetíteni. Hamvas és Kemény így az absztrakció és a szürrealizmus egy alternatív elméletét adja, amely az okkultizmus, a spiritualizmus, a hinduizmus és a buddhizmus gondolatait is erőteljesen használja.[891]

A hagyományos akadémikus realizmus ugyanis Hamvas szerint csupán a valóság felszínét kapargatja, vagyis azt, ami a hinduizmusban Maya fátylaként az igazi valóságot beborítja és eltakarja. Az absztrakció és a szürrealizmus pedig éppen ennek az igazi valóságnak a bemutatására törekszik. A szürrealizmus értékelése kapcsán amúgy Hamvas és Kemény nyugati szerzőktől, Herbert Read-től, André Bretontól és Louis Aragontól is idéznek, akiket a keleti bölcselet fényében értelmeznek át. A szürrealizmus célja a magyar szerzők szerint is a mélyebb és a magasabb valóságok ábrázolása, amely program párhuzamba

[890] Hamvas – Kemény 1947, 34. A kollektivizálódás és az archaizálódás kapcsán megjelenik az új középkor bergyajevi gondolata is, ami Vajda Lajost is inspirálta. V.ö.: Boros 2018.

[891] A Hamvas-kutatás általában Julius Evola és René Guénon tradiconalizmusával állítja párhuzamba Hamvas gondolkodását. V.ö.: Kovács Gábor: Hamvas és a két világháború közötti tradicionalizmus. Liget, 2017/5. 47-70. Lásd még: René Guénon: A modern világ válsága. (1927) http://www.tradicio.org/crise.htm Julius Evola: Lázadás a modern világ ellen. (1935) Kötet, Nyíregyháza, 1997.

állítható a keleti filozófiák meditatív, antimaterialista programjaival is. A japán zen-buddhista kalligráfia mellett a hindu yantra lesz számukra az absztrakt törekvések legfontosabb vizuális párhuzama, ami egy teljesen geometrikus, koncentrikus meditációs ábra, ahol a szín egyrészt csupán önmaga, másrészt azonban kapu is egy másik valóság felé.

Hamvas és Kemény értelmezésében ezt a másik valóságot kereste a művészetben Gulácsy, Csontváry és Vajda Lajos is, akiket igazságkereső művészeknek neveznek. A kötet ajánlásából is nyilvánvaló, hogy a szerzők igen nagyra becsülték Fülep Lajost és az ő magyar művészet koncepcióját, hiszen azzal párhuzamosan rajzolják ki a Ferenczy – Csontváry – Gulácsy – Vajda eszmetörténeti vonalat, amely egyúttal már jelzi a nyugati művészettől való elkülönböződését is a jellegzetesen keleti, kelet-európai magyar művészetnek.[892] Ennek a kelet-európai keletiségnek számukra a legfontosabb képviselője Dosztojevszkij és Sztravinszkij démoni művészete lesz, ahol is a démoni fogalmában leginkább Nietzsche dionüszoszi fogalma köszön vissza, amely szerintük Magyarországon még leginkább a pogány, ősi, érzéki és misztikus népi kultúrában maradhatott fenn. A magyar igazságkereső művészet legutolsó és legmodernebb generációja pedig Vajdával és Kornissal az élen éppen erre a forrásra talált rá, a szerves kapcsolatra az ősi, magyar kultúrával, a népművészettel, amit a zenében Bartók és Kodály, a költészetben pedig Weöres Sándor képvisel a legáthatóbban. Az ő megfelelőjük lesz tehát a képzőművészetben a magyar szürrealista absztrakció Vajdától és Kornisstól egészen Anna Margitig és Rozsda Endréig ívelően.

A magyar absztrakció és szürrealizmus náluk nem kapcsolódik közvetlenül a francia eredetihez, hanem az egyes alkotók (Anna Margit, Szántó Piroska, Lossonczy Tamás, Martyn Ferenc, Gyarmathy Tihamér, Fekete Béla, Bálint Endre, Rozsda Endre, Jakovits József) portréinak kirajzolása során mindig hangsúlyos lesz valamiféle keleti, vagy kelet-európai művészeti, vagy pedig távol-keleti misztikus, filozófiai párhuzam. Ami ráadásul azzal is együtt jár, hogy a nyugati, a nyugat-európai avantgárdon belül is kirajzolnak egy keletiesebb ágat, amelyhez a magyar absztrakció is kapcsolódik. Az új magyar absztrakció ugyanis nem a Manet – Cézanne – Matisse vonalon halad szerintük, nem a francia, nem a nyugati művészet nyomvonalát követi, hanem inkább a Kandinszkij – Chagall – Klee vonallal állítható párhuzamba, vagyis tulajdonképpen „keleti”, amely nem a látvány felbontására koncentrál, hanem a mélyebb, lelki, szürreális dimenziók feltárására.[893] 1945 után Hamvas és Kemény

[892] Fülep Lajos: Magyar művészet. Athenaeum, Budapest, 1923.
[893] Hamvas – Kemény 1947, 31.

több tanulmányt is fordítottak az *Index* könyvtár számára. Hamvas például Herbert Read szürrealizmusról írott rövid tanulmányát ültette át magyar nyelvre,[894] ami szervesen beépült könyvük szürrealizmus képébe is: „Mindazt, amit a nappali tudat tartalmaz, a szürrealista intellektuális csínynek fogja fel, egyszerűen értelmi, morális, társadalmi, szóval iskolás propagandának tekinti. A nappali tudatnak egy célja van: gyakorlatilag az «életben» tájékozódni. A szürrealista művész célja más és magasabb. A cél, mint Herbert Read mondja: az emberi lélek mélységeiből és magasságaiból tele vödörrel meríteni. Az ember életét gazdagítani és így a látás színvonalát állandóan emelni."[895]

Breton és Read „lélektana" ráadásul nem csak a távol-keleti filozófiák spiritualizmusával kapcsolódott össze, hanem egy szisztematikusan antiracionalista és antimaterialista világképpel is, amelynek éppúgy része volt Bolyai nem-euklideszi geometriája és Kierkegaard „egzisztencialista" logikája, mint Nietzsche nem-idealista morálja és Bergson nem-racionalista ismeretelmélete. A művészek számára kijelölt cél pedig egy olyan új művészet kialakítása lett, amely meghaladja a korábbiak üres materializmusát és naturalizmusát, ami már teljességgel értelmetlenné és hiteltelenné is vált a szocialista realista spektákulum idején. Az ötvenes években „kitelepített", pontosabban Inotára, majd Tiszapalkonyára „száműzött", a publikálástól eltiltott Hamvas jó tíz évvel az Európai Iskola feloszlása után kultikus szerzővé is vált az új absztrakció és a neoavantgárd egyes alkotói számára. A Zuglói Kört létrehívó Molnár Sándor például az ő írásai alapján alkotta meg festőjógáját, de Szentjóby Tamás számára is fontos orientációs pontot jelentettek Hamvas ezoterikus szövegei, amelyek a korrumpálódott kommunista és kapitalista valóságon túli erők és értelmek irányába mutattak. Szentjóby és Altorjay Gábor is a hatvanas évek első felében, Weöres Sándoron és Károlyi Amin keresztül ismerkedett meg Hamvas írásaival, aki csak nyugdíjazása után, 1967-ben költözött végleg Szentendrére. Weöresékkel, illetve Pesten maradó feleségével azonban az ötvenes években is intenzíven tartotta a kapcsolatot, művei ugyan nem jelenhettek meg, de kéziratainak univerzális és holisztikus szemlélete nagy hatást gyakorolt a fiatalabb, avantgárd művészekre, és jelentős mértékben hozzájárul a szocialista realista diszpozitívvel szemben formálódó alternatív kultúrák nyelvéhez.

[894] Herbert Read (ed.): Surrealism. Faber and Faber, London, 1936.
[895] Hamvas – Kemény 1947, 88.

A szocialista realista tábor belső frontjai

A szovjet típusú kommunista kultúrpolitika 1949-es törvénybe iktatása előtt Magyarországon és a keleti blokk országaiban a szocialista realizmusnak nem volt jelentős művészeti és művészettörténeti hagyománya.[896] A szocialista realizmus ideológiáját így leginkább a szovjet minta direkt átvételével, politikai nyomással és intenzív edukációval lehetett bevezetni: a művészet állami tulajdonba vett intézményrendszerében így kezdetben csak a szigorúan tematikus és propagandisztikus festményeknek volt helye. A szovjet szocialista realizmus „bevezetését", hivatalos művészetté tételét azonban a párt ideológusai igyekeztek hozzáigazítani a magyar művészeti hagyományokhoz, hogy valamelyest legitimálják az „idegen" stílust a művészek és a társadalom nem kommunista többsége előtt is. Érdekes módon azonban kezdetben egy a Horthy-korszakban is nagyraértékelt, müncheni akadémikus realista, Munkácsy Mihály lett a követendő magyar példa, aki valóban festett szegény embereket, de stílusát a polgári és arisztokrata igényeket kielégítő „Armeleutemalerei" jellemezte. Formai tekintetben, vagyis a realizmus szocialista kritériuma alapján azonban Munkácsy festészete könnyen megfeleltethető volt annak a hagyománynak, amit a szovjet művészettörténetben a peredvizsnyik (vándor) festők képviseltek Ilja Repinnel és Vlagyimir Szerovval az élen. A szovjet szocialista realizmusnak megfeleltethető művészetet pedig részben a Munkácsy-hagyomány követőiben, részben pedig a Szocialista Művészek Csoportja még élő tagjaiban keresték, akiknek esztétikai komplexitása azonban nem érte el a háborúban, illetve a munkaszolgálat során elpusztult Dési Huber István és Goldman György munkásságának színvonalát.[897] Közülük tulajdonképpen csak Bán Béla került fontos pozícióba (tanári katedra), de például a Képzőművészeti Főiskola stratégiailag

[896] A kommunista ideák iránt elkötelezett magyar aktivista művészet a szovjet avantgárd moszkvai megítélését követve az ötvenes évek közepéig öncélú formalizmusnak minősült, az egykori, még Budapesten is aktív, aktivista művészek, mint Kmetty pedig szakítottak korábbi avantgárd vizuális kultúrájukkal. A két világháború közötti baloldali, realista tendenciák közül pedig csak a Szocialista Képzőművészek Csoportjának néhány aktív tagjára támaszkodhatott a kommunista kultúrpolitika: vagyis leginkább Bán Bélára, Fenyő A. Endrére, Háy Károly Lászlóra, és Oelmacher Annára, aki 1949 után a csoport ideológusa lett. V.ö.: Oelmacher Anna: A Szocialista Képzőművészek Csoportja. MNG, Budapest, 1964. Az 1949 előtti magyar, baloldali művészeti törekvésekről – a népi kollégiumok (Derkovits, Dési Huber, Nagy Balogh) működése alapján – ennél színesebb képet fest: Prakfalvi – Szűcs 2010, 36-42.

[897] Németh Lajos: A Szocialista Képzőművészek Csoportjának története. A Magyar Művészettörténeti Munkaközösség Évkönyve, Budapest, 1952.

igen fontos (agitáció és propaganda!) grafika szakának vezetője már inkább a Szovjetunióból hazatérő Ék Sándor lett.

A Munkácsy-hagyomány ifjú követői, illetve a szovjet minta másolói azonban még a marxista kritikusok szerint is híján voltak az innovációnak, a korszak megbecsült és a kommunista vezetéssel is együttműködő művészei pedig inkább kitartottak a két világháború közötti időszak posztavantgárd, polgári modernizmusa mellett.[898] A két világháború közötti hivatalos magyar művészet, vagyis a reneszánsz és az expresszionizmus egyes elemeit ötvöző neoklasszicista stílus képviselői, Domanovszky Endrével és Pátzay Pállal az élen mesterségbeli tudásuknak és politikai rugalmasságuknak köszönhetően könnyen ki tudták elégíteni a hivatalos szocialista és realista elvárásokat. Az 1945-ben a Képzőművészeti Főiskolára meghívott és állását 1948 után is megtartó Bernáth Aurél posztimpresszionista festői alapokra helyezett és a szovjet mintához stilárisan nem alkalmazkodó festészetének viszont kezdetben még a formalizmus bűnével kellett megküzdenie.[899] 1953 után azonban a sztálinista sematizmus hivatalos kritikájával és a formalizmus kritérium-rendszerének revideálásával a hivatalos kultúrpolitika megengedőbbé vált. Így először Bernáth polgári modernizmusa vált elfogadhatóvá, majd pedig a két világháború közötti kritikai realista (Neue Sachlichkeit) és expresszionista formakultúra visszanyerésére, szocialista befogadására, integrálására is sor került. Az expresszionizmus debord-i értelemben vett rekuperációja tette lehetővé azt is,[900] hogy többé már ne egy egykori arisztokrata festő, Munkácsy Mihály, hanem egy igazi kommunista művész, Derkovits Gyula legyen a követendő magyar példa, aki a két világháború között kifejezetten antikapitalista témájú, a burzsoáziát gúnyoló és a proletariátust idealizáló képeket festett.

A hatvanas évek közepére azonban a „korszerűség” szocialista imperatívuszának esztétikai térnyerése a szocialista realizmus diszkurzusán belül a realizmus

[898] A posztavantgárd kifejezést Peter Bürgernél szűkebb értelemben használom, szinkronban Pataki Gábor dekoratív avantgárd fogalmával: az 1930-40-es évek olyan művészetére, amely felhasználta az avantgárd (expresszionizmus, futurizmus, dada, konstruktivizmus) formai megoldásait, de nem vonta kétségbe a művészet esztétikai autonómiáját és kapitalista intézményrendszerét. V.ö.: Peter Bürger: Az avantgárd elmélete (1974) Universitas, Szeged, 2010. és Pataki Gábor: A „dekoratív avantgárd”. Az expresszionizmus mint csapdahelyzet a húszas évek magyar művészetében. Ars Hungarica, 1993/1-2. 107-112.

[899] A Magyar Képzőművészeti Főiskolán tanító Bernáth Aurél „posztimpresszionizmusa” a sztálini időkben polgári elhajlásnak minősült. 1953 után viszont éppen a stiláris művészeti autonómiát képviselő Bernáth lett a legnépszerűbb művész a Főiskola hallgatói körében, mivel ő elzárkózott a szovjet szocialista realizmus szolgai átvétele elől, és az európai modernizmus tradícióját tekintette követendő példának.

[900] Mann 1991. McDonough 2002. McKenzie Wark 2008.

dekonstruálódásához vezetett.[901] Ez a képzőművészet területén azt jelentette, hogy a korábbi „valósághű” és fotografikusan pontos ábrázolásokat a művészek fokozatosan fellazították, illetve széttördelték, majd absztrahálták a történeti avantgárd különféle technikáinak és kompozíciós elveinek alkalmazásával. A leglátványosabban a festészet „realizmusa” esett szét a kubizmus, az expresszionizmus és a mágikus realizmus formavilágának „befogadásával”, de az expresszivitás és az absztrahálás térnyerése még az államilag finanszírozott köztéri szobrászatban is érzékelhetővé vált. A „befogadás” leginkább egy diszkurzív átminősítést, egy szocialista realista átértelmezést jelentett, amelynek klasszikus esete Picasso, aki az ötvenes évek folyamán vált a szovjet és a magyar kultúrpolitikusok szemében „dekadens formalista” művészből „kritikai realistává”. Az avantgárd formai innovációjának „befogadására” és átminősítésére épülő szocialista esztétikai modernizáció párhuzamba állítható azzal a kapitalista stratégiával, amit Guy Debord rekuperációnak, avagy a kapitalista esztétikai és politikai rendszert kritizáló avantgárd mentalitás és kreativitás újrahasznosításának nevezett.[902] A szocialista kultúrpolitika később, a szocialista realizmus dekonstruálódásának és lassú eltűnésének idején, a hatvanas évek végétől kezdve is élt a rekuperáció technológiájával. Ekkortól kezdve azonban már egy olyan szocialista modernizmus kialakítása volt a cél, amely továbbra is hűséges maradt a szocialista humanizmus ideáihoz, de a modernség legkorszerűbb formáit már az újra felfedezett konstruktivizmusban, illetve a modern természet- és társadalomtudományok elméleteiben kereste.[903] Ez az esztétikai és politikai folyamat jól tetten érhető abban, ahogy a szocialista realizmus ideológiáját és nyelvét a hetvenes évek közepére felváltotta a „szocialista vizuális kultúra” diszkurzusa, amely már a szemiotika, a

[901] A derridai értelemben vett dekonstrukció kifejezést azért érzem találónak, mert a szocialista realista diszkurzus és „vizuális kultúra” formai, retorikai és stiláris konstrukcióinak modernizációja végül a modernizáció saját logikájának megfelelően az ortodox realizmus lebomlásához és átalakulásához vezetett. Vagyis a realizmus modernizációja markánsan a felszínre hozta a realizmus klasszikus és ortodox kommunista fogalmának rejtett ellentmondásait. A dekonstrukció ismeretelméleti és ideológiakritikai dimenzióihoz lásd: Derrida 1967a. A dekonstrukció és vizualitás problematikájának explikálásához: Derrida 1978. A realizmus komplexitásához: Brooks 2005. Baker – Hemingway 2018.

[902] A kapitalista rekuperáció részletes elemzéséhez lásd: Luc Boltanski – Eve Chiapello: The New Spirit of Capitalism. Verso, London, 2005.

[903] A szocialista modernizmus kifejezést használja a jugoszláv modernista és neokonstruktivista tendenciák összefogására Jesa Denegri is: Inside or Outside „Socialist Modernism”. Radical Views on the Yugoslav Art Scene, 1950-1970. In: Dubravka Djuric – Misko Suvakovic: Impossible Histories. Historical Avant-Gardes, Neo-Avantgardes, and Post-Avatgardes in Yugoslawia, 1918-1991. MIT Press, 2003. 170-210. Valamint Bojana Pejic is: Socialist Modernism and Its Aftermath (2003) http://www.c3.hu/ican.artnet.org/ican/texted92.html?id_text=57

pszichológia, a szociológia és a design legmodernebb eredményeit igyekezett hasznosítani, hogy fenntarthassa a szocialista realista diszpozitív hatalmát.[904]

A szocialista realista diszpozitív nagyjából harminc éves uralma alatt az ideológia és a diszkurzus belső frontjai a legtisztábban a filozófiában, illetve az irodalomkritikában váltak láthatóvá, a képzőművészeti életben igazán nagy viták nem zajlottak. A már elemzett Új Írás-vitáig tulajdonképpen csak a Derkovits-vita tekinthető ilyennek. Horváth Mártonnak ugyan megjelent egy kis kötete 1952-ben, a *Megjegyzések a képzőművészeti vitához*, azonban ez csupán egy szóbeli vita tanulságait vonta le a publikum számára, amelyet az MDP KV Kulturális Elméleti Munkaközössége szervezett.[905] Horváth ebben a könyvben lényegében a kulturális forradalom Révai-féle értelmezését olvasta rá a képzőművészek fejére, és a Lukács-vita folyományaként nagy hangsúlyt helyezett egyrészt a revizionista és dekadens avantgárd, illetve a modern polgári kultúra bírálatára, másrészt arra, hogy pozitívan értékelje olyan, befutott és elismert, de korábban avantgárd vagy polgári művészek munkásságát, mint Hincz Gyula és Bernáth Aurél. Bernáth maga is részt vett az MDP KV Kulturális Elméleti Munkaközösségének vitáján, ahol a nagybányai tradíció mellett állt ki. Horváth pedig el is ismerte Nagybánya jelentőségét a magyar realizmusban, de a magyar szocialista realizmus elé követendő példának mégis Munkácsyt, illetve Szinyei Merse Pált állította. Egyúttal Horváth arról is kioktatta az általa nagyra becsült – és Bán Béla vádjaitól meg is védett – mestert, hogy az ideológia és a humanizmus egymásnak nem lehet ellentéte, a kommunista ideológiával nem lehet szembeállítani a polgári humanizmust. Az utóbbi ugyanis nem létezik, mert valójában csak szocialista humanizmus van, de ezt persze csak marxista filozófiai alapokon lehet belátni.

A vitára és Horváth könyvére is reagálva a marxista művészettörténet megalapozásának feltétlen szükségességére hívta fel a művészettörténészek figyelmét a korszak legtekintélyesebb ideológusa, Lukács György is, akinek nem annyira a tekintélyét, mint inkább a hatalmát és politikai szerepét vonta kétségbe a Lukács-vita.[906] Lukács a vita után ugyan egy jó ideig alkotói szabadságra kényszerült, és órákat sem tarthatott az egyetemen, de a fontos kérdésekben, mint az 1951-es Nagy építészeti vita és az 1952-es

[904] Az MTA 1976-ban hozta létre a Vizuális Kultúrakutató Munkabizottságot, amelynek Németh Lajos is tagja volt.
[905] Horváth Márton: Megjegyzések a képzőművészeti vitához. Szikra, Budapest, 1952.
[906] Lukács György: Megjegyzések a művészettörténetírás problémáiról és feladatairól. Szabad Művészet, 1952/5. 221-226.

Felelet-vita, azért megszólalhatott, sőt meg is kellett szólalnia, hogy bizonyítsa a Lukács-vita során közzétett önkritikáját, amelyet Rákosi is jóváhagyott.[907] Lukács – bevallottan laikusként – a magyar művészettörténetet pozitivista szellemiségűként értékelte, ami persze még mindig jobb, mintha újra eluralkodna rajta a fasizmusba forduló szellemtörténet, de még jobb lenne, ha megszületnének végre a magyar marxista művészettörténet alapmunkái is.

Ezt a feladatot igyekezett aztán végrehajtani a Szabad Művészetben már ebben az időben is cikkező, fiatal művészettörténész gárda Németh Lajossal, Körner Évával és Aradi Nórával az élen. Németh és Körner már az 1954-ben kezdődő Derkovits-vita során is arra tett kísérletet, hogy egy a korábbi, zsdanovi szocialista realizmus értelmezésnél reflektáltabb marxista művészetértelmezést érvényesítsen, amely nem zárja ki a realizmus köréből a Sztálin és Zsdanov által egyaránt gyűlölt izmusokat. Körner és Németh ráadásul ebben a kérdésben látszólag Lukáccsal is szembefordult, aki 1938-ban, 1947-ben és 1951-ben is keményen bírálta az expresszionizmust és a szürrealizmust.[908] A szembefordulás azonban azért csak látszólagos, mert Derkovitsot mindhárman az avantgárd eredményeit – József Attilához hasonlóan – a szocialista realizmusba beépítő művészként értelmezték.

A József Attila recepciót és a szocialista realizmus értelmezésének módosulását nem tudom most részletekbe menően végigkövetni, inkább a képzőművészeti vitákra fókuszálnék, illetve a szocialista realizmus uralmának kezdetére és végére. Az előbbit a Lukács-vita képviselheti, amelynek egyáltalán nem voltak képzőművészeti komponensei, viszont a Lukács által képviselt kozmopolitizmus (esztétikai értelemben) később fontos része lett a képzőművészet modernizációjának. A Lukács-vita másik központi kérdése, a polgári modern hagyományok problematikája is kulcskérdésnek számított a képzőművészeti és a művészettörténeti diszkurzusban, hiszen a revizionizmus a Gresham-kör, illetve egészen konkrétan Bernáth befolyása és festészete kapcsán került állandóan napirendre. Az utóbbit, azaz a végpontot képviseli a parttalan realizmus-vita, amelynek Picasso kapcsán ugyan voltak komoly képzőművészeti tartalmai, de maga a vita inkább irodalmi és filozófiai körökben zajlott, így Kafka alakja és modernsége vált benne a központi motívummá. A vita egészének retorikája és végkicsengése azonban már annak a modernista, reformer álláspontnak a győzelmét jelezte, amelyet Németh Lajos markánsan képviselt a művészettörténetben is.

[907] V.ö.: Lukács 1949. Lukács 1950. Ambrus 1985. Poszler 1985. Scheibner 2014.
[908] V.ö.: Lukács 1947b. Az 1938-as Es geht um den Realismus 1948-ban jelent meg magyarul: Lukács 1948a. Valamint: Vita építészetünk helyzetéről. Magyar Képzőművészek és Iparművészek Szövetsége Építőművészeti Szakosztály, Budapest, 1951. A vita elemzéséhez: György 2014, 135-146.

Lukács-vita (1949-1950)

Az 1949-es Lukács-kritikát Scheibner Tamás és K. Horváth Zsolt is a szocialista realista diszpozitív kimunkálásának részeként, egyfajta rítusként értelmezi, amelynek célja alapvetően a szocialista realista ideológia színrevitele volt.[909] Emellett azonban a vita Lukács felől szemlélve az aszketikus önformálási gyakorlat egy újabb etupjaként is érthető, amire viszont Szolláth Dávid mutatott rá.[910] Mindezeken túl az sem mellékes, hogy Lukács tisztában volt azzal, hogy valamiféle filozófiai Rajk-per készül ellene, és az újabban publikált dokumentumok fényében az is nyilvánvaló, hogy a filozófus elleni komoly fellépést szovjet részről sürgették, ahol Zsdanov halála után Lukács régi ellenlábasának, Fagyejevnek a befolyása is erősödött, aki 1950-ben a Pravdában szólt hozzá a Lukács-vitához, és a zsdanovscsinák szellemében keményen elítélte Lukács kozmopolitizmusát.[911] Innen nézve pedig a Lukács-vita nemcsak a szocialista spektákulum kimunkálásaként, illetve az azon belüli hatalmi harcként értendő, hanem a Moszkvával szembeni distancia kereséseként is, hiszen Révai nemcsak bírálta Lukácsot, de egyúttal Fagyejevvel szemben meg is védte, amit Lukács úgy hálált meg, hogy a Nagy építészeti vitában és a Felelet-vitában is kőkeményen képviselte a kulturális forradalom Révai-féle programját.[912]

Az 1949-es „Lukács-perig" mindazonáltal egyértelműen az 1945-ben Moszkvából hazatérő Lukács formálta legmarkánsabban a szocialista realizmus nyelvét. Ő volt a meghatározó ideológus, aki továbbra is a nagyrealizmus-koncepciót képviselte, és a sztálini kultúrpolitika szellemében fenntartotta korábbi avantgárd-ellenességét is, ami elsősorban a tradíciót és a közérthető realizmust roncsoló és lebontó expresszionista és szürrealista tendenciák ellen irányult, amelyek kritikája egyúttal egy olyan közös platformot is jelentett, amellyel megnyerhetők a jóval nagyobb népszerűségnek örvendő szociáldemokrata és

[909] Scheibner 2014. K. Horváth 2017. A Lukács-vita korábbi összefoglaló értékeléséhez: Poszler 1985. Lásd még: Ambrus 1985.
[910] Szolláth 2008.
[911] Krausz Tamás (szerk.): Lukács és a szocialista alternatíva. L'Harmattan, Budapest, 2010. és Weiss János: Újabb dokumentumok Lukács Györgyről. Holmi, 2011/7. http://www.holmi.org/2011/07/weiss-janos-ujabb-dokumentumok-lukacs-gyorgyrol-krausz-tamas-szerk-lukacs-es-a-szocialista-alternativa
[912] Alekszandr Fagyejev: Az irodalmi kritika feladatai. Társadalmi Szemle, 1950/3-4. 212-222. Révai József: Megjegyzések irodalmunk néhány kérdéséhez. Társadalmi Szemle, 1950/3-4. 193-211.

parasztpárti értelmiségiek és a tömegek is. Lukács nagyrealizmus elmélete a harmincas években, Moszkvában a szocialista realizmus sztálini kialakításával párhuzamosan formálódott ki, vagy inkább át a polgári (nagy) realizmus széthullását detektáló korai regényelméletéből.[913] Ennek egyik legfontosabb dokumentuma a félig „virtuális" (Brecht szövegei akkor nem jelentek meg) Lukács-Brecht vita a Das Wort folyóirat hasábjain, amelynek során Brecht a modernizmust a korszerűség letéteményesének tekintette, Lukács viszont nem tudta elfogadni az irracionális, a valóságot eltorzító formalizmust, amely nem lehetett független attól a momentumtól sem, hogy Moszkvában éppen 1936-ban indult meg az intenzív harc a formalizmus ellen.[914] Lukács kritikája amúgy elsősorban az expresszionizmust és a szürrealizmust védelmező barát, Ernst Bloch ellen irányult, aki James Joyce prózáját tartotta a kortárs irodalom egyik csúcsának, a képzőművészetben pedig a valóságot a legkomplexebben leképező szürrealizmust tekintette a marxista művészet számára is követendő példának.[915] Lukács viszont Joyce-ban és a szürrealizmusban is a káosz és a disszonancia piedesztálra állítását érzékelte, amelyek nélkülözték a valóság totális, de mégis közérthető, és nem mellékesen építő jellegű, pozitív ábrázolását.

Itt rejlenek tehát Lukács szürrealizmus-ellenességének fő indokai is, hiszen a szürrealizmus a dekadens és irracionalista, később egzisztencialista filozófia társadalom-romboló energiáinak legtisztább vizuális lenyomata, amely káros az új, humanista, kommunista társadalom építése szempontjából.[916] Ez a Moszkvában kidolgozott és onnan importált szocialista realizmus elmélet hatotta át Lukács megnyitóbeszédét a Fővárosi Képtár 1948-as *Magyar valóság* című kiállításán, ahol kategorikusan elítélte a szürrealizmust is.[917] Pogány Ö. Gábor előszava a kiállítás 1948-as katalógusához szintén ezt a magyar képzőművészetben meglehetősen új, szigorú és pártos hangot képviselte, ami még a hazai, alapvetően impresszionisztikus, élményelvű művészetkritika színvonalához képest is egy kifejezetten populista (és persze vulgármarxista) nézőpontot jelentett, amely az esztétikai

[913] A nagyrealizmus elméletének problematikájáról összefoglalóan: Szerdahelyi István: Lukács György. Akadémiai, Budapest, 1988. 152-190. Lukács realizmus-elméletének fenomenológiai komplexitásáról lásd újabban: Seregi Tamás: A művészetek rendszere és a realizmus problémája. Lukács György esztétikájáról. Alföld, 2016/2. 76-90.
[914] Clark 2011, 211-213. Dobrenko 2007. A képzőművészet szovjet helyzetéről a szocialista realizmus bevezetése idején lásd: Christina Kiaer: Was Socialist Realism Forced Labour? The Case of Alexander Deineka in the 1930s. The Oxford Art Journal, 2005/3. 321-345.
[915] V.ö.: Bloch – Eisler 1937. Lukács 1948a. Ungvári 1979. Jameson 1980. Valamint a képzőművészeti referenciák tekintetében: Ernst Bloch: Korunk öröksége. (1935) Gondolat, Budapest, 1989.
[916] Lukács 1954.
[917] Lukács György: Művészet és valóság. Szabad Művészet, 1948/5. 182-185.

szempontokat, avagy az autonóm művészet szín- és formatörvényeit teljesen bagatellizálta vagy negligálta. Pogány ráadásul egyértelműen nem is Lukácsot, hanem inkább a jóval közérthetőbben fogalmazó Zsdanovot és Gorkijt követte, a témájában szocialista, formájában nemzeti művészet programjának meghirdetésével.

A szocialista realista diszpozitív rendkívül gyors kialakítása (pontosabban inkább a szabályok lefektetése és a nyelv meghatározása) után Lukács „pere", kálváriája és háttérbe szorulása, majd óvatos visszafogadása és újabb kitagadása jellemezte az ötvenes évek első és második felének magyar esztétikai kultúráját. Ebben a politikailag erősen motivált és alapvetően irodalomközpontú kultúrában nagyon gyorsan elterjedt a szocialista realizmus diszkurzusa, amit azonban a képzőművészeti produkció jóval nagyobb spéttel és ellenállással követett csak. Ennek oka nyilvánvalóan az importált kommunista művészettel szembeni gőgös és megvető hozzáállásban keresendő, amelyet allegorikusan képviselt a konzervatív műveltségű tanári gárda a Képzőművészeti Főiskolán és a Pázmány Péter Tudományegyetemen (1950-től ELTE), akik a háború után leginkább a reziliens túlélésre, az esztétikai értékek megőrzésére törekedtek. Jellemző a korra a Fülep Lajost mesteréül választó Németh Lajos álláspontja, aki úgy ír Rákosi és Révai idejéről és a szovjet minták direkt követéséről, mint amivel szemben nagyon erős passzív rezisztencia érvényesült, egyrészt annak idegensége, másrészt színvonaltalansága miatt.[918] A Lukács elleni politikai támadás is részben ezt a „klasszikus", konzervatív és kozmopolita nemzeti kultúrát támadta, és nyilvánvalóan Moszkvából „indult" ki, ahol régi ellenfele, a Szovjet Írószövetség elnöke, Alekszandr Fagyejev 1950-ben nyílt színen, a Pravdában is megbírálta a magyar filozófust.[919] A budapesti vitát azonban egy másik régi moszkvai, de valójában magyar ellenfele, a filozófus Rudas László kritikája robbantotta ki 1949-ben, a szocialista realista diszpozitív törvénybe iktatásának évében.[920]

Rudas tanulmánya Lukács *Irodalom és demokrácia* című kötetének második kiadása kapcsán látott napvilágot és nyilvánvalóan nem csak a saját álláspontját tükrözte, hanem az MDP KV megbízásából jött létre. Rudas a szovjet kulturális forradalom ideológiájának értelmében egyrészt a polgári, reakciós irodalom veszélyesen pozitív értékelését kérte számon Lukácson a Zsdanov-doktrína értelmében, másrészt a valóban pártos (a párt elveit

[918] Németh 2017, 103-113.
[919] Fagyejev 1950.
[920] Rudas László: Irodalom és demokrácia. Társadalmi Szemle, 1949/6-7. 412-439.

narrativizáló) irodalom lebecsülését és azzal szemben a partizánköltő alakjának piedesztálra emelését vetette Lukács szemére, ami a kommunizmus építésének korszakában szerinte már nem lehet aktuális, hiszen immáron nem magányos forradalmárokra, hanem a párt érdekeit szolgáló írókra van szükség. Miközben Rudas elsősorban politikai filozófiai érvekkel, Lenin és Sztálin felől támadta Lukácsot, addig az akkori kultúrpolitika második emberének tekinthető Horváth Márton kifejezetten az irodalomra koncentrált Lukács kozmopolitizmusának bírálata során. Lukácsot ő is erős burzsoá elhajlással vádolta, hiszen a Blum-tézisek egykori szerzője szerinte Balzac után még mindig Thomas Mannt helyezi a realizmus trónjára, és elhanyagolja a szovjet szerzőket, mindenekelőtt Gorkijt és Solohovot.[921] Lukács két önkritikus válaszában Rudas politikai érveit nagyvonalúan lesöpörte az asztalról, Horváthnak és Révainak azonban részben igazat adott, és elkötelezte magát a szovjet szocialista realista irodalom primátusának képviselete mellett.[922] A vita során az akkoriban már az ELTE-n tanító Király István vonta le a kortárs irodalomra vonatkozóan a Lukács-vita tanulságait, és egyúttal fel is vázolta a magyar szocialista realizmus formálódó kánonját Benjámin Lászlóval, Juhász Ferenccel, Zelk Zoltánnal és Illyés Gyulával az élen.[923]

Lukács nagyrealizmus-koncepciójának kommunista, pontosabban szocialista realista bírálata végül Révaival az élen nem a politikai, hanem „csak” az esztétikai revizionizmus bűnét olvasta a legjelentősebb magyar marxista esztéta fejére, vagyis a polgári realizmus túlértékelését, ami azonban kéz a kézben jár a kortárs szovjet realizmus alulértékelésével, ami pont a diszpozitív forradalmi lendületű formálása során számított súlyos bűnnek.[924] Lukács azonban önkritikát gyakorolt, a nyilvánosság előtt igazodott a párt aktuális kultúrpolitikájához, és a Déry-vita előkészítése során már ismét ő az egyik olyan szaktekintély, aki Révai oldalán keményen bírálja egy másik régi barátját.[925] A Lukács-vitával példázott kommunista nyilvános vita azonban nem elsősorban az egyéni esztétikai és politikai nézeteltérések elemző tisztázásának eszköze, és nem is az autoritások hatalmi viaskodásának szimpla terepe, hanem a szocialista realista edukáció legfontosabb eszköze, a szovjet tudás diszpozitívjének kitüntetett eleme. Ebben a lényegében foucault-i

[921] Horváth Márton: Magyar irodalom – szovjet irodalom. Előadás az MDP Politikai Akadémiáján, 1950. Szabad Nép, 1950. február 12. 6.
[922] Lukács György: Bírálat és önbírálat. Társadalmi Szemle, 1949/8-9. 571-592. Lukács György: Következtetések az irodalmi vitából. Társadalmi Szemle, 1950/7-8. 613-616.
[923] Király István: Népi demokráciánk irodalma. Irodalomtörténet, 1950/2. 33-56.
[924] Révai 1950b.
[925] Scheibner 2014, 231-234.

nézőpontban, a posztrevizionista szovjetológia „nyelvi fordulatával" párhuzamosan tekinti Scheibner Tamás is a kulturális szovjetizáció legfontosabb eszközének a vitát, ami a hatalom új nyelvét tárja a nagyközönség elé a folyóiratok és a napilapok hasábjain, vagyis bemutatja az uralomra került „bolsevik nyelv" fel- és kihasználásának különféle lehetőségeit, és így a nyelv és az ideológia interiorizálásának színházában egyfajta „tandráma" lesz. [926]

Scheibner Magyarországon úttörő könyvének alapos kritikája során K. Horváth Zsolt még tovább megy a performatív és diszkurzív értelmezés vonalán, amikor a vitát nem pusztán az új szovjet ember egyik színpadaként, a szubjektiváció gyakorlataként értelmezi, hanem az egész kultúrát konstitutív módon meghatározó rítusként.[927] A rítus, illetve a ritualizált cselekvés természetesen a kulturális antropológia, illetve a történettudomány kulturális fordulatának horizontján értelmezendő, hiszen Marcel Mauss és Clifford Geertz kultúra értelmezésével rezonál, akik a rítusokon keresztül határozták meg a kultúrát.[928] K. Horváth azonban nem Geertzre és nem is Maussra, hanem elsősorban az utóbbi kortársára, Arnold van Gennepre hivatkozik, és az ő átmeneti rítus fogalmát alkalmazza a Lukács-vitára, amelynek célja éppen az volt, hogy elbizonytalanítsa a korábban meghatározó kultúra- és művészetelméletet, és egyúttal át is vezessen a Révai-féle, vegytiszta, szovjet, kommunista kulturális forradalomhoz.[929]

A Rajk-pert követő Lukács-vita tehát mintegy kijelölte a szovjetizáció zenitjét is, ami után a szovjet kultúra vált zsinórmértékké mindenhol, legalábbis a propaganda és a spektákulum szintjén, ami Sztálin és Rákosi kultuszával is markánsan összekapcsolódott, aminek csak az 1953-as új kormányprogram vetett véget, ami azonban csak kevéssé látványosan érvényesült a művészeti életben, ahogy ezt az új irányvonalról szóló beszámoló is mutatja a Szabad Művészetben.[930] Az igazán erős újrapozícionálás a művészeti életben csak 1956, illetve 1961 után indult meg. Az ötvenes évek közepét ugyan már a formalizmus elleni harc enyhülése jellemezte, amit a Derkovits-vita is jelez, de a Zsdanov-doktrína

[926] V.ö.: Scheibner 2014.
[927] K. Horváth Zsolt: Szocialista realizmus és az ész intermittenciái. (2017) http://aszem.info/2017/01/szocialista-realizmus-es-az-esz-intermittenciai/
[928] V.ö.: Marcel Mauss: Szociológia és antropológia. (1950) Osiris, Budapest, 2000. Clifford Geertz: Az értelmezés hatalma. Századvég, Budapest, 1994.
[929] Arnold van Gennep: Átmeneti rítusok. (1909) L'Harmattan, Budapest, 2007. Gennep átmeneti, avagy liminális rítus fogalma Homi Bhabha hibrid, liminális identitás elméletét is inspirálta. Bhabha 1994. V.ö.: Arup Ratan Chakraborty: Liminality in Post-Colonial Theory. A Journey from Arnold van Gennep to Homi K. Bhabha. (2016) https://pdfs.semanticscholar.org/de63/0d57aab3433502b80aee32d52d25ddcd7353.pdf
[930] A kormányprogram és képzőművészetünk. Szabad Művészet, 1953/5. 193-196.

érvényességét a koreai háborútól a vietnámi háborúig ívelően, a hatvanas évek közepéig nyilvánosan nem nagyon vonta kétségbe senki sem, legföljebb a kommunista szellemiségű avantgárd megítélése javult ugrásszerűen az SZKP XX. és XXII. kongresszusa után. A formalizmus mindazonáltal továbbra sem lett kívánatos, de a demarkációs vonalak egyre képlékenyebbé váltak.

Hruscsov modernizációs programjával párhuzamosan módosult a magyar kulturális forradalom programja is, előtérbe került a tömegek megnyerése, amit elsősorban az életszínvonal emelésével, másodsorban az ideológiai hidegháború átírásával véltek megvalósítani. Ebben az átírásban pedig a marxista művészetfilozófián belül éppen Brechtre és Blochra lehetett támaszkodni. Illetve a sztálinista önkritika előtti Lukácsra, akit éppen azért bíráltak meg, mert az esztétikai autonómiát és a műalkotás totalitását a pártosság és a tendenciózusság fölé helyezte. Arra a Lukácsra, aki ezzel párhuzamosan a pártos helyett a partizánirodalmat pártolta, és sosem adta fel igazán a nagy, európai, kozmopolita realizmus kánonját, ami a leginkább bosszantotta az SZKP és az MDP sztálinista kultúrpolitikusait, akik azonban 1953 után lassan, de biztosan háttérbe szorultak.

Derkovits-vita (1954-1956)

A Derkovits-vita során tulajdonképpen a Révai-féle, esztétikailag konzervatív Munkácsy-krédó felülírása következett be a képzőművészetben, ami egyúttal Derkovits forradalmi művészetének restaurálását is jelentette, amelyben olyan eltérő ideológiai beállítottságú szerzők is egy platformra helyezkedtek – legalábbis pályájuk egy-egy szakaszán, mint Fülep Lajos, Hamvas Béla, Kassák Lajos és Pogány Ö. Gábor.[931] Az 1953 utáni új időkhöz igazodva, a Fülep Lajos-féle magyar művészet koncepciójával és a kommunizmus magyar útjával, Nagy Imre kormányprogramjával egyaránt szimpatizáló Németh Lajos 1954-es cikke a Szabad Művészetben már kifejezetten Derkovits rehabilitálására, a formalizmus felülvizsgálatára irányult.[932] Az igazi vita azonban Körner Éva tudományos erudícióval, nemzetközi

[931] A vita áttekintéséhez lásd: Tímár Árpád: Derkovits-vita, 1954-56. Derkovits Centenárium 1994. Szombathely, 1996. 37-53. Standeisky Éva: Kisajátítások. Derkovits a változó időben. In: Bakos Katalin - Zwickl András (szerk.): Derkovits. A művész és kora. Magyar Nemzeti Galéria, Budapest, 2014. 122-135.
[932] Németh Lajos: Derkovits Gyula, 1894-1934. Szabad Nép, 1954. április 13. Lásd még: Németh 2017, 128-132.

(kozmopolita) művészeti és művészettörténeti kontextussal operáló, és ráadásul a Munkácsy-féle realizmust akadémizmusa miatt keményen bíráló cikkével vette kezdetét.[933]

Körner egy olyan új, marxista, de nem sztálinista hangot képviselt, amelyet alapos történeti és kulturális kontextualizálás, és a napi politikai szempontok kiiktatása jellemzett. Körner és Németh is Fülep Lajos tanítványa volt, aki ekkoriban már a szovjet típusú MTA tagja volt, 1950-es székfoglaló előadása pedig azt is bizonyítja, hogy ha feltétlenül szükséges volt, akkor a szellemtörténeti beállítottságú Fülep is beszélte a „bolsevik nyelvet".[934] Fülep egyúttal tanszékvezető egyetemi tanár is lett 1951-től és 1953-tól a Művészettörténeti Értesítő főszerkesztője, és persze Lukács György fiatalkori barátja, aki ekkor még élvezte Lukács és a párt bizalmát, és jól titkolta ellenszenvét a szerinte nem létező marxista esztétikával szemben. Körner Éva pedig Németh emlékei szerint ekkor még kifejezetten erősen marxista és kommunista szellemben dolgozott, de egyáltalán nem szimpatizált a sztálini szovjet vonallal, inkább Kassákkal és az Európai Iskola egykori tagjaival kereste a kapcsolatot, elsősorban Korniss Dezsővel és Bálint Endrével, illetve a Vajda hagyatékát gondozó Vajda Júliával és Mándy Stefániával.[935]

Derkovits újraértékelésére a Szépművészeti Múzeum 1954-es, évfordulós kiállítása adott indokot, és a rehabilitáció (ami nem volt a szituácionista értelemben vett rekuperáció, hiszen Derkovits elkötelezett kommunista volt) mintáját József Attila költészete adta, akinek munkássága Sztálin halála és a sematizmus kudarca után újra reflektorfénybe került.[936] A reform tulajdonképpen brechti és blochi retorikája szerint, ahogy József Attilának, úgy Derkovits Gyulának is meg kellett újítania a giccsé, árucikké és olcsó propagandává silányult realizmus eszköztárát, hogy igazi pártos művészként rámutathasson a kapitalista valóság ellentmondásaira, a kapitalizmust működtető munkásság elnyomására és kizsákmányolására. A kommunista étoszba mártott kritikai él legitimálhatta Dekovits expresszionizmusba hajló

[933] Körner Éva: Derkovits Gyula. Szabad Művészet, 1955/2. 63-72.
[934] V.ö.: Fülep Lajos: A magyar művészettörténelem föladata. MTA II. Osztályának Közleményei. 1951/2. 24. A konzekvens szellemtörténeti retorikát alkalmazó tanulmány végére Fülep azért elhelyezett egy Sztálin-idézetet is. A Fülep-féle magyar művészet szellemiségében egyáltalán nem sztálini és még csak nem is lukácsi koncepciójához lásd: Marosi Ernő: Fülep Lajos, a magyar művészettörténelem föladata, a magyar művészettörténet-írás forrása és/vagy annak koncepciója. Ars Hungarica, 2011/2. 13-24.
[935] Németh 2017, 121-125. Körner rendszerváltás utáni visszaemlékezése nem említi a kommunista elkötelezettséget, de a kapcsolati háló tényét megerősíti. V.ö.: Hajdu István: Rétegződések. Beszélgetés Körner Évával. Balkon, 1999/3-4. https://www.artpool.hu/kontextus/hajdu/korner.html
[936] Szolláth Dávid: A forradalmi költőtriász. A Petőfi-Ady-József Attila kánon az ötvenes-hatvanas években. Literatura, 2009/4. 446-458.

szubjektivizmusát is, ami így már nem a valóság önkényes, l'art pour l'art eltorzítását jelentette, hanem a társadalom tendenciózus, kritikai ábrázolását.

Körner brechti és kassáki indíttatású Derkovits-értelmezését az ortodox sztálinista Háy Károly László bírálata is inspirálta, aki az évfordulós kiállítás kapcsán hívta fel a figyelmet Németh Lajos reformista cikke után Derkovits önkényes expresszionizmusára, polgári modernizmusára.[937] Az ortodox oldal azonnal reagált a Derkovits védelmére kelő Körner-cikkre is, Szilágyi Jolán és Ék Sándor is számon kérte Körneren a közérthető Munkácsy-tradíció elvetését, és a túlságosan is divatos korszerűség fogalmának azonosítását a dekadens modernséggel.[938] A vitában az akkor még vezető pártfunkcionárius Németh Lajos szolgáltathatott igazságot, aki végül megvédte Körner korszerű, kritikai realista Derkovits-értelmezését.[939] De azért idézte Ék Sándort is, aki szerint 1953 után erősödtek fel a korszerűséget és modernséget forszírozó kritikai hangok, ami viszont azzal a veszéllyel fenyeget, hogy valóban sérül a népiség (narodnoszty) és a közérthetőség imperatívusza. Németh ezt az ellentmondást úgy oldotta föl elegánsan, hogy magát a népiséget és a közérthetőséget modernizálta, vagyis azonosította azzal a modern látásmóddal, amelyet nála már ekkor is Bartók Béla és József Attila figurája jelzett.

Bartók Béla, József Attila és Derkovits már 1948-ra kultikus figura lett a kommunisták számára, amit jelzett az is, hogy mindhárman posztumusz Kossuth-díjat kaptak a kommunistáktól rögtön az első lehetséges alkalommal. 1949-től kezdve azonban a Révai-féle sztálinista kultúrpolitika megbírálta mindhármukat, ebben az időben a Derkovitsot már 1945-ben proletárművésznek minősítő Horváth Márton is kénytelen volt követni a Révai-féle, népisége okán Petőfit és Munkácsyt preferáló szocialista realizmus vonalat.[940] Ahogy azonban Rákosi és Révai bukásával előtérbe kerülhetett József Attila, úgy térhetett vissza Derkovits is igazi proletárfestőként, sőt a vele párhuzamosan revideált népi modern Nagybánya után az aktivizmus, Kassák és Uitz forradalmi művészete, sőt az európai modernizmussal kacérkodó konstruktív tendenciák is visszakerülhettek a hivatalos,

[937] Háy Károly László: A Derkovits-évfordulóra. Szabad Művészet, 1954/5-6. 117-125.
[938] Szilágyi Jolán: Hozzászólás Körner Éva Derkovits-cikkéhez. Szabad Művészet, 1956/1-2. 103-105. Ék Sándor felszólalása a Magyar Képzőművészek és Iparművészek II. Közgyűlésén. Szabad Művészet, 1955/6-7. 318-322.
[939] Németh Lajos: Megjegyzések a Derkovits-vitához I-II. Szabad Művészet, 1956/3. 146-151. és 1956/4. 191-194.
[940] Standeisky 2014.

posztbolsevik nyelvbe és vizuális kultúrába.[941] Ez lehetett az egyik oka annak is, hogy Vajda konstruktív-szürrealista programja is már vállalhatónak tűnt 1956 őszén (lásd: *Hetek* kiállítás), a Petőfi Kör reformereinek sikerei után.[942] Vajda azonban természetesen nem dekadens szürrealista, hanem baloldali, konstruktivista művészként kerülhetett elő újra.[943]

A konstruktivizmus, illetve a konstruktivitás ugyanis kiválóan illeszkedett a megújulni vágyó szocialista spektákulumhoz. Ezt bizonyítja a *XX. század magyar művészete I. – Konstruktív törekvések* című kiállítás is 1957-ban a Nemzeti Szalonban a Művészettörténeti Dokumentációs Központ rendezésében, amiben Németh Lajos is oroszlánrészt vállalt. A konstruktív törekvések, illetve Németh 1956-os szerepvállalása a Petőfi Körben és a Képzőművészeti Szövetségben az 1955-ös reformok folytatását és újraértékelését is jelentette,[944] vagyis a Kerényi Jenő, Domanovszky Endre, Somogyi József vonal erősítését, amely a monumentalitás és a meggyőző erejű expresszivitás kombinációjára épült. Ehhez a kettősséghez jött új elemként 1956 után a konstruktivitás, ami összefüggött azzal is, hogy Rákosi és Sztálin után a monumentalitás és a pátosz nyelvén és spektákulumán változtatni kellett, ami már jól látható az 1958-as Brüsszeli Világkiállítás magyar pavilonján is, ami a nyugati korszerűség igényeihez igyekezett szabni a szovjet korszerűség magyarországi termékeit a magyar mezőgazdaság, ipar és kultúra világszínvonalú eredményeinek bemutatásával. A szocialista realizmus persze nem veszített érvényességéből, de a személyi kultusz és a sematizmus tévedései után a monumentalitásnál kívánatosabb lett a konstruktivitás. Vagy, ahogy az 1957-es *Konstruktív törekvések* katalógus anonim szerzője írja a konstruktív, de nem konstruktivista, azaz a „konstruáló-komponáló", szerkezetes, építő jellegű művészet.[945]

---

[941] Anna Krylova 1945, illetve 1953 után a háború előtti, valóban forradalmi eszmeiségű „bolsevik nyelvhez" képest már inkább a „posztbolsevik" nyelv és kultúra megnevezést érzi indokoltnak, ami a posztmodernhez hasonlóan distanciál a modernizmus ideáihoz és narratíváihoz képest. V.ö.: Krylova 2017. A magyarországi szovjet nyelv és kultúra esetében viszont feltételezhető, hogy Oelmacher vagy Aradi írásaiban, elképzeléseiben és döntéseiben még 1953 után is tovább élt az eredeti „bolsevik nyelv" forradalmisága. Az sem elhanyagolható szempont persze a kategorizálás során, hogy a bolsevik és a posztbolsevik nyelv és spektákulum nyilvánvalóan keveredett is egymással használóik mentális világában.

[942] Hegedüs – Rainer 1989.

[943] Vajda baloldali kötődésének kritikájához lásd: Passuth – Petőcz 2016.

[944] Németh 1955.

[945] Érdekes módon a Révai-féle kultúrpolitika által elhallgattatott Kállai Ernő szerkezetes naturalizmus fogalma köszön itt vissza, ami leginkább Cézanne és a Nyolcak művészeinek műveire épített: Kállai 1925. Kállai később azonban – ahogy ezt korábban már elemeztem is – csalódott a technorealizmusban és a konstruktivizmusban és a bioromantika koncepciója felé fordult, ami egy mélyebb realizmus elméletének kidolgozásához vezetett: egyrészt Picasso és Vajda pszichorealizmusához, másrészt pedig a természet rejtett arcának absztrakt realizmusához. V.ö.: Kállai 1947a.

Az új, modern szocialista realizmus tehát nem naturalista és nem is impresszionista, nem sematikus, mint Felekiné Gáspár Anni, de nem is polgári modernista, mint Bernáth Aurél és tanítványai, hanem szerkezetes, vagyis modern, de egyben könnyen dekódolható is. Egy olyan stílusról van tehát szó, ami egyrészt érthető a tömegek számára is, vagyis megfelel a középszerű ízlés[946] elvárásainak, és kerüli az esztétizálást, vagyis elhatárolódik a polgári revizionista kultúrától, amitől Kádár és a kommunisták nagy része is irtózott. A kiállítás, illetve a reformerek konstruktivista narratívájának gyökerei azonban nem Lukács, nem Révai, és nem is Pogány Ö. Gábor írásaiban keresendők, hanem egy régi ellenfelük, Kállai Ernő műveiben, aki Cézanne, a Nyolcak, a kubisták és az aktivizmus stiláris és eszmetörténeti hagyományaira építve dolgozta ki a szerkezetes naturalizmus fogalmát, amely értelmezése szerint egy jellegzetesen magyar, posztavantgárd festői tradícióvá nőtt ki magát olyan alkotókkal, mint Czóbel, Berény, Tihanyi, Kmetty, Szobotka és Barcsay.[947] 1957-ben is ők szerepeltek a legtöbb művel a konstruktivisták között, miközben a kiállítás narrációja a szocialista, forradalmi hagyományokat emelte ki. Vagyis Cézanne-tól és Mailloltól a Nyolcakon át a Tanácsköztársaságig ívelt a sztori, amelynek Uitz és Nemes Lampérth lett a főszereplője, a szövegben meg sem említett Kassáktól pedig csak egyetlen grafikát állítottak ki, Moholy-Nagy Lászlótól meg egyet sem.[948]

A konstruktív törekvések kiindulópontja tehát Cézanne és Maillol lett a Szépművészeti Múzeumból, a legfrissebb konstrukciókat pedig olyan művészek készítették, mint Barcsay Jenő és Hincz Gyula, a fiatalok között pedig már Kondor Béla is felbukkant, akinek munkáit a kritika később is igyekezett a konstruktív jelzővel illetni, amit az is lehetővé tett, hogy egyes festményein Kmettyhez és Barcsayhoz hasonló módon, mintegy a szerkezetes naturalizmus szellemében tagolta figurát. A kiállításon azonban szerepelt Egry és Márffy, sőt Bernáth és Domanovszky is, de még Korniss Dezső is felbukkant egy fejjel. A szobrászati anyagban pedig Beck, Borsos, Pátzay és Somogyi dominanciája mellett Schaár és Vilt is megjelent egy-egy művel. A közös pont ebben a kánonban a konstruktivitáson túl nyilvánvalóan az emberábrázolás, mint legkisebb közös nevező, ami szocialista humanizmusként az orosz konstruktivizmus ideológiájának is része volt. Ha pedig a humanizmus és a konstruktív törekvések sem bizonyultak elegendőnek ahhoz, hogy elhárítsák a dekadens szürrealizmus

[946] Dobrenko 1997. Dobrenko a szocialista realizmust a populáris ízlés kulturális forradalmaként meghatározó Katerina Clark irodalomtörténeti elemzéseire épített: Clark 1981.
[947] Kállai 1925.
[948] Kassák korabeli recepciójához lásd: Sasvári 2010.

vádját – mint mondjuk Kondor esetében –, akkor elő lehetett venni a pszichorealizmus fogalmát is, és hivatkozni lehetett olyan megfellebbezhetetlen példákra, mint Picasso munkássága.[949] Érdekes módon később éppen ez a humanista pszichorealizmus, vagy ha tetszik, Kondor sikertörténete kínált lehetőséget az Európai Iskola modernizmusának elismertetésére, avagy szocialista rekuperációjára, ami nemcsak Kmetty és Barcsay régi konstruktivizmusának újrahasznosítását jelentette, hanem Bálint és Korniss szürrealizmusának legitimációját is.[950] Németh Lajos olvasatában ugyanis mindkét esetben egy olyan, jellegzetesen magyar és konstruktív hagyományról volt szó, amelynek lokális fókusza és humanista értelmezése lehetővé tette a nyugati típusú dekadencia és egzisztencializmus vádjának kivédését is.[951]

A konstruktivizmusnak és a konstruktivista retorikának volt egy igen komoly előnye is a szürrealizmussal és a pszichorealizmussal szemben, mégpedig az, hogy igazi szovjet termékként jött létre, ami aztán Berlinen keresztül jutott el Párizsba, hogy ott – állítólag – puszta dekorációvá váljon az Abstraction-Création művészeinek kezén. A párizsi absztrakció szocialista újraértékelését az is elősegítette, hogy voltak olyan mértékadó művészek is, mint Férnand Léger, aki kommunistaként éppen az általa kedvelt konstruktivizmus vizualitásának átmentésén fáradozott, éppúgy, ahogy Picasso nyomán ezt tette a kritikai realizmusként értett expresszionizmussal Renato Guttuso. A korábban említett hruscsovi modernizációs program, illetve a reformista esztéták internacionális szocialista realizmusa innen nézve értelmezhető a debord-i értelemben vett rekuperációként, amelynek első számú eszköze a nyelv, a szocialista realista diszkurzus volt, amely a modernizáció és a korszerűsítés retorikáján keresztül kebelezte be az avantgárd kritikai vizuális kultúráját. Debord kiváló megfigyelése, hogy a rekuperáció és a détournement, a kisajátítás és az eltérítés mindig kéz a kézben jár.[952] Az egyik a hatalom stratégiájaként, a másik pedig az ellenkultúra taktikájaként definiálható, ha Michel de Certeau frazeológiáját alkalmazzuk.[953]

[949] A pszichorealizmus kifejezés Kállai Ernőtől ered, aki Vajda Lajos és Picasso kapcsán alkalmazta. V.ö.: Kállai 1947a. és Kállai 1948a. Németh Lajos ismerte és nagyra tartotta Kállai Picasso-könyvét. Németh 2017, 66-67.
[950] Németh 1968.
[951] Németh 1961a. Németh 1961b.
[952] Debord 1957-es gondolatát idézi: McDonough 2002, xiii.
[953] A hatalom szisztematikus és intézményesített stratégiáival szemben a radikálisan szubjektív, esetleges és öncélú, hétköznapi ellenállást taktikaként definiálja Michel de Certeau: De Certeau 1980.

A művész tehát nem szimplán a rekuperáció áldozata, és nem is csak a rendszer reziliens kollaboránsa,[954] hanem a rendszer erőforrásainak hekkere, a spektákulum saját szakállára dolgozó mérnöke is lehet, akár egy személyben is, ha a narratív identitás elméleteit tekintjük irányadónak a szubjektum leírásában. Az ötvenes évek végén így születhetett meg a konstruktivista és a szocialista vizuális nyelvet ötvözve Lantos Ferenc *Szénosztályozó*ja (1961), vagy Kádár Györgytől az *Antennák* (1958), vagy akár az olyan művek, mint Kondor Bélától az *Építők* (1959) vagy a *Felszabadulás tér tatarozása* (1963). Ezek a művek leginkább még a kisajátítás stratégiáinak és az eltérítés szituácionista taktikáinak igen komplex lenyomataként, dinamogramjaként kerülhetnek méltó helyükre a művészettörténetben. Ha viszont az ilyen típusú, hibrid[955] vizuális lenyomatokat a hatalmi-ismeretelméleti típusú archeológiai-rétegtani komplexitásra vezetjük vissza, akkor egyúttal hangsúlyoznunk kell a geopolitikai komponens jelentőségét is, amit ebben az időszakban a különleges magyar út, a „magyar műhely" eszmeiségén és fogalmiságán keresztül lehet a legfrappánsabban megragadni.[956] Németh László ugyanis Vajdához és Kornisshoz hasonlóan a bartóki példa alapján beszélt a Kelet és Nyugat kreatív egyesítésének lehetőségéről, ami természetesen rezonált nemcsak Mezei Árpád és Hamvas Béla részben eltérő, pszichoanalitikus és gnosztikus alapokra épülő gondolataival, hanem a reformer Fülep-tanítványok, Németh és Körner szellemtörténeti bázisú közép-európai magyarság-koncepciójával is.[957]

A munkásosztály és a burzsoázia szimbolikus alakjait korának legmodernebb, „nyugati", festői eszközeivel leképező, de szovjet kommunistaként gondolkodó Derkovits – akit Hamvas és Fülep is nagyratartott – újraértékelésével és szocialista realista újrahasznosításával összhangban az ötvenes évek végétől kezdve Magyarországon így végül két új „stílus", illetve vizuális kultúra is megjelent, amelyek nemcsak a nyugati modernizmussal vehették fel a versenyt, de a szovjet reformokkal is összeegyeztethetőnek tűntek, és képviselői hajlandóak voltak párbeszédet folytatni a hivatalos kultúrpolitikával is.

[954] V.ö.: Mann 1991. Boltanski – Chiapello 2005. Majtényi 2015.
[955] Bahtyin (Bahtyin 1976) és Bhabha (Bhabha 1994) értelmében is!
[956] V.ö.: Németh László: Magyar műhely. Kortárs, 1957/1. 45-57. A „magyar műhely" ötvenes évekbeli gondolata és nyelve archeológiai értelemben visszavezethető a harmincas évek nietzscheánus válságfilozófiáján és „harmadikutas" népi geopolitikáján át Ady Endre kultikussá vált kompország metaforájáig, ami Bartók gondolkodását is motiválta.
[957] Bartók Béla az ötvenes évektől kezdve a szocialista ideológiának és nyelvnek is meghatározó tényezője maradt, akit az irodalomtörténet József Attila és Derkovits Gyula modernizmusával igyekezett összekapcsolni: Szabolcsi 1958.

Az egyik a Barcsay Jenő és Hincz Gyula által fémjelzett új, „magyar”,[958] „konstruktivizmus” volt, amely tulajdonképpen a két világháború közötti posztavantgárd, polgári modernizmusban gyökerezett, és leginkább az École de Paris esztétikája hatott rá.[959] A másik pedig a Csernus körként ismert Bernáth-tanítványok posztnagybányai „mágikus realizmusa” volt, amely éppúgy egy modern realizmus lehetőségeit kutatta, mint Renato Guttuso, Diego Rivera és Alekszandr Dejneka követői a Német Demokratikus Köztársaságban és a Szovjetunióban.[960] Barcsay és Hincz, illetve számos „félabsztrakt” követőjük formai tekintetben leginkább Picasso és Braque festészetét adaptálta a magyar szocializmus politikai elvárásaihoz.[961] A Bernáth-tanítványok, Csernus, Lakner, Szabó Ákos és a többi szürnaturalista esetében viszont annak a modern kritikai realizmusnak a hagyománya jelenthette a hivatalos kultúrpolitikai legitimációt, amely a mexikói muralistákon át a német Neue Sachlichkeitig ívelt Käthe Kollwitz-cal és Georg Grosszal az élen.[962]

Amíg a keleti blokkon belül Jugoszláviában és Lengyelországban már az ötvenes évek közepétől szabadon és vegytisztán érvényesülhetett is a neokonstruktivista esztétika, addig Magyarországon az absztrakt és a posztkubista látásmód kezdetben csak áttételesen, a szocialista realista figurativitás felfrissítéseként, korszerűsítéseként jelenhetett meg. Csernusnak és követőinek pedig már szinte megjelenésük pillanatában kemény konzervatív kritikával kellett szembenézniük, ami végül oda vezetett, hogy Csernus, Szabó, Konkoly és Lakner is kiléptek a magyar politikából és kultúrából, és el is hagyták az országot a hatvanas-hetvenes évek folyamán. Az igazsághoz persze az is hozzátartozik, hogy amíg Csernus és Szabó a hatvanas évek közepén (1964-ben és 1965-ben) úgy hagyta el az országot, hogy nem részesült semmiféle hivatalos elismerésben, addig a hatvanas évek végére Lakner pop artos realizmusának megszületett a szocialista átértelmezése is, ami lehetővé tette rekuperációját,

[958] Az 1920-as években Kállai számára is központi kérdés volt a magyar művészet magyarságának tipizálása az Új magyar piktúrában. V.ö.: Kállai 1925.
[959] Barcsay festészete egyáltalán nem tekinthető konstruktivistának a kifejezés avantgárd, 1920-30-as évekbeli értelmezése szerint, a magyar kritikában és művészettörténetben azonban konstruktivistának minősítették, mivel a kubista és a geometrikus absztrakt esztétika egy verziójaként a látvány geometrikus elemekre bontásával kísérletezett. A korszak másik kedvelt kifejezése erre az irányzatra a „félabsztrakt” volt, a rendszerváltás után pedig az „állami absztrakt” terjedt el. Piotr Piotrowski ezt a Magyarországon, Jugoszláviában és Lengyelországban is markáns, konstruktivista tendenciát neokonstruktivistának nevezi, és arra is utal, hogy a tendencia éppen apolitikus modernizmusa miatt lehetett sikeres. V.ö.: Piotrowski 2005.
[960] V.ö.: Reid 2007.
[961] V.ö.: Piotr Bernatowicz – Vojtech Lahoda: Picasso and Central Europe after 1945. In: Christoph Grunenberg – Lynda Morris (eds.): Picasso – Peace and Freedom. Tate Liverpool, Liverpool, 2010. 44-51.
[962] V.ö.: Jerome Bazin: Socialist Realism and Its International Models. Vingtieme Siecle, 2011/1. 72-87.

beillesztését az új, modernista és szocialista kánonba, ami azonban Laknert akkor már egyáltalán nem elégítette ki.[963]

Magyarországon az esztétikai és politikai reformok iránt is elkötelezett művészettörténész, Németh Lajos írásaiban jelentek meg a legmarkánsabban az esztétikai modernizáció jelszavai: a nemzeti hagyományok ápolása, a monumentalitás és az expresszivitás kombinációja, és új realizmus, amelynek célja a valóság korszerű, a modern természettudományos világképpel összhangban álló visszatükrözése.[964] Ezek az irányok párhuzamosak voltak a moszkvai reformokkal, vagyis a népies, impresszionista realizmus felkarolásával, illetve a „kortárs stílus" meghirdetésével, ami egyrészt Dejneka expresszionizmusának és a *Káró Bubi* kubizmusának rehabilitálását, másrészt Picasso, Guttuso és Diego Rivera esztétikájának szovjet integrálását jelentette, akiket a hivatalos kelet-német és magyar művészeti folyóiratok is pozitív példaként állítottak a művészek elé.[965] Ennek az esztétikai modernizációnak a politikai kereteit a koegzisztencia elve határozta meg, amely a hidegháborút a kultúra és a technológia frontjain vívta tovább az ötvenes évek második felétől kezdődően. A nyitás és az innováció diszkurzusának előtérbe állításával párhuzamosan a kultúrpolitikában még egy internacionális kritikai realizmus lehetősége is körvonalazódott Mexikótól Román, Párizson és Berlinen át a Szovjetunióig ívelően, ami aztán törvényszerűen a lényegében mégiscsak stiláris alapon gründolt szocialista realizmus dekonstruálódásához vezetett.[966]

Parttalan realizmus-vita

A szocialista realista diszpozitív hatalmának fenntartását szolgáló esztétikai egységfront felállítása tehát a különféle avantgárd tradíciók visszanyerésével, illetve újrahasznosításával

[963] Láncz Sándor: Lakner Lászlóról. Művészet, 1967/10. 24.
[964] Németh 1961a. Németh 1961b. A hatvanas évek kortárs magyar művészetéről először Németh Lajos írhatott összefoglaló könyvet, amely azonban már a reformer nézőponton is túllépett, hiszen egyáltaltán nem foglalkozik az ortodox szocialista realizmussal, nem használja a szocialista realista nyelvet sem, és a szocialista realizmus modern verzióit újrealizmusnak nevezi, miközben az aktuális kánonban már fontos szerepet szán a szürrealista és az absztrakt törekvéseknek is: Németh 1968, 128-150.
[965] V.ö.: Dmitrijeva 1958. Dmitrijeva szigorú, pontos, a valósághoz valóban hű, de azt a dolgok igazságának (veritas rei) kedvéért átformáló realizmus-értelmezésének gyökerei amúgy a harmincas években Lukáccsal együtt dolgozó Mihail Lifsic munkásságában rejlenek. V.ö.: Mihail Lifsic: Válogatott esztétikai írások. Kossuth, Budapest, 1973.
[966] V.ö.: Reid 2012.

a klasszikus szocialista realizmus vizuális kultúrájának dekonstruálódásához vezetett, ami Roger Garaudy „parttalan realizmus" fogalmában vált igazán eklatánssá a hatvanas évek közepén.[967] A francia kultúrkörben és gondolkodástörténeti közegben keletkezett fogalom élénk moszkvai és budapesti kritikája azt is kiválóan példázza, hogy a reformot és a modernizációt folyamatos viták kísérték, melyekre a geopolitikai folyamatok (berlini fal, kubai rakétaválság, vietnámi háború) is komoly hatással voltak. Az esztétikai reformokkal szemben álló konzervatív, pártos és antikapitalista, kultúrpolitikai álláspont ugyanis továbbra is a dekadencia jelét látta az avantgárd formalizmusban, amelyet legföljebb az ábrázolt téma brutalitása és az alkotó elkötelezett szocialista humanizmusa révén válhatott kritikai realizmussá, ahogy azt Hans Grundig és Renato Guttuso munkássága is mutatja.

Az SZKP XXII. kongresszusa és az 1962-es magyar desztalinizációs hullám után végül lassan a Németh-féle reformok győzedelmeskedtek, az Aczél-féle kultúrpolitika lényegesen megengedőbb lett a Révai-féle szocialista realizmushoz képest. A frontvonalak tisztázása, illetve a tűzszünet meghirdetése talán leginkább az 1963-65-ös szocialista realizmus vitához kapcsolható, amit Roger Garaudy parttalan realizmus koncepciója váltott ki.[968] Ennek kapcsán újra vita-téma lett Lukács György nagyrealizmus elmélete és annak pártossága is. Az új időket azonban kiválóan jelzi, hogy ezúttal Lukács ultrabalos lett és konzervatív, hiszen elutasította az olyan marxista és modern szerzőket is, mint Brecht vagy Bloch. Ráadásul a parttalan realizmus vitája során Lukács egy régi botránykövé, Franz Kafka került a középpontba, akit nem csak Garaudy, de Ernst Fischer is vissza kívánt helyezni a kapitalizmus kritikájának örvén a szocialista realista spektákulum univerzumába.[969]

A francia kötet már megjelenésekor nagy vitákat váltott ki a Szovjetunióban, és azzal egy időben Magyarországon is.[970] Garaudy-t, a francia kommunista párt egyik vezető esztétáját komoly bírálatok érték ugyanis a realizmus fogalmának elkenése, teljes feloldása miatt, ami még Kafkát is befogadta a realizmus birodalmába. Garaudy két másik fő példája pedig a költő Saint-John Perse és Pablo Picasso volt, akinek kapcsán azt bizonygatta, hogy a realitás, a valóság reflexiója mindenképpen realizmust jelent, akkor is, ha az ábrázolás

[967] Roger Garaudy: D'Un réalisme sans rivages: Picasso, Saint-John Perse, Kafka. Plom, Paris, 1963.
[968] A vita kiterjedtségét és jelentőségét jelzi, hogy a Kritika folyóiratban indult útjára, majd átterjedt a Valóságra is, majd a Társadalmi Szemlében megjelent az MSZMP KB Kulturális elméleti munkaközösségének állásfoglalása, amelyet további vita követett a Társadalmi Szemle, sőt az Élet és Irodalom és a Népszabadság hasábjain is.
[969] Garaudy 1964.
[970] Nyírő 1966. A szovjet reflexióhoz lásd: Dobrenko – Lahusen 1997.

technikája és stílusa szakít a realizmus klasszikus eszköztárával. A kötet 1964-es fordítása, illetve az 1963-as prágai (libicei) Kafka-konferencia apropóján így Budapesten is újra terítékre került a realizmus kérdése, sőt a vita tulajdonképpen még a magyar közlés előtt már 1963-ban, a nyitás évében megindult.[971] A magyar irodalmárok és esztéták többsége ugyan vitatta egyrészt Kafka realizmusát, másrészt pedig Garaudy túlságosan is laza szemléleti és módszertani kategóriáit, de abban szinte mindenki egyetértett, hogy Brechthez hasonlóan immáron Picasso is része a szocialista művészetnek, mivel stílusában ugyan nem akadémikus realista, de szemléletében, ha nem is kommunista, de legalábbis szocialista és humanista.

Ennek a parttalan realizmus koncepciónak az örvén került terítékre így ismét a modernizmus, a realizmus és az antirealizmus kérdése is.[972] Az ötvenes évek moszkvai modernizmus vitái amúgy még Garaudy megjelenése előtt előkerültek az SZKP XXII. kongresszusának modernizációs programja kapcsán, amikor a magyar irodalomtudomány is elvetette a Zsdanov és Kemenov merev, doktriner szemléletén nyugvó antirealizmus koncepciót, ami minden nem realista művészetet kirekesztett a szocialista művészet köréből.[973] A szocialista realizmus modernizálását többnyire üdvözlő vita során Zsdanov és Kemenov mellett előkerült Lukács neve és nagyrealizmus koncepciója is, amelyet az irodalmárok egy része történetietlensége miatt – az avantgárd egy részének moszkvai rehabilitációjával párhuzamosan – immáron elvetett. Egy másik részük viszont továbbra is hű maradt Lukács dekadensnek és egzisztencialistának minősített Kafkájához, illetve ahhoz, hogy a szocializmus irodalmát nem lehet a végletekig tágítani, hiszen attól, hogy Kafka antikapitalista, még nem lesz feltétlenül kommunista, de még csak szocialista humanista sem.

A vita az MSZMP KB Kulturális Elméleti Munkaközösségét is állásfoglalásra kényszerítette, ami aztán a diszkurzus további szélesedéséhez vezetett, ami immáron nem pusztán a parttalan realizmusról szólt, hanem a szocialista realizmus fogalmának modernizálásáról, illetve korszerűsítéséről is.[974] Az állásfoglalás üdvözölte, de parttalansága

[971] Nyírő Lajos: A realizmusról általában – vagy szocialista realizmus, Kritika, 1963/2. 37-43. és Nyírő Lajos: Garaudy – Picassóról, Kafkáról és a realizmusról. Kritika, 1963/4. 43-47.
[972] Héra 1959.
[973] Csetri Lajos: Realizmus vagy „örök" realizmus, Tiszatáj, 1962/6. 2-3. Miklós Pál: A sokarcú realizmus. Világirodalmi Figyelő, 1963/4. 364-375.
[974] Kulturális Elméleti Munkaközösség: A szocialista realizmusról. Társadalmi Szemle, 1965/2. 30-60.

miatt el is ítélte Garaudy új koncepcióját, viszont ennél lényegesen nagyobb teret szentelt a korábbi dogmatizmus, és az annak részeként értelmezett lukácsi nagyrealizmus koncepció bírálatának, ami tulajdonképpen a brechti-blochi avantgárdista vonal érveinek elismerését és beépítését jelentette a szocialista realizmus elméletébe. Az új hivatalos elmélet, az új művészet koncepció pedig így valóban túllépett a realizmuson és szocialista modernizmussá vált, ha ez így expressis verbis nem is lett kimondva, hiszen a hatvanas évek elején – ahogy ezt a Manézs-affér mutatja[975] – Moszkvában már ismét szitokszónak számított a modernizmus. Mindazonáltal a művészetelméleti modernizáció így is tökéletesen illeszkedett az „aki nincs ellenünk, az velünk van" belpolitikájához, illetve a nyugati nyitás külpolitikájához.

Vagyis tulajdonképpen az egykori Lukács-követők, a mestert a korszerűség és a koegzisztencia irányába meghaladó Király és Szabolcsi koncepciója érvényesült állami és párt szinten is, persze azzal az alapvető, populista kitétellel, hogy a művészetnek továbbra is igazodni kell a tömegek ízléséhez és elvárásához. „Mindebből szervesen következik a szocialista realizmus társadalmi szerepének az eddiginél nagyobb fokú intenzitása: a legszélesebb tömegek törekvéseit fejezi ki és a legszélesebb tömegekre kíván hatni. A szocialista realizmus formája ezért demokratikus, közérthető. Stílus tekintetében egyik ága a 19. századi kritikai realizmus hagyományához kapcsolódott (az irodalomban pl. Gorkij, A. Tolsztoj, Solohov és mások), más törekvései viszont azt bizonyítják, hogy a polgári társadalommal szemben humanista tiltakozást kifejező egyes izmusok művészi tanulságait és eredményeit is képes átalakítva felhasználni. (Aragon, Brecht, Éluard, József Attila és mások művészete.) A szocialista realizmus tehát feltételezi a stílusok gazdagságát, sokféleségét, s az egyes régi és újabb stílusirányzatok elemeit, eszközeit, eredményeit alkotó módon szintetizálja."[976]

Az irodalom-központú határozat a képzőművészetre csupán egy felsorolás erejéig tér ki, ami a visszafogadott, illetve újra elismert művészek körét szemlélteti: Muhina, Guttuso, Siqueiros, Rivera, Orozco, Derkovits.[977] Az izmusok rekuperációja azonban egy újabb paradoxonhoz vezetett, ami tulajdonképpen eleve egy beépített hiba minden realizmus-elméletben. Ez pedig az objektivitás és a szubjektivitás, a társadalmi haszon és az egyéni vágy

[975] Reid 2005.
[976] Kulturális Elméleti Munkaközösség: A szocialista realizmusról. Társadalmi Szemle, 1965/2. 44.
[977] I. m. 50.

dialektikájának problémája. Ezt a fontos és tulajdonképpen a modern természettudományos perspektívára átfordított, annak nyelvén kommunikált dilemmát képviselte Vitányi Iván is, amikor az objektivitás relativizmusára, illetve kontextuális függésére mutatott rá.[978] Vitányi nyomán ezzel a kérdéssel foglalkozott Lukács egyik jeles esztéta tanítványa, Almási Miklós is, amikor a korszerűség és a modernség felől érkező avantgárd, lényegében brechti kritikával szemben megvédte a mestert, amikor is azt állította, hogy a realizmus körüli viták során elsikkadt egy alapvető fogalom, a totalitás, ami központi szerepet játszik Lukácsnál. Vagyis a valóban avantgárd-ellenes Lukács nézőpontját Almási ennek fényében úgy finomítja, hogy nem az a kérdés már, hogy lehet-e integrálni az izmusok eredményeit, hanem az, hogy azok beépülhetnek-e szervesen egy nem fragmentált, totális és közérthető struktúrába. A korszellem megváltozását, a szocializmus modernizálódását kiválóan mutatják Almási nagyrealista zárógondolatai is: „A modernség számos irányzatából és áramlatából kialakult valami homályosan körvonalazott «modernség-igény», melyben minden irányzat, a legvadabb avantgardizmus is hozsánnát kap, példa és követendő út lehet. A modernségtől való elzárkózás korábbi gyakorlatát a szelektálatlan odafordulás váltotta fel, és igen erős ellenszenv él mindenféle értékeléssel, hierarchia-teremtési kísérlettel szemben. Ma könnyebb Schönbergért, Dubuffet-ért, vagy Robbe-Grillet-ért lelkesedni, mint művészetük problémáiról szólni.”[979]

A bomlás azonban a modernizáció szükségszerű velejárója volt, a régi renddel esztétikai szempontból is célszerű volt leszámolni, még ha ez a közérthetőség újraértelmezését kellett is, hogy jelentse. Az új és a modern iránti lelkesedés hatotta át például Héra Zoltán vagy Illés László cikkeit is, miközben a képzőművészet területén Pogány Ö. Gábor továbbra is avantgárd ellenes hangnemben számolt be a vitákról, amikor a stiláris pluralizmus helyett a közérthetőséget emelte ki.[980] Héra cikkének tágabb és tulajdonképpen perdöntő kontextusát jelzi, hogy ugyanabban a Népszabadság számban volt olvasható, ami az MSZMP vezető gazdaságpolitikusának, Nyers Rezsőnek a vezércikkét is tartalmazta a gazdasági reformok elengedhetetlen szükségességéről, vagyis a gazdaság

[978] Vitányi Iván: A realizmus értelmezéséről. Társadalmi Szemle, 1965/5. 65–71.
[979] Almási Miklós: A realizmus korszerűsége és a művészi szubjektivitás. Társadalmi Szemle, 1965/11. 107.
[980] Héra Zoltán: Bonyolult világ, gazdagabb irodalom. Népszabadság, 1965. november 21. Illés László: Az avantgarde – magatartás. Élet és Irodalom, 1965. június 12. Pogány Ö. Gábor: A szocialista realizmus a képzőművészetben. Társadalmi Szemle, 1965/8-9. 123-130.

modernizálásáról.[981] A reformokat tehát már nem volt célszerű tovább jegelni, és jó tíz éves késéssel a korszerű internacionális realizmus és a szocialista avantgárd forradalmi hagyományai megjelenhettek a művészettörténet hivatalos kánonjában is, Németh Lajos 1968-as *Modern magyar művészetében*, amely ugyan még mindig a realizmust állította a fókuszba, de a narratíva fő vonalát mégis az avantgárd adta meg az impresszionizmustól a szürrealizmusig ívelően.[982]

A szürnaturalizmus Budapesten

A szürnaturalizmus a szocialista realista diszpozitív szanálásának és modernizálásának idején bukkant fel, de rövid sikerének titka nem annyira korszerűségében, mint inkább ambivalenciájában rejlett, hiszen egyaránt értelmezhető volt a szovjet realizmus és a nyugat-európai modernizmus felől. Az előbbire a fogalmat bevezető Oelmacher Anna, illetve Aradi Nóra lehet a példa, az utóbbira pedig Szabadi Judit és Németh Lajos. A fogalom legitimitásáért leginkább felelőssé tehető Perneczky Géza érdekes módon a szürnaturalizmus eszme- és kultúrtörténetének megírásával mintha ingadozott volna a hivatalos, szocialista realista és az alternatív (avantgárd, szürrealista) nyelvek között. Amíg Oelmacher a Magyar Nemzetben egyértelműen „bolsevik nyelven” beszélt,[983] addig Szabadi a The New Hungarian Quarterly-ben egyértelműen nem bolsevik nyelven, habár a marxista frazeológia és eszmerendszer a két világháború közötti posztavantgárd időszak retrográd polgári kultúrájának bírálata során nála is tetten érhető.[984] Szabadi ugyanis az angolul megjelentetett, tehát alapvetően a Nyugatnak szánt cikkében dióhéjban ismertette a magyar modernizmus történetét is, és azon belül a nagybányai, posztimpresszionista tradícióhoz sorolta Csernus és követői művészetét. Ugyanezt tette nagyjából ugyanabban az időben Perneczky Géza is az Új Írásban, amely ha nem is a Nyugat számára íródott, de mégis egy alapvetően új és modern szellemiségű folyóiratnak számított.[985]

[981] Nyers Rezső: Gazdaságirányítási rendszerünk átfogó felülvizsgálatáról. Népszabadság, 1965. november 21. 2-5.
[982] Németh 1968.
[983] Kotkin 1995. Krylova 2017.
[984] Oelmacher 1964b. Szabadi 1966.
[985] Perneczky 1966.

Perneczky először is azzal kezdi értekezését, hogy beszámol arról, hogy ma már a közvélemény is tisztában van azzal, hogy nem Korga György találta ki a szürnaturalizmust, hanem Csernus Tibor, aki már iskolateremtő mesternek számít. A pohárba tiszta vizet öntő szerző ezután a „tanítványok" közé sorolja Lakner Lászlót, Szabó Ákost, Gyémánt Lászlót, Altorjai Sándort, Korga Györgyöt, Kóka Ferencet, és a velük rokon felfogású Masznyik Iványt. Az Oelmacher-féle keresztséget aztán Perneczky érdekes és ambivalens módon erősíti meg, mert Oelmacherhez hasonlóan elítéli a szürnaturalista kísérleteket, de egyúttal Szabadihoz hasonlóan nem a Nyugat másolásaként, hanem jellegzetesen magyar tendenciaként értékeli azokat. Amíg ugyanis Oelmacher Aradihoz hasonlóan a Neue Sachlichkeit szürreális és mágikus naturalizmusához köti Csernusék munkásságát, addig Perneczky Szabadihoz hasonlóan a magyar, posztavantgárd, bernáthi naturalizmus programjához kapcsolja, és szinte csak Laknernél látja erősnek azt a fajta képalkotói komplexitást, ami a montázs és a pop art logikájának recepciójából adódik. A többieknél és az irányzat egészénél viszont a bernáthi természetelvű festészet „felbütykölésének", avantgardizálásának igényét fedezi fel, ami azonban szerinte eleve kudarcra van ítélve, hiszen távol áll az akkor korszerű, nem természet-, hanem „ember-elvű" realista festészettől, amelyet olyanok műveltek és művelnek, mint Derkovits vagy Picasso.[986]

Csernus és követői azonban Perneczky szerint ettől a valóban modern és igazán humanista festészettől az ötvenes években el voltak zárva, így az nem is igazán motiválhatta őket, és mintegy jobb híján fordultak mestereik (elsősorban Bernáth) posztnagybányai naturalizmusához. Mindez azonban leginkább az 1952-ben diplomázó Csernusra lehet igaz, hiszen az ötvenes évek második felében már egyértelműen Bernáth és Domanovszky nézetei érvényesültek a Főiskolán, akik az óvatos modernizálás hívei voltak, habár Bernáth kifejezetten nem kedvelte a szocialista modernizáció egyik legfontosabb figuráját, az általa barbárnak és extravagánsnak tekintett Picassót. Domanovszky viszont az ötvenes évek végétől kezdve (a kezdőpont akár az 1958-as Brüsszeli Világkiállítás is lehet, ahol már egyértelműen egy antisztálinista esztétikai program érvényesült),[987] Barcsayval és Hinczcel együtt éppen a Picasso nevével fémjelzett klasszicizáló és posztkubista irányban kívánta

[986] I. m. 107. Perneczky nyomán a szürnaturalistákról adott rövid értékelésében Kovalovszky Márta is a posztnagybányai festészet „felhabosításról" ír, de ő határozottnak érzi a felfokozásban rejlő kritikai potenciált, a naturalizmus modernizálásának paradoxonát is Csernus, Lakner, illetve Szabó festészetében. V.ö.: Kovalovszky Márta: „Jég és aszály közt játszi évszak." – A hatvanas évek. In: Knoll 2002, 170-200.
[987] Róka 2016.

megújítani a szocialista realizmust. Perneczkynek azonban szüksége volt erre a mesterséges elzárásra, erre a konstruált elzártságra, hogy érthetővé tegye, Csernus miért is nem azt az avantgárdot választotta tradícióként Vajdával és Picassóval az élen, ami szerinte korszerű és szocialista is egyúttal. Csernus és követői ehelyett Bernáthból kiindulva és a természetelvűség programját ad absurdum fokozva jutottak el olyan renitens naturalistákhoz, mint Dalí és Ernst, akik nem kevés iróniával, sőt Dalí esetében inkább cinizmussal reciklálták a „bomló és rothadó" polgári kultúra akadémikus, realista és humanista hagyományait. Ez a fajta szürrealista eklektika azonban Perneczky szerint már nemcsak öncélú és sznob, de a II. világháború után kifejezetten embertelen is, illetve nem igazán humanista, vagyis nem felel meg a művészet schilleri alapokon álló Lukács-féle,[988] szocialista és nagyrealista programjának, és persze formailag is idejétmúlt, hiszen a húszas-harmincas évek posztavantgárd festői kultúráját hozza vissza.

Ettől az alapvetően kudarcként értelmezett „pótavantgárd" (Perneczky kifejezése)[989] szürnaturalizmus képtől markánsan eltért Szabadi Judit tanulmánya a The New Hungarian Quarterly-ben, aki a „mágikus naturalizmus" kifejezést alkotta meg mindenféle hivatkozás és referencia nélkül, de vélhetően azzal a szándékkal, hogy Csernusékat a két világháború közötti német, kritikai és mágikus realistákhoz kapcsolja.[990] A társaság nála is Bernáth tanítványaiból állt, akik Csernus köré csoportosultak, aki azonban nem egy elavult szürrealizmust melegített fel, hanem a posztimpresszionista magyar festészeti hagyományt kísérelte meg modernizálni. Szabadi tehát nem a démodé (divatjamúlt, egykor modern, de már avítt) szürrealistákat, hanem a klasszikus, posztimpresszionista festői kultúra képviselőit látta Csernusban és követőiben, amelyet a fiatal művészek a szürrealisták reflektált naturalizmusával és képzettársításaival igyekeztek felfrissíteni a modern idők igényeinek és elvárásainak megfelelően. Ami azonban az Aradi-féle vagy akár a Perneczky-féle avantgárd és szocialista, internacionális perspektívához képest különös, az a lokális, művészettörténeti narratíva, amely felől nézve a harmincas években megfeneklő bernáthi posztimpresszionista festészetet a hatvanas években végre felváltja Magyarországon valami új, ami európai kontextusban is értelmezhető, sőt kifejezetten modern jelenség. Ez lesz Szabadinál a „magic

[988] Schiller Esztétikai leveleinek szovjet kiadásához a harmincas években Lukács írt előszót. V.ö.: Scheibner 2014. 146-147. Schiller szovjet recepciójához lásd még: Clark 2011.
[989] Perneczky 1966.
[990] Szabadi 1966.

naturalism", amelynek eszmei eredete vélhetően Oelmacherre mutat,[991] legalábbis erre utal a fogalom negatív konnotációjának kritikája.

A „mágikus naturalizmus" kifejezés egyrészt a szürnaturalizmus Apollinaire-től (surnaturalisme) tisztes távolságot tartó angol verziójaként értelmezhető, másrészt a magyar posztnagybányai naturalizmus és az európai mágikus realizmus ötvözeteként.[992] Szabadi így egyúttal újra is definiálja a szürnaturalizmust, amikor a naturalizmust „eredeti", zolai,[993] azaz nem gorkiji vagy lukácsi értelemben használja, és magyar vonatkozásban elsősorban a nagybányai festészetre gondol, amelynek szerves továbbfejlesztése, megújítása lesz nála Csernus munkássága. Ennek a vegytiszta mágikus naturalista festészetnek Szabó Ákos lesz a paradigmatikus alakja, akit Csernustól vagy Laknertől eltérően elsősorban az ábrázolás pontossága és mívessége érdekel. Némiképp hasonló a helyzet Gyémánttal is, aki azonban Szabadi szerint nem annyira a mágikus realisták, mint inkább Dalí, illetve a bécsi szürrealisták követője. Itt minden bizonnyal Szabadi is Ernst Fuchs fantasztikus realista társaságára gondol,[994] akiket Gyémánt maga is bevallottan csodált akkoriban.[995] Szabó és Gyémánt mellett Szabadi még Korgáról emlékezik meg részletesebben, akivel kapcsolatban a legerősebbnek érzi a klasszikus szürrealizmus és Max Ernst hatását. Lakner kapcsán viszont már a különféle – klasszikus realista, mágikus realista, pop art – impulzusok izgalmas, és a leginkább innovatív keveredését hangsúlyozza éppen úgy, ahogy Perneczky is ezt teszi. Szabadi szerint Csernus esetében is a kulturális montázs, a különféle hagyományok ötvözése az invenció és az eredetiség legfőbb forrása. Az ő igazi leleménye ugyanis a minuciózus, részletgazdag, naturális részletek keverése a jelentés nélküli, absztraktnak ható festői, elkent, elkapart, tasista jellegű felületekkel.

Ez a gondolat lesz értékelésének summája is, vagy az, hogy a szürnaturalizmus a naturalisztikus megjelenítés és szürrealisztikus anyaghasználat szintézisének eredménye, ahogy ezt írja még eredeti cikkének 1987-es átdolgozott verziójában is.[996] A naturalizmus, a

[991] Oelmacher 1964b.
[992] V.ö.: Parkinson Zamora – Feris 1995. Bowers 2004.
[993] A naturalizmus zolai, tudományos, pozitivista és republikánus konnotációihoz lásd: Richard Thomson: Art of the Actual. Naturalism and Style in Early Third Republic France, 1880-1900. Yale University Press, New Haven, 2012. Lásd továbbá: Émile Zola válogatott művészeti írásai. Szerk.: Vayer Lajos, Képzőművészeti Alap, Budapest, 1961. A naturalizmus fogalmának komplexitásához és hatvanas évekbeli marxista esztétikai recepciójához lásd: Czine Mihály (szerk.): A naturalizmus. Gondolat, Budapest, 1967. A naturalizmus művészettörténeti problematikájához: Bryson 1983. Mitchell 1986, 75-95. Jay 1988.
[994] Wieland Schmied: Die Wiener Schule des Phantastischen Realismus. Kestner, Hannover, 1965.
[995] Bóta Gábor: Gyémántográfia. Duna International Kiadó, Budapest, 2006.
[996] Szabadi Judit: Hagyomány és korszerűség. Magvető, Budapest, 1987. 30.

természetelvű, a valóságot minél hívebben, minél jobban leképező festészet képe egyúttal az a kép is, ami a leginkább korrelál azzal a művészet képpel, amely Csernus és Lakner nyolcvanas és kilencvenes évekbeli interjúiból is kirajzolódik.[997] És Csernus Bernáthnak írott korabeli leveleiben is a természetelvű, ábrázoló, figuratív festészet megújításának legújabb lehetőségeiről beszél festészeti kísérletei kapcsán. Lakner pedig egy korabeli Frank Jánosnak adott interjújában így érvel: „Mi hatott rám? A szürrealizmus. De tovább akartam jutni a kánonszerű szürrealizmusnál. Nem elégített ki ez a példatár, a tárgyak egymáshoz való viszonyának kész receptjei. Vonzott a dadaizmus forradalma is. Mégis «absztraktnak» tartanak. (…) Legfeljebb posztabsztrakt vagyok – a festészetemet közelebb akarom hozni a valósághoz, a mindennapi élethez. A 19. század óta sohasem festették le az életet, úgy ahogy van, amilyen banális."[998] Ez a banalitás, vagyis az igazi, kézzel fogható, fizikai valóságot leképező naturalizmus sokkoló banalitása és a szocialista realizmus ironikus adaptációja, groteszk referenciája lesz az, ami Lakner értelmezésében a 19. századi realizmus posztszürrealista verzióját izgalmassá és aktuálissá teszi abban az időben, amikor már mindenki számára egyértelmű a szocialista realizmus modernizációjának, az ortodox szovjet, fényképszerű, de mégis idealizált szocialista realizmus kritikájának szükségessége.

Ugyanebben a modernizációs időszakban jelenik meg Szabó Júlia Csernus értelmezése is, aki azonban nem használja sem a mágikus realizmus, sem pedig a szürnaturalizmus címkéjét, viszont Szabadihoz hasonlóan a magyar művészet történetébe horgonyozza le Csernus festészetét.[999] Ő is a nagybányai tradíciót jelöli ki, amelynek kapcsán Csernust a harmadik generáció képviselőjének tekinti, akit továbbra is a természetelvű festészet kérdései foglalkoztatnak. Viszont Perneczkytől eltérően Szabó nem kudarcként értékeli Csernus festészetét, nem a naturalizmus avantgárd felbütykölését látja benne, hanem egy valódi avantgárd művészetet, ami ráadásul jellegzetesen magyar is. A naturalizmust Szabadihoz hasonlóan ő sem negatív, marxista értelemben használja, hanem úgy, ahogy egykor Zola és Cézanne nyomdokain Kállai Ernő tette.[1000] Szabó ugyanis Kállai szerkezetes naturalizmus fogalmából kiindulva konstruál meg egy jellegzetesen magyar lírai avantgárdot,

[997] Murris 1989. Kis 1996. Szentesi 1991.
[998] Frank János: Lakner Lászlónál. Élet és Irodalom, 1966. január 22. 8.
[999] Szabó Júlia: Csernus Tibor: Nádas. Jelenkor, 1966/5. 454-456.
[1000] Szabó Kállai Új magyar piktúráját idézi az izmusok jellegzetesen magyar, húszas évekbeli adaptációjának felidézésével. Lásd: Kállai 1925. Kállai szerkezetes naturalizmusa értelmezhető egyfajta Nach-Expressionismus-ként is, hiszen mindkét elmélet leitmotivja az avantgárd és a klasszikus realista szemlélet ötvözése. V.ö.: Roh 1925.

és a húszas-harmincas évek magyar posztavantgárd festészetéhez, a nagybányai tradíció és az expresszionizmus, illetve a kubizmus fúziójához kapcsolja a szürnaturalizmust, amelyet egy jellegzetesen posztszürrealista irányzatként ért és értékel. Vagyis Szabó Júlia értelmezésében Csernus hű marad a Szinyeitől Bernáthig ívelő természetelvű festészeti tradícióhoz, és annak megújítására törekszik a szürrealizmus Max Ernstet idéző festészeti technológiájával.

A valóság reprezentációjaként felfogott és a marxista visszatükrözés elmélettel is kompatibilis művészet fogalma legitimálja Csernusék törekvéseit Németh Lajos nézőpontjából is. Németh ki is emeli Csernus pályája kapcsán egy 1956-os, rövid hollandiai tanulmányút (Rembrandt születésének 350 évfordulóján) élményét, ahol azonban nem annyira Rembrandt, hanem elsősorban a korai németalföldi festők (Jan van Eyck, Rogier van der Weyden, Hans Memling) hatottak rá.[1001] Ezzel összhangban a *Lehel-téri piac* értelmezése során is a memlingi szépségű részletek megjelenését detektálja a szürreális káosz által szervezett festményben, a nyolcvanas években írt értelmezése során. Csernus később maga is arról beszél, hogy az ernsti szürrealista technika számára azt jelentette, hogy a festék véletlenszerű formálása, elkenése, cuppantása során van eyck-i, illuzionista felületek jöttek létre, ami Csernus számára azt is jelentette, hogy a klasszikus, reneszánsz, reprezentáció-elvű művészet bernáthi programja paradox módon összeegyeztethető a legmodernebb tasista törekvésekkel.[1002] Ami persze a tasizmus technikai trouvaille-já redukálását és pszichorealizmusának tökéletes félreértését is jelenti egyúttal. Ez a félreértés azonban valójában inkább egy utólagos újraértelmezés, amely a nyolcvanas-kilencvenes évek távlatából már tudatosan negligálja a szürrealista, lélektani és szellemtörténeti ideológia hatvanas évekbeli relevanciáját saját festői praxisában.

A korai németalföldi realizmus, a mágikus naturalizmus és a szocialista realizmus viszonyát izgalmas módon és az artikulálható (a látható és az elmondható) diszkurzív kereteit is érvényesítve, Németh Lajos és a korabeli kritika sugallatára Svetlana Alpers és az ikonológia kritikája felől is lehet értelmezni.[1003] Alpers a 17. századi holland festészet, Pieter

[1001] Németh 1987-88. A korai németalföldi festészet kifejezést abban az értelemben használom, ahogy Erwin Panofsky: Early Netherlandish Painting. Princeton University Press, Princeton, 1953.
[1002] Van Eycket maga Csernus említi meg referenciaként. Kis 1996, 31.
[1003] A magyar szürnaturalizmust nem ismerő Martin Jay hívta fel arra a figyelmet, hogy Alpers déli és északi tekintete, avagy az elbeszélő és leíró művészet paradigmája kapcsolatba hozható Lukács György nagyrealizmus elméletével is, aki a naturalizmus kapcsán használta a puszta leírás fogalmát. V.ö.: Jay 1988. Lásd még: Lukács György: Elbeszélés vagy leírás. In: Lukács 1948a, 236-284.

Saenredam és Jan Vermeer kapcsán határozta meg a vegytiszta, pontosabban ismeretelméletileg elkötelezett realizmus fogalmát, vagyis a déli narratív festészettel szemben az északit elkeresztelte a leírás (descriptio), vagy még pontosabban az ábrázolás művészetének.[1004] Csernus pedig, úgy tűnik, nagyon is nagyra tartotta ezt a fajta művészetet, ami talán átragadhatott Laknerre és Szabóra is, akiknek festményei kapcsán szintén újra és újra felmerültek a németalföldi és a holland festészeti referenciák. Sylvester Katalin egyik legszebb festményén, a *Perlrott Csaba Vilmos festőasztalá*n (1965) pedig konkrétan is megjelenik egy kisméretű táblakép képe, amely a korai németalföldi mesterek, Rogier van der Weyden és Hans Memling stílusát idézi. Innen nézve nem lehet az sem érdektelen, hogy az ábrázolás, avagy a festészet művészete, technikai komplexitása, ami Csernust, Laknert, Szabót és Gyémántot egyaránt lenyűgözte, éppen abban az időben vált náluk képalkotó tényezővé, amikor a szocialista realizmus doktrínája magát a festést, illetve a festőiséget, avagy a mediális sajátosságot korlátozta, vagyis a festészetet egyfajta szolgáló művészetté változtatta. Vagy még inkább propaganda művészetté, ahogy azt Walter Benjamin vagy Clement Greenberg értette, akik a mediálisan érzékeny és reflektív avantgárddal szemben a narratív, tematikus festészetet a politika kiszolgálójának tekintették.[1005]

A festészetet kommunikációs csatornává és lélekformáló technológiává „egyszerűsítő" szocialista realista ideológiával szemben a magyar mágikus realisták magát a festői ábrázolást mint médiumot kívánták meg visszahelyezni jogaiba, miközben a propagandisztikus realizmus helyett a klasszikus, gombrichi értelemben vett problémamegoldó realizmus művelése mellett kötelezték el magukat.[1006] A klasszikus, humanista festői program egyúttal persze egy nem szocialista realista nyelvet és kultúrát is implikált, amit talán Bernáth személyén, tanításán és kultúráján keresztül lehet a legjobban megfogni. Csernus esetében persze az sem egy mellékes szempont, hogy a munkás (kisiparos) származás felől nézve a nagybetűs Művészet, a Grand Art története éppen azzal a

[1004] Alpers 1983a. Linda Nochlin az „északi" művészet realizmusának és naturalizmusának tradícióját egészen a flamandokat szimpla természethűségük miatt bíráló Michelangelóig vezeti vissza. V.ö.: Linda Nochlin: The Realist Criminal and the Abstract Law. Artforum, 1973/9. https://www.artnews.com/art-in-america/features/the-realist-criminal-and-the-abstract-law-63236/

[1005] Benjamin 1936. Greenberg 1939. Magyarul a Greenberg-tanulmány a Kádár-korszakban két részben jelent meg, egymástól függetlenül: Avantgarde és giccs. In: Józsa Péter (szerk.): Művészetszociológia. Gondolat, Budapest, 1978. 93–103. és Avantgarde és giccs. In: Gillo Dorfles: A rossz ízlés antológiája. Gondolat, Budapest, 1986. 109–118. Az előbbi az eredeti tanulmány első három fejezetét, az utóbbi pedig a harmadik és negyedik fejezetét tartalmazza.

[1006] Gombrich 1960. Lásd még: Bryson 1983. és James Elkins: Stories of Art. Routledge, New York, 2002. 57-88.

populáris kultúrával szemben határozódott meg, amelyet a kommunisták is igyekeztek kiaknázni és a dolgozó nép művészeteként újradefiniálni. A klasszikus humanista program Csernus esetében ezért is ötvöződhetett oly könnyedén a szocialista tematikával az ötvenes évek első felében, míg a 8-10 évvel fiatalabb követők (Lakner, Gyémánt és Konkoly) esetében a szocialista realizmus heroikus humanizmusa már csak az irónia regiszterében szólalt meg.[1007] Laknerék iróniája ráadásul a klasszikus humanizmus és a klasszikus realizmus kultúrájának rejtett szimbolizmusát egy olyan, a szubkultúrákra és rejtett hálózatokra jellemző utalásos nyelvhasználattá (Bálint Endre és Mérei Ferenc értelmében) transzformálta, ahol a reneszánsz és a klasszikus modern képi toposzok a Bernáth-tanítványok társaságát (nyakkendős festők – Kondor nézőpontjából) definiáló vizuális tolvajnyelvvé váltak.[1008]

Ez a tolvajnyelv azért is rendkívül izgalmas, mert a holland és a németalföldi festészet „mágikus" realizmusa eredeti, 16-17. századi formájában nem tekinthető a kapitalizmus protomarxista kritikájának, sőt valójában az árufetisizmus perspektívájának esszenciáját hordozza magában az anyagi valóság dicséretével. Ez a fajta vizuális fetisizmus aztán az I. világháború utáni polgári Árkádiák kontextusában, a 20. századi Neue Sachlichkeit átiratában vált kísértetiessé a freudi értelemben.[1009] És ez a kísértetiesség a II. világháború utáni kelet-közép-európai antikapitalista környezetben csak még kísértetiesebb lett. A leírás művészete (art of describing) ugyanis a tárgyi világ és a látás apoteózisa Alpers értelmezésében, aki ezt a fajta északi, holland, polgári, anyagias és tudományos kultúrát a déli, itáliai, elvont, historizáló, irodalmi-filozófiai kultúrával állította szembe.[1010] Alpers perspektívája pedig sokat köszönhet Baxandall kulturális (művészettörténeti) antropológiájának,[1011] hiszen a festmények vizuális kultúráját Alpers is a korabeli, polgári, kapitalista, holland kultúra nyelve és látásmódja felől definiálta. Ez a fajta spektakuláris értelmezés, ami nemcsak az ideológiai és a politika, hanem a gazdasági és társadalmi viszonyok fosszilis lenyomataként tekint a képre, viszont a szürnaturalisták esetében is megállja a helyét, még akkor is, ha képeik többnyire fiktív szcénákat és alternatív valóságokat ábrázolnak, és gyakran csak ironikusan

[1007] Konkoly 1990k. Szentesi 1991. Bóta 2006.
[1008] Lakner ismerte Panofsky munkásságát és a „disguised symbolism" (Panofsky 1953a) tézisét. V.ö.: Szentesi 1991. A Törzsre jellemző utalásos nyelvhasználat és a szürrealista esztétikai ideológia összefüggéseihez lásd: Mérei 1987. Perenyei 2015.
[1009] Freud 1923. Foster 1993.
[1010] Alpers 1983a.
[1011] Baxandall 1972.

képezik le a társadalmi valóságot, illetve annak látható szegmensét. Irónia hatja át ugyanis Lakner hajógyári képeit (*Hajógyári hegesztők*, 1959; *Hajógyári munkások*, 1960) és Gyémánt alternatív diplomamunkáját, *Az idő melléktermékei*t (1963-65) is, amelyek Piero della Francescán és a Neue Sachlichkeit-on, illetve a 17. századi holland csendéleteken és Salvador Dalín keresztül reflektálnak az aktuális, szocialista és atomkori valóság humanizmusára.

Korga és Kóka esetében viszont a hétköznapi valóságra és az atomkorszakra konkrétan is utaló – árkádiai hangulatú – táj- és életképeket a művészek intenciói szerint nem az irónia, hanem a tragikum hatja át, amelyeket azonban a képzőművészeti szocialista realizmus vezető ideológusa, Aradi Nóra mégis csupán l'art pour l'art művészetként tudott érteni.[1012] Aradi ugyanis még ezekben a valóban szocialistának és humanistának szánt képekben is csak a közérthető, ideológiai üzenet hiányát érzékelte, mert a felület kezelése és az illúzió megteremtésének igénye túlságosan is áthatja és eluralja őket, így a művészet, a festészet maga öncélúvá válik. Pedig a tudományosan elkötelezett leírás holland művészetének lett volna létjogosultsága a szocialista spektákulumban is, azonban Csernus, Lakner és Szabó szándékosan túlzásba vitte, gyanússá és kétessé tette a „leírást", illetve olyan dolgokat (fura belső tereket, zsúfolt, jellegtelen külső szcénákat) jelenített meg, amelyek nem a szocialista világ dicséretét zengték. A túlzás, a vizuális hiperbola persze a trompe l'oeil realizmus klasszikus esztétikája felől értékelhető pusztán maximalizmusként is a pliniusi-gombrichi program értelmében,[1013] miközben azért a mágikus realizmus és Duchamp munkássága nyomán a huszadik század második felére már a trompe l'oeil is gazdagodott egy modern, a pozitivizmuson túlmutató attitűddel is.[1014] A leírás művészete ugyanis nem pusztán a javak megjelenítését és apológiáját jelenti, ahogy arra Alpers is utalt a németalföldi polgári kultúra kapcsán, hanem magának a láttatásnak, a művészetnek az apológiáját is. A kettő, a kétfajta apológia Alpersnél a térkép allegorikus alakzatában forrott össze, aminek paradigmatikus esete Vermeer híres festménye, a *Festészet allegóriá*ja (1666). A festészetnek ez a fajta allegóriája azonban Courbet realista (*Műterem – Reális allegória, amely művészi pályám hét évét írja le*, 1855) és Duchamp metafizikai (*Nagy Üveg*, 1923) fordulata után már többszörösen (politikailag és episztemológiailag is) idézőjelbe került.

[1012] Aradi 1961. Aradi 1962b.
[1013] Gombrich 1960. Bryson 1983.
[1014] A trompe L'oeil esztétikájának változásához a tudományos igényű realizmustól a pozitivizmus kritikájáig lásd: Sybille Ebert-Schifferer et al: Deceptions and Illusions. Five Centuries of Trompe l'oeil Painting. National Gallery of Art, Washington, 2002.

A szürnaturalisták Csernussal, Laknerrel, Gyémánttal és Szabóval az élen, ha interieurt ábrázoltak, akkor is többnyire a romlásra, az enyészetre, vagy a káoszra és a rende(ze)tlenségre helyezték a hangsúlyt. Innen nézve a modernség jeleként, a II. világháború utáni egzisztenciális sokk (tömegpusztítás és népirtás) és tudományos fejlődés (atomkorszak) reflexiójaként is értékelhető Csernusnál és a szürnaturalistáknál az informel és a tasizmus irányából újragondolt és radikalizált szürrealista felületalakítási módszerek (csepegtetés, kaparás, cuppantás) beemelése az északi típusú leíró művészetbe. Ha úgy tetszik, akkor a korábbi racionális, descartes-i és newtoni világképet felváltották a modern természettudományos világképpel, amely a határozatlanságra, a bizonytalanságra és az irracionalitásra épült, ami Gyémánt alternatív diplomamunkáján (*Törvény*, 1963) is megjelenik Goethe és Einstein figuráinak, pontosabban szövegeinek párosításával. Ezt a fajta racionalizmus-kritikát kapcsolta össze már Bataille és Kállai is a szürrealizmussal, Krauss és Foster pedig Bataille nyomán nemcsak a szürrealizmussal, hanem a neodadával, az informellel és a tasizmussal is.[1015]

A racionalizmusnak és a klasszikus figurativitásnak ez a fajta háború utáni kritikája Csernusra és Laknerre is hatással kellett, hogy legyen, már csak azért is, mert 1960-ban két informel művész kapta a Velencei Biennálé nagydíját, Hans Hartung a tiszta, de az emberi szellem erejét transzponáló absztrakciót képviselte, Jean Fautrier viszont az absztrakció és a figurativitás, a táblakép és a valóságos matéria határmezsgyéjén dolgozott. Csernus pedig éppen a hatvanas évek elején vágott bele a merészebb, formabontó, informel kísérletekbe. Talán a folyóiratokon keresztül megismert Fautrier is megerősítette benne az újfajta materializmus és az újszerű realizmus iránti vágyat, amire korábban Hantai (és áttételesen) Mathieu próbálta felnyitni a szemét. Hantai ugyanis az ötvenes évek második felében azzal a Mathieu-vel dolgozott együtt, aki a lírai absztrakciót egy eruptív festői folyamatként definiálta, ahol nem lehet cél semmilyen forma létrehozása, hanem az energiákat kell átvinni a vászonra, ami végül magát a pszichét, az embert képezi majd le.

[1015] Bois és Krauss tematizálja az informel és az informe elméletének differenciáit is. Jean Paulhan art informel értelmezése ugyanis éppen azt a fajta megformáltságot, forma-centrikusságot tekinti paradox módon az informel stiláris sajátosságának (Picassótól és Braque-tól de Staelig, Fautrier-ig és Wolsig ívelően), amivel szemben Bataille kidolgozta a szkatológia, a formátlanság, a káosz, az entrópia energetikájának, azaz az informe-nak az elméletét. Yve-Alain Bois – Rosalind Krauss: Formless. A User's Guide. MIT Press, Cambridge, 1997. 140.

A hatvanas években Németh Lajos is a tasista felületkezelés és a szürreális montázs-technika és a korai németalföldi realista tradíció meglehetősen ellentmondásos, de legalábbis heterogén horizontján értelmezte a műveket. „Már Bernáth csendéleteiben is megfigyelhető volt, hogy a motívumok festői jelentését a prousti értelemben vett röntgenlátás is színezi, Csernusnál is a tárgy látványa az emlékezés szelektáló tevékenységétől itatódik át. Képein a dolgok konkrétságát, mással nem helyettesíthető érzékiségét úgyszólván reflektorfénybe helyezi, e konkrétságot, a par excellence festői jelentést a végletekig fokozza, egészen addig a határig, míg a festői elem a túlhangsúly révén már-már mágikus színezetet nem kap. Másrészt e fokozottan hangsúlyozott és érzékien jelenített motívumot vagy annak csupán egy részletét izolálta, összefüggéseiből kiragadta, és a motívumok a szürrealizmus szimbolikájának szellemében szerepeltek (*Horoszkóp ember*). E reflektorfénybe helyezett motívumtöredékek környezetét a tasizmus és az újfakturális eljárások segítségével egymásba burjánzó, formává nem váló színtobzódásban oldotta föl. Ennek megfelelően Csernus képe a tárggyá, a formává még nem szilárdult színek eruptív fortyogása és a látásélmény emléke által már eleve megformált, funkcionális összefüggésétől megfosztott, némiképp mágikus, illetve szimbolikus motívumok kavargó, abszurd együttélése (*Színésznők*, 1959).”[1016]

Németh Csernust tulajdonképpen egy elvont és univerzális szellem- és művészettörténeti térbe helyezi, ami amúgy Csernustól, illetve Bernáthtól egyáltalán nem volt idegen. Ebben a térben azonban elveszik Csernus realizmusának korszerűsége és oppozicionalitása is. Németh ugyanis a hatvanas évek közepén született szövegének ezen a helyén már egyáltalán nem használja sem a „bolsevik nyelvet”,[1017] sem pedig a lukácsi marxista esztétika frazeológiáját. Az idézetből így már egészen tisztán kirajzolódik Németh művészettörténete és művészetfilozófiája is. Filozófiai értelemben érzékelhetővé válik elkötelezettsége az emlékezésként értett művészet fülepi, szellemtudományi programjával,[1018] művészettörténetként pedig a reprezentáció és a leképezés Gombrich

[1016] Németh 1968, 143. Az elemzés komplexitását jól mutatja, hogy Németh majd húsz évvel későbbi nagy Csernus-tanulmányába is beemelte konkrétan ezt a szövegrészt a szürnaturalista periódus leírására. V.ö.: Németh 1987-88. Németh 1959-re datálja a Horoszkóp embert és a Színésznőket is, Csernus autorizált 1989-es katalógusában viszont az előbbi 1961-es, az utóbbi viszont 1964-es, ami arra utal, hogy a művek későbbiek és a Színésznők a párizsi kiállításra készülhettek a Mermozzal egyetemben. V.ö.: Kratochwill Mimi (szerk.): Csernus. Műcsarnok, Budapest, 1989.

[1017] V.ö.: Kotkin 1995. Krylova 2017.

[1018] Fülep Lajos: Az emlékezés a művészi alkotásban. Szellem, 1911/1. 56-90. Fülep emlékezés-értelmezése viszont sokat köszönhet Bergsonnak. V.ö.: Gosztonyi 2017.

nevével fémjelzett „realista” értelmezése köszön vissza, amely szerint a reprezentáció célja a valóság minél jobb, tudományosan megalapozott leképezése.[1019] Ez a fajta realizmus, a németalföldiek precíz naturalizmusa azonban Csernusnál túlságosan is materiálissá, illetve zavarbaejtően fotografikussá válik, ami a *Nádas*on már a fotografikus képalkotás „kollázsában” (valójában Rauschenberg transzfer technikáját használta) kulminál.

Sőt ez a németalföldi realizmus kombinálódik a szimbolista-szürrealista perspektívával is, ami viszont a szokatlan képzettársítás, a „természetellenes” montázs komponálási módját vallja magáénak, vagyis a naturalista, hétköznapi, populáris leképezéssel a tudat működését, az álom, a képzelet és az emlékezés logikáját konfrontálja. Az „eruptív” fortyogás pedig Némethnél egyszerre konnotálja az informel vizualitását és a tudat működését; a montázs logikája, illetve a „szimbólumok abszurd keveredése” retorika pedig a szürrealizmust és a pszichoanalízist is megidézi a tudat freudi leképezésével.[1020] A konklúzió pedig az, hogy Csernus esetében egy posztszürrealista, az informellel párhuzamba állítható festészetről van szó, ami igenis korszerű, és egyáltalán nincs benne gúny vagy cinizmus. Ebben a perspektívában Csernus a környező valóság minél tökéletesebb, minél realistább leképezésével vívódik, miközben az egyetemes szimbólumok és ikonográfiai toposzok aktualizálása is foglalkoztatja. Vagyis olyan, mintha a valóság realista és szürrealista leképezésének szintézisével kísérletezne, ami egy látszólag kaotikus, de valójában minden korábbinál komplexebb, dialektikus realizmushoz is elvezethet.

Ez az univerzális, stilisztikai és ikonográfiai értelmezés azonban figyelmen kívül hagyja, hogy Csernus szocialista életképein a baráti összejöveteleknek is helyszínt adó műtermének ablakából látható angyalföldi MÉH-telepet és a Bernáth-villából feltáruló Balatont festette meg. Lakner, Szabó és Gyémánt pedig fura, szürreális interieuröket alkotott, amelyek szintén a Bernáth nevével fémjelzett, polgári festészet hagyományához illeszkedtek, még ha némiképp ironikus módon is, hiszen annak opportunista, esztétikai „autonómiája”[1021] a hatvanas évek elején már elnyomta korábbi, reziliens, ellenkulturális, nagypolgári hangulatát. Ez a klasszikus, polgári tradíció nemcsak a művészet, de a festészet autonómiája iránti elkötelezettséget is jelentett, hiszen Csernus, Lakner, Szabó és Gyémánt is csak a diplomamunka örvén választott kifejezetten szocialista témákat. Csernus az 1848-as

[1019] Gombrich 1960. Bryson 1983.
[1020] Németh 1968, 143.
[1021] A kifejezést a marxista, kritikai értelemben használom: Bürger 1974.

forradalmat az ötvenes évek elején, Lakner gyári életképeket, Gyémánt május 1-ei felvonulást, Szabó pedig egy Bartók-hommage-t az ötvenes évek legvégén. Még az 1964-ben végül nem diplomázó Konkoly is ironikusan ugyan, de referált a szocialista realizmus tematikus elvárásaira, amikor megfestette a múzsa megjelenését a Képzőművészeti Főiskolán. Korga és Kóka esetében pedig ez a fajta polgári esztétikai reziliencia egészen odáig terjedt,[1022] hogy már inkább a szocialista realizmus kiterjesztett, mágikus realista, párhuzamos értelmezéséről volt szó, mintsem iróniáról, avagy a domináns diszkurzus kritikájáról.

A naturalista, természetelvű, az ábrázolás kérdéseire fókuszáló festői kultúra tehát mindenképpen Bernáth felől érkezett el a Csernus körhöz, a mágikus realizmus, illetve az amerikai precizionizmus azonban már jócskán kívül esett Bernáth esztétikai horizontján, tőle Manet, Degas és Bonnard festészetét kapták, a többit már ehhez ők maguk tették hozzá, jó részt könyvekből. A szürrealizmus és a mágikus realizmus vizuális forrásai kapcsán leginkább Lakner László visszaemlékezése lehet irányadó.[1023] Lakner forrásai a Szépművészeti Múzeum Könyvtárának klasszikus monográfiáitól a Fészek Klub kortárs folyóirataiig (L'Oeil, Studio International) íveltek. Különlegesen kiemelt szerepet kapott az „irodalmi" inspirációk közül a legendás, ellopott Ernst könyv,[1024] Patrick Waldberg 1958-as monográfiája, egy színes album, amelyből egy a dadaizmuson és a szürrealizmuson is túllépő, egyszerre mágikus és realista művész képe rajzolódik ki, aki éppúgy otthon volt a pszichoanalízisben, mint a művészet történetében. Egy másik kiemelt forrás egy két kötetes Skira album a modern művészetről, benne Ivan Albright, Andrew Wyeth és Ben Shahn, de már Arshile Gorky és Willem de Kooning is, valamint Jackson Pollock. Albright Gyémánt emlékeiben is felmerül, akit Szabadi Dalíhoz és a bécsi szürrealistákhoz kapcsol, és későbbi visszaemlékezéseiben a festő maga is kiemeli Dalí, illetve Ernst Fuchs művészetének inspiráló hatását.[1025] Bence Gyula viszont Csernus kiállításának Művészeti Bizottsági vitája kapcsán a svájci Hans Erni nevét dobja fel, mint a szürrealizmus legfrissebb és igen népszerű hajtását.[1026] Ez egyúttal tükrözi azt is, hogy Lakner, Gyémánt és Bence számára is mást jelentett a szürrealizmus, hiszen Erninek

[1022] Az ökológia, a pszichológia és a történettudomány reziliencia fogalmát adaptálom az esztétika dimenziójára. V.ö.: Majtényi 2015. Chandler 2014.
[1023] Szentesi 1991.
[1024] Véri 2019
[1025] Bóta 2006.
[1026] Bence Gyula hozzászólása Csernus Tibor kiállításának vitájához a Művészeti Bizottság ülésén. Wehner 2002, 1098.

valójában több köze van Picassóhoz, illetve a neoklasszicista formakultúra tasista átfogalmazásához, mint a mágikus realizmus és a szürrealizmus Laknert és Gyémántot inspiráló amerikai recepciójához.[1027] Benczétől eltérően a nála jóval képzettebb és tájékozottabb Aradi Nóra viszont egész pontosan megjelöli Lakner kapcsán az amerikai realizmus kultúráját, és ugyanerről beszél Domanovszky is a Művészeti Bizottság ülésén 1963 decemberében Csernus kiállításának vitáján, sőt Németh is egy fontos referenciaként a mágikus realizmust említi 1968-as könyvében.[1028] Ám Németh ezt a hatást elsősorban Lakner, Szabó és Gyémánt munkásságában érzi erősnek, hiszen Csernus komplex stílusában a mágikus realizmus csupán egyetlen eleme a kulturális és stiláris amalgámnak. Mindazonáltal Aradi, Oelmacher, Németh és Szabadi kapcsán is érdemes rápillantani a mágikus realizmus korabeli helyzetére a szocialista realista diszpozitívon belül.

A mágikus realizmus képzőművészeti kontextusban először Franz Roh *Nach-Expressionismus* című könyvében bukkan fel, aki a Neue Sachlichkeit alternatív megnevezéseként használta olyan művészek munkáira, mint Alexander Kanoldt, Georg Scholz és Georg Schrimpf.[1029] Roh értelmezésében a mágikus tulajdonképpen a trompe l'oeil tárgyilagosság szinonimája lesz, hiszen a mágikus a képi reprezentáció zavarbaejtő tökéletességét jelöli, nem pedig a téma mágikus, varázslatos voltát. A fogalom később az Egyesült Államokban és Mexikóban válik népszerűvé, ahol először az irodalomban jön divatba, és csak az ötvenes évektől használták Diego Rivera és Frida Kahlo munkássága kapcsán is. Rivera és Kahlo amúgy szocialista realista, illetve realista művészként határozta meg magát, a mágikus realista terminust nem használták, és Rivera egészen haláláig (1957) kritizálta is a szürrealista művészi kísérleteket. A mágikus realizmus kifejezés amúgy leginkább Alejo Carpentier irodalmi munkássága nyomán vált népszerűvé az ötvenes évek Közép-Amerikájában.[1030] A Carpentier-féle értelmezés vált aztán az alapjává a fogalom

[1027] Domanovszky Endre hozzászólása Csernus Tibor kiállításának vitájához a Művészeti Bizottság ülésén. Wehner 2002, 1097.
[1028] Németh 1968.
[1029] Franz Roh: Nach-Expressionismus. Magischer Realismus. Probleme der neuesten europäischen Malerei. Klinkhardt und Biermann, Leipzig, 1925. Lásd még: Lois Parkinson Zamora – Wendy B. Feris (eds.): Magical Realism. Theory, History, Community. Duke University Press, Durham, 1995.
[1030] Maggie Ann Bowers: Magic(al) Realism. Routledge, New York, 2004. Carpentier valójában a lo real maravilloso kifejezést használta 1949-es híres esszéjében, ami Breton merveilleux fogalmának adaptációja, de referált Roh magischer Realismus kifejezésére is, amitől elhatárolta azt a fajta nem pusztán stiláris, hanem inkább ontológiai jellegű egyszerre csodálatos (a bretoni értelemben) és mágikus realizmust, ami Diego Rivera és az ő saját munkásságát is jellemezte. A mágikus realizmus diszkurzusának magyar recepciója mindeddig feltáratlan, az azonban valószínű, hogy a latin-amerikai verzió csak Gabriel Garcia Marquez Száz év magány című regényének megjelenése (1967), illetve magyar fordítása (1971) után terjedt el. A magyar recepció

nyugat-európai (irodalmi) újraértelmezésének is, amely a hatvanas évek végén indult meg Gabriel Garcia Marquez karrierjének felívelése után. Mindez a magyar irodalmi életbe csak a hetvenes években gyűrűzött be, amiből az is adódik, hogy a magyar művészettörténetben a mágikus realista kifejezést leginkább a Franz Roh-ra visszavezethető, képzőművészeti értelemben lehetett használni a hatvanas években.

Az első jelentős mágikus realista kiállítást viszont nem egy kubai és nem is egy mexikói, hanem egy amerikai, Alfred H. Barr rendezte meg a MoMA-ban, még 1943-ban *American Realists and Magic Realists* címmel. Barr lényegében a szürrealizmus jellegzetes amerikai verziójának leírására használta a Rohra visszautaló fogalmat, amely egyesíti magában az amerikai tradíciót a regionalistákkal és a precizionistákkal, illetve az európai szürrealizmus és a Neue Sachlichkeit avantgárd nézőpontját. Így a mágikus realizmus egy jellegzetesen amerikai stílussá vált, amelyet olyan művészek képviselnek, mint Ivan Albright, Andrew Wyeth, John Atherton és Peter Blume.[1031] Barr meghatározása szerint a mágikus realizmus olyan realizmus, amely objektív módon jeleníti meg a fantasztikus, álomszerű, szürreális jelenségeket is. (Később, mintha ez köszönne vissza Alejo Carpentier értelmezésében is.) Az ötvenes évek közepéig részben a mágikus realizmus lesz a hivatalos, modern amerikai stílus, amit az *Advancing American Art* (1946) kiállítás is mutat, illetve Ben Shahn szereplése az 1954-es Velencei Biennálén. A másik művész viszont az 1954-es amerikai pavilonban, Willem de Kooning már egy új irány, az absztrakt expresszionizmus felívelését mutatja, ami aztán az ötvenes évek második felétől kezdve valóban dominálja az amerikai képzőművészeti exportot és propagandát. Az absztrakt expresszionizmus (ami Budapesten egy ideig tasizmusként futott Jackson Pollockkal az élen)[1032] és a mágikus realizmus azonban egyaránt a szürrealizmus esztétikájára és kultúrájára volt visszavezethető, ami egyúttal azt is jelentette, hogy a szürrealizmus a hidegháború kontextusában teljesen összefonódott az amerikai, imperialista politikával, és törvényszerűen elvesztette eredeti, európai forradalmi potenciálját.

Ezen a vonalon helyezte el Aradi Nóra is Csernus és követői művészetét, amikor a mágikus realizmus német hagyományán, illetve annak amerikai újrafelfedezésén – itt

értékelése nem játszik markáns szerepet Bényei Tamás magyar nyelvű összefoglaló művében sem: Apokrif iratok. Mágikus realista regények. Kossuth, Budapest, 1997.

[1031] Sandra Zalman: Consuming Surrealism in American Culture. Dissident Modernism. Routledge, New York, 2016.

[1032] Körner 1960.

vélhetően Wyethre és Albrightra gondolhatott – belül is a kifejezetten naturalista vonalhoz sorolta őket.[1033] Tanulságos, hogy az Aradinál jóval kevésbé „ortodox" Perneczky értelmezésében is egy lényegében l'art pour L'art festői program lesz a szürnaturalizmus,[1034] amely az akadémizmust a trompe l'oeil irányába viszi el, de egyáltalán nem rendelkezik az autonóm festészeten, annak parnasszusi, individualista értelmezésén túlmutató, kézzelfogható marxista, szocialista és humanista relevanciával. Ez egyúttal azt is jelzi, hogy a hatvanas évek Budapestjén a lukácsi marxizmus és a neokantiánus művészettörténet humanizmusa egész jól megfért egymással.[1035] Valamint azt is, hogy Perneczky nem gondolta azt, hogy a szürnaturalizmus illuzionizmusa mögött ott munkálna a láthatatlan és az ábrázolhatatlan ábrázolásának bretoni programja, ami még Dalí és Magritte illuzionizmusát is legitimálhatta egyfajta mélyebb, kritikai realizmusként.[1036] A felbütykölt naturalizmus lukácsi nézőpontja viszont éppen azt a gombrichi realista paradigmát tekintette elavultnak, ami Csernus művészetét egyértelműen meghatározta, hiszen ő lényegében a valóság minél tökéletesebb és minél modernebb leképezésének, ábrázolásának, megjelenítésének problémáját szerette volna megoldani. A fejezet további részében Csernus budapesti szürnaturalizmusának tágabb kontextusaként a szürnaturalizmus és a mágikus realizmus különféle verzióiról, lenyomatairól, Giorgio Agamben kifejezésével élve különböző szignatúráiról szeretnék egy áttekintést adni.[1037] A szürnaturalizmus sajátos szignatúrái, a korszakra, a kultúrára és a személyre egyaránt jellemző motívumai, képként testet öltő egyéni „jelrendszerei" ugyanis gyönyörűen kirajzolják azt az esztétikai és politikai (vizuális) kultúrát, azt a művészeti és kulturális réteget, amelyből Csernus festészete is kikristályosodott. Először a szó szoros és foucault-i értelmében is látható,[1038] vagyis kiállított és diszkurzivált életműveket mutatom be, majd pedig a nem annyira látható, vagyis sokszor kizsűrizett, illetve egyéni kiállítást nem kapott művészek következnek majd. Mindenekelőtt

[1033] Aradi 1964a.
[1034] Perneczky 1966.
[1035] A marxizmus diszkurzusának humanizmusa a II. világháború után Sartre és az egzisztencializmus kritikája során erősödött meg. A stíluskritikára és teleológiára épülő, eurocentrikus művészettörténet hegeli konstrukciójának neokantiánus kritikájához lásd: Michael Podro: The Critical Historians of Art. Yale University Press, New Haven, 1982. Valamint: Margaret Iversen – Stephen Melville: Writing Art History. Disciplinary Departures. University of Chicago Press, Chicago, 2011.
[1036] Breton 1965.
[1037] Agamben 2009.
[1038] Deleuze 1986.

azonban az „eredeti” verziót, Csernus Budapesten „láthatatlan”, illetve csak egy szűk kör számára látható kiállításának diszkurziválását elemezném.

Csernus „láthatatlan” párizsi kiállítása

A már legendás Csernus Tibor első egyéni kiállítását csak 1964-ben a párizsi Galerie Lambert-ben rendezhette meg, aminek engedélyeztetése azonban még valamikor 1963-ban kezdődött el Budapesten.[1039] Csernus kiállítási kérelme ekkor már nem került Aradi Nóra elé, hanem a képzőművészeti osztály automatikusan tovább küldte a Lektorátushoz, amelynek zsűrije a kiállítás támogatása mellett döntött. Aczél azonban bizonytalan lehetett a kiállítás kapcsán, mivel az anyagot elküldte a Művészeti Bizottságnak véleményezésre. A Művészeti Bizottság pedig be is kérette a festményeket, és azok jelenlétében zajlott le egy vita. A lektorátus korábban Pusztai Gabriellát és Plesznivy Károlyt küldte ki, akik úgy ítélték meg, hogy az anyag (hat festmény) kiállítható Párizsban. Ekkor kapcsolódott be Aczél, aki azt kérte, hogy a Művészeti Bizottság is véleményezze az anyagot, mert a művek szerinte csak akkor állíthatók ki Párizsban, ha itthon is kiállíthatók.[1040] A bizottság nem jutott egyhangú döntésre, Somogyi József, Blaski János, Domanovszky Endre, Pátzay Pál és Bernáth támogatta az anyag kiengedését, Raszler Károly tartózkodott, Szilárd György és Ormos Tibor pedig ellenvéleményét fejezte ki. A határozat pedig ekként Aczélra bízta a döntést. A vitában többen is érdemi állításokat fogalmaztak meg nemcsak a magyar kultúra hazai támogatása és külföldi reprezentációja kapcsán, hanem Csernus festészetének stiláris és ideológiai komponensei tekintetében is.[1041] Bernáth például közölte, hogy szerinte a *Saint Tropez* nagyszerű kép, és ő mindmáig arra ösztönzi Csernust, hogy ahhoz térjen vissza, de Csernus ragaszkodik a kísérletezéshez, amit ő valahol meg is ért, bár nem támogat. Viszont ezek a kísérleti művek is nagyon színvonalasak, és könyvek illusztrációiként Budapesten is megjelenhetnek, sőt Csernus még Munkácsy-díjat is kaphat rájuk. Szilárd György viszont azzal érvelt, hogy hivatalos terekben, azaz a diszpozitív részeként az ilyen festői kísérletek még megzavarhatják az embereket. Pátzay azonban ekkor visszakérdezett, hogy akkor mi a

[1039] Wehner 2002, 1077.
[1040] Az aczéli doktrína: „a mi kultúránk nem lehet más itthon, mint külföldön.” V.ö.: Sasvári 2010.
[1041] Jegyzőkönyv a Művészeti Bizottság 1963. december 2-án megtartott üléséről. In: Wehner 2002, 1095-1103.

helyzet Juhász Ferenccel, hiszen ő is megzavarja az embereket. Pátzay tehát pontosan érzékelte az analógiát Juhász és Csernus szürreális naturalizmusa között, és még arra is rámutatott, hogy Juhász éppen azokban az években jelenhetett meg újra olyan szürreális hangulatú versekkel, mint az *Éjszakai képei*.

A Hans Ernit emlegető Bence Gyula viszont ennek ellenére is mereven ellenezte a kiállítást, mert szerinte azzal a kultúrpolitika csak megerősítené azt a fajta szürrealista kísérletezést, ami Csernus nyomdokain már amúgy is zajlik. Ezzel a kísérletezéssel pedig szerinte nem az a fő probléma, hogy szükséges velejárója-e a fejlődésnek, hanem az, hogy kifejezetten „irracionális világképet sugall".[1042] Bernáth viszont azzal védte meg Csernust, hogy amit csinál, az legalább még nem absztrakt művészet. Ormos Tibor viszont figurativitása ellenére is óvott attól, hogy egy ilyen kaotikus festészet reprezentálja Magyarországot Párizsban, ami akár oda is vezethet, hogy a franciák arról cikkeznek majd, hogy „Mathieu betört Magyarországra". Ezzel a félelemmel kapcsolatban viszont Pátzay tett egy fontos distinkciót: „Mathieu és e képek közt óriási a különbség. Ez irtózatos tömege a tárgyi emlékeknek a memóriában. Mathieu tiltakozik minden tárgyi emlék ellen és olyan gyors felfestést javasol, hogy az értelemnek ne legyen semmi lehetősége beavatkozni."[1043] Amit Csernus csinál, az viszont nagyon is értelmi munka Pátzay szerint. És ráadásul egyáltalán nem a legmodernebb dolog, vagyis nem tasizmus, hanem onnan, azaz Párizsból szemlélve tulajdonképpen realizmus. Bernáth pedig arra hívta fel a figyelmet, hogy egy évvel korábban, 1962-ben a Velencei Biennáléra már egészen modern, absztrakt képeket (Martyn Ferenc) és szobrokat (Gádor István) is kiküldött a magyar kultúrpolitika, és ahhoz hasonlóan ez esetben is a kiállítás a magyar állam liberalizmusa mellett szólna, vagyis az 1956 utáni desztalinizációhoz és modernizációhoz illeszkedne. Bernáth politikai és Pátzay esztétikai érvei vélhetően nagymértékben hozzájárultak ahhoz, hogy az ekkoriban a nyitás és a „liberalizmus" mellett elköteleződő Aczél végül is engedélyezte a kiállítást.

A *Három lektor* egyike, Domokos Mátyás viszont így emlékezett vissza a párizsi kiállítás körüli kálváriára. „Szólt az érdekében a Gallimard Kiadó képviselője, szólt érte Camus, de nem kapott kiutazási engedélyt. És egyszer a francia nagykövet személyesen egy fogadáson azt mondta Aczélnak: Miért nem szeretnek maguk minket, miért nem engedik hozzánk Csernus Tibort? A beszélgetést követően csöngött Csernuséknál a telefon: 48 órán

[1042] I. m. 1100.
[1043] I. m. 1101.

belül pakoljanak össze, mehetnek! Vissza se jöjjenek! (Aczél György volt a vonal másik végén. Csokits Jánostól tudom.)”[1044] Az anekdota nem igazán felel meg a diplomatikus Aczélról alkotott képnek, bár a telefon kitüntetett szerepe arra enged következtetni, hogy Aczél valóban felhívhatta Csernusékat, akiket Bernáthon keresztül személyesen is ismerhetett, és Csernus festészetét is jól ismerhette, hiszen az országos kiállításról 1962-ben kizsűrizett művét (*Lehel-téri piac*) személyesen is megtekintette.[1045] Az általában lassan, egy-egy művön akár egy évig is dolgozó Csernus vélhetőleg intenzív munkába kezdett, amikor végre 1963 telén zöld utat kapott Párizsba. Régebbi munkái közül csak az Aczél által is jól ismert nagy piac képét, a *Marché-t* (*Lehel-téri piac*, 1962) vitte magával. A többi festmény vélhetően kifejezetten a párizsi kiállítás apropóján jött létre, illetve nyerte el végső formáját. Ilyen lehetett a *Reggeli a szabadban*t parafrazeáló *Roseaux* (Nádas, 1964), a Hogarth által inspirált *Actrices* (*Színésznők*, 1964), a híres francia pilótát idéző *Mermoz* (1964), és két *Interieur*, amelyek közül az egyik lehetett a Németh Lajos által *Horoszkóp ember*nek titulált munka, amelyet a katalógusban is reprodukáltak.

A kis katalógushoz írott rövid szövegében Gérald Gassiot-Talabot konkrétan egyetlen művet sem elemez, viszont hangsúlyozza, hogy Csernus 6 évvel azelőtt egy rövid időszakot már Párizsban töltött, vagyis művészete szinkronban van az aktuális trendekkel.[1046] Gassiot-Talabot Csernust ennek ellenére sem köti irányzatokhoz, a Figuration Narrative ekkor még diszkurzíve nem is létezett,[1047] a szürrealizmus pedig már a múlt része volt, így ahhoz meg azért nem akarta kapcsolni. A francia kritikus Csernust összességében egy rendkívül virtuóz humanista művészként írja le, aki a valóság különféle elemeit, tárgyakat, emlékeket, jelenségeket montíroz össze a vásznain. Talán a *Horoszkóp ember* is szerepet játszott abban, hogy Gassiot-Talabot alkimistának nevezte Csernust, aki nem is egyszerűen montíroz, mint inkább összevegyít és összeolvaszt, motívumokat és szimbólumokat is, amelyeket aztán beilleszt a valóság naturalista inventáriumába, ami összességében szerinte is mágikus hatást kelt.[1048] Mindazonáltal Gassiot-Talabot nem mondja ki azt, hogy Csernus mágikus realista

[1044] Sebestyén Ilona: Domokos Mátyás levele Csernus Tiborhoz. (2008) http://www.magyarszemle.hu/cikk/20080305_domokos_matyas_levele_csernus_tiborhoz
[1045] Kratochwill Mimi szóbeli közlése. (2017) https://www.youtube.com/watch?v=vQ-0qvBmTmc
[1046] Gassiot-Talabot 1964.
[1047] Gassiot-Talabot 1965. Wilson 2010.
[1048] Habár Gassiot-Talabot nem írja le a szürrealista szót, a mágikus kifejezést lényegében bretoni értelemben (meglepő és irracionális) használja. V.ö.: Breton 1957.

vagy mágikus naturalista lenne, ezek a terminusok ugyanis akkoriban nem nagyon kerültek elő a párizsi diszkurzusban.

A kiállításról több kritika is megjelent, egyrészt a Lettres Françaises-ben, másrészt az Arts-ban, amelyeket magyarul is kivonatoltak.[1049] A Lettres Françaises, azaz Aragon lapjának egyik kritikusa szerint „Csernus képei jól irányított víziók, kitűnő technikával, ahol a folthatás [tachism] és a véletlenek kihasználása elősegíti a kivitel frissességét és nem mond ellent a képek aprólékos kidolgozásának."[1050] A másik kritikus, Jean Bouret pedig megemlékezik az 1959-es párizsi biennálés szereplésről is, és a szürrealizmushoz, valamint a „német iskolához" kapcsolja Csernust, ami alatt vélhetően éppen a húszas-harmincas évek Roh-féle mágikus realistáit értheti. Az Arts kritikusa viszont inkább a kortárs törekvésekben látja meg az analógiát, és a Csernussal egy időben kiállító Leonardo Cremoninivel veti össze festményeit, amelyek kapcsán a színek és a formák összeolvasztásáról beszél. Cremonini akkoriban Párizsban élt és a későbbi Figuration Narrative festőinek baráti köréhez tartozott, aki leginkább a pittura metafisica képi toposzait akarta ötvözni az École de Paris legújabb absztrakt és fakturális kísérleteivel.

Csernus Bernáthnak írott első, 1964-es párizsi levelében megemlíti, hogy nem sokkal a kiállítás megnyitója után az első vásárló is felkereste a galériát, aki ráadásul ismerte még az 1959-es Párizsi Biennáléról a *Saint Tropez*-t, és azt szerette volna megvenni, Csernus pedig sajnálta, hogy nincs már a kép a birtokában.[1051] Vagyis a festmény budapesti kálváriájának lezárásaként valószínűsíthetjük, hogy egy budapesti magángyűjtő vette meg, aki később eladta Ludman Lászlónak. Ludman úgy tudja az előző tulajdonostól, hogy Csernus 1964-ben kényszerűségből adta el a képet, hogy legyen pénze kiutazni Párizsba.[1052] Amikor Csernus később a kép kálváriáját emlegette, akkor arra gondolhatott, hogy azt valószínűleg a bécsi VIT díja után meg kívánta venni a magyar állam is, de a vételre végül nem került sor, hiszen a döntés akkor (1959-60 körül) még Aradi kezében volt, aki osztályvezetőként jóváhagyta és meg is vétózhatta az állami vásárlásokat. A *Saint Tropez* a Csernus-legendárium szerint mégis nagyban hozzájárult Csernus pályájának alakulásához, mivel a művész által is igen nagyra becsült alkotást végül azért kellett eladnia egy magyar magángyűjtőnek, hogy finanszírozni tudja éppen a számára megváltást jelentő párizsi kiutazását.

[1049] M. A. A.: Francia kritikák Csernus Tibor festőművész párizsi kiállításáról. Magyar Nemzet, 1964. május 22.
[1050] I. m.
[1051] Csernus Tibor levele Bernáth Aurélnak, Párizs, 1964. MTA Kézirattár, MTA-KIK-Kt-Ms-2155-628.
[1052] Ludman László szóbeli közlése. Budapest, 2011. március 10.

A ma már vagy híres közgyűjteményi (*Lehel-téri piac*, *Nádas*) vagy lappangó (*Mermoz*, *Horoszkóp ember*) művek közül a párizsi kiállítás előtt egyik festmény sem volt (nem is lehetett) kiállítva Magyarországon. A *Nádas* azonban egy jó évvel később szerepelt az 1965-ös *IX. Magyar Képzőművészeti Kiállítás*on a Műcsarnokban és komoly hazai visszhangra is lelt! A műről egy kis önálló tanulmányt is közölt Szabó Júlia, aki a képet a magyar festészeti tradíció szerves és innovatív folytatásaként értékelte.[1053] Szabó a *Nádast* egyrészt Szinyei Merse *Majális*ához kapcsolta, másrészt pedig a szerkezetes naturalizmus Kállai-féle értelmezéséhez, vagyis a két világháború közötti magyar posztavantgárd festészethez. Harmadrészt pedig pozitívan értékelte a szürrealizmus jól érzékelhető magyar recepcióját is Csernus részéről, ami azonban szerinte egyáltalán nem jelenti az „embertelen" művészet igenlését. Sőt Csernus valójában a szocialista művészet újraértékelésével és az avantgárd rehabilitálásával összhangban arra mutat rá, hogy a szürrealizmus emberképével sem kell feltétlenül leszámolni, hiszen azt is a polgári kultúra kritikája motiválta. Ha pedig Csernust Szinyei *Majális*ához kapcsoljuk és tekintetbe vesszük az új természettudományos világkép, illetve a Kállai-féle bioromantika forradalmát,[1054] akkor a *Nádas* a polgári világ kritikája lesz, ahol immáron nem isteni gazdagok heverésznek a klasszikus Parnasszust és a polgári modern parkot leváltó stégen, hanem hús-vér, izzadó és meztelen testek. És ezek a testek ráadásul egylényegűek a *Nádas* nyüzsgő, bioromantikus forgatagával, a lét mikroszkopikus káoszával, amelyben összekeverednek a szerves és a szervetlen létezők, a festékfoltok és az újságcikkek képei. A kultúrpolitika egyik fő korifeusa, Rényi Péter viszont gyökeresen ellenkező megvilágításba helyezte Csernus „fortyogó" festményét.[1055] Csernus ugyanis nála nem az életet, hanem annak bomlását ábrázolja páratlan mesterségbeli tudással. A szocialista tartalom, az építő kritika azonban idegen tőle, hiszen e bomló káosz szerves részének mutatja az embert, és azon keresztül magát a humanizmust is. Vagyis az irracionális filozófiákkal (Rényi szerint vélhetően az egzisztencializmussal) kacérkodó Csernus nagyon is negatív képet fest az új szocialista emberről, hiszen a balatoni stégen napozó figurái is bomlanak, oszlanak, mintha „mocsári lidércek" lennének.[1056]

Rényi kritikája is hozzájárulhatott Csernus döntéséhez, hogy 1965 után 1966-ban ismét meghosszabbíttassák a vízumukat. 1967-ben viszont már nem sikerült az újabb

[1053] Szabó 1966.
[1054] Kállai 1932. Kállai 1947a.
[1055] Rényi Péter: A X. Magyar Képzőművészeti Kiállításról. Népszabadság, 1965. október 3. 9-10.
[1056] I. m.

hosszabbítás, ami elől a követség, vélhetően Aczél tudtával, elzárkózott. Ebből az időszakból erednek azok az anekdoták, hogy Aczél már szerette volna, ha Csernus ismét hazatér, és otthon öregbíti a modern magyar festészet hírnevét. Csernusék azonban inkább amellett döntöttek, hogy Párizsban maradnak, mivel Csernusnak újabb önálló kiállítása nyílt az azóta megszűnt Galerie du Fleuve-ben, és elég jól el voltak látva a megélhetésüket biztosító grafikai munkákkal is. A döntésük azonban egyet jelentett azzal, hogy disszidáltak, ami 1968 után ismét erősen negatív hivatalos megítélés alá esett. Csernust nem is hívták aztán haza kiállítani, és Kratochwill Mimi emlékei szerint majd húsz éven át egyéni kiállítást sem óhajtottak neki rendezni, ami végül csak 1988-ban kapott zöld utat, amikor is a Kádár-rendszer száműzöttje „hazatérhetett", de nem települt vissza, és régi „harcostársa", Németh Lajos írt róla nagy tanulmányt.[1057]

A pesti, majd az 1967 utáni párizsi anyagi sikertelenség, az eladások hiánya, illetve az új trendek recepciója is hozzájárulhatott ahhoz, hogy Csernus 1964 után fokozatosan felhagyott a szürrealista és tasista motívum- és felületkezeléssel kísérletező szürnaturalizmussal, ami Párizsban nyilvánvalóan avíttnak tűnt már a hatvanas évek végén. A képtér struktúrája felől nézve ez azt is jelenti, hogy a kifejezetten a magyar viszonyokra szabott szürnaturalista illúzió, a magyar szürnaturalista spektákulum szétesett, és helyét átvették a hiperrealista fragmentumok, amelyek már vélhetően az 1964-ben a Velencei Biennálén is diadalmaskodó (Robert Rauschenberg lesz a fődíjas) és Párizst is gyorsan meghódító pop art égisze alatt születtek. Ennek a jegyében mutatták be a Galerie Lambert-ben is a kelet-európai festőket, ezzel szemben léptek föl a Figuration Narrative képviselői, és ezzel párhuzamosan futottak be nemzetközi karriert a Nouveau Réalisme alkotói is, akiket Pierre Restany a dada hagyományához igyekezett kötni.[1058] Csernus mindennek hatására a hatvanas évek második felében fokozatosan felhagyott a tőle amúgy is kissé idegen szürrealista felületkezeléssel, a képet strukturáló montázst még egy ideig megtartotta, de a hetvenes évek elején a tiszta és fotografikus képalkotás tűnt számára a leginkább járható útnak, amit az amerikai és a francia hiperrealizmus is visszaigazolni látszott. Legvégül – egy

[1057] Bánó András: Beszélgetés Kratochwill Mimivel. (2018) https://www.youtube.com/watch?v=vQ-0qvBmTmc

[1058] A névválasztásban meghatározó szerepet játszott a francia Nouveau Roman hatása, ami az irodalmi megformálás felől a hétköznapi nyelv és kultúra felé fordult. Restany azonban a Nouveau Roman íróitól eltérően a művészet spiritualitásának nagyobb szerepet szánt. V.ö.: Pierre Restany: Manifeste des Nouveaux Réalistes. Délicté, Paris, 2007. Julia Robinson (ed.): New Realisms, 1957-1962. Object Strategies between Readymade and Spectacle. Museo Reina Sofia, Madrid, 2012.

Vermeer és Chardin által inspirált holland és francia realista kitérő után – azonban mégiscsak a klasszikus barokk festészet, és azon belül is a naturalizmus caravaggiói hagyománya lett Csernus számára a valóság festői reprezentációjának leginkább járható útja.

Mindezek előtt azonban fura, gyors és felemás diadalútjára indult Budapesten a szürnaturalizmus, amelyben először nem Csernus, de még csak nem is a legtehetségesebb „tanítványnak" tartott Lakner játszotta a főszerepet, hanem Korga György, akinek egyéni kiállítása átcsúszhatott valahogy az Aradi Nóra által felügyelt szűrőn, amely megakadályozta, hogy a veszélyesen szürrealista és „irracionális" elemek művei egyéni kiállításokon sokkolják a szocialista közvéleményt.[1059] Így aztán Aradi már csak a kiállítás megnyitása után háborogható azon, hogy a „szürrealisztikus törekvéseket képviselő" Korga művei tömegeket vonzottak és még ráadásul szokatlan anyagi sikert is hoztak. Korga kiállítását amúgy valószínűleg az a Kuczka Péter támogatta, aki az ötvenes években jelentős kommunista költőnek számított, de 1956-os szerepvállalása miatt nem engedtek vissza az irodalmi életbe, pedig 1954-ben Kossuth-díjat is kapott, és egy ideig az Írószövetség titkára is volt. 1956-ban azonban tagja lett a Forradalmi Bizottságnak, a börtönt kapcsolatai révén elkerülte, de 1958-tól csak a Képcsarnok Vállalatnál kapott munkát, és csak 1963 után jelenhettek meg újra írásai. A hatvanas években aztán érdeklődése új irányba fordult, felfedezte a sci-fi irodalmat, 1969-ben létrehozta a Kozmosz Fantasztikus Könyvek sorozatot, amelynek az egyik legismertebb illusztrátora éppen Korga György lett.

Korga György és az apokalipszis

1964-ben a viszonylag ismeretlen Korga György első egyéni kiállítása egészen nagy port vert fel Budapesten, számos kisebb kritika és nagyobb cikk született róla annak ellenére is, hogy a kiállítás csupán két hétig tartott nyitva a legkisebb budapesti hivatalos kiállítóhelyen, a Mednyánszky Teremben. A kiállítás kapcsán többen is megjegyezték, hogy Korga valójában nem az első szürnaturalista, hiszen egy már létező trend, divat képviselője, amely Csernus Tibor festészetétől indult el. A Csernus kör tagjai közül azonban Lakner László és Gyémánt

[1059] Aradi Nóra: Gondolatok művészetünkről. Szocialista realizmus – szocialista közösség. Magvető Almanach, 1964/2. 251-262.

László is úgy emlékszik vissza Korgára, mint aki csak távolról csodálta munkáikat, és nem tartozott a Csernus körül csoportosuló baráti társasághoz.[1060] Korga amúgy már 1961-ben felhívta magára a figyelmet, amikor a Fiatal Művészek Stúdiójának éves kiállításán Aradi Nóra Lakner *Mikroszkópok* című műve mellett az ő *Hólapátolók*ja kapcsán emelte ki a káros irracionalista tendenciák burjánzását, és összességében mindkettőjük művészetét „ridegséggel" és társadalmi „különállással" jellemezte, ami a Neue Sachlichkeit és az egzisztencializmus partvidékeire sodorta őket.[1061] Mindez azonban nem vette el Korga kedvét, 1964-es egyéni kiállításáig töretlenül dolgozott tovább egy sajátos, Max Ernstet, Max Beckmannt és Matthias Grünewaldot egyaránt felidéző stílusban, amelynek meghatározó eleme volt a komor, „gótikus" figurák, a „naturális" tájak és a sziporkázó (kincseskamrákra és Wunderkammerekre emlékeztető) színek kombinációja, ami egy izgalmas vizuális szövetet eredményezett.

Aradi, vagy éppenséggel Oelmacher Anna aszketikus realista ideái felől szemlélve azonban ez a szövedék túlságosan is izgalmasnak, a szocialista ízlést roncsoló giccsnek tűnhetett, így Oelmacher a Magyar Nemzetben nem kevés malíciával támadta meg a fiatal festőt.[1062] Az ortodox kommunista művész ebből az alkalomból találta ki a „szür-naturalizmus" kifejezést is, ami egyfajta szitokszóként funkcionált, amely a szocialista realizmus két nagy ellenségének, a szürrealizmusnak és a naturalizmusnak az „erényeit" kombinálja, amiből egy a naturalista giccset is überelő „pesszimista világvége-piktúra" születik, ami teljesen idegen a szocialista realizmustól és a szocialista valóságtól is. Ahogy Oelmacher fogalmaz: „Ami formanyelvét illeti, az sem saját küzdelmének gyümölcse. Évekkel ezelőtt, még a főiskolán, alkalmunk volt látni két festményét – bányaszerencsétlenség, vagy hasonló –, s akkor bíztunk benne, hogy különös, liláskék színeit, szomorú alakjait valami belső azonosulás parancsa hozta létre. Tévedtünk akkor és látjuk most a fiatal festő alapvető tévedését és teljes önállótlanságát. Ezt a *szür-naturalizmust*, amit a készen kapott irodalmi kalandok kifejezésére használ, előtte már mások jobban és főleg meggyőzőbben feltalálták, valóságos élmények alakították."[1063]

Oelmacher azonban egy meglepő fordulattal nem említi meg Csernust és a többieket, hanem a kommunistává lett Neue Sachlichkeit festő, az NDK-ban élő és tanító Hans Grundig

[1060] Szentesi 1991. Gyémánt László szóbeli közlése, 2016. április 7.
[1061] Aradi Nóra: A Fiatal Képzőművészek Stúdiójának III. Kiállítása. Művészet, 1961/8. 12.
[1062] Oelmacher 1964b.
[1063] I. m. 4.

Az ezeréves birodalom című főművét (1935-1938) hozza fel, amelynek predellája szerinte szinte „szó szerinti" megfogalmazásban visszatér Korga *Új születik* című 1963-as képén. Csak éppen Grundig művét – érvel Oelmacher – 1938-ban már a második világháború szörnyű előszele valóságosan is inspirálta. Korga *Archeológus*a (1962) viszont az épülő szocialista jövő dicsőséges múltjának kutatása helyett bóklászik egy szürnaturálisan apokaliptikus tájban, és emel ki abból boldogan egy klasszikus és polgári allúziókat keltő Aphrodité-fejet. Egy antik szobortöredéket, ami ráadásul Giorgio de Chirico után már legalább annyira kötődik a metafizikus festészethez, mint a klasszikus humanizmushoz. Oelmacher ráadásul még a Németh Lajos által írott katalógus-szövegből is idéz – gúnyosan – egy passzust zárásul, amely azt illusztrálja, hogy még a művészettörténész sem értelmezi megfelelően a köz, a nép számára Korga festészetét. „Még csak annyit, hogy ha valaki nem tudná pontosan követni ennek a piktúrának művi és tartalmi különlegességét, idézzük a katalógus egy mondatát – iránytűnek: «Legjobb képeiben azonban a megérzés, az álom, a felburjánzó remény, a szavakkal elmondhatatlan tartalom a szuverén vizualitás terrénumán belül konkretizálódik.» - Világos, nem?"[1064] Oelmacher itt egyértelműen a szocialista realizmus populista ideológiájára és középszerű ízlésére apellál.[1065] És apellációja talán azért is olyan vehemens, mert Korga maga nagyon is populáris, színes-szagos vizuális kultúrával dolgozik, ami nagyon is tetszik a dolgozó népnek, ami viszont rossz irányba terelheti a szocialista művészetről alkotott közkeletű képet és a hivatalos elvárásokat is.

Oelmacher pontosan idézi Némethet, de nem igazán korrekten, hiszen egy sűrű mondatot ragad ki Németh amúgy is sűrű szövegéből, amely azonban igen pontosan a helyére teszi Korga festészetét, így tanulságos hosszabban is idézni: „Korga úgy érzi, hogy érzelmeit és eszméit sugalló vízióit nem tudja a klasszikus értelmű természetelvűség formanyelvével tolmácsolni. Nem szegődik a non figuratív törekvések hívévé sem, hiszen mondanivalója társadalmibb, egyetemesebb és szimbolikusabb annál, mint amit a puszta színekkel és vonalakkal, az emberi figura és a tárgyi világ rajza nélkül el lehetne mondani. A természeti formákat átalakítja, szimbólumot sugallni tudóvá teszi őket. Néha a kiemelés konkrétsága egészen a színes fotó mindent ábrázolni akarásáig megy el, máskor meg amorf gomolygásba burkolóznak a dolgok. Naturája azonban nem a naturalizmus vagy a verizmus természetértelmezése, hanem a németalföldiesen konkrét rajz valamire irányul, valamit

[1064] U.o.
[1065] V.ö.: Dobrenko 1997. Clark 1981.

sugározni akar. Könnyen ki lehet mutatni, hogy kiktől tanult. Szürrealisták, a tasizmus faktúra megoldásai és a régiek, a németalföldiek vagy Piero della Francesca hatása szembeötlő. Vállalja a hatásokat. Nem eklektikusan akarja ötvözni őket, hanem a saját mondanivalóját kifejezni tudó formanyelv megteremtéséhez merít a tradícióból."[1066]

Piero della Francescára, Németh Lajos egyik kedvenc klasszikus festőjére hivatkozott Láncz Sándor is, aki a Népművelésnek írt egy fekete-fehér képekkel gazdagon illusztrált, alapvetően pozitív hangvételű cikket.[1067] Láncz a kiállításról olyan, antifasiszta és antikapitalista műveket emelt ki, mint a *Fasizmus*, az *Anya*, a *Demagógia* és a *Mártír*.[1068] A *Demagógia* (1963) remekül tükrözi azt, ahogy Láncz a populista fasizmus kritikájára futtatja ki Korga kiállítását: „félelmetes szereplői, a hamis szájú szónok, szemében a gyűlölet rubin izzásával, a torz vásári kikiáltó, triviálisan csábító mozdulatával, a mandarin-merev arcú boncok, bedugaszolt fülekkel, süketen a pusztító vulkánkitörés robajában."[1069] A *Fasizmus*on (1962) pedig a teátrális kritikát az abszurditásig fokozó módon csontsovány férfiak szúrnak horogkereszteket egy hatalmas falba, amely előtt egy szőrös, csápos fa hatalmas ágai tekeregnek, amelynek gyümölcsei nem almák, hanem rémisztő Halloween tökök, a halál kelta eredetű, amerikai szimbólumai, ami a hidegháború kontextusában a fasizmus és az imperializmus között teremt allegorikus kapcsolatot. A kép előterében pedig egy beesett szemű kopasz férfi gótikus, csontos ujjaival saját arcát tépi, mintegy annak szimbólumaként, hogy hová is jutott a világ. A posztapokaliptikus szcenáriót, a fasizmus rettenetes győzelmét vizionálja az *Anya* (1962) is, aki német reneszánsz Madonnaként egy teljességgel szétolvadt, Hirosimát idéző táj előtt szorítja magához gyermekét. Elképzelhető, hogy Korga ismerte a bomba utáni Hirosimát ábrázoló fotókat, de a képi világ vélhetően a szemtanú Maruki Iri *Hirosima*-sorozatán keresztül jutott el hozzá, amely viszont a táj tekintetében hűen követte a fotókat.[1070] A Derkovits halálraítéltjét (*Kivégzés*, 1932) idéző *Mártír* (1962) is egy buja és sziporkázó, de valójában mégis inkább halott, mint élő vegetációval benőtt fal előtt áll. A falon belül, egy síremléken pedig egy angyal kővé dermedt (vagy éppen salakká égett) alakja

[1066] Németh Lajos: Korga György művészetéről. In: Korga György festőművész kiállítása. Mednyánszky Terem, Budapest, 1964.
[1067] Láncz Sándor: Korga György festményei. Népművelés, 1964/5. 38-39.
[1068] E képek amúgy tudomásom szerint lappanganak, kiállításokon nem szerepelnek, Korga György első felesége szerint mindez összefügg a kiállítás nagy sikerével is, aminek köszönhetően a nyitva tartás két hete alatt a Képcsarnok Vállalat az összes képet el is adta. Özv. Korga Györgyné szóbeli közlése, 2013. május 8.
[1069] Láncz 1964, 39.
[1070] V.ö.: Donald K. Goldstein et al.: Rain of Ruin. A Photographic History of Hiroshima and Nagasaki. Potomac, Lincoln, 1999.

fohászkodik a hiábavaló megváltásért. Az apokaliptikus pusztulás azonban Korga művészetének csak az egyik arca, mert – ahogy Láncz megjegyzi – színorgiáját az épülő új, a szocialista utópia megálmodására is használja, amit az *Új születik* is képvisel.[1071]

Szabadi Judit Művészetben megjelent cikke még inkább támogató jellegű, az új hangot, a realizmus felfrissítését üdvözli a hidegháború keretei között.[1072] Szabadi is érzékeli a szürrealizmus és a fantasztikus, mágikus realizmus erős inspirációját Korga művészetében, ami azonban szerinte egyáltalán nem l'art pour l'art, hanem kifejezetten tanító-nevelő jellegű, még akkor is, ha a szimbolika gyakran csak nehezen fejthető fel minden részletében. Szabadi még a stiláris problémák miatt sem aggódik különösebben, hanem kifejezetten hasznosnak találja azt, hogy Korga szembefordul az egyre inkább akadémikussá váló posztimpresszionizmus idejét múlt piktúrájával. Szerinte azonban Korga nem annyira Piero della Francescától merít, mint inkább a németalföldi festészet sötétebb figuráitól, Hyeronimus Boschtól és Pieter Bruegeltől. De ezt úgy teszi, hogy közben a szürrealizmus és a tasizmus modern formanyelvét használja a borzalmak kifejezéséhez, miközben egyáltalán nem szolgai módon kölcsönöz a szürrealistáktól. „Korga ugyanis életérzésének hangulati és morális tartalmát szinte a tudományos analízis precizitásával tárja fel, és éppen a részletek realitásával illetve naturalizmusával próbálja azokat elhihetővé tenni. Szürrealizmusa nem jelenti az ösztönélet kaotikus gomolygásának kivetülését, az irracionális szférákba való alámerülést…"[1073]

És, ha alá is merül Korga a mélybe, akkor is olyan mítoszokba kapaszkodik, mint Ikarosz vagy Gilgames története, mely utóbbi Szabadi szerint a *Küzdelem* című képét inspirálta, ahol a biomorf, gonosz sárkány talán mindazon irracionális és kaotikus erő szimbóluma, amely pusztítja, bomlasztja, erodálja a világot.[1074] Azt a világot, amelynek Korga nemcsak a disztópikus, de az utópikus arcát is ábrázolja, amit olyan művei mutatnak, mint a *Búcsú* (1963), amely egy quattrocento jellegű, de mégis hipermodern karneváli jelenet: Piero della Francesca reneszánsz városainak, Max Ernst erdőinek és a szocialista május 1-ei felvonulások sajtófotóinak szürreális találkozása. Hasonló módon, az itáliai reneszánszt és az

[1071] Láncz 1964, 39.
[1072] Szabadi Judit: Korga György kiállítása a Mednyánszky Teremben. Művészet, 1964/7. 43-44.
[1073] I. m. 43.
[1074] Amíg az irracionalizmus negatív vizuális konnotációja Lukács György kései filozófiájához (Lukács 1954) vezet, addig a bomlás és a pusztulás vizuális gazdagságának cizellált ábrázolása éppen ellenkezőleg a szürrealizmus esztétikája felé mutat. V.ö.: Bois – Krauss 1997.

új tárgyiasságot ötvözi ambivalens hatású, árkádos kompozíciója, a *Modellek* (1962-63), amelyben fura módon keveredik a kritika és az apoteózis hangulata. A szocialista árkádok alatt, a Játékbolt és a Vadászbolt előtt ugyanis a nyugati, kapitalista látszatvilágot erőteljesen felidéző csábító modellek, manökenek, kokottok, kétes egzisztenciájúnak tűnő nők csábítanak. Sőt az egyik nő lábainál még békegalambok is felbukkannak, miközben a háttérben, a Játékbolt kirakatában fegyverek serege vonzza a harcolni vágyó gyermekek és felnőttek tekintetét. Ha nem lennének a magyar feliratok, akkor a festmény tökéletes szocialista kritikája lehetne a kapitalista látványtársadalom illúzióiparának.[1075]

Ebben a perspektívában úgy tűnik, mintha az árkádok alatti világ a kapitalizmus kommunista leképezése lenne, amelyet a dekadencia, a romlottság és a felszínesség kultúrája hat át, vagyis a valódi valóságot leplező spektakuláris konstrukciók uralnak. A magyar feliratok és a magyar szcenírozás viszont mintha egy másik irányba terelné a nézőt. A *Modellek* ugyanis a Kádár-korszak formálódó, szocialista fogyasztói kultúrájának is egyfajta tükre, sőt apoteózisa is az emberarcú, szocialista, jóléti kultúrát képviselő Játékbolttal és a többi üzlettel. Korga ugyanis szocialista árkádokat, szocialista szépségeket, és ennél fogva egy szocialista spektákulumot ábrázol,[1076] ami éppen a kapitalista jóléti társadalom szocialista alternatíváját kínálja fel. Az ironikus és groteszk utalások, a galambok, a fegyverek és a ledér manökenek azonban a szocialista jólétet is illuzórikusnak tűntetik fel,[1077] összességében így olyanná válik az egész kép, mintha Korga a korabeli Juhász Ferenchez és a szilenciumra ítélt Kuczka Péterhez hasonlóan balról kritizálná az államkapitalizmussá változó szocializmust.[1078]

[1075] V.ö.: Theodor Wiesengrund Adorno – Max Horkheimer: A felvilágosodás dialektikája. (1947) Atlantisz, Budapest, 1990.

[1076] V.ö.: Debord 1967. Dobrenko 2007.

[1077] Az Új Írás folyóiratban 1961-ben kezdődött el a modern szocialista kultúráról és életformáról folytatott fridzsider-szocializmus vita, ami éppen a szocialista fogyasztás és a szocialista fogyasztói kultúra kiépülésének ideológiai és morális veszélyeire igyekezett rámutatni. V.ö.: Horváth Sándor: Csudapest és fridzsiderszocializmus. A fogyasztás jelentései, a turizmus és a fogyasztáskritika az 1960-as években. Múltunk, 2008/3. 60-83.

[1078] A kádári szocialista fogyasztói társadalom kiépülésének ideológiai és antropológiai feltételeiről legújabban: Tamás Gáspár Miklós: Kádár János. Komolyan. Mérce (2019) https://merce.hu/2019/07/08/tgm-kadar-janos-komolyan/ A szocialista államkapitalizmusról korábban: Tamás Gáspár Miklós: Egyszerű és nagyszerű kapitalizmus. (2004) Eszmélet, http://epa.oszk.hu/01700/01739/00060/eszmelet_EPA01739_75.item545.htm A sztálinizmus államkapitalista rendszerként történő értelmezése már az 1930-as években megjelent Trockij és Korsch munkásságában is, amit viszont ismert a korabeli magyar Oppó, Justus, Partos és Szabó Lajos is, és rajtuk, illetve az Európai Iskolán keresztül az efféle gondolatok is eljuthattak egészen Juhászig és Kuczkáig is.

Innen nézve azonban az utópikus képek, az *Új születik*, vagy a *Búcsú* vidám, karneváli hangulata is gyanús lesz, és új értelmet nyer az utóbbin a figurák színpadiassága a Piero della Francesca kultúráját idéző reneszánsz női kalapokkal, és a Georg Grosz burzsoá polgáraira emlékeztető, cilinderes, kövér férfival. A manöken és a bábu ráadásul tipikusan szürrealista fantáziák,[1079] amelyek azonban nemcsak a szexualitás fetisizálásához, hanem a spektákulum marxista árufetisizmus elméletéhez is kapcsolódnak, vagyis a manökenek nemcsak a férfi, de a fogyasztóvá degradált kapitalista szubjektum fantáziájának is tükrei, az árkádok pedig a fogyasztás templomai.[1080] Ha azonban Korga a szocialista fogyasztás, a szocialista modernizmus ellen ágál, akkor egy valódi, ortodox kommunista étosz alapján kell ezt tennie. A hatvanas évek elején ugyanis a hruscsovi-kádári domesztikált modernizációval összhangban a jólétnek létrejött egy szocialista verziója is,[1081] ahol az új ember már nem egy technicizált ipari környezet felett uralkodik, hanem egy olyan kényelmes kultúrában élhet, amely ki is jár a proletárforradalom győzteseinek. Korga pedig mintha azt kommunikálná egyfajta modern aszkétaként, hogy mindez csak a kapitalizmus és a kizsákmányolás új formái felé vezet, és a fogyasztói kultúra boldog illúziói mögött már újra gyülekeznek a fasizmus és az imperializmus szörnyetegei.

A Korga-kiállítás aktualitását és politikai jelentőségét mutatja, hogy a Műegyetemen még egy „Korga-vita" is lezajlott, ami ha nem is egy hivatalosan szervezett, de mindenképpen egy tudatosan inszcenírozott esemény volt, amelyről a Jövő Mérnökében jelent meg alapos beszámoló.[1082] A vita azonban nem a világ rendje és hidegháborús állapota, hanem Korga stílusa körül folyt, annak modernsége, korszerűsége volt a kérdés, a konklúzió pedig az lett, hogy túl erős benne az eklektika, ami Boschtól Dalíig ível, viszont a kapitalizmus vagy a spektákulum kérdése egyáltalán nem merült fel, még az árkádok és a *Modellek* kapcsán sem. A vita a *Modellek* tekintetében is csupán arról folyt, hogy a húszas-harmincas évek festészeti stílusát nem lehet pusztán a ruhaviseletekkel modernizálni. A hidegháború, mint ideológiailag elfogadott téma azonban nem igazán bukkant fel a Korga-vitában és a Korga-kritikákban sem, eltekintve Oelmacher keményvonalas szövegétől. A Korgát támogató kritika a nyilvánvaló szürrealizmus és szürnaturalizmus elkendőzésére a

[1079] Foster 1993.
[1080] V.ö.: Lukács 1923. Benjamin 1935. Debord 1967. Jappe 1993. Szigeti 2016.
[1081] V.ö.: Fehér Ferenc: A „hruscsovista" mintaállam. (1979) http://epa.oszk.hu/02200/02201/00009/pdf/EPA02201_Magyar_Fuzetek_1981_08_027-044.pdf
[1082] Szabó Magdolna: Vita a Korga kiállításról az ötös tankörben. Jövő Mérnöke, 1964. április 3.

németalföldieket és Piero della Francescát emlegette, továbbá Boscht és El Grecót hozta fel, akiket a szürrealisták is előképüknek vallottak. Korga esetében is úgy tűnik, mintha a klasszikus leszármazás olyan értéket, olyan kvalitást jelentett volna, amit az 1956 után reprezentációs vákuumba kerülő hivatalos kultúrpolitika is elfogadott. Talán azért is, mert a hidegháború egyúttal a kultúrák mélységének és gazdagságának háborúját is jelentette, ahol az európai tradíció komoly históriai előnnyel indulhatott a fiatal amerikai absztrakcióval és szürrealizmussal szemben. És az sem lehetett lényegtelen szempont a kulturális fronton, hogy a szocialista realizmusnak és a kommunista humanizmusnak sem ártott a történelmi legitimáció.

A negatív kritikák viszont Korga kultúrájának ürességére és hiteltelenségére mutattak rá. Felbukkant kiüresített előképként Hans Grundig és Otto Dix expresszionista festészete, illetve a távoli esztétikai horizonton Matthias Grünewald munkássága is. Grundigot Oelmacher Anna hozta fel, aki éppen az NDK-ban élő kommunista és antifasiszta festő társadalomkritikai mélységű realizmusához képest találta szürnaturalistának Korga festészetét.[1083] Arra is rámutatott, hogy Korga egyik műve az *Új születik* túlságosan is hasonlít a híres Grundig triptichonra, a *Das Tausendjahrige Reich*ra (1938), a náci Harmadik Birodalom metsző, baloldali kritikájára, amely a Neue Sachlichkeit tradíciójára támaszkodott, és amelyet 1959-ben Korga is láthatott a Grundig házaspár Műcsarnokbeli kiállításán. Hans és Lea Grundig festészete azonban azt is nyilvánvalóvá tette, hogy akár még az expresszionizmus és a Neue Sachlichkeit is lehet szocialista realizmus, ha a téma felülírja a formát. Ezt a rekuperációs stratégiát hívhatjuk akár Aradi nyomán Guernica-paradigmának is, amikor is arról van szó, hogy az antifasiszta ideológia még a szürrealista formabontást is szentesítheti.[1084] Picasso ugyanis nemcsak Aradi Nóra, illetve Körner Éva számára lett példaadó művész,[1085] de 1956 után a szovjet művészettörténet és kritika számára is, aki 1956-os moszkvai kiállítása után már felbukkanhatott az 1958-as moszkvai „kortárs stílus" vitában is.[1086] Aradi olvasatában a gátlástalan, kapitalista és giccses, naturalista Salvador Dalíval szemben a példaadóan baloldali és humanista Picassónál a horror ábrázolása nem öncélú és művét egészen konkrét történelmi események inspirálták, nem pedig a torz

[1083] Oelmacher 1964b.
[1084] Aradi 1964a.
[1085] Körner 1956.
[1086] Susan E. Reid: Modernizing Socialist Realism in the Khrushchev Thaw. The Struggle for a „Contemporary Style" in Soviet Art. In: Jones 2006, 193-230.

fantázia szüleményei, vagyis a Guernica-paradigma tulajdonképpen éppen a Dalí-paradigma ellenében határozódik meg, ami majd nem sokkal később Gyémánt esetében válik fontossá.

A Guernica-paradigmához képest azonban Korga festészete kevésnek találtatik, hiába még az olyan kifejezett irodalmi és kulturális utalás is, mint a *„Midőn ezt írtam, tiszta volt az ég…”* (1962), ahol a haldokló figura egy már-már holdbéli, kietlen tájban jelenik meg a már elemzett Grünewaldhoz és a szürrealistákhoz, Max Ernsthez és jelen esetben leginkább Yves Tanguy-hez kapcsolódó vizualitással. A posztapokaliptikus sivatagot ugyanis Tanguy trademark jellegű, fura, lebegő, elvarázsolt, az élő és az élettelen határán egyensúlyozó pici sziklái népesítik be. A mű címe viszont Vörösmarty *Előszó* című verséből származó közismert idézet, habár a helyzet ennél egy picit bonyolultabb, mert a két sor egyúttal egy másik, korabeli vers mottója is lett. Ezt a mottót használta Juhász Ferenc is *Az éjszakai képei* című hosszúversének nyitányaként, ami viszont már kifejezetten az atomkorba helyezi át Vörösmartyt. „Meghalt az Emberiség! / Magányt csírázik a Föld szivacsos, zsugorodott hold-vidéke / és virágzik, mint katona-hullán a gólyahír az ember-nélküli-béke, / mert meghalt az Emberiség!” A Férfikar pedig így válaszol: „Jaj, mi maradt a pusztulás után? / Az Atom, a Hidrogén, a Neutron után? Átok és iszonyat? Átok és iszonyat! / De ki tud már átkozódni! De ki iszonyodik már? / A rothadt világtörmelék, az embervérből kiszikkadó sár? / Az emberhúsból kidühöngő kis fa? / Az embercsonttal beborított szikla? / Vagy a megmaradottak?”

Ezzel a hosszúverssel kezdődött *A harc a fehér báránnyal* című Juhász-kötet is, amely hosszú előkészületek (esztétikai-politikai alkuk) után végül csak 1965-ben jelent meg a Szépirodalmi Kiadónál, de már Csernus illusztrációival és a borítón egy Csernus-kép absztrakt részletével. Magát a költeményt, *Az éjszaka képei*t azonban Juhász már 1962-ben publikálhatta az Új Írásban, amely a vele történő kultúrpolitikai kiegyezés, alku egyik első jele lett.[1087] A kiegyezés egyúttal azt is jelentette, hogy Juhász a saját hangján szólhatott, ami a hatvanas években az ötvenes évek apokaliptikus és szürreális realizmusától elmozdult a tudományos konnotációk iránt vonzódó modern szocialista realizmus irányába, amelyet a mikro- és a makroperspektívák kitüntetése, avagy a biológia és a kozmológia nyelve mellett már az antiimperialista békeharc politikája is jellemzett. A békeharc árnyékában ráadásul egy

[1087] Juhász sorsához lásd: Veres András: Az írók és a hatalom a hatvanas évek Magyarországán. (2011) https://www.tankonyvtar.hu/hu/tartalom/tamop425/2011_0001_542_05_A_magyar_irodalom_tortenetei_3/ch43.html

olyan establishment-ellenes, hippi kultúra is megtelepedett, ami indokolhatja akár Korga képeinek érdekes, ultrabalos hangulatát is, amihez Juhász Ferenc és a beat-irodalom magyar recepciója adja meg a kulturális kontextust.

„Ami miatt az egész beatirodalom lázadó, kitaszított, magára hagyatottságot árasztó életérzése kialakult a háborút követően, illetve az atombomba ledobása után, ezt itt, egy másik kontinensen, más földrészen mi is ugyanúgy éreztük. 1962-63-ban *Az éjszaka képei*t hosszú töprengés, tervezés és talán esztendőkig tartó belső erjedés után kezdtem írni. Az atomfegyver léte folytonos aggódással és folyamatos szorongással töltött el, mert féltettem emberfajtámat, de szorongásom mellett ott virágzott az a reményem, hogy a holnap bölcsebb emberében lesz annyi erő és életszeretet, hogy megakadályozza az emberiség öngyilkosságát, bolygónk halálát. Ennek viaskodásából születtek *Az éjszaka képei*. Egy elképzelt zenei formára írtam, mint ahogy az ősi görög kórusoknál."[1088] Juhász Ferenc egészen konkrét reflexiója a nukleáris apokalipszisre, sajátos *Bomba*-fordítása és Gregory Corso 1958-as kultikus, atombomba alakú képverse elé írott kommentárja szintén az Új Írásban jelent meg néhány évvel később,[1089] nyilvánvalóan nem függetlenül a kubai rakétaválságtól sem, amiről a keleti blokk médiája is részletesen tudósított.

Juhász önmaga és a hippi-korszak jellemzését ekként folytatja 2014-es visszaemlékezésében: „Ezek után nem kérdés, milyen hatással volt rám Gregory Corso *Bombá*ja. Kuczka adta a kezembe, én elolvastam, majd írtam egy levelet Corsónak, hogy engedélyezze: a fordítás általam-megváltoztatását. S hogy mit jelentett nekem a *Bomba*? Ott van rögtön az én *Bombá*m elején: «Kegyetlen, nagy, tiszta, önemésztő, döbbent, jajgató, magányos, keserű, választ-váró és testvér-szavakat váró féktelen emberi ének ez a vers.»[1090] Corso maga pedig «Amerika legbüszkébb, legdacosabb, legvégzetesebb költője talán. Kiszolgáltatott és árva. Egyedülvalóan magányos. Önemésztően tiszta. Amerika átka, éposza, gyásza és hite, Amerika jóságra-vágyó, jóságot-éhező énekese. Nyers, indulatos, gúnyos, keserű, mámoros, izgatott, kemény.» Gregory Corso eredeti verséhez sok mindent hozzátettem, mindazt, amit kiváltott belőlem, amivel azonosultam, ami meghatott. Ahogy ott megfogalmazom, ma is épp annyira érvényes: «Gregory Corso BOMBÁJA csontváza az enyémnek. Egy mámor vázlata. A fájdalom fosszíliája. Ha szó szerint nem is azonos,

[1088] Jánossy Lajos: A halál feletti győzelem – beszélgetés Juhász Ferenccel (2014) http://www.litera.hu/hirek/juhasz-ferenc-a-halal-feletti-gyozelem
[1089] Juhász Ferenc: Bomba. Új Írás, 1967/12. 5-9.
[1090] Juhász itt önmagát idézi: Juhász 1967.

lényegileg és tartalmilag és jelentésre egy a Corso-verssel az én magyar versem. Hatalmas tiltakozás ez a vers az élet nevében a halál ellen. Ezért is vállalkoztam magyarul elmondására. De újra kellett teremtenem a verset, hogy egy óriás-vers-lehetőségből csillagosan zúgó szólombozatot, dörgő fájdalomerdőt csinálhassak. Hogy ne csak az ő gyötrött szíve rángjon és zúgjon és feszíttessen meg abban, de az enyém is.»"[1091] Juhász és Corso pszichorealista tükrében, a fájdalom verbális fosszíliáinak társaságában nyernek új,[1092] mélyebb értelmet a *Midőn ezt írtam…* és az *Archeológus* tragikusnak szánt, Pompeit, Giacomettit és Hirosimát is felidéző figurái.

Korga első felesége szerint Korga nagy rajongója volt Juhász Ferenc költészetének[1093] és Kuczka Péternek is barátja lett, ami a vizuális kultúra tekintetében egy koherens atomkori tájkép, vagyis az apokaliptikus festői fantázia és a tudományos-technikai forradalom vizualitásának elegye felé mutat kozmikus dimenziókkal és szürreális képzettársításokkal felturbózva. Mindez azonban azzal az új szocialista vízióval is összekapcsolódik, amit az űrverseny és a modernizáció jelentett,[1094] ami hozzájárult ahhoz is, hogy Juhász újra szövetséget kötött a rendszerrel és benne Nagy Imre „gyilkosával", Kádár Jánossal is. Juhász ugyanis 1956 után évekig nem publikált, nem vállalt közösséget az új rendszerrel, a terrorral, de 1961-ben előleget kényszerült kérni egy új kötetre,[1095] amely 1964-re összeállt, de csak egy évvel később jelenhetett meg: ez lett a *Harc a fehér báránnyal*. Az esztétikai kiegyezés hátterét az amnesztiák és a politikai alkuk jelentették, amelyek kifejezetten bátorították a modern, de – György Péter kifejezésével élve – eszképista, a társadalmi valóságtól és az életvilágtól eltávolodó lírát.[1096] Korga színes szélesvásznú eszképizmusa ráadásul igen népszerű is lett, amit kiválóan mutat kiterjedt hatása: Molnár C. Pál 1965-ös kiállításán is megjelentek Hirosimára és az atomháborúra reflektáló képek, és a kritika egy része az idős mester kapcsán éppen Korga és Dalí hatását emlegette.[1097] Korga, talán a kiállítás – inkább anyagi, mintsem kritikai – sikeréből adódóan is, 1964-ben Japánba is elutazott, ahol azonban meglepő módon nem Hirosima és Nagaszaki emlékezete inspirálta, hogy tovább folytassa az

[1091] Juhász 2014.
[1092] Korga és Juhász metaforáinak és képi toposzainak összefonódása is alátámaszthatja a pszichohistória létjogosultságát a vizuális kultúra „geológiai" és archeológiai vizsgálata során. V.ö.: Panofsky 1939. Gombrich 1970. Baxandall 1972. Didi-Huberman 2011. Bővebben lásd erről a bevezetésben az 5. és 6. lábjegyzetemet.
[1093] Özv. Korga Györgyné szóbeli közlése, 2013. május 8.
[1094] V.ö.: Andrews – Siddiqi 2011.
[1095] Veres 2011.
[1096] V.ö.: Standeisky 1996. Standeisky 2005. György 2005. György 2014.
[1097] Fóthy János: Utóhang Molnár C. Pál kiállításához. Művészet, 1965/10. 38-40.

atomkori posztapokaliptikus festészetet, hanem a zen szelleme, illetve a virágkötészet, az ikebana esztétikája. A hatvanas évek második felében szinte csak ikebana csendéleteket festett, amelyek vélhetően jól fogytak a Képcsarnokban, és nem is vívták ki az Aradihoz vagy Oelmacherhez hasonló kritikusok rosszallását sem. A hetvenes évektől kezdődően ráadásul még az elfojtott, szürreális és fantasztikus látomásait is tökéletesen be tudta illeszteni a sci-fi irodalom középszerű ízlésének és tudományos naturalizmusának kultúrájába, a Galaktika és a Kozmosz Fantasztikus Könyvek világába.

Gyémánt László és a karnevál

Amíg Korga csak távolról csodálta Csernust, addig Gyémánt Lakner révén egészen közelről is megismerhette, ami azonban csak fokozta lelkesedését a Párizsból frissen hazatért, idősebb, de még mindig szemtelenül fiatal pályatárs egyszerre nagyon újszerű és nagyon klasszikus festészete iránt. Gyémánt maga is „klasszikus" képzésben részesült, a Képzőművészeti Gimnáziumban egy osztályba járt Laknerrel és Szabó Ákossal, de őt csak harmadszorra vették fel a főiskolára, és nem is került be Bernáth osztályába, hanem Hincz Gyulához járt, akinél 1963-ban diplomázott le. Első számú diplomamunkája a *Békekarnevál* című képe lett, amely később egy alternatív címen vonult be a művészettörténetbe. Az *Életbenmaradottak karneváljá*ként (1963) ismertté vált festmény is nagyjából akkor fogant, amikor Juhász Ferenc megjelentette *Az éjszaka képei*t (1962), amely egy atomháború utáni világot vizionál a már Korgánál is felbukkant túlélők, a megmaradottak seregével. Gyémánt erőteljesen apokaliptikus címe – életbenmaradottak – arra utal, hogy jól ismerte a legendás és vitatott verset, amit Csernus nagyrabecsült barátja, az egyik legerősebb hangú kommunista költő írt, aki éppen akkoriban a *József Attila sírja* (1963) című versével is nagy kritikai visszhangot keltett.

A *Békekarnevál* és Gyémánt másik diplomamunkája, a *Törvény tisztelője* komoly gondot okozott a diplomabizottságnak, mert minden résztvevő elismerte ugyan Gyémánt technikai tudását és festői tehetségét, de a tematika kapcsán fenntartásaikat fejezték ki.[1098]

[1098] 2016-ban Mélyi József témavezetői közreműködésével a Képzőművészeti Főiskola kurátor szakos hallgatói egy Elfogadásra javaslom című színházi projekttel diplomáztak, amelyben többek között Gyémánt László és Maurer Dóra diplomavédését is színre vitték.

A békaharcot megidéző *Békekarnevál* világháborús, antifasiszta és áttételesen antikapitalista ideológiai töltete ugyanis az 1963-as amnesztia után könnyen kaphatott egy második olvasatot is, amelyben az életben maradottak nem a világháború, hanem az 1956-os forradalom utáni tisztogatások túlélői lettek. Sőt, akár még egy harmadik réteg is kitapintható a béke kapcsán, hiszen amikor Kádár János 1963. március 21-én kihirdette az 1956-os börtönbüntetések eltörlésére – kivéve a fegyveres felkelést – vonatkozó amnesztiát, akkor mintegy békejobbot nyújtott a magyar szocialista társadalom korábbi ellenfeleinek is. Gyémánt képének főhőse azonban nem igazán elégedett. Talán erre a problematikus értelmezési konnotációra utalhatott Gyémánt egyik kritikusa, Farkas Lídia festő is a diploma bírálata során, amikor a békekarnevált „haláldemonstráció"-ként írta le, amelyen ráadásul túlteng a dekadens szürrealizmus eszköztára, ami azt is jelenti, hogy a *Békekarnevál* groteszk módon a haláltánc hagyományára épül.[1099]

A *Békekarnevál* érdekesen követi a „minta", a *Saint Tropez* képi narratíváját: egy tömeg halad a néző tekintetével egy irányba, a nézőtől távolodva, a háttérben pedig Budapest emblematikus motívumai ismerhetők fel. Középen a romos Országház, jobb oldalon a Hősök tere, amely fölött egy vörös transzparensen a BÉKE, a MUP, a PAX és a PEACE szavak olvashatók, baloldalon pedig a Gellérthegy jelenik meg. A kép középpontjában egy csinos, szinte meztelen női figura áll, aki újságot olvas, és valóban inkább a haláltáncokat, nem pedig a békementeket idézi fel. Tőle jobbra pedig egy búsképű férfi bandukol felénk, miközben a tömeg nagy része az Országház felé áramlik és különféle transzparenseket tart, amelyeken mindenféle szövegtöredékek olvashatók, de többnyire azért a béke szó jelenik meg különféle nyelveken. A szemben bandukoló férfi lábánál azonban egy összetaposott transzparensen az „ideológiai harc" felirat olvasható ki, ami az enyhülésre és az amnesztiára is utal, de egyúttal azt is egyértelművé teszi, hogy a tematika miért is aggasztotta a diplomabizottságot.

A *Békekarnevál* Gyémánt festői értelmezésében egy olyan szocialista béke demonstráció lett az erősödő békeharc korszakában, ahol az emberek ugyan mindenféle transzparensekkel vonulnak a főváros ikonikus épületei és helyei felé, de a főhős csalódottan és kiábrándultan baktat a néző felé a tömeggel szemben. Ha viszont a tömeg nem egy Hirosima szintű, magyar nukleáris apokalipszis után tüntet egy új békéért, akkor a hivatalos

[1099] Gyémánt László diplomabírálatának jegyzőkönyve. (1963) MKE Adattár, Budapest.

narratíva szerint leginkább a „Felszabadulást” ünnepelheti. Ez a narratíva azonban azt is sugallja, hogy a főhős már akkor, az új utópiák hajnalán tudatában volt mindannak a terrornak és pusztításnak, ami a kommunisták hatalomra kerülése után elkövetkezett, és ami a szép szocialista szólamok performatív nyelve mögött mindig is a proletárdiktatúra álságos és fenyegető realitását jelentette. Ha tehát a *Békekarnevál* a „Felszabadulás” jelenét „ünnepli”, akkor egyúttal a nyitással és az olvadással szembeni szkepszis is áthatja, ami a kubai rakétaválsággal és Hruscsov 1962-es modernizmus ellenes kampányával is összekapcsolható, ami nyilvánvalóan nemcsak a nyugati modern művészet, hanem a nyugati liberalizmus kritikájaként is értendő.[1100]

A karnevál kifejezés ráadásul egy ironikus és szkeptikus jelentésárnyalattal is bővíti, illetve módosítja a narratíva békeharcos jelentéstartományát, hiszen a középkori fordított világra utal, amikor a nép, ha csak egy napra is, de valóban átvette az uralmat élete fölött. Gyémánt karneváljának ikonográfiájában azonban nem fedezhetők fel sem Hamvas Béla *Karneváljára*, sem Mihail Bahtyin *Rabelais*-jára utaló konkrét jelek, a kép leginkább klasszikus és modern művészettörténeti toposzokra mutat vissza.[1101] Pieter Bruegelre és még inkább Hyeronimus Boschra, valamint Dix, Rivera és Guttuso sok alakos kompozícióira, de valójában a legtöbbet talán Ben Shahn művészetének, szocialista realizmusának köszönheti, aki a harmincas években a New Deal idején több tüntetést, illetve felvonulást ábrázoló festményt is készített, amelyeken a fotografikus hűséggel megfestett transzparensek kiemelt szerepet játszottak. Az 1934-es *Parade for Repeal*-en (Tüntetés a törvény visszavonásáért), vagy a *Village Speakeasy*-n (Külvárosi titkos italmérés) ugyanis ugyanolyan transzparensek tűnnek fel a tömegben, mint amit Gyémánt is használ, és a szocialista hitvilágú Shahn is erősen ironikus hangvételben dolgozott, hiszen a Prohibition Years szociális feszültségeit úgy reprezentálja, hogy nem munkások, hanem elegáns politikusok tüntetnek amerikai zászlókat lobogtatva az alkoholtilalom feloldása mellett. A fotografikus hűség persze Shahn esetében nem a fotó festői reprodukálását jelentette, hanem a politikai üzenet hű, jól olvasható tolmácsolását. Egy évvel később, a *Cosmopolis* idején ez a shahni, realista hagyomány olvadt

[1100] V.ö.: Zubok 2009, 207-210. Reid 2005.

[1101] Bahtyin Rabelais-könyve (Bahtyin 1965) és karnevál-értelmezése oroszul is csak 1965-ben jelent meg, így Gyémánt a festmény készítésének idején nyilvánvalóan nem ismerhette a népi kultúra szubverzivitásának tézisét. Hamvas regénye 1951-ben készült el, és a hatvanas években, kézirat formájában már sokan ismerték, Molnár Sándorék és Szentjóby Tamásék is olvasták, de Gyémánt maga nem említi inspirációként. (Hamvas regényében amúgy rengeteg téma és sztori felbukkan, de nincs hasonló karneváli jelenet a II. világháború után.) Gyémánt életútjának személyes interpretációját adja könyv terjedelmű interjúja, visszaemlékezése: Bóta 2006.

össze aztán a rauschenbergi „szimulációnista”,[1102] vagyis a képeket reprezentációként újrahasznosító kollázs technika modern kultúrájával. A domináns azonban a realizmus, a realista hagyomány maradt, hiszen Gyémánt, illetve vele egy időben Lakner szinte trompe l’oeil szemlélettel, olajjal festette meg a feliratokat és a kollázsnak tűnő képi toposzokat is. Gyémánt és Lakner így tulajdonképpen a Neue Sachlichkeit és az amerikai precizionizmus posztavantgárd szellemében illesztette be a kollázs és a szitafestmény technikáját is a koherens, realista festői illúzió rendszerébe.

A másik diplomamunka a *Törvény* (1963), hivatalos címe *A törvény tisztelője* hasonlóan gazdag, szürnaturalista és mágikus naturalista festői technológiát mutat fel, mint az *Életbenmaradottak karneválja*, és itt a szocialista esemény sem tudja háttérbe szorítani a technikai kísérletezés vizualitását. Különösen akkor nem, ha figyelembe vesszük Gyémánt harmadik diplomamunkáját is, egy munkás teljesen szokványos, szocialista realista ábrázolását, ami mellett a *Törvény* tudósát nehéz volt hova tenni. Az „Einstein” feliratú könyv és a Goethe idézet persze szolgált némi orientációval, ami a valóság ábrázolásának és leírásának einsteini forradalmára utalhatott, vagyis az új időket, a relativisztikus kozmológia táguló világegyetemét a régi struktúrákkal, a paragrafusokkal borított falak szétmállásával konfrontálta. A tudós modellje, a Főiskola egyik orosz (eredetileg német) nyelvtanára, Katona tanár úr volt, aki egy gót betűs Goethe-idézetet, egy aforizmát tart a kezében, mellette pedig a már említett Einstein könyv hever az asztalon, mögötte pedig a paragrafusok tapétája erősen „hámlik”, foszlik le a falról.[1103] Mindez arra utal, hogy a régi, bevett, polgári és kispolgári, pozitivista és kapitalista, hétköznapi és racionális törvényszerűségek a relativitáselmélet és Einstein négydimenziós, nem-euklideszi univerzumának megszületése óta egyre elavultabbak, egyre kevésbé tudják ellentmondásmentesen leírni, „elfedni” a világot.[1104]

A Goethe idézet már Körner Éva korabeli értelmezésében is az élet mulandóságát, a valóság átmeneti (interim) jellegét foglalta aforizmába, ami az idő és a pusztulás modern és szürreális képzőművészeti reprezentációját helyezte klasszikus perspektívába.[1105] A falon a

[1102] Baudrillard 1981. Foster 1996.
[1103] Bóta 2006, 30.
[1104] V.ö.: Galison 2004.
[1105] Körner a Gyémánt kiállításának szentelt cikkét is a Goethe aforizmával, mint mottóval indította: „Das Interim Hat den Schalk hinter ihm. Wie viel Schälke muß es geben, Da wir alle ad Interim leben.” Körner Éva: Gyémánt László. Tiszatáj, 1965/6. 467.

mutató nélküli ingaóra egyrészt a szürrealistákra utal, Dalí cseppfolyós óráira, másrészt a relativitáselméletre, az idő múlásának relativitására, amely az új, természettudományos világkép egyik alapja és szemléletileg már meglehetősen távolra sodródott a naiv, hétköznapi, newtoni realizmustól, ahol az idő még „konstans" entitás volt. A *Törvény* szobájából ráadásul ajtó nyílik egy másik, hátsó térbe is, amelynek ablakában egy fotó-szerűen pontos égitest látható, ami csak tovább erősíti a természettudományos és kozmológiai konnotációkat, hiszen az általános relativitáselmélet szerint a nagytömegű égitestek „elgörbítik", megváltoztatják a newtoni univerzum másik konstans entitását is, a teret, amit egy 1919-es napfogyatkozás során sikerült kísérletileg is igazolni.

Gyémánt szürreális elemekkel dúsított realizmusa a diploma után is nehezen tört át a hivatalos szűrőkön, hiszen a fiatal művész már 1964-ben szeretett volna egyéni kiállítást rendezni a Mednyánszky Teremben, de első kiállítására mégiscsak a Fiatal Művészek Klubjában kerülhetett sor egy évvel később. Vagyis csak zártkörű bemutatóként rendezhetett kiállítást, és még ezt a korlátozott lehetőséget is leginkább a Főiskolán tanító, de egyébként is befolyásos (a Velencei Biennálé magyar pavilonjának kurátora) Végvári Lajos támogatásának köszönhette, aki nagyra értékelte bravúros tehetségét. A kiállítást egy „Gyémánt-ankét", egy vitaest is kísérte, és a bemutatón az *Életbenmaradottak karneválja* mellett az 1965-ös országos kiállításra is beválogatott *Építkezés*, a *Cosmopolis*, valamint az *Ikarosz variációk* és a *Külvárosi éj* grafikái szerepeltek.[1106] A *Külvárosi éj* kapcsán nyilvánvaló a József Attila inspiráció, ami amúgy sem meglepő, hiszen József Attilának Csernus és Juhász is nagy rajongója volt, akikért pedig Gyémánt lelkesedett ebben az időben barátjával, Lakner Lászlóval együtt. A vita-indító előadást Végvári Lajos tartotta, az itáliai reneszánsz elismert szakértője, aki szerint Gyémánt művészetének jelentőségét elsősorban a klasszikus és a modern kultúrák összekapcsolása adja. Összességében azonban Végvári is avantgardistának nevezte a fiatal festőt és a szürrealistákhoz kapcsolta művészetét, ami azonban nem szimplán avantgárd, hiszen Gyémánt alapvetően a klasszikus festői értékek mellett kötelezte el magát, amelyek segítségével a jelen aktuális kérdéseire (modernizáció, szocializmus) kíván reflektálni. Mindez érthető úgy is, hogy a parttalan realizmus idején Gyémánt még avantgárd formai kísérletezései ellenére is kiválóan illeszkedhet a szocialista esztétika elvárásaihoz.

[1106] Kristóf Attila: Rossz vita volt. Egy délután a Fiatal Művészek klubjában. Magyar Nemzet, 1965. április 16. 4.

Végvári után az az ankét első felszólalója, Melocco Miklós viszont ezzel szemben egy nagyon felkészült, de sznob és modoros, sőt giccses festőként értékelte Gyémántot, aki kizárólag a festői bravúr kedvéért alkot. Melocco után Korga György emelkedett szólásra egy társaság (Lakner, Szabó, Korga, Csernus) nevében, hogy megvédje Gyémántot, de az ankétról írott beszámolóban csak töredékeket idéztek tőle, hogy ekként is illusztrálják „elvi meggondolatlanságát": „A természet az őstárs, ősellenség elvesztése nosztalgiát hozott létre." (…) „A tárgyi halmozás átfordul tartalmi mélység felé."[1107] A töredékekből úgy sejthető, hogy Korga az ankéton vélhetően egy Kállaira, Klagesre és Nietzschére visszamutató vitalista retorikát kombinálhatott valamiféle szürrealista esztétikával,[1108] de a beszámoló szerzője nyilvánvalóan tendenciózusan emelt ki patetikus és hagymázasnak tűnő részleteket Korga szövegéből, és maliciózusan azt is megjegyezte, hogy Korga nem kis anyagi siker után vádolja opportunizmussal és karrierizmussal Meloccót és a hagyományos (szocialista) realizmus képviselőit. Érdekes momentum, hogy vélhetően Dr. Végh László is megfordult az ankéton, akit az újságíró nevének említése nélkül röntgenorvosként és elektronikus zenészként írt le, és egy kissé patetikus szöveget idézett tőle, melynek lényege az, hogy Gyémánt fölöslegesen tette ki magát a hozzá nem értő laikusok marcangolásának.[1109] Emellett és egyfajta konklúzióként is a közérthetőség és az objektív tájékoztatás jegyében a beszámoló a „hétköznapi" emberek véleményét is idézte, akik többnyire nem értették, hogy miről is szólnak Gyémánt festményei, és nehezményezték, hogy a festmények megítélésének jogát a művészek megvonják az átlagemberektől, akiknek elvileg a művek készülnek.

Az FMK zártkörű kiállításait nem kellett hivatalosan zsűriztetni, Gyémánt így a szürnaturalista, illetve szürrealista jellegű realista kompozíciók mellett egy újabb, pop artos festményt is kiállított, a *Stúdió 64*-en már sikeresen bemutatott *Cosmopolis*t (1964), amelyet később a művészettörténet a pop art egyik első magyar megjelenéseként értékelt.[1110] Gyémánt viszont a művet nem az amerikai művészethez, hanem itáliai élményeihez, a római Colosseum és a római utcák párhuzamos látványához, valamint Amerigo Tot művészetének és életének parallel megismeréséhez kapcsolta.[1111] Az 1964-ben a stúdió-kiállításon szereplő

[1107] U.o.
[1108] V.ö.: Kállai 1947a. Klages 1929.
[1109] Kristóf 1965.
[1110] V.ö.: Keserü 1994.
[1111] Bóta 2006.

kép azonban valójában a *Cosmopolis* első, még valódi kollázs verziója volt, amelyet Oelmacher így némi joggal nevezhetett „ragasztványnak", hiszen valódi kollázs-elemeket is tartalmazott.[1112] A nagyobb méretű, olajjal festett *Cosmopolis* vélhetően csak az 1965-ös FMK-s kiállításra készült el és egyáltalán nem kollázs, hanem tisztán festői felület, amely tartalmaz kifejezetten naturalista portrékat és különféle, kézzel festett feliratokat is, amelyek egy kopott falat idéző, visszakapart felületen rajzolódnak ki. Így az első, rauschenberges vagy inkább lakneres, pop artos Gyémánt mű, a festett *Cosmopolis* valójában az *Életbenmaradottak karneváljának* egyfajta „modernizálása", éppúgy városkép, és éppúgy feliratokra épül, de ezeket már a korábbi felvonulás kompozíciónál modernebb montázs-struktúrába szervezi a festő.

A *Cosmopolis* Gyémánt saját narratívája szerint közvetlenül az 1964-es római út után készült, és a művész akkor és ott még nem ismerte Rauschenberget, sőt a pop artról sem hallott, ami vélhetően nem teljesen felel meg a valóságnak, hiszen barátai, Lakner és Konkoly is első kézből (nem csak reprodukciókból) ismerték már az amerikai pop artot 1965-ben, amikor az olaj verzió készült. Gyémánt viszont azt hangsúlyozza visszaemlékezésében,[1113] hogy ő Amerigo Totért rajongott és erőteljesen vonzódott a modern tipográfiához is, és Rómában óriási hatást tett rá a régi és az új, a klasszikus és a modern, a művészet és a hétköznapi élet (kirakatok, reklámok) organikus keveredése. Ennek eredménye lett a *Cosmopolis*, amely a Colosseum klasszikus motívumából indult ki, és arra, mint egy benjamini értelemben vett modern árkádsorra vitte fel a boltokat és márkákat idéző feliratokat.[1114] A feliratok tehát továbbra is fontos szerepet játszanak, de ezúttal már nem a felvonulások szlogenjeit idézik, hanem a nyugati márkákat villantják fel: Coca-Cola, Triumph, VAT 69 (skót whisky), Ottakringer (sör). De vannak olyanok is, amelyek csak reklámoknak látszanak, de valójában erős kulturális utalásokat hordoznak. Ilyen az Amerigo is, ami az Amerigo Tot brand-et jeleníti meg, akinek portréja az első, kollázs-verzión még csak újságkivágatként jelent meg, de a klasszikusabb, festett képen Gyémánt egy finom, naturalista szénrajzot helyezett el róla.

Amerigo Tot portréja fölé pedig egy akadémikus realista, chiaroscuro kialakítású férfi portré került, ami viszont önarcképnek tűnik, vagyis Gyémánt saját magát, pontosabban

[1112] Oelmacher Anna: Stúdió 64. Magyar Nemzet, 1964. december 11. 8.
[1113] Bóta 2006.
[1114] V.ö.: Benjamin 2001. Buck-Morss 1989.

saját akadémikus reprezentációját is behelyezi az árucikkek körforgásába. Ezen kívül azonban másféle kulturális utalások is megjelennek, amelyek nem a klasszikus, hanem a popkultúra felé mutatnak. Ilyen például a Bond, illetve annak kontextusában a Goldfinger, ami a James Bond könyvek és filmek világát idézi meg, ahol a keleti blokk egyértelműen a buta és gonosz ellenség szerepét töltötte be. És mindezt Gyémánt a cosmopolis felirattal koronázta meg, ami egyértelműen a kozmopolita fogalmát jeleníti meg, ami korábban a revizionista, polgári kultúrával állt erőteljes összefüggésben, a nyitás idején azonban már más megvilágításba került ugyanúgy, ahogy Amerigo Tot figurája is, akit a magyar kultúra olasz nagyköveteként kezdtek el interpretálni.[1115] Rauschenberg alapvetően allegorikus, a véletlenre és a töredékességre,[1116] vagyis a szokatlan és össze nem illő elemek montázsára épülő szitafestményeitól eltérően Gyémánt kollázsa így összességében mégiscsak egy „klasszikusabb" modern szemléletet képvisel, vagyis a baudelaire-i „modern élet" inkább lukácsi,[1117] mint benjamini értelemben vett szimbolikus értelmezési tartománya felé közelít.[1118]

Hasonlóan, de még cizelláltabban, illetve szofisztikáltabban mutattak a kozmopolita kultúra, illetve a klasszikus realista művészet felé Gyémánt korabeli csendéletei. A *Kenyér és kosár* (1964) például meglehetősen szemtelenül idézte fel egyszerre a holland, 17. századi realizmust, annak 19. századi müncheni remake-jét, és a Neue Sachlichkeit, ironikus, metafizikus képiségét, valamint a mágikus realizmus Roh-féle varázslatos precizitását.[1119] A kép kapcsán felmerülhet, hogy a Képcsarnok heti zsűrizésére készült, amit Gyémánt későbbi visszaemlékezésében cáfol, mivel emlékei szerint csak egyszer nyújtott be képet, és amikor azt nem vették meg, akkor többet nem ment oda.[1120] Mindenesetre a trompe l'oeil bravúr alkalmazása leginkább a populáris sikert és a közérthetőséget szolgálhatta, habár Gyémánt úgy emlékszik, hogy ahelyett, hogy a Képcsarnoknak festett volna, inkább Szász Endrével együtt régi térképeket hamisítottak.[1121] Egy másik, még ironikusabb, pszeudo képcsarnoki

[1115] V.ö.: Mélyi József (szerk.): Amerigo Tot – Párhuzamos konstrukció. Ludwig Múzeum, Budapest, 2012.
[1116] Rauschenberg esztétikája John Cage avantgárdizmusán keresztül mutat vissza a szürrealisták és a dadaisták montázselméleteire. V.ö.: Joseph 2003.
[1117] Lukács 1947a. Lukács 1948a.
[1118] Rauschenberg kifejezetten ódzkodott az ismert képi toposzok, szimbólumok és klisék alkalmazásától, és igyekezett úgy összemontírozni a média képeit saját felvételeivel és a festészet korábbi ikonikus alkotásaival, hogy minimalizálja a sztereotip asszociációkat és a közérthető, szimbolikus összecsengéseket. V.ö.: Krauss 1999a.
[1119] Roh 1925.
[1120] Bóta 2006, 58.
[1121] I. m. 33.

munka a *Csendélet Kinizsi sörrel* (1965), ami a híres magyar sör és egyúttal a sörözés, sőt a kocsmázás promóciójával tüntet, miközben a nemzeti kultúra (Kinizsi Pál, a fekete sereg köznemesi származású vezére Dózsához hasonlóan a proletárdiktatúra hőseinek egyik előképét jelentette) szocialista újrahasznosítását is ironikusan piedesztálra állítja. Még tovább ment ezen a már-már szatírába hajlóan ironikus „holland" úton az érzékelés, illetve az öt érzék allegorikus ábrázolásaira is utaló *Csendélet fonográffal* (1967).[1122] Ebben az esetben a méret (60 x 80 cm) ismét csak képcsarnoki allúziókat kelt, és a kispolgári vásárlókra szabott, etetős, populáris tematika is ebbe az irányba mutat, hiszen a trompe l'oeil csendélet még egy amerikai pin up girl erotikus fotójával is fel van dobva, ami egyértelmű politikai utalásnak tűnik, hiszen a vonzó, meztelen női test festisizálása és az erotika eldologiasítása az ötvenes években összeforrott a romlott és dekadens Nyugat spektákulumával.[1123]

Hasonlóan pimaszul hasznosította újra Gyémánt a szocialista építés tematikáját is az 1965-ben kiállított, de Gyémánt emlékei szerint harmadéves korában festett *Építkezés* (1960) című festményén, amelyet érdekes módon a Magyar Nemzeti Galéria meg is vásárolhatott 1966-ban. Gyémántot inspirálhatta Lakner 1959-es *Építkezés* kompozíciója is, de az ő műve lényegesen nagyobb léptékű, nem egy fotóból indul ki, és nem is kollázs-szerűen építkezik. Technikailag Csernust követi, a kapart-cuppantott és a fotografikusan realista részletek váltogatásával, a távolabbi múltból pedig felsejlik a Gyémánt által nagyon kedvelt Maurice Utrillo pasztózus festőisége is. Látszólag vegytiszta szocialista realista tematika érvényesül a festményen, miközben a bábeli referencia a szocialista fejlődést értelmetlen és átgondolatlan fejlesztésként, bábeli zűrzavarként értelmezi át. Gyémánt maga úgy emlékszik, hogy a művet kifejezetten egy Bábel parafrázisnak szánta Hyeronimus Bosch után szabadon,[1124] és ráadásul a szocialista realista tematika védőernyője alatt bátran alkalmazta a kapart és az elkent felületeket, amelyekben Max Ernst erdői (*Erdő és nap*, 1927; *Erdő*, 1927-28) és Csernus *Saint Tropez*-ja köszönnek vissza.

1965-ben Gyémánt Bécsben is kiállított és összeismerkedett egyik példaképével, Ernst Fuchs-szal, illetve Elza Olivia Urbach-hal, aki a Fantastische Realismus bécsi köréhez tartozott. A *Saturnus* című 1965-ös képének konkrétan Urbach lett a modellje[1125] is, aki a

[1122] A vizualitás, a leképezés és a percepció kérdéseire érzékeny „holland" festészetről lásd: Alpers 1983a.
[1123] V.ö.: Szolláth 2008, 64-68. Lásd még: Tóth 2010.
[1124] Bóta 2006, 29.
[1125] I. m. 51.

magánéletben állítólag valóban úgy lépett fel, mintha egy spiritiszta boszorkány lenne. A festmény másik allegorikus eleme egy az alkímiára (és Dürer *Melancholiá*jára) utaló bűvös négyzet, a kép fő szereplője azonban maga a fal, illetve az arról illuzionisztikusan lemálló vakolat, amely már a *Törvény*en is meghatározó szerepet játszott, és vélhetően az amerikai mágikus realisták zavarba ejtő anyagszerűségére mutat vissza. A fal ekképpen a valóság, a realitás szimbóluma, ami mögött mindig rejtőzik valami más. Urbachból pedig Szaturnusz lesz, illetve a melankólia és átvitt értelemben a tudás megszemélyesítője, aki szuggesztív, sötét tekintettel bámul a nézőre. Fuchs és a fantasztikus realizmus igézetében született meg az *Ikarosz variációk* (1965) nagyméretű szénrajza is, amelyet egy pszeudo-gótikus, szürreális világ jellemez, ahol egy templom belső terében hatalmas kígyók tekeregnek szenvedő figurák társaságában. Gyémánt Ikarosz mitológiájának több jelenetét, a felemelkedést és a bukást is egyetlen képbe komponálta és vélhetően kontaminálta a Laokoón mítosszal is. Gyémánt példaképe, Fuchs egészen különleges figura volt, aki 1962-ben a Cion-hegyi kolostorból tér haza Bécsbe, ahol galériát alapított és a fantasztikus realizmus stílusát promotálta. Többek között egy provokatívan erotikus *Anti-Laokoón*nal (1965), amelyen a Sátánra emlékeztető trójai pap fiaiból erotikusan tekergő meztelen nők lesznek. Fuchs jól használta a médiát, és abban az időben fordult az okkultizmus felé, amikor az a hippi kultúrával párhuzamosan újra divatba jött, de festői stílusát szellemiségében a századforduló szimbolizmusa jellemezte, miközben nagyjából Dürer és a német reneszánsz modorában készített szürrealista ihletésű, különféle ezoterikus tanok által inspirált grafikákat és festményeket.

Ha a *Saturnus* és az *Ikarosz* kultúráját Budapestre helyezzük, akkor nem meglepő, hogy vitát generált Gyémánt első nyilvános egyéni kiállítása is, ami 1967-ben a Mednyánszky Teremben kapott helyet, ami fölött a Képcsarnok diszponált, vagyis a kiállítást zsűriztetni kellett, de volt arra is informális lehetőség, hogy valaki saját maga állítsa össze a zsűrijét. Ezzel a lehetőséggel baráti kapcsolatai révén Gyémánt is élt. Kiállítását ezúttal is vita kísérte, melynek során a Jövő Mérnökében egy építész hallgató a fasiszta Dalí szolgai követésével vádolta meg a fiatal festőt, majd egy leendő mérnök két héttel később felmentette a vádak alól, ami arra utal, hogy a Dalí-ellenesség és a Dalí-paradigma a hatásvadász opportunizmussal még 1967-ben is része volt a kritikai diszkurzusnak.[1126] A kiállított művek

[1126] Gerle János: Gyémánt László ürügyén. Jövő mérnöke. 1967. május 6. és Deák János: Ismét Gyémánt László ürügyén. Jövő Mérnöke, 1967. május 20. Dalí paradigmatikus kommunista megítéléséhez, opportunista dekadenciájához lásd: Aradi 1964a.

közül Dalí hatását leginkább *Az idő melléktermékei*n (1963-65) lehetett tetten érni, ahol a hipernaturális technikai bravúr és a Csernusra jellemző roncsolt, kapart felületek kombinálódtak egymással. Viszont a Dalí-asszociációk kapcsán arra is érdemes felhívni a figyelmet, hogy Dalí nemcsak önmagát, de a festészetet is ambivalens módon fetisizálta.[1127] Egyrészt valóban nagy hangsúlyt fektetett a festőiségre, vagyis a trompe l'oeil hatásra, amit azonban ő inkább valóság-effektként hasznosított, hiszen ő is Breton programját vallotta, mely szerint a festészet feladata az, hogy ablakot nyisson az irreálisra és az irracionálisra. Másrészt viszont Dalí a rá jellemző provokativitással és paradox mentalitással azt is kijelentette, hogy számára a festmények csupán „kézzel készített színes pillanatfotók", vagyis pontosságuk csupán eszköz, nem pedig cél.[1128] David Lomas szerint a reprezentáció, tehát annak tárgya (a tudat és a tudattalan) és eszköze (a festészettől a talált tárgyakig) Dalí esetében elsősorban nem is arra szolgált, hogy felmutassa a világ szürrealitását, hanem arra, hogy leképezze a szelf, az identitás titokzatos komplexitását.[1129]

Gyémánt vizuális kultúrájának behatárolása kapcsán érdemes összevetni *Az idő melléktermékei*t a néhány évvel korábbi Lakner főművel, az *Egy szoba múltjá*val (1960-61) és Szabó Ákos interieur-képeivel (*Konyha*, *Búcsú*, *Dédike szobája*, 1962-63) is ugyanebből az időszakból. Mindhárom művészre jellemző a motívumok halmozása, zsúfolása, és rendkívül naturalista, szinte trompe l'oeil megfestése, ami nem is annyira Dalíra vagy Fuchsra, mint inkább az amerikai mágikus realistákra jellemző, akik közül Ivan Albright hatását Gyémánt ki is emeli.[1130] Lakner is rajongott Albrightért, különösen a legendás *Ablak* című festményéért, amelyet több mint húsz éven át festett a chicagói festő, és éppen 1963-ra készült el vele.[1131] A mű egy másik, jóval metafizikusabb címen is ismeretes: *Poor Room – There Is No Time, No End, No Today, No Yesterday, No Tomorrow, Only the Forever, and Forever and Forever without End*, vagyis nagyjából: Szegény szoba – Nincs idő, nincs vég, nincs ma, nincs tegnap, nincs holnap, csak az örökkévalóság, vég nélkül. A filozofikus címmel ellátott látszólag hétköznapi tematikájú (szobabelső) mű ekként tökéletes foglalata a festészet mágikus

[1127] V.ö.: Malt 2004.
[1128] Salvador Dalí: The Conquest of the Irrational. Julian Levy, New York, 1935. 12-15. Értelmezéséhez lásd: Haim Finkelstein: Salvador Dalí's Art and Writing, 1927-1942. The Metamorphoses of Narcissus. Cambridge University Press, New York, 1996.
[1129] Lomas 2001.
[1130] Bóta 2006, 33.
[1131] Szentesi 1991, 129.

realista alkímiájának, amely olajfestékből hoz létre kísértetiesen valószerű módon mindenféle más anyagot: követ, téglát, üveget, fémet, csipkét, sőt emberi bőrt és húst is.

A festészet mágikus hatalma, a művészi teremtés potenciálja és a reprezentáció élettelisége egyúttal a Dorian Gray mítoszt is megidézi, amelynek főhőséről Albright egy komoly média visszhangot keltő, horrorisztikusan élethű portrét is festett az 1945-ös hollywoodi *Dorian Gray arcképe* (R: Robert Levin) című filmhez. A chicagói festőt is elbűvölő mitikus és ironikusan dekadens Oscar Wilde történet szerint Dorian Gray helyett csak a róla készített mágikus kép öregszik, miközben ő maga megőrzi fiatalságát, vagyis saját örökifjú képmásává válik, aki azonban mindezért cserébe kénytelen volt eladni a lelkét az ördögnek. Gyémánt saját szobájában, *Az idő melléktermékei*n saját életének személyes emlékei, vagyis saját idejének melléktermékei között a falon látható egy összehasogatott kép is, amelyről már eltűnt a festmény, míg az előtérben az általa birtokolt emlékekkel átitatott tárgyak, egy pisztoly, egy paplan, egy lepkegyűjtemény, és a *History of Modern Art* című kötet jelenik meg egy antik óra alatt. *Az idő melléktermékei*n így ismét az idő válik a főszereplővé ugyanúgy, mint a *Törvény* című festményén is, csak itt a szokatlan, de objektív természettudományos idő mellett a szubjektív, Bergson és követői által a középpontba állított személyes idő is markánsan belépett a kép terébe.[1132]

Gyémánt emlékei szerint a Mednyánszky Terem kirakatába provokatív és játékos módon a *Mottó* (1967) című művét helyezte. A *Mottó* pedig egyértelműen Dalí hatását mutatta fel, hiszen egy Dalí-idézet olvasható rajta, amelyet hiperrealisztikus és absztrakt, biomorfikus asszociációkat keltő, cuppantott felületek kísérnek, amelyekből mindösszesen csak egy háttér, egy fal rajzolódik ki, amelyen Dalí szövege olvasható: „Egy kiadó arra kért fel, hogy a festőművészek munkájáról írjak egy könyvet. Megírtam. Amikor aztán újra elolvastam, megtanultam belőle, hogy hogyan kell festeni." Gyémánt egy pesti antikváriumban fedezte fel a *Dalí meztelenül* (Dalí al desnudo, 1948) című interjú-kötetet németül, amelyet le is fordíttatott magának a *Törvény* modelljével, a már említett Katona tanár úrral.[1133] Dalí humora, szemtelensége és hihetetlen mesterségbeli tudása egyaránt lenyűgözte Gyémántot, viszont egyáltalán nem fedezte fel a bravúros kezű agent

[1132] V.ö.: Henri Bergson: Teremtő fejlődés. (1907) Akadémiai, Budapest, 1930. Bergson filozófiája a magyar esztétikai és poétikai gondolkodásra is nagy hatást gyakorolt. V.ö.: Babits Mihály: Bergson filozófiája. Nyugat, 1910/14. 945-961.

[1133] Salvador Dalí: Ich und die Malerei. Bekentnisse und Gesprache mit Manuel del Arco. Die Arche, Zürich, 1959.

provocateur maszkja mögött a racionális szelf destruálóját.[1134] Ebben annak is része lehetett, hogy Dalí a hatvanas évek elején már a keleti és a nyugati blokkban sem a forradalmár, pszichoanalitikus, szürrealista művész archetípusát testesítette meg, hanem a par excellence kapitalista művészét, akit Breton keresztelt át Avída Dollars-nak a Salvador Dalí anagrammájaként, amikor az extravagáns, önmagát kiválóan menedzselő művész éppen az Egyesült Államokban élt.

Dali ráadásul 1948-ban hazatért Spanyolországba és a Franco-diktatúra egyik ünnepelt művésze lett, miközben atomkori allegóriákat és paradox hatást keltő, anamorfikus vallásos kompozíciókat festett, amit a keleti blokkban egyértelműen modern, vallásos giccsként értelmeztek, nem pedig a klasszikus és a modern világkép konfrontációjaként.[1135] Dalí így a lehető legrosszabb szürrealista lett, aki a lehető legtávolabbra sodródott a szürrealista forradalom koncepciójától, legalábbis a szocialista recepció szerint. Dalí állítólagos fasizmusa amúgy egészen konkrétan 1937-re datálódik, amikor *Hitler rejtélye* címen egy nem kellőképpen kritikus festményt készített a náci diktátorról, ami miatt Breton ki is zárta a szürrealista mozgalomból. Aradi Nóra is kifejezetten elítélően írt róla az *Absztrakt képzőművészet*ben, és Picassóval állította ellentétpárba: amíg a *Guernica* (1937) a Spanyol polgárháború borzalmaira kritikusan hívta fel a figyelmet, addig a *Polgárháború megsejtése* (1936) csupán kéjelgett a naturalisztikusan megfestett borzalmakban.[1136]

Gyémánt így talán túl korán, vagy túlságosan szemtelenül tette közzé az alábbi ars poeticát 1967-es kis katalógusában: „A mesterséget Dürertől, Holbeintől, Barcsaytól, Hincztől - ,de a legtöbbet Viski Balástól tanultam. Eszményképeim: Derkovits, Dalí és Ernst Fuchs."[1137] Gyémánt a rövid szövegben ugyan a művészet korszerűsége mellett teszi le voksát, de a múzeumok művészetével sem kíván szakítani, azt inkább egyfajta „esztétikai készletnek" tekinti. Meglepő és talán stratégiai módon – a kultúrpolitikai kritika elhárítása céljából – elítéli viszont az „izmusokat", és egy közérthető, igényes művészet mellett száll síkra, amely megfelel a korszak igényeinek és aktuális témáinak is. Ahogy ezt ő maga megfogalmazza, talán az atomkori Dalítól sem teljesen függetlenül, de a szürrealista irónia

[1134] V.ö.: Lomas 2001.
[1135] Michael R. Taylor: God and the Atom. Dalí's Mystical Manifesto, and the Contested Origins of Atomic Painting. Avant-Garde Studies, 2016/3. http://thedali.org/wp-content/uploads/2016/12/proceedings-TAYLOR-en_edits_12.19.16_final.pdf
[1136] Aradi 1964a.
[1137] Gyémánt László kiállítása. Mednyánszky Terem, Budapest, 1967. o.n.

üdítő komponense nélkül: „A technikai civilizáció gyors fejlődése új utakat nyitott, a világ dolgai megsokszorozódtak, a nagy felfedezések értékelése sem lehet egyértelmű (gondolok például az atomenergia felhasználásában rejlő lehetőségekre).”[1138]

A művész a sikeres kiállítás után nyilatkozott a Tükörnek is, mely több műve reprodukcióját is közölte színesben, Gyémánt pedig megerősítette, hogy ő a klasszikusok tanulmányozásában és a mesterségbeli tudásban hisz, az eszményképe pedig igenis Salvador Dalí.[1139] De nemcsak azért, mert zseniális művész és Jackson Pollocktól eltérően még rajzolni is tud – mondja Gyémánt, hanem azért is, mert ki merte mondani, hogy „az összes művészeti iskolák művészetet tanítanak és nem törődnek a mesterséggel.”[1140] Ez a védekező retorika talán összefügghetett azzal is, hogy 1965-ös FMK-beli „tanulmányi” kiállítását sok kritika érte éppen avantgárdizmusa miatt. Gyémánt pedig sietett a védekezéssel, bár közben provokatív és már-már cinikus módon úgy járt el, hogy eszményképeit, Dalít és Fuchsot is a klasszikus, akadémikus realista tradícióhoz illesztette, ami aztán csak olaj lett a tűzre, hiszen Dalí fasiszta művészként még mindig nem volt comme il faut, és vélhetően paranoia-kritikai módszere sem arathatott volna különösebb sikert, hiszen szubjektív idealista módon relativizálni óhajtotta a világ objektív, dialektikus materialista képét.[1141]

A *Cosmopolis*nak ebből a perspektívából szemlélve egy fokkal konzervatívabb, festőibb, tradicionálisabb kiadása is megjelent a kiállításon, ami távolról Bernáth portréit és csendéleteit idézte fel, illetve írta át Csernust követve. Az *Emlékek ébredése* (1967) erőteljesen megidézte ugyanis a Gresham polgári modernista tradícióját, hiszen centrumában egy bájos iskolás lány ült néhány barack társaságában egy asztal mellett. A kislány mellett és mögött azonban már a szürrealizmus és a pop art erői is gyülekeztek. Tőle balra ugyanis egy szétszedett baba darabjai hevertek, a háttérben pedig a Colosseum foszló árkádjai emlékeztettek a *Cosmopolis*ra. Hasonlóan provokatív képnek szánta az *Egy elnök halála* (1967) című kompozíciót is, amelyen egy 1865-ös évszám szerepel, és Gyémánt úgy emlékszik vissza, hogy nem sokkal a diplomázása után készült egy hivatalos, magyar portré-pályázatra.[1142] A festmény központi eleme egy régi colt, a technika pedig ismét a

[1138] U.o.
[1139] Potoczky Júlia: Az ellentmondások művésze. Tükör, 1968. október 29. 24-25.
[1140] I. m. 24.
[1141] V.ö.: Haim Finkelstein: Dalí’s Paranoia Criticism, or the Exercise of Freedom. Twentieth Century Literature, 1975/1. 59-71.
[1142] Bóta 2006, 33.

naturalizmus és a kollázs-szerűség kombinációja, pop artos tipográfiával kiegészítve, de nem szitázva, hanem ecsettel precízen megfestve. Lincoln neve és arcképe is szerepel a festményen, ami azonban Gyémánt szerint nyíltan utalt John F. Kennedyre és az 1963-as Kennedy-gyilkosságra is, vagyis egy kortárs amerikai elnöknek, egy hidegháborús ellenfélnek állított emléket.

Gyémánt első jazz témájú képe is még 1967-es kiállítására készült, és két híres és nem mellesleg amerikai zenészt, Charlie Parkert és Stan Getzet örökítette meg. Gyémánt anekdotája szerint az amerikai kultúra piedesztálra állítása miatt 1968-ban maga Aczél György tiltatta be egy kiállítását az Eötvös Klubban, de előtte már a Budafoki Művelődési Házban is rendezett egy kis kiállítást, amelyen már a korábbiaknál újabb tematikájú képekkel szerepelt a Jazz és a Beatles igézetében.[1143] Erről a kiállításról is elkelt minden műve, köztük a *Cool Jazz* (1967) és a *Blues in the Night* (1968) is, amelyek a *Cosmopolis*hoz hasonlóan a „montírozott" struktúrára, a fotórealista és a szürnaturalista elemek kombinációjára épültek. Tematikailag pedig a modern amerikai jazz zene és az amerikai festészeti modernizmus képi világa fonódik össze rajtuk szervesen a montázs-technika képszervező elvének égisze alatt, ami párhuzamos a pop art nemzetközi diadalmenetével, az International Pop-pal is. Ennek kapcsán Fehér Dávid csak az utóbbi években hívta fel arra a figyelmet, hogy a „magyar pop art" valójában inkább „kvázi pop" és nemcsak szellemiségében, de trompe l'oeil technikájában is eltér az amerikaitól.[1144]

Az inkább talán Laknerre jellemző irónia ugyan Gyémánt képeinek kevésbé sajátja, de rá is jellemző a precíz és bravúros, gyakorlatilag akadémikus olajfestészet. Vagyis a szürnaturalizmus örökségeként a pop artos motívumok is aprólékosan, ecsettel vannak megfestve nála is, nem pedig szitázással kerülnek a vászonra, ahogy Amerikában. A popos, vagy kvázi popos festményeken az is szembeötlő, hogy Gyémánt még ekkor is intenzíven használja a szürnaturalizmus vizualitását, amit az *Atomvillanás után* (1968) című képe mutat a legtisztábban. A Salvador Dalí és Alberto Giacometti világát idéző cuppantott figurák ugyanis egy Yves Tanguy-re és Korga Györgyre is emlékeztető posztapokaliptikus, sivatagi tájban vánszorognak, melynek konkrét képi előzményeit az 1965-ös Ady-illusztrációk jelentik, ahol Gyémánt még kifejezetten Csernus modorában dolgozott. A szürnaturalista vizuális kultúra komplexitását jól mutatja, hogy 1968-ban a jazz-képek kapcsán már nemcsak Csernus

[1143] I. m. 21-23.
[1144] Fehér 2015. Fehér 2016b.

régi szürnaturalista, de Lakner új kvázi pop stílusa is párhuzamként kínálkozik a később részletesebben is elemzésre kerülő *Menekülő*vel (1966) és a *Forradalmárok kivégzésé*vel (1965), ahol ráadásul az eddigi amerikai referenciákon túl az egyik leghíresebb európai posztapokaliptikus, újhumanista festő, Francis Bacon vizualitása is megjelenik már.[1145] Gyémántot azonban vélhetőleg éppúgy nem foglalkoztatta a szelf egzisztencialista dekonstrukciója, mint ahogy szürrealista destrukciója sem, ami azonban nem gátolta meg a különféle érdekes vizuális hatások festői integrációjában, habár végül a hetvenes években visszatért a lehető leghagyományosabb portréfestészethez, a foucault-i és gombrichi értelemben vett klasszikus és realista paradigmához.[1146]

Maurer Dóra és az új tárgyiasság

Maurer Dórát általában nem szokták Csernus vonzásköréhez sorolni, de Németh Lajos az 1968-as *Modern magyar művészet*ben közölt tőle egy olyan grafikát (*Vevőre várva*, 1965), amelyet a mágikus realista festői törekvések grafikai megfelelőjeként aposztrofált Major János *Város* (1964) című rézkarcával együtt.[1147] Maurer interjúiban általában a magányos, autonóm művészi indulás retorikai formuláit részesíti előnyben, de ezzel együtt sem tagadja a szürnaturalizmus látásmódjának hatását. „Diákkoromban a hazai pályán többen is hatottak rám. Közvetlenül, tanulásformán Major János, akinél a rézkarcolás hagyományoson túli lehetőségeit láttam, közvetve pedig Kondor Béla és Csernus Tibor, de nem stílus, hanem egy szürreálishoz közeli felfogás szempontjából."[1148] Maurer leginkább az 1963-ban elkezdett *Pompeji* című sorozatán kísérletezett az egészen szürreális naturalizmussal, vagyis minuciózus részletességgel festett meg szokatlan szögből természeti tárgyakat, amelyek egyszerre keltettek reális és szürreális asszociációkat.[1149] Maurerre Kondor és Csernus

[1145] Az 1945 utáni humamizmus, az új és modern emberkép diszkurzusához lásd: Postwar 2016.
[1146] Gombrich 1960. Foucault 1966a. Gombrich és Foucault perspektívájának, nézőpontjának rokonságára a reprezentáció fogalma kapcsán Svetlana Alpers mutatott rá: Alpers 1983b
[1147] Németh 1968, 141.
[1148] Hernádi Miklós: Festőélet Magyarországon VI. Beszélgetés Maurer Dórával. Artmagazin, 2009/3. 35.
[1149] A pompeji kultúra és annak recepciója a szürrealistákat is foglalkoztatta. Jensen Gradiva című regényének pompeji hősnője Freud értelmezésén keresztül Bretont, Dalít és a szürrealistákat is elbűvölte. Ebből az irányból tekint a sorozatra Révész Emese is. V.ö.: Révész 2018. A szürrealisták Gradiva-kultuszához lásd: Radnóti Sándor: Gradiva II. Holmi, 2001/12. http://www.holmi.org/2001/12/radnoti-sandor-gradiva-ii

mellett talán az idősebb pályatárs, Major János korabeli grafikai kísérletei tették a legnagyobb hatást, illetve az, hogy 1963-ban Rómában és Olaszországban járt. A *Pompeji* sorozattal párhuzamosan, illetve rögtön az 1961-es diplomázása után Maurer megrendelésre is készített szocialista realista szellemiségű, valójában inkább kritikai realista hangulatú, a Neue Sachlichkeit expresszionista formavilágát idéző grafikákat különféle gyárakról (Szőnyi olajfinomító) bányákról (Rudabányai vasércbánya) és munkafolyamatokról. Maurer kritikai realizmusa párhuzamba állítható azzal a hivatalos modernizálási folyamattal is, amely még Domanovszky és Kádár György munkáin is tetten érhető volt az ötvenes évek végétől kezdődően. Emellett Maurer expresszionizmusa felidézhette Kondor expresszivitását is, akire Koffán Károlyon keresztül szintén nagy hatást gyakoroltak Uitz korai grafikái, akinek *Luddíták* sorozata (1923) Maurer gyárábrázolásait is inspirálta.

A *Pompeji* sorozat (1963-1965) egyes művei, a *Virágok háza*, a *Holtak háza*, az *Édenkert pitvarában*, vagy a *Vevőre várva* viszont a hivatalos munkáktól eltérően más irányba kereste az új formakincs, az innovativitás útjait.[1150] A rendkívül gazdag faktúrával megjelenített motívumok ugyanis a figurativitás és a reprezentáció határain lebegnek, vagyis azt a kérdést feszegetik, hogy meddig is tekinthető a kép realista reprezentációnak, sőt egyáltalán bármiféle reprezentációnak, ami direkt és indirekt, teoretikus módon is reflektált arra a nagyon leegyszerűsített realizmus képre, amit a Főiskola kommunista, illetve akadémikus realista szellemiségű oktatói elvártak. Maurer vélhetően szándékosan választott konkrét, táj- és életképi asszociációkat keltő címeket is, hogy kompozícióit még erőteljesebben lehorgonyozhassa a realizmusban, vagy – egy másik nézőpontból – még inkább konfrontálja egymással a figuratív és a nonfiguratív, az ábrázoló és az elvont (az ábrázolhatatlan ábrázolása) művészetszemléletet. A címek esetenként költőiek, mint a *Holtak háza*nál, amely Pompeji sztereotip kulturális státuszához kapcsolódik, máskor egészen leíró jellegűek, mint a *Loreius Tiburtinus kertjé*nél, amely egy létező hely volt az elpusztult városban. Megint máskor viszont ironikusak, mint az *Édenkert pitvara*, ahol az

A Gradiva kapcsán azt is érdemes leszögezni, hogy Sylvester Katalintól eltérően Maurer számára nem jelentett problémát sem művészetének gender alapú kategorizálása, sem pedig a szürrealisták spektakuláris nő képe, műveiben egyikre sem reflektált. Maurer már szürrealista korszakában is univerzalista, avantgárd művészként alkotott. Ennek az esztétikának a mimikriként történő értelmezéséhez lásd: Edit András: Gender Minefield: The Heritage of the Past. N. Paradoxa, 11, 1999. 4-9.

[1150] A sorozatok hasonló irányú, de részletesebb, bioromantikus értelmezéséhez lásd: Révész Emese: Nyomtatás – nyomhagyás. Maurer Dóra grafikai munkássága. Magyar Képzőművészeti Egyetem, Budapest, 2018.

ábrázolás centrumában egy az emberi szívre emlékeztető tengeri szivacs ismerhető fel, az édenkert pedig Pompeji kontextusában az elpusztult édenre utal, ami leginkább egy klasszikus, a reneszánsztól a romantikáig ívelő művészeti és kulturális kontextusban értendő. A *Holtak házá*ban az architektúra az absztrakció felé hajlik, a pálmafára emlékeztető növény pedig valójában egy meszes vázat kiválasztó tengeri állat. A *Vevőre várva* esetében pedig egy egész polgári interieurt megtöltenek a geológiai (fosszíliák) és archeológiai (lekopott kő reliefek) asszociációkat keltő felületek, amelyek egyértelműen a csodálatos és a meglepő iránt vonzódó bretoni esztétika felé mutatnak, ami a szerves és a szervetlen formák rejtélyes analógiáit tekintette a szépség egyik elsődleges forrásának.[1151]

A *Pompeji* sorozatot tehát nem pusztán a szubjektív emlékek és az objektív ábrázolások, hanem a különféle lét- és tudásformák, az archeológia és a geológia, az élő és az élettelen szürreális montírozása, egymásba olvasztása jellemzi. Az egészen aprólékosan megjelenített természeti részletek, a kövek, kőzetek, növények, tengeri állatok, szivacsok és korallok vizuális kultúrája az itáliai régiségek populáris kultuszán, illetve a szürrealisták archeológiai és geológiai érdeklődésén túl talán attól sem független, hogy ebben az időben Maurer jóban volt Majorral. Major pedig a régi, biológiai és az orvosi témájú könyveket gyűjtötte, részben a régi metszetek miatt, amelyeket Max Ernsttől inspirálva beépített modern, szokatlan képzettársításokra épülő, szürreálisan naturalista kompozícióiba az ötvenes évek végétől kezdődően.[1152]

A *Pompeji* képeken sziluett-szerű, amorf, biomorfikus képzeteket keltő figurák is jól felismerhetőek, akik tulajdonképpen a konkrét emberi alakokat helyettesítik, mint például a *Vevőre várva* ironikus címmel ellátott kompozíción, amely talán arra is utal, hogy Maurer nem megbízásra készített, otthoni kísérletei nem igazán számíthattak vevőre. A vevők és a vásárlók hiánya azonban nem jelentette a másik kultúra hiányát, mert Maurer is része lett az 1953 és 1956 után lassan, de biztosan újjáéledő másik, alternatív kultúrának. Ő is odacsapódott akkori barátaival, Vásárhelyi Verával és Major Jánossal együtt Kovásznai György és Dr. Végh László avantgárd köréhez, ahonnan leginkább a közös zenehallgatásokra

[1151] André Breton: L'Amour fou. Gallimard, Paris, 1937. V.ö.: Krauss - Livingston 1985. Lásd továbbá: Bohn 2002. Vélhetően a szürrealisták alternatív vizuális kultúrája ihlette meg Foucault-t és Deleuze-t is, amikor a tudás sztratigráfiájával kezdtek el foglalkozni. V.ö.: Deleuze 1986. Warburg, Breton, Benjamin és Deleuze fosszíliáit először Didi-Huberman kapcsolta össze: Didi-Huberman 2002a.

[1152] A könyv logikájából adódóan Major János Ernst-értelmezésének értelmezésére majd csak később tudok sort keríteni.

és a házibulikra emlékezett vissza. Ezen a körön keresztül juthatott el hozzá az art autre, az informel és a tasizmus hatása is, amelynek kapcsán Maurer konkrétan Hans Hartungot említi, aki amúgy 1960-ban a Velencei Biennálé egyik nagydíját nyerte el.[1153] De vélhetően Majorhoz és Laknerhez hasonlóan ő is vonzódott Max Ernst művészetéhez, illetve a figurativitás és az absztrakció határmezsgyéihez, ami az ötvenes évek új École de Paris-ját is foglalkoztatta,[1154] és kísérletezett különféle extrém maratásokkal, kaparással, sőt décalcomanie-vel, a lemezek cuppantásával, elcsúsztatásával is egymáson. Max Ernst és Hans Arp, vagyis Maurer biomorf vizualitásának másik potenciális forrása,[1155] Hartungtól eltérően már az ötvenes években világsztárnak számított, 1954-ben egyikük a festészeti, másikuk a szobrászati nagydíjat hozta el a Velencei Biennáléról, és műveik reprodukciói ismertek voltak Dr. Végh, Kovásznai és Lakner köreiben is. Maurer esetében végül a különböző irányokból érkező vizuális impulzusok eredője az új tárgyiasság és az új tárgyiatlanság fura kontaminációja lett: a fotografikus képek és a biomorfikus asszociációk, az emlékek és a fantáziák komplex szövevénye az ábrázolás és az absztrakció határán.

A *Pompeji* sorozatot követő *Az este képei* (1964-1965) már Maurer valós utazásait követve balkáni és görög tájakon kalandozott, de továbbra is hasonló formai kísérleteket folytatva, és ismét olyan valós asszociációkat keltő címekre bazírozva, mint a *Gyümölcshozó kaktusz*, a *Sziklás szántó*, vagy a *Halászbárkák kikötője*. Valójában azonban Maurer akkor már a *Pompeji* sorozattól eltérően nem akart konkrét vizuális emlékeket megjeleníteni, inkább csak a tájképek és veduták kompozícionális elemeit kombinálta a már említett biomorfikus képi világgal, kavicsok, tengeri élőlények naturalista ábrázolásával. 1965-ben pedig már ki is állíthatott ezekből a grafikákból egy kisebb kollekciót zsűrimentesen a Gondolat könyvesboltban, majd 1966-ban a zsűrizett kiállítása is megnyílt a Magyar Képző- és Iparművészek Szövetségének grafikus szekciója alá tartozó Dürer Teremben, amelyhez a katalógus szöveget a pszichológus Vekerdy Tamás írta, a kiállítás megnyitására pedig – legitimációs célzattal – Ék Sándort kérte fel Maurer.

A kiállítás egyrészt a diplomamunkájára épült, másrészt későbbi, „úti emlékeire", a rossz emlékű diplomamunka egyik darabját, a *Kedves környéke*t (1961) pedig még

[1153] Maurer Dóra szóbeli közlése, 2017. március 3.
[1154] V.ö.: Adamson 2009. Illetve a Zuglói Kör magyar verziójáról: Andrási 1991.
[1155] Ebben az időszakban a szürnaturalistának tekinthető művészek közül Maurer került a legközelebb az Alloway-féle, inkább formalista (design-orientált), mint életfilozófiai ihletésű biomorfikus modernizmus vizuális kultúrájához. V.ö: Alloway 1965.

reprodukálta is a Művészet. A művet a Neue Sachlichkeit posztexpresszionista realizmusa hatja át, a figurák rajzosak, alapvetően realisták, az absztrakt expresszionista, pontosabban tasista felületkezelés pedig finoman simul bele a falfelületek realista illúziójába.[1156] A *Pompeji* sorozat is ebből a képből kiindulva válhatott nyilvános elemzés tárgyává, amelynek során Nagy Ildikó a Művészetben az utazásokhoz és tanulmányutakhoz (Olaszország, Jugoszlávia, Görögország) kapcsolódó emlékekként, illetve emlékfoszlányokként értelmezte a munkákat, és egyáltalán nem említette sem a szürrealizmus tradícióját, sem pedig Csernust és a szürnaturalizmus irányzatát.[1157] Maurer pedig érdekes módon az egész időszakra és a kis grafikai kiállításra is úgy emlékszik vissza, hogy diploma híján sokáig nem kapott rendes kiállítási lehetőséget, és kénytelen volt szocialista realista grafikákat is készíteni,[1158] amit egyfajta reziliens esztétikai kompromisszumként élt meg.

A meglepő az, hogy Maurer a diploma elnyeréséhez a közvetlen környezetéről készített, lényegében realista hangvételű grafikákat, amelyeket azonban – talán nem függetlenül Lakner és Szabó egy évvel korábbi diplomázásától – 1961-ben még sem fogadott el a diplomabizottság, mivel a munkákon az egyik bizottsági tag a szürrealizmus nyomait vélte felfedezni, miközben azt is felrótta hiányosságként, hogy a szocializmus tematikája nem jelent meg rajtuk kellő súllyal.[1159] „Minthogy grafikus osztályba jártam, egy sorozat rézkarcot csináltam mindennapi látványokról, apró személyes élményekről, a közös címük is ez volt: Mindennapok. Erre az ártalmatlan, barátságos sorozatra nem kaptam diplomát. Körülöttem mindenki kapott. A bizottság Aradi Nórából, Ék Sándorból (akivel egy évig nem is akartam találkozni, mert féltem, hogy beledumál nekem), Kádár Györgyből és Bernáth Aurélból állt. Az utóbbinak a diákjai egy évvel korábban a munkastílusuk ellenére mégiscsak átmentek a diplomavizsgán, mert Bernáth átsegítette őket. Egyébként, ha valahova lehetett engem kapcsolni, akkor hozzájuk lehetett, Szabó Ákoshoz, Laknerhez és az előképeikhez: Hantaihoz, Csernushoz, amerikai művészekhez, például Ben Shahnhoz.”[1160]

[1156] Révész Emese hívta fel arra a figyelmet, hogy a 8 lapból álló diplomamunka, a Mindennapok egyik lapja, az Ebédszünet szekéren üldögélő munkás társaságának kompozíciós előképe Csernus Újpesti rakpartja lehetett. Révész 2018, 21.
[1157] Nagy Ildikó: Maurer Dóra kiállítása a Dürer-Teremben. Művészet, 1966/5. 41.
[1158] Maurer Dóra szóbeli közlése, 2017. március 3.
[1159] Maurer Dóra diplomabírálatának jegyzőkönyve. (1961) MKE Adattár, Budapest.
[1160] Topor Tünde: Mindig tisztább formákkal dolgozik az ember, nem összemaszatolva… Interjú Maurer Dórával. Artmagazin, 2017/2. 12.

Maurer diplomamunkáját amúgy minden résztvevő kiválónak tartotta, de eszmei problémák merültek vele kapcsolatban, amit a zsűri tagjai közül a minisztérium képviselője, Rónai György összekapcsolt az 1961-es Stúdió-kiállítás anyagával és annak kritikájával – itt nyilván főnökére, Aradi Nórára gondolt – vagyis a szürreális hangulatú művek elítélésével. A diplomát ennek ellenére a bizottság megszavazta, de Rónai a döntést megvétózta, Maurer ezért nem kapott végül diplomát.[1161] A Magyar Képző- és Iparművészek Szövetsége azonban felvette tagjai közé, és kapott hivatalos megbízásokat is, gyárakról, a szocialista termelésről kellett szocialista realista hangvételű grafikákat készítenie, amit Maurer magas színvonalon, kritikai realista stiláris reminiszcenciákkal oldott meg. Ezzel párhuzamosan kezdte el készíteni „titokban", vagy inkább a saját kedvére a pszeudo-realista *Pompeji* sorozatot, amelyet visszaemlékezéseiben autonóm művészeti tevékenységnek tekintett, míg a megrendelésre készített, németes mágikus realista ábrázolásokat alkalmazott művészetnek értelmezte, és ennek megfelelően azokat nem is szerepeltette 1966-os első egyéni kiállításán. A technikai kísérletek aztán a hatvanas évek végén egyre inkább kiszorították a realizmus és a tárgyiasság elemeit művészetéből és fokozatosan vezettek el nála egyfajta akcionista praxisig, amikor is a nyomhagyás maga vált témává. A nyomhagyás módozatainak dokumentálása során került előtérbe munkáiban a fotográfia is, ami aztán a konceptuális művészet recepciójával párhuzamosan a realizmus új formái felé vezette Maurert, amikor is először az emberi test és gesztus nyomhagyása, majd ezek dokumentálása, később formalizálása és szerializálása kezdte el intenzíven foglalkoztatni, ami már a realizmus modern, természettudományos, nem pedig szürrealista kritikáját részesítette előnyben. Mindez végül egy alapvetően konceptualista praxisban teljesedett ki, amelynek immaterialitása a hetvenes években maga mögött hagyta a realizmus, a szürrealizmus és a szürnaturalizmus materialitását is.

[1161] Fontos megjegyezni, hogy Maurer diplomamunkájának „elutasítása" 1961-ben nem volt egyedi eset. A 18 diplomázó közül végül csak 6-nak fogadták el a diplomamunkáját. V.ö.: Révész 2018, 22-23.

A „szürrealisták” terme

A *Stúdió 66* és a *Stúdió 67* az újabb magyar művészettörténetben a hatvanas évek komplexitásának, a 3T, illetve a 3T szükségszerű dekonstrukciójának a szimbóluma lett.[1162] Amíg 1966-ban egy, ha nem is zsűrimentes, de a „liberális” vezetőség által zsűrizett, minden tendenciának teret adó kiállítás valósult meg, addig 1967-ben számos képet kizsűriztek, elsősorban a szürrealista és az absztrakt darabokat.[1163] A legendárium része az is, hogy Altorjai *Süllyedjek felfelé!* című művét nagy mérete miatt már nem tudták eltávolítani a közelgő megnyitó előtt, így azt csak letakarták egy függönnyel, amit a 3T rugalmasságának szimbólumaként bárki fellebbenthetett. Az 1966-os kiállítás zsűrizésének idején Bencsik István volt a Stúdió vezetőségének elnöke, aki közvetlen kapcsolatban állt Aczél Györggyel: „Aczél (...) ösztönözte a fiatalokat arra, hogy olyan akciókat kezdjenek, amelyek demonstrálják, hogy a magyar szocialista demokráciában van szellemi ellenzék. Ha ő kezdeményezi ezt, és rajta tartja a kezét, akkor abban bízhatott, hogy nem fog elszabadulni. Olyan mederbe akarta terelni ezeket az indulatokat, ahol ellenőrizni lehetett őket, de nem gátol bennünket abban, hogy mindent kimondjunk, és mindent megmutassunk. Aczél velem volt személyes összeköttetésben... Semmi olyat nem tettünk, amiről ő nem tudott...”[1164] Bencsik 1964-től volt a Stúdió elnöke, és az elnökségbe beválasztották többek között Lakner Lászlót is, aki 1964-ben és 1966-ban a Stúdió kiállítások modern plakátjait is készítette. A Bencsik-féle új elnökségben helyet kapott Lakner mellett Fajó János, Gy. Molnár István és Bartl József is, illetve Melocco Miklós, Sváby Lajos és Veszprémi Imre, akik az 1966-os problémássá tett kiállítás után közösen léptek fel a „liberális”, nyugatos (korabeli szóhasználattal: a nyugatot majmoló) szárnnyal szemben.

Az elnökség újraalakulásától nem függetlenül az első forradalmi stúdiós kiállítás a *Stúdió 64* lett, amit például Frank János észlelt is, de a forradalom, az újítás szele szerinte akkor még inkább csak a sorok között, egy-egy meglepően szürrealista mű apropóján volt

[1162] A 3T felől értelmezte a két kiállítást az anyag rekonstruálása és inszcenírozása az Ernst Múzeumban, 2006-ban. V.ö.: Csanádi-Bognár Szilvia (szerk.): Tiltás és tűrés. A Fiatal Képzőművészek Stúdiójának 1966-os és 1967-es kiállítása. Ernst Múzeum, Budapest, 2006. E tárlat kapcsán fogalmazta meg a 3T sablonos és merev paradigmájának kritikáját Sasvári Edit: Sasvári 2006.

[1163] Zombori Mónika a kiállítás zsűrijének jegyzőkönyve alapján a következő kizsűrizett művészekről tesz említést: Bak Imre, Fajó János, Keserü Ilona, Frey Krisztián, Tót Endre, Kováts Albert, Paizs László és Baranyay András. De azt is tudjuk, hogy Altorjai, Korga és Kóka művek sem szerepeltek a kiállításon, Laknertől viszont volt egy mű. Zombori 2015, 36.

[1164] Idézi: Sasvári 2006.

kitapintható.[1165] Németh Lajos volt az, aki ezt a legmarkánsabban ki is tapintotta, és valami új, pontosabban többféle új kezdetét is érzékelte a kiállításon, melyek egyike éppen a Csernus nevével fémjelzett és markánsan Lakner által képviselt új szürrealizmus volt, akitől a *Politechnikai szertárszekrény* szerepelt a kiállításon.[1166] Gyémántnak pedig már a *Stúdió 64*-en megjelent a *Cosmopolis* első verziója, amit később vázlatként illesztett be az életműbe, de rajta kívül Maurer Dóra, Pásztor Gábor és Altorjai Sándor szürnaturalista szellemiségű munkái is megjelenhettek. 1964-ben azonban Csernus követői még nem alkottak önálló termet,[1167] trendet, de már kivívták a kritika rosszallását, Oelmacher például nemcsak Gyémánt „ragasztványát" pécézte ki, de összességében is így írt: „Ezerszer rokonszenvesebb egy, az anyagával küzdő, de a kifejezésért megszenvedett művész, mint a kaparás, vakarás, tapasztás összes trükkjeivel ékes szemfényvesztő."[1168] A Stúdió korábbi vezetőségének leváltása, fiatalítása azonban egybeesett a kádári-aczéli nyitással, ami egy új, friss szellemiségű fiatal társaságot mégiscsak arra biztatott, hogy a korábban inkább gyakorlótérnek elképzelt fiatalok stúdiójából valóban a kísérletezés terepe lehessen.[1169]

A kísérletezés és az újítás akkor szúrt szemet, amikor azt az inszcenírozás, avagy a rendezés lehetővé és láthatóvá tette, és a kritika maga is verbalizálni óhajtotta, amihez azonban a többség egy még a harmincas-negyvenes években kidolgozott „bolsevik nyelvet" használt, vagy pedig annak modernizált és a lokális körülményekhez szabott verzióját alkalmazta.[1170] Németh Lajos szerint például az 1966-os kiállításon az 1964-es innovációk reprezentációjaként már lett egy „szürrealista" és egy „absztrakt" terem, és az előbbiből Lakner alkotásai magasodtak ki kvalitásukkal, az utóbbiból pedig Keserü Ilona és Karátson Gábor festményei.[1171] A szürrealista terem anyaga nagyjából rekonstruálható is, hiszen Laknertől a *Forradalmárok kivégzése*, a *Menekülő*, és a *Rembrandt tanulmányok*, Gyémánt Lászlótól *Az idő melléktermékei*, Altorjaitól az *Úgy izgulok!*, Kóka Ferenctől az *Atomvillanás*, Korga Györgytől pedig a *Piros tollak (Hirosima emlékezete)* lehetett ott. Lakner műveinek

[1165] Frank János 1996-os visszaemlékezését idézi: Zombori 2015.
[1166] Németh Lajos: A „Stúdió 64" kiállításról. Valóság, 1965/3. 90-93.
[1167] Zombori Mónika: Stúdió kiállítások a korabeli dokumentumok tükrében. I. Hatvanas évek. Artmagazin, 2015/8. 32-37. http://artmagazin.hu/artmagazin_hirek/studio_kiallitasok_a_korabeli_dokumentumok_tukreben.3430.html?pageid=119
[1168] Oelmacher 1964b.
[1169] Aknai Katalin – Merhán Orsolya: A Fiatal Képzőművészek Stúdiójának története, 1958-1978. In: Hans Knoll (szerk.): A második nyilvánosság. XX. századi magyar művészet. Enciklopédia, Budapest, 2002. 201-227.
[1170] V.ö.: Kotkin 1995. Krylova 2017.
[1171] Németh 1966.

kvalitását és szürrealitását részletesen is elemzem majd, szintén szó lesz Altorjai és Kóka szürnaturalizmusáról is, így most csak Korga képének tipikus, hidegháborús tematikáját emelném ki, ami meghatározta az egész szürrealista terem hangulatát. A *Piros tollak* még nem szerepelt két évvel korábbi egyéni kiállításán, mivel a festményt egy konkrét úti élmény inspirálta, Korga 1965-ben Tokióban járt és ott részt vett egy Hirosima megemlékezésen, ahol a felvonulók egy-egy piros tollat tűztek a ruhájukra az atomtámadás emlékére.[1172] A festmény távoli rokona a *Saint Tropez*-nak és Gyémánt karneváljának (*Életbenmaradottak karneválja*) is, egyértelműen a felvonulási képek zsánerébe tartozik, amit egy sziporkázó városi vedutává, spektákulummá alakít, amelynek kifejezetten pozitív az üzenete a korábbi posztapokaliptikus festészetéhez képest, amit egy évvel korábban még élesen bírált is a kritika. A háttérben persze azért ott van Nagaszaki és Hirosima helye, fölöttük a gombafelhő, az egész kép azonban mégis a modernitás csodáját ábrázolja a szimpla naturalizmusnál színesebb, gazdagabb módon, ami mintha Chagall és Apollinaire tízes évekbeli szürnaturalizmusát idézné fel,[1173] ami az akadémikus realizmusnál mélyebb és lényeglátóbb képet fest a szürke valóságról. A tízes évek mesés szürnaturalizmusa azonban a két világháború után és a kapitalista, majd az azzal versengő szocialista spektákulum feltámadásával párhuzamosan minden pozitívuma ellenére is túlságosan is színesnek, hatásvadásznak, illetve ironikusnak tűnhetett a nézők számára. Amíg Lakner képeinek tragikus hangvételét egyértelműen jól fogadta a kritika, addig Korga és Kóka bombasztikus és látványos új realizmusa nem tűnt összeegyeztethetőnek a szocialista modernizmussá váló szocialista realizmus komolyságával.

Lakner, Korga és Kóka festményének politikai kontextusa egyértelműen a vietnámi háború és a keleti blokk antiimperialista ideológiája volt, amely az atomháború emlékezetét is a hidegháború kontextusában hasznosította. 1963-ban John F. Kennedy elnököt meggyilkolták, utóda Lyndon B. Johnson lett, ami erősödő amerikai jelenléthez vezetett Vietnámban. Az erősödő amerikai jelenlét attól sem volt független, hogy 1964-ben a párton belüli ellenfelei megbuktatták a békés egymás mellett élés politikáját meghirdető Hruscsovot, és a Kremlben Brezsnyev került hatalomra, aki a szovjet politikai élet ortodox szárnyával is jó kapcsolatokat ápolt. 1965 végére már 180 ezer amerikai katona állomásozott

[1172] Sámathy Tamás: Nem mindegy, hogy merre csavarodnak a felhők. Beszélgetés Korga György festőművésszel. Mai Magazin, 1984/2.
[1173] Apollinaire 1914. Lásd még: Bohn 2002.

Dél-Vietnámban, és egyre komolyabb szárazföldi összecsapások is zajlottak, melyek áldozatai a keleti blokk sajtójában is egyre fontosabb helyet kaptak. 1966-ban aztán már 380 ezer amerikai katona harcolt Vietnámban, és egyre nagyobb és elszántabb tüntetésekre került sor az USA-ban és Nyugat-Európában is az imperialista háború ellen.

Mindettől nyilván nem lehetett független, hogy Németh Lajos és mások is elsősorban Lakner László proteszt szellemiségű munkáit dicsérték a Fiatal Képzőművészek Stúdiójának kiállításán, aki formalizmusa és szürrealizmusa miatt akkor még mindig nem jutott egyéni kiállítási lehetőséghez. Erre majd csak 1969-ben kerülhetett sor, de akkor is csak a Kulturális Kapcsolatok Intézetének galériájában, és akkor a „fiatal művész" már nem is szürnaturalista képeket állított ki. Lakner a *Stúdió 66*-on is lényegében már pop artos, illetve kvázi popos, újrealista munkákkal szerepelt, amelyek a montázs logikájára épültek, de az új figurativitás, az új tragikus humanizmus Francis Bacon-nel fémjelzett trendjével is párhuzamba állíthatók.[1174] Bár az is igaz, hogy festészetének technológiája még tulajdonképpen szürrealista, szürnaturalista alapokra épült, ami ahhoz is hozzájárult, hogy a három festménye által uralt termet szürrealista teremnek nevezte Németh.[1175] Ez a szürrealista címke meghatározó szerepet játszhatott abban is, hogy a nyár eleji kritikák után Perneczky a késő ősszel megjelenő nagy cikkében a szürnaturalizmust éppen a szürrealizmus magyar tendenciáival, Vajda, Korniss és Bálint festészetével szemben találta sekélyesnek és hatásvadásznak.[1176]

A szürnaturalizmus művészettörténeti leírása, stíluskritikája, illetve dekadenciájának markáns verbalizálása ahhoz is hozzájárulhatott, hogy a Stúdió vezetésének egy része Bencsik leváltását kérte Aczéltól. Perneczky írása mellett a *Stúdió 66* anyagát és a művészi szabadság helytelen, nem szocialista értelmezését a Magyar Ifjúság, vagyis a KISZ fórumának hasábjain egy nagyobb vita keretein belül ítélték el.[1177] A Magyar Ifjúság szerkesztősége zárszavában még a lektorátusi zsűrizés hiányát is számon kérte az esztétikai és politikai problémák súlyossága miatt. Sasvári Edit „ideológiai" rekonstrukciója szerint a kemény vonal egyik képviselője a Stúdióban az a Melocco Miklós volt, aki már Gyémánt dekadenciáját is bírálta az 1965-ös Gyémánt-ankéton, 1967-ben pedig két társával együtt gyakorlatilag feljelentette Bencsiket, hogy vezetése alatt a Stúdió a burzsoá művészet egyik melegágya

[1174] V.ö.: Leja 1993. Hyman 2001. Fehér 2018b.
[1175] Németh 1966, 50.
[1176] Perneczky 1966.
[1177] V.ö.: Csanádi-Bognár 2006, 24-35.

lett.[1178] 1967-ben aztán Aczél korábbi támogatása ellenére is leváltották Bencsiket, úgy tűnik, hogy Aczél tulajdonképpen „beáldozta" az általa bátorított fiatal művészt, mivel a párton belül engednie kellett a keményvonalas szárnnyal szemben, amelyet leginkább Pullai Árpád, az MSZMP Párt- és Tömegszervezetek Osztályának vezetője képviselt.[1179]

Aczél tehát stratégiai jellegű politikai döntést hozott 1967-ben, ami szinkronban volt a keményedő szovjet külpolitikával, az amerikai absztrakt expresszionista, álságosan szabad és liberális kultúra kritikájával, de a nonfiguratívitás, a szürnaturalizmus és a szürrealizmus hazai, szakmai megítélésével is. Aczél célja az volt, hogy ő legyen a párton belül a legfőbb döntéshozó kulturális kérdésekben, amit el is ért, hiszen 1967 áprilisában megválasztották az MSZMP KB Kulturális, Tudományos és Közoktatási Osztályának titkárává. A Bencsikkel szemben fellépő Melocco és Sváby sem igazán esztétikai alapon cselekedtek, hiszen Bencsik festőként nem az amerikai absztrakció vagy a szürnaturalizmus útján járt, hanem hozzájuk hasonlóan egy óvatos, apolitikus modernizmust képviselt. Vagyis tetteik nem a hidegháborút, és azon belül a szovjet-magyar kultúra dominanciáját, vagy éppen az amerikai imperializmus kritikáját célozták, hanem saját érvényesülésüket,[1180] amit az is kiválóan mutat, hogy Melocco és Sváby is önálló kiállítási lehetőséghez jutott 1967 folyamán a Műcsarnokban, amiről a még Budapesten dolgozó szürnaturalisták Laknerrel és Gyémánttal az élen nem is álmodhattak.

A „visszautasítottak"[1181]

A Csernust követő művészek közül sokan Csernushoz hasonlóan nem jutottak önálló kiállítási lehetőséghez, illetve nem kaptak komoly nyilvánosságot szürnaturalista periódusukban. A sajtóban és a művészettörténetben Csernus és Lakner esetei váltak legendássá, akik többször nem szerepelhettek nagy országos kiállításokon, és nem kaptak egyéni kiállítási

[1178] Sasvári 2006.
[1179] Révész 1997, 142-144.
[1180] Úgy is fogalmazhatunk, hogy önös érdekeik, Eigen-Sinn-jük vezérelte őket. V.ö.: Lüdtke 1993. Majtényi 2001.
[1181] A „visszautasítottak" közé azokat a szürnaturalista művészeket sorolom, akik Perneczky stílusteremtő cikkéig (Perneczky 1966) nem kaptak egyéni kiállítási lehetőséget. És persze egyúttal utalni kívánok az 1863-as Salon des Refusés-re is, amelyen Manet kiállította a Reggeli a szabadbant, ami Csernust is inspirálta a Nádas megfestésekor, és bizonyos tekintetben – a klasszikus és a modern episztemé ötvözése – a szürnaturalista látás- és gondolkodásmód allegóriájaként is érthető.

lehetőséget sem, de hasonló elbírálásban részesült Sylvester Katalin is, aki már 1954-ben diplomázott, de Csernustól eltérően az 1957-es *Tavaszi Tárlat*on sem állított ki, és néhány országos szereplés ellenére 1964-ig (amikor is elhagyta az országot) nem kapott egyéni kiállítási lehetőséget. Visszautasított, az állami kultúrpolitika által nem támogatott művésznek tekinthető Szabó Ákos is, akinek Major Jánossal lett volna közös kiállítása a Fényes Adolf Teremben, ami ugyan átment a lektorátusi zsűri szűrőjén, de a minisztérium végül nem engedélyezte.[1182] Szabó aztán – jellemző és tanulságos módon – a Rákosligeti Művelődési Házban rendezhetett egyéni „kiállítást", amely csak két hétig volt látogatható, és ezért a „bemutató" kategóriába esett, amit nem kellett zsűriztetni a lektorátussal és engedélyeztetni a minisztériummal. Lakner pedig – akármilyen ismert és sikeres művész lett a hatvanas évek második felére – csak 1969-ben rendezhetett egyéni kiállítást, akkor is csak a Kulturális Kapcsolatok Intézetének kiállítótermében.

A szűkebb baráti körhöz tartozó Kóka Ferenc is csak 1969-ben kapott egyéni kiállítási lehetőséget, de Konkoly Gyula és Méhes László sem rendezhetett egyéni kiállítást a szürnaturalizmus fénykorában, 1959 és 1966 között. Konkoly még végdiplomát sem kapott, pontosabban nem is nyújtott be diplomamunkát, mivel úgy gondolta, hogy azt úgyse fogadják majd el.[1183] Méhes sem kapta meg a lehetőséget arra, hogy a hatodik, diploma utáni évre a Főiskolán maradhasson, és csak 1969-ben rendezhetett egyéni kiállítást, de csak egy félhivatalos helyen, a KFKI-ben (Központi Fizikai Kutatóintézet). Altorjai már 1963-ban befejezte a Főiskolát, de végdiplomát ő sem kapott, a Képcsarnoknak rendszeresen adott be festményeket, de nem rendezhetett a szocialista realista diszpozitív részeként államilag finanszírozott egyéni kiállítást egészen 1971-ig.

Csernus a „láthatatlanság", pontosabban a negatív értékelések, a félreértések és a láthatóság korlátozása miatt 1964-ben hagyta el Budapestet, Szabó Ákos pedig 1965-ben követte őt Párizsba. Konkoly Gyula 1970-ben Olaszországon át Párizsba, Gyémánt László 1970-ben Bécsen át Londonba emigrált. Lakner László 1974-ben DAAD ösztöndíját követően Berlinben maradt, Méhes László pedig többszöri ott tartózkodás után 1979-ben telepedett le végleg Franciaországban. Összességében pedig az a fura helyzet állt elő, hogy a szürnaturalizmus a kudarccal felérő budapesti sikerei után végül az eredeti, apollinaire-i szürnaturalizmus szülőhazájában, Franciaországban talált otthonra, de nem annyira a

[1182] Véri 2016.
[1183] Konkoly Gyula szóbeli közlése, 2017. október 26.

korabeli antikapitalista és újrealista ideológiai korrespondenciák miatt, mint inkább a szürrealisták által népszerűvé tett komplex és fantasztikus vizualitásnak köszönhetően. Ez az alapvetően illuzionista komplexitás Csernus, Szabó, Gyémánt és Méhes posztszürrealista periódusát is erőteljesen meghatározta, és nagyban hozzájárult ahhoz, hogy Csernus illusztrátorként egyértelműen sikeressé vált Párizsban, és Konkoly is ezzel a stílussal kereste a kenyerét grafikusként a hetvenes évek Franciaországában.

Sylvester Katalin

Sylvester a Főiskolán ismerte meg Csernust és még főiskolásként össze is házasodtak, és ő a férje után két évvel, 1954-ben diplomázott le szintén Bernáth Aurélnál, de diplomamunkáiról nem tudunk semmit. Éppúgy nem, ahogy az ötvenes-hatvanas évek festményei közül is csak igen keveset ismerünk.[1184] Tudjuk, hogy a nagy éves kiállításokra mindig küldött festményeket, de műveit többnyire kizsűrizték, csak az 1960-as országos kiállításon szerepelt egy csendélete. Párizsban a hatvanas évek második felében felhagyott a festészettel, szobrokat, asszamblázsokat készített a hetvenes évektől kezdve egészen élete végéig, de kiállításokon ritkán mutatta be őket. Ötvenes-hatvanas évekbeli festészeti munkássága öt általam ismert munkájából csak igen vázlatosan rekonstruálható. Két művét a Magyar Nemzeti Galéria őrzi, 1966-ban kerültek be a gyűjteménybe. A *Csendélet* (*Műterem*, 1960-64) középpontjában egy kicsi komód áll, lehajtható asztalkával, rajta palackok, festékes tégelyek. A kompozíció távolról a szürrealistákat és a mágikus realistákat idézi, a festésmód azonban inkább a Gresham metafizikus, sfumatós, homályba süppedő realizmusára emlékeztet, vagyis nem igazán van nyoma rajta Csernus hatvanas évek elejei fortyogó szürnaturalizmusának.

Sylvester látszólag nem kívánta követni Csernust a realizmus dekonstrukciójának útján, a *Csendélet* mégis „sűrű" (tematikailag és technikailag is), különösen a festékes tégelyek és a palackok körül halmozódnak fel a motívumok és a festékrétegek. Ez már nem Morandi metafizikája, de nem is Kanoldt tiszta fotografikus hűvössége, érdekes módon ott lüktet benne a Nouveau Réalisme anyagszerűsége is, amit Sylvester csak 1964-ben

[1184] V.ö.: Stenczer 2013. Böröczfy Virág (szerk.): Sylvester Katalin műterme. FKSE, Budapest, 2013.

ismerhetett meg „élő” (nem reprodukált) műveken keresztül. Egy másik, hagyományosabb tematikájú konyhai csendéletét (*Konyha*, 1960-as évek eleje) Lakner László is említi egy visszaemlékezésében.[1185] Mai szemmel a *Konyha* leginkább hangsúlyos matériájával, materialitásával tüntet, azzal, hogy Sylvester a csendéletet nem morális tartalmak allegorikus közlésére használta, hanem pusztán csendéletként festi meg, ami a hely szelleméből (a konyha a nő birodalma) és Sylvester helyzetéből (Csernus felesége) adódóan feminista kritikai reflexióval gazdagodhatott. „Egy magyar művésznőnek is ezer éve híve vagyok: Sylvester Katalinnak, Csernus Tibor feleségének. Konyhai csendélete, amit valamikor az ötvenes évek végén festett, szememben az első kísérlet volt arra a valamire, amit manapság Pipilotti Rist vagy Rosemarie Trockel tudatosan és sikeresen képvisel, vagyis a képzőművészet egy új aspektusára, amit talán úgy lehetne nagy általánosságban jellemezni, hogy a «világ jelenségei egy nő-művész szemével». Egy konyha kék csempéinek háttere előtt gyúródeszka, lisztkupac a beleütött tojással – ebből a háziasszonyi tematikából Kati csinált először művészetet.”[1186]

Lakner tulajdonképpen azt állítja, hogy Sylvester teljesen tudatosan reflektált témájának gender aspektusaira, sőt ironikusan újra is értelmezte a tipikus női műfajt és női festészetet, ami már a két világháború közötti időszakban, a jazz és az art deco korában divatba jött. Erre a tudatosságra utal a kép hátterét kitöltő nagy faliszőnyeg is, amelyen huszárok alakja ismerhető fel, ami egyúttal a csataképet és a férfi princípiumot, a férfi tekintetet is beemeli a képbe, amelyből azonban manifeszt módon hiányzik a férfi tekintet megszokott tárgya, a nő maga, akinek csak a helyét és a szerepét, a konyhát és a sütés-főzést jeleníti meg Sylvester.[1187] A hiány azonban erős hiány, hiszen éppen a patriarchális társadalomban számára fenntartott helyet hagyja üresen a festőművész nő, aki ekként csupán és tisztán egy festői, alkotói szerepet játszik el, miközben azért a konyhán és a huszárokon keresztül allegorikusan felidézi a hidegháborús szocialista realista diszpozitív logikáját is.

[1185] Topor Tünde: „Az utókor kiszámíthatatlan.” Interjú Lakner Lászlóval. Élet és Irodalom, 2001. szeptember 21. https://www.es.hu/old/0138/interju.htm
[1186] U.o.
[1187] A férfi tekintet fogalmához lásd: Laura Mulvey: A vizuális élvezet és az elbeszélő film. (1975) Metropolis, 2006. http://metropolis.org.hu/a-vizualis-elvezet-es-az-elbeszelo-film A férfi tekintet diszkurzusának művészettörténeti adaptációjához lásd még: Pollock 1988. Valamint: Griselda Pollock: Differencing the Canon. Feminist Desires and the Writing of Art’s Histories. Routledge, New York, 1999. és Linda Nochlin: Representing Women. Thames and Hudson, London, 1999.

Szintén a két világháború közötti posztavantgárd és protofeminista időszakba vezet vissza a *Modell* (1960-as évek eleje) című képe, amelynek melankolikus hangulata éppúgy köthető mestere, Bernáth Aurél, mint Bonnard és az École de Paris posztavantgárd festészetéhez, a szürrealizmus és az expresszionizmus egzotikumának óvatos átmentéséhez. A reflektív, egzisztenciális töltetű melankólia egyúttal a vélhetően roma származású modell társadalmi (nemi) szerepét,[1188] kiszolgáltatottságát is összekapcsolja a festő nő alávetett helyzetével, ami a hatvanas évek Kádár-kori Magyarországát is jellemezte, ahol a nők csak a férfiak nyelvének és kultúrájának elsajátításával és eljátszásával érvényesülhettek.[1189] Amíg a *Modell*en a klasszikus realizmus feminizmussal átitatott melankóliája érvényül, addig a szintén erre az időszakra datálható *Portré*n (1960-62) már a szürnaturalizmus hatása is detektálható. Sylvester „nője" egy finom metszésű női mellkép, manierista portrékat idéző arcéllel és hófehér bőrrel, a blúz pedig naturalista részletgazdagságot mutat, a homlok és a haj viszont olyan, mintha megsérült volna a kép, vagy valami ráömlött volna a vászonra, ami az ideálképet és a tekintet tárgyát, a klasszikus nőt némiképp tönkre is tette. A kapart, fröcskölt felületalakítási technológia ráadásul távolról az informelt és a tasizmust idézi, ami arra utal, hogy ha a kompozíció összességében klasszikusnak és akadémikusnak is tűnik, a részletekben, az apró, szinte láthatatlan (kevéssé szemet szúró, a diszpozitív nagy struktúráiba belesimuló) részletekben Sylvester mégiscsak alkalmazta Ernst és Csernus módszereit. A kaotikus festékfolt, a roncsolt felület, a sérült, defektes arckép egyúttal a feminista kritikai olvasat irányából éppen a vonzó képként, a tekintet tárgyaként reprezentált női identitás finom roncsolását is jelenti.

Mindazonáltal a szürrealista kultúrában festő európai nőkhöz, Dorothea Tanninghez vagy Leonora Carringtonhoz hasonlóan nagy vonalakban Sylvester is tartotta magát ahhoz a nő képhez, a varázslatos, titokzatos, csodálatos nő képéhez, amelyet Breton és Ernst közvetített és képviselt.[1190] Már Párizsban készülhetett a *Perlrott Csaba Vilmos festőasztala*

[1188] V.ö.: Kovács Éva: Fekete testek, fehér testek. Beszélő (2009) http://beszelo.c3.hu/cikkek/fekete-testek-feher-testek

[1189] V.ö.: Tatai Erzsébet: A „Kockától az aktig" – művészképzés a hatvanas években. Ars Hungarica, 2011/3. 93-96. Lásd még: András Edit: Kulturális átöltözés. Művészet a szocializmus romjain. Argumentum, Budapest, 2009. és Turai Hedvig: Bekerülhetnek-e a nők a „nagy művészek" közé? És milyen áron? In: Sasvári – Hornyik – Turai 2018, 251-272.

[1190] Ez a kép persze maga sem volt statikus, a húszas évek manökenjeitől és babáitól elmozdult a mágikus és aktív femme fatale irányába, amiben jelentős szerepe volt Leonora Carrington munkásságának is. V.ö.: Katherine Conley: Automatic Women. The Representation of Women in Surrealism. University of Nebraska Press, Lincoln, 1996.

(1965) című festménye, ami így egyfajta emlékezésként is értelmezhető. Bernáth közbenjárására a Sylvester-Csernus házaspár az ötvenes években Perlrott egykori Dráva utcai műtermét kapta meg az államtól, amelyben még ott állt Perlrott festőasztala is, amely ekként a hagyományt, méghozzá az avantgárd, kubista hagyományt képviselte, amelyet aztán Csernus és Sylvester tölthetett meg új, posztszürrealista tartalommal. Párizsban viszont mindez már egyúttal egy emlék is, egy konkrét tárgyhoz, egy élethelyzethez, és átvitt értelemben a magyar kultúrához kapcsolódó emlék.

Egy olyan emlék ráadásul, amely Perlrott személyén, életén és művészetén keresztül Párizshoz is kötődik,[1191] ahhoz a Párizshoz, ahol 1965-ben Sylvester és Csernus már a legfrissebb, absztrakt expresszionista és tasista festészettel, valamint a montázst és a kollázst újra divatba hozó pop arttal szembesül. A *Perlrott Csaba Vilmos festőasztala* pedig innen nézve láttatható egy combine hatást keltő csendéletként is, amelyben ugyan nincsenek „valódi", tárgyi fragmentumok, de a fotografikus realista és szürnaturalista részletek kombinálása jellemzi. A kihajtható asztalon különféle palackok láthatók, egy váza virággal, egy kisméretű festmény, szétnyitott festőpaletta, rajta festékek, festői összevisszaságban, ami különféle ecsetkezeléssel és technikával van ábrázolva a finom naturalistától egészen a durván csöpögtetett és elkent felületekig.

A festőasztalra állított kisméretű festményben pedig felismerhető egy a korai németalföldi festészetet idéző angyali üdvözlet kompozíció, amelynek figurái és architektúrája Hugo van der Goes és Hans Memling művészetére enged asszociálni. Mellette azonban egy másik kép is megjelenik, amely kinyitott és kihajtott könyvre emlékeztet és egy klasszicista jellegű épülettömböt ábrázol. Összességében az informel-manierista női portré és Perlrott festőasztala is a hagyomány és az újítás, a tradíció és az innováció konfrontálásából nyeri energiáit. A részletek kidolgozottsága, a kombináció diszkrét kvalitása egyúttal azt is jelenti, hogy a festmény maga is leginkább e konfrontáció allegóriája, amelynek terepe, színtere a klasszikus médium, a tradicionális műfaj, a csendélet. Sylvester tehát Csernustól eltérően és leginkább Szabó Ákoshoz hasonlóan „kerüli" a köztereket, a szocialista spektákulum nyilvános valóságát, és nem próbálkozik szocialista táj- és életképekkel, mint a társadalmi elismerésre és köztéri munkákra vágyó Csernus. A hagyományosan bensőségesnek és női műfajnak tekintett csendélet preferálása így a

[1191] Barki Gergely: Az elveszett magyar kubizmus. Artmagazin, 2015/6. 12-21.

politika, a politikum kerülését is jelenti, amit esetében a társadalmi nemi szerep, a nagy festő felesége szerep elfogadása is a belső, intim terek felé terel.[1192]

Ez a szerep, a háziasszony szerepe később Párizsban némiképp módosult, hiszen Sylvester jól beszélt franciául, így a kiadókkal az illusztrációk kapcsán ő tárgyalt, ő olvasta el az illusztrálandó könyveket is, és vélhetően át is beszélték Csernussal az illusztrációkat. A nagy dumás, a férfias sportokért, a repülésért, a gépekért rajongó Csernus mellett azonban Sylvester óhatatlanul is inkább egy kevésbé férfias, kevésbé reprezentatív, női vonalon, női hangon teljesedhetett ki. Sylvester ezt a fajta női hangot felvállalta, némi melankóliával fűszerezve a budapesti csendéleteken és portrékon is alkalmazta, és ettől a női hangtól tért el Párizsban, az erőteljesebb, merészebb pszeudo-combine vagy inkább trompe l'oeil combine festőasztallal, amit aztán a hatvanas évek második felétől kezdve a faragott, egyszerre popos és expresszív faszobrok és bábuk követtek, amelyek már meglepően nyíltan és agresszíven reagáltak a szerepjáték komikumára és tragikumára.[1193]

Mindez azonban csak a hatvanas évek második felének terméke, amikor Sylvester szakít a festészettel, és az egyetlen híres, újrealista nőhöz, Niki de Saint Phalle-hoz hasonlóan kilép a térbe épp abban az időben, a hatvanas évek végén, amikor Saint Phalle is híres lesz a Willendorfi Vénuszt és Gaudit egyszerre idéző Nana-szobraival. Sylvester pozíciója azonban nem a Jean Tinguely által támogatott és bíztatott, egyenrangú művész partnerként kezelt Saint Phalle-lal hasonlítható össze, hanem inkább a Pollock hatásától nehezen szabaduló Lee Krasnerrel, akit a patriarchális szellemiségű amerikai kritika leginkább Jackson Pollock feleségeként emlegetett.[1194] Sylvester azonban a mediális váltással megoldotta azt, ami Krasnernek vagy magyar vonatkozásban Vajda Júliának nem igazán sikerült, kilépett Csernus árnyékából, de ehhez az is kellett, hogy radikálisan médiumot váltson.[1195] Más kérdés, hogy expresszionista hatású, de tasista technikával felülfestett faszobrait nem kívánta megmutatni a közönségnek, talán egyfajta terápiás jelleggel is készültek, hiszen a technika nemcsak a

[1192] V.ö.: Linda Nochlin: Why Have There Been No Great Women Arists? Artnews, (1971) http://www.artnews.com/2015/05/30/why-have-there-been-no-great-women-artists/ A női műfaj és a nő művész művészettörténeti toposzainak részletesebb értelmezéséhez lásd: Pollock 1988. Magyar reflexiójához: Turai 2018.

[1193] A női hang és a szerepjáték, a női tekintet és az álcázás praxisának és diszkurzusának összekapcsolásához lásd: Mary Anne Doane: Film és maszk. A női néző elmélete. (1982) Metropolis, (2000), http://metropolis.org.hu/?pid=16&aid=114 A női néző problematikájának összefoglalásához: Efrat Tseëlon: The Masque of Femininity. Sage, London, 1995.

[1194] Camille Morineau (ed.): Niki de Saint Phalle Retrospective. Grand Palais, Paris, 2014. Joan Marter (ed.): Women of Abstract Expressionism. Yale University Press, New Haven, 2016.

[1195] Vajda Júliáról e tekintetben lásd: Turai 2018.

primitivizmust imitálta, de az indulatok levezetésére is lehetőséget nyújtott a balta és a fröcskölés útján is.[1196] Az is elgondolkodtató, hogy Sylvester szobrai abban az időszakban váltak intenzív praxissá, amikor Csernus visszatért a klasszikusokhoz, Caravaggióhoz, a naturalizmushoz és a táblakép illuzionizmusához, amihez képest Sylvester neoexpresszionista allúziókat keltő technikája az esztétika ellentétes pólusát képviselte.

Major János

Majort általában nem sorolják a szürnaturalista festők közé, aminek oka egyrészt az, hogy nem festményeket készített, másrészt pedig az, hogy nem tartozott Csernus és Lakner közvetlen baráti köréhez, mint ahogy Maurer Dóra sem. Már 1952-ben felvették a Főiskolára, de 1954-ben eltanácsolták, ezután az Orion gyárban dolgozott, 1956-ben azonban ismét folytathatta tanulmányait Koffán Károly osztályában, ahol aztán 1959-ben grafikus szakon végzett is. Korai műveire nagy hatással volt Kondor Béla grafikai munkássága, Kondor nyomán pályája elején ő is Grünewald, Altdorfer, Dürer és a német reneszánsz realizmusa iránt érdeklődött, amelyet a Szépművészeti Múzeumban alaposan tanulmányozott is. Major korai grafikái közül Véri Dániel a *Nevető lány* (1959) kapcsán definiálja a szürrealista hatást a motívumok sűrítésében, zsúfolásában, illetve a szürreális montázs szürnaturalista, zsilettpengés, kapart modellálásában.[1197] Ezek a kompozíciós elemek a hatvanas évek első felének városképein is még meghatározó szerepet játszanak, Lakner pedig éppen ebben az időszakban tanult tőle különféle grafikai technikákat, hogy tudjon könyveket illusztrálni. Majort ekkoriban nagyon izgatta a grafikai kísérletezés, inspirálták a szürrealisták és a szürnaturalisták is, sőt bizonyos értelemben éppen olyan hatásokat akart elérni a grafikában, amit Csernusék olajfestékkel valósítottak meg, amire Major már 1967-ben is a cuppantás kifejezést használta.[1198]

A *Cynthia kacsája* (1961) az első, már kifejezetten a szürrealisták és Max Ernst által inspirált mű, egy absztrakt kompozíció, amelyet Major egy tengerbiológiai témájú, régi

[1196] Cserba Júlia úgy tudja, hogy kezdetben kisméretű szobrokat készített, amelyeket 1968-ban a Les Loges de l'Odeon galériában nagy sikerrel ki is állított. 2002-es műcsarnoki kiállításáig azonban ő sem tud újabb kiállításokról. V.ö.: Cserba Júlia: Sylvester Katalin. In: Cserba 2006, 301.
[1197] Véri 2016, 101-105.
[1198] Frank János: Major Jánosnál. Élet és Irodalom, 1967/18. 8.

metszetekkel illusztrált könyv alapján készített. Ebben a könyvben találta meg a Cynthia papillosa elnevezésű puhatestű (valójában előgerinchúros) lényt, ismertebb nevén a vörös zsákállatot, amelynek metszete egy sült kacsa képzetét idézte fel benne. A grafikán többféle technikával (karc, metszet, és az általa kifejlesztett csorgatott akvatinta por) is kísérletezett. Az absztrakt és technikai kísérletek Jókai Mór egyik hősnője nyomán nem kevés iróniával kapták a *Cynthia kacsája* címet, amely a régi magyar nemesi világ idealizált tablójából emelt ki egy nemcsak csinos, de sziporkázóan intelligens, arisztokrata női figurát, aki azonban egyáltalán nem jelenik meg a képen semmilyen formában, emléke és kultúrája azonban továbbra is kísért a munkásnők – Major diplomamunkája munkásnő ábrázolás volt – és az álmok világába száműzött sült kacsák korszakában.[1199] A technikai és a vizuális kísérletezés határozta meg a *Velencei kémények* (*Kémények*) (1961) kompozícióját is, amelyre a Stúdió kiállításra történő beadás előtt rákarcolt egy realista velencei városrészletet is, hogy ne zsűrizzék ki absztrakt volta miatt, ami a Cynthiával vélhetően megtörtént.[1200]

A *Kémények* sikere (Major sikerként könyvelte el, hogy egyáltalán szerepelhetett a kiállításon) nyomán született a *Város* (1964), amelyet szintén egymástól elváló, szürnaturalista jellegű, de saját fejlesztésű grafikai technikákkal megoldott falsíkokból épített föl, amelyek egyúttal felidézhették a mágikus realista, német nagyváros festészetet (Groβstadt Malerei) is. „Azt hittem, talán lehet itt valamit kezdeni, és úgy gondoltam, hogy csinálok még egy Város című lapot. Ezen is anyag benyomások és olyan motívumok vannak, amelyeket az ablakomból lehetett látni, kis házak, grund, a régi OTI palota azóta lebontott tornya, tűzfalak, 19. századi technikával megrajzolt babakocsi fogantyúi és óvszer montázs-szerűen, de mégis realistán."[1201] Major tehát visszaemlékezése tanúsága szerint ezúttal sem elégedett meg szimplán a nagyváros és a nagyvárosi festészet vizuális kultúrájával, hanem azt kiegészítette a szemét, a junk, az obszcén (óvszer) naturálisan ábrázolt motívumaival is. A különös, szokatlan „talált tárgyak", a közönséges erotika ebben az időben szorosan egybeforrott a szürrealizmus és a dada kultúrájával, de annak nincs nyoma Major emlékei között, hogy ismerte volna az ekkoriban híressé váló Nouveau Réalisme alkotóit, akik a szemét és az elhagyott tárgyak fetisizálása, illetve újra elvarázsolása felé fordultak.

[1199] Jókai Mór: Régi jó táblabírák. (1856) Szépirodalmi, Budapest, 1961.
[1200] Véri 2016, 107.
[1201] Hajdu István: Önnéző. Hajdu István beszélgetése Major Jánossal. (1996) Balkon, 2009/11-12. 7.

Major emlékei szerint legjobb barátja, Kovásznai György közvetítésével az Európai Iskola magyar szürrealistáin keresztül került kapcsolatba a francia szürrealizmussal is. „Kovásznai barátom felvitt Jakovitshoz, a szürrealista szobrászhoz, ahol Jakovits munkái mellett Vajda Lajos-képeket és egy szürrealistákat bemutató könyvet is láthattam. [...] Max Ernst ezeket a montázsait múlt századi tónusos fametszetekből állította össze, melyeknek gépies, fotó-szerű stílusa nagy hatással volt rám. Ehhez hasonló gépies hatást az ekkori Bernáth-növendékek is alkalmaztak, rovátkolt borotvapengét húztak végig a vásznon."[1202] Major tehát Ernstben egyrészt a fotografikus naturalizmust találta érdekesnek, másrészt pedig azt a gépiességet, ami leginkább mechanikusságot, illetve mechanikus reprodukciót jelenthetett, amit Csernus és a szürnaturalisták is hasznosítottak a nyomtatás és a nyomtatott sajtó képiségével eljátszó festményeiken. Major egy másik visszaemlékezésében azt is kihangsúlyozta, hogy Csernusék festészete nem annyira szürrealizmusával, mint inkább modernségével tüntetett. Egy olyan modernséggel, amely már nem a klasszikus, akadémikus realizmus ecsetkezelését tekintette mintának, hanem a legújabb technikákkal kísérletezett, amelyek tulajdonképpen a hétköznapi, az efemer, dadaista világ beemelését jelentették a festészet magaskultúrájába. „Abban az időben az ilyesmire még nagyon nyitottak voltunk, nagyon sokan spaklival festettek a főiskolán, mert ecsetet használni már olyan idejétmúlt dolognak látszott. Már a főiskolai mesterek sem festettek ecsettel (...) Ezekre [az összefogott gombostűkkel készült párhuzamosokra] valószínűleg hatottak a Jakovitsnál látott Max Ernst reprodukciók. A másik forrás az lehetett, hogy a Bernáth-osztályon volt egy Dezső József nevű hallgató, aki vakkernek nevezte azt az eljárást, hogy két zsilettpengét addig ütögettek össze, amíg kicsorbulva olyanok nem lettek, mint egy szabálytalan fogazatú fűrész, és azzal kaparta, vakarta vissza a festéket, és furcsa, plasztikus hatást ért el."[1203]

Major ebben a visszaemlékezésében, Hajdu Istvánnak adott 1996-os interjújában azt is elmagyarázza, hogy miért ragadta meg őt annyira Ernst stílusa és motívumvilága. Értelmezése szerint ugyanis Ernst a 19. századi, öntudatos és magabiztos, elegáns és igényes polgári kultúra metszeteinek vizuális kultúráját használta fel arra, hogy éppen ennek a polgári kultúrának a szürrealitását, a tudatalatti erotikáját és káoszát kifejezze. „Emellett ez a stílus a polgári világ biztonságát, a tárgyakba, a tudományba vetett hitet sugallta, és Max

[1202] Sinkovits Péter: Önarckép torzító tükörben. Beszélgetés Major János grafikusművésszel. Új Művészet, 1997/5-6. 36.
[1203] Hajdu 2009, 5.

Ernst éppen ennek a stílusnak a felhasználásával ábrázolta a polgári értékek bomlását. Mint ötlet is rendkívül paradox és jó, ugyanakkor egy új és más világ, mint amit ismertem. Nem a valóság, hanem valami különleges atmoszférájú dolog."[1204] Ernst hatására Major is a régi nyomdai technikákhoz, a különleges eljárásokhoz fordult, amelynek eredménye egyfajta démodé realizmus lett,[1205] amelyet Major a szocialista realizmussal konfrontált. Pontosabban a szürrealizmus eszköztárát felhasználva akart valamiféle új, modern realizmust létrehozni, ami Csernus és Lakner szeme előtt is célként lebeghetett ebben az időben, ami semmiképpen sem lehetett független a korszellemtől, pontosabban a korszak szemétől, szemléletmódjától, ami a nonfigurativitás nyugati kimerülése, illetve keleti diszkreditálása után ismét csak a realizmusban látta a művészet jövőjét.[1206]

A városképekkel párhuzamosan Major másféle, nem annyira ernsti, mint inkább Dalí általa inspirált szürrealizmussal is kísérletezett, egészen pontosan Dalí felülnézetből, extrém rövidülésben ábrázol Krisztusa (*Keresztelő Szent János Krisztusa*, 1951) inspirálta az *Önnézés* című karcát (1963) és korabeli önarckép-tanulmányait. Ennek a fajta szürrealizmusnak egy másik emléke a *Hyeronimus Bosch emlékezete* (1964), ahol Dalí, Bosch és a mágikus realizmus kombinálódik. A férfi figura az izzóval Dalí és Bosch fantáziák kontaminációja, az izzó mintegy kilöki magából az önarcképek után akár alteregóként is értelmezhető figurát. Pont úgy, ahogy a *Gyönyörök kertjé*n (1503-1515), a triptichon jobb alsó tábláján egy kékes, Holdra emlékeztető fekália gömb lök ki magából egy figurát az emésztőgödör irányába. Ha az izzó által elnyelt figurát az *Önnézés* egzisztencializmusával is összekapcsoljuk, akkor a felvilágosodással konnotálódó racionális megismerés önpusztító voltához jutunk, amit az ablaküveg és a tükröződés jelensége is alátámaszt, ami a klasszikus episztemé naiv realizmusát is felidézheti.[1207] Az egész jelenet inszcenírozása azonban – ahogy ez Dalí esetében is gyakori – visszamutat a metafizikus festészetre és a német mágikus realizmus tárgyiasságára, hiszen egy szinte hiperrealista falsík és lámpa ad otthont az egzisztencialista önvizsgálatnak, amely néhány évvel később a *Biboldó mosakszik*ban (1967) már politikai töltetű szatírába fordul át.

[1204] U.o.
[1205] Az anakronisztikus démodé, a divatjamúlt, az avíttan új fogalmiságának jelentőségéhez a modernizmus és a realizmus kritikájában lásd: Benjamin 1929. Buck-Morss 1989. Foster 1993. Didi-Huberman 2000.
[1206] A realizmus II. világháború utáni megújításának problematikájához lásd: Hyman 2001. Adamson 2009. Carrick 2010. Potts 2013.
[1207] Legalábbis Foucault, Manet és Velázquez nézőpontjából. V.ö.: Foucault 1966a. Alpers 1983b.

Major Lakneren keresztül vélhetően a Csernus-kör további prominens alkotóival is baráti kapcsolatba kerülhetett, hiszen 1965-ben Szabó Ákossal nyílt volna közös kiállítása a Fényes Adolf Teremben, a lektorátusi zsűri el is fogadta a kiállítandó anyagot, és Gádor István minisztériumi osztályvezető is jóváhagyta a kiállítást, amit Aczélnak írt feljegyzésében úgy kommentált, hogy az anyag a Korga-kiállításnál „jóval színvonalasabb". A végső döntés azonban mégis az lett, hogy „szürrealista jellegű anyag állami pénzen nem állítható ki", ami lapalji feljegyzésként került rá a Gádor által már jóváhagyott kérelemre.[1208] Ez azt valószínűsíti, hogy az egyszerre elvi és gyakorlati döntést valószínűleg Aczél György hozta meg, aki vélhetően már ekkor sem rokonszenvezett Major szatirikus hangvételű, a holokausztot és az antiszemitizmust tematizáló munkásságával. A szatíra és az irónia mögött ráadásul olyan erők is lappangtak, amelyek a hatvanas években szintén rossz hírbe sodorhatták az alkotókat. „A mestereimtől, a régi kollégáimtól hallottam már azt, hogy beteges, morbid dolgokat csinálok. Ez akkoriban eléggé negatív jelző volt. Egy idő múlva, amikor a nyugati modern művészek eljutottak hozzánk és ugyanezeket a jelzőket alkalmazták Camus-re, Kafkára vagy Sartre-ra, akkor azt gondoltam, talán nem is olyan rossz, hogy beteges és morbid vagyok. Ebből még lehet valamit profitálni."[1209] A *Biboldó mosakszik* kálváriája[1210] azonban világosan megmutatta, hogy a magyar társadalom a hatvanas évek végén még nem érett meg az antiszemitizmus és a zsidó kulturális identitás egzisztencialista jellegű kritikájára, amelynek maguk a zsidó származású kultúrpolitikusok (mindenekelőtt Aczél György) is igyekeztek gátat szabni.

1967-es, végül Rozgonyi Iván által nem is publikált,[1211] interjúja után majd három évtizeddel az egzisztencialisták tragikumát Major már összekapcsolta az enyészet és a romlás baudelaire-i esztétikájával is, ami közvetetten elvezethet egészen a renitens szürrealistáig, Georges Bataille-ig is.[1212] Ez a gondolatmenet azért is releváns lehet, mert Major rendkívül komplex és ambivalens módon jelenítette meg az emberi testet, ami nemcsak a kristevai abjekt,[1213] hanem a bataille-i informe, a formabontó, a kaotikus, a valódi, alapvető/alantas

[1208] Véri 2016, 119.
[1209] Rozgonyi Iván: Beszélgetés Major János grafikusművésszel. Kézirat, 1967. MTA BTK MI Adattár, MDK-C-II-610, idézi: Véri 2016. 117.
[1210] Véri 2016, 150-159.
[1211] Az interjú nemcsak a hatvanas években nem került publikálásra, de Rozgonyi 1988-es gyűjteményes kötetében sem szerepel.
[1212] V.ö.: Bois – Krauss 1997.
[1213] Julia Kristeva: Powers of Horror. An Essay on Abjection. Columbia University Press, New York, 1982.

materializmus[1214] esztétikája felé mutat nemcsak a *Biboldó mosakszik* című vaskarcon, de másik legendás munkáján, a *Scharf Móric emlékezeté*n (1966) is.[1215] Ami azonban Bataille mély és alantas materializmusától elválasztja, az leginkább egyfajta bűntudat, amely bizonyos értelemben éppen az akkori társadalmi norma, a kommunista aszkézis kultúrája felől ítéli el és teszi komikussá a szexualitással, erotikával és pornográfiával átitatott zsidó testet. Major a zsidó származású, és zsidóságával tudatosan is foglalkozó művész úgy tesz, mintha magára vonatkoztatná a magyar antiszemita kultúra zsidó férfiról alkotott képét, amelyben a promiszkuitás és a túlfűtött testiség toposzai is lényeges szerepet játszottak, hiszen a Tiszaeszlári vérvád során Scharf Móricot kéjgyilkossággal és nemi erőszakkal is vádolták.[1216] Maga az ábrázolás, avagy annak nyelvezete, a Major által használt naturális, érzéki és minuciózus vizuális kultúra viszont mintegy a kép üzenete, a kifinomult zsidó kultúra antiszemita kritikája ellen beszélt, hiszen lényegében az a fajta kísérteties, biomorf, naturalista vizuális kultúra képezte alapját, amely szintén szerepelt az aszketikus kommunista szubjektum feketelistáján. Major egzisztencialista és szürreális elemekkel dúsított mágikus realizmusa azonban minden fronton kudarcra volt ítélve. Amíg a sztereotip, karikaturisztikus zsidó identitás, illetve az antiszemita kultúra tematizálása a hatvanas évek végén a kultúrpolitika masszív ellenállását vívta ki, addig a túlságosan is szürreális, illetve populáris, naturalista stílusa a magyar neoavantgárd számára sem tűnt elfogadhatónak,[1217] ami Majort a hetvenes években a konceptuális művészet (sírkő fotográfiák, *Kubista koncept*) és a paranoiába hajló önkritika irányába sodorta.

[1214] V.ö.: Bataille 1930. Bataille művészettörténeti hasznosításához lásd: Bois – Krauss 1997. Yve-Alain Bois és Rosalind Krauss szürrealizmus- és Bataille-értelmezését majd Csernus kapcsán fejtem ki részletesebben. Előljáróban, illetve Bataille alakjának inszcenírozásához most csak annyit, hogy Bois és Krauss Roland Barthes és Jacques Derrida nyomán Bataille szótárának (informe, le bas matérialisme) ismeretelméleti vonatkozásait domborítja ki és plántálja át a nyugati művészet posztstrukturalista és posztformalista értelmezésébe. Ezzel együtt Bataille obszcén és helyenként pornográf erotikája is egyfajta puritán, episztemológiai megvilágításba kerül. Amikor Bataille szótárát használom én is ekként adaptálom gondolkodását. Bois és Krauss Bataille-értelmezéséről bővebben lásd: Eugene John Brennan: The Anglo-American Reception of Georges Bataille. Readings in Theory and Popular Culture. PhD-dissertation. University of London Institute in Paris, Paris, 2016. 112-160.

[1215] Major saját, ezzel egybevágó materialista önértelmezéséhez lásd: Hajdu 2009, 7.

[1216] V.ö.: Turai Hedvig: A zsidó férfi test árulása. Apertura, (2017) http://uj.apertura.hu/2017/tel/turai-a-zsido-ferfi-test-arulasa/

[1217] I. m.

Lakner László

A szürnaturalisták közül Lakner László művészettörténeti narratívája a legteljesebb, ami nagyrészt egybevág Lakner saját narratívájával, amelyben fontos szerepet játszik a váltás, a szakítás Csernussal, és a saját hang megtalálása, ami valamikor 1963-1964 tájékán következett be.[1218] Ebben a narratívában amúgy a szürrealizmus látszólag nem játszik meghatározó szerepet, mert Lakner saját emlékei szerint a realizmus új útjait kereste, először a szürrealista, majd a pop artos vizuális kultúra mentén. Figyelemreméltó azonban, hogy ebben az elbeszélésben a szürnaturalizmust nem váltotta le egyértelműen a pop, hiszen Lakner már 1966-ban is egy fontos distinkciót tett ezen a téren. Amikor Frank János azt kérdezi tőle egy beszélgetés során: „Miért kell mindent megfesteni, amikor a ragasztás is megtenné?" Lakner ezt válaszolja: „A tárgyakat azért festem meg így, mert mindent a festészet matériájába akarok emelni."[1219] Vagyis Lakner a szürnaturalista és a kvázi-pop időszakban is hű maradt a klasszikus festészethez, és így tulajdonképpen a realizmus pliniusi-gombrichi programjához is,[1220] még akkor is, ha elsődleges célja éppen a festői és a fotografikus realizmus konfrontálása volt. A váltás vizualitása, vizuális kultúrája tekintetében maga Lakner adta meg a stíluskritikai értelmezés narratív kiindulópontját is, ami a szürrealizmustól az új realizmus felé mutat, és kulcsszerepet játszik benne az 1964-es Velencei Biennálé élménye is. „(A)z ott látottak csak megerősítették bennem azt a folyamatot, amely a szürrealizmustól egyfajta új realizmus irányába, egy a «kort visszatükröző», az élet paradoxonaira reagáló, a felnagyítás és a kivágás, a képen belüli ismétlés technikájával, tehát a filmmel is rokon képszerkesztés irányába tartott, és ugyanakkor egy nagyívű gesztusfestés nyelvét is megpróbálta magába olvasztani."[1221]

Ez az imponáló művészettörténeti konstrukció azonban valójában nem 1964, hanem egy a hatvanas évektől a nyolcvanas évekig ívelő művészeti fejlődés terméke, az ötvenes években Lakner preferenciái és horizontja még eltért ettől az euroamerikai nagy narratívától, 14 évesen ugyanis a budapesti viszonyok között Bernáthot választotta szellemi mesterének, majd 18 évesen a Képzőművészeti Gimnázium után el is jutott a Főiskolára, ahol másodévtől tanította őt Bernáth, és 1960-ban sikeresen le is diplomázott nála. Bernáth mellett azonban

[1218] Szentesi 1991. Kertész 2006.
[1219] Frank 1966, 8.
[1220] Bryson 1983.
[1221] Szentesi 1991, 134.

valami mással is szembesült a Főiskolán, ahol még 1954-ben is egyfajta skizofrénia uralkodott, melyre a legszebb példát az egykori bauhausler, Pap Gyula adta, aki Lakner megfogalmazása szerint tökéletesen beszélte a „kínai", avagy a „bolsevik" nyelvet: „A Bauhausnak volt ismert művésze, kortársa, barátja Moholy-Nagynak, Gropiusnak. Mit csinált '45 után? Bekerült tanárnak a budapesti főiskolára és pillanatok alatt megtanult «kínaiul», mi több, ő lesz az egyik fő kínai: vagyis a szocreál festészet egyik apostola, a «Kohómunkások a kohónál» és hasonló témák atyamestere! Vagyis skizofrénia, ahogy mondtam. Két évig jártam az osztályába, ez alatt a két év alatt minden reggel a munkakezdés előtt felolvasta nekünk (növendékeinek) a Szabad Nép napi vezércikkét."[1222] És, ahogy Lakner fogalmaz, „ez nem volt vicc", mivel, aki elkésett, annak „büntetésből" felolvasta a vezércikket még egyszer. Ami azért arra utal, hogy Pap sem jókedvében beszélte a „bolsevik nyelvet",[1223] és azzal is tisztában volt, hogy mindez hogyan (leginkább büntetésként) hat a diákokra.

Lakner ezzel szemben Bernáth mellett kötelezte el magát, akinek a *Reggel* című képét (1927) tartotta akkoriban a legjobb magyar festménynek.[1224] Bernáth pedig Csernus után Lakner tehetségét is felismerte, a diploma után szerzett neki műtermet, és alkalmanként a saját asszisztenseként is alkalmazta. „Három munkájában segítettem Bernáth mesternek. Egyiket, a brüsszeli világkiállítás magyar pavilonjának egy falát, 1958-ban, Kóka Ferivel közösen csináltuk. A másikat, egy nagy allegorikus freskót, az egykori pártközpontban. Hallom, azóta leszedték róla a függönyt, amivel évekig el volt takarva. A harmadikat az Úri utcában, ahol ma a Művészettörténeti Dokumentációs Központ van, egy secco-t. Mindháromnál csak a vázlatok felnagyítását vállaltam, a festést nem."[1225] Mindez azonban már jórészt a hatvanas évek második felében történt, Csernus távozása után, amikor Lakner betöltötte a legjobb Bernáth-tanítvány megüresedett helyét. Bernáth amúgy már a hatvanas évek első felében, illetve egészen konkrétan az 1960-as diplomabírálat során is hatalmas tehetségnek tartotta Laknert, és igyekezett megvédeni a szürrealizmus és az expresszionizmus vádjától, amelyet Domanovszky Endre, Kádár György és Bence Gyula képviselt a legnagyobb vehemenciával.[1226]

[1222] I. m. 129.
[1223] V.ö.: Kotkin 1995. Fitzpatrick 2005. Krylova 2017.
[1224] Szentesi 1991, 125.
[1225] Kertész 2006.
[1226] Lakner László diplomabírálatának jegyzőkönyve. (1960) MKE Adattár, Budapest.

Diplomabírálatának jegyzőkönyvéből egyértelműen kiderül, hogy Laknert egyöntetűen mindenki – még Bence és Domanovszky is – óriási tehetségnek tartotta, de azt is szóvá tették, hogy láthatóan rossz útra tévedt, aminek kapcsán a szürrealista stílus és szemlélet befolyását emelték ki. Lakner maga is fontos szerepet szán saját művészettörténeti narratívájában Max Ernstnek és a szürrealizmusnak a pályakezdése kapcsán. Ernst vonzódása a természettudományos, enciklopédikus, 19. századi képalkotás – ami már az 1920-as években idejétmúltnak tűnt – realizmusához, a tudományos illusztrációk hideg objektivitásához, precizitásához épp oda vezetett, a realizmus problematizálásához, ami már Laknert is foglalkoztatta a főiskolai tanulmányai és a szocialista realizmussal történő találkozása okán. Ha pedig Ernst kollázs-regényeire gondolunk, akkor azt is számba kell vennünk, hogy Lakner a montázzsal sem 1964 környékén, a pop art hatására kezdett el foglalkozni, hanem már a Max Ernstre jellemző, kollázs technikára épülő, de pszichológiai síkon is működő, Freud és Breton pszichoanalízise által is inspirált montázs-felfogást is jól ismerte, ami az álmok szabad képzettársításait, avagy a psziché realizmusát és realitását emelte át a valóság festői leképezésébe.[1227]

Ernst a klasszikusok és a modernek, a tradicionális festészet és a modern realizmus összekombinálhatósága, és e tevékenység reflexiója tekintetében is egyfajta utat mutatott, hiszen Ernst festményein keresztül Lakner is jól ismerhette a klasszikusok ironikus újrafestését, amelynek során például a Frans Hals-i holland csoportportréból a szürrealisták metafizikus csoportképe lett (*Barátok találkozása*, 1922). Ernst egy másik korabeli képén pedig egy manierista Madonna három szemtanú (André Breton, Paul Éluard és a művész) jelenlétében fenekeli el a kis Jézust (1926), amelynek személyessége és szokatlansága Lakner Piero della Francesca és Rembrandt átértelmezéseire is hathatott. Lakner mindehhez egy történetet is rendelt, az „1957-es" ellopott Max Ernst kötet sztoriját, amely időben megelőzte volna Csernus párizsi, Hantain átszűrt Ernst-élményét.[1228] A sztori szerint Lakner a Műcsarnokban megrendezett francia könyvkiállításról lopta el az Ernst-kötetet, majd Kovásznai Györgynek is kölcsönadta, és végül csak nehezen szerezte vissza Korniss Dezsőtől. A *Francia Könyvkiállítás* valójában 1959 októberében nyílt meg, és Laknernek nincs is 1957-

[1227] Charlotte Stokes: Collage as Jokework. Freud's Theories of Wit as the Foundation for the Collages of Max Ernst. Leonardo, 1982/3. 199-204. Lásd még: Elizabeth Legge: Max Ernst. The Psychoanalytical Sources. UMI, London, 1989. Foster 1993.
[1228] Szentesi 1991, 130.

ből vagy 1958-ból olyan képe, ahol Ernst hatása feltételezhető.[1229] A kötet maga Patrick Waldberg részletes és színes képekkel is illusztrált nagymonográfiája volt, amely 443 oldalon tárgyalta Ernst művészetét, és 1958-ban jelent meg a párizsi Pauvert kiadónál. Elképzelhető, hogy ezt a kötetet látta Major János is Kovásznainál vagy Kornisséknál, habár ő úgy emlékszik, hogy a Rottenbiller utcában nézegette, ahol Jakovits nem csak a saját szürrealista szobrait mutatta meg, hanem Vajda Lajos munkáit és egy nagy Ernst albumot is.[1230]

A másik Lakner által nevesített meghatározó művészeti impulzus látszólag szintén a szürrealizmushoz vezet, de valójában inkább a szocialista realizmus egy alternatív, nem szovjet, hanem amerikai formájáról volt szó, ami Ben Shahn nevéhez kötődik.[1231] Ben Shahn egy modern, a Neue Sachlichkeit-tal, illetve az amerikai mágikus realizmussal párhuzamba állítható, fotografikus, szocialista realizmust kísérelt meg létrehozni az 1930-as években. Shahn ebben az időben kifejezetten egy baloldali szubkultúrában élt, és a Nicola Sacco és Bartolomeo Vanzetti peréről festett sorozatával (1931-32) vált híressé, amelynek kiállítása után Diego Rivera felkérte, hogy dolgozzon vele asszisztensként a Rockefeller Center számára készített nagy muráliáknál. Shahn a harmincas évek második felében a Farm Security Administration-nél is dolgozott, majd saját muráliák készítésére is lehetősége nyílt. A II. világháború után aztán elfordult a baloldali eszméktől, amiket a sztálinizmus korrumpált, az amerikai konzervatívok pedig tűzzel-vassal üldöztek. Shahn az ötvenes években korábbi kritikai realizmusát egy vizionárius, a szürrealisták, illetve Klee, Ernst és Picasso által is inspirált festészetté transzformálta át. Lakner monográfusa, Fehér Dávid olyan kevéssé ismert, korai Lakner művek kapcsán ír Shahn explicit hatásáról, mint az *Utca* (1956) és az *Újságárus* (1958).[1232] Az *Újságárus* esetében a Shahn-féle szociális realizmus inspirációja jól érzékelhető abban, ahogy Lakner összekapcsolja a pasztózus kritikai realizmus és a montázs eszköztárát, de akár még az 1960-as *Hajógyári munkások* figurái is értelmezhetők Shahn Georg Groszra visszamutató, expresszív realista stílusa mentén.

A diploma bírálata során azonban sem Shahn, de még csak Grosz neve és baloldalisága sem került elő, a bírálat ennél jóval alacsonyabb intellektuális szinten zajlott. A bíráló tanárok egyrészt látták Lakner megkérdőjelezhetetlen mesterségbeli tudását,

[1229] Az 1959-es Francia Könyvkiállítás történetét Árvai Mária és Véri Dániel tárta fel: A nagy könyvlopás. Szentendrei Képtár, Szentendre, 2019. szeptember 20- 2020. március 1. Lásd még: Véri 2019.
[1230] Sinkovits 1997, 34-39.
[1231] Szentesi 1991, 127-8.
[1232] Fehér 2016b.

másrészt nem értették, hogy ha bármit meg tudna festeni, akkor miért ilyen németalföldi reminiszcenciákat keltő, érthetetlen, szürrealisztikus naturalizmus mellett döntött.[1233] Lakner a diplomához festette meg az *Utolsó vacsorá*t, amely saját értelmezése szerint Piero della Francesca és a *Saint Tropez* hatása alatt állt, és a *Manufakturális nyomdá*t, valamint a *Hajógyári munkások*at (1960), amelyhez szintén Lakner ad kulcsot, amikor elmondja, hogy a festmény Piero della Francesca *Krisztus ostorozása* című képének (1455-60) kompozíciós sémáját követi.[1234] A legendás és titokzatos festmény, mint referencia abba az irányba mutat, hogy Lakner nemcsak technikailag, de tematikusan is dekonstruálni igyekezett a szocialista realizmus vizuális kultúráját, és azon belül is a munka és a szocialista hősök ábrázolását. Mindezt azonban ő is rendkívül titokzatosan tette, emlékei szerint ugyanis volt a képhez számos vázlata, amelyek sokkal pontosabban követték a mintát, fantasztikusan kavargó ruharedőkkel, végül azonban ezeket elhagyta a képről. A *Hajógyári munkások* így leginkább csak a Piero della Francesca Krisztus képét uraló békaperspektíva alkalmazásában emlékeztet az eredeti műre, amelyről Lakner végül gyakorlatilag csak egyetlen alakot vett át, mégpedig Krisztus figuráját, akiből azonban az előtérben zajló munkát flegmán, zsebre dugott kézzel szemlélő munkásfigura lett. Lakner emlékei szerint Boskovits Miklóstól ismerte a *Krisztus ostorozása* Panofsky-féle ikonográfiai elemzését, aki ekkor a Szépművészeti Múzeum könyvtárában dolgozott, ahová Lakner is rendszeresen eljárt.[1235] Laknert a vélhetően nem is Panofskytól, hanem inkább Kenneth Clarktól származó ikonográfiai elemzésben az fogta meg, hogy a *Krisztus ostorozásá*n minden egyes motívumnak és figurának titkos, filozófiai és politikai jelentése lehetett, amit azonban ő – állítása szerint – nem kívánt allegorikusan alkalmazni a szocialista realista zsáner megkomponálása során.[1236]

A *Hajógyári munkások* előtt készült azonban egy *Hajógyári hegesztők* (1959) című festmény is szürreálisan élénk színekkel, cuppantott, elkent festői struktúrákkal, ami a diplomamunka első verziója lehetett, de nyilván túlságosan szürnaturális lett, túlságosan is erőteljesen kapcsolódott Max Ernst *Erdő* képeihez (1927-28), amelyeket éppen 1959-ben

[1233] Lakner László diplomabírálatának jegyzőkönyve. (1960) MKE Adattár, Budapest.
[1234] Szentesi 1991, 129.
[1235] Szentesi 1991.
[1236] Panofsky nem szentelt önálló tanulmányt a Krisztus ostorozásának, az ötvenes években Kenneth Clark munkája számított a legteljesebb értelmezésnek, ami a Szépművészeti Könyvtárában is megtalálható volt: Piero della Francesca. Phaidon, London, 1951. Az ötvenes-hatvanas évekbeli ikonográfia és ikonológiai értelmezések összefoglalásához lásd: Marilyn Aronberg Lavin: Piero della Francesca. The Flagellation. University of Chicago Press, Chicago, 1973. Legújabban: James R. Banker: Piero della Francesca. Artist and Man. Oxford University Press, Oxford, 2014.

ismerhetett meg alaposabban a már említett, színes reprodukciókat is tartalmazó Waldberg monográfiából.[1237] A *Hajógyári hegesztők* középpontjában egy beazonosíthatatlan fém konstrukció áll, ami leginkább egy hatalmas rozsdás vashalomnak tűnik, amelyen a hegesztők serényen dolgoznak, a *Hajógyári munkások* esetében viszont a kép középtere hangsúlyosan üresen marad, ez esetben a munkások így tulajdonképpen a semmin dolgoznak. A kép középterének drámai kiürítése vélhetően szintén a *Krisztus ostorozása* képről származik, ahol az üres tér, az eltérő megvilágítással kombinálva a kép két idősíkját, a múltat és a jelent választja el egymástól. Ekként a festő a múlt egy eseményét értelmezi át a jelen kontextusában, bár az mindmáig vita tárgya, hogy a jelenben kiket is reprezentált Piero della Francesca és milyen célból állította eléjük intő példaként, avagy allegóriaként Krisztus ostorozásának jelenetét. Lakner viszont a vélhetően leginkább a keresztes háborúra és Konstantinápoly felszabadítására irányuló 15. századi üzenetet – szándékai szerint – nem pótolta egy másik üzenettel. A kép előterében hajógyári munka folyik, ami azonban inkább bontásra, mint építésre emlékeztet, amit a háttérből Krisztus kései utódja figyel rezignáltan. Amíg azonban Pierónál Krisztus a keresztény kultúra allegóriájaként üzent a mának, addig Lakner álldogáló munkás figurája ugyanannak a térnek és időnek a része, mint a kép előtt álló, valódi, bámészkodó néző, és így talán annak egyfajta tükre is. A rezignált figura mégsem üzen semmit, tartása, arca, tekintete leginkább lazának mondható, nem bírál, de nem is propagál, belesimul a „tájba", a kultúrába, alkalmazkodik a helyzethez, ám mégis fenntartja kívülállását. Mintha az alkotó alteregója lenne, aki a baloldali melankólia, a passzív rezisztencia és az opportunista (de legalábbis résztvevői) reziliencia keverékével figyeli a szocializmus építését (illetve a régi, elrohadt kultúra újrahasznosítását!).[1238]

A kódolt üzenet, a rejtett szimbolizmus, az ikonográfiai szemlélet egy másik híres, és talán még provokatívabb darabja a *Varrólányok Hitler beszédét hallgatják* (1959), amely egyértelműen párhuzamba állítja egymással a totalitárius rendszerek két egymással szembenálló ideológiai táborát, a fasizmust és a kommunizmust.[1239] A kép ugyanis egy szocialista munkásábrázolás expresszív, szürreális verziója, ahol a munkásnők a test oldódásának, bomlásának különféle verzióit mutatják. A kompozíció előképe pedig egy fotó, ahol a varrólányok a II. világháború idején Adolf Hitler beszédét hallgatták a rádión keresztül.

[1237] Waldberg 1958.
[1238] V.ö.: Majtényi 2015. Chandler 2014.
[1239] A mű részletes elemzéséhez lásd: Fehér Dávid: Lakner László. Varrólányok Hitler beszédét hallgatják. Szépművészeti Múzeum, Budapest, 2011.

A *Varrólányok* még 1959-ben, a diplomamunkák előtt készült, és arról is híres, hogy Lakner a festmény kapcsán ismerkedett össze Erdély Miklóssal, aki elkísérte Csernust és Sylvestert, amikor azok felmentek Lakner műtermébe, hogy megnézzék a művet. Csernusnak és Sylvesternek nem tetszett a festmény, mert szerintük nem lehet „egy az egyben fénykép után festeni”.[1240] Erdélynek viszont nagyon is tetszett a festmény, de Lakner nem árulja el, hogy miért, de talán nem túlzás arra gondolni, hogy a zsidó-kérdésre, az antiszemitizmusra és a holokausztra kifejezetten érzékeny Erdélynek éppen a kép témája tetszhetett, amely rendkívül szuggesztíven ábrázolta a populista propaganda működését és erejét.

Lakner az eredeti fotót, ami a kollaboráció náci verziójának és a nemzeti szocialista propaganda mechanizmusának egyszerre állított emléket, első blikkre annyiban változtatta meg, hogy a fényképen látható hátteret leegyszerűsítette. Az asztal körül ülő csipkegalléros varrónők mögül eltűnt az őket figyelő férfi (valójában csak egy freskó), az oldalsó falról a németalföldi festmény reprodukciója és a hatalmas ablak is. Ehelyett Lakner a homogén falfelületre egyetlen kis domború tükröt helyezett, amely viszont Van Eyck híres tükrét idézi az *Arnolfini házaspár*ról (1434), amely egyszerre szimbolizálja Isten mindent látó szemét és az optika tudományát is, hiszen a domború tükör képes magába sűríteni az egész környező világot. Lakner tükrében azonban szinte semmi sem tükröződik, ezért is merült fel az értelmezőkben, hogy valójában inkább hangszóróról van szó, amit a kép dramaturgiája is indokolna. Ezzel kapcsolatban ír Fehér Dávid arról, hogy éppen a különféle lehetséges jelentések (tükör, hangszóró, szem) vizuális megengedése, a motívum nyitottsága lehetett Lakner célja, hiszen az üres tükörként és fenyegető szemként (surveillance - Foucault, controll - Deleuze)[1241] funkcionáló hangosbeszélő kiváló allegóriája lehet az egyirányú kommunikációnak, a parancsuralmi rendszernek, a totalitárius ideológiának.[1242] Ehhez Lacan és Foucault felől azt is hozzátehetjük, hogy a hangosbeszélőn keresztül megszólaló nyelv egyúttal kiváló allegóriája annak is, ahogy a szimbolikus rend, illetve a domináns (látható ás hallható) diszpozitív meghatározza magát a szubjektumot, a szubjektum önmagáról alkotott képét is.[1243]

A realizmus és a valósághű reprezentáció problematikájának korabeli jelentőségét mutatja, hogy szintén egy fotó volt az előképe Lakner egyik első szürnaturalista képének, az

[1240] Szentesi 1991, 130.
[1241] V.ö.: Foucault 1975a. Deleuze 1992.
[1242] Fehér 2011, 34.
[1243] V.ö.: Foucault 1976. Lacan 1964.

1959-es *Építkezés*nek, amely Henri Cartier-Bresson fényképe után készült. Lakner erre a fotóra is a Magnum magazinban bukkant rá, az 1957-es fénykép egy kínai építkezést ábrázolt, Lakner pedig a fotó után készített egy festményt, majd abból kivágta a figurákat, és ezekből a kiollózott festményrészletekből állított össze egy festmény kollázst, amelynek hátterét a fotótól markánsan eltérve, egy Bábel-torony asszociációját keltve festette meg. Azzal kapcsolatban, hogy a *Varrólányok Hitler beszédét hallgatják* is a Magnum egy fotója alapján készült Lakner így nyilatkozott: „Nem csak festő, de költő és könyvbúvár is voltam, antikváriumok, könyvesboltok látogatója. Az egyik antikvárium nyugati fotóújságokat is tartott, mindig érdekelt a fotó. 1959-ben megtaláltam a *Magnum* című fotóújság egyik példányát. Ebben volt Cartier-Bresson-nak egy kínai építkezésen, 1957-ben készült képe. Úgy éreztem, ennél jobban nem lehet megfogni a «reál-szocializmus» világának abszurditását. 1959-ben csináltam a fotó nyomán egy montázst: a figurákat papíron megfestettem, ollóval kivágtam és felragasztottam. Ez nem fotórealizmus volt, festészettel interpretáltam a fotót. Ez nagyon fontos, mert ma sokan csinálnak fotórealizmust, kivetítik, megfestik a fotót, az egy más aspektus. Én bal kezemben tartottam a fotót, és a jobbal festettem. Az *Építkezés* egy olyan korai képem, hogy Andy Warholnak, vagy Gerhard Richternek, - akik ugyancsak fotó után dolgoztak abban az időben, - sincs korábbi datálású, fénykép alapján készült festménye. Ezután, 1960-ban festettem a *Varrólányok Hitler beszédét hallgatják* című képemet, szintén a *Magnum* fotója alapján."[1244] A Richter referencia annyiban is érdekes, hogy új megvilágításba helyezi a valóság és a reprezentáció viszonyát, vagyis a realizmus alapkérdését, ami Richtert is kifejezetten foglalkoztatta a korai fotófestményei (*Járókelők*, 1963; *Stukák,* 1964; *Rudi bácsi*, 1965) óta.[1245] Richter ugyanis nem egyszerűen fotó után festett, hanem az ő kifejezésével élve fotókat festett. Művészettörténeti értelmezésben ez azt jelenti, hogy a valóság fotografikus képét festette meg, vagyis a reprezentáció reprezentációját hozta létre. Lakner viszont fotók alapján festett realista képet, amelynek során az ábrázolást beillesztette a festészet történetébe, ami sokkal inkább párhuzamba állítható a Lakner által ismert és kedvelt amerikai precizionisták (Charles Sheeler, Charles

[1244] Kertész 2006.

[1245] Robert Storr (ed.): Gerhard Richter. Forty Years of Painting. MoMA, New York, 2002. Benjamin Buchloch ideológiakritikai értelmezéséhez, illetve Richter és Buchloh vitájához, amelynek során Richter mereven elhatárolódott egyrészt az ideológiáktól, másrészt azok festői tematizálásától is lásd: Benjamin Buchloh (ed.): Gerhard Richter. MIT Press, Cambridge, 2009. Lásd még: Christine Mehring et al.: Gerhard Richter. Early Work, 1951-1972. J. Paul Getty Museum, Los Angeles, 2011.

Demuth) szemléletével, mint Richter fotófestészetével. Amíg Richter sokszor jól láthatóan egy-egy újság fekete-fehér fotóit, vagyis a reprezentációt és az emlékezés különféle (személyes és társadalmi) módozatait festette meg, addig Lakner egy építkezés realisztikus képe alapján festett egy a szürrealizmussal kacérkodó realista festményt, ami a szocialista építés kultúrájának abszurditását képezte le a spektakuláris fotóhoz társított bábeli asszociációkkal.

Az *Építkezés* vagy a *Hajógyári munkások* a figurativitás tekintetében is inkább Ben Shahn kritikai realista, mintsem Richter „fotórealista" stílusát idézi, a *Varrólányok* és a *Konzervgyártás kezdetei* csoportképei viszont inkább a 15-16. századi német és németalföldi festészet újrafelfedezését idézik fel a Neue Sachlichkeit posztexpresszionista festői kultúráján, és azon belül is leginkább Otto Dix portréinak mágikus realista élességén keresztül. Lakner azonban Dixtől eltérően az arcokat nem ecsettel, hanem újjal, ecsetnyéllel és festőkéssel modellálta a szürrealisták modorában. A *Konzervgyártás kezdetei* (1961) és a *Manufakturális nyomda* (1960) is lényegében ebben a szellemben vegyíti a szocialista realista munkás életkép, a holland csoportportré és a szürrealista décalcomanie zsánerét. Az 1960-as diplomabírálaton is a *Manufakturális nyomda* naturalizmusát és szürrealizmusát kritizálták, és elhangzott a fotó-naturalizmus kifejezés is, valamint a flamand festészeti párhuzam. Domanovszky Endre például úgy nyilatkozott, hogy Lakner „naturalista, szürrealista kifejezésmódokat össze-vissza kever, alapjában véve külső dolgokat szed össze és kavar, végül is ezt a zűrzavart próbálja perfekt állapotba, stílusegységbe letenni."[1246] Ennek ellenére Domanovszky is javasolta a diploma kiadását, mert rendkívüli képességű festőnek tartotta Laknert. Pór Bertalan viszont már ekkor Korga György festészetét emlegette: ha Korga nem kaphat diplomát, akkor Lakner se kapjon, ha pedig Lakner kaphat, akkor Korgának is adni kell.[1247] Végül mindketten megkapták. Ék Sándor viszont Maurer Dórához kapcsolta Laknert, szintén vélhetően a szürrealizálás, avagy az ő kifejezésével élve a „negatívumok" miatt, amit Lakner is Maurerhez hasonlóan nagyon magas színvonalon hoz létre. Ebbe a részben kritikai realista, részben szürrealizáló, mágikus realista munkás életkép műcsoportba tartozik *A konzervgyártás kezdetei* (1961) is, amely egy a *Varrólányok* nyomán készített, de már egyértelműen szocialista realista tematikájú, de azt meglepően ironikusan inszcenírozó mű, ami ismét a 17. századi holland csoportképek és a Neue Sachlichkeit vizuális

[1246] Lakner László diplomabírálatának jegyzőkönyve. (1960) MKE Adattár, Budapest.
[1247] U.o.

kultúráját kapcsolta össze a szocialista realista spektákulummal, a közértek közismerten nagy konzervkínálatával.

A diplomamunkák után aztán Lakner élénk szürnaturalista kísérletekbe kezdett egyéb zsánerekben is, a művész emlékszik például egy káposztás csendéletre is, amelyet beadott a Képcsarnokba. A mű mágikus realista, metafizikus szemléletben készült, de a művész egy valódi káposztalevelet is belecuppantott (*Csendélet*, 1960k.), de készített ugyanebben az időszakban egy erőteljesen visszakapart, freskó-szerű hatást keltő csendéletet is, párizsi városképet és teljesen absztrakt, szürnaturalista kompozíciókat. Ennek a diploma utáni, analitikus, vagy bizonyos értelemben ironikusan realista szemléletnek a legizgalmasabb darabjai Lakner „tudományos" csendéletei, amelyek a csodálatosan idegen, a meghökkentően szokatlan, a merveilleux bretoni esztétikája felől közelítenek a valósághoz.[1248] Ezek a festmények a meghökkentő, a meglepő, a kuriozitás szürrealista kabinetjei felé mutatnak, amelyek fura, gyakran szexuális és mágikus asszociációkat keltő tárgyak és képek gyűjteményei.[1249] A szürrealista gyűjtemény azonban nemcsak a merész képzettársítások felől nézve jelentőségteljes, de a láttatás, illetve a hatalom és a tudás összefonódó foucault-i technológiái felől is. Hiszen a tudományos gyűjtemény, az atlasz a bizonyítás erejével hat, ami a koraújkori Wunderkammertől az objet trouvé-ig húzódó ívet rajzol ki, amelyben a szürrealista gyűjtemény legfontosabb referenciája az objektív, lexikális és univerzális, tudományos kollekció lesz.[1250] Az objektivitás pozitivista kultusza[1251] felől kapcsolható be Lakner esztétikájába az általa jól ismert és kedvelt amerikai trompe l'oeil iskola festészete is a 19. század végéről John Frederick Petoval az élen, aki a humort sem nélkülöző, modern csendéleteket festett, például kitűző falnak használt WC-ajtókról gyűrött újságcikkekkel, illetve azok eltépett fragmentumaival. Ez a trompe l'oeil nézőpont egyúttal a realista festészet és a fotográfia játékát is újra működésbe hozza, illetve azt a versenyt idézi fel, amelynek során a festészet igyekezett lépést tartani az új médiummal, ami egészen a

[1248] V.ö.: Breton 1937. Joey Kenseth: The Age of the Marvellous. Dartmouth College, Hanover, 1992. Újabban: Marion Endt-Jones: Between Wunderkammer and Shop Window. Surrealist Naturalia Cabinets. In: John C. Welchman (ed.): Sculpture and the Vitrine. Ashgate, Burlington, 2013. Donna Roberts: Surrealism and Natural History. In: Hopkins 2016. 287-303.
[1249] V.ö.: Katherine Conley: Collecting Ghostly Things. André Breton and Joseph Cornell. Modernism/Modernity, 2017/2. 263-282.
[1250] V.ö.: Horst Bredekamp: Antikensehnsucht und Maschinenglauben. Die Geschichte der Kunstkammer und die Zukunft der Kunstgeschichte. Wagenbach, Berlin, 1993.
[1251] V.ö.: Peter Galison – Lorrain Daston: The Image of Objectivity. Representations, 40, 1992. 81-128.

precizionista iskoláig ívelt, amelynek tagjai a társadalom és a piac igényeit is szem előtt tartva magas színvonalon festettek és fotóztak is.

Lakner mintha ezt a fajta objektív, tudományos realista, precizionista stílust frissítette volna föl a Max Ernsttől és Csernustól ellesett szürrealista technikákkal. Ezt mutatja a *Mikroszkópok* (1960) című festménye is, ami *Robert Koch mikroszkópjai* néven is ismeretes. Annak ellenére, hogy a kép egy a bakteriológia Nobel-díjas úttörője előtti hommage illúzióját kelti, a festményt az objektív, tudományos látásmód (pozitivizmus és naturalizmus) abszurd túlhajtása és vizuális dekonstrukciója jellemzi. Mintha a kép a természettudomány modern kultuszának kritikája lenne, amelyet a kitömött madár memento mori allegóriája is erősít, vagyis a 17. századi tudományos forradalmat idéző mikroszkópokkal Lakner éppen hogy nem a látás és az objektivitás pozitivista kultusza, hanem inkább szürrealista kritikája mellett teszi le voksát. A művet technikai és ideológia finomságai, illetve a realizmus stiláris és ideológiai dekonstrukciója ellenére is megvehette az FKS még az 1961-es Stúdió-kiállításról, amiről Lakner másik képét, a *Varrólányok*at viszont kizsűrizték. Az egyik zsűror, Ridovics László mesélt is neki a zsűrizésről: „úgy gondoljuk, hogy az ilyen képek «szükségtelenül felzaklatnák a kedélyeket», «bizonyos érzületeket sértene meg» az effajta kép kiállítása, ilyen témák ábrázolása – mi úgy érezzük – «nem a művészet feladata», mi «eleget beszélünk erről a politika területén, harcolunk a fasizmus ellen, de ez nem a művészet feladata», stb."[1252] Aradi viszont a *Mikroszkópok*at is megkritizálta 1961-es Stúdió-kiállítás kritikájában: „Lakner mikroszkópjainak halmaza, s fölöttük a kiterjesztett szárnyú bagoly értelmetlen katyvaszt, halált idéz. Módszere ugyanúgy nem «modern», mint Korga Hólapátolók című képe sem, amely bruegeli külsőségeket utánozva egyoldalú formaproblémákat vet fel."[1253] Aradi tehát érzékelte és meg is bírálta a realizmus és a szocialista realizmus lakneri kritikáját, ami azonban Laknert nem tántorította el a további „tudományos" kísérletektől.

A hatvanas évek elején készült a *Laterna Magica* (1961), amely egy közismert illuzionisztikus és spektakuláris optikai eszközt helyez új megvilágításba a mágikus négyzet és a mindent látó szem vizuális toposzain keresztül. Ha Isten mindent látó szemét a Nagy Testvér orwelli nézőpontja felől olvassuk, akkor a *Laterna Magica* annak allegóriája lesz, ahogy a tudományos technikai forradalom és a szórakoztatóipar egymással összefonódva szolgálja a politikai kultúrát, jelen esetben a szocialista szubjektum kinevelését. A vetített

[1252] Szentesi 1991, 131.
[1253] Aradi 1961, 12.

kép, illetve a camera obscura amúgy a marxista ideológiakritikában is a szubjektumot elkápráztató és megtévesztő ideológia allegóriája lesz,[1254] ami viszont a kapitalizmus kritikájaként is értelmezhető alkotássá változtatja a *Laterna Magicá*t, amelyen semmi sem utal konkrétan se a szocialista, sem pedig a kapitalista kultúrára. Hasonló típusú munka a *Givaudan-féle sztereoszkóp* (1961) is, amely szintén a Larousse 1936-os kiadásából merített ihletet. A sztereoszkóp szintén a szórakoztatóipar és a spektákulum világába vezet, amikor is Crary kifejezésével élve a látás testet ölt, és az optikai illúzió is kilép korábbi statikus állapotából, hogy valóban megtéveszthesse a testet öltő elmét.[1255] Lakner emlékei szerint tudományos műveire Ernst és Larousse mellett Duchamp munkái, de különösen a *Csokoládémalom* (1914), valamint Picabia *291*-ben publikált „géprajzai" is hatottak. Ennek a tudományos-gépi esztétikának a paradox Wunderkammere tulajdonképpen a *Nagy üveg* (1915-23) is.[1256]

A tudományos-gépi esztétikával egy időben azonban Laknernél még aktívan játékban volt egy mágikus-szürrealista ideológia is, amely leginkább az *Egy szoba múltjá*n (*Egy szoba múltja, ha repül*, 1960-61) érhető tetten, ami szintén a Larousse-enciklopédia – egy padlásszoba ábrázolása – alapján készült. Az *Egy szoba múltja* a szürrealista gyűjtemény egy lakneri verziója, ahol az intellektuális input és inspirációs forrás Breton esztétikáján túl ismét csak Max Ernst művészete lehetett. Ernst kollázsai és kollázsregényei, többek között a „fejnélküli" *Százfejű nő* (*La femme 100 têtes*, 1929) és a *Természettörténet* (*Histoire naturelle*, 1926), éppen a 19. századi realista és pozitivista metszeteket rajzolta, dolgozta és montírozta át (hétköznapi frottázsokból) szürreális, okkult és pszichoanalitikus asszociációkat keltő jelenetekké és csendéletekké, amelyek Major Jánost is inspirálták.

Francis Picabia ironikus technofíliája Ernst démodé-jével együtt a kapitalista objektivitás és racionalitás 20. század elejei retorikájához, illetve annak ironikus kifigurázásához vezethet el. A „géprajzok" egyik legismertebb darabja a fényképezőgépből szerkesztett Alfred Stieglitz portré (*Itt, ez itt Stieglitz*; 1915). Picabia tulajdonképpen ezen a sorozatán mindig egy-egy gépet rajzol le mechanikus, pozitivista precizitással, de egy kicsit úgy alakítja az objektív ábrázolást, hogy az szokatlanná és antropomorffá váljon, majd címet ad neki. A gyújtógyertya is ekképp „alakul át" egy női akttá (*Egy meztelen állapotban lévő*

[1254] Mitchell 1986.
[1255] Crary 1990.
[1256] Lynda Henderson: Duchamp in Context. Science and Technology in the Large Glass and Related Works. Princeton University Press, Princeton, 2005.

fiatal amerikai lány portréja, 1915), a hatalmas fogaskerék pedig *Árvalánnyá* (1917). Picabia tehát ironikusan használja a gépkorszak új esztétikáját, de egyúttal mágikussá is teszi az objektív, pozitivista vizuális kultúrát, mintegy újra elvarázsolja azt.[1257] Lakner azonban Picabiától eltérően nem fetisizálja a gépeket és a műszereket, nem azonosítja azokat a női testtel, hanem azok nála gépek és műszerek maradnak, és a valóság megismerésének groteszk módon egymásra halmozott eszközeit reprezentálják.[1258] A tudományos orientációjú művekben az Ernst-féle szürreális dadaista szemlélet mellett talán az sem egy elhanyagolható szempont, hogy Lakner revizionista módon, szemtelenül és titokban egy régi, polgári enciklopédia világképét festette meg a mágikus realizmus rubrikájának menedékében, ami a modern szocialista időkben is a valódi kultúrát képviselte az ő nézőpontjából.

Ernst és Picabia racionalizmus-ellenes polgári revizionizmusán csavart még egyet a *Politechnikai szertárszekrény* (1962-64) is, ami Louise Nevelson posztszürrealista szobrászatát is összekötötte a szürrealista kuriozitás esztétikájával. A festői technológia a tudományos képek realizmusát idézi, ami azonban a montázs filozófiájával egészül ki, de nemcsak a montázs lép be erőteljesen a képbe, hanem már a tasizmus és az absztrakt expresszionizmus is, ami vélhetően az 1964-es befejezéshez kapcsolódik. Nevelson amúgy olyan faragott fa domborműveket készített, amelyek szerszámosládákból és különféle műszeres és alkatrészes dobozokból összeállított asszamblázsoknak tűntek (*Black Wall*, 1959), amelyeknek talán éppen a csalóka trompe l'oeil volta inspirálhatta Laknert, amikor 1964-ben készített egy *Hommage a Louise Nevelson* című festett triptichont is. A másik vizuális impulzus Marcel Duchamp munkássága és azon belül is a *Boite-en-valise* (1935-41), a *Doboz a bőröndben* típusú, kihajtható, térbeli, gyerek képeskönyvre emlékeztető monográfia, illetve az életmű és a művészeti monográfia egyetlen művé transzformált kapitalista verziója, amely Duchamp saját műveinek reprodukcióit tartalmazza.[1259] A *Doboz a bőröndben* ironikus életmű summázat, amely hordozható formájával nemcsak a művészi

[1257] Suzi Gablik: Re-Enchantment of Art. Thames and Hudson, London, 1991. David Hopkins: Re-enchantment. Surrealist Discourses of Childhood, Hermeticism, and the Outmoded. In: Hopkins 2016. 270-287.
[1258] Caroline A. Jones: The Sex of the Machine. Mechanomorphic Art, New Woman, and Francis Picabia's Neurasthenic Cure. In: Peter Galison – Caroline A. Jones (ed.): Picturing Science, Producing Art. Routledge, New York, 1998. 145-180.
[1259] Dalia Judowitz: Unpacking Duchamp. Art in Transit. University of California Press, Berkeley, 1998. Fehér Dávid nagy jelentőséget tulajdonít Marcel Duchamp Nagy Üvegének is a mű tudományos enciklopédikussága tekintetében. V.ö.: Fehér Dávid: Avantgarde-Arrieregarde. Történetiség, képiség, referencialitás Lakner László életművében. PhD-disszertáció, ELTE, Budapest, 2018. 180-183.

ego, illetve a művész brand kapitalista kultuszából űz gúnyt, de egyúttal a hétköznapi szerszámosládákra, a házaló ügynökök táskájára, illetve egy összepakolt bőröndre is emlékeztet. Laknernél azonban az egyes fakkokban nem annyira saját életműve jelenik meg (habár felbukkannak mikroszkópok és egy laterna magica is), hanem a szürrealisták kuriozitás kabinetjeinek szellemében különféle tudományos és technikai eszközök, mikroszkópok, vetítők, áramkörök, potméterek.

Ennek a szürreális, vagy inkább a szürrealisták vizuális kultúráját revideáló, ironikusan démodé szemléletnek a legnagyobb volumenű darabja az *Egy szoba múltja* (1960-61) lett, amelyet szintén a Larousse metszetei inspiráltak. Lakner „pót-diplomamunkája”[1260] az igazi, kontollálatlan (de legalábbis annak szánt) kísérletezés terepe, vagyis egy korai és nagyméretű posztszürrealista főmű, amely a bretoni csodálatos (merveilleux) kuriozitás kabinet festői megvalósítása.[1261] Breton az első szürrealista kiáltványban az esztétika szempontjából külön is kiemeli a realitás unalmas szövetét felsértő csodálatos fogalmát, amelynek tágabb konnotációs mezőjét Breton további szövegei alapján a freudi kísértetiessel, a hátborzongatóan meglepő, Unheimlich szokatlannal is össze lehet kapcsolni.[1262] Lakner értelmezésében azonban olyan érzésünk lesz, mintha a szürrealista kuriozitás kabinet teljesen elszakadna a valóságtól, illetve kilépne abból, hiszen a tárgyak tulajdonképpen repülnek. Sőt Lakner később, már a szürrealizmustól némiképp elhatárolódva a festmény kapcsán a „világpadlás” kisöprésének metaforáját használta, ami ironikus, sőt humoros fénybe állítja a hatásiszony jelenségét is.[1263] „A lényeg egy «világpadlás» víziója volt, az európai polgári múlt termékeinek, maradványainak szótár-szerű felsorolása – egy alapos takarítás előtt. Erre a takarításra ugyan nem került sor, de egy szél tör be a kép jobb oldalán, amely a tárgyhalmazt mozgásba hozza. Minden repülni kezd, felülemelkedik a gravitáción.”[1264]

Ha viszont Albert Einstein és a téridő húszas-harmincas évekbeli kultuszát is behozzuk a képbe,[1265] akkor olyan, mintha a tárgyak az időben repülnének, és ennek a négydimenziós repülésnek a fázisait látnánk a megsokszorozódó tárgyakkal. A képek és a motívumok

[1260] Szentesi 1991, 130.
[1261] Conley 2017.
[1262] V.ö.: Foster 1993.
[1263] Bloom 1973.
[1264] Varga 2015, 10.
[1265] Parkinson 2008.

kaotikusnak tűnő multiplikálása ráadásul két próbababa figurája köré feszíti ki a kép terét, ami viszont a szürrealistákon keresztül Giorgio de Chirico metafizikus festészete felé mutat. Mellettük és közöttük mindenféle apró és nagyobb tárgyak bukkannak fel nagy tömegben és sűrűségben: könyvek, babák, evőeszközök, fakanalak, legyezők, vállfák, hangszerek, könyvek, csigák és kagylók. Maga Lakner is az őt ért szürrealista impulzusok összegzésének tekinti a művet, amelyen ráadásul konkrét szürrealista idézetek is megjelennek.[1266] Ilyen például a Lakner által nagyra tartott Magritte-ra utaló keménykalap és egy szintén az ő festészetéhez vezető réz kürt. De vannak klasszikus művészeti fragmentumok is a szobában, mint Michelangelo Dávidjának gipszbe öntött füle, és önreflexív utalások is, hiszen az egyik próbababa feje helyén a rajz egy vázlat a *Varrólányok* egyik figurájához. Az *Egy szoba múltja* esetében a későbbi Gyémánt-mű, *Az idő melléktermékei* kapcsán már említett Ivan Albright festmény, a *Poor Room* is fontos előkép, habár Lakner egy másik Albright festményre emlékszik vissza inspirációként, amelyen egy koszorú, egy ajtó és egy kéz szerepelt.[1267] Az 1943-as *Ajtó (Nem tettem meg, amit meg kellett volna tennem)* az 1942-ben elkezdett *Ablak* címen is ismeretes *Szegény szobá*hoz hasonlóan a különböző anyagok trompe l'oeil megfestésével és a valósághű ábrázolások egymásra zsúfolásával tüntet. Albright a holland és az amerikai realizmust feszíti a végletekig, ami már túlmutat a fotó-szerű mágikus realizmuson, hiszen a festék rétegei relief-szerűen épülnek egymásra. Szintén ebben az időszakban keletkezik az 1961-es *Kavicsok* is, ami viszont Yves Tanguy művészetéhez kapcsolódva egyensúlyoz az absztrakció és a naturalizmus határán, miközben alkalmazza a cuppantás technológiáját is.

A kortárs és Laknert személyesen is ismerő Szabadi Judit mindezt a mágikus realizmust a hatvanas évek végén egyértelműen egy szürrealista kultúraként értelmezte. „Lakner szemlélete, tudása, hitvallása ekkoriban szürrealista volt; André Breton kiáltványai voltak a bibliája, Max Ernst az ideálja, Csernus Tibor a művészi szövetségese, festői rokona."[1268] A szürrealista hatás mélységét mutatja, hogy Lakner az 1969-es első egyéni kiállítási katalógusában, melyet Kemény György tervezett, még mindig utalt Bretonra. Az alapvetően popos szellemiségű munkákat (*Rózsa* és *Száj* sorozat) bemutató tárlat kis katalógusában ugyanis megjelent egy felvétel Breton *Nadja*-jának borítójáról, ami mellé

[1266] Varga Marina: Kísérleti helyzetek. Nyomkövetés Lakner Lászlóval. Pop art, fotórealizmus, és koncept. Műértő, 2015/6. 10-11.
[1267] Szentesi 1991, 129.
[1268] Szabadi Judit: Lakner László festészete. Képzőművészeti Almanach 2. Corvina, Budapest, 1970. 118.

Lakner és Kemény egy öregkori Rembrandt-portré repróját montírozta.[1269] Az *Egy szoba múltjá*nak lepkegyűjteménye is egészen erősen kapcsolódik Bretonhoz, aki egy a lakásáról készített 1939-es fotón is rovargyűjteményei társaságában látható.[1270] A rovargyűjtemény is a kísérteties-csodálatos szépség definícióval kapcsolható össze, hiszen a benne található rovarok olyanok, mintha élnének, mintha önmaguk lennének, de mégsem azok, hiszen már elpusztultak, így önmaguk tökéletes reprezentációi lettek. Idekapcsolható az Edgar Allan Poe által inspirált *Aranybogár* című Lakner festmény (1959) is egy szürrealista Wunderkammer felidézésével, ahol a címadó aranybogár mellett az órák dominálnak. Az *Aranybogár*hoz képest viszont az *Egy szoba múltjá*n a motívumok halmozása, különösen a sok egymás mellé helyezett evőeszköz akár Arman munkásságára is emlékeztethet, aki az ötvenes évek végén vált ismertté *Accumulation* sorozatáról. Az más kérdés, hogy Arman és Klein éppen a szürrealisták számukra okkultnak és ezoterikusnak tűnő tárgykultuszától kívántak elszakadni, de ennek ellenére is fetisizálták a talált tárgyakat.[1271] Lakner talán valahol éppen a szürrealisták és az újrealisták fetisizmusa között oszcillál, hiszen tárgyait illuzionisztikusan megfesti, nem pedig összegyűjti, miközben már valószínűleg nem hisz úgy a világ rejtett összefüggésrendszereiben, baudelaire-i korrespondenciáiban, mint ahogy Breton, aki az ötvenes években a mágia és a mágikus művészet definiálásával foglalkozott a primitív kultúráktól és az alkímiától a romantikán és a 19. század végi dekadencián át a szürrealistákig ívelően.[1272]

A *Mikroszkópok* Aradi-féle kritikája, illetve a *Varrólányok* kizsűrizése után Csernus mellett Lakner lett Budapesten az első számú szürrealista és „neonaturalista" enfent terrible, így állami egyéni kiállításra nem sok esélye volt.[1273] 1964-ben rendezhetett ugyan egy zártkörű tárlatot a Rákosligeti Művelődési Házban Tóth Tibor jóvoltából, de ennek ő maga nem tulajdonított különösebb jelentőséget, mivel később nem is tüntette fel egyéni kiállításai között, és interjúiban is úgy nyilatkozott, hogy 1969-es kiállítása volt az első egyéni kiállítása a Kulturális Kapcsolatok Intézetének kiállítótermében.[1274] Lakner láthatósága tehát

[1269] Lakner. Kiállítási katalógus. Kulturális Kapcsolatok Intézetének Kiállítóterme, Budapest, 1969.
[1270] Endt-Jones 2013, 101.
[1271] Déborah Laks: Nouveau Réalisme in its „Longue Durée". From the 19th century Chiffonier to the Remembrance of the Second World War. In: Catherine Dossin (ed.): France and the Visual Arts since 1945. Remapping European Postwar and Contemporary Art. Bloomsbury, London, 2018. 121-136.
[1272] André Breton: L'Art magique. Phebus, Paris, 1957.
[1273] Aradi 1961, 12.
[1274] Szentesi 1991. Sinkovits 2005.

a szürnaturalizmus virágzása idején, a hatvanas évek első felében erőteljesen korlátozott volt, nagy köztéri megbízásokat sem kapott, de 1961-ben azért – vélhetően Bernáthnak köszönhetően – elnyert egy dekoratív köztéri megbízást is a Savoy étterembe, amelynek során a *Város* című szekkót Gyémánttal közösen kivitelezte, akivel amúgy is voltak közös projektjei, hiszen Gyémánt mostohaapja, a grafikus Bánhidi Andor gyakran szerzett nekik „szitaplakát" megbízásokat.[1275] 1962-ben valószínűleg erre a falképre utalt ki neki a Művészeti Alap 9000 forintot, 1963 januárjának elején pedig Bernáth már látta is a kész művet, amit „dekorációs ábraként" tudott értékelni, mely tetszetős, de nem része a festészetnek. Domanovszkynak viszont tényleg tetszett a munka, ő „jól megfogalmazott dologként" értékelte, mely „jól illeszkedik" a környezetébe, és szerinte a dekoratív munkákat sem kellene kizárni a képzőművészet birodalmából.[1276] Valójában a *Város* Lakner vizuális kultúrájának korabeli horizontja felől szemlélve egy az absztrakció felé hajló, Mondrian Broadway képére (*Broadway bugi*, 1943) emlékeztető kompozíció lett, ahol a nagyvárosi házak absztrakt tömbjei egy négyzetrácsos struktúrából bontakoznak ki.

Lakner a hatvanas évek első felében hivatalos egyéni kiállítás híján is kultikus figurává vált, Csernus örökösévé, aki a hatvanas évek közepén túllépett az öncélú és elvont szürnaturalizmuson és művészetét az új modern realizmus irányába fejlesztette tovább, amely az 1966-os Stúdió-kiállítás díjnyertes képeiben tetőzött. Ennek kapcsán Láncz Sándor monografikus cikket is szentelt a hivatalos Művészetben Laknernek, akit Csernuson keresztül Max Ernsthez kapcsolt, de összekötött Kállai Ernővel és a bioromantikával is, ami így kihúzta a „Nyugat majmolása" diszkreditáló kritikájának méregfogát.[1277] Nagyjából ezt tette Szabadi Judit is két évvel később, aki Ernsttől magától is idézett egy bioromantikus hangulatú szöveget, amelynek értelmében a természet rejtélyes csodája éppen az, hogy a különféle, biológiai és geológiai struktúrák és rétegek között szürreális összefüggések, formai hasonlóságok tételezhetők.[1278] Ettől a szürrealista Naturgeschichtétől, a növényi és ásványi kincsekből álló Wunderkammertől azonban Laknert elválasztotta a Picabiához és Duchamp-hoz kötődő modern gépi esztétika kultusza, ami a *Planimetrikus mozdonyon* (1963) is jól tetten érhető, ami egyúttal már technikailag is a tasista, kaotikus szürnaturalizmustól eltérő

[1275] Bóta 2006.
[1276] Wehner 2002, 305-6.
[1277] Láncz 1967.
[1278] Szabadi 1970, 121. Ernst szürrealista természettörténetéhez lásd még: Elizabeth Legge: Novalis's Fossils, Zauxis's Grapes, Freud's Flowers. Max Ernst's Natural History. Art History, 1993/1. 147-162.

irányba mutat, hiszen a cuppantott, kapart, kavargó festéket szigorú sablonrendszer szervezi, ami egy mozdony kerekeit és meghajtásának rendszerét rajzolja ki. A mozdony amúgy témájában szocialista és modern, miközben persze visszautal a szocialistának egyáltalán nem mondható futuristákra is, és Lakner visszaemlékezése szerint ez a kép volt az első állomása elszakadásának Csernus festészetétől.[1279]

A *Planimetrikus mozdony*ra bizonyosan hatott Charles Sheeler munkássága, és egészen konkrétan a *Rolling Power* festmény is 1939-ből, de ezen túl Duchamp és Picabia is inspirálta, sőt még Derkovits is, akinek szintén van egy híres vonatos képe (*Vasút mentén*, 1932). De mindemellett a kép nem tisztán éles fókuszú (sharp focus), fotografikus igényű festészet, ami az 1930-as évek amerikai realistáit jellemezte, akiket precizionistaként is ismerünk, hanem még finoman benne vannak az ernsti décalcomanie elemei is ebben a látszólag nagyon is fotografikusan realista beállítású képben. A festmény egyúttal annak is remek lenyomata, vagy inkább fosszíliája,[1280] hogy Lakner miként szintetizálta a magyar és az amerikai szocialista és realista hagyományokat, ami a szocializmus, a kommunizmus és az antikapitalizmus naiv kontaminációját is problematizálta. A Lakner által kedvelt, éles fókuszú, szociálisan érzékeny, de nem kommunista, ám a kapitalizmussal szemben mégis kritikus precizionizmus Alfred H. Barrnak, a MoMA első igazgatójának köszönhette népszerűségét, aki Sheeler és Demuth mellett Edward Hoppert is ide sorolta a húszas években.[1281] Ez a Barr szerint jellegzetesen amerikai, de modernitásában és posztavantgárd szellemiségében az európai avantgárdhoz kapcsolódó realizmus persze nem az akkor még éppen csak formálódó szovjet szocialista realizmushoz, hanem a regionalizmushoz, a patrióta amerikai festészethez képest határozta meg magát, ami olyan festők munkásságát jellemezte, mint Grant Wood és Thomas Hart Benton. Lakner azonban nem sokáig haladt ezen a különös úton, realizmusa 1964-től kezdve meglepő és hirtelen módon egészen más irányba fordult, amit a szakirodalom a Rauschenberg-élménnyel kapcsol össze.

[1279] Szentesi 1991, 132.

[1280] Természetesen abban a metaforikus értelemben, ahogy Warburg és Baxandall használta az őslénytani kifejezést. A lenyomathoz képest a fosszília az én értelmezésemben azt a többletet hordozza magában, ami éppen a korszak „anyagát", vagyis intellektuális és materiális kultúráját jelenti, hiszen az őslények is egy meghatározott, a korra és a helyre jellemző kőzetrétegben fosszilizálódtak. V.ö.: Gombrich 1970. Baxandall 1972.

[1281] Sharon Corwin: Picturing Efficiency. Precisionism, Scientific Management, and the Effacement of Labor. Representations, 2003/1. 139-165.

A *Hírek* (1964) vélhetően az első pop artos, rauschenberges festménye egy nagy „HÍREK” felirattal és Muhammad Ali főszereplésével, aki akkor „néger” bokszolóként az amerikai konzervatív kultúra kritikáját is jelenthette, különösen ha mellé vesszük a képen megjelenő sportkocsit, valamint az esernyős női figurákat és a *Politechnikai szertárszekrény*t idéző mechanikus és elektronikus berendezéseket. Lakner egy Csernusnak írott levelében így ír Rauschenberg jelentőségéről: „Rausiról legközelebb csak akkor merek szólni, ha megnéztem Velencében, hogy ragaszt-e vagy csak nyomtat? Egy haverjának olyan igazi szerigráfiáját láttam már a májusi L’Oeil-ben: Egy szék egy szoba vagy egy udvar közepén 10-12 példányban, a fotók fekete széleikkel összeérnek. W-vel kezdődik a neve, arra emlékszem. A Salon de Mai-n szerepelt. Ugyanott Max Ernst kibabrálva az avantgarde fiatalsággal egy (nyilván) régi objet-ét állította ki, valami kötőfék-félét, biztos láttátok. Minden banális és brutális, és nem-kiválasztott-pluszság dacára, mégis a dada Rausiék fundamentuma, bevallottan, vagyis hangoztatottan is. Schwitters, Duchamp, Picabia, stb. Mint olvasom Fahlström is feljött a mozgalommal, annak a technikája a legfaramucibb azért – nem?”[1282]

A kérdés Csernusnak szól, aki Lakner szerint biztosan tudja, mert élőben látta. Csernus nem tudjuk mit válaszolt, Lakner viszont újra írt neki a Biennálé megtekintése után. „Azon röhögtem csak, hogy Rauschenberg bejött, mint a 21. Addig leveleztünk róla, addig emlegettük, amíg csak bejött. A ráolvasásainkkal előcsalogattuk neki azt a díjat, majdhogynem úgy tűnik. Azért Kati akármit is mond, nem rossz a Rauschenberg. Lehet, hogy «elég is», ahogy mondja, de nem rossz. És bizony ragaszt is.”[1283] Majd még azt is elmeséli, hogy látott egyik munkájáról egy jó minőségű részletfotót, amelyen látszik a gyűrődő papír, vagyis a beragasztott fotó. Sőt még azt is megírja, hogy addig legjobban egy korábban egy művészeti magazinban látott Rauschenberg munka tetszett neki, aminek egy esernyő van a közepén. Az esernyős mű vélhetően az 1960-as *Allegória* című combine lehet egy valódi esernyővel és egy a képbe ragasztott kabáttal, ami talán ahhoz is hozzájárulhatott, hogy a *Híre*ken is felbukkannak esernyős figurák, amiket amúgy Magritte is meglehetősen kedvelt.

[1282] Lakner László levele Csernus Tibornak, Budapest, 1964. július 27. Sylvester Katalin hagyatéka, Párizs. A levél Lakner tájékozottsága, kultúrája tekintetében is fontos forrás, hiszen látszik, hogy francia kortárs művészeti folyóiratból tájékozódott, és az is látszik, hogy W-t, azaz Warholt is csak 1964-ben egy francia folyóiraton keresztül ismerte meg. Valamint az is, hogy Rauschenberg és Warhol esetében is elsősorban a technikának, nem pedig a témának tulajdonított jelentőséget, ezért is nem jegyezte meg, hogy Warhol székei valójában és meglehetősen sokkoló módon villamosszékek.

[1283] Lakner László levele Csernus Tibornak, Budapest, 1964. szeptember 13. Sylvester Katalin hagyatéka, Párizs.

A „hírek" kifejezés jelentése tehát utalhat Rauschenberg vagy akár Muhammad Ali sikerére is, aki szintén Rauschenberg velencei nagydíjának évében, 1964-ben lett világhíres, amikor olimpiai bajnoki címe után 22 évesen profi világbajnok is lett. Ez az a mű egyúttal, amelynek kapcsán a szakirodalom Lakner pop-os fordulatát az 1964-es Velencei Biennáléhoz köti, aminek kapcsán ő később már nem is a szita-festmények, hanem inkább a Dante-illusztrációk hatását emeli ki.[1284] Rauschenberg nyári velencei sikere után 1964 őszén rendezték meg Bécsben a *Pop etc.* című kiállítást is, amely a hágai Gemeentemuseum *Nieuwe Realisten* kiállítására épült, amit viszont a Velencei Biennálé amerikai anyaga inspirált.[1285] A hágai majd a bécsi kiállítás Rauschenberggel és az amerikai pop art művészeivel (Jim Dine, James Rosenquist, Tom Wesselman, Andy Warhol) együtt mutatta be az angol pop art (Peter Blake, Richard Hamilton, David Hockney) és a francia Nouveau Réalisme (Raymond Heins, Yves Klein, Jean Tinguely, Arman) művészeit is.[1286]

Rauschenberg tehát az 1964-es Velencei Biennálé nagydíja után lett Európában nagyon-nagyon híres, ahol olyan munkái szerepeltek, mint a *Skyway* (1964), a *Buffalo II.* (1964) és a *Retroactive I-II.* (1963-64), amelyek már szita festmények, vagyis lényegében fotografikus képek nyomdatechnikai montázsai, amelyeket Rauschenberg az absztrakt expresszionistákat idéző festői gesztusokkal kommentál. A képek központi elemei az amerikai politikai életből származnak: Kennedy elnök fotója, ejtőernyős űrhajós képe, az amerikai fehérfejű rétisas, koreai és vietnámi csapatszállító helikopterek, de vannak klasszikus festészeti utalások is, mint Rubens 1608-as *Fésülködő Vénusz*ának reprodukálása (*Datolyaszilva*, 1964) vagy Velázquez *Rokeby Vénusz*a (1647-51) a *Barge*-on (*Uszály*, 1962-63). Rauschenbergnél a montázs célja a lehető legtágabb asszociációs mező működésbe hozása volt, vagyis John Cage véletlen fogalmához, illetve a zen filozófiájához híven a képek montírozása nem valamiféle intencionált jelentést akart elérni, hanem inkább a valóság és a tudat, a reprezentáció és az elme komplexitásának allegóriája kívánt lenni a Walter Benjamin-i (és Craig Owens-i) értelemben.[1287] A *Hírek*, illetve a klasszikusokat újrakeverő *Rembrandt tanulmányok* (1966) és a *Danaé* verziók (1967-68) is értelmezhetők hasonló

[1284] Sinkovits Péter: Progresszív álmok. Beszélgetés Lakner László festőművésszel. Új Művészet, 2005/4. 5.
[1285] Werner Hofmann (ed.): Pop etc. Museum des Zwanzigtes Jahrhunderts, Wien, 1964.
[1286] Jos de Gruyter (ed.): Nieuwe Realisten. Gemeentemuseum, Hague, 1964.
[1287] V.ö.: Craig Owens: Az allegorikus impulzus. Egy posztmodern elmélet felé I-II. (1980) Enigma, 66, 2010. 24-39. és 67, 2010, 5-20. Lásd még: Krauss 1999a.

szellemiségű, véletlen generálta művekként, miközben azért sok szálon kötődnek a grand art-t dehonesztáló dadaista és szürrealista tradícióhoz is.

Egy másik korabeli (1965-66) műcsoport, a *Forradalmárok kivégzése*, a *Menekülő* és a *Saigoni buddhista szerzetesek tiltakozása* viszont egy olyan újfajta antikapitalista ideológiát és programot villantott fel, még ha csak egy kaleidoszkóp egyetlen elemeként is, ami a hivatalos, reformer szocialista realista diszkurzus számára is értelmezhető volt, vagyis a „bolsevik nyelv" egy legitim dialektusának tűnt.[1288] A kritikusok közül több szerző is a szocialista realizmus megújítóját, a befelé forduló Kondor Béla és a Párizsba távozó Csernus örökösét látta meg benne. Németh Lajos mellett ezt az értelmezést talán Láncz Sándor képviselte a legnagyobb elokvenciával, aki egy modern, szocialista realista, de legalábbis antikapitalista művészt fedezett fel Laknerben, aki tulajdonképpen az amerikai kultúra kritikájára használta az amerikai festészet eszköztárát. „A plakát- és filmszerű montázsok, a pop-art elemek, a szürrealista «módszerek» tartalmi-gondolati közölnivalót hordanak, melyek a mi világunkból fakadnak."[1289] Mégpedig Láncz szocialista realista világából, ahol az *Engedelmesen* az opportunista kispolgárt állítja pellengérre, a klasszikus festői eszközökkel reprezentált *Menekülő* pedig a fogyasztói kultúra áradata elől menekül. Lakner viszont saját értelmezésében inkább az új realizmussal és a pop arttal kísérletezett, miközben nem a szocialista realizmussal, hanem az újbaloldallal szimpatizált, ahogy azt a későbbi Lukács György utalásai is mutatják, de semmiképpen sem kívánta építeni az akkori megvalósult szocializmust, céljai és intellektuális horizontja mégis kompatibilis volt a szocialista realizmus 1965 után megújuló reform-kísérleteivel.[1290] Ez a kompatibilitás hozzájárulhatott ahhoz is, hogy három műve is szerepelt a legendás 1966-os Stúdió-kiállításon, de ezek egyike sem sorolható be tisztán a pop artba, hiszen szürnaturalista és újrealista elemeket is tartalmaztak.

A *Forradalmárok kivégzése* (1965), a *Menekülő* (1966) és a *Rembrandt tanulmányok* (1966) egyaránt montázs szerkezetre épül, filmszerű komponálással dolgozik. Jellemzőek a „préselt", cuppantott ruhák, vagyis az asszamblázs és az újrealizmus keverése a poppal, az ideológia azonban eltér a Restany-féle Nouveau Réalisme új, spirituális, fogyasztói realizmusától. Lakner inkább a francia art engagé-vel, a társadalomkritikai töltetű

[1288] V.ö.: Kotkin 1995. Scheibner 2014. K. Horváth 2017. Krylova 2017.
[1289] Láncz 1967, 24.
[1290] V.ö.: Garaudy 1964. Vitányi 1965. Valamint: Kulturális Elméleti Munkaközösség: A szocialista realizmusról. Társadalmi Szemle, 1965/2. 30-60.

figurativitással kapcsolható össze, vagyis Rancillac és Télémaque imperializmus kritikájával, akiket vélhetően Lakner még nem ismert akkoriban.[1291] Ismerhette viszont azokat a vietnámi háború ellenes amerikai és európai (London, Róma, Brüsszel) proteszt mozgalmakat, amelyek éppen 1965-ben erősödtek fel, és amelyekről a hivatalos állami média is nagy terjedelemben számolt be a Népszabadság hasábjain.

Ennek az újbaloldali szellemnek a kiemelkedő darabja a *Saigoni buddhista szerzetesek tiltakozása* (1965), ahonnan a gyűrött kabátba bújtatott *Forradalmárok kivégzése* alakjai is erednek. A híres sajtófotó a magát Saigon egy forgalmas kereszteződésben felgyújtó buddhista szerzetesről 1963-ben készült, és villámgyorsan bejárta a világot. A fotón egy megdöbbentően békésen, ülve égő szerzetes látható, Lakner festményén viszont három alak szerepel, lényegében ugyanaz a figura három fázisban, akinek a középső fázisban jól láthatóan meg van kötözve a keze, az égő szerzetes viszont önszántából, lótuszülésben ülte végig a szörnyű tűzhalált. A *Saigoni buddhista szerzetesek tiltakozása* című festményen ekként nem is annyira Lakner figurája, mint inkább a kor egyéb lenyomatai orientálják az értelmezést: egy amerikai zászló elnyújtott, keréknyomszerű rajzolata, valamint egy „saigon", egy „sortűz", egy „hue" és egy áthúzott „dalai" felirat egyértelmű utalásként a dalai lámára. A „hue", azaz a színtelítettség viszont a média technológiáját idézi fel, és akár a politikai propaganda kritikájaként is felfogható, hiszen arra utalhat, hogy a média mindig kiszínezi, dramatizálja az eseményeket. A „sortűz" viszont a kivégzések és a politikai tisztogatások felé mutat, az összekötözött kezű figura így akár összekapcsolható Derkovits híres alakjával (*Kivégzés*, 1932) is, aki Korgánál is (*Mártír*, 1963) megjelent már.

Az 1969-es *Saigon* diptichon képi világát viszont már csak egyetlen figura, egy bekötött szemű vietnámi fogoly nő arca határozza meg, ami a pop artot idéző módon, saját szimulákrumaként megkettőződik,[1292] ironikus politikai ikonná tisztul, miközben a képfelület másik fele (a figura háttere) provokatív módon üres marad. A diptichon így nemcsak Warhol tragikus hangvételű szerigráfiáit idézheti fel, vagy a post-painterly abstraction purián és apolitikus szigorúságát, hanem az absztrakció és a figurativitás, az elvont kompozíció és a realista reprezentáció merev elhatárolásának esztétikai és politikai problematikájára is reflektál. Az 1969-es mű azonban már az Iparterv-kiállítások, a szájak és a rózsák

[1291] V.ö.: Szentesi 1991. Jean-Paul Ameline (ed.): Figuration narrative, 1960-1972. Centre Pompidou, Paris, 2008.
[1292] Deleuze 1968. Deleuze 1973.

szellemében született, amikor is Lakner emlékei szerint ő már elvesztette korábbi hivatalos, kritikai támogatását. „Azokra gondolok, akik politikai protest képeimmel – a Buddhista szerzetesek kivégzése, Saigon, hogy csak a legismertebbeket említsem, amelyek egy időben születtek a világ más tájain fellángolt tiltakozással a vietnámi háború ellen, például Bob Morris amerikai, vagy Wolf Vostell német művész képeivel és environmentjeivel –, szóval akik ezekkel a képeimmel még rokonszenveztek, azok is elvesztették bennem bizalmukat."[1293]

A buddhista szerzetes figurájának rokona a *Forradalmárok kivégzése* (1965) kettős figurája is, amely megkötözve, összekötözött kézzel, állva néz szembe a halállal, két snittre bontott történetének második állomásán azonban egy céltáblát is kap, ami kifejezetten egy Jasper Johnsra utaló vizuális jel a hatvanas évek közepén, ami az antiimperialista és antikolonialista, ázsiai és afrikai, kommunista forradalmárok konnotációit erősíti. Ehhez képest a *Stúdió 66* másik sikerképe, a *Rembrandt tanulmányok* látszólag inkább a klasszikus referenciák és az ábrázoló művészet újraértékelése felé mutat, miközben a kép centrumában egy összegyűrt ruhacsomó látható és szerepel rajta a „hol a fény" felirat is. Rembrandt fiatalkori és öregkori önarckép tanulmányai feszítik ki a festmény narratívájának ívét, a középpontban azonban egy zsákvászon anyagcsomó látható, ami Rauschenberg combine művein át egészen Alberto Burri zsákfestményeinek és Christo csomagolásainak vizualitásáig is elvezethet.

A cuppantott ruha décalcomanie, Rauschenberg és Burri recepciója kapcsán is fontos referencia lehet Lakner első, 1967-es *Danaé*-ja, amely egy valódi combine mű, ahol a vászonba Lakner beépített egy pár valódi harisnyába bújtatott, „valódi" (műgyantából kiöntött) női lábat is, valamint egy ágyat idéző kárpitot, és a láb fölött egy szoknya szövetét, amely átvezet a táblakép kétdimenziós világába, az ágyon fekvő Danaé figurájához.[1294] Egy évvel később azonban már Lakner a combine trompe l'oeil illúzióját festi meg a *Danaé II*-vel, amely egy illuzórikus diptichon, ahol Rembrandt *Danaé*jének (1636) absztrahált alakja jelenik meg két festett fatáblán. A két képtér egyik felében látható Danaé sziluettje, amelyet egy post-painterly absztrakciót idéző barna-arany-piros sávozás – az eredeti aranyeső absztrakt, pop-os verziója – köt össze az ágy helyett odafestett, cuppantott hatásúnak tűnő, gyűrt,

[1293] Szentesi 1991, 136.
[1294] A lábhoz Szabadi Judit lábáról vette a mintát, aki egy pár fekete harisnyát is kölcsönzött a műhöz. Varga 2015, 11.

zsákvászonnal. A mű egyúttal már ironikus reflexió az amerikai hiperrealizmusra is, hiszen Lakner egy postai pecsétet is ráfest a műre, ami így képeslappá válik, ahol az air mail csíkozás viszi tovább az aranyesőből lett absztrakt sávok vizuális hagyományát, emlékezetét.[1295]

Fehér Dávid az 1966-os *Rembrandt tanulmányok* kapcsán rajzolja ki a sajátos, mondjuk úgy trompe l'oeil, magyar pop art festészet komplex képét is, amely nem annyira pop art, mint inkább annak a leképezése, pontosabban a pop art képének és képiségének beillesztése egy olyan festői struktúrába, amelyet a szürrealizmus és a montázs szellemisége inspirált.[1296] A festmény központi eleme innen nézve lehetne akár egy cuppantott rejtélyes csomag, egy szürnaturalista batyu is, ami viszont nemcsak a szürrealistákkal, de Rembrandt barokk realizmusával is szervesen összefűzhető. E csomag körül helyezkednek el a Rembrandt fragmantumok, egy Saskia portré részlete, Rembrandtnak egy fiatalkori és egy öregkori önarcképe,[1297] amelyek egy részéből azonban még csorog a festék. A csorgó festék egyúttal azt is jelenti, hogy a festmény a Steinberg által definiált flatbed picture plane-től,[1298] Rauschenberg vágóasztalától, tényfeltáró íróasztalától eltérően még táblaképként funkcionál. A képen látható felirat, a „HOL A FÉNY" Fehér értelmezésében a Kádár-kor kritikája lesz, amelyből hiányzott a fény, az értelem, a felvilágosult szellem. De vajon nem képzelhető-e el, hogy a „HOL A FÉNY" egyúttal az amerikai pop art és a Rembrandtot kisajátító Larry Rivers kritikája is egyben? Egy olyan kritika, ami éppen a rembrandti festőiséget kéri számon a pop arton, amikor az amerikai pop művészet sablonokra és szitára épülő technológiája helyett ecsettel és olajfestékkel reprodukálja és sokszorosítja Rembrandt fiatal- és öregkori önarcképeit, ami Fehér szerint kifejezetten a magyar „kvázi pop" festészet specifikuma.[1299] Némi hiperbolikus túlzással akár még oda is eljuthatunk, hogy Lakner egy köztes, hibrid,[1300] a tradíció és az innováció értékeit egyaránt valló, közép-európai kulturális térből firtatja azt, hogy hol is a fény a sötét, polgári, fogyasztói kultúrában, ami Rembrandtot puszta árucikként kezeli? Larry Rivers *Holland mesterek és szivarok* (1963) című képe amúgy egyfajta combine mű, asszamblázs, ahol az alkotó a holland kultúra

[1295] A Danaé II. valójában egy festői levélnek készült, amellyel az alkotó barátja, Makovecz Imre levelére kívánt válaszolni, akinek ajándékként készült a mű. V.ö.: Szentesi 1991. Varga 2015, 11. A Danaé-művek összehasonlító elemzéséhez, illetve a művészettörténeti referenciák részletes ismertetéséhez lásd: Fehér 2018b, 205-209.
[1296] Fehér 2015, 131-148.
[1297] A Rembrandt-parafrázisok részletes elemzéséhez lásd: Fehér 2018b, 198-204.
[1298] Steinberg 1972.
[1299] Fehér 2015, 146.
[1300] V.ö.: Bahtyin 1976. Bhabha 1994. Sandru 2012.

értelmezése során egy szintre, egy lapra helyezi a szivarokat és Rembrandt festészetét (*A posztós céh elöljárói*, 1662), ami maga is a kapitalista kultúra terméke, ahogy azt éppen a csoportportrék mutatják meg tökéletesen. Ha viszont Lakner Rembrandtot visszahelyezi a festészet terébe, amely az absztrakt expresszionistákon át egészen az autonóm festészetet felszámoló Burriig és Rauschenbergig ível, akkor valójában egy modernista pozíciót foglal el az antikapitalista és antielitista Rivers-szel szemben.

A buddhista szerzeteshez és a kivégzett forradalmárhoz hasonló zsák ruhába bújtatott *Menekülő* (1966) kapcsán a későbbi értelmezők a *Forradalmárok kivégzésé*nek is 1956-os allúziókat tulajdonítottak, pedig az 1965-ös dátum inkább a „Felszabadulás" kommunista narratívájára enged asszociálni. Valójában pedig egy szürreális montázsról, egyfajta combine-szerű festményről van szó titokzatos motívumokkal: a középpontban ugyan egy cuppantott figura látható, de körülötte mindenféle absztrakt és reális, kollázs és asszamblázs elem borítja be a kép terét, sablon betűk, egy deszkalap, egy óra, egy a festékbe gyűrt rongydarab. Az asszamblázs a hatvanas évek elején a dadaizmus újrafelfedezésével párhuzamosan vált népszerűvé, egyrészt Rauschenberg, másrészt a Nouveau Réalisme alkotóin keresztül, akiket William C. Seitz, a MoMA egyik kurátora már 1961-ben összehozott, és együtt is maradtak a hatvanas évek közepéig, amikor is a pop art művészek mellett az új realizmus meghatározó alkotói lettek.[1301] Az *Engedelmesen* (1966) ugyanebben a forradalmi – részben Lakner által is megalapozott ellenkulturális – narratívában a Kádár-rendszer alkuinak és kompromisszumainak vált szimbólumává, miközben Láncz 1967-ben a kép kapcsán még magától értetődően a kispolgári kompromisszumokról írt, amelyek a magyarországi fasizmuson át a nyilasok rémtetteihez vezettek.[1302]

Az *Engedelmesen* diptichonja a *Forradalmárok kivégzésé*nek rokona, itt is egy kettős figura, két történeti fázis látható, az egyiken egy öltönyös bürokrata vigyorog zsebre dugott kézzel, a másikon viszont már egy zsák, egy combine painting-et idéző papírzacskó van a fejére húzva, ahogy vélhetően már a kivégzésére vár. Fehér az *Engedelmesen* zacskós feje kapcsán vizuális párhuzamként hozza fel Magritte és Christo munkásságát is.[1303] Fehér elemzését tovább gondolva olyan érzésünk lehet, mintha Lakner a kendőbe burkolt Magritte

[1301] William C. Seitz (ed.): The Art of Assemblage. MoMA, New York, 1961. Ez a kiállítás teremti meg azt a konjunktúrát az európai Nouveau Réalisme iránt, ami a Sidney Janis Gallery 1962-es Pierre Restany által válogatott kiállításához vezet: The New Realists.
[1302] Láncz 1967, 24.
[1303] Fehér 2016b, 16-17.

figurát (*Szerelmesek*, 1926) modernizálta volna a Nouveau Réalisme szellemében. A mű amúgy formailag és stilárisan is erősen kapcsolódik a korábbi *Metamorfózis*hoz (1964-67), amely kapcsán viszont Fehér szerint Francis Bacon festői formabontása is inspiráló lehetett Lakner számára, amit maga Lakner is megerősít, amikor Bacon-parafrázisnak tekinti a művet.[1304] A *Metamorfózis* hármas fáziskép, amelyen az egykori tigrisek, azaz a forradalmárok átalakulnak hivatalnokokká, a rendszer kollaboránsaivá. Lakner így ír erről: a mű „egy példázat a generációm alapélményéről '45 és '56 után, a tegnapi tigrisek báránnyá, ártatlan polgárokká asszimilálódásáról."[1305] Az ülő és üvöltő figura előképei Francis Bacon triptichonjai, ordító alakjai, állatai, emberei és pápaportréi, amelyek viszont Velázquezre és a klasszikus udvari művészetre vezethetők vissza, a táblakép „ácsolt" jellege és a harmadik figura képtérből kilógó, „valódi" lába viszont Rauschenberg combine-jait idézheti fel. A triptichon három figurája az „egyszer", „aztán" és a „később" feliratokkal van kommentálva, az első ordító tigrisfejből egy elmosódó tigris arc lesz a második fázisban, a harmadik fázis pedig már egy nevető, bomló emberi arc. Az arc és a figura pasztózus, chiaroscuro festőisége kifejezetten a Rembrandt festészetét újraértelmező Bacont idézi fel.

Lakner visszaemlékezéseiből az is kiderül,[1306] hogy a Bacon-hatás összekapcsolható a művek pszichológiai vonatkozásaival, vagyis Lakner festményei saját pszichéjének lenyomataiként is értelmezhetők. Ez esetben az arc dekonstrukciója, baconi bontása, húsként, merő anyagként interpretálása a psziché, illetve a szelf, az identitás bomlására, destruálódására, de legalábbis konfliktusos, ambivalens helyzetére utal.[1307] A szelf destruálódása, konfliktusa nyilvánvalóan összefüggésbe hozható a hatvanas évek reformjaival, illetve azok ambivalenciájával, a modernizáció és az ortodox kommunista ideológia ellentmondásaival, amelyek éppen a megvetett, de mégis űzött, lehagyni kívánt Nyugat allegorikus figurájában teljesedtek ki. Bacon és a merev vertikális pozícióba állított üvöltő figura kapcsán pedig felmerülhet Georges Bataille alakja is, illetve az alapvető/alantas materializmus elmélete, amelyet Bacon jól ismerhetett egykori barátján és szeretőjén Michel

[1304] Varga 2015, 11.
[1305] U.o. és Laknert idézi: Fehér 2016b, 16. Lakner már 2006-ban is úgy nyilatkozott, hogy ebben az időben elsősorban Rembrandt és Bacon festészete foglalkoztatta. Csanádi-Bognár 2006, 46. A Metamorfózis részletes elemzéséhez lásd: Fehér 2018b, 213-221.
[1306] Varga 2015, 11.
[1307] Ernst van Alphen: Francis Bacon, and the Loss of the Self. University of Chicago Press, Chicago, 1994.

Leirisen keresztül,[1308] ami Lakner új realizmusát a bataille-i informe kontextusába állíthatja, amely éppen a felszínes, marxista, dialektikus materializmus kritikájára törekedett.[1309]

Lakner mindezek ellenére, vagy talán inkább az összes pszichoszociális konfliktus tudatában, azok animálásának potenciális terepeként, vagy talán a pszichés terhek valamiféle önérdek érvényesítő (Eigen-Sinn)[1310] kompenzációjaként maga is tevékeny részt vállalt a képzőművészeti életben. Az 1964-es Stúdiós vezetőváltáskor az elnökség tagja lett, részt vett a stúdiós kiállítások szervezésében, az 1966-os kiállítás elbírálásában és rendezésében, egyéni kiállítási lehetőséghez azonban mégsem jutott. Erre csak 1969-ben került sor, és akkor is csak a Kulturális Kapcsolatok Intézetének helyiségében, ahol azonban már nem a proteszt-jellegű munkáit mutatta be, hanem a *Száj* és a *Rózsa* sorozatát, amelyek vélhetően 1968 sokkjától sem függetlenül a pop art, a hiperrealizmus, a neodada, a zen-buddhizmus és a hippi kultúra komplex, de egyszerűnek tűnő keverékével váltották fel a korábbi újrealista és újbaloldali szellemiségű munkákat. A direktebb társadalmi reflexió később aztán, a hetvenes évek elejétől kezdve újra megjelent Lakner művészetében, de a korábbinál sokkal rezignáltabb és melankolikusabb regiszterben, egyrészt a propaganda újságokat leképező fotórealista festményeken (*Forradalmár csoport*, 1970; *Kínai levelezőlap*, 1971), másrészt az újbaloldal sajátos intellektuális fetisizmusát is kritizáló konceptuális műveken (*Az én Georg Lukács könyvem*, 1970) keresztül.

Szabó Ákos

Lakner László gyerekkori barátja, aki azonban nem a „Kisképző”-be, hanem a „Konzi”-ba járt, de Lakner bíztatására vele együtt végül a Képzőművészeti Főiskolára felvételizett, ahol kezdetben Kmetty, majd később Bernáth tanítványa lett, és 1960-ban sikeresen, bár nem minden vita nélkül, megkapta a diplomáját. Diplomamunkája a Czabán Samu téri Gimnázium *Cantata Profana* szekkójához készített olajvázlat volt, amely a szarvassá változott fiúk legendáját dolgozta fel. A híres Bartók darab, a *Cantata Profana* (1930) alcímében a kilenc csodaszarvas sokak számára egyértelművé tette, hogy a mű a magyar népmesék és mítoszok

[1308] Marie-Laure Bernadac et al.: Leiris and Co. Gallimard, Paris, 2015.
[1309] Hollier 1989. Bois – Krauss 1997. Richman 2002.
[1310] Lüdtke 1993. Majtényi 2001.

világából táplálkozott, habár valójában egy román kolinda alapján készült. Szabó másik ihlető forrása, Juhász Ferenc *A szarvassá változott fiú kiáltozása a titkok kapujából* című költeménye 1955-ben keletkezett, vélhetően nem függetlenül Bartók halálának évfordulójától, illetve Bartók hivatalos újraértékelésétől az olvadás időszakában, aminek eredményeként kialakult a Bartók, József Attila, Derkovits modern szocialista realista kánon,[1311] és Szabó nyilván jól ismerte Bartók és Juhász munkásságát is. *A szarvassá változott fiú* egyik központi témája a modernitás és a hagyomány, a régi és az új világ ambivalens viszonya, a költeményben az anya képviseli a tradicionális, paraszti világot, Juhász saját múltját, a fiú pedig az új, modern szocialista világot, Juhász jelenét. Vagyis Juhász verse ideális témája lehetett volna egy modern szocialista falképnek, akár még egy általános iskolában is. A diplomabírálati jegyzőkönyv egyes utalásai alapján azonban az is vélelmezhető, hogy Szabó műve kapcsán a bizottság egyes tagjai az 1956-os forradalmi eseményekre és az emigrációs hullámra asszociáltak, miközben Szabó egyáltalán nem volt sem politikus, sem pedig teoretikus alkat, és közelebb állhatott hozzá Bartók, illetve Juhász eredeti, 1930-as és 1955-ös hagyomány- és kultúra-értelmezése, mintsem a toposz politikai aktualizálása.[1312]

A politikailag kényes interpretációra egészen konkrétan Bence Gyula világított rá, amikor felhívta a figyelmet arra, hogy a *Cantata Profana* „oppozícióban állt" korának társadalmával, mondhatni nyíltan elutasította annak politikáját és nacionalista kultúráját.[1313] Ha viszont mindezt az 1960-as társadalmi rendszerre és politikai helyzetre vonatkoztatjuk, akkor nagyon könnyen 1956-hoz juthatunk, és ahhoz az oppozícióhoz, ami elutasította a fennálló kommunista rendszert. Juhász költeményében viszont a fiú a modernitást, a modernizációt, vagyis tulajdonképpen az új, kommunista rendszert képviselte, ami Bence értelmezésénél mindenképpen összetettebbé teszi a *Cantata Profana* korabeli jelentését, ami amúgy a modernizáció egyik legfontosabb szimbóluma lett a hatvanas évek első felében. Erre utal például az is, hogy Jancsó Miklós *Oldás és kötés*ében (1963) is központi szerepet játszik Bartók zenéje, amit az angol cím egyértelműen tükröz is, hiszen az *Oldás és kötés*ből angolul *Cantata Profana* lett. A falkép korabeli, kortárs interpretációját erősíti az is, hogy a fiút fegyveres, micisapkás, munkásfigurák üldözik. Sőt az égen is megjelenik egy kigombolt

[1311] Szabolcsi 1958.
[1312] Szabó Ákos diplomabírálatának jegyzőkönyve. (1960) MKE Adattár, Budapest.
[1313] U.o.

ingű munkás angyali alakja, aki viszont megállítja a fegyvereseket, hogy ne lőjenek az éppen átváltozó fiúra. Ha arra gondolunk, hogy Bartók darabjában és Juhász költeményében sem jelennek meg fegyveres munkások, akkor viszont Szabó alapvetően apolitikus alkata ellenére is valószínűsítenünk kell a politikai utalást, ami azonban nem kötelezi el magát sem a forradalmi, sem pedig az ellenforradalmi értelmezés mellett, hiszen a menekülő fiút a fegyveres munkások mégiscsak engedik átváltozni. Szabó szekkójának fő motívuma ráadásul éppen ez az átváltozás lesz, avagy maga a modernizáció, mégpedig leginkább szemléleti és stiláris értelemben, ami sokat köszönhet Juhász kozmológiai léptékű, bioromantikus realizmusának is.[1314]

A kép hátterében egy folyó által kettészelt város látható, ami akár Budapest is lehet, az ábrázolt jelenet azonban sziklák között játszódik, ahol a fák lombkoronája távolról a *Saint Tropez* árbocerdőjének, kapart, dörzsölt elmosódottságát idézi fel. A mű, és főként annak kartonvázlata ezen túl is gazdagon mutatja azokat a szürrealista és szürnaturalista jegyeket, amelyek Csernus korabeli festészetét is jellemezték. Szabó intenzíven alkalmazza a cuppantás és a kaparás technikáját, amelyeket finom szecessziós vonalrajzzal és naturalista részletekkel kombinál, és a csodaszarvas témából is kiemeli az átmenetet, a transzformációt, az összeolvadást, erőteljesen és részletekben gazdagon ábrázolja ugyanis az emberi és az állati forma közötti átmeneteket, a fiúk átváltozását szarvassá, ami nemcsak a népmesékkel, de a szürrealisták hibriditás kultuszával is összekapcsolható.[1315]

Aradi Nóra is érzékelhette ezt, hiszen már ekkor, Szabó diplomájának bírálata során rámutatott a főiskolán érezhető új divatra, ami nyilván a Bernáth által favorizált Csernushoz kapcsolódik: „Felvetődik bennem a kérdés, amikor látom, hogy ezek a törekvések a főiskolán belül megvannak Laknernél, Pásztornál, Szabónál, vajon nem válik-e ez a festészeti nevelés uralkodó irányzatává? Ez bizony sok veszélyt hordoz magában, amikor a témaválasztásban, az élménykiválasztásban a növendékek megtalálják a kibúvót, ami eltereli a figyelmet a tulajdonképpeni művészeti mondanivalóról.”[1316] A kibúvó ez esetben is a szocialista realista szempontból vállalható mondanivaló, míg a valódi „téma” a nyugati, szürrealista látásmód, ami a szekkóvázlat stiláris megoldásaiban és álomszerű kompozíciójában is felfedezhető.

[1314] V.ö.: Bori 1967. Angyalosi 2009.
[1315] V.ö.: Hollier 1989. Foster 1993.
[1316] Szabó Ákos diplomabírálatának jegyzőkönyve. (1960) MKE Adattár, Budapest, o.n.

A diplomaévben készült az *Aszfaltozók* (1960) is, ami szintén a szocialista realista életképek egy ironikus verziója csakúgy, mint *a Hajógyári munkások* Laknertől, vagy az *Építkezés* Gyémánttól. Az *Aszfaltozók* szikár, ösztövér, félmeztelen alakjai a Neue Sachlichkeit festőiségét idézik fel, de a testek és a ruhák megformálásánál már szürnaturalista megoldások is megjelennek, Szabó esetenként ujjal, ecsetnyéllel is modellál. A komor munkás figurák éles ellentétben állnak a háttérben látható, sziporkázóan megfestett nagyvárosi utcaképpel, ahol viszont a cuppantás technológiája dominál, a festő szivaccsal kelti a faleveleken csillanó nagyvárosi fény illúzióját. Ez a sziporkázó festőiség a fekete aszfalttól a virágzó fákig ívelően ráadásul egy romantikus jelenetet keretez, az egyik munkás és egy munkásnő vált egymással erotikus pillantást, amelynek bájos romantikája éles, már-már szatirikus ellentétben áll az ábrázolt munka (aszfaltozás) alantasságával.

Ugyanebben az évben keletkezett a *Csendélet sonkával* (1960) is, ahol a figurák a kritikai realizmus hangvételét idézik fel, az asztali csendélet elrendezése viszont a mágikus realizmus felé mutat. A festmény egésze leginkább egy hűvös tónusú, holland típusú,[1317] realista (a látvány festői reprodukciójára fókuszáló) csendéletnek tűnik, de a háttérben a rádió mellett egy dohányzó férfi, a hátsó szobában pedig egy vetkőző nő is feltűnik, ami a morális allegória, a vanitatum vanitas felé is megnyitja az értelmezést, amit erősít a penészedni látszó sonka is az asztalon. *A Konyha* (1961) is egy precíz, szinte fotografikus naturalizmus stílusjegyeit mutatja, ahol a tárgyak még őrzik identitásukat és volumenüket, de felületüket Szabó már finoman bontja, festőien destruálja, amihez az intellektuális és allegorikus hátterét a konyha padlójának precízen perspektivikus, 17. századi interieuröket idéző mintázata szolgáltatja. A motívumok halmozása, a rajtuk játszó fények aprólékos megfestése, anyagszerűségük hangsúlyozása Ivan Albright és a német mágikus realizmus hatását is feltételezi. De ezen a festői inspiráción túl a Nouveau Roman szemléletével párhuzamosan egy újfajta, leíró jellegű, tárgyilagos irodalmi naturalizmus hatása sem zárható ki, ami a szüzsé, a karakterek és a narratíva helyett a tárgyi kultúrára helyezi a hangsúlyt.[1318] Jill Carrick a Nouveau Roman képzőművészeti hatását összeköti a fogyasztói társadalom spektákulumának új élményével is, és Arman, illetve a többi újrealista képzőművész tevékenységét olyan intervencióként értelmezi, amely a spektákulum

[1317] V.ö.: Alpers 1983a.
[1318] Jill Carrick: Nouveau Réalisme, 1960s France, and the Neo-Avantgarde. Topographies of Chance and Return. Ashgate, Burlington, 2010. 31-33.

struktúráiba, a boltba, a kirakatba, a galériába akar masszívan és teátrálisan beavatkozni. Innen nézve Szabó mágikus tárgykultúrája is értelmezhető intervencióként, ahol azonban az újrarendezett hely nem más, mint a szocialista spektákulum.[1319]

Ezekhez a klasszikus realizmussal játszó csendéletekhez képest az *Emuk* (1961) egy sokkal szürreálisabb kultúrát képvisel. A részletgazdagság és a naturalizmus nagyon erőteljes a hatalmas és kísérteties madarak esetében, akik között egy őket etető nő is felbukkan, mintha állatkertben lennének, a háttérben egy pavilonnal. A csendéletekhez hasonlóan ez a festmény is gouache-sal és akvarellel készült, és egy lazúros, a festésben elmerülő, a technikákkal intenzíven játszó mű lett, amely már formátumából (fatábla) adódóan is klasszikus asszociációkat kelt. Ahogy azonban a madarak összeverődnek a nő körül, az kísérteties módon egy intelligens tömeg hatását kelti, amit csak tovább fokoz, hogy két nagy madár ki is néz a festményből, mintha a nézőt fixírozná. Elmosódik tehát a határ az emberi és a nem emberi között, ami a freudi kísérteties legfontosabb kritériuma,[1320] akinek hatását Bretonra és a szürrealistákra vélhetően Szabó is ismerte. A bretoni talányos és csodás egzotikum[1321] felé mutat a festmény rejtélyes felirata is: „Ezek Évi madarai: emlékek ők a leggyorsabb lábú évből, 1961-ből". A szürreális személyes emlék, a hatalmas madarakat etető fiatal nő (Szabó felesége) mellett a témaválasztás egy érdekes aspektusa Szabó bravúros rajztudása is, amire Lakner így emlékszik vissza: „[Bernáth] az órákon különféle ötleteket vetett be. Például azt, hogy emlékezetből rajzoljunk állatokat. Lovat, egeret, oroszlánt kellett rajzolni. Ebben a legjobb Szabó Ákos volt. Naturalista precizitással tudott fejből állatokat festeni, s ezzel nagyon bevágódott a mesternél."[1322]

E bravúros rajztudás kiterjedt a festői technikák alkalmazására is, amit kiválóan mutat a *Polc*, ami első blikkre csak egy könyvespolc 1961-ből, amelyet még a Művészetben is reprodukáltak.[1323] Ezen a képen is a korai németalföldi és a holland festészetre visszamutató mágikus realista precizitás keveredik a virtuóz, elkent, elhúzott, karcolt ecsetkezeléssel, ami egy szimpla polcból is szürrealista Wunderkammert varázsol, ahol a könyvek mellett különféle üvegcsék és tégelyek, összegyűrt lapok, elszáradt növények, térképek és újságkivágatok is feltűnnek. Ezt a fajta festői (tematikus és technikai) Wunderkammer világot

[1319] Dobrenko 2007.
[1320] V.ö.: Freud 1923. Foster 1993.
[1321] V.ö.: Breton 1937. Bohn 2002.
[1322] Sinkovits 2005, 5.
[1323] Erdély 1966a, 29.

Szabó ráadásul különleges figurákkal is benépesíti, köztük húgával, Kingával, aki fazekasművésznek tanult és 1963-ban végzett az Iparművészeti Főiskolán. A *Kinga* című festményen (1961) ugyanis egy fiatal nő jelenik meg, kezében egy titokzatos lopótökkel, fején nyestprémes kalappal, a feje fölött egy fura, ragyogó csillárral, háta mögött egy dzsungelbe illően burjánzó virágcsendélettel és egy komplett gipsz fogsorral a mellette álló asztalon, valamint egy az asztalra vetett, de szinte fotórealistán megfestett portréfotóval. A fogsor Kinga fogsora, fogpótláshoz,[1324] de egyúttal egy kísérteties elem is, ami a táblakép felől a hétköznapi valóság és az abjekt testiség felé tereli a gondolatokat.[1325]

A csodálatos részletgazdagsággal megfestett, és persze ismét csak kísérteties, nyestprémes – a halott állat feje is látszik – kalap egy másik korabeli festményen, a horror vacui által uralt *Búcsún* (1962) is megjelenik az előszobai fogason. A búcsúzó, egymást ölelő pár egy kifejezetten zsúfolt előszobában találkozik, amit a hihetetlen motívumsűrűség és a szecessziós vonalvezetés határoz meg, ami leginkább a különleges, vízinövényeket idéző tapétán érvényesül. A tükörben egy konyha kockás padlója és egy kutya is látható, ami ismét ikonográfiai értelmezésre ad lehetőséget, ha a kutyát a 17. századi hollandokhoz hasonlóan a hűség szimbólumának tekintjük. A *Búcsú* férfi főhőse kesztyűt visel, elegáns kalapja pávatollas, az előszoba gazdagsága is „polgári” miliőt idéz, amit csak tovább erősít az esernyőtartóból kikandikáló vívókard markolata. Az arcok viszont elmosódnak, elkenődnek, szürreálissá, elvonttá, expresszívvé válnak egy túlságosan is reális, tárgyaktól zsúfolt interieurben. Az arcok, avagy a szerves élő anyag elkenődése, megmozgatása éppúgy összekapcsolható Francis Bacon, mint Ivan Albright egyaránt Rembrandtot újjáértelmező festészetével. Mivel a főiskolán Lakner emlékei szerint eltávolodtak egymástól, feltételezhető, hogy Szabó Laknertől függetlenül, de hasonló intellektuális alapokon kombinálta össze Albright, Bacon, Rembrandt, Vermeer és Van Eyck eltérő vizuális kultúráit.

Az interieurök közül a legbeszédesebb talán a szintén 1962-es *Dédike szobája*, amelyen egy apró szoba látható hatalmas, oda nem illő ruhásszekrénnyel. A festmény centrumába Van Eyck híres Arnolfini képéhez hasonlóan apró keretezett képek kerülnek, egy jómódú férfi és egy elegáns, estélyi ruhás nő fotója biedermeier ovális keretben. A nő falra akasztott képéről egy rózsafüzér lóg, alatta szögön cipőkanál függ, ami egyúttal azt is jelenti, hogy az interieur nem igazán polgári, illetve a hely hiánya a meghatározó elem ebben a

[1324] Szabó Ákos e-mailje a szerzőnek, 2016. augusztus 15.
[1325] Bataille 1934. Kristeva 1982.

pszeudo polgári térben, amelyet a szent és a profán, a hétköznapi és a személyes összezsúfolódása jellemez. A főhős, a figura hiánya ellenére a képet az ember jelenlétének mindenféle tárgyi rekvizitumai, egy félbevágott körte, nyakkendők, és rengeteg szobanövény népesíti be. A szoba tulajdonosának, Dédikének alakja egy visszaemlékezésből rajzolódik ki egészen pontosan. „A képről egy kissé fakult reprót dédelgetek. A cipőkanáltól jobbra az a fotó a falon, ami olyan furcsán homályos, apámat (nem) ábrázolja, akit nagyika anyámmal együtt tíz évig várt vissza a fogságból, hogy három évvel a hazatérte után eltemessék. És igen, a szekrényajtó belső oldalán még akkor is ott lógtak a férfi nyakkendők, amikor már nem tartozott hozzájuk férfi, a lámpán ott volt az a terítő, ami az ágyban fekvő, beteg nagyapa szemét óvta a fénytől, ott volt a stoppolófa, a varrógép, a szekrény tetején a kis Mária-szobor, meg az apró csillagokat virágzó zöldikék, az asztalon az ókula, amelyet nagyika számtalanszor keresett lakásszerte, pedig az orrán volt, a képen csak a rongyosodó huzatú térdeplő nem látszik, pedig az is ott volt, gyakori használatban. Ott van viszont egy fél körte, mert nagyika sose evett meg egy egész gyümölcsöt, csak a felét: úgyis tüstént berontott egy gyerek, és a másik felét oda lehetett adni neki."[1326] A hely pedig Saly Noémi és unokatestvére, Szabó Ákos nagyszüleinek egykori villája, ahol több család és több generáció élt együtt összezsúfolódva a család régi nagy házában, amelynek felső szintjét már egy másik család foglalta el a kommunista logikának megfelelően. A Rákosi-korszakban kitelepített, egykoron nagypolgári életet élő nagyszülők pedig saját korábbi mártonhegyi villájuk cselédszobájába kényszerültek, ahová bezsúfolódott a korábbi nagypolgári kultúra maradványa, öröksége is. A letűnt, szürreálissá vált egykori polgári interieur, nemcsak a polgári kultúra groteszk Wunderkammere lett így, de egyúttal egy a nyilvánosságtól elzárt zárvány is, amely éppen titokzatossága, a képekben és a tárgyakban rejlő történetek rejtettsége okán válhatott Szabó festészetének témájává. Ahogy a szürrealista kuriozitás kabinet az alternatív tudás helye,[1327] úgy Szabó szürreális interieurje is az alternatív élet, az alternatív kultúra helye, lenyomata, sőt fosszíliája.[1328]

Az interieur-képekkel párhuzamosan tipikusabb szürrealista grafikák, tusrajzok, akvarellek is készültek Szabó Ákos műtermében. Az egyiken például ágas-bogas, gyökeres fatönk látható, mellette egy sakkfigura, egy bástya, a zavarba ejtő cím pedig teljesen

[1326] Saly Noémi: Példabeszéd a zölddió-kompótról. (2015) Litera, http://www.litera.hu/hirek/peldabeszed-a-zolddio-kompotrol
[1327] V.ö.: Endt-Jones 2013.
[1328] V.ö.: Breton 1937. Didi-Huberman 2002a.

denotatív, mégis költői, mert az össze nem illő fa tárgyak tág asszociációs mezejére épít: *Tuskó bástyával* (1962). Ez a fajta egyszerre szürrealista és naturalista, mondhatni szürnaturalista praxis teljesedett aztán ki 1965 után Párizsban. Az egyik már Párizsban készült képen décalcomanie technikával kiegészített, bravúrosan megrajzolt madár látható egy drótkerítés előtt. A drót szinte trompe l'oeil erővel emelkedik ki a papírról, és Szabó valódi tollakat is belecuppantott a festékbe, a madár csőre viszont leginkább törött lábszárcsontra emlékeztet (*Rab madár*, 1967). Egy másik képén pedig olcsó Wunderkammereket, avagy javasasszonyok kunyhóit idéző gyökerekből és csontokból, növényi és állati eredetű töredékekből áll össze egy női portré (*Famenyasszony*, 1966). A különleges, csodás (merveilleux), az élő és az élettelen, a valós és a valótlan, az álom és a valóság határait átjáró bretoni szépség szerint komponált fadarabok és törött csontok egyúttal az archeológiát és zoológiát is konnotálják, vagyis a kuriozitás kabineteket és a szürrealista gyűjteményeket.[1329] Szabó pedig ezek szellemében elbizonytalanítja, elmossa a határt az élő és az élettelen között, hogy meghökkentő, csodálatos lényeket hozzon létre, amelyek leginkább André Masson és Wolfgang Paalen vizualitását idézik fel. A *Villejuifi Vénusz* (1969) ennek a bretoni, sőt már inkább bataille-i, a bomlást és a rothadást is integráló erotikus szépség ideálnak lesz a tökéletes megfogalmazása majd a hatvanas évek végén.[1330] A bomlás, de még inkább az analógiás,[1331] mágikus gondolkodás jelei, a meglepő, csodás hatásra törekvés persze már a hatvanas évek első felének budai termésében is jól kitapintható.

A *Reggel* című interieur 1964-ből e korszak főműve, a legnagyobb méretű munka (145 x 230 cm), akvarell és gouache fatáblán, ami kedvez a Szabóra jellemző ecsetnyéllel modellált, elkent festészetnek és kiváló alap a cuppantásokhoz is. A meztelen nő (modellje felesége, Éva) és az interieur szokatlan, meglepő viszonya leginkább Paul Delvaux-ra emlékeztet, aki a korai németalföldi festészet precíz naturalizmusát emelte át a szürrealizmusba. Delveaux-hoz hasonlóan Szabó is kerüli az explicit erotikát, hiszen figurája csupán egy naturálisan megfestett akt, akinek póza teljesen hétköznapi, ruhát tereget, és nem is létesít kapcsolatot a nézővel. Ugyanolyan távoli, hűvös, közömbös figura, mint a *Kinga* vagy a *Búcsú* hősei, teste nem egy narratív szereplő teste, hanem a festészet

[1329] V.ö.: Breton 1937. Kenseth 1992. Roberts 2016.
[1330] V.ö.: Bataille 1957. Hollier 1989. Bois – Krauss 1997.
[1331] V.ö.: Foucault 1966a. Agamben 2009.

terepe.[1332] Egy olyan illuzionisztikus hely, ahol távolról a valós testek és anyagok illúziója szinte tökéletes, míg közelről feltárulnak azok a gesztusok, ecsetvonások, kenések és kaparások, amelyek távolról a különféle élő és élettelen anyagok illúzióját keltik. A *Reggel* egyúttal jelzi Szabó igényét a monumentalitás iránt, illetve azt a törekvését, hogy egy-egy nagy képet alkosson a korábbi kisebb méretű munkák helyett. A *Reggel*, illetve társai, a *Búcsú* és a *Konyha* így egyfajta műterem kép is lesz, sőt bizonyos értelemben a festőművészet allegóriája, amelyről éppen csak a festő hiányzik.

A *Reggel* talán méretén és kvalitásán túl allegorikus potenciálja miatt is az 1967-es Galerie Lambert kiállítás húzó képe, „arca" (a meghívó reprezentatív műve) lett. Valószínűleg ehhez hozzájárult az is, hogy a szürrealista esztétikai párhuzam teljesen egyértelmű lehetett Párizsban, *Nadja* és Gala világában.[1333] Az álló női akt szétkenődő drapériát, talán kombinét tart a kezében, fölötte szárítókötélen ruhák lógnak, a tér a hálószoba, a nappali és az étkező elemeit egyesíti, az asztalokon, a szekreteren és a fürdőszobai polcokon festői csendéletek összevisszaságai. A kép egyes részletei a japán tusrajzokat és a szecessziós plakátokat idéző minuciózus, rajzos aprólékossággal vannak kidolgozva, míg a nagyobb felületeken Szabó a tasizmust idéző gesztusokkal, festőkéssel hoz létre izgalmas felületeket. A kompozíció így összességében nem is egy szürreális narratívát realizál, hanem inkább egy posztszürrealista festészet allegóriáját, illetve szignatúráját teremti meg. A szürrealizmuson keresztül ráadásul a klasszikus reminiszcenciák, az akt pátoszformulái is életre kelhetnek, a kecses, nimfára emlékeztető figura mintha mozgást, életet csempészne a mágikus realista műterembe, a múlt megfagyott valóságába.[1334] Másrészt viszont egy kelet-európai kontextusban akár a kristályossá rögzült, élettelenné vált pátosz allegóriája is lehetne, sőt provokatívan azt is illusztrálhatná, hogy Lukács nyomán a marxista kritika miért ítélte el az emberi figurát és pátoszt elidegenítő és tárgyiasító, szenvtelen, naturalista művészetet.[1335]

A *Reggel* után a következő nagy volumenű munka a *Disznóölés* (1964) lett, amely meglepő módon kilép a mártonhegyi villa alternatív valóságából. Szabó 1964-ben Csernusnak Párizsba írott levelében mesél arról, hogy ezen a művön dolgozik, eszmei,

[1332] V.ö.: Greenberg 1961. Fried 1980. Fried 1996.
[1333] André Breton: Nadja. (1928) Maecenas, Budapest, 1997. A szürrealista femme fatale, Gala, azaz Jelena Ivanovna Diakonova neve Éluard, Ernst és Dalí múzsájaként vonult be a művészettörténetbe.
[1334] A nimfa warburgi alakját Giorgio Agamben helyezte vissza a századforduló életfilozófiai és emlékezetpolitikai kontextusába: Nymphs. (2007) University of Chicago Press, Chicago, 2013. Lásd még: Didi-Huberman 2015.
[1335] V.ö.: Lukács 1923. Lukács 1948a.

kulturális jelentőségről azonban nem ír, csupán a kompozíció és a felületkezelés bonyolultságát hangsúlyozza. „A meséje nem több mint ami a címében benne van. Megpróbáltam a kezek, csizmák, sapkák, kiömlő vérsugár, szőke disznótest reális érdektelenségét feltépni, «másképpen» feltüntetni egy a szürrealitástól távoleső, természetes logikára fűzött tárgypanorámát, és úgy, hogy lehetőleg panorámának túl drámai legyen. Leírni annyit tudok mindebből, hogy ketten éppen leteperve tartják a cocát, térdelnek rajta, csülkeit markolják, a böllér a pihenő késsel a kezében figyeli a tokából kitörő vérkévét, amit egy asszony edénybe fog fel. Egy-két alak még hiányzik. (…) Előző képemhez képest bizonyos trükkök-gesztusok elmaradtak, mások átalakultak, ötletek jöttek régebbi véletlenekből, szóval a stílus egy aprót odébbmozdult jelezve egy év leteltét."[1336] Ami nyelvi szempontból szembetűnő, az a realizmus és a szürrealizmus, a realitás és a szürrealitás vonatkoztatási rendszere. Szabó ugyanis egy nem szürreális témát kísérel meg „másképpen", vagyis szürrealistán leképezni. A másik fontos momentum a „stílus" szerepének kiemelése, ami nemcsak a festőiség, illetve a festészet sajátos útjának, avagy az eredetiségnek a programját involválja, de egyúttal azt is, hogy az eredetiséget Szabó is a reprezentáció megteremtésében,[1337] a festészet technológiájában kereste.

A figurák, a böllér, a neki segítő férfiak és a ház asszonya, valamint a disznó beleolvadnak az elkenődő, felolvadó és vibráló, havas téli tájba. A főszereplő a mosolygó disznó, vagy inkább a disznóölés, ami már a gulyáskommunizmus felé mutat, vagyis a kádári szocialista fogyasztói társadalom egyszerre kultikus és ironikus tálalása felé. A festmény lokális művészettörténeti hagyománya a vásári életkép Barabás Miklósig visszavezethető magyar tradíciója, amely az alföldi festészet tsz-es verzióiban élt tovább a hatvanas években. Távolabbról a németalföldi festészet, id. Pieter Bruegel festményei (pl. *A farsang és a böjt harca*, 1559) és az alpersi leíró művészet realista legitimációs ereje is felsejlik,[1338] ami ebben az esetben a kortárs falusi kultúra gazdagságát is megjeleníti. Szabó polgári kultúrája felől nézve, vagy akár az archaikust modernné szublimáló *Cantata Profana* felől szemlélve, ez a testi örömökben tobzódó paraszti kultúra egyúttal persze szatíra is, a vegetatív örömök ironikus piedesztálra állítása.[1339] A festmény szatírájának finomságát jelzi azonban, hogy

[1336] Szabó Ákos levele Csernus Tibornak. Budapest, 1964. november 23. Sylvester Katalin hagyatéka, Párizs.
[1337] V.ö.: Gombrich 1960. Bryson 1983.
[1338] Alpers 1983a.
[1339] V.ö.: Bahtyin 1965.

repró jelenhetett meg róla a Pogány Ö. Gábor által főszerkesztett Művészetben,[1340] vagyis nem lógott ki nagyon a szocialista realista paraszti életképek közül, talán egyfajta paraszti joi de vivre-ként is funkcionálhatott.

Mindenképpen szürreális joi de vivre-ről van szó azonban, hiszen a disznót tartó egyik férfi feje csupán egy festékes ronggyal cuppantott folt, ugyanúgy, ahogy a nyárfák téli koronája is hasonló décalcomanie, valamint a fémedényből kiloccsanó disznóvér is. Az emberi arcok és a ruhák részletei pontosan rajzolódnak ki, gouache-sal vannak megfestve, de a vonalrajzok közötti teret akvarell cuppantások színkavalkádja tölti ki. A tér azonban összességében realista, sőt naturalista, tökéletesen érvényesül a perspektíva, és Szabó még arra is gondot fordít, hogy megfesse a perzselőből áradó meleg párát, amely tovább oldja, halványítja a színeket. A festmény és Szabó festészetének ideológiája azonban egyértelműen a szürrealizmushoz, illetve annak megújításához, tovább fejlesztéséhez kapcsolódik, amit saját ideológiája szerint a Mathieu-féle lírai absztrakcióval szemben képzel el. „Az a sejtésem, hogy a szürrealizmusnak nálunk kibontakozott teljesen újfajta ága, ami nincs messze attól, hogy a legnagyobb szigor és igényesség mellett is iskolának legyen nevezhető, a nemzetközi első vonalba kerülés előtt áll (nem a bomba-üzlet, a Mathieu-típusú műkereskedelmi karrier jelenti számomra az első vonalat), de bárhol inkább, mint Budapesten."[1341] Nyilván ekkor már Szabó is értesült arról, hogy Major Jánossal közös 1965-ös kiállítási kérelmüket éppen a képek szürrealizmusa miatt utasították el a minisztériumban, ami vélhetően megadta a végső lökést is a párizsi kitelepülés tervéhez.

A nagy mű, az 1964 tavaszától az év végéig készülő *Disznóölés* mellett Szabó tovább folytatta grafikai kísérleteit is, amelynek egyik eklatáns példája az *Idő (Allegória)*. Az Idő motívumok montázsából összeálló idős figura, valódi technikai trouvaille, hiszen Szabó grafittal és szénnel dolgozik, így dörzsöléssel, satírozással, illetve finom rajzolatokkal kelti a valódi, nedves festékcuppantás illúzióját. Az allegorikus figura a szürrealisták, a mágikus realisták és a németalföldi realisták vizuális kultúráját keveri. Látható a képen egy a moralizáló holland életképeket idéző, fonallal játszó macska is, a barokkosan kavargó drapéria alól azonban kilátszik egy szinte trompe l'oeil hatású meztelen lábfej, míg maga a drapéria, az Idő ruhája valójában légies konstrukció különféle természeti fragmentumokkal, fénypászmákkal átszőve. A klasszikus referencialitás, a művészettörténeti hagyomány, a

[1340] Erdély 1966a, 29.
[1341] Szabó Ákos levele Csernus Tibornak, Budapest, 1965. április 7. Sylvester Katalin hagyatéka, Párizs.

múzeum szürreális archívumán túl azonban Szabót ez esetben is elsősorban a mesterség maga foglalkoztatta, hiszen nem az allegória szofisztikáltságát vagy innovativitását hangsúlyozta Csernusnak írt levelében, hanem a technikai-stiláris újításokat. „Magamban rapszódiáknak neveztem ezeket a rajzokat, a szó romantikus zenei értelmében, a bonyolítás képeimhez mérten kötetlenebb volta miatt."[1342]

Szabó első – leginkább csak zártkörű bemutatónak tekinthető – kiállítása 1965-ben a Rákosligeti Művelődési Házban valósulhatott meg, ahol nem kellett zsűriztetni, és így nem jutott el az anyag a Művészeti Bizottság elé sem. A bemutatót Tóth Tibor rendezte,[1343] aki egy évvel korábban már Laknernek is rendezett ugyanilyen kis kiállítást. A rákosligeti szerepléshez az is hozzájárulhatott, hogy Szabó hivatalosan csak 1965-ben értesült arról, hogy a még 1963-ban Majorral közösen benyújtott kiállítási kérelmét végül elutasították, amit meg is írt Csernusnak, sőt azt is megírta, hogy már nagyon készülnek Párizsba. Ennek kapcsán érdeklődött az ottani helyzetről, illetve a képei esetleges kivitelének lehetőségeiről, nehézségeiről is, ami a technikából (fatábla) adódik.[1344] Egyúttal azt is megírta, hogy még 1964 őszén Kazimierz Romanowicznak küldött levelére azóta sem kapott választ, pedig fotókat is mellékelt festményeiről. Csernus ekkor már egy sikeres kiállítást mondhatott magáénak a Galerie Lambert-ben, így a tudósítás nyilván egy burkolt kérés is lehetett némi lobbizás, közbenjárás iránt. A levél azonban arra is utal, hogy Csernusék nem írnak Szabóéknak, csak kurtán-furcsán, ami aggasztja a barátságukért aggódó Szabót. A Szabó család, feleségével, Évával és lányukkal, Laurával végül 1965 nyarán el is utazott Párizsba, ahol le is telepedtek előzetes szándékaikhoz híven, de a Galerie Lambert-ben végül csak 1967 telén nyílt meg Szabó Ákos kiállítása.

Itthon a hatvanas évek első felében nagy csend övezte Szabó munkáit, a lektorátusi jegyzőkönyvek is csak egyszer említik nevét, amikor egy problémás képcsarnoki képe kerül a bizottság elé. A *Táj* kapcsán mondja Szilveszter Albertné, a Lektorátusi osztály vezetőjének helyettese: „Szabó Ákos, Lakner, Korga általános probléma a képcsarnoki zsűriken. Általában hetenként elfogadunk a fent nevezettektől hasonló felfogású képeket. Ez azonban még azok között is alacsonyabb színvonalat képvisel." Raszler Károly szerint egyenesen giccsfestészet, Plesznivy Károly sem támogatja az elfogadását. Pátzay szerint szürrealista, Bernáth szerint

[1342] U.o.
[1343] Kelemen 2010.
[1344] Szabó Ákos levele Csernus Tibornak, Budapest, 1965. április 7. Sylvester Katalin hagyatéka, Párizs.

viszont tehetséges ember, aki jó diplomamunkát csinált, ez a képe pedig „nem szürrealizmus, hanem egy kellemetlen realizmus”.[1345] Ez a kellemetlen, vagy más szóval mágikus realizmus, illetve Szabó lassú munkatempója lehetett az oka annak is, hogy Szabó Laknertől, Gyémánttól és Korgától eltérően nem került a kritikák keresztttüzébe. Meglepő, hogy 1966-ban azonban hirtelen megjelenhetett róla egy monografikus szöveg, barátjának, Erdély Miklósnak a rákosligeti szerepléshez írott megnyitó szövege, ami maga is a szürrealista és neorealista elemeket vegyítő avantgárd költészet jeles darabja.[1346]

A szöveg Szabó Ákos interieur-képeinek egyes elemeitől indul el, de azokat a montázs szürreális logikája szerint rendezi át,[1347] amiből egy tulajdonképpen realista, de mégis abszurd szöveg keletkezik. „Együttérzése megtalálja azokat, akik a csalódás és a lemondás hosszú délutánjait egy régi típusú Philips-rádió mellett gyötrődik végig. Azon a helyen, ahol a régebbi képeken egy csataló szügye volt látható, vagy később, alkonyi teraszon egy nádszék imbolygott, most megjelenik egy mosdókagyló, fogpasztákkal, plexipoharakkal együtt, olyan lendületes frissességet árasztva, mint egy elfelejtett csúf kis unokahúg, aki időközben csinos lánnyá serdült. Ismeri egy kutya homlokán összesereglett nyomorúságot, az alantasság visszaható pusztítását egy madár nyakán, fölfedezi a világ sokmillió előszobáját, sorsfordulók és fájdalmas búcsúk drámai színterét, ismeri a tapétát és a keserűséget, a szimbolikus értelmét valaminek, és magát a dolgot. Érzékeli és vallja a föld erejét, a kényszerűséget, a biedermeier vért, az átható füstöt és az őszt, és az őszi levelekből tapasztott emberek töprengéseit. Ismeri a kereskedelmet és annak metafizikai szomorúságát.”[1348] Erdély szövege, akár a rákosligeti kiállítás katalógusa is lehetne: a Philips-rádió a *Csendélet sonkával* fő motívuma, a mosdókagyló a *Reggel*en játszik központi szerepet, a kutya a *Búcsú*ról való, az alantas madár pedig az *Emuk* egyik főhőse, a biedermeier vér és az átható füst pedig leginkább a *Disznóölés*re utalhat.

Erdély ráadásul Szabó kellemetlen, mágikus, de tárgyakban rendkívül gazdag festészetét a realizmus ismert és bevett – ki nem mondva sekélyes és szocialista verzióitól – eltérő, tartalmas realizmusnak minősíti. Ez a mélyebb, igazi realizmus bataille-i elképzelésével is rokonítható, ahol a festészet nem idealizál, de nem is tipizál, hanem magát

[1345] Wehner 2002, 530.
[1346] Erdély Miklós: Szabó Ákos festészetéről. Művészet, 1966/1. 29.
[1347] V.ö.: Erdély 1975.
[1348] Erdély 1966, 29.

a kendőzetlen valóságot mutatja meg, lehetőség szerint élő, lüktető mivoltában.[1349] Erdély másik barátjának, Kondor Bélának viszont nem volt jó véleménye Szabó festészetéről: „Nagyon szerettem a hatvanas évek közepén Szabó Ákosnak ezt az egyik saroktól a másikig való festészetét, azt is gyűlölte, mert hogy ez kínai, izé, pödörtecset-festő, és állandóan mindenkit szidott."[1350] Erdély viszont megnyitóbeszédében kiemeli a művek kísérteties, vagy még inkább talányos és rejtélyes hangulatát, sőt azt is, hogy Szabó mindezt nem a nyugati trükkök és látványosságok másolásával érte el, hanem a kézenfekvő, a közeli, a látszólag üres és tartalmatlan hétköznapok újszerű, minden korábbinál sűrűbb és gazdagabb festészeti ábrázolásával, ami az amerikai mágikus realisták rokonává teszi Szabót.

Párizsban aztán az életszagú, mágikus realista interieurök háttérbe szorultak, Szabó ugyanis a szürrealizmus kibontásával és továbbfejlesztésével, sőt aktualizálásával kísérletezett. Ennek első eredménye az *Annie Gould* (1966), az első Párizsban készült festmény, egy kettősportré, ahol az egyik oldalon maga a művésznő áll pompás rokokó ruhában, a másikon pedig egy csonka, nem is emberi csontváz (talán egy dinoszauruszé) jelenik meg, valamint egy összefüggő vörös színmező Yves Klein és a monokróm festészet szellemében. A korai párizsi korszak egy másik fontos darabját, az 1967-es *Rapszódiá*t *Szürreális tájkép* cím alatt a Sotheby's aukcionálta 2013-ban. Ezen a művön is a décalcomanie, avagy a cuppantás és a precíz naturalizmus kombinációja érvényesül. Az egymásra montírozódó motívumok finom drapériák anyagszerűségét keltik, miközben a kirajzolódó formák csontokat, ínakat és izmokat idéznek fel. A kép közepe táján a sötét, bársonyos, vagy inkább sűrű pihés, tollas anyagból egy női arc vonásai rajzolódnak ki. A már említett *Rab madár* (1967) is egyfajta bioromantikus rapszódia: drótháló előtt egy madár-szerű figura, amely azonban nem hasonlít élőlényre, csont-szerű csőre szabályos csontszínű késpengében végződik, a madár szeme, szárnya nem látható, helyette fura, minuciózusan megfestett puha szőr borítja a testet. A korszak egyik főműve pedig az 1969-es *Villejuifi Vénusz*, egy telefonáló, fekvő női akt, amelynek arca nem látszik, de a felsőtest fotografikusan, naturálisan részletgazdag, a fenék és a combok viszont elkenődnek, vázlatossá redukálódnak, mintha növényi anyaggá, náddal, vízinövénnyel borított korhadt farönkké válnának.

[1349] Benjamin Noys: Georges Bataille's Base Materialism. Cultural Value, 1998/4. 499-517.
[1350] Rényi András: „Kicsit úgy nézte ezeket a dolgokat, mint a tyúk a piros kukoricát…" Erdély Miklós, Kondor Béla és az avantgárd kapcsolatáról. Műút (2013) http://www.muut.hu/?p=543

Az emberi, az állati és a növényi élet kontaminációja jellemzi tehát a hatvanas évek második felének párizsi munkáit, ami egyúttal a furcsa álmok és fantáziák, a bretoni (baudelaire-i) korrespondanciák világába is átvezet.[1351] Szabó Vénusza ennek a bretoni őrült szerelemnek a betetőzéseként és allegorikus alakjaként egyúttal moralizálás is a szépség és az erotika mulandóságán, illetve az erotika egy másik, alternatív formájának felvillantása, amely túlmutat az identitás és a szelf határain, sőt éppen azokat kívánja lebontani, hogy ne álljanak a vitális áramlás, a bataille-i erotika útjába.[1352] Villejuif Párizs egyik külvárosa, a cím pedig talán utalás a Willendorfi Vénuszra, annak mintegy a modern verziója, amely amúgy ebben az időben éppen Niki de Saint Phalle *Nana* szobraival (1964-1973) jött divatba. A telefonáló és call girl-t idéző Vénusz egyúttal a modernizmus egy korábbi formáját, Baudelaire és Manet kultúráját is megidézi az *Olympiá*val és annak botrányos recepciójával, ami a múzeumi és a hétköznapi kultúra keverésének blaszfémiája köré épült.[1353] Ez a blaszfémia nagyban hozzájárult ahhoz is, hogy a hatvanas évek pop-korszakában az *Olympia* ismét reneszánszát élte Párizsban. Ezt a kortárs modernséget tükrözi a telefon motívuma is, ami az erotikus póz kiegészítéseként nemcsak szexuális, de kapitalista asszociációkat is kelt.

Az 1969-es *Egy ártatlan szörnyeteg*en viszont erotika helyett a szürrealista zoológia dominál, a kép ugyanis négy fázisa egy kísérteties, növényi és állati elemekből felépített, daru-szerű arccal ellátott női alaknak. Ha a modern, és korhadt faág lábban végződő Vénusz Breton őrült, spirituális, de alapvetően romantikus és humanista szerelmének filozófiáját hordozza, akkor az ártatlan szörnyeteg a vágy és a transzcendencia durvább, brutálisabb, materiálisabb verzióját idézheti fel Bataille transzgresszív erotikájával.[1354] A transzgresszió, a határok áthágása, Bataille értelmezésében ugyanis az erotika egy formája, amely az identitást, Bataille kifejezésével élve a diszkontinuitást felszámolja és a helyére a kontinuitást, avagy a valóság egylényegűségét, mély materializmusát állítja, ami miatt Bataille-t kortársai, élükön Sartre-ral, miszticizmussal vádolták. [1355] Viszont ez a fajta vitalista miszticizmus kiválóan illeszkedik a bioromantika magyar, Kállai-féle, Arp, Ernst és Tanguy

[1351] V.ö.: Breton 1937. Breton 1965. Foster 1993.
[1352] Georges Bataille: Erotika. (1957) Nagyvilág, Budapest, 2001.
[1353] Clark 1984. Bois – Krauss 1997.
[1354] V.ö: Foucault 1963b.
[1355] Emoretta Yang – Jean-Michel Heimonet: Bataille and Sartre. The Modernity of Mysticism. Diacritics, 1996/2. 59-73.

műveiből táplálkozó tradíciójához is, ami a hatvanas években nemcsak Major és Maurer, de Szabó művészetében is jól látható nyomot hagyott.

Kóka Ferenc

Lakner másik gimnáziumi barátja, Kóka 1960-ban, szinte teljességgel problémamentesen, vita nélkül végzett Bernáth osztályában, és a Főiskola befejezése után közös műteremben is dolgozott Laknerrel. Munkássága a hatvanas évek első felében azonban inkább Szabó Ákos, mintsem Lakner festészetével állítható párhuzamba, ami aztán a hatvanas évek második felében egy szürreális és lírai absztrakt elemeket vegyítő, de a képcsarnoki igényeknek is megfelelő figuratív festészetbe torkollik. 1969-es első egyéni kiállításának katalógusát Németh Lajos írta, aki Bernáth és Ernst hatását hangsúlyozta, illetve azt, hogy a korábbi képek dekomponáltsága és fakturális különlegessége (értsd: szürnaturalizmusa) a harmónia keresésének adta át a helyét.[1356] A fakturális kísérletezés és a dekomponálás kiváló példája a még korai *Égő város* (1961), amelyen egyértelműen Max Ernst Csernuson és Lakneren átszűrt esztétikája tapintható ki a negyvenes évek háborús festményeinek primátusával. A fekete nap által uralt nagyvárosi romhalmaz különféle technikával készült fragmentumokból, falakból, drapériákból, emberi testekből áll össze. A kép leginkább a II. világháborúra utalhat, amelynek emléke és emlékezete az 1960-as *VIII. Magyar Képzőművészeti Kiállítás*t is áthatotta, amely a „Felszabadulás" 15. évfordulója jegyében zajlott. De valószínűleg inspirálták Kókát Maruki Iri *Hirosima* képei is, amelyek a két világháború közötti neoklasszicista és posztexpresszionista figurativitás, illetve a tradicionális japán tusfestészet esztétikájának egyedi kombinációjával ábrázolták az atomháború utáni tájat, és 1960-ban Budapesten is bemutatták egy részüket.[1357] A tradicionális japán technikával (tus és kréta rizspapíron) készült kompozíciók hatalmasak: 1950 és 1959 között tizenegy darabja készült el a sorozatnak, amelyek egyenként nyolc darab harmonika-szerűen összekapcsolt, 180 x 90 cm-es panelből állnak. A hagyományos, légies japán tájképek helyett azonban a kecses, neoklasszicista akt figurák és a horrorisztikusan sötét háborús szcénák Hirosima és Nagaszaki

[1356] Németh Lajos: Kóka. In: Kóka Ferenc festőművész kiállítása. Kulturális Kapcsolatok Intézetének Kiállítóterme, Budapest, 1969. o.n.
[1357] Horváth 1961.

pusztulásának, felrobbanásának, szétégésének, és a túlélők menekülésének történetét mondják el.

Maruki fekete-vörös képi világa hatja át Kóka *Atomhalál* (1965) és *Atomvillanás* (1966) című munkáit is. Mindkettő nagyméretű kompozíció, amelyen a romos kulisszák, a buja növényi vegetáció, a kidőlt-kiégett fák dominálnak, miközben ezt a posztapokaliptikus tájat oda nem illő, szép női aktok lakják be különféle, már-már erotikus pózokban, akiknek gesztusai, szenvedése inkább teátrális, mintsem horrorisztikus hatást kelt. Mindkét művön gyönyörű, szinte makulátlan, idealizált aktok vonulnak át botladozva, egymásnak dőlve egy háború utáni roncsolt tájban, amely cuppantott és kapart technikával készült, de egyes elemeken már a csorgatás és a fröcskölés is megjelenik, ami azonban nemcsak Jackson Pollock vagy Korniss Dezső, hanem akár Robert Rauschenberg hatását is jelezheti. A pátosz azonban inkább Pollock, mint Rauschenberg felé mutat. Az *Atomvillanás* horizontja fölött jól látható az atomrobbanás gombafelhője is, ahol a legkiterjedtebb a drip painting hatása, ami egy elég érdekes összeolvadása a modern amerikai művészetnek és politikának, hiszen a bomba fenséges jelenségének lesz adekvát, realisztikus nyelve az absztrakt expresszionizmus. Az atombomba és az akciófestészet vizualitásának összeolvadása egyúttal az absztrakt expresszionizmus szimpla, hidegháborús politikai olvasata (a művészi szabadság letéteményese, az emberi psziché reprezentációja) helyett a valódi, pollocki intenciókhoz közelíti Kóka nézőpontját.[1358]

Az atomkori apokalipszist ábrázoló festményekkel párhuzamosan Kóka Derkovits-ösztöndíjasként (1963-65) a szocialista realista életkép területén is dolgozott. 1964-es *Gépnél* című festménye a polgári, bernáthi életkép hagyomány folytatása: beltéri, elegáns – immáron persze munkás – női társaság látható ugyanis a képen, az ablakból pedig a klasszikus ideális táj modern verziója, a nagyváros tárul fel. De Kóka nemcsak az árkádiai polgárlányokat installálja újra munkásnőkként, hanem a festmény festőiségét is fokozza a modern décalcomanie segítségével: cuppant, elken, festőkéssel modellál, vagyis a festőiség fokozásának csernusi programját használja, de mindezt szatíra nélkül teszi, vagyis Csernustól eltérően nem destruál, szimplán csak modernizál. Jól mutatja ezt az is, ahogy ugyanennek a szocializált (szocialista realista nyelvre átfordított) bernáthi sémának egy másik darabján a szocialista munka kifejezetten előtérbe kerül, amit a cím is remekül közvetít: *Lámpakészítők*

[1358] V.ö: Karmel 1999. Leja 1993.

az Egyesült Izzóban (1964). A szürrealista technikákkal élénkített polgári életkép ezúttal még távolabbi hagyományokat is megcsillant, hiszen az egyik fiatal munkásnő egy szinte trompe l'oeil erővel megfestett izzót tart a kezében, amely a 17. századi holland csendéletek gömbölyű kancsóin megcsillanó fényt is megidézheti. Az 1965-ben lezáruló Derkovits-ösztöndíjjal párhuzamosan a munkás-tematika, illetve annak ironikusan allegorizált verziója azonban gyorsan eltűnik az életműből és helyét leginkább a tájképek veszik át, amelyek a fenséges északi tradíciójához,[1359] illetve annak szürrealista reflexiójához (Ernst, Tanguy, Magritte) ízesülnek. Mindezen az sem változtatott különösebben, hogy Kóka 1966-ban rövid tanulmányútra Párizsba utazhatott, ahol megismerhette a legújabb tendenciákat és Csernusékkal is tartotta a kapcsolatot.

Talán ennek az útnak és Kóka korabeli esztétikájának lehet foglalata, tökéletes lenyomata a *Monofóbia* (1966) is, ami a frottage és a décalcomanie vizualitását idéző olajfestmény szintén Max Ernst *Erdő* képeinek (a körre redukált nap és a madár szinte egyértelmű utalás) nyomdokain, miközben Lakner korabeli, ronggyal cuppantott, kvázi pop, proteszt festményeinek képisége is felsejlik rajta. A kényszeres szorongást és a monotípiára épülő szürnaturalista technikát összeolvasztó cím alatt valójában egy sziklás, fás, cuppantott tengerparti táj jelenik meg, az előtérben egy felbontott, anatómiai bábú-szerű nőalakkal, a fóbia potenciális alanyával, aki emlékeztet Csernus *Horoszkóp ember*ére, amit Kóka Párizsban akár láthatott is, de a figura kapcsolódik a metafizikus és a kísérteties bábuk szürrealista kultuszához is.[1360] A kép nyilván Kóka párizsi hazatérése után készült és pszichohistóriai terminológiával élve inkább a monotípia- és cuppantás-mánia dokumentuma, lenyomata, fosszíliája,[1361] mintsem a fóbiáé, avagy a beteges félelemé a véletlen és a formátlan (informe) kizárólagos (mono) egyeduralmától. Ugyanebből a szürrealista kultúrából szólal meg, de mégis már egy fokkal konzervatívabb hangon beszél a *Balatoni karnevál* (1967) és az *Őszi Balaton* (1968), amelyek már megadják a konkrét, valós tájélmény forrását is, a magyar tengert, amelyet Kóka idealizál és – inkább formailag, mint eszmeileg – Ernst óceánjainak horizontjával is összekapcsol.

Németh Lajos igen pontosan ragadja meg Ernst és Bernáth hatásának fúzióját, vagyis nagyjából azt, ahogy Kóka az ernsti *Erdő*t egybeolvasztja Bernáth Riviérájával és Balatonjával.

[1359] V.ö.: Robert Rosenblum: Modern Painting and the Northern Romantic Tradition. From Friedrich to Rothko. Thames and Hudson, 1975.
[1360] V.ö.: Foster 1993.
[1361] A fosszília pszichohistorikus, ikonológiai értelmezéséhez lásd: Didi-Huberman 2002a.

„Az első pillanatban egymást kizáró ellentétnek hat a két név, a gyakorlatban azonban megtalálható a híd. Max Ernst piktúrájából Kóka ugyanis leginkább a növényi vegetáció szövevényét szürreálissá fokozó képekhez és a szürrealitás révén a mítosz hangulatát áhító attitűdhöz kapcsolódik, ez pedig már talál érintkezési felületet Bernáth művészetével, különösen az 1930 körül festett képek természetlátásával és az emberi figurák átszellemített ábrázolásával."[1362] Ernst és Bernáth nevét még további nevekkel is kiegészíthetjük a tájkép és a szürreális absztrakció fúziója kapcsán: Bálint Endre és Paul Klee. Az *Őszi Balaton* például olyan, mintha Max Ernst és Bálint Endre világából lenne összegyúrva, vagyis egyrészt jellemző rá egy gazdag fakturális játék a motívumokon belül, ami elmossa a klasszikus reprezentáció egyértelmű leképezési viszonyait,[1363] másrészt azonban Kóka kifejezetten az absztrakció és a szimbolizmus felé hajló, redukált és fétis-szerű alakzatokkal (nap, fatönk) is dolgozik, amelyek a mágikus és a szürreális gondolkodás felé mutatnak.[1364] A nukleáris apokalipszis vizuális kultúrája azonban már teljesen hiányzik a műből, ami így a közelébe se kerül annak a traumatikus komplexitásnak, amelynek keretét Ernst és Bálint esetében is a II. világháború irracionális borzalmai jelentik, ami fölbontja nemcsak a hagyományos humanizmus és a modern racionalizmus, de a klasszikus realizmus és figurativitás korábban magától értetődő kereteit is.[1365]

Ebben a szürreális és egzisztencialista vonatkoztatási rendszerben még nyilvánvalóbbá válik, hogy Kóka összességében megőrzi a hagyományos tájkép kereteit, a perspektíva és a határozott horizont strukturálja képeit, miközben a részleteken a motívumokon belül előtérbe kerül a szürrealista véletlen, az automatikus írás hatása is. Ahogy ő maga is megfogalmazta, a szürrealizmus mindig is közel állt hozzá. „Egy lecsöppent festékfolt is kiindulópontja lehet valaminek. Képzelőerőnktől, fantáziánktól függ, hogy mi lesz belőle. Ez a kiindulási pont persze akkor jó, ha a foltok, vonalak és színek sokaságáról beszélhetünk, amiből úgyszólván minden lehet."[1366] Ám a kép célja és értelmi horizontja azért továbbra is klasszikus, illetve racionális és akadémikus, hiszen Kóka szerint a képnek el kell jutnia a „káosztól a rendig".[1367] Ez a rendteremtő, klasszicizáló szándék,[1368] impulzus a

[1362] Németh 1969.
[1363] V.ö.: Foucault 1966a. Foucault 2012.
[1364] V.ö.: Malt 2004.
[1365] V.ö.: Postwar 2016.
[1366] Ács Horváth József: Kóka. Magyar Ifjúság. 1972. május 12.
[1367] I. m.
[1368] A foucault-i, karteziánus értelemben. Foucault 1966a.

hatvanas évek végére még inkább felerősödik, a szürrealista káosz és a szürnaturalista montázs gyakorlatilag felületi díszítőelemmé redukálódik. Ennek a kicsit árkádiai hangulatú klasszicizálódásnak tükre és szimptómája is egyben a tematika: az atomháború és a szocialista realizmus átadja helyét a mitológiának.[1369]

A *Danaidák*on (1968) azonban az is tökéletesen látható, hogy a klasszikus mitológia és a mítoszok csupán a neoklasszicista asszociációkat keltő tájképek populáris élénkítéséhez, intellektuális színesítéséhez szolgáltatnak alapot. Danaosz király ötven lánya apjuk parancsára megölte a férjét, az alvilágban aztán tettükért azzal bűnhődtek, hogy folytonosan vizet kell hordaniuk egy lyukas tálba, ami a mítosz egy kifejezetten egzisztencialista jellegű újraértelmezésére is lehetőséget kínálna az illuzórikus szocialista spektákulum (az egyre komótosabban épülő, sőt inkább stagnáló kommunista utópia) keretei és működése kapcsán.[1370] Ehelyett Kókánál csupán egy Balaton-parti tájképbe ágyazott álló és ülő, enyhén klasszicizáló, posztkubista aktot kapunk. A figurák nem sokban különböznek az Ikarosz képek (*Ikarosz*, 1968; *Ikarosz bukása*, 1969) enyhén absztrahált neoklasszicista alakjaitól, akik egy szintén finoman absztrahált tájban jelennek meg. Amíg a *Danaidák* esetében Kóka nem használja ki a téma egzisztencialista konnotációit (a történet akár a Sziszüphosz mítosz női pendant-jaként is érthető), vagyis még ironikus regiszterben sem kapcsolódik a szocialista társadalom és gazdaság akkori jelenéhez, addig az Ikarosz mítosz kapcsán azért nem zárható ki teljesen a heroikus mitológiai narratíva komikumba hajló modernizálása a világhíres Ikarus buszokat előállító magyar, szocialista ipar mennybemenesztésével. Az Ikarosz téma korabeli, „gyanús" népszerűségét jelzi, hogy Korga és Gyémánt is festett Ikarosz képeket a hatvanas évek első felében.

Az Ikarus buszok az ötvenes-hatvanas években a magyar ipar egyik sikertörténetét jelentették. A buszgyártást egyrészt a KGST (azaz a Szovjetunió) is támogatta, másrészt az Ikarus 55-öt és az Ikarus 66-ot felváltó Ikarus 200-as széria a hatvanas években valóban világszínvonalú tömegközlekedési eszköz volt, amelyet nemcsak szocialista országok, de a

[1369] Nemcsak a foucault-i, de a Panofsky-féle értelemben is klasszikus, aki a reneszánsz perspektíva, mint szimbolikus forma korszakát a 15. század közepétől a huszadik század elejéig, a quattrocentótól a futurizmusig feszíti ki. V.ö.: Panofsky 1927. Lásd még: Holly 1984. Moxey 1994. A szimptómát itt nem csak a freudi, hanem a Panofsky-féle (Panofsky 1939) értelemben is használom, aki a műveket a korra jellemző gondolkodásmód jeleiként is értelmezni óhajtotta.

[1370] V.ö.: Dobrenko 2007. Annak sincs vizuális nyoma, hogy Kóka reflektálna Szabó Magda 1964-es regényére, A danaidára, ami a klasszikus mítoszt áthelyezte a szocialista kultúrába, némi egzisztencialista stich-hel, ami persze távol állt a modern kapitalizmus camus-i vagy debord-i ideológiakritikájától.

fejlődő és a fejlett kapitalista országok is vásároltak, nemcsak Európában, de Dél-Amerikában, Ázsiában és Afrikában is. Ikarosz modernizált figurája egyúttal az egész tudományos-technikai forradalomnak is a szimbóluma lehetett, amelyen belül a repülés és a rakétaipar területén a hatvanas évek közepéig még egyértelmű volt a szovjet fölény a Szputnyiktól a MIG-ekig ívelően. Az már egy másik kérdés, hogy Ikarosz túlságosan is vakmerő volt, így életét vesztette, amit Korga tragikus verzióján szomorúan konstatált egy ablakból figyelő melankolikus édesapa (Daidalosz), Kóka viszont még a szárnyalás előtti pillanat optimista heroizmusát ragadta meg. Tőlük eltérően Gyémánt nem kevés iróniával az egész történetet egy fantasztikus ciklusba, körforgásba rendezte, ami áttételesen akár még az egzisztencializmus egyik legkedveltebb toposzát, Sziszüphosz mítoszát is felidézhette az abszurd boldogság és az elérhetetlen siker tragikus kudarcának végtelenítésével.[1371]

Méhes László

A szürnaturalizmus Méhesnél a pálya legkorábbi, főiskolai, kísérletező szakaszához kapcsolódik a művészi fejlődés önéletrajzi narratívájában.[1372] Ő volt ugyanis a „legfiatalabb" szürnaturalista, aki a szürnaturalizmus fénykorában még a Képzőművészeti Főiskolára járt és nem is szerepelt nagy kiállításokon, csak 1967-ben végzett Bernáth Aurél osztályában, de tanulmányait nem folytathatta tovább a *Vetkőző modell* című festménye (1967) miatt, amely a szürnaturalizmus sajátos átértelmezése, amelyben a realista, sőt precizionista effektusok dominálnak, de a diplomabizottság egy része kifejezetten pornográf, vagyis túlságosan is naturális és erotikus műként értékelte.[1373]

Habár az erotikus provokáció intenciója egyáltalán nem zárható ki, úgy vélem, hogy Méhes egyúttal Degas realizmusára is reflektált, és egy ikonológiai perspektívában az ő modern, fürdőző „nimfáit" helyezte át egy szatirikus szocialista kontextusba, hiszen Méhes modellje egy műtárgyraktárra emlékeztető térben vetkőzik, ami éppúgy utalhat egy festészeti, mint egy szexuális aktus nyitányára. A vetkőző modell természetesen nem

[1371] Camus a hatvanas évek egyik slágerszerzőjének számított Magyarországon, de nincs annak nyoma Gyémánt saját művészi narratívájában (Bóta 2006), hogy az egzisztencializmus komolyan inspirálta volna munkásságát.
[1372] Gyárfás 1987.
[1373] V.ö.: Fehér 2016a. 13. Az erotika és a pornográfia Kádár-kori szótárához, helyéhez a korszak társadalmában és kultúrájában lásd: Tóth 2010.

Ghirlandaio, Degas és Warburg suhanó, táncoló, légies, klasszikus nimfáihoz kapcsolódik,[1374] hanem inkább a modern nimfák „titkos" életéhez, és összeköthető a szépség és a tánc (joi de vivre) színfalak mögötti, backstage világával, amely Degas dézsában fürdő „nimfáiban" (táncosnőiben) testesült meg a modernség baudelaire-i világában. Méhes ráadásul nemcsak a trompe l'oeil realizmus és a kapart-cuppantott szürnaturalizmus eszköztárát idézi meg diplomamunkáján, de a képtér közepén az újrealisták és Yves Klein szellemében elhelyez két üres, fehér foltot is. Az egyik éppen a vetkőző modell fehér bugyijának helyét tölti ki, a másik körvonala pedig egy asztalra dobott drapériát idéz fel. Méhes tehát éppen a szexuális aktusra és a festészetre egyértelműen utaló helyeket hagyja üresen, és így a nézőt nemcsak a festmény zsánere, de stílusa tekintetében is elbizonytalanítja. A zsáner ugyanis markánsan illeszkedik Courbet *Műterem* képének tradíciójához, de Méhes radikálisan leszűkíti a teret, a társadalmi utalásokat eltünteti, a piros körvonalakkal határolt absztrakt fehér foltokat pedig a kép fő „témájává" emeli.

A szintén 1967-es *Palánk*, ami szintén diplomamunkának készült, viszont a trompe l'oeil realizmus és a szürnaturalista faktúra, valamint a pop artos montázs effektus szintézisének tekinthető, és Lakner vagy Konkoly korabeli műveihez hasonlóan már túlmutat a „klasszikus" szürnaturalizmuson.[1375] A *Palánk* szintézise ráadásul nem pusztán „stiláris", illetve technikai, hiszen a Lakner által is kedvelt amerikai trompe l'oeil realistához, Petohoz hasonlóan Méhes is egy klasszikus, barokk zsánert modernizál. Vagyis egy olyan palánkkerítést fest meg, amelyen sok különféle odaillő, illetve szokatlan motívum tűnik fel a realisztikusan megfestett domború csavarfejtől a pecsét-szerű ragacson és a molylepkén át a „ráragasztott" (valójában megfestett) fotókig, amelyek még pop artosan ismétlődnek is. Az egész mű centrumába ráadásul egy a tasizmust, az absztrakt expresszionizmust és a kalligrafikus absztrakciót is megidéző gesztus, egy felfirkált felirat kerül, ami egy ironikus regiszterben az absztrakt expresszionista gesztust is képpé redukáló Rauschenberg szita-festményeihez is rokonítja Méhes „diplomamunkáját", ami így már nem annyira egy

[1374] Aby Warburg a Mnemosyne atlasz 46-os tábláját szentelte Ghirlandaio „nimfájának", egy gyümölcsöstállal a fején suhanó szolgálólánynak a Keresztelő Szent János születése freskóról (Tornabuoni kápolna, Santa Maria Novella, Firenze, 1485-1490). V.ö.: Warburg 2000. Didi-Huberman 2002a. Johnson 2012.

[1375] Tatai Erzsébet kutatásai szerint 1957 után Domanovszky vezetése alatt szűnt meg a nyilvános diplomavédés a főiskolán. A képzés alapvetően két részre oszlott. Az első négy év után jött az államvizsga, ahol ha jól szerepelt a művész, akkor folytathatta tanulmányait a diplomaévvel. A diploma év, vagy esetleg évek elvégzése után lehetett beadni a diplomamunkát, amelyet egy zárt ülésen bíráltak el. A négy év és a sikeres államvizsga után azonban már járt a végbizonyítvány, amely egy főiskolai tanári diplomával ért fel. A Képzőművészeti Alap tagságnak azonban formálisan sem a diploma, sem pedig a végbizonyítvány nem volt feltétele. V.ö.: Tatai 2011.

szocialista, kültelki kerítés trompe l'oeil képe, mint inkább a festői modernizmus titokzatos Wunderkammere lesz.[1376]

A Képzőművészeti Gimnáziumban Méhes is a Vaszary nyomdokain járó Viski Balás László tanítványa volt, és még ebben az időszakban készült a *Lacházai emlék* (1961), ami az École de Paris és a szürrealizmus vizuális kultúrájához egyaránt köthető. A Max Ernst erdőit idéző, kisméretű kompozíciót kaparás és cuppantás, egymásba olvadó formák és bioromantikus asszociációk jellemzik.[1377] Méhes egyrészt konkrétan is alkalmazott valódi leveleket, mint egyes művein Lakner és Szabó tette, vagyis növényi fragmentumokat is belecuppantott a festékbe, de mindenféle egyéb, Csernusra jellemző grafikai technikát is használt a festményen, amely összességében álomszerű, a klasszikus, bretoni szürrealizmust idéző hatást kelt. Ehhez képest már egy újabb, a realizmus legújabb formáival is kísérletező, szürnaturalista hangot jelez a már a főiskolán festett *Kacatleltár* (1964), amely a festészet és a nyomtatás, a realizmus, az újrealizmus és az illuzionizmus sajátos szintézise, ami az efemer és hétköznapi dolgok iránt vonzódó amerikai neodada esztétikájával is párhuzamba állítható.[1378] A Lakner-féle, szürrealista Wunderkammerbe forduló személyes mikrokozmosz (*Egy szoba múltja*) hatása itt is detektálható, ami részben André Breton, részben meg Ivan Albright felől jön, de Szabó Ákosnál is kialakul egy sajátos, egyéni verziója, ami leginkább a hűvös és tárgyilagos, német mágikus realista vonalon halad.[1379] Méhes is leginkább ezt a német, hűvösen precíz vizualitást fejleszti tovább, amit a Csernus-féle kaparással kicsit roncsol is, miközben az általa kifejlesztett monopoltípia lenyomat-szerű realizmusával ironikusan újjá is épít.

Méhest már pályájának ebben a korai időszakában is élénken foglalkoztatta a realizmus és a trompe l'oeil ábrázolás kérdése, illetve a fotóból, a kollázsból és a monotípiából kiindulva a nyomtatás és a nyomhagyás problematikája is. A monopoltípia is egy sajátos nyomtatási eljárás, Méhes ugyanis gyúrható – nem mellesleg Monopol márkájú – radírt alkalmazott nyomódúcként, amibe valódi tárgyakat, érméket, használati tárgyakat préselt, és azok negatív lenyomatát nyomta bele a festmény festékrétegeibe. A *Kacatleltár*on

[1376] A Palánk festői Wunderkammere ráadásul összekapcsolható Gyémánt Mottójával is, ami szintén különféle festői technikák tárházaként idézte meg Dalít 1967-es Mednyánszky Teremben rendezett egyéni kiállításának „kirakatában", amit nyilván Méhes is látott.
[1377] V.ö.: Kállai 1932. Botar – Wünsche 2011.
[1378] Barbara Rose: Dada Then and Now. Art International, 1963/1. 22-28. Lásd még: Joseph 2003.
[1379] V.ö.: Roh 1925. Bowers 2004.

ráadásul a valóság olyan fragmentumai is felbukkannak, amelyek magára a technológiára reflektálnak, hiszen a pénzérmék és gombok, azaz a kacatok mellett látható söröskupak is, amellyel a zsilettpengéhez hasonlóan jól lehetett festéket kaparni, valamint egy óra belső szerkezete, amelynek fogaskerekei a Csernus-legendárium szerint Hantaira és Max Ernstre mutattak vissza. Az ironikus (egyszerre játékos és adminisztratív) kacat leltár tehát mintha az új stílus eszköztárának a leltárja is lenne, amely azonban hiányos, hiszen a kacatok melletti számok nincsenek „feloldva", azaz nem tudjuk, hogy mi micsoda, azon túl, hogy az esztétika nyilvánvalóan a szürrealista objet trouvé kultuszát idézi. Méhes talált tárgyai azonban már nem szimpla kacatok, és nem is pusztán szürnaturalista eszközök, hanem a sajátos monopoltípia új hősei is, akik a valódi, kézzelfogható, efemer valóságot is felviszik a vászonra, ami viszont már a Nouveau Réalisme-mal is párhuzamba állítható.[1380]

Szintén a főiskolás években készült a *Szentendrei háztetők* (1964), ami viszont a Neue Sachlichkeit és a magyar szentendrei festészet újragondolása – Csernus felől. Első pillantásra egy egyszerű városkép, tetőkkel, de a fotografikusan pontosnak tűnő reprezentáció valójában szürnaturalista, fakturális, tasista hatásokra épül, ami egyúttal Major János korabeli munkásságára is visszamutat, de Méhes emlékei szerint Csernus és Lakner volt rá a legnagyobb hatással és rengeteget tanult is tőlük.[1381] „Eljártam Csernus és Lakner műtermébe, beszélgettem a művészekkel, figyeltem, mit és hogyan csinálnak. Mindketten példaképnek, nagyságnak számítottak, nemcsak az én szememben, noha hivatalos elismertetésük akkor éppen nem volt napirenden. Szóval náluk és másutt is igyekeztem minden általam elérhető információhoz hozzájutni, és a műtermekben megismert technikákat, stílusokat össze-vissza, kócosan kipróbáltam és kísérleteztem a képeken a különböző hatások elegyítésével."[1382] Gyárfás Péter kérdésére azonban Méhes azt is siet kijelenteni, hogy nem horgonyzott le a szürnaturalizmusnál, az is csak egy stílus, egy hang volt a számos elérhető között.

A hatvanas évek végétől kezdve aztán Méhes már egyre inkább konkrét fotók alapján festett, pontosabban újságok illusztrációit festette meg (a *Hétköznapok* 1969-es, a *Langyos víz* sorozat pedig 1970-ben indul). Ahogy korábban Lakner és Konkoly egyfajta kvázi-popot hozott létre, ő egy kvázi-hiperrealizmust művel, amely azonban nem annyira az amerikai pop

[1380] V.ö.: Robinson 2012. Cras 2014.
[1381] Gyárfás Péter: Langyos víz és mágikus képek - Beszélgetés Méhes László festőművésszel, Mozgó Világ, 1987/10. 98-113.
[1382] I. m. 99.

arttal, mint inkább Gerhard Richter emlékezetpolitikai festészetével vethető össze.[1383] A folyóiratok illusztrációira és képeslapokra, avagy a szocializmus mediatizált spektákulumára építő *Langyos víz* sorozat ugyanis nemcsak a híres magyar fürdőkultúrát, illetve annak szocialista utóéletét, de egyúttal a szenvedő, de könnyen kielégíthető magyar néplélek toposzát is tematizálja. Méhes azonban Richtertől eltérően nem a tragikus traumákat, illetve nem is az egyéni és a kollektív emlékezet konfliktusát festi meg, hanem a kollektív, illetve kollektivizált, populáris kultúra látszólag szenvtelen, de mégis szatirikus verzióját, amely egyfajta történeti festészetté magasztosított népi életképként ironizál a magyar fürdőkultúra és a magyar lélek szegényes szocialista jelenén. Olyan, mintha a *Langyos víz* politikuma Lakner *Metamorfózis*ának rokona lenne, hiszen éppen azt mutatja meg, hogy miként is működik a jellegzetesen magyar gulyáskommunizmus a maga egyszerű, joviális, kispolgári, reziliens szubjektumaival, akik boldogan és elégedetten tespednek a langyos, se nem forró, se nem hideg vízben.[1384]

Konkoly Gyula

Konkoly saját művészettörténeti sztoriját a vagabund visszaemlékezés, az ellenállás heroizálása, a Kádár-kori kulturális élet éles kritikája jellemzi, ami a meg nem alkuvó, intranzigens művész toposzának interiorizálásával jár együtt.[1385] 1964-ben végez Hincz Gyula osztályában, államvizsgázik, de nem kap olyan jó jegyet, hogy a diplomaévvel folytathassa tanulmányait. Ebben az évben, még a főiskolán festi meg két diplomának szánt, de annak végül be nem nyújtott, szürnaturalista festményét a *Gyógyfürdő parkjá*t és a *Múzsa megjelenése a Képzőművészeti Főiskolán*t, amelyek nemcsak a szürnaturalizmus technológiáját alkalmazták, de egyúttal a művészet történetére, és annak korabeli, budapesti recepciójára is ironikusan reflektáltak. Konkoly az utolsó főiskolai éve után saját bevallása szerint már amúgy sem akarta a „kommunista" főiskolán és a begyöpösödött Budapesten folytatni életét, hanem Párizsba vágyott, mely vágyát csak még tovább fokozta az 1964 őszén megkapott katonai behívó, ami után Konkoly sietve külföldre utazott, hogy elkerülje a két

[1383] V.ö.: Fehér 2018a, 151-153. Lásd még: Buchloh 2009. Curley 2013.
[1384] V.ö.: Majtényi 2015. Chandler 2014.
[1385] Konkoly folyamatosan újraírja művészi önéletrajzát, melynek legutolsó, részleteiben publikált verziója 1990 körülre datálható: Konkoly 1990k. Lásd még: Székely 2008.

éves katonai szolgálatot. Először Bécsbe ment, ahol Jovánoviccsal együtt megnézte a Velencei Biennálé amerikai pop art anyagának kiállítását (*Pop etc.*)[1386], majd egy hónapot Olaszországban utazgatott és télen érkezett meg Párizsba, ahol sok időt töltött Csernusékkal. „Nap mint nap találkoztunk, együtt jártunk moziba. Emlékszem ’64 karácsonyára, ami teljesen elvarázsolt volt, mert Párizst hó borította. Éjféli misére a St. Severinbe mentünk a szűzhóban. (…) Csernuséknak nagyjából ugyanaz hiányzott, mint nekem: a westernfilmek, épouvant-ok, azaz rémfilmek, vagy humoros filmek, például a Marx Brothers, amit Magyarországon nem játszottak, biztos azért, mert véletlenül Marxnak hívták őket. Meg hasonló dolgokat szerettünk, régi focistákat meg bokszolókat. Volt szó komoly dolgokról is, de nem nagyon volt kedvünk ilyesmiről beszélni, hiszen a helyzet maga nagyon komoly volt, egyáltalán nem volt pénzünk.”[1387]

A Múzsa megjelenése a Képzőművészeti Főiskolán (1964) egy klasszikus gyűjteményi portréra emlékeztet, rengeteg művészettörténeti idézettel és egy szocialista művész-figurával (magával az ifjú alkotóművésszel) a középpontban. Az akkori kortárs budapesti vizualitás zavarbaejtő komplexitását mutatja fel a festmény, amelynél még egyértelműen a csernusi szürnaturalista absztrakció képviseli a modernizmus csúcsát, a valóság felett lebegő múzsát, a leginkább tiltott gyümölcsöt Rauschenberg és a pop art honosítása előtt, amire majd csak egy évvel később, Konkoly párizsi tanulmányútja és a Galerie Sonnabend Rauschenberg és Warhol élménye után kerülhet sor. Konkoly 1964-es művészettörténeti idézetei között viszont még Manet dominál az *Olympiá*val (1865), illetve az *Emile Zola portréjá*val (1868), ahol a falon jelenik meg az *Olympia* reprodukciója, illetve Velázqueztől a *Bacchus diadala* (1628), amit Konkoly még megtold egy akt-tanulmánnyal (vélhetően sajátjával) és Rodin erotikus *Örök tavasz*ának (1885) megfestésével is.[1388]

A klasszikus és modern idézetek célpontja nyilvánvalóan a szocialista realizmus sematizmusa és illusztrativitása lehetett. Ezzel a főiskolán még mindig uralkodó valósággal szemben képviseli a Konkoly által megfestett grand art a valódi kultúrát, miközben a múzsa maga már Csernust és Ernstet idéző festői technológiával készült, és ugyanez a cuppantott káosz jelenik meg vicces módon a festőasztal fiókjában és az asztal alatt is. Az asztalon a

[1386] Hofmann 1964.
[1387] Konkoly Gyula: Önéletrajz. Kézirat, 1990k. Idézi: Székely Katalin: Radikális jövőkép. Konkoly Gyula munkássága 1964-től 1973-ig. In: Konkoly Gyula (szerk.): Konkoly Gyula. St.Art Galéria, Budapest, 2008. 29.
[1388] V.ö.: Révész Emese: Figura, história, táj. Figurativitás Konkoly Gyula festészetében. In: Keserü Katalin (szerk.): Konkoly Gyula. Figuratív képek. Ernst Múzeum, Budapest, 2003. 1-17.

Rodin kisplasztika mellett egy Carlo Carra festmény részlete is látható Isztria domborzati térképével és egy céltáblára emlékeztető motívummal, amely *A metafizikus múzsá*ról (1918) származik, ami amúgy bekerült Aradi Nóra éppen abban az évben kiadott *Absztrakt képzőművészet* című könyvébe is.[1389] Vagyis a térkép a céltáblával nemcsak a metafizikus festészetet idézheti fel, hanem annak szocialista realista értelmezését is, sőt akár Jasper Johns és Kenneth Noland művészetét, akiket Konkoly már ekkor is ismerhetett a Fészek Klub könyvtárából, ahová Molnár Éva megrendelte a kurrens francia és angol művészeti folyóiratokat.[1390] A *Múzsa megjelenése* így egészen nyilvánvalóan egy alternatív kultúrát, egy heterotóp spektákulumot hoz létre,[1391] a kanonikus, nyugati, modern múzeumi kultúrát idézi meg, de ezt a spektákulumot egyúttal össze is olvasztja a szocialista spektákulummal, hiszen annak egy Courbet-ra visszamutató műtermi zsánerére telepszik rá. Ez az alternatív spektákulum nem csak a nagy nevek, de a különféle stílusok archívumát is adja,[1392] amelyet Konkoly már a bécsi és a párizsi pop art élmények előtt a montázs, illetve a kollázs technikájára építve rendez össze egyetlen koherens, de ironikus látványossággá.

A gyógyfürdő parkja (1964) ehhez képest a magyar posztimpresszionizmus, a Gresham-kör és Bernáth esztétikáját transzformálta át Csernus, Ernst és a cuppantás segítségével egy szürreális látomássá. A kompozíció egészen konkrétan Fellini-filmek élményét vegyítette össze Bernáth negyvenes évekbeli park-festményeinek emlékével.[1393] Bernáthtól eltérően és Max Ernst kollázsait idézően Konkoly figurái montázsként hatnak, élesen elválnak a háttérként szolgáló szürnaturalista tájtól. A gyógyfürdő pedig a szocialista jólét egyik szimbóluma, ahol az architektúra és az infrastruktúra esetenként még őrzi a régi, polgári világ kultúráját is, ami meglehetősen szürreálisan hat a kézzelfogható valóságban is. Talán ez inspirálhatta Konkolyt is, amikor a régi polgári társadalom szürreális, álomszerű szatírájába csomagolta az akkori jelent. Emlékei szerint Konkoly a diplomamunkának szánt festményei előtt a főiskolán festett egy konkrétan metafizikus csendéletet is kagylókkal, és közben Giorgio de Chirico mellett Paul Delvaux is inspirálta, valamint a flamand festészet és az éles kontúrok ambivalens naturalizmusa, ami a *Múzsa* előterének csendéletét is

[1389] Aradi 1964a.
[1390] Székely 2008, 32.
[1391] V.ö.: Foucault 1967c. Dobrenko 2007.
[1392] Az elsajátított és alkalmazott festői kifejezésmódok, stílusok az archívum foucault-i fogalma felől is értelmezhetők. V.ö.: Foucault 1969. Foster 2002.
[1393] Konkoly Gyula szóbeli közlése, 2017. október 26.

áthatja.[1394] Valamikor 1963-ban Kozák Gyula falára egy tasista festményt is készített, ami azóta megsemmisült, ma is megvan viszont Konkoly 1959-es vegytisztán tasista, *Tache* című nagyméretű vászna. Kozák Gyula emlékei szerint: „kortörténeti jelentősége van ennek [a nála készített falképnek], hiszen azt bizonyítja, hogy mind druszám, mind én teljes mértékben azsúrban voltunk a világtrenddel, nem csak tudtuk, ki az a Pollock, hanem szerettük és becsültük is."[1395]

1965-ben aztán Konkolynál is bekövetkezik a pop artos fordulat, de a realizmus, a szocialista realizmus és a klasszikus festészet párhuzamos recepciója, illetve e recepciók montírozása – Laknerhez hasonlóan – továbbra is erősen foglalkoztatja. A párizsi élmény, a Galerie Sonnabend, Warhol, Lichtenstein és Rauschenberg látványának első hazai lecsapódása lesz az *Ugarragu* (1965), amelyen a „Sugar" felirat olvasható, és az amerikai pop ikonja, Marilyn Monroe jelenik meg rajta, továbbá egy erotikus aktfotó kétszer és Elizabeth Taylor is egyszer, aki Monroe mellett korának másik híres amerikai szex szimbóluma volt. A nyugati dekadencia termékei tehát elárasztják a festményen a magyar ugart, ahol szatírába illő módon Van Gogh egyik Heidegger által híressé tett parasztcipője reprezentálja a nagy magyar valóságot. Az *Ugarragu* (1965) tehát Konkoly párizsi hazatérése után a nyugati szellemi és kulturális input jegyében született meg. A cím azonban elgondolkodtató módon akár még a pörkölt és a paprikás krumpli (aminek korabeli szimbolikus jelentőségét gyönyörűen mutatja, hogy egy évvel később az *Ebéd – In memoriam Batu kán* happeningben[1396] is megjelent) mélyebb realizmusát is felidézheti, sőt a pop mentalitásának magyar fordítására, illetve fordíthatóságára is utal, amikor a magyar pop art képet ugarragunak titulálja. A fordítás, a fordíthatóság, a transzláció, a transzfer groteszk kommentárjaként is értékelhető,[1397] hogy az ugar egyszerűen a Sugar feliratból rövidül le, majd tükröződik (ugar – ragu) frappáns magyar szójátékká. A festményen azonban a Kelet és a Nyugat konfrontációja nem érzékelhető, a Kelet, vagyis Kelet-Közép-Európa leginkább hiányként jelenik meg, amelyet a horror vacui szellemében töltenek ki a Nyugat különféle ikonjai: Marilyn Monroe, az amerikai zászló csillagjai, Liz Taylor, a walesi herceg, és Louis

[1394] Konkoly Gyula szóbeli közlése, 2017. október 26.
[1395] Székely 2008, 28.
[1396] A közismert első magyar happeninget Szentjóby Tamás és Altorjay Gábor vezette le Erdély Miklósék házának pincéjében. Gyémánt emlékei szerint Szentjóbyék először tőle hallottak a happeningről és a bécsi akcionizmusról. Bóta 2006.
[1397] V.ö.: Fehér 2015. András 2009. Bhabha 1994.

Malle francia filmrendező ráadásul egészen békésen megférnek egymás mellett a magyar ugaron.

Marilyn és Liz egyértelműen Warholt idézi fel, akinek szitafestményein gyakran megjelent korának talán két leghíresebb amerikai színésznője. Érdekes viszont, hogy Konkoly, aki 1965-ben tért vissza az amerikai pop art lázában égő Párizsból, tulajdonképpen már megjelenítette az amerikai és a francia, illetve az angol kultúra konfliktusát is, amikor az amerikai nők mellé a walesi herceget és az újhullámos filmrendezőt is bedobta a raguba. Konkoly emlékei szerint a magyar cím, a magyar referencia egyfajta kényszerű adaptáció volt számára, mert Budapesten lennie kellett a festészetben valami magyarnak is,[1398] különben az amerikai, kapitalista imperializmus vádját még az új magyar művészet keresésének programjával sem lehetett tompítani. Az *Ugarragu* azonban – még ha tudattalanul is – egyúttal erre a keleti kotyvasztásra, erre a magyar pusztapörköltre is ironikusan reflektált, amely irónia köztessége, liminalitása[1399] párhuzamba állítható Erdély Miklós és az Európai Iskola szellemiségével is, akik az európai és transzcendens művészet programjának meghirdetése ellenére is leginkább egy közép-európai avantgárdot szerettek volna létrehozni. Ironikus módon ráadásul az *Ugarragu* is értelmezhető traumatikus realizmusként, de nem úgy, ahogy azt Hal Foster Warhol vagy Lichtenstein kapcsán definiálja.[1400] Konkoly esetében ugyanis nem a valóság és az emlékezés mediatizáltsága képezi a traumát, hanem a modernség nyugati és keleti fogalmának, elképzelésének, imaginárius horizontjának távolsága, ami azt is jelenti, hogy Konkoly számára az amerikai pop art a popkultúra művészete lesz, nem pedig a populáris kapitalista kultúra spektakuláris fogyasztói logikájának kritikája.

Leo Steinberg a hatvanas évek végén az *Other Criteria*-ban Rauschenberg forradalmi váltását, a kép lefektetését, archívumként, vágóasztalként történő értelmezését egyúttal az identitás, a psziché értelmezésével is összekapcsolta. Vagyis Warburghoz hasonlóan ő is egyfajta dinamogramnak, a psziché lenyomatának tekintette műtárgyakat,[1401] és ekként értelmezte a combine-okat, a transzfer rajzokat és a szitafestményeket is, amelyek szerinte egy skizofrén tudat lenyomatai.[1402] A meghasadt tudat azt is jelenti Steinberg olvasatában,

[1398] Konkoly Gyula szóbeli közlése, 2017. október 26.
[1399] A liminalitást a bhabhai értelemben használom: Bhabha 1994.
[1400] A traumatikus realizmusról: Foster 1996, Foster 2012, 109-172.
[1401] V.ö.: Didi-Huberman 2002a.
[1402] Steinberg 1972.

hogy a művészt elbűvöli, magával ragadja a mediatizált, spektakuláris valóság, de egyúttal tisztában van annak dinamikájával, tudatformáló, világképet alakító, véleményt formáló hatásával is, ami alól csak nehezen vonhatja ki magát. Steinberg interpretációja nyomán ráadásul egy platformra helyezhető az amerikai neodada az olyan európai új realistákkal is, mint a szituácionisták.[1403] És talán éppen ez a fajta nyugati, kritikai skizofrénia[1404] hajtotta Rauschenberg festészetét az eltérő logikák és ismeretelméletek (zen buddhizmus, taoizmus) felé, illetve a popkultúra tudatos bírálata, negációja, túlságosan is racionális logikájának aláásása irányába, ami valahol Roland Barthes ideológiakritikájának (*Mitológiák*), illetve a szituácionisták pszichogeográfiájának szemléletével is párhuzamba állítható.[1405]

Konkoly művészetében viszont Rauschenberg abszurd humorától, véletlen-generátor filozófiájától eltérően egy szintén dadaista jellegű, de általában sokkal hétköznapibb humor jelenítette meg a valóság ambivalenciáját, illetve a tudat konfliktusát. Ez tükröződik például a szocialista realizmust tematizáló *P. S. Porcelángyári munkás* (1966) című festményén, ami az ortodox, sztahanovista munkásábrázolások parafrázisa, megkettőzése és egyúttal dekonstrukciója is, hiszen a „sokszorosítás" a pop art fegyvere. A PS monogram ráadásul Petőfi Sándorra utal, aki Révai és Horváth Márton ortodox kulturális forradalmának idején a forradalmi költőtriász lobogója volt,[1406] de a hatvanas években bajszos kétkezi munkásként született újjá. A szocialista forradalmi hagyományok ironikus reflexiója, a duplikált munkás, a pop artot idéző sablonos kettes szám a P és S betűkkel együtt egy absztrakt expresszionista, vagy a kor magyar szóhasználatában tasista ecsetvonásokkal, illetve gesztusokkal kitöltött képtérben kapnak helyet. Konkoly formálisan egészen úgy jár el, mint Rauschenberg, aki szintén szitázott, kinyomtatott, popkulturális képeket és „valódi", absztrakt expresszionista, festői gesztusokat helyezett egy festői térbe. A kinyomtatott, archívumként értett kultúrában[1407] ráadásul a klasszikus festészet figurái egylényegűek lettek a kortárs kultúra alakjaival, a modern Kennedy és az antik Vénusz ugyanarra a klasszikusnak tűnő, de valójában nagyon modern, festett lapra került. A régi magaskultúra és az új popkultúra dialektikus montázsa, egy lapra helyezése, konfrontációja Hal Foster értelmezésében a pop art alkotói közül nemcsak Rauschenberg, de Richard Hamilton, illetve kicsit később Roy

[1403] Lásd: Carrick 2010. Robinson 2012.
[1404] V.ö.: Deleuze – Guattari 1980.
[1405] V.ö.: Barthes 1957. Krauss 1999a.
[1406] Horváth 1950a.
[1407] V.ö.: Foster 2002. Foucault 1969.

Lichtenstein, Andy Warhol és Gerhard Richter nézőpontját és szemléletét is jellemezte.[1408] Foster a montázs filozófiája és programja kapcsán konkrétan Hamiltont idézi, aki szerint a művészet nagy kérdése az ötvenes évek végén az lett, hogy be lehet-e illeszteni a populáris kultúrát a festészet és a táblakép klasszikus kultúrájába. És ezt a Hamilton-idézetet Foster egészen a modernség baudelaire-i koncepciójáig vezeti vissza, aki szerint a művészet célja az, hogy örökérvényű ideákat pároljon le az efemer kultúrából. Ebben a nézőpontban Richter a hatvanas évek elején a német romantikus tájfestészetet és a magazinok tájfotóit kísérelte meg táblaképpé szintetizálni, Lichtenstein pedig Walt Disney és Pablo Picasso figurativitását kombinálta össze vásznain.

Ugyanez a szemlélet jellemzi majd a Tiziano-parafrázis *Dózsa* „portrét" is (1966) Konkolytól, amelyen a D Gy monogram és a modernista sávos absztrakció egyaránt felülírja a történelmet. Tiziano 1554-es főúri portréjának (*Norfolk hercege*) parafrázisán ugyanis a keletkezés idejét jelző 1554-es évszám át van húzva és ki van javítva 1514-re, ami a kommunista alternatív történelem, avagy történelemhamisítás, illetve radikális történelem átértelmezés reflexiója is egyben. A képtér itt is több táblából áll össze, vagyis combine hatású, amelynek fontos eleme a hatalmas, sablont idéző, de szabadon festett 4-es szám, a hard edge geometrikus mustra és egy összegyűrt papírgalacsin is, amelynek kapcsán a combine bataille-i materializmusa is játékba hozható,[1409] ami csak tovább erősödik a műgyanta egyre markánsabb, protézis-jellegű alkalmazásával olyan festményeken, mint például a *Jalta* (1967). A *Maison des Anges* (1966) viszont a pop art másik, populárisabb arcát, a sztárkultuszt helyezi előtérbe, de nem egy amerikai, hanem egy francia sztárral, Alain Delon egykori barátnőjével, Mireille Darc-kal operál, illetve egy rejtélyes címmel, az *Angyalok házá*val. Konkolynál az angyalok háza a geometrikus absztrakció, a hard edge, Frank Stella és Kenneth Noland „otthona" lesz, akiket Konkoly jól ismerhetett Párizsból, illetve már Bécsből (*Pop etc.* kiállítás) is. Székely Katalin megfigyelése szerint az 1968-as *Döntetlen* éppenséggel a pop artos, asszamblázsos, újrealista figurativitást konfrontálja a hard edge nonfigurativitással, és a kétféle esztétika és politika küzdelmét a maga részéről döntetlenre hozza ki.[1410] Ugyanezzel a dinamikával írható le formálisan már az 1966-os *Maison des Anges* is, ahol a képtér eleve három darabra van vágva. Az egyik „ablakban" a

[1408] Hal Foster: The First Pop Age. Painting and Subjectivity in the Art of Hamilton, Lichtenstein, Warhol, Richter, and Ruscha. Princeton University Press, Princeton, 2012.
[1409] V.ö.: Bois – Krauss 1997.
[1410] Székely 2008, 32.

szép szőke színésznő jelenik meg, a másikban pedig egy vágóhídi fotó látható a „maison des anges" felirat egy részletével, ami amúgy gyakran bordélyházak neveként is funkcionált, vagyis a filmipar és a vágóhíd párhuzamba állítása akár a kapitalista szórakoztatóipar testképének reflexióját is jelentheti, amelynek során az isteni sztárból merő hús lesz. A bataille-i szürrealista asszociációkat is ébresztő vágóhíd[1411] fotórealista képe ráadásul át is van húzva egy piros kereszttel, ami ironikus módon azt jelzi, hogy törölni kell Mireille Darc és a maison des anges illúziójából, hogy a naiv rajongókat, a spektákulum passzív fogyasztóit semmiképpen se zavarja meg egy ilyen brutális és alantas képzettársítás.[1412]

A pop art ambivalenciája azonban Kelet- és Kelet-Közép-Európában akkor lép csak igazán működésbe, ha a téma a politika lesz. Ennek paradigmatikus esete a *Ne menjetek oda! (Oh, Afrika)* 1966-ból, ami címe és hangulata miatt is szatíraként értelmezhető, miközben valódi tragédiát jelenít meg, a hidegháború legborzasztóbb jelenségeire, a „helyettesítő háborúkra" utal, amelyek Afrikában különösen véresek és kegyetlenek voltak. A téma kapcsán így aktiválódik a békeharcos, hidegháborús szellemiség, és azon belül is leginkább a komoly médiavisszhangot kiváltó kongói események, Patrice Lumumba, antikolonialista és kommunista politikus 1961-es meggyilkolása és a közép-afrikai háború a hatvanas évek közepén. A menekülő fekete bőrű férfiak mellett azonban a kép közepén egy apró és elegáns néző is felbukkan, aki Velázquez *Las Meninas*áról lehet ismerős. Velázquez előkelő és szenvtelen megfigyelője, illetve az üldözött, szerencsétlen színesbőrű férfiak ekként nemcsak a kolonialista háború pátoszformuláiként funkcionálnak, hanem egyúttal egy posztmodern festészet allegóriái is lesznek,[1413] amely a korábbi pátoszra már távolságtartó iróniával reflektál. Ráadásul ez a fajta ironikus olvasat és nézőpont a brutális téma kapcsán azt az értelmezést is mozgásba lendítheti, hogy a hidegháborús propaganda legszörnyűbb tette talán éppen az volt, hogy a túlzott halmozással és a hiperbolikus retorikával valójában csak kiüresítette a szenvedés korábbi pátoszformuláit.

A figuratív allegóriát ráadásul a kortárs amerikai geometrikus absztrakció övezi, színes festékcsíkok teszik dekoratívvá, megdizájnolttá az ábrázolást, amelyen kirajzolódik egy csillag alak is a sávok közepén. Tudható az is, hogy Kennedy elnök 1961-es beiktatása után kifejezetten támogatta azokat az afrikai erőket, amelyeket a kommunista befolyás

[1411] Eli Lotar híressé vált 1929-es Vágóhíd (Abattoir) fényképei fontos szerepet játszottak a Documents folyóiratban és Bataille esztétikájában is. V.ö.: Bois – Krauss 1997.
[1412] V.ö.: Debord 1967. Ranciere 2008.
[1413] V.ö.: Owens 1980. Buchloh 2000.

csökkentésére használhatott, vagyis a hazájában rendkívül népszerű elnök nagyban hozzájárult a helyettesítő háborúk működéséhez. Az 1966-os *Ne menjetek oda! (Oh, Afrika)* így összességében az antikommunista és az antikapitalista propaganda párhuzamos kifigurázásának tűnik, hiszen Konkoly az afrikai dekolonizációs háborúk áldozatait a post-painterly abstraction stílusában megfestett, amerikanizált vörös csillaggal és Velázquez legendás alakjával párosítja. Ahogy Lakner az 1965-ös *Saigoni buddhista szerzetesek*et Bob Morris és Wolf Vostell műveivel rokonítja, úgy az újbaloldali antikapitalizmus szelleme akkori barátja, Konkoly munkássága kapcsán is felmerülhet.[1414] Az amerikanizált vörös csillag ugyanis ironikus módon éppen az amerikai szabadság festői szimbólumából, az új amerikai absztrakció színmezőiből rajzolódik ki, a magyar, illetve a kelet-közép-európai néző pedig leginkább Velázquez szenvtelen, elegáns, lényegében kívülálló figurájával tud azonosulni a távoli afrikai dekolonizációs háborúk tekintetében. Azzal a figurával, aki Michel Foucault értelmezésében éppen a klasszikus reprezentáció szimbóluma, aki egyszerre nézi a képen jelen nem lévő hatalmat (a királyi párt) és a kép potenciális nézőjét, akit mintegy bevezet saját reprezentáció-kritikai világába.[1415] Velázquezre akár úgy is gondolhatunk, mint aki a tükrök, a terek és a reprezentációk játékának bemutatásával komplex képet adott nemcsak korának ismeretelméletéről, de saját helyéről is abban. Egy ilyen nézőpontból a „magyar pop art" festészete egyfajta képeskönyv lesz, amelyben nem is annyira az egyes elemek az érdekesek, mint inkább az a fajta esztétika, amely egyáltalán nem idegenkedett a kulturális hibriditástól és a liminális identitástól.[1416]

Konkoly visszaemlékezése szerint azonban ennek a hibriditásnak számára igen fontos eleme volt a képi ábrázolás, illetve a reprezentáció és a valóság viszonya, hiszen ők nem pop artot csináltak, hanem „lefestették" azt. „Van Normann Rockwellnek egy képe, melyen egy elegáns középkorú úr egy Pollock-képet néz. És ahogy Normann Rockwell a tasizmust, mi – Csernus, Lakner, meg én – lefestettük a pop artot. Az irracionális trükkjeként, hogy átjusson a létezőbe. Nem is tartott sokáig, viszont – mint a szürnatur esetében – ez is iskolát csinált."[1417] Mindebben az az érdekes, hogy a pop art a valóságot kívánta újszerűen reprezentálni azzal, hogy a populáris és az ipari kultúra képeit beemelte a táblakép terébe, Konkoly viszont a reprezentáció reprezentációját festette meg, de úgy, hogy Gerhard

[1414] Szentesi 1991, 136.
[1415] Foucault 1966a. Steinberg 1981. Alpers 1983a.
[1416] V.ö.: Bahtyin 1976. Bhabha 1994. Sandru 2012.
[1417] Konkoly 1990k. Idézi: Keserü Katalin: Variációk a pop artra. Új Művészet Kiadó, Budapest, 1994. 23.

Richtertől és Sigmar Polkétől, vagyis kapitalista realista kortársaitól eltérően nem kívánt reflektálni a valóság, illetve a reprezentáció medialitására. Amíg Richter a blur-effekttel idegenítette el a képet, Polke pedig a raszterek megfestésével, addig Konkoly Mireille Darc vagy a Walesi herceg fotója alapján festett realista képfragmentumokat, amelyeket kollázsra emlékeztető módon egymás mellé helyezett.

Richter és Rauschenberg emlékezetpolitikájának montázsaként is értelmezhető viszont a *II. Világháború* címen is ismert *Jalta* (1967). Sztálin, Hitler és egy műgyantából készített kar a kép főszereplője, ahogy az Rauschenbergnél is előfordulhatna combine időszakában. Az asszamblázs elem (műgyanta kar) és a transzfer rajzok (újságcikkek) mellett ráadásul az amerikai geometrikus absztrakció is fontos design elem lett a műben. A hűvös absztrakt minta azonban jelen esetben, Jalta történelmi kontextusában arra is utalhat, hogy a Nyugatot a Szovjetunió csatlós országai – a szabadság ideológiájának hidegháborús exportján túl – továbbra sem igazán érdeklik, amit az 1956-os politikai passzivitás is sokkolóan megmutatott. A mű igazi, technikai különlegességét azonban az adja, hogy Konkoly ugyanazt a valódi, átsatírozott transzfert alkalmazta, mint Rauschenberg, aki ezt a technikát először az 1958 és 1960 között készült *Dante Rajzok* sorozatán fejlesztette ki, ahol Dante *Pokla*hoz készített olyan „illusztrációkat", amelyekre kortárs folyóiratokból „másolt át" fotókat. Konkoly azonban a valódi transzfer technika mellett, illetve annak és a valódi kollázsnak az illúzióját is felkeltve Hitlert és Sztálint olajjal, de Gerhard Richterre emlékeztetően blur-ösen festette meg,[1418] miközben a műbe egy valódi képkeretet is beillesztett, amelyet egy „valódi", műgyanta kéz tart.

A keret ráadásul Hitler portréját határolja, de egyúttal vizuálisan rímel a post-painterly abstraction apolitikus színsávjaira is. A keret és a kéz materializálása egyúttal a médium, a medialitás szerepének kitüntetésére is utal, ami a Jalta-témát, illetve az ahhoz kapcsolódó hígítóval feloldott és átsatírozott újság fotókat a történeti festészet klasszikus teréből átemeli a mediálisan reflektív művészet Rauschenberg és Richter nevével fémjelzett területére.[1419] Amíg azonban Rauschenberg Kennedy, az űrverseny és a vietnámi háború képi világán át a jelenre, az őt körülvevő valóságra reflektált, addig mintha Konkoly a hidegháború

[1418] A Richterre jellemző homályos, blur-ös képi világról lásd: Gertrud Koch: The Richter-Scale of Blur. October, 1992/3. 133-142.

[1419] A mediálisan érzékeny festészet fogalmát Krauss Lyotard-t (Lyotard 1979) parafrazeáló posztmediális állapot fogalmával párhuzamosan használom. Rosalind Krauss: Voyage on the North Sea. Art in the Age of the Post-Medium Condition. Thames and Hudson, London, 1999.

gyökereihez lépett volna vissza, a jaltai konferenciához, ahol az USA és Nagy-Britannia geopolitikai okokból „lemondott" Európa keleti feléről. A náci birodalomra utaló „reich" felirat így tulajdonképpen Roosevelt, Churchill és Sztálin birodalmait is minősíti. Egy másik, nem transzfer, hanem sablon felirat a „cieroscuro" viszont a chiaroscuro-t, avagy a drámai fényárnyék hatásra építő festészetet, mindenekelőtt Rembrandtot idézi fel, akinek drámaiságát Konkoly a történelmet felidéző fekete-fehér újságcikkek drámaiságával állítja párhuzamba. Ez a fajta politikai töltet, illetve a kép medialitásának reflexiója egyúttal a média spektákulumának kritikai értelmezésével is leírható, vagyis Konkoly esetében számolhatunk akár a tűnődő kép (image pensive) fogalmával, retorikájával és hatásmechanizmusával is, ami a dadaista montázs továbbfejlesztéseként is érthető a média spektákulum idején.[1420]

A spektákulum egy másik alapvető aspektusának, a test és a tudat párhuzamos kontrolljának tematizálásaként is érthető a *Tulp doktor anatómiai leckéje* (1967), ami egyúttal az abjekt horror (halott boncolás) és a klinikai tekintet (anatómiai előadás) rettenetének jelentésrétegeit is játékba hozhatja.[1421] Konkoly képe ugyanis nyilvánvalóan egy Rembrandt parafrázis (*Dr. Tulp anatómiája*, 1632), illetve egészen pontosan Rembrandt egyik leghíresebb képének festői analíziséről van szó a pop art, a Nouveau Réalisme (International Klein Blue jellegű festékfolt) és a post-painterly abstraction (Morris Louis modorában) vizualitásának kombinálásával. Nagyjából hasonló a festői reflexió jellege *A Szent József a gyermek Jézussal* (1967) esetében is, ami viszont Georges de la Tour (*József az ács*, 1642) parafrázis, ahol Szent József egy valódi kabátot kap a combine neodada esztétikájának megfelelően, a diptichon másik tábláját pedig az amerikai absztrakt expresszionizmus, illetve az International Klein Blue határozza meg. Konkoly ezeken a műveken Rauschenberg szellemében tulajdonképpen már kerüli a szimbolikus képzettársításokat,[1422] sőt inkább azok ellen dolgozik. Amíg azonban Rauschenberg a művészet és a média materialitására, illetve a túlságosan is nyilvánvaló összefüggések (Cage és Duchamp által inspirált) aláaknázására fókuszált, addig Konkoly a fotografikus, nyomtatott

[1420] V.ö.: Ranciere 2008.
[1421] V.ö.: Foucault 1963a. Kristeva 1982. Foster 1996.
[1422] V.ö.: Krauss 1999a.

média képiségét inkább csak a betűk (DR TULP) megfestésén keresztül őrizte, és nem apellált annyira a tudatosan generált véletlen szerepére, mint amerikai kollégája.[1423]

A spirituális absztrakt expresszionista, illetve újrealista képalkotás például egy kifejezetten realista, mondhatni verista, de mégis festői Szent József ábrázolással alkot egy diptichont, mintha éppen a régi és az újabb realizmusok viszonyát, ellentétét, sőt dialektikáját tematizálná.[1424] Ugyanez a dialektikus vizuális logika motiválhatta a *Tulp doktor*t is, ahol szintén egy „verista" anatómiai színház kerül párba egy titokzatos Yves Klein szimbólummal, egy letakart körrel, ami az egész és az egység jelképe, vele szemben viszont a híres Rembrandt festményből csak fragmentumokat kapunk, két orvos fejét és a boncolt test egy részletét, amelyet egy vörös nyíl, és egy absztrakt színsáv kapcsol össze. Klein performatív festészete és Rembrandt boncszínháza között azonban az eltérő vizuális és spirituális kultúra ellenére is van egy markáns és érdekes közös nevező, ami éppen a test reprezentációján keresztül ragadható meg, és elképzelhető, hogy a „keleti" (kelet-európai) Konkolyt ez is inspirálhatta. Klein spirituális antropometriái ugyanis nemcsak az eldologiasodott kapitalizmus kritikájaként érthetők, de a tudományos naturalizmus cinikus affirmációjaként is,[1425] hiszen élő, de mégis tárgyiasított női testeket használt ecsetként, vagyis spirituális gesztusát valahol éppúgy az orvosi tekintet égisze határozta meg, mint egykor Rembrandtét. Foucault perspektívájában akár úgy is értelmezhető Konkoly Tulp doktora, mint ami egyszerre dekonstruálja a klasszikus, humanista, orvosi (és festői) reprezentáció (Rembrandt), illetve a modern, klinikai tekintetet tagadó spiritualizmus (Klein) koherenciáját.[1426]

A gazdag (időben és térben is tág), de alapvetően nyugati vizuális referenciamező is mutatja, hogy a Hincz Gyulánál tanuló, és a Bernáth-tanítványokat (Csernus, Lakner, Szabó) is némi malíciával szemlélő Konkolynak komoly fenntartásai voltak a magyar művészet Budapesten elérhető, de alapvetően korszerűtlen programjaival szemben. Ő ezért inkább Birkás Ákossal együtt a Szabó Ervin Könyvtárban falta a Skira albumokon keresztül a nyugati művészetet, majd az első adandó alkalommal (1964) „le is lépett" az országból, Bécsen keresztül Párizsba emigrált, és csak azért tért haza, hogy ne sodorja veszélybe édesapja

[1423] A véletlen filozófiájának szerepéhez Rauschenbergnél lásd: Branden W. Joseph: Random Order. Robert Rauschenberg and the Neo-avant-garde. MIT Press, Cambridge, 2003.
[1424] V.ö.: Robinson 2012. Cras 2014.
[1425] A tudományos naturalizmus objektivitásához lásd: Galison – Daston 1992.
[1426] V.ö.: Foucault 1963a.

egzisztenciáját.[1427] Párizsban – mint már tudjuk – nagy élménye az amerikai pop art párizsi diadala lett, nem messze lakott ugyanis a Galerie Sonnabend-től és rendszeresen járt is oda, sőt állítólag még a raktárba is beengedték, ahol Rauschenberg, Jasper Johns és Andy Warhol művei nyűgözték le.[1428] Aztán 1965-ös hazatérése után jött az *Ugarragu*, majd a fröcskölt, absztrakt expresszionista arannyal megbecstelenített (illetve boldoggá tett) *Danaé és Maya* (1967) Rembrandt és Goya nyomán, illetve a Tiziano férfi portréjaként újjászülető *Dózsa György* (1966). A Danaé téma egyúttal nyilvánvalóan kapcsolódik a „versenytárs", Lakner korabeli festészetéhez (*Danaé I.* 1967; *Danaé II.*, 1968) is, akihez hasonlóan szintén Rembrandt 1636-os *Danaé*ját emelte ki a művészet történetéből, amit Konkoly kiegészített egy Mayával is Goya nyomán (*Meztelen Maya*, 1800k.). Lakner átgondolt újrealista programjáról eltérően azonban Konkolynál a klasszikusok újrafestésének és újragondolásának mintája leginkább az amerikai pop art és a neodada idézet-kultúrája volt, amely a fogyasztási cikkek és a hétköznapi élet birodalmába helyezte át a klasszikus művészetet.[1429]

Ez az idézetkultúra azonban különbözött a klasszikusok és a Manet-hoz hasonló modernek idézetkultúrájától is, hiszen Rauschenberg már – legalábbis Douglas Crimp értelmezésében – nem egyszerűen a parnasszusi, a múzeumi magaskultúrát, hanem a fogyasztói popkultúrát vitte fel a vászonra, amikor nem megfestette a klasszikusok valamilyen átértelmezett verzióját, hanem egyszerűen átszitázta a vászonra a reprodukciókat.[1430] A klasszikus és a modern művészet azonban Magyarországon és Közép-Európában sokkal inkább még a valóban magasan kulturált akadémikus művészetet, a grand art-t jelentette, amelyet Bernáth főiskolai tanárként (és művészként is) ellensúlyként használt a szocialista realizmus politikájával szemben. Ahogy Lakner, úgy tulajdonképpen Konkoly is ebben az akadémikus, klasszikus esztétikai szellemben fogadta be és sajátította el a pop artot. A művek nem az egyszerű és praktikus, eredeti amerikai technikával készültek, hanem trompe l'oeil olajfestészetről volt szó, ami Fehér Dávid értelmezésében a szitára és a hígítós transzfer kollázsra épülő amerikai pop art egy jellegzetes, magyar verzióját jelenti, hiszen a kiváló festők számára nem okozott gondot, és szinte magától értetődő is volt a

[1427] Konkoly Gyula szóbeli közlése, 2017. október 26.
[1428] Konkoly Gyula szóbeli közlése, 2017. október 26.
[1429] Konkoly Gyula szóbeli közlése, 2017. október 26.
[1430] Douglas Crimp: On the Museum's Ruins. October, 1980/2. 41-57.

nyomdai jellegű folyamatok festői reprodukálása.[1431] Konkoly értelmezésében ők azonban ezt a festői kultúrát mégiscsak a pop art lefestésére használták, és Rauschenbergtől eltérően markánsan belenyúltak a klasszikus festményekbe, amit kiválóan mutatnak a különféle Danaé értelmezések. Konkoly a *Danaé és Maya* című festményén ráadásul nemcsak a két meztelen nőt festette meg ecsettel, meglehetősen érzéki módon, hanem az asszamblázs rauschenbergi gesztusát (fehérre festett, képbe gyűrt festőköpeny) is. Sőt az új amerikai geometrikus absztrakciót (Danaé és Maya hard edge keretezése), valamint a Danaét elcsábító és egyúttal a klasszikus művészetet megtermékenyítő absztrakt expresszionista aranyzuhatagot is lefestette, ami egyúttal a nyugati akciófestészet „isteni" voltára is reflektált némi „keleti" iróniával.

1968-tól kezdve aztán a figuratív festészeti motívumok egyre inkább kiszorultak Konkoly munkáiból, és a szobrászi elemek váltak dominánssá, amelyek azonban továbbra is erősen referáltak a művészet történetére (*Főiskolai tanulmány*, 1968; *Nagy ecset,* 1969), illetve az aktuális politikai helyzetre (*Sárga telefon*, 1969; *Vérző emlékmű*, 1969), de Rauschenberg és Warhol helyett már inkább Claes Oldenburg művészete jelentette a mintát. A *Lágyított tojás* (1968) egyfajta hommage-ként is értelmezhető Oldenburg hatvanas évekbeli „lágy szobrai", de különösen a *Soft Bathtube* (1966) iránt. Ez egyúttal egy a realitás és az új realizmus felé mutató, bizonyos értelemben neodada fordulatot is jelent a képszerű pop arthoz képest. Konkoly mintegy kilép a képből, a festői spektákulumból és visszatér a valóságba. Ez a visszatérés egyúttal a hagyományos képzőművészet konceptuális művészeti irányultságú ideológiakritikáját is jelenti,[1432] ami a magasművészettel történő szakításban, az alkalmazott grafikusi pálya vállalásában csúcsosodik ki a hetvenes években, Párizsban, ahol Konkoly manifeszt módon, vagyis egy konkrét manifesztummal kifejezve is szakított a neoavantgárd művészettel. 1971. december 6-án ugyanis a következő szöveget fogalmazta meg konceptuális műalkotásként: „A művészet ez év decemberében megszűnik, aki e dátum után műtárgyakat készít, annak tudnia kell, hogy azok már nem érvényesek."[1433]

[1431] V.ö.: Fehér 2016b.

[1432] Konkoly 1969 decemberében hozta létre az Itt jelentkezzen öt egyforma ember című paradox environmentjét, amelyet később az első magyar konceptuális művészeti alkotásnak minősített. Ebben a szellemben tekinti a hasonló objektekre és szövegekre épülő 1970-es Fényes Adolf terembeli Bak Imrével közös kiállítását az első magyar konceptuális művészeti kiállításnak.

[1433] A mű a Beke László és Maurer Dóra által szerkesztett Hungarian SCHMUCK-ban jelent meg.

Altorjai Sándor

Altorjait már gyógyszerész diplomával veszik fel 1958-ban a Főiskolára, ahol először Fónyi Géza, majd Hincz osztályába jár, és 1963-ban kap végbizonyítványt, majd 1964-ben a kecskeméti nyári művésztelepen barátkozik össze Szabó Ákossal, és ekkortól jelennek meg festményein a szürnaturalista stílusjegyek. Erdély Miklós is a barátja lesz, akivel Szabó 1965-ös kiállításának megnyitóján ismerkedik össze. Erdély gondolkodása számos munkáját inspirálta, és ő maga is szerepelt Erdély hangjátékaiban, a *Süllyedjek felfelé!* (1967) című munkája pedig kifejezetten Erdély alakján és a bolygó zsidó toposzán keresztül értelmezi újra jellegzetesen szürrealista, montírozásra és merész képzettársításokra épülő módon a szubjektumot. Ez a fajta szubjektum-építés, illetve narrativizálás ráadásul párhuzamba állítható a hibrid identitás politikájával is,[1434] amelynek Magyarországon is jól visszakövethetők a képzőművészeti szálai az Európai Iskolán keresztül egészen Vajda és Korniss Bartók által inspirált szentendrei programjáig, ami a keleti és a nyugati értékek közép-európai szintetizálására épült. Ennek a tradíciónak része, illetve modernizálása az is, hogy a jobboldali kollázs-tábla jobb alsó sarkába a Magyar Népköztársaság művésze odaragasztja saját személyi igazolványát – szocialista identitásának hű tükreként. A *Süllyedjek felfelé!* egészében így leginkább egy neodada kollázs-festményként értelmezhető, amelyen Altorjai markánsan szakít a korábbi munkáit jellemző, klasszikus, szürrealista és mágikus realista szemlélettel. Ebből a neodadából fejlődik ki a hetvenes évek elejére az Erdély által gyagyaizmusnak nevezett ironikus, groteszk művészet, a neodada szándékoltan és szatirikusan szegényes magyar verziója, ami éppenséggel annak egy felturbózott, jellegzetesen közép-európai, cinikus kisebbrendűségi komplexussal küzdő verziójaként is értelmezhető.

Egy évvel korábban, az 1966-os *Úgy izgulok!* viszont még vegytiszta szürnaturalista mű (szerepelt a *Stúdió 66*-on is) volt, amely leginkább Szabó Ákos inkább mágikus naturalista, mint szürrealista látásmódját idézi fel, ahogy ezt már Kovalovszky Márta is észrevette, aki Szabó 1962-es főművéhez, a *Búcsú*hoz kapcsolta a festményt.[1435] Az *Úgy izgulok!* azonban Erdélyhez is kapcsolódik, hiszen a cím egy Erdély Miklós versből vett idézet,

[1434] V.ö.: Bhabha 1994. A kulturális hibriditás európai gyökereihez: Bahtyin 1976.
[1435] Kovalovszky Márta: Altorjai Sándor és a szürnaturalizmus. In: Beke – Dékei 2003, 51-62.

ami egyúttal a reflexiót, a szürnaturalista stílus kipróbálását is új, iornikus megvilágításba helyezi.[1436] Ráadásul Altorjai saját addigi oeuvre-jét is „beleteszi" az *Úgy izgulok!*-ba, hiszen megjelenik rajta a *Papagájok* (1965) és a *Csendélet lepkegyűjteménnyel* (1965) is, ami viszont Gyémánt és az *Idő melléktermékei* ismeretét is feltételezi, amit a mutató nélküli ingaóra motívuma is tovább erősít. A forrás azonban vélhetően nem annyira Gyémánt vagy Szabó, hanem inkább a szürrealista vizuális kultúra Breton gyűjteményeivel és Dalí közismert cseppfolyóssá váló óráival, amelyek Einstein és a relativitáselmélet toposzát voltak hivatva képviselni.[1437] A lepkegyűjteményt felmutató nő és a kislány haja viszont egy szobanövénnyel olvad össze, ami egy olyan szürrealista kontamináció, ami Dalí nyomdokain Szabót is foglalkoztatta ebben az időben. Az öreg néne alakja viszont kifejezetten Konkoly múzsáját idézi meg, ugyanazzal a gyűrt, cuppantott technikával készült, aminek forrása viszont vélhetően Max Ernst, habár Oscar Dominguez inspirációjára maga Breton is kísérletezett az automatikus írás vizuális megfelelőjével, a décalcomanie-vel. Olyan, mintha az *Úgy izgulok!* egy bravúros és rafinált szürnaturalista vizsga mű lenne, amely ötletesen kombinálja a szürnaturalizmus tematikus és stiláris archívumának, nyelvének elemeit.

Mindezek után az „úgy izgulok" személyes iróniája és társadalmi-kulturális szatírája elég egyértelműnek tűnik, aminek folytatása a rapid szürnaturalista periódus beleolvasztása a rauschenbergi combine painting sajátos magyar verziójába az *Integetős képbe* (*Süllyedjek felfelé!*).[1438] A *Süllyedjek felfelé!* „kizsűrizése" az 1967-es Stúdió kiállításról az *Úgy izgulok!* korábbi sikerét (szerepelhetett a *Stúdió 66*-on) is átírta, pontosabban ezzel a művel Altorjai – valamennyire tudatosan – kiírta magát a kísérletező, fiatal művész kategóriájából is. A nagyméretű kompozíció Erdély figurája mentén egyrészt a bolygó zsidó toposzt dolgozza fel, másrészről valóban egy konkrét portré volt Erdély Miklósról. Pontosabban egy portré diptichon, ugyanis az egyik oldalon a combine stílusában Erdély nagyméretű félalakos figurája szerepel, amelyet a képre ragasztott szakáll és egy gipsz kar tesz teljessé, de az arc maga hiányzik. A másik oldal pedig egy kollázsfal, amelyet visszatérő elemként egy Erdélyről készített integetős fotó strukturál. A többi kollázs elem pedig a korabeli színes magazinok

[1436] Az „Úgy izgulok!" felkiáltás Erdély Miklós Szextett című hangjátékában szerepel, amelyet Altorjai Sándor és Szenes Zsuzsa adott elő. A hat hangra komponált szöveg 1956-os reminiszcenciákat kelt, szerepelnek benne egyetemisták és lövöldözés („orron lőttek") is, valamint a „Cleopátra, úgy izgulok" felkiáltás. Erdély Miklós: Szextett. In: Kollapszus orv. Magyar Műhely, Párizs, 1974.
[1437] Parkinson 2008. Endt-Jones 2013.
[1438] V.ö.: Dékei Krisztina: „Az örvényféreg társát megette." – Szövegtípusok Altorjai Sándor művészetében. In: Beke - Dékei 2003, 108-110.

popkultúráját idézi fel, ráadásul többnyire női fotók segítségével. Mintha Erdély csinos és egyúttal a fogyasztói kultúrát is reprezentáló, divatos nők között bolyongana, ami Konkoly popos műveihez hasonló kognitív stílusban[1439] a skizofrén, antispektakuláris identitás rauschenbergi, illetve debord-i verzióját is megidézheti.[1440]

A másik oldalon, az arc nélküli, nagy zsidó (combine) alakja körül viszont bankjegyek szerepelnek és az INGYEN szó betűi, illetve azok töredékei, ami Erdély 1963-as párizsi útjára és tervezett pénzakciójára (névértéken alul akart frankot árusítani), vagyis áttételesen a kapitalizmus anarchista kritikájára utal.[1441] A nagyméretű Erdély figura mögött ráadásul egy fénynyaláb vág át a képtéren, amely a másik oldal, a kollázs-tabló alján lévő *Isenheimi oltár* (Matthias Grünewald, 1512-16) applikációjához vezet. A sugárnyaláb és az INGYEN jelentésmezejét az eszkatológikus, de mégis paradox csengésű „süllyedjek felfelé" felirat egészíti ki, amelyet Altorjai az arcnélküli zsidó szájába ad. A keresztény kontextusban bűnös – Krisztust elveszejtő – zsidó így mintegy a pénz, illetve a kapitalizmus megtagadásán és kritikáján keresztül juthat a mennybe, érheti el a megváltást. Összességében a mű így úgy is értelmezhető, mint amely a bolygó zsidó történelmi figuráját és az antiszemitizmus ideológiáját konfrontálja a neoavantgárd művészet baloldali kultúrakritikájával egy valódi zsidó anarchista, Erdély Miklós megidézésén keresztül. A mű tehát tárgyi mivoltában és eszmeiségében is túlmutat azon a szürnaturalizmuson, amely már az *Úgy izgulok!*-ban és az *Örök rangadó*n sem nélkülözte az iróniát.

A korábbi szürnaturalista művek, amelyek az *Úgy izgulok!*-on is felbukkantak, még tartották magukat a szürrealizmus és a táblakép szabályaihoz. A *Papagájok* (1965) egyfajta szürrealista csendélet rengeteg papagájjal egy kalitkában: a kalitka maga precizionista jellegű, benne a papagájok szürreális, egymásba folyó kavalkádja viszont Dalít idézi. A *Csendélet lepkegyűjteménnyel* (1965) pedig a Gyémánt mű, a pszeudo képcsarnoki festmény, a *Csendélet fonográffal* rokona, és vélhetően valóban a Képcsarnok számára készült. Úgy

[1439] Baxandall 1972.

[1440] V.ö.: Debord 1967. Steinberg 1972. Robinson 2012.

[1441] „Föllépett már avantgárdizmus minden ellen, de soha a pénz ellen, hanem rendszerint behanyatlott gépiesen ölelő karjaiba; e butaság kipusztulásához kell-e milliós hadsereg, kellenek-e fegyverben álló hatalmak, rakéták meg minden csuda? Nem lenne elegendő, ha 10-20 szegény fiú elhullajtaná a pénzét Párizs utcáin és nyugodtan végignézné, míg mások mohón felkaparnák, nem követnék-e sokan inkább e felszabaduló fiúk példáját, mint a porban kotorászó harácsolókét? Vagy nem kellene-e árusítani magát a pénzt tetszőleges áron, s ezzel leszavaztatni a népeket a pénz kérdésében és megbélyegezni a pénz szégyenét örök időkre?" – Erdély Miklós: Anarchisták Párizsban. (1965) In: Második kötet. Szerk.: Beke László és Peternák Miklós. Magyar Műhely, Párizs, 1991. 36.

tűnik azonban, hogy Altorjai új, sajátos, csorgatott, elkent, gyufaszállal modellált szürnaturalista képei nem számíthattak a képcsarnoki zsűri elismerésére, így tudatosan visszatért egy korábbi, főiskolai, nagyjából posztimpresszionista, Bernáth, a Gresham és az École de Paris által meghatározott festészethez, hogy a képcsarnoki eladásokból megélhetését biztosítsa, miközben tudatában volt annak, hogy amit csinál az „dekoratív silányság", giccs.[1442] Ezzel összefüggésben nyilvánvalóan Altorjai is tisztában volt a lepkegyűjtemény szürrealista szimbolikájával, amit ez esetben az áldozattal, a felszúrt, esztétizált és kiállított lepkével való személyes azonosulás is izgalmas irányban bővíthetett.

A *Lecsúszott festmény* (1965) viszont az új, a táblaképet totális kritikával szemlélő neoavantgárd esztétika egyik legszebb dokumentuma, a régi és az új, a hagyományos táblakép és a neodadaista kép konfliktusának allegóriája. Megcsúszik, elkenődik rajta az egész hagyományosan elkészített festmény, mintha valóban ferdén lecsúszott volna a vászonról. Az illuzionizmus és a fotórealista részletek dominálnak, de a motívum megkettőzése, illetve azzal párhuzamosan az amerikai absztrakció vizuális kultúrájának megidézése, már az amerikai pop art felé mutat, melynek legismertebb képviselője ekkoriban Rauschenberg, akinek művészi kultúráját leghamarabb Lakner és Konkoly fordítja le „magyar nyelvre", de akit Erdély is jól ismer.[1443] A *Lecsúszott festmény* tréfájával párhuzamosan azonban készül egy hagyományosabb, szürrealista, mágikus naturalista főmű is, az *Örök rangadó* (1964-1968), amely Konkoly *Ugarragu*jához hasonlóan csodálatosan tematizálja a nyugati és a keleti kultúra, a kapitalista és a kommunista blokk horizontjai közötti különbséget. A baloldalon egy realista foci meccs zajlik, fölötte azonban romos, lángoló házak láthatók, a távolban pedig egy apokaliptikus táj bomlik ki. A kép centrumába viszont egy a meccset „megszakító", UFO-formájú üres, fehér folt kerül, körülötte pedig kaotikus, bioromantikus struktúra terjeng,[1444] ami akár egy inváziós sci-fi díszlete is lehetne. A kép jobb oldalán pedig nagyméretű női figura látható erotikus pózban és szexi kombinéban, körülötte minuciózus, biomorf festői struktúrákkal. Altorjai így a Kelet izzadtságszagú tragikumával a Nyugat erotikusan túlfűtött komikumát állítja szembe, és a fenyegető UFO alakján keresztül a kultúrák konfliktusának toposzát is játékba hozza.

[1442] V.ö.: Baranyay András: Altorjai Sándor hét levele, magyarázatokkal. Mozgó Világ, 1980/9. 17-33.
[1443] Erdély Miklós: Pop-tanulmány (1968) In: Művészeti írások. Képzőművészeti, Budapest, 1991. 23-36.
[1444] V.ö.: Kállai 1932. Botar – Wünsche 2011.

Ebbe a hidegháborús, politikai-kulturális kontextusba illeszkedik az *Űrséta* (1967) is, amely fotó után készült, és kiválóan jelzi az űrverseny és a tudományos technikai forradalom jelentőségét és persze ironikus potenciálját is.[1445] Altorjai az 1967-es első amerikai űrséta hivatalos reprezentációját festette meg meglehetősen realistán, némi expresszionizmussal dúsítva, de a festményt kiegészítette két kollázs elemmel is. Az űrhajós hasára ráragasztotta egy sétáló gyerek fotóját, amelyet egy festett cső köt össze a kép bal sarkában egy amerikai kongresszusi fotóval. Mindez már az *Örök rangadó*hoz hasonlóan egy olyan kritikai attitűdöt jelez, amely gyerekes versengésként értelmezi át az űrversenyt, ami Konkoly hidegháború kritikájához hasonló nézőpontot jelenít meg. Altorjai azonban Konkolytól eltérően élete végéig kitartott a táblakép formátum mellett. Ami viszont egy másik nézőpontból azt is jelentheti, hogy Altorjai a hetvenes években már nem vette annyira komolyan a művészetet, hogy Konkolyhoz hasonlóan manifeszt módon szakítson a magas kultúrával, inkább interkontinentális totyográfokon keresztül, karneváli módon[1446] definiálta a Kelet és a Nyugat között elvesző, UFO-szerű identitást.

Utak a szürnaturalizmusból

A szürnaturalistának nevezett művészek közül a két – saját korában – legismertebb művésznek, Laknernek és Csernusnak is a pop arton keresztül a hiperrealizmushoz vezetett az útja, amit azonban Lakner már a hetvenes években el is hagyott, Csernus pedig klasszikus realizmussá szelídített. Lakner egykori pesti „versenytársa”, majd Csernus párizsi illusztrátor kollégája, Konkoly viszont jóval nagyobb, egyszerre konceptuális és pragmatikus kitérővel jutott el a realizmus egy ironikus verziójához, amit a kilencvenes években már Csernussal párhuzamosan művelt, immáron újra Budapesten Szinyei Merse Pál és Monet posztmodern nyomdokain. A Csernus kör többi tagja, Gyémánt, Kóka, Korga, Méhes és Szabó viszont már a hetvenes években megtért a figuratív, realista festészet egy konzervatívabb, klasszikus és mimetikus, akadémikusnak mondható verziójához, ami mellett ki is tartottak napjainkig, illetve pályájuk lezárulásáig. A realizmus primátusa tekintetében a nagy kivétel Lakner az

[1445] V.ö.: Cadbury 2005. Andrews – Siddiqi 2011.
[1446] V.ö.: Bahtyin 1965. Bahtyin 1976.

absztrakció festői kultúrájának kultiválásával, ami mindmáig meghatározza munkásságát, habár esetenként popos és konceptuális gesztusokkal felidézi pályájának korábbi szakaszait is. Olyan, mintha Lakneren (illetve a csoporthoz nem szorosan kötődő Maureren) kívül pályája során mindenki visszatért volna a szürnaturalista periódusukban különböző mértékben, de mégiscsak elnyomott és elfojtott,[1447] „igazi", torzítatlan, „természetes" realizmushoz.[1448] Az elfojtás gesztusa, illetve annak performatív kijátszása talán Konkoly esetében a legmarkánsabb, aki a hetvenes évek elején kifejezetten szakított a művészettel és a táblaképfestészettel a konceptualizmus kedvéért, aminek logikus végkifejlete lett a magas művészet teljes megtagadása, de az alkalmazott grafikai kitérő után Konkoly mégiscsak visszatért a festészethez, a klasszikus realizmus és az erotikus spektákulum (fürdőző nők a tengerparton) kultúrájához, még akkor is, ha mindez szatíraként is értelmezhető.

A részletes elemzés azt is láthatóvá teszi, hogy a szürnaturalizmus vizuális kultúrája, stiláris spektruma, festészeti archívuma (foucault-i értelemben)[1449] Korga szürrealizmusba hajló klasszikus naturalizmusától és Szabó Ákos mágikus realizmusától egészen Csernus és Lakner naturalista, tasista és szürrealista technikai megoldásokat is felhasználó, új realizmusáig ívelt. Konkoly és Lakner kapcsán pedig az invencióra épülő tradicionális művészettörténeti (stílustörténeti) narratívával párhuzamosan ki lehet emelni 1963 szimbolikus, politikai és ideológiakritikai szerepét is. Erre nemcsak a nyugati (politikai és esztétikai, sőt kulturális és ismeretelméleti) nyitáshoz diplomáciai és geopolitikai szempontból elengedhetetlenül szükséges közkegyelem kihirdetése kínál lehetőséget, hanem a mindennapi élet taktikáinak,[1450] az utazási és fogyasztási lehetőségeknek a bővülése is, hiszen a nyugati termékek és intellektuális impulzusok megszerzéséhez szükséges útlevelek ekkortól már jóval könnyebben beszerezhetővé váltak – Lakner, Konkoly és Gyémánt külföldi útjai pedig valódi váltást hoztak festői pályájukon. Ehhez a narratívához tartozik, hogy az ötvenes évek végén és a hatvanas évek elején Lakner és Gyémánt, Szabó és Kóka csak reprodukcióból ismerte a modern és kortárs művészetet, ezért is jelentett

[1447] A kapitalista fogyasztói kultúrához hasonlóan a szocialista spektákulum is traumatizálta a mimetikus realizmus fogalmát és diszkurzusát.
[1448] V.ö.: Gombrich 1960. Bryson 1983. A pliniusi-gombrichi realizmus esztétikájának és ismeretelméletének elfojtásához jelentős mértékben hozzájárult a realizmus fogalmának korrumpálódása és banálissá válása a szocialista realista diszpozitívon. Az újrealizmus és a hiperrealizmus nemzetközi karrierje viszont új energiákkal és új perspektívákkal töltötte föl a realizmus klasszikus fogalmát és jelentését a képzőművészetben.
[1449] Foucault 1969. Foster 2002.
[1450] De Certeau 1980.

számukra revelációt Csernus 1959-es *Saint Tropez*-ja a budapesti országos kiállításon. Utána hirtelen mindenki úgy kezdett el festeni, ahogy Csernus, és ez a Főiskola tanárainak és pártembereinek, esztétikai és politikai vezetőinek is feltűnt. Ennek következménye lett Csernus műveinek kizsűrizése az 1960-as országos kiállításról, az 1961-es Stúdió-kiállítás kritikája, és az 1962-es országos kiállítás zsűrizésének diszkurzív színrevitele is a Művészet hasábjain.[1451] 1963-ban azonban változtak a szelek, jött a közkegyelem, az antisztálinista kampány, és a hruscsovi nyitás ideológiájának átvétele az 1961-es SZKP kongresszus után, ami egészen a Stúdió vezetéséig és kiállítási politikájáig legyűrűzött.

Csernus is tulajdonképpen csak a második párizsi útjáig és az emigrációs lét elfogadásáig ragaszkodott a szürnaturalista festői nyelvhez, habár a *Nádas*on már Budapesten is detektálható a pop art hatása, de a képtér egésze továbbra is egységes, sőt megfelel a reneszánsz perspektíva és a klasszikus episztemé szabályainak.[1452] Párizsban viszont 1964 után hirtelen megjelennek az olyan erőteljes montázs-kísérletek, mint a *Vasárnapok* (1965) és a *Bokszolók vacsorája* (1967), amelyek még tartják magukat a szürnaturalista figurativitáshoz, de a képteret már markánsan bontják, fragmentálják. Az előbbi tárgyszerűen is egy montázs vagy inkább kép-asszamblázs, hiszen sok apró képből lett összerakva, a másik pedig kollázs-szerű, sablonokra épülő képalkotással él. A montázs-festmény kísérletekkel párhuzamosan azonban Csernus továbbra is használja a szinte már vérévé vált szürnaturalista nyelvet, mégpedig a megélhetését biztosító, egyre inkább rutinszerűen készített illusztrációknál és könyvborítóknál. Sőt a sci-fi könyvek esetében ez a fajta praxis még a hetvenes évek végén is erőteljes, amikor a festészetben már egy hiperrealista kitérő után visszatért Vermeer, majd Manet, majd pedig Caravaggio realizmusához.[1453] Korga is egy ehhez nagyon hasonló utat járt be, csak éppen Budapesten, hiszen sci-fi grafikáinak fantasztikus realizmusával lett híres, ami részben Kuczka Péter barátságának volt köszönhető.[1454] A sci-fi ugyanis ideális szocialista terepet kínált Korga

[1451] Aradi 1962b.
[1452] V.ö.: Foucault 1966a.
[1453] A Caravaggio igézet az 1977-es Akt virágokkal festményhez kapcsolható. V.ö.: Sinkovits Péter: Csernus Tibor. Hungart, Budapest, 2009. Pataki Gábor a caravaggieszk képekben a posztmodern és különösen Derek Jarman hatását fedezi fel: Dionüszosz farmeröltönyben. Filmvilág, 2007/12. 18-19.
[1454] Kuczka említi egy későbbi írásában, hogy a Marsbéli krónikák első kiadásához Korgánál keresett képet már 1966-ban. V.ö.: Kuczka Péter: Kötetünk képeiről. Galaktika, 46, 1982. http://dia.jadox.pim.hu/jetspeed/displayXhtml?docId=0000007320&secId=0000785163&mainContent=true&mode=html

szürnanturalizmusa számára, hiszen ahogy Aradi is vallotta egykoron,[1455] a mesék területén még a szürrealitás ábrázolása is megengedett volt, ami kiterjedt a Galaktika sorozat és a Kozmosz fantasztikus könyvek borítóira is. Mindazonáltal Korga élete végéig neheztelt a kritikára, ami ebbe a számára valahol megalázó illusztrátori szerepbe kényszerítette, hiszen igazi festőként és autonóm művészként egyáltalán nem értékelték munkásságát.[1456]

Az alapvetően természetelvű és realista (a gombrichi ábrázoló és problémamegoldó művészet értelmében)[1457] szellemiségű Korgánál és Csernusnál jóval radikálisabban őrizte meg a szürnaturalizmus destruktív szellemét Budapesten Altorjai, Párizsban pedig Sylvester. Altorjai a gyagyaizmus groteszk ideológiájához híven a dadaizmus helyi, gyagya, buherált, szándékosan provinciális verzióját, önmaga paródiáját hozta létre, amihez hozzájárult az is, hogy művészetét épp úgy nem értette a hivatalos, mint a másik, a nem-hivatalos kultúra, ami az ő sorsával párhuzamosan Major János esetében is komoly művészeti krízishez vezetett a hetvenes években. Sylvester Katalin viszont a Budapesttől távoli Párizsban egy „szürnaturalista" szobrászatot hozott létre, hogy ne kelljen Csernussal versenyeznie vagy konfrontálódnia, és a hatvanas évek végétől kezdve fura tákolmányok, buherált szobrok, valós részletek és elvont szerkezetek fura kontaminációi kerültek ki a kezei alól. Csernus viszont egy jó néhány éves hiperrealista periódus után egy barokkosan naturális, caravaggieszk realizmushoz jutott el, mintha Manet és Ernst helyét vette volna át Caravaggio a valóság átírásában, átfestésében, mely ebben az értelemben továbbra is a dekonstrukció egy – csak éppen retrográd – formája maradt.

Csernus köre

Láncz Sándor az 1964-es Székesfehérvári *Téli Tárlat* kapcsán írt először hivatalos fórumon expressis verbis a „Csernus-iskoláról", amelynek tagjai közé Szabó Ákost, Lakner Lászlót és Korga Györgyöt sorolta és részletesen elemezte a kiállításon szereplő *Modellezők* című Csernus-művet, amelyben örömteli módon a Csernus-stílus szocialista művészeti

[1455] Aradi 1964a. Aradi 1964b.
[1456] Özv. Korga Györgyné szóbeli közlése. 2013. május 8.
[1457] Gombrich 1960. Bryson 1983.

potenciáljainak erősödését detektálta.[1458] A „hivatal", a diszpozitív aktív mérnökei azonban már 1959 nyarán felfigyeltek a jelenségre, amikor is Bence Gyula a Képzőművészeti Főiskola igazgatóhelyettese így szólalt fel egy igazgatótanácsi ülésen: „Azt is meg kell állapítani, hogy Lakner hatására kialakult a főiskolán belül egy iskola. Erre példa Pásztor, Maurer, Korga, Szabó Ákos, Gyémánt tevékenysége. Mi lesz akkor, ha az ilyen törekvéseket nem veszik észre a főiskolán belül, akkor a főiskola szemléletétől távol álló irányzat kezd kialakulni? Ha nem állítanak gátat idejében, akkor ez a törekvés félreviszi a főiskola egész munkáját."[1459] A gát felállítása és a gát körüli csatározás jellemezte Lakner, Szabó és Gyémánt diplomabírálatát is a hatvanas évek elején, illetve Aradi lektori tevékenységét az országos kiállítások zsűrizése során, ami vélhetően már 1959-ben is megnyilvánult, amikor valószínűleg megakadályozta, hogy a *Saint Tropez* állami pénzen megvásárlásra kerüljön.

Csernus maga később így emlékezett vissza a Csernus-iskola formálódására: „Én mindenesetre nem éreztem az egészet kikristályosodott irányzatnak, s magamat sem afféle ideológusnak, szervezőnek, mint amilyen például André Breton volt a szürrealistáknál. De Bernáth már ekkor észrevett valamit, mert egyszer azt mondta nekem – «Tudod, te már egy iskolát csináltál». Ekkor hallottam először az én akkori szerepemnek ilyen külső megítélését."[1460] A Breton-párhuzam, illetve a Breton ideológiájával és tudatosságával szembeni distancia egyúttal azt is jelzi, hogy Csernus tudatosan valóban nem kívánt iskolát teremteni, sőt talán valójában sajnálta is, hogy ennyien követik, ennyien igyekeznek azon a sajátos úton, amelyen ő a francia modernek nyomdokain korszerű realista festészetet próbált művelni. „Nem hiszem, hogy bármire rábeszéltem volna őket. Talán még sajnáltam is, hogy ily módon elfedődik az én egyéni erőfeszítéseimnek az eredménye, megoszlik a teljesítmény visszhangja, mivel egyre többeknél láttam viszont mindazt, ami akkoriban engem foglalkoztatott."[1461]

Gyémánt László visszaemlékezése szerint az országos kiállításon irigykedve csodált *Saint Tropez* után ő és barátai csak áttételesen jutottak információkhoz, leginkább a Csernusékhoz akkor már bejáratos Lakneren keresztül: „Csernus stílusváltozásaira Lakner képeiből tudtunk következtetni, aki bejáratos volt a műtermébe. Így Laknernek kitüntetett

[1458] Láncz 1964.
[1459] Jegyzőkönyv a Nagyar Képzőművészeti Főiskola igazgatótanácsának üléséről. 1959. június 7. MKE Levéltár, 1-a-50/1958-59.
[1460] Kis Tibor: Századvégi zárszámadás. Beszélgetés Csernus Tiborral. Kritika, 1996/10. 32.
[1461] U.o.

szerep jutott, ő volt a második számú közellenség, és én is szerencsés voltam, mert Lakner a barátom volt, így rajta keresztül nekem is lehetőségem nyílt Csernus közelébe kerülnöm. Mikor először voltam a műtermében, a Lehel téri piacot láttam a festőállványon. Természetesen én is elkezdtem utánozni, már amennyire képességeimből tellett, de nem egyedül, mert se Szabó Ákos, se Korga, se Konkoly, se Méhes nem tudta kivonni magát Csernus hatása alól."[1462] A „nem tudta" retorikáját érdemes talán a „nem akarta" imperatívuszára módosítani, hiszen a *Lehel-téri piac* készülése idején, a hatvanas évek legelején még a fiatal festők számára technikai értelemben Csernus valóban jelenthetett egy olyan autentikus kútfőt, aki eredetiben is látta a párizsi avantgárd legújabb fejleményeit, és azokat még ráadásul szalonképessé is tudta tenni a szocialista Budapesten. Csernus renoméja aztán csak még inkább nőtt azzal, hogy 1959 után az országos tárlatokról sorra kizsűrizték festményeit, és sajátos stílusa 1960-tól kezdve csak grafika formájában kerülhetett a nagyközönség elé.

Ez a fajta autentikusság, a világlátott mesterségbeli tudás, a budapestihez képest gyakorlatilag globális művészeti horizont vonzotta Méhes Lászlót is Csernushoz: „Csernus Tibor óriási hatással volt rám, főként azért, mert a Magyarországon általánosan élő impresszionisztikus látványfestészetet messze meghaladta a festészete, és kamaszfejjel szinte a világot nyitotta meg előttem. A klasszikus szürrealizmus, a Max Ernst-i festészet, a tasizmus és egy csomó információ érkezett hozzám Csernus festészetén keresztül."[1463] Csernus ráadásul nem egy szimpla enfent terrible volt, mert a kultúrpolitika 1956 előtt nagyon is elismerte munkásságát, ami nagymértékben hozzájárulhatott ahhoz, hogy a reziliens boldogság egy lehetséges és esztétikailag és politikailag egyaránt hiteles útját közvetítse a fiatalok felé. Csernus már 1952-ben elnyerte a Munkácsy-díjat az *Orlai festi Petőfit* című (1950) diplomamunkájával, majd 1963-ban az őt sújtó festői szilencium ellenére is Munkácsy-díjat kapott, bár már csak a grafikai munkásságáért, ahol az illusztráció gyakorlata legitimálhatta az erőteljesebb formai kísérletezést is.

Nem tudjuk, hogy milyen része lehetett Bernáthnak abban, hogy Csernus Orlai Petrich és Petőfi témáját választotta diplomamunkának, de sejthető, hogy a téma és a stílus egyaránt megfelelt annak a lavírozó, taktikus bernáthi nézőpontnak, ami összebékíthetőnek

[1462] Gyémánt László: Csernusnál, Párizsban. Premier, 2004/12, http://www.terasz.hu/premier/main.php?id=premier&page=cikk&cikk_id=7086
[1463] Idézi: Szabadi Judit: Max Ernst nyomdokain. A magyar szürnaturalizmus. Új Művészet, 1996/5. 22.

látta a nagybányai természetelvű piktúra és a szocialista realizmus nyelvét.[1464] Csernus taktikus fellépése a Révai-féle esztétikai kánon óvatos modernizálásával olyan jól sikerült, hogy 1952-ben már állami díjat is nyerhetett, az ötvenes évek elején pedig Bernáth asszisztenseként részt vehetett Bernáth freskóterveinek kidolgozásában, amelyet a tervezett Népstadion metróállomás *Az ipari munkáság és a sport* című freskójához készített. Csernus az 1953 utáni reformok idején még bátrabban nyúlt a modernizmus francia hagyományaihoz, amit mérsékelt sikerei is visszaigazoltak, Bernáth pedig kitartott tanítványa mellett, hiszen maga mellé vette a *Tavaszi Tárlat* zsűrijébe is. Aztán a *Tavaszi Tárlat*ot ért retorziók után Csernus Párizsba utazott tanulmányútra, ahonnan azonban ekkor még bátran vissza is tért. Vagyis egy valóban izgalmas szerepmodellt közvetített Lakner László, Kóka Ferenc, Szabó Ákos, Gyémánt László és Méhes László felé, akik rendszeresen fel is jártak Csernus és Sylvester Dráva utcai tágas műtermébe.

Az említettek jó része maga is Bernáth Aurél tanítványa lehetett, ami komoly rangot is jelentett abban az időben, hiszen a szigorú és gőgös mester nagyon megválogatta, hogy kit vesz fel az osztályába. A Csernus kör magja azonban már Csernus, illetve Bernáth fellépése előtt is egy társaságot képezett, mert még a kisképzőn Lakner, Kóka és Gyémánt is Viski Balás László tanítványai voltak, aki leginkább a két világháború közötti realista posztavantgárd, a verizmus és a Neue Sachlichkeit esztétikáját közvetítette feléjük. Szabó Ákos viszont zenei gimnáziumba járt, de vele az általános iskolát járta együtt Lakner, aki arra is rábeszélte, hogy vele együtt végül ne a Zeneművészeti, hanem a Képzőművészeti Főiskolára felvételizzen, ahová elsőre fel is vették. Lakner aztán a formálódó Csernus kör valódi centrumaként, a „második számú közellenségként" már 1958-ban, Párizsból való hazatérésük után megismerkedett Csernussal és Sylvesterrel: „Az elkövetkező években közvetítésemmel az egész akkori baráti kör, Kóka, Szabó Ákos és később Konkoly, s a nála 4-5 évvel fiatalabb korosztálynak még néhány merészebb, «hozzánk pártolt» tehetsége személyesen is kapcsolatba került Csernus Tiborral."[1465]

Lakner látogatott el tehát először Csernushoz, majd felvitte hozzá barátait, Szabó Ákost és Kóka Ferencet is, előbbi így emlékszik vissza a kapcsolat kezdetére: „Csernus Tiborral 1959-60-ban, utolsó főiskolai, diploma-évem idején voltam intenzív kapcsolatban, amilyen csak két festő, - a mi esetünkben egy «rangidős» és egy «induló» - között jöhet létre,

[1464] V.ö.: Bernáth 1954.
[1465] Szentesi 1991, 130.

ha adva van a «vonzások és választások» közös nevezője. Lakner László «hozott össze» egy nap Tiborral, a Főiskola aulájában, ahol hárman éppen összefutottunk. Tibor második párizsi útja gyümölcsei értek be sorjában, képről-képre abban az időben. Dráva utcai műtermében délutánonként szinte nyitott ajtó várta a látogatókat, akik jöttek is, bejelentés nélkül, ketten-hárman, egymást váltva."[1466]

Lakner visszaemlékezései alapján is úgy tűnik, hogy Csernus műtermébe valójában egy szűk baráti társaság járt fel, akik mesterként tekintettek az idősebb pályatársra, Bernáth világot látott asszisztensére és első számú kedvencére, aki immáron olyan képeket is mert festeni – Párizs és Hantai után – amelyek messze túlléptek az apaként tisztelt Bernáth esztétikai horizontján.[1467] Lakner az esztétikai inspiráció, illetve a praktikus horizont – modern, de még szocialista, innovatív, de reziliens művészet – mellett azonban még két másik szempontot is kiemel a Csernus kör kapcsán. Egyrészt szerinte Csernusnak is szüksége volt közönségre abban az időben, amikor festményeit sorra kizsűrizték, másrészt ez a közönség egy alternatív teret,[1468] egy heterotópiát is létrehozott Csernus körül, akiben olyan művészt látott, aki taktikusan lavírozik a Kádár-kor új intellektuális terében.

„Ahogy mai szemmel látom, nemcsak nekünk volt akkor olyan fontos a vele való kapcsolat, amelyből mi a kortárs Párizs művészetének izgalmas ízeit véltük kiszűrni (ezalatt a Párizsban töltött év alatt ismerkedett meg Csernus is Mathieu és Hantai Simon festészetével, ekkor volt Yves Klein első kiállítása Párizsban) –, de neki is, akit egy néma, gyanakvó, bénult, újra érzéketlen atmoszféra fogadott Budapesten, amelyben a mi lelkesedésünk és mellette való elkötelezettségünk mégiscsak egy kiegyenlítő, erősítő fedezetet jelentett. Ez különben a Kádár-korszak kezdete volt, egy abszolút mélypont utáni halvány reménykedés ideje. Lassan újra beindult a főiskola, megjelent Bernáth az osztályban, s ha ugyan megtizedelve is – évfolyamomból egy meghalt, lelőtték, kettő emigrált '56-ban – de elkezdtük a munkát, elkezdtünk újra élni."[1469] Az újrakezdés, a megújulás, avagy a „halvány reménykedés" azonban nem mindenkinek tetszett.

Aradi Nóra már 1962-ben, a *IX. Magyar Képzőművészeti Kiállítás* zsűrizése kapcsán utalt arra, hogy létezik egy problematikus, szürrealista indíttatású, de stílusában inkább

[1466] Szabó Ákos e-mailje, 2016. augusztus 15. Valójában a hatvanas évek elején Csernus még csak egyszer járt Párizsban, így az első útjának „gyümölcseire" gondolhatott Szabó.
[1467] Szentesi 1991, 130.
[1468] Foucault 1967c.
[1469] Szentesi 1991, 130.

„neonaturalista" fiatalokból álló művészcsoport, akik közül név szerint Lakner Lászlót és Szabó Ákost említette meg.[1470] „Különösen éles, hosszú viták során dőlt el 5-8 olyan festmény sorsa, amelyek szemléletükben rendkívül problematikusak. Egy fiatal művészcsoport munkáiról van szó (egyik-másik alkotás már szerepelt az 1961-es év némely kiállításán), amelyeken a káosz, a morbiditás, a rendezetlenség, a ráció minden lehetőségének hiánya tűnik szembe. Egyes művészek még a természeti valóság egységében (pl. Szabó Ákos), mások már a tér és idő tagadásával, szürrealista módszerrel (pl. Lakner László) adnak hangot e tőlünk idegen érzelemvilágnak. Közös szemléleti gyökerük mellett hasonló a modoruk is, egyfajta neonaturalista részletezés, amely eltereli a figyelmet az összefüggésekről, a valóságról."[1471]

Az is tudható, hogy Csernustól az akkoriban még Élmunkás-térként azonosított *Lehel-téri piac*ot zsűrizték ki: „a Lehel-piac című művét pedig úgy zsűrizték ki, hogy Aczéltól kezdve mindenki eljött megnézni a kiállításról kiszórt képet, mert a híre mindenkihez eljutott".[1472] Kratochwill Mimi emlékei egyúttal már pontosan körülírják azt a kultikus teret is, ami Csernust körülvette, hiszen Aczél egyáltalán nem volt gyakori vendég az olyan alacsony rangú eseményeken, mint egy kiállítás zsűrizése. A festmény ráadásul Csernus számára is fontos mű maradt, hiszen még két évet dolgozott a képen, vagyis újra és újra elővette azt, de a végső simításokat vélhetően a párizsi kiállítás előtt tette csak meg. 1962 után aztán Magyarországra már keveset festett, kiállításra csak a 1963-as *Modellezők* került ki, ő pedig inkább illusztrációkat készített, amelyek megélhetését biztosították, illetve 1963-tól kezdve már a párizsi kiállítására készült, amit a képek „franciás" tematikája is tükröz. Az érdekes az, hogy a Csernus-kör a hatvanas évek elején nem is csupán szürrealizmusa, hanem egyúttal polgári modernizmusa miatt is kivívta az ortodox kommunisták rosszallását. Kondor Béla találóan „nyakkendős festészet"-nek csúfolta azt, amit Csernusék csináltak Bernáthot követve, ami leginkább egy franciás, elegáns, némi szürrealitással megspékelt polgári modernizmust jelentett az ő szempontjából, amely éppen óvatos modernizmusa és middlebrow „szalonképessége" folytán akár a keleti blokk szocialista népe számára is elfogadható lehetett.[1473] A nyakkendős festészet megnevezés azonban egyúttal arra a fajta

[1470] Aradi Nóra: A IX. kiállítás zsűrizésének munkájáról. Művészet, 1962/5. 4-7.
[1471] I. m. 6.
[1472] Akiről ruhában készült aktkép. Beszélgetés Kratochwill Mimivel. Muzeum Café, (2014) http://muzeumcafe.postr.hu/akirol-ruhaban-keszult-aktkep-beszelgetes-kratochwill-mimivel
[1473] Erdély 1981.

sznob, elegáns, nagypolgári kultúrára is utal, amelytől a magát proliként, melósként identifikáló Kondor igen csak ódzkodott.

Az európai polgári hagyományok jelentőségét mutatja az is, hogy a realizmus és a természetelvűség Csernus számára mindig is fontos referencia maradt, ami a szürnaturalizmus, illetve a mágikus realizmus idejében, a hatvanas évek első felében elmondható Lakner, Kóka, Szabó és Gyémánt festészete kapcsán is. Vagyis a Csernus-körben nem is annyira egy a polgári kulturális hagyományokkal provokatívan szakító, a lélek és a test mélyrétegeit kutató, szürrealista kultúra dívott, mint inkább egy posztszürrealista festészeti praxis, ami már tisztában volt a szürrealizmus múltbeliségével, viszont annak szemlélete mentén kísérelte megújítani a figuratív, realista festészetet. Csernus távozása után aztán egy másik Bernáth-tanítvány, egy másik elegáns, dandy festő, Lakner László figurája és Kmetty utcai műterme lett a társaság központja.[1474] Gyémánt emlékei szerint „Voltak intellektuális szeánszok Lakner műtermében. Szentjóby olvasta fel versét, sorokat lapozva – minden oldalon egyetlen sor volt –, de ott volt Pilinszky, Weöres, Makovecz és Erdély Miki is. Elég gyakran Bolmányi, Jakovits, Jován, Major Jancsi, vagyis a szellemi élet színe-java."[1475] A Csernus-kör tehát meglepő módon Csernus távozása után is működött, ami azt is jelenti, hogy nem egyértelműen az ő személyéhez, és nem is az ő festészetéhez kapcsolódott, hanem egyfajta mentalitást képviselt. Ráadásul egy olyan mentalitást, amelynek az alternatív, vagyis a szürrealizmustól a neoavantgárdig ívelő, nem szocialista modernség és korszerűség állt a középpontjában, ami tulajdonképpen sokkal inkább jelentette Lakner, mint Csernus nézőpontját, aki meglehetősen szkeptikusan viszonyult a tradicionális művészeti médiumok akcionista kritikájához.

A legenda: *Saint Tropez*

Csernus úgy indult az alternatív kultúrák ötvenes évek végi dzsungelében, mint az „elfogadott" forradalmár, hiszen a *Saint Tropez* (1959) az 1959-es *VII. Magyar Képzőművészeti Kiállítás* egyik fő műve lett, ami aztán Bécsbe a VIT-re, majd Párizsba a *Fiatal*

[1474] Bóta 2006, 32.
[1475] I. m. 33.

*Művészek I. Párizsi Biennáléjá*ra is kiutazhatott. Gyémánt László úgy emlékszik vissza a *Saint Tropez* jelentőségére, hogy egész egyszerűen ők, a fiatalok nem hitték el, hogy ilyet is lehet, illetve szabad festeni.[1476] „A történet számomra a még ennél is távolabbi múltban kezdődik, mikor a Műcsarnokban megláttam a *Saint Tropez* című, '59-ben festett Csernus-képet. Velem együtt, akik akkor ezt ott látták, tudták, hogy itt most egy egészen rendkívüli dolog történt. Mint a földrengés, rémületet keltett a pocsolyaszagú szocreálban kellemesen dagonyázókban." Az élmény különlegessége azonban nem annyira az inkább utólag konstruált rémületben rejlett, hanem abban, hogy Csernus modernsége a hivatalos kritika számára is olvasható és elfogadható volt.

Konkoly Gyula szatírába hajló – ám utólag, a rendszerváltás idején megformált – iróniával szintén a *Saint Tropez* köré rendezi Csernus mítoszát. „Kirí a magyar festésből – láthatólag intellektuális (nem értjük) –, s ha tudjuk, hogy Csernus nyugatról jött, de nem tudjuk, mi van Nyugaton, akkor lehet, hogy ez van, és ezennel betette a lábát hozzánk. Az ellenség. (…) A főiskolán Bernáth növendékei ugyanilyen képeket festenek – terjed a ragály… Aczél (ti. a művelődési miniszterhelyettes) nyomást gyakorol Bernáthra, így Bernáth ugyan még a főiskolán Laknerék egyesét ötösre változtatja, de Csernus párizsi galériameghívását nem tudja segíteni. Aczél jó és türelmes, Bernáth jó, Csernus fiatal és megtévedt. Jó szocialista nevelésben részesül, didaktikusban, pavloviban. Aczél megígéri, majd visszavonja az utazást, éveken keresztül."[1477]

Csernus ráadásul a *Saint Tropez* kiállítása után itthon sem kap egyéni kiállítási lehetőséget, az 1960-as és az 1962-es országos képzőművészeti kiállításról is kizsűrizték a műveit. A zsűri elnöke mindkét esetben Aradi Nóra volt, a minisztérium képzőművészeti osztályának vezetője, az ortodox sztálinista kultúrpolitika legjelentősebb hazai képviselője. Ő volt a kurátora (azaz a kiállítás zsűrijének elnöke) már a *VII. Magyar Képzőművészeti Kiállítás*nak is, ami a *Tavaszi Tárlat* után az első országos kiállítás lett és Aradi a Tanácsköztársaság 40. évfordulóját állította a kiállítás centrumába. Csernus „Riviérája" nem keltett nagy feltűnést, nem kritizálták formalizmusát, dekadenciáját, bár Herczegh János a Népszabadságban azért felhívta a figyelmet a Neue Sachlichkeit sajátos (és kései) francia verzióját képviselő Étienne Buffet inspiráló hatására, akit a magyar kritika a francia

[1476] Gyémánt 2004, 106.
[1477] Konkoly kéziratos önéletrajzát idézi Keserü 1994, 20-21. Konkoly 2017-ben nagyjából ugyanezekkel a szavakkal mesélte el nekem a történetet, ami a narratíva erejére és az emlék végleges lehorgonyzására utal.

kapitalizmus antihumanizmusának szikár visszatükrözőjeként értett.[1478] A *Saint Tropez* aztán nemcsak bekerült a bécsi VIT (Világifjúsági Találkozó) magyar anyagába, de ott még díjat is nyert. A VIT magyar anyagát aztán a Műcsarnokban is bemutatták, Csernus mellett Feledy Gyula, Gacs Gábor, Hincz Gyula, Kass János, Kondor Béla és Pór Bertalan művei is szerepeltek a kiállításon, amelynek festészeti anyagából méretével és stílusával is kirítt Csernus festménye.[1479]

A bécsi siker, illetve a párizsi szereplés azonban kissé meglepő módon itthon nem hozott sikert, sőt Csernus úgy emlékszik vissza, hogy éppen a *Saint Tropez* után vette kezdetét kiátkozása a magyar művészeti életből. „A *Saint Tropez* képem viszontagságai után én már nem nagyon vettem részt tárlatokon. Fanyalgás, hallgatás vette körül működésemet. Hivatalos megbízásokat nem kaptam… Leginkább könyvillusztrálásból éltem."[1480] A konkrét viszontagságok tekintetében csak találgathatunk. Tudjuk, hogy szerepelt az *I. Párizsi Biennálé*n, és azt is, hogy ott érdeklődést keltett, ami vélhetően oda vezetett, hogy Gassiot-Talabot közvetítésével Kazimierz Romanowicz meghívta Csernust Párizsba egy kiállításra, ami azonban Konkoly emlékei szerint évekig húzódott. Ráadásul a legfontosabb akkori mű, a *Saint Tropez* itthon nem talált vevőre, pontosabban a kép kvalitásához méltó nagy vásárlást, az állami vételt vélhetően Aradi akadályozta meg, és a kép végül azért került magántulajdonba, hogy Csernuséknak legyen egy kis kezdőtőkéje Párizsban.

A *Saint Tropez* az első párizsi utazás és a franciaországi élmények allegóriájaként is értelmezhető, hiszen számos olyan kapart, dörzsölt, cuppantott részletet tartalmaz, amit Csernus Párizsban tanult Hantaitól. A képtér egésze azonban alapvetően megfelel a klasszikus reneszánsz perspektivikus tradíciójának, amit Csernus posztimpresszionista felfogásban modernizál, ami azt is megengedi, hogy a kép kompozícióját és vizualitását szürrealista technológiákkal még tovább lazítsa. A *Saint Tropez* azonban mindent összevetve egy nagyon „nyugati" kép, amely a maga idejében csakis a dekadens, bomló, oszló Nyugatot ábrázolhatta, a látszat és a valóság kettőségét, az illúzió álságos hatalmát, és a gyarmati háborúk (Indokína, Észak-Afrika) traumáját, melyet a Nyugat – legalábbis „bal"-ról, illetve Keletről nézve – a fogyasztás spektákulumával próbált meg elfedni.[1481] A centrumban maga a festő, a reflexió forrása látható, aki egyúttal szinte az egyetlen arccal felruházott alak. A többi

[1478] Herczeg János: VII. Országos Képzőművészeti Kiállítás. Népszabadság, 1959. április 19. 7.
[1479] Frank 1959.
[1480] Kis 1996, 32.
[1481] V.ö.: Debord 1967. Lukács 1923.

figura arcnélküli, mintha bábok lennének, ami emlékeztet a szürrealizmus emberképére is, amely a hétköznapok kaptalista szubjektumát a bábuhoz hasonlította.[1482] Az előtér forgataga tehát maga a bohém jólét. A divatos, nyüzsgő, de valójában arctalan tömeg azonban a yachtok erdejének festői háttere előtt tulajdonképpen a háttérben álló hatalmas hadihajóról tereli el a figyelmet, amiről tudomást sem vesz.

A modern csatahajó 1959-ben konkrétan is utalhatott az Algériai háborúra, de felidézhette a korábbi gyarmati háborús konfliktusokat is, Koreát és Indokínát, ahol a francia hadsereg a kommunisták által támogatott, függetlenségükért küzdő népekkel szemben lépett föl. 1958 és 1959 folyamán az algériai háború és a fasisztának minősített francia hadsereg öldöklése heti rendszerességgel megjelent a magyar sajtóban is. Innen nézve az algériai kommunisták háborúja és a Magyar Tanácsköztársaság közötti párhuzam nem is tűnhetett 1959-ben annyira vad képzettársításnak, különösen, ha arra gondolunk, hogy Franciaország az Antant vezető hatalmaként meghatározó szerepet játszott a Tanácsköztársaság leverésében is. A csatahajó, amelyet a korabeli értelmezők sem hagytak figyelmen kívül, így egyértelműen az imperializmus szimbóluma, amely korlátozza a látóhatárt, de mégis láthatatlan marad, miközben azért a színes kikötői kavalkádra, a bohém karneválra is sötét árnyékot vet.

Mindezt az ideológiai tartalmat azonban a korabeli kritika nagy része és az átlag néző elől is eltakarta a kivitelezés zavarba ejtő gazdagsága, a látványfestészet „szürrealista" felfrissítése, amely amúgy még mindig belül maradt a modernség bernáthi posztavantgárd keretein. Vagyis a szürreális technikák, a cuppantás és a kaparás Bernáth szempontjából még oldottságként és festőiségként volt érthető, ami oda vezetett, hogy a mester később a *Saint Tropez*-t tekintette Csernus fő művének és későbbi szürnaturalista művei láttán is azt tanácsolta neki, hogy térjen vissza a *Saint Tropez* festészetéhez.[1483] A képen amúgy valószínűleg a szürreális irányba továbbfejlesztett bernáthi festőiség forrása, az „új stílus" hőse is szerepel, hiszen a kép centrumába helyezett, portré-szerűen megfestett, kopaszodó, fekete körszakállas, kék ruhás festő alakjában egy farmerbe bújtatott, korszerűsített Manet-t sejthetünk. A többi alak a szürrealitás különböző fokán áll, többnyire nincs arcuk, sőt az egyik központi figurának a feje is beleolvad egy lakóhajó színkavalkádjába, egy másik figura, egy tütübe bújtatott táncosnő pedig olyan mintha Edgar Degas egyik vásznáról lépett volna

[1482] V.ö: Foster 1993.
[1483] Wehner 2002, 1100.

át, akit Csernus Manet-hoz hasonlóan igen nagyra becsült a modern élet festőjeként, az ellesett pillanatok életteli rögzítőjeként. Edgar Degas figurája ráadásul a kultúra történetében összeolvadt a flaneur alakjával is, amelynek nem Constantine Guys és nem is Manet, hanem Degas lett az ideális allegóriája párizsi, nagyvárosi képeivel.[1484]

Továbbra sem szabad elfelejteni ugyanis, hogy Csernus esztétikai értelemben Bernáth, de még inkább Degas és Manet felől „jön". A *Saint Tropez* mögött így nem annyira Ernst, vagyis egy szürrealista áll, hanem inkább Manet, vagyis egy realista, még pontosabban – ahogy kortársa Charles Baudelaire mondta Constantine Guys-ről – a „modern élet festője",[1485] aki maga is festett egy lenyűgöző árbocerdőt a *Bordeaux-i kikötő*ről (1871). Manet is a város felől tekint a tengerre, de nála a képtér egészét betölti a Bordeaux-i öböl, ahol a vitorlások árbocainak hálózata szinte teljesen eltakarja a horizontot, ami szigorúan vízszintes csakúgy, mint Csernusnál. Manet azonban úgy dinamizálja a kompozíciót, hogy a rakpart széle ferdén fut, míg Csernus itt is a szigorú vízszintest választja. Manet árbocaira még Michel Foucault is felfigyelt, aki az árbocerdőben a festészet anyagszerűségét emelte ki, amely túlmutat a puszta reprezentáción, vagyis a matériát, a vászon szövésének struktúráját, a horizontális és vertikális ecsetvonások raszterének már-már absztrakt, festői struktúráját domborítja ki.[1486] Csernus ecsetkezelésében és a festőkés használatában viszont egy másfajta anyagszerűség domborodik ki, hiszen az elkapart felületek, a bevésett motívumok szinte plasztikus felületté változtatják a festményt, ami távolról elsősorban a festmény valósághűségét növeli. Közelről viszont mintha feltárulna a valóság szövete, vagyis az a fajta konstrukció, az a fajta konstruáltság, amely alapján Foucault Manet-t definiálta az első modern festőként, aki lebontotta a klasszikus reprezentáció koherenciáját és illuzórikusságát.[1487]

Ebben a nem annyira avantgárd, mint inkább modern genealógiában ugyanolyan fontos – legalábbis Csernus felől nézve – a „festő", mint a „modern". Manet modernségének művészettörténeti konstrukciója amúgy meglepő módon és jellegzetesen „formalista", nehezen szakad el ugyanis a tartalom és a forma kettőségétől. Ezt mutatja T. J. Clark és

[1484] A flaneur-ről és Degas-ról legújabban: Temma Balducci: Gender, Space, and the Gaze in Post-Haussmann Visual Culture. Beyond the Flaneur. Routledge, New York, 2017.
[1485] Charles Baudelaire: A modern élet festője. (1863) In: Baudelaire válogatott művészeti írásai. Szerk.: N. Újváry Magda és Vayer Lajos. Képzőművészeti Alap, Gondolat, Budapest, 1964. 129-163.
[1486] Foucault 2012, 42-44.
[1487] Foucault 2004. Foucault 2012. Soussloff 2017.

Michael Fried „vitája” is Manet modernségéről.[1488] Ebben Clark képviselte a tartalmat, a „marxista” reflexiót, mely szerint a művészet története mindenekelőtt társadalomtörténet. Fried pedig jórészt ezzel az értelmezéssel és a kapitalista, piaci ideológiával szemben – Clement Greenberg nyomán – a modernizmust a formában és a kompozícióban kereste, a festészet autonómiájában.[1489] Ezért is lett nála – éppúgy, mint Greenbergnél – Manet az első modern festő, aki bizonyos értelemben szakított a klasszikus reprezentáció hagyományával, a természet „másolásával” és a festmény felületére, a vászonra, a festészet matériájára helyezte a hangsúlyt. Ami persze – legalábbis Csernus nézőpontjából – furcsa, hiszen Manet Velázquezt és Goyát modernizálta, de Greenberg és Fried szerint mégiscsak ő nála uralkodott el először a festői felület esztétikája az ábrázolt tartalom politikája fölött, és vált a festészet témájává a festészet maga. Clark ezt a formalista olvasatot nem vonja kétségbe, de mégis úgy gondolja, hogy minden formai újításán túl Manet – a többi intranzigens, közkeletűbben és némiképp félrevezetően impresszionista festővel egyetemben – a burzsoázia és a kapitalizmus prominens festője volt, aki az új osztály, új, polgári világképét vitte vászonra, vagyis a spektákulum festője lett, akit a modernség struktúrája, közvetlensége, ereje és élettelisége nyűgözött le.[1490]

Csernus vélhetően mindkét aspektusból, a modern kép és a modern élet festőjeként is csodálta Manet. Sőt a Manet iránti rajongásához hozzájárulhatott az is, hogy nem csupán az akkori „nyugati” stílustörténeti szűrőn át látta Manet-t a realizmus megújítójaként, hanem inkább a saját realizmusának paradoxonából, a szocialista realizmus „fából vaskarika” problematikájából keresett rajta keresztül kitörési lehetőséget, arra a kihívásra válaszolva, hogy a realizmus imperatívusza ellenére még sem a valóságot, hanem annak idealizált verzióját kellett festenie. Manet ugyanis olyan realista festőként is érthető, akinek forradalmisága, különleges, fragmentált, irreális vizualitása csak alaposabb vizsgálat után tárulhat fel. Csernus pedig 1958-as párizsi hazatérése után továbbra is abból a zsdanovi vaskarikából kereste a kiutat, amelyet ő úgy fogalmazott meg, hogy „fessünk természet után,

[1488] V.ö.: Clark 1984. és Michael Fried: Manet’s Modernism, or the Face of Painting in the 1860s. University of Chicago Press, Chicago, 1996. Érdekes innen nézve, hogy Clarktól és Friedtől egyaránt függetlenül Németh Lajos is a nagybetűs Kép, és az autonómia képviselete alapján írta meg kései és legátfogóbb Csernus-elemzését, amely így kikerülte Csernus művének – szerintem releváns – „marxista” kritikáját. V.ö.: Németh 1987-88.
[1489] Clement Greenberg: Towards a Newer Laocoon. Partisan Review, 1940/7-8. 296-310. és Uö: Modernist Painting. The Arts Yearbook, 4, 1961. 103-108.
[1490] Clark 1984.

úgy, ahogy látjuk, de a kép témája olyan legyen, mint amilyen lesz majd húsz év múlva a Szovjetunió."[1491]

Csernus viszont Manet nyomdokain az aktuális valóságot akarta megfesteni a lehető legnagyobb ábrázoló erővel és a lehető legintenzívebb festőiséggel, amihez az új szürrealista technikák kínáltak újfajta lehetőségeket. A *Saint Tropez* egyes részei ebből adódóan szinte már a figurativitást teljesen destruáló absztrakt képként is értelmezhetők. Ahogy Foucault Manet árbocerdőjében Mondrian absztrakcióját fedezi fel, úgy még könnyebb meglátni Csernusban Hantai, Mathieu és Pollock világát, avagy az áramló anyagot. Tulajdonképpen az *Újpesti rakpart* is erről szólt már 1957-ben, és aztán jött csak a festék maratásának és kaparásának szürrealista megerősítése Hantai és Ernst által, ami kiváló eszközt kínált egyrészt az irreálissá váló, Kádár-kori, traumatikus, hazug valóság, másrészt a lassú, de biztos ideológiai erózió ábrázolásához is. Ebben a perspektívában is elgondolkodtató az a tény, hogy a *Saint Tropez* többszörösen is utal a mester, Bernáth egyik leghíresebb posztexpresszionista festményére, a *Riviérá*ra. Egyrészt a helyszín, a francia Riviéra egyértelmű kapcsolatot jelent, másrészt a *Saint Tropez* sziklája konkrét formai relációt is teremt. Harmadrészt Bernáth képén is sétáló alakok láthatók a tengerparton, Csernus pedig egy karneváli jellegű, korzói kavalkádot helyez oda, ami azonban a kései Cézanne felfogásában talán nem is annyira önmagát, mint inkább az élettel teli, emberi, fizikai valóságot, illetve annak anyagszerűségét, materialitását reprezentálja.[1492]

Merleau-Ponty nyomán T. J. Clark emelte ki ugyanis a modernizmus stiláris, posztimpresszionista történetéből a *Mont Sainte-Victoire* és a *Fürdőzők* festőjét olyan alkotóként, aki nem a látványt és nem is az impressziókat, hanem magát a valóságot akarta megragadni.[1493] Clark a valóság anyagszerű leképezését tekintette forradalmi tettnek Cézanne pasztózus csendéleteiben is, amelyek plasztikussága, materialitása éppúgy lenyűgözte Kállai Ernőt, mint Bernáth Aurélt.[1494] Kállai Cézanne-értelmezése ráadásul összekapcsolható egy későbbi, szintén vitalista Cézanne-interpretációval, Deleuze értelmezésével is, aki Cézanne-ban az absztrakt szerkezet, a klasszikus geometrikus

[1491] Kis 1996, 31.
[1492] V.ö.: T. J. Clark: Farewell to an Idea. Episodes from a History of Modernism. Yale University Press, New Haven, 1999.
[1493] T. J. Clark: Phenomenality and Materiality in Cézanne. In: Tom Cohen et al. (eds.): Material Events. Paul de Man and the Afterlife of Theory. University of Minnesota Press, Minneapolis, 2001. 93-113. Illetve: Merleau-Ponty 1945.
[1494] Kállai 1925. Bernáth 1937. Kállai 1948c.

kompozíció és az élettel teli naturalizmus, az impresszionisták tudományos, fenomenológiai naturalizmusának szintézisét fedezte fel.[1495] Amikor ugyanis Deleuze Francis Bacon festészete kapcsán Cézanne motívum fogalmát értelmezi, akkor arról ír, hogy Cézanne a váz, a szerkezet, a klasszikus kompozíció hozzáadásával akart az impresszionizmusból valami tartósat létrehozni, ami nagyon hasonló ahhoz, ahogy Kállai érti fél évszázaddal korábban a szerkezetes naturalizmus kifejezést.[1496] Ez viszont egy olyan perspektívát villant fel, amelyben a szürrealizmus és a naturalizmus csernusi dialektikája is másként néz ki. Cézanne és Bernáth felől nézve ugyanis a *Saint Tropez* és már korábban az *Újpesti rakpart* dörzsölései és kaparásai nem annyira a szürrealizmushoz, mint inkább az impresszionizmushoz vezetnek, ami egybevág azzal a csernusi intencióval is, hogy a szürrealista módszertannal valójában a naturalizmust kívánta új magaslatokba emelni, ami ebben az esetben valójában új mélységeket jelentett, a materialitás és a vitalitás új, posztimpresszionista formáit.

A valóság: az *Újpesti rakpart*tól az *Angyalföldi MÉH-telep*ig

Ha a *Saint Tropez* egy különleges fantázia a dekadens Nyugat és a fortyogó valóság kontaminációjával, akkor érdemes újranézni az *Újpesti rakpart* (1957) posztnagybányai értelmezését is. Az *Újpesti rakpart* a *Tavaszi Tárlat*ra készült el, vagyis akkor állították ki először egy négy évvel korábbi, vállalhatóan szocialista életképpel, sőt az edukáció igényeinek is megfelelő spektákulummal, az *Esti iskolá*val (1953) együtt. Az *Újpesti rakpart* szerepelt az 1958-as nagy moszkvai kiállításon is, vagyis még Moszkva számára is elfogadható kirakati képnek tekintették, ami ekként a szocialista realizmus nyelvén szólt. A rakparti téma gyakori, tulajdonképpen Derkovits óta divatos munkás-ábrázolás, amely a rakodómunkások nehéz, proletár sorsát, heroizmusát és szunnyadó erejét, forradalmi potenciálját egyszerre képes megjeleníteni. A rakodó munkások azt szimbolizálják, ahogy a kizsákmányolt munkásosztály másnak építi a valóságot, de egyúttal azt is, hogy mégiscsak a dolgozó nép építi azt, és megfelelő irányítással, illetve képzéssel és neveléssel képes lenne saját maga számára is egy új világot teremteni. Derkovits 1927-es festményén

[1495] Gilles Deleuze: Francis Bacon. Az érzet logikája. (1981) Atlantisz, Budapest, 2014. 117-118.
[1496] Kállai 1925.

(*Rakodómunkások a Dunán*) a posztexpresszionista hősök erejüket megfeszítve talicskázzák a homokot és az építőanyagot a Groβstadtbild budapesti, marxista verzióján. Csernusnál viszont harminc évvel és egy sikeres (látszólag) alkotmányos hatalomrakerüléssel a hátuk mögött a rakodómunkások már a rakparton pihennek, cigarettát sodornak újságpapírból készült papírcsákóban, a háttérben pedig az 1947-ben újjáépített Margit-híd tükrözi vissza a történelmet.

Csernus rakodómunkásai ráadásul nem egyszerűen pihennek, hanem valójában kártyáznak, az egyik figura napilapból hajtogatott papírcsákója ráadásul hangsúlyosan a médiára, illetve annak befogadására, recepciójára utal, a másik figura tengerészsapkája, amiben a hajózás toposzán keresztül a Trianon előtti nagy Magyarország és Horthy tengernagy emlékezete is felsejlik, pedig egy alternatív (nem kommunista) történelmi emlékezetet villant fel. Ha pedig kártyáról van szó, akkor a magyar festészetben nem lehet nem gondolni Cézanne nevére (illetve a *Kártyázók* több verziójára), akinek művészetéből a Nyolcak és az aktivisták festészete is kiindult, ami éppen a kép festésekor, a Derkovits-vita idején vált a haladó szocialista hagyományok részévé, amikor a posztavantgárd polgárjogot nyert és felzárkózott – legalábbis korszerűségben – Munkácsy és a müncheni realizmus hagyománya mellé.

Csernus képének hangulata azonban Bernáth Aurél *Sztálinvárosi kikötőjé*hez (1952) is kapcsolódhat, vagy éppen Szőnyi István „Duna-parti", késő impresszionista festészetéhez, hiszen nagy hangsúlyt helyez a téma festői ábrázolására, a táj elemeinek, atmoszférájának leképezésére. A *Sztálinvárosi kikötő*ben Bernáth nem kevés iróniával és cinizmussal kapcsolta a kommunizmus építését a Dunakanyar és a Balaton polgári (Gresham-kör) árkádiai hagyományához. Csernus pedig ezt az árkádiai, posztexpresszionista hagyományt a meseszerű levegőperspektívával a rakodó munkások figuráin keresztül összekapcsolta Derkovits rakparti festészetével is. A festmény azonban 1956-ban keletkezett, a forradalom évében és Csernus 1957-ben állította ki, vagyis akkor, amikor a munkásság és a munkástanácsok magyar, antiszovjet forradalma végérvényesen kudarcot vallott. Innen nézve pedig akár még a sztrájk képeként is olvasható a festmény, de legalábbis egy újabb (a *Három lektor* után) ironikus kommentárként a Guttuso-anekdota felszólításához, hogy ne a pályaudvarokat és a síneket fesse Csernus, hanem a szocializmus hősies építését, vagyis a

dicsőséges munkásságot.[1497] Csernus pedig meg is festi azt, de nála a rakodók még sem dolgoznak, hanem pihennek, ami akár sztrájkként is értelmezhető, hiszen a „lényeg", a munka nem folyik, hanem áll.

Csernus az *Újpesti rakpart* után is tartotta magát ehhez a fajta passzív rezisztenciához, csöndes ellenálláshoz, hiszen a párizsi út után olyan külvárosi életképek készültek, mint a *Dráva utca* és az *Angyalföld* (*Angyalföldi MÉH-telep*), majd pedig a *Lehel-téri piac*. Csernus a munka helyett tehát a hétköznapi életet festette meg, a vas és az acél országának heroizmusa helyett inkább a rozsda és az enyészet világát ábrázolta. A nép pedig nem a szocializmust építi ezeken a képeken, hanem kószál, téblábol annak jól ismert, de mégis idegenné vált világában. 1956 után ráadásul egyre több figura, alak, személy kerül Csernus képeire, mintha a *Saint Tropez*-n felfedezett tömeg kísértette volna Csernust, mintha az emberek helyét kereste volna a szocializmusban, a szocialista kultúrában, a szocialista nagyvárosban.[1498] Annak a tömegnek a helyét, amelyet aztán nem a felvonulásokon és nem is az esti iskolákon, hanem a piacon, az utcán, a MÉH-telepen talált meg, vagyis a teljesen hétköznapi, a nagy narratíváktól mentes helyszíneken, amelyek a szocialista spektákulum heroizmusát teljes mértékben nélkülözték. Az első „koherens" szürnaturalista életkép és nagyméretű (110 x 200 cm) főmű valószínűleg a *Dráva utca* (1959) volt az ötvenes évek végén, ami egyrészt a *Saint Tropez* formabontását folytatta, másrészt visszatért a külvárosi tematikához, ami 1956 után új jelentésekkel gazdagodott, hiszen a város egyúttal a forradalom és a harc színtere is lett.[1499] A tömeg pedig ekként kétértelművé és gyanússá vált, még akkor is, ha elmerült a mindennapi, efemer, mulandó, egyáltalán nem heroikus világában, a szocialista fogyasztás valóságában.

A *Dráva utca* tehát a szocialista nagyváros, a szocialista spektákulum képe is, amely tulajdonképpen ugyanúgy néz ki, mint a kapitalista, hiszen a *Dráva utca* piaca épp olyan, mint a *Párizsi emlék* (1959) tere vagy a *Saint Tropez* rakpartja. Csak éppen a háttérben itt

[1497] Ablonczy 2008, 73.

[1498] Csernus amúgy nem vett részt a fegyveres harcokban, de élénken és nem kevés rettenettel figyelte az eseményeket. „Újabb kép: a Dózsa György út sarkán a bolt előtt ácsorogtunk, s messziről tank tűnt fel, és örömmel mondják: «Jönnek a magyarok!», de egy ember, valami viseletes katonaruha volt rajta, elkiáltja magát: «Francot magyar!», s elkezdett szaladni, s nem valami dicső részemről, de én is iramodtam. Hazáig loholtam, fentről kinéztem az ablakon, s már alattunk vonultak a szovjet harckocsik és nyitott teherautók, amelyen a géppuskák mellett kushadtak a katonák és lestek fölfelé. Kati elrángatott az ablaktól: meglátnak és lelőnek. Ez történt november 4-én." – Ablonczy 2008, 76.

[1499] A Dráva utca tudtommal lappang, az 1989-es oeuvre katalógusban Sylvester András szerepel tulajdonosként. Szintén Sylvester András tulajdonában volt és szintén lappang a szintén erre az időszakra datálható Párizsi emlék is, amely egy hasonló jellegű nagyvárosi életkép, mint a Dráva utca. Csernus 1989, 91.

nem jelenik meg a háború, a hadsereg, a katonai hatalom fenyegető alakja és árnya, a modern csatahajó. Az emberi tömeg spontán módon él, lüktet, áramlik, és egyúttal – némiképp ironikusan – kapcsolódik a szocialista realista felvonulás képi toposzához is. Csernus azonban hangsúlyosan egy átlagos, kaotikus tömeget ábrázol, amely efemer piaci épületek, sátrak között áramlik, a kép szélei felé pedig a város struktúrája, architektúrája még szét is esik, vázlatossá válik, nem tükrözi vissza a szocialista város monumentalitását. A cél ugyanis nem a nagyváros, hanem inkább a tömeg, az élet ábrázolása volt, a helyszín pedig már vélhetően itt is az Élmunkás-téri piac, nem pedig a Dráva utca. Csernus tehát továbbra sem fest építkezést, és persze gyárakat sem, kitart a baudelaire-i modern élet festészete mellett, miközben a szocialista árkádokat, a kirakatokat is kerüli. Rátalál viszont valami sajátosra, eltávolodik a szórakozás és a pihenés helyszíneit megörökítő párizsi impresszionistáktól és a polgári Árkádiákba (Dunakanyar, elegáns interieur) menekülő budapesti posztimpresszionistáktól (Gresham-kör) is, és József Attila nyomdokain visszatér a proletár valóság komor külvárosi forgatagába. Abba a valóságba, ami a Dráva utcai szép nagy műterem előtt Csernus budapesti valóságát is jelentette, hiszen Erdély Miklós szerint a már akkor is rossz hírű Illatos úti dzsumbujból érkezett el Bernáth iskolájába.[1500]

A külváros amúgy már 1956 előtt is fontos szerepet játszott Csernus életvilágában, hiszen a város pereme az 1954-es hangulatos és nagyvilági Groβstadtbild, a *Taxiállomás* és a sokkal komorabb 1956-os *Angyalföld* témája alapján is élénken foglalkoztatta Csernust – éppen abban az időben, amikor végre zöld utat kapott hivatalosan is Bernáth posztagybányai, posztavantgárd realizmusa és egyúttal József Attila költészete is visszakerült a kommunista kánonba.[1501] A hatvanas évek elején aztán a külváros toposza egy újabb jelentéssel is gazdagodott, amelynek szociálpszichológiája Fejes Endre legendás művével, a *Rozsdatemető*vel (1962) állítható párhuzamba. A rozsdatemető toposzát Fejes egyetlen mondattal is tökéletesen felskicceli rögtön regénye felütésekor: „Egymás hegyén-hátán kiselejtezett gépek, behemótkazánok, felismerhetetlen szörnyszülöttek nyomódnak mélyen a fekete salakba, mázsás, penészgombás karokkal mutatnak az égre, várják a tűzhalált."[1502] A rozsdatemető a regényben amúgy a múltat szimbolizálja, a Hábetler család története ugyanis a Horthy-korszakon, a II. világháborún és a Rákosi-korszakon át egészen az ötvenes évek

[1500] Rényi 2013.
[1501] Szabolcsi 1958.
[1502] Fejes Endre: Rozsdatemető. Magvető, Budapest, 1962. 3.

végének jelenéig ível. Az elrohadó polgári és ipari kultúra valósága azonban a szocialista kultúra jelenét is minősíti, hiszen az aktuális valóság a rohadó múlt, nem pedig az épülő jövő.

A Magvetőnél megjelenő kötetet Csernus illusztrálja, a borítókép egy MÉH-telep korhadó, fa kerítését jeleníti meg, amelyen keresztül rozsdás ócskavasakra látni rá, valamint a furcsamód vakítóan kék égre. A borító hatásában, színeiben, vizualitásában Max Ernst emléke sejlik fel, az a fajta egyszerre dekoratív és organikus bomlás és romlás, amely a festészetben a hatvanas évek elején Budapesten még nem volt megengedhető. Csernus pedig abban az időben illusztrálta a *Rozsdatemető*t, amikor nagy festői műveit – köztük a *Dráva utca* organikus folytatását a *Lehel-téri piac*ot – éppen kizsűrizték az 1962-es *IX. Magyar Képzőművészeti Kiállítás*ról. Talán ezért is van az, hogy makacsul tartja magát a művészettörténetben az a tetszetős analógia, amely összekapcsolja Csernus Tibor művészetét Fejes Endre *Rozsdatemető*jével, amely megjelenése idején óriási népszerűségnek örvendett, majd a feledés homályába veszett.[1503]

A Rozsdatemető analógia alapja leginkább az lehet, hogy a regény első mondataiban egy MÉH-telep jelenik meg és Csernusnak is ismert egy híres képe, amely vélhetően szintén egy MÉH-telepet ábrázol (*Angyalföld*, 1958-1959). A művészettörténeti párhuzam azonban nem áll meg ezen a ponton, hanem összekapcsolja egymással Fejes és Csernus munkásságát, és a „rozsdatemetőt", mint irodalmi és festészeti toposzt a Kádár-kori erodálódó és politikai tudatát elvesztő társadalom allegóriájaként értékeli. Az allegóriává magasztosított analógia igen tetszetős, de meglehetősen ingatag alapokon nyugszik, hiszen a *Rozsdatemető* szikár, szűkszavú regény, ami nem is annyira a Kádár-korszakról, mint inkább az azt megelőző fél évszázadról, Horthy, Szálasi és Rákosi világáról szól, poétikai értelemben pedig Csernustól egészen eltérő eszköztárral dolgozik. Amíg Fejes lakonikus mondatai és tényfeltáró elbeszélése Truman Capote dokumentarizmusa felé közelíti a szocialista realista poézist, addig Csernus barokkosan áradó, szürreális motívumvilágának párhuzamát leginkább Juhász Ferenc költészetében érdemes keresni. Némileg a Csernus – Fejes párhuzam ellen beszél az analógia legkonkrétabb eleme is, vagyis az, ahogy Csernus illusztrálta az 1962-ben kiadott *Rozsdatemető*t. Az illusztrációk ugyanis a regény világához hasonlóan szikárak, tényszerűek, a szöveget követik és képezik le a szocialista realizmus alapvető szabályai szerint, nem

[1503] Rózsa Gyula: Magánmitológia. Mozgó Világ, 2006/2. 121-124. A szerző „rozsdatemető-érdes" festészetről ír és a párhuzam felismerését Beke Lászlónak tulajdonítja. V.ö.: Beke László: Csernus Tibor és a festészet. In: Varga Zsuzsanna (szerk.): Csernus Tibor. Helikon, Budapest, 2000. 165-174.

hoznak létre egy párhuzamos, mágikus, szürreális világot, vagyis éppen hogy nem olyanok, mint az *Angyalföld* MÉH-telepének rozsdás televénye, ami a vas és az acél országának hátsó udvarát vizionálta egészen meghökkentő festői erudícióval.

Fejes Endre regénye rögtön 1962-es megjelenése után a nagyközönség kedvence lett, egy éven belül újra kellett nyomni, és 1963-ban már a színházak is játszották, ami azért is érdekes, mert a *Rozsdatemető* meglehetősen lehangoló képet fest a magyar proletariátusról. Fejest amúgy a kritika el is marasztalta pesszimizmusa és egzisztencializmusa miatt, miközben a közönség rajongott az izgalmas és fordulatokban gazdag, az utca emberéről szóló, de mégsem sablonos történetért. A sajtóban ezzel egyidejűleg szállóige lett a hábetlerizmus fogalma, ami a kispolgári normák szerint élő, a hétköznapi érvényesülést és az elérhető örömöket kereső, politikai nézetekkel nem rendelkező Hábetler családról kapta nevét.[1504] A magyar átlagember mentalitását sokkolóan pontosan leképező hábetlerizmus ideológiai értelemben azt is jelentette, hogy a proletariátus nem annyira a történelem hajtóereje, mint inkább a történelmi változások szenvedő alanya. Fejes még azt sem félt kimondani, hogy az esztergályos főhős, ifjabb Hábetler Jani nemcsak a kapitalizmus, de a szocializmus áldozata is, mégpedig éppen azért, mert hiányzik belőle a politikai tudat: kispolgári, befelé forduló, csak önmagával, illetve a családjával és annak sorsával törődő egzisztencia, aki a győztes munkásosztály tagjaként sem tudja megragadni a rendszer kínálta lehetőségeket:

"Hát ez a rendszer a ti homlokotokat csókolja, könyörög, hogy fáradjatok el az egyetemre, legyetek orvosok, mérnökök, bírók, fő művezetők, főrendőrök, főkatonák, főistennyilák, és ti előbújtatok a barakkokból, éltek ugyanúgy, mint a hörcsögök. Dzsessz, tánc, hajrá Fradi. Csak zabáltok, tömitek magatokat túrós csuszával, rántott hallal, böfögtök, és ágyba bújtok, kedves Hábetler elvtárs!"[1505] – mondja Hábetlernek szemrehányóan sógora és áldozata Zentay Gyuri, akit egy MÉH-telepen, rozsdás, kidobott, újrahasznosításra váró gépek és alkatrészek között üt agyon a főhős. A *Rozsdatemető* így minden pesszimizmusa és kispolgári egzisztencializmusa ellenére is értelmezhető olyan szocializmus kritikaként, ami az elkötelezettség, az ágencia, a pártosság fontosságának irányába mutat, hiszen azt a fajta proletariátust bírálja, amely az indoktrinációval és az emancipációval szembeszegül, aki nem

[1504] V.ö.: Takács Ferenc: A szocreál egzisztencialista. (2009) https://magyarnarancs.hu/konyv/elsullyedt_szerzok_xxiii_a_szocreal_egzisztencialista_-_fejes_endre_1923--72846

[1505] Fejes Endre: Rozsdatemető. Magvető, Budapest, 1962. 330-331.

hisz a nagy rendszer spektákulumában, mivel történelmileg bizalmatlan minden hegemón uralmi formával szemben. Így egészen természetes és magától értetődő módon csak a saját érdekeit (Eigen-Sinn) nézi egy mindig „ellenséges" környezetben, amelyhez azonban éppen boldogulása érdekében fogcsikorgatva igyekszik adaptálódni, vagyis hit és elkötelezettség híján reziliens módon viselkedik.[1506]

Csernus a nem különösebben reprezentatív, kisméretű kötethez tusrajzokat és színes, lavírozott tus borítót készített. Az illusztrációkon szinte mellékesnek tűnő, anekdotikus jelenetek láthatók, a regény kulcsmomentumai ritkán tűnnek fel, se a gyilkosság maga, se a vészkorszak, se a hírhedt rántott hal túrós csuszával nem ragadta meg Csernus képzeletét. Ezek helyett életképeket készített: kerthelyiség, cselédszoba, sikátor, kávéház, konyha, temetés. És egy szőlőhegy, azaz egy absztrakcióba hajló tájkép, ahol a szőlőtőkék örvén lehetősége nyílt egy szinte mondriani mélységű kísérletre, amelyben a kép terét egyszerű vonalak határozzák meg, amelyek a karókat reprezentálják. Egy ilyen típusú, modernista – nem pedig szocialista realista – esztétikai perspektívában viszont már rögtön az első realista illusztráción is izgalmas, fröcskölt pöttyökre bukkanhatunk, és a szürrealizmusból kinövő „drip painting"-re is utalva beilleszthetjük a *Rozsdatemető* képiségét abba a jól ismert narratívába, amely szürnaturalizmusként írja le Csernus korabeli festészetét. Egy másik pettyegetett lombozattal ékesített képen még egy homogén fekete alak is felbukkan, ami viszont Gauguint, Rippl-Rónait és a szimbolizmust idézheti fel a művészettörténet archívumából.

Ebben a művészettörténeti perspektívában azonban az is láthatóvá válik, hogy az életképek se nem szocialista realisták, se nem avantgárdak, hanem lényegében ahhoz az akadémikus realista festészethez kapcsolódnak, amelynek jegyében Bernáth Giottótól és Dürertől Rembrandton és Courbet-n át nagyjából Van Goghig tanította a művészet történetét. Szinte apjaként tisztelt és szeretett főiskolai mesterének köszönhetően Csernus pályája és szocializációja is egyértelműen ebben a „realista" szellemben indult. A *Rozsdatemető* színes borítója azonban valahogy mégiscsak kilóg ebből a racionális, kulturált és művelt polgári világból, hiszen egy mellékes dolgot, egy jelentéktelen momentumot nagyít fel és ábrázol részletekben gazdagon: a MÉH-telep korhadt, toldozott-foldozott fa

[1506] Lüdtke 1993. Lüdtke és a német Alltagsgeschichte nézőpontját, illetve a reziliencia szociálpszichológiai fogalmát is alkalmazza a Kádár-kori magyar társadalom elszegényedő, az uralmi elittel szemben álló, saját önös érdekeit szem előtt tartó szubjektum-pozíciójának elemzése során a Rozsdatemetőre is hivatkozó Majtényi György: Majtényi 2015.

kerítését, amelyen át be lehet látni a roncstelepre. A képkivágat mikrorealizmusa így szürreális asszociációkat kelt, hiszen egy rozoga kerítés tölti be a képteret, melyen keresztül be lehet kukucskálni egy másik térbe, ahol „tekergőző", vitális, biológiai és bioromantikus képzeteket idéző rozsdás vasak feketéllenek.[1507] A látszólag narratív, realista nyitókép így valamiféle rejtett igazságra, eltitkolt dologra utal: ami nem más, mint a látványos szocialista kulisszák mögött lassan, de biztosan dolgozó enyészet.

A rejtőzködő, de a felszín alatt intenzíven munkálkodó szürreális enyészet kétszeresen is allegorikus figura. Egyrészt Csernus soha nem beszélt arról nyíltan, hogy őt akármennyire is érdekelte volna a szürrealista kultúra és költészet, mert mindig is realista művésznek tartotta magát.[1508] Másrészt az elfojtott és rejtőzködő szürrealizmus nemcsak Csernus művészetében és műveltségében, de a Kádár-kori kultúrában is meghatározó jelenségnek tekinthető, ami a legerőteljesebben Déry Tibor, Weöres Sándor, Nagy László és Juhász Ferenc munkásságában tapintható ki. Innen nézve az sem érdektelen, hogy Csernust régi barátja, Juhász Ferenc ajánlotta be a Szépirodalmi Könyvkiadóhoz, ahol először Francois Rabelais *Garguntua és Pantagruel*jét (1954), aztán Tersánszky Józsi Jenő *Kakuk Marci*ját (1956) illusztrálta elegáns impresszionizmussal lazított akadémikus realista modorban, majd pedig József Attila *Hazám* című kötetéhez (1956) készíthetett reprezentatív és sokkal modernebb szellemű litográfiákat, ami ismét egy allegorikus momentum. József Attila hivatalos értékelése ugyanis éppen az ötvenes évek közepén, a kulturális forradalom desztalinizálása során változott meg, ekkor válhatott ugyanis a szocialista realista kánon részévé egy korábban avantgárd, formalista kísérletezéssel vádolt, a szürrealizmustól is megérintett életmű.[1509] József Attila kanonizálása szimptomatikus eleme volt annak a kulturális iránymódosításnak, amit a legegyszerűbben a szocialista realista kánon modernizációjaként írhatnánk le.[1510] Ezzel párhuzamosan, 1953 után Juhász Ferenc költészetében és Csernus Tibor festészetében is felbukkant egy korábban nem annyira érzékelhető, kozmikus távlatokra nyíló, szürreális horizont,[1511] vagy inkább szürracionális

[1507] V.ö.: Kállai 1932. Kállai 1947a.
[1508] V.ö.: Murris 1989. Kis 1996. Ablonczy 2008.
[1509] V.ö.: Szabolcsi 1958. Lukács és Révai levelezéséből kiderül, hogy Lukács már az ötvenes évek elején is óvott József Attila avantgárd formalizmusának túlzott kritikájától, de József Attila csak 1953 után lett a szocialista realista irodalmi kánon része. V.ö.: Poszler 1985.
[1510] V.ö.: Németh 1955. Dmitrijeva 1958. Reid 2000.
[1511] Ahogy Juhász Ferenc úgy Csernus Tibor esetében sem annyira „stiláris", poétikai értelemben erős a szürrealizmus hatása, hanem inkább „episztemológiai" szempontból. Úgy, ahogy Foucault is Bachelard nyomán Bretonban a filozófust és az emberi természet tudósát, a francia Goethét látta. V.ö.: Parkinson 2009.

nyelv, illetőleg nyelvjárás, amelyen keresztül a szocialista tematika eredetivé, érdekessé, izgalmassá válhatott.[1512]

Ez a már Budapesten formálódó nyelv talált egy további bőséges forrásra Párizsban és az ottani szürrealizmusban, illetve Hantai absztrakciójában, ami egy mélyebb, zsigeribb realizmus ideológiáját öltötte magára ebben az időszakban. És mindez már működésbe lépett az 1956-os posztexpresszionista *Angyalföld* új verzióján, az 1958-59-es *Angyalföldi MÉH-telep*en. Az „új" *Angyalföld*ön, amelynek kialakítása piacot idéz, de a korabeli kritika a helyszínt haszonvastelepként azonosította, melyet valóban fura, mondhatni szürreális szerkezetek népesítenek be. Felfedezhető rajta egy hatalmas küllős kerék, egy kályha, egy hosszú asztal, előtte pedig két figura is, talán piacozók, vagy a MÉH-telepre érkező lomisok, akik hulladékból kívánják némi pénzzel kiegészíteni keresetüket. A szerkezetek mibenléte kideríthetetlen, nem ábrázolnak valós struktúrákat, vagyis Csernus hirtelen nagyon messzire kerül korábbi realizmusától, ahol még a virág virág volt (*Három lektor*), a talicska meg talicska (*Újpesti rakpart*). A mű látszólag akár egy munkás életkép is lehetne, csak éppen nem ábrázol semmilyen építő jellegű tevékenységet, ami már az *Újpesti rakpart*nál is erősebb kritikát jelez. Tematikája így már nem igazán szocialista és a szürrealista nyelvet, a bomló formák kavalkádját nem indokolhatja az irónia, a függő beszéd sem. Vagyis a *Saint Tropez* nyugati, karneváli dekadenciájához képest itt már a szocialista világ bomlik szét, ami nyilván nem volt megengedhető a szocialista spektákulum ideológiájának keretei között, ami Csernus képeinek kizsűrizéséhez vezetett.

Minden bizonnyal ezt a festményt hivatkozta Perneczky is *Angyalföldi haszonvastelep* címen, hiszen a Magyar Nemzeti Galéria leírókartonján is az szerepel, hogy a kép egy roncstelepet ábrázol fémhulladékokkal.[1513] Ha viszont a történelmi perspektívát a személyes ízléssel és emlékezettel konfrontáljuk, akkor azt is érdemes megjegyezni, hogy Csernus már több ízben említett vonzódása a gépekhez és a technikához még gyerekkorára datálható: „Emlékszem apám egyszer rajzolt nekem egy lovat, s némi idegenkedéssel szemléltem, mert engem a mozdony jobban érdekelt, mint a ló. Motorbicikliket már akkor rajzoltam, szerettem a technika formáit; elnéztem, amint az utca közepén zötyög és pöfög a cséplőgép,

[1512] A szürracionalistát Bachelard nyomán használom: Bachelard 1936. Az ismeretelmélet és az identitás nyelvi konstrukciójához lásd: Foucault 1984a. Kotkin 1995. A szocialista realista nyelvjárásokhoz: Scheibner 2014. A szürracionális gondolkodás ismeretelméleti tekintetben párhuzamba állítható a tudás és a nyelv párhuzamos konstrukciója során a nem racionális dimenziókat hangsúlyozó posztracionális fogalmával is: Eyers 2013.
[1513] Perneczky 1966.

s mi gyermekek szaladtunk mellette. A házunk végében állt egy gépház szerszámokkal, s arrébb Kuhajdáék udvarán két tüzesgép pihent, erről sok vizuális emléket őrzök: ferde napsütésben a rozsdás kazánok ültek a kerekeken, surrogott a nap az akácokon, melyek beborították az udvart – nagyon szerettem nézni."[1514]

Az *Újpesti rakpart* és a *Rozsdatemető*, illetve a két *Angyalföld* között azonban ott van a hírhedt első párizsi út, majd a hazatérés Hantai és Ernst technikáival gazdagodva, feldúsulva. A dúsulást és a dúsítást akár a szó szoros értelmében is vehetjük. Csernus ugyanis nem változtatott a képi reprezentáció posztnagybányai, vagyis posztavantgárd paradigmáján, a Hantai-féle szürreális, automatikus technológiákat csupán beemelte a pliniusi-gombrichi realizmus eszköztárába.[1515] „Akkor én felkerestem Hantait, akiről Pesten már sokat hallottam. Juhász Ferenccel, kedves barátommal, jól ismerték egymást, úgyhogy nagyon kedvesen fogadott. Nagyon tetszett nekem, amit akkoriban csinált. Tubusból egyenesen a vászonra nyomott, mondjuk pirosat, kéket, meg fehéret, aztán elővette egy rossz vekkeróra egyik kerekét, és végighúzta az egész felületen. Ami maradt, az egymásba keveredett, de mégis helyenként határozottan elváló festékréteg volt, mely úgy nézett ki, mint a márvány."[1516] Hantai első, 1953-as párizsi egyéni kiállításán szerepeltek azok a művek, amelyeknek a megfestésekor nem ecsettel, hanem – más hasonló, fémes és fogas tárgyak mellett – egy ébresztőóra fogaskerekeivel modellálta a festéket a vásznon, ám amikor Csernus nála járt, akkor Pollock és Mathieu nyomdokain inkább már csorgatta és fröcskölte a festéket a *Sexe-Prime* (1955) utáni korszakában. Csernus viszont Juhász Ferenc ajánlására a kozmikus és mitológiai asszociációkat keltő *Irástudók fá*ját akarta látni, de Hantai addigra már teljesen szakított a figurációval, és a bioromantika egy újabb, elvontabb verziójával, a belső világ erőtereit kivetítő, absztrakt gesztusfestészettel kísérletezett, amelynek csak egy eleme volt a frottage-grattage-décalcomanie technológia, ami felülíródott Hantai újabb ideológiájával, amely a festészetet az élet, az erő, az emberi gesztus lenyomataként kívánta újraértelmezni.[1517] Az „új" *Angyalföld*ön mindez az áramlás, mindez a mélyebb, alantasabb és vitálisabb materializmus pedig már erőteljesen működésbe is lépett.[1518]

[1514] Ablonczy 2008, 66.
[1515] Bryson 1983.
[1516] Részlet Stenczer Sári 2002-es interjújából Csernus Tiborral. In: Stenczer 2008.
[1517] V.ö.: Didi-Huberman 2005.
[1518] A bataille-i alantas és vitális materializmushoz lásd: Didi-Huberman 1995. Bois – Krauss 1997.

Csernus „szocialista realizmusa”

„A szocreál egyébként – hála Bernáth, Berény és Szőnyi küzdelmeinek –, nem jelentkezett leküzdhetetlen fenyegetésként. Gyakorlatilag ők hárman védték a főiskolán az ábrázoló művészet jogosultságát, de azt nem kívánták akceptálni, hogy ebbe a zsdanovi elmélet követése is beletartozzon. Azt persze nem mondták, hogy hagyjuk figyelmen kívül Zsdanovot, mert ez akkoriban nem esztétikai, hanem rendőrségi kérdés lett volna. (…) Korrigálás közben el-elejtették, hogy Bonnard, Cézanne, Degas azért messzebb eljutott a világ bemutatásában, mint – teszem azt – egy Alekszandr Geraszimov.”[1519] A kilencvenes évekből származó visszaemlékezés jelzi, hogy az ötvenes években Csernus egészen pontosan tisztában volt a szocialista realizmus diszpozitívjével, nyelvével és vizuális kultúrájával is, hiszen Geraszimovot és Zsdanovot állította szembe Bernáthtal, illetve Bonnard, Cézanne és Degas modern, realista festészetével. Ebben az a legizgalmasabb, hogy az ötvenes években Bonnard és Cézanne posztimpresszionista, burzsoá művésznek számított, Degas pedig leginkább impresszionistának, realizmusát akkor még nem igazán diszkurziválták, Nyugaton sem. Csernus mestere, Bernáth viszont a klasszikus, realista, természetelvű művészet megújítóját látta az impresszionizmust és a klasszicizmust ötvöző művészekben, mely stratégiának Cézanne lett a szimbolikus alakja.[1520] Jól mutatja Csernus szocialista és realista edukációját az alábbi hosszabb idézet is, amelyből az is kiderül, hogy milyen problémákat okozott a szovjet szocialista realizmus követésének, illetve másolásának esztétikai és etikai imperatívusza a fiatal festőben.

„Előrekoslattam az időben, pedig az elméletemet még szeretném elmondani az ’50-es évek elejének esztétikai diktátumáról. Magyarország akkor abban a szerencsétlen helyzetben volt, vagy szerencsésben is, hogy a szocialista realizmus fenyegető igénye a Szovjetunió felől különös gellerrel, s ezzel enyhített formában jelentkezett. Az orosz festészetnek az ikonfestészet mellett alig volt hagyománya. Mert a XIX. századból hangosan emlegetett Verescsagin nem tekinthető festőnek. A müncheni iskolára a második világháború

[1519] Kis 1996, 31.
[1520] Bernáth 1941.

eseményeivel a szovjetek aztán ráduplázták; a csataképek, zsánerképek, illusztrációk százai, ezrei születtek a győzelem mámorában. Nálunk ezek lettek volna a követendő példák. Csakhogy Magyarország a másik oldalon harcolt. Sikeres csaták élményeire és háborús hősök ábrázolandó példáira nem hivatkozhatott a hivatalos kultúrpolitika, így esztétikai diktátumait is kénytelen volt szűkített oktávra hangszerelni. A magyar progresszív hagyományok védelmében, abban, hogy valami megmentődjön, nagy szerepet játszott Bernáth Aurél. Akiről a mai napig a szocialista festészet egyik megteremtőjeként beszélnek. Igaz, nem támogatta az absztrakt festészetet, mert maga sem volt absztrakt. Ha viták kerekedtek, ő azért istenkedett, hogy a nagybányaiakat tekintsük örökségnek. Az a mi hagyományunk! Tájképet festeni mélyen elítélendő volt, mert nem fejezi ki az ország építését. Egy tárlaton megjelent például Renato Guttuso, az olasz híresség, aki tolmácsával megkeresett és letolt a Déli pályaudvart ábrázoló képem előtt: «Kollégám, nem érti, hogy nem tájképet, hanem az építést kéne festenie?» Másoktól Bernáth is megkapta a magáét: badacsonyi látképéről azt közölte a pártújság, hogy a szőlőhegy nem lehet jó, mert erről a hegyről nem csoroghat le az áldásos eső! Írta: Bán Béla, az európai iskola egyik fő apostola, aki aztán szocreál képeket kezdett festeni. Azt sem művészi, sem tematikus értelemben nem tekinthettük példának, hogy Nagy Péter agyonveri fiát, amint azt Repin gusztustalan képéről ismerjük. Jártunk szovjet festészeti kiállításon, s csak bámultunk; például Vorosilov portréján. Talán síelt a nagy vezér. A főiskolán megbeszéltük a tárlatot, s felszólalt egy gyerek: arra kéne válaszolni, hogy a mű mikor készült. 1940-ben, azt is csak azért tudjuk, mert a kép dátumát odaírták. De a stílus miként felel meg korunknak? Nem válaszolt senki."[1521]

Csernus visszaemlékezéséből tehát egyértelmű, hogy pontosan tisztában volt a szovjet szocialista realizmus nyelvével és művészettörténeti helyével, pontosabban azzal a hellyel, amelyet a modernizmus történetében betöltött. A hely Csernus akkori modernista retorikájában az akadémikus realizmus, az idő pedig nagyjából az 1870-es évek, Munkácsy, Repin és Leibl kora,[1522] amely egyúttal a plein air és az impresszionizmus forradalmának ideje is, amelyet azonban Munkácsyék Manet-tól és Degas-tól eltérően figyelmen kívül hagynak. Ez a fajta müncheni akadémikus realizmus közel száz évvel később az impresszionizmusnál jóval durvább avantgárd forradalmak után nyilván nem lehetett már korszerű, amivel

[1521] Ablonczy 2008, 72-3.

[1522] Munkácsy akadémikus realizmusának recepciójához és művészetelméleti problematikájához lásd: Markója Csilla: Munkácsy-kérdések. Problématörténeti vázlat és bevezető a Munkácsy-összeállításhoz. Enigma, 43-44. 2005. 16-54.

nemcsak Bernáth, de Csernus is tisztában volt már párizsi útja előtt is. Sőt a Munkácsy krédó leváltása a hivatalos kultúrpolitikában is lezajlott közvetlenül Csernus 1953-as diplomázása után, ami nyilván hozzájárult ahhoz, hogy Csernus már szinte legitim módon Bernáth, Bonnard, Manet és Degas irányában kereste a realizmus megújításának lehetőségeit.

Az 1957-58-as szűk egy év Párizsban ebben a keresésben nyitott egy újabb fejezetet, hiszen Csernus az 1958-as hazatérése után egyszerre több képen is elkezdett dolgozni, egyrészt a *Saint Tropez*-n, másrészt egy másik nagyméretű festményen, a rokon módon komponált *Dráva utcá*n, amelynek az egyik leágazása lehetett az 1958-59-es *Angyalföld* a MÉH-teleppel. A *Saint Tropez*-tól eltekintve úgy tűnik, hogy Csernus Párizs után is a szocialista realista életkép zsánerében dolgozott tovább, aminek legfontosabb előzménye, egyfajta mintadarabja az 1957-es *Újpesti rakpart*, ahol már a kavicsos Duna part festői alakítása szürrealista jegyeket mutat, visszakaparásokkal, a festőkés intenzív használatával. Erre a zsánerre 1953 után talált rá Csernus, amikor a szocialista realista történeti festészet felvállalása után a szovjet tematikus festészet erős kritikájának idején a nagyvárosi életképpel kezdett el kísérletezni. Az átmenetet az 1953-ös *Esti Iskola* jelentheti, ami még a témakiírások korszakát tükrözi, hiszen az esti iskola tipikus szocialista téma, de a kép már Bonnard és Bernáth oldott posztimpresszionista stílusában fogant. Sőt, ha a témát nézzük, már ott is érzékelhető némi irónia, hiszen a kommunista esti iskola a munkásság szellemi fejlődését segítette elő, vagyis arra szolgált, hogy munka után a munkásság elsajátítsa a marxista-leninista világnézet alapjait, hogy megértse, miért is kell olyan keményen dolgozni azon, hogy a kommunista termelés túlszárnyalja a kapitalistát. Ehhez képest Csernus egy festőt és egy női aktot helyez az esti iskola toposzába, vagyis tulajdonképpen egy l'art pour l'art témát, ami Zsdanov és Révai kritériumai szerint nyilvánvalóan egy burzsoá, antikommunista jelenet, ahol a reakciós festő „munka után" mintegy a saját passziójának él, és nem munkásokat fest, hanem egy aktot, ami egyúttal a puritán és aszkétikus kommunista erkölcs arculcsapása is.

Ehhez képest a két évvel korábbi diplomamunka ugyanennek a stúdió-témának egy igen elegáns, látszólag kommunista, de valójában inkább nemzeti, republikánus verziója, hiszen a Szabadságharc festője, Orlai Petrich Soma festi meg rajta a Forradalom költőjét, Petőfi Sándort (1950). A republikánus témát és történelmi eseményt azonban kisajátította, magáévá tette a kommunista ideológia, hiszen Horváth Márton már a koalíciós, népfrontos időkben meghirdette a Lobogónk Petőfi! jelszót, amivel Petőfi forradalmi realista művész

lett, aki ráadásul a nép költője, amelynek forradalma a proletárdiktatúra egyik fontos előképe lett és nemzeti legitimációjának is bázisa.[1523] A kompozíció klasszikus, Munkácsyt és Madarászt is megidéző kidolgozása sejteti, hogy Csernus tisztában volt a hivatalos elvárásokkal, de ezen túlmenően kifejezetten azonosult is az ideológiával, mintegy magáévá tette (taking the revolution inside)[1524] azt, hiszen a festményen amúgy saját magát és Juhász Ferencet festette le, mintha közvetlenül is érzékeltetni kívánta volna, hogy az ifjú proletár festő és az ifjú proletár költő az új társadalmi-politikai és kulturális-esztétikai front élharcosa. Az elismerés sem maradt el, hiszen az 1952-ben diplomázó huszonöt éves festő rögtön Munkácsy-díjat is kapott művére.[1525] A Főiskola befejezése után aztán Bernáth asszisztense lett, elkezdett dolgozni a Szépirodalmi Könyvkiadónak, és mindezzel párhuzamosan arra is szakított időt, hogy megfesse barátja és mentora, *Juhász Ferenc portréjá*t (1954).

A portré szolid expresszivitása Bernáth és Berény posztexpresszionizmusát idézi fel, amelyben a fiatal Juhász Ferenc poeta doctusként, feje mögött könyvekkel hever és dohányzik egy összességében szegényesen (és aszkétikusan!)[1526] berendezett interieurben. Juhász ekkor már a Szépirodalmi szerkesztője, friss Kossuth-díjas, és azt is lehet tudni róla, hogy korai szürrealista verseit már régen elégette[1527] – az aszketikus önkritika explicit és teátrális formájaként. Ennek ellenére vagy éppen ezért a kommunista népi szürrealizmus egyik vezéralakja lesz, aki a két másik vezéralakkal, Nagy Lászlóval és Kormos Istvánnal közös társbérletben lakik az ötvenes években. A népi szürrealizmus amúgy csak valamikor a hatvanas években – a parttalan realizmus diszkurzusával párhuzamosan – jelenik majd meg az irodalomkritikában. A kiindulópont leginkább Bori Imre *A szürrealizmus ideje* című kötete, amely a tételes francia szürrealizmussal szemben beszél egy másik, jellegzetesen magyar útról is.[1528] Ez nem Illyés, Déry, Németh Andor és Tamkó Sirató Károly, hanem inkább Tamási Áron, Sinka István, Gelléri Andor Endre és Szentkuthy Miklós útja. Sőt Hamvas Béla és Weöres Sándor, Határ Győző és Sőtér István, valamint az Európai Iskola mezsgyéje Mezei Árpáddal és Pán Imrével. Juhász szürrealizmusának gyökerei pedig Weöres Sándorhoz vezetnek, aki 16 évesen „felfedezte” Juhászt, a költőt. Weöres viszont az Európai Iskola

[1523] Horváth Márton: Lobogónk: Petőfi. Szikra, Budapest, 1950.
[1524] V.ö.: Kiaer – Naiman 2006.
[1525] Szegi Pál: Petőfi-ábrázolások a II. Magyar Képzőművészeti Kiállításon. Szabad Művészet, 1952/3. 104-107.
[1526] V.ö.: Szolláth 2008.
[1527] Juhász 1976, 487.
[1528] Bori 1970.

társaságához tartozott, fordított is az *Index* könyvtárnak, jóban volt Hamvassal, akinek filozófiája nagymértékben hatott is rá.[1529] Weöres metafizikus szürrealizmusa, mitológiai érdeklődése, klasszikus, babitsi indíttatású, de összességében mégis inkább hamvasi kultúrája amúgy nem állt távol Csernus klasszikus, bernáthi polgári realizmusától sem – legalábbis a klasszikus nagypolgári kulturális értékek kultiválásának tekintetében, amelynek a reneszánsz humanizmus maradt az esztétikai-politikai paradigmája egészen Thomas Mannig ívelően.

Csernus korabeli illusztrációi, a *Gargantua és Pantagruel* (1954) vagy a *Kakuk Marci* (1956) is Bernáth útját követték – éppúgy, mint korabeli festményei, az *Esti iskola* (1953), a *Taxiállomás* (1954) vagy a *Három lektor* (1955). Az 1956-os József Attila illusztrációkkal egy idős *Angyalföld* (1956) vagy az *Újpesti rakpart* (1957) részletmegoldásaiban viszont már a Bernáth által megtagadott expresszionizmus is jól kitapintható, ami a kor Budapestjén Derkovits és Uitz kultuszát jelentette. Csernus tehát a posztnagybányai modernizmus oldott festőiségétől egy-két év alatt – éppen a Derkovits-vita idején – eljutott a nagybányai tradíció expresszív átírásáig és újraértelmezéséig. Sőt Csernus útja a kezdeteit is tekintetbe véve még ennél is impozánsabb. Diplomaművein ugyanis a Gresham-kör és Bernáth festőisége még csak legföljebb a fénykezelésben, a kontúrok felpuhításában észlelhető. A *Landerer nyomdában kinyomtatják a 12 pontot* (1953) és az *Orlai festi Petőfit* (1950) képen is az a fajta festői szemlélet dominált, amely Révai József kultuszminisztersége idején meghatározta a magyar szocialista realizmust. A „lobogónk Petőfi" szellemében készített tematikus festészetről van ugyanis szó, amelyben a stiláris ukázok Munkácsy realizmusa felé mutattak.[1530] 1953, vagyis Sztálin halála, illetve Rákosi és Révai bukása után viszont Csernus festészetében is szinte azonnal kitapinthatóvá vált az enyhülési folyamat. Mégpedig pontosan akkor, amikor a hruscsovi desztalinizáció budapesti „kiadásában" a szovjet típusú tematikus festészet háttérbe szorul, a Nagybányával fémjelzett magyar tradíció erőre kap, és a korábban posztimpresszionizmusa miatt bírált Bernáth pozíciói is megerősödnek, és megkezdődik a sztálini-zsdanovi peredvizsnyik realizmus állami korrekciója, modernizálása.[1531]

[1529] Balázs Imre József: Weöres Sándor és a magyar szürrealizmus műhelyei. In: Egyed Emese – Bogdándi Zsolt – Weisz Attila (szerk.): Certamen II. EME, Kolozsvár, 2015. 73–80.
[1530] Horváth 1950a.
[1531] V.ö.: Bán Béla: Posztimpresszionizmus mai képzőművészetünkben. Szabad Művészet, 1954/4. 188-191. és Bernáth Aurél: Képzőművészetünk időszerű kérdéseiről. Csillag, 1954/6. 1313-1326.

Bernáth asszisztenseként a fenti esztétikai és politikai folyamatokat Csernus közvetlen közelről is megtapasztalhatta, ami már 1953-as nagy festményén, az *Esti Iskolá*n is tetten érhető. A téma ugyan még egyértelműen pártos, hiszen a kulturális forradalom egyik fontos helyszínét, az esti iskolát ábrázolja, de Csernus képén már nem munkások ülnek, hanem egy öltönyös festő és meztelen női modellje látható. A helyszín egy gyűlés, vagy valamiféle ünnepség nyomait viseli magán, ami után az ünnepségen résztvevő munkás egy élő modell után rajzol, képezi tovább magát. A kép tere és festésmódja a korábbi Csernus-képekhez viszonyítva már egyértelműen a bernáthi festőiség regisztereiben mozog. A zsánerkép szinte feloldódik a fények és az atmoszféra játékában, a női test modellálása pedig különösen gazdag, és szinte teljesen elszakad a korábban uralkodó szovjet fotografikus realizmustól. A bernáthi posztnagybányai festészet dominál az 1954-es *Taxiállomás*on és az 1955-ös *Három lektor*on is, amelyek gyakorlatilag már az európai polgári kultúra toposzait viszik vászonra, és egyáltalán nem igazodnak a tematikus szocialista realista festészet sablonjaihoz. Első nagyobb könyvillusztrációs megbízásán, Rabelais *Gargantua és Pantagruel*jének életképein is ez a fajta oldott, bernáthi természetelvű festészet dominál, ami kiválóan működik is az akvarell technikának köszönhetően. Ugyanez a szemlélet és technika, a posztimpresszionista „foltfestészet" irányába fellazított nagybányai piktúra érvényesül a másik nagy grafikai megbízásán Tersánszky Józsi Jenő *Kakuk Marci*jának illusztrációin is, amelyet szintén a tájképi és életképi jelenetek naturális és kolorisztikus gazdagsága jellemez.

Csernus azonban mindeközben felfedezi magának az avantgárd Bernáthot is, kedvenc képe a *Riviéra* lesz, és annak posztavantgárd, az expresszionizmust természetelvű piktúrává szelídítő festészete nagyobb motivációt jelent Csernus számára, mint azok a korabeli kompozíciók (a Népstadion metró-állomás munkásság és a sport tematikájú freskója), amelyeken Bernáth asszisztenseként maga is dolgozik. Ez a fajta régebbi modernista, illetve posztavantgárd Bernáth motiválja az olyan Csernus-kompozíciókat is, mint az *Angyalföld* vagy az *Újpesti rakpart*, és ugyanez jellemzi a József Attila *Hazám* című reprezentatív kötetéhez készített külvárosi tájait is, amelyek Bernáth 1920-as évekbeli grafikáival vethetők össze. Ezek közül minden bizonnyal az 1922-es bécsi *Graphik Mappa* a leghíresebb, amelynek elegáns posztexpresszionizmusa az ötvenes évek végén magánál Bernáthnál is újra megjelent a Brüsszeli Világkiállításra készített *Budapest* alumínium pannóján.[1532] Bernáth a

[1532] Rum 2016.

húszas évek elején, és saját húszas évei végén még kifejezetten Uitz és az aktivisták nyomdokain haladt, vagyis a klasszikus modern és az avantgárd nézőpontok (futurizmus, absztrakció, expresszionizmus) kombinálásával kísérletezett. Később, a húszas évek második felében, 1926-os hazatérése után viszont a klasszicizáló Neue Sachlichkeit felé mozdult el (*Riviéra*, 1927), majd pedig leginkább a francia posztexpresszionizmus (Rouault, Bonnard, Vuillard) hatása mutatható ki (*Tél*, 1929) a nagybányai tradícióhoz visszatérő művein.

Csernus pedig nyilván Bernáthtól leste el a klasszikus és a modern ötvözésének hagyományát, amelyben olyan modern realisták váltak számára útmutatóvá, mint Degas és Manet. A *Három lektor* estében például egészen konkrétan Manet *Reggeli a műteremben* (1868) című festménye adta az inspirációt, illetve az egykori Japán, akkor Hungária Kávéház, ahol a Szépirodalmi Könyvkiadó szerkesztői (mint Juhász Ferenc) és „lektorai", Domokos Mátyás, Réz Pál és Vajda Miklós is gyakran megfordultak.[1533] A legendás kávéházra maga Csernus is a kultúra és saját kulturális nevelődésének helyeként emlékszik vissza: „Csillogó szemű, tehetséges baráti társaság körében ülhettem a Hungáriában; High Life volt ez, vagyis ahogy akkor emlegettük „higlicek" köre, akik színvonalat jelentettek Magyarországon."[1534] Ez a színvonal amúgy nagyjából a két világháború közötti baloldali, polgári kultúrát jelentette Déry Tiborral, Mándy Ivánnal, Vas Istvánnal az élen. A képzőművészetben azonban ilyen fajta kultúra az ötvenes években már nem igazán létezett, illetve „ellenzékbe", magánlakásokba szorult, ha az egykori Európai Iskola szürrealistáira gondolunk. Így talán érthetőbbé válik az is, hogy az *Angyalföld*ön és az *Újpesti rakpart*on Bernáth és Szőnyi festészete mellett miért dereng fel Vajda, Ámos, vagy Bálint Endre szürrealizmusa helyett a Derkovits-hagyomány a rakparti képekkel. Ugyanez a fajta alapvetően realista és figuratív, de baloldali érzékenységgel és avantgárd stilisztikával felruházott polgári modernizmus jellemzi a *Rozsdatemető* illusztrációit is, csakhogy Csernus Derkovitstól vagy Uitztól eltérően már nem heroizál, hanem Bernáthhoz hasonlóan melankóliába hajló sztoikus közönnyel ábrázolja a szocialista valóságot.

[1533] Domokos 2006.
[1534] Ablonczy 2008, 74.

Külvárosi éj

Amíg a *Taxiállomás* (1954) az olvadás optimizmusához híven Degas és Bonnard festőiségét adaptálta az ötvenes évek Budapestjére, némi baudelaire-i spleen-nel fűszerezve, addig a két évvel későbbi *Angyalföld* (1956) már sokkal komorabb és komolyabb képet fest a nagyvárosról. A festői perspektíva látszólag még ugyanaz, a modern nagyváros, a Groβstadt, amelynek vezetékekkel behálózott és közlekedési lámpával megkoronázott éjszakai utcáján egy magányos biciklis, vélhetően munkás, teker haza munka után. A távolban ezt a perspektívát az éjszakai fényektől sziporkázó budai hegyek fémjelzik, ám a kép jobb oldalán az egyik gyárépület üvegcsarnokában hatalmas, több emelet magas árnyalakok, vélhetően szintén munkások, tűnnek fel, akik a biciklistával együtt egyértelműen uralják az egész képet és az egész várost. A *Taxiállomás* után az *Angyalföld* ekként talán nemcsak a Neue Sachlichkeit mágikus realizmusának hatását jelzi Csernus festészetében, hanem azt is, hogy József Attila költészete ebben az időben maradandó hatást tett rá a külváros szimbolikájával és a munkás apoteózisával, ami a baudelaire-i kapitalista és hedonista flaneur marxista és kommunista kritikájaként is érthető. E „külvárosi" kritika során tulajdonképpen a sziporkázó kapitalista spektákulumról hull le a lepel, hogy feltáruljon alatta a valódi, kézzelfogható és húsbavágó valóság – Debord-tól eltérő frazeológiával ugyan, de az ötvenes évek marxista irodalomértése is ezt a fajta antikapitalista József Attila interpretációt támogatta.[1535] József Attila külvárosa ugyanis nemcsak az ipari modernitás kegyetlen és komor nyomorától, de az ottani életvilág mágikus, forradalmi potenciáljától is terhes, még akkor is, ha maga József Attila a proletárköltészet toposzain keresztül saját lelki életére, pszichéjére is reflektálni kívánt.[1536]

Mint az omladék, úgy állnak
a gyárak,
de még

[1535] V.ö.: Szabolcsi Miklós: Kész a leltár. József Attila élete és pályája, 1930-1937. Akadémiai, Budapest, 1998. Szolláth Dávid: A külvárosi tájleírás. In: Angyalosi Gergely et al. (szerk.): Egy közép-európai értelmiségi napjainkban. Tverdota György 65. születésnapjára. ELTE, Budapest, 2012. 131-142. Szolláth Dávid: Világhiány proletárversben. Litera, 2013/4. 385-399.
[1536] Tverdota György: Tárgyiasság József Attila költészetében – a Külvárosi éj. Irodalomismeret, 2011/1. 4-22.

készül bennük a tömörebb sötét,
a csönd talapzata.
S a szövőgyárak ablakán
kötegbe száll
a holdsugár,
a hold lágy fénye a fonál
a bordás szövőszékeken
s reggelig, míg a munka áll,
a gépek mogorván szövik
szövőnők omló álmait.
S odébb, mint boltos temető,
vasgyár, cementgyár, csavargyár.
Visszhangzó családi kripták.
A komor föltámadás titkát
őrzik ezek az üzemek.[1537]

Ezt a fajta tárgyias lírát Tverdota György mágikusnak is nevezi, ami arra bátorít, hogy József Attila szürreálisnak is tekintett, a tárgyakat nem csupán megszemélyesítő, de azoknak önálló életet tulajdonító líráját valóban komoly inspirációnak tekintsem Csernus esetében. Nem pusztán tematikailag (külváros, szocialista életképek), de a motívumok szintjén is, amelyek egyfajta mágikus realista csendéletet alkotnak József Attila verseiben. Ezek a mágikus (szocialista) realista csendéletek Csernus esetében a külvárosi tájképekből kifejlődött szürnaturalista piac-képeken öltenek majd impozáns formát, hogy később majd onnan, a vitális káoszból térjenek vissza a Manet-n, Chardin-en és Vermeeren átszűrt fotografikusan pontos, csendéletként (*Csendélet sajttal és vázával*, 1979) és vedutaként (*Dieppe*, 1979) realizálódó valósághoz.

A *Hazám* című reprezentatív József Attila kötet[1538] 1956 tavaszán Csernus egész oldalas színes illusztrációival és Juhász Ferenc *Sóhaj* című előszavával jelent meg, aki már nem a Petőfi nyomdokain haladó *Sántha család*ról volt ismert, hanem a vérben és

[1537] József Attila: Külvárosi éj (1932)
[1538] A kötetben József Attila leghíresebb, „kommunista" versei kaptak helyet: Külvárosi éj, Téli éjszaka, A város peremén, Falu, Levegőt, Hazám.

csillagfényben tocsogó Dózsa-eposzáról, *A tékozló ország*ról. *A tékozló ország* és a *Virágok hatalma* poétikájára azonban nemcsak József Attila *Téli éjszaka* típusú félhosszú versei hatottak, hanem Weöres Sándor szürreális-mitologikus hosszúversei (*Minotaurus*, *Medeia*) is, melyek a szürrealisták automatikus írásának nyelvészeti és bölcseleti köntösbe bújtatott verzióiként is értelmezhetők. Juhászhoz azonban baloldali neveltetéséből és hitvilágából, illetve költői-látnoki programjából adódóan talán közelebb állt József Attila materializmusa, miközben saját kozmikus perspektívája a marxisták materializmusától mégiscsak egy olyan holisztikus és transzcendens kozmológiáig ívelt, amelyben Weöres és Hamvas Béla világképe is kitapintható. Juhász alakjának fontosságát jelzi Csernus szocializációja során, hogy a proletárköltőként érvényesülő Juhász, mint idol (Csernus kívülről tudta Juhász verseit), és mint „alkotótárs" áttételesen megjelent már Csernus egyik diplomafestményén is, az *Orlai festi Petőfit* című kompozíción, amelyhez Juhász állt modellt. Petőfi és Orlai Petrich büszkén vállalt örököseként Juhász és Csernus azonban nemcsak a modern magyar művészet tradíciójához ízesült szervesen, hanem az 1949 utáni új rendszer kiemelt művész „kádereinek" szerepébe is sikeresen belehelyezkedett, ami huszonévesen Kossuth- és Munkácsy-díjakat eredményezett.

Csernus József Attila-illusztrációi azonban stilárisan nem igazán követték József Attila és Juhász Ferenc „szürrealizmusát", *A tékozló ország* kozmikussá tágított barokkos bioromantikája nem jelent meg az illusztrációkon. A címlap színezett litográfiája vörösben fürdő, éjszakai, külvárosi tájat ábrázol, a rajz szerkezete, szálkássága az expresszionistákat és a kritikai realistákat idézi, de a kompozíció egésze tartja magát az expresszíven modernizált szocialista realizmus elvárásaihoz.[1539] A következő illusztráció is a *Külvárosi éj*hez kötődik, ahol a gépek éjszaka holdsugárból szövik mogorván „a szövőnők omló álmait". Az aranyló szövőszék mögött a zöldes-fekete fa viszont már nem annyira expresszionista, mint inkább szimbolista, posztimpresszionista allúziókat kelthet, csakúgy, mint a *Falu* című verset illusztráló, barnálló tájban csücsülő pici házak. A *Város peremén* mellé helyezett sárgás szobabelső székkel, ággyal, és gazdagon tenyésző fekete korommal a falon viszont ismét az expresszionisták irányába vezet, csakúgy, mint a *Téli éjszaka* ezüstös holdfénybe burkolt nagyvárosi tája a csupasz falakkal. A grafikák tehát kiválóan leképezik, hogy mit is jelentett a

[1539] Az expresszionizmust az ötvenes évek közepén, a modernizáció legfontosabb elemeként integrálták a szocialista realizmusba. V.ö.: Németh 1956. A Derkovits-vita későbbi áttekintéséhez és értelmezéséhez lásd: Tímár 1996.

Kakuk Marci naturalizmusához képest a szocialista realizmus modernizációja, vagyis hogyan nyert szocialista „polgárjogot” a korábbi avantgárd formalizmus. Amíg a keleti blokk nagy részén ebben a modernizációs folyamatban Picasso rekuperációja[1540] jelentette a közös nevezőt, addig Magyarországon Derkovits Gyula és Uitz Béla kanonizálása, az expresszív vonalkultúra rehabilitálása került napirendre.[1541] Ha viszont Csernus expresszionizmusának párhuzamaként Kondor Béla karrierjét is felidézzük, akkor az is láthatóvá válik, hogy ami a festészetben forradalmat jelentett, az a grafikában már egy ideje része volt a „tantervnek”, hiszen a Képzőművészeti Főiskolán tanító Koffán Károly munkássága mindig is őrizte, illetve az adott elvárásokhoz szabta a Rembrandton és az expresszionistákon iskolázott Uitz 1920-as évekbeli szaggatott, tépett vonalkultúráját.[1542]

Csernus munkás környezetből származott, édesapja „vasas” volt, egészen pontosan kazánkovács – legalábbis Juhász Ferenc emlékei szerint,[1543] édesanyja pedig házmester a Ménesi-úton. Valójában azonban mindketten paraszti sorban nőttek fel és szocializálódtak, édesanyja Pestre költözésük előtt, Kondoroson a háztartást vezette, édesapjának pedig szatócsboltja volt. Pestre költözésük után édesapja alkalmi munkákból élt, édesanyja pedig cselédnek állt.[1544] A Juhász-féle „vasas-emlék” talán onnan ered, hogy Csernus apja a háború idején a Weiss Manfréd művek lőszergyárában dolgozott és nyáron a fiának is talált ott munkát, akit teljesen lenyűgözött a fémmegmunkálás, a martinkemencék, a marógépek és az esztergapadok világa. Később a vonatok, a mozdonyok, a gépek és a technika iránti rajongás motiválhatta az ötvenes évek pályaudvari képeit is, ami vélhetően összekapcsolódott a nagy szocialista realista motívum keresésével is, amelynek során Csernus tudatosan kerülte a túlságosan is didaktikus szovjet mintákat. A vasút nemcsak a kommunizmusnak, hanem a modernitásnak is meghatározó eleme és motívuma volt, elég, ha e tekintetben olyan egymástól fényévekre dolgozó alkotókra gondolunk, mint a Lumière testvérek, vagy Albert Einstein.[1545] A vasút persze nemcsak az imaginárius és a szimbolikus terén vált a modernitás egyik meghatározó toposzává, hanem a valós dimenzióiban is, hiszen

[1540] V.ö.: Mann 1991. McDonough 2002. McKenzie Wark 2008.
[1541] V.ö.: Körner Éva: Picasso. Szabad Művészet, 1956/1-2. 55-61. Picasso rehabilitálására a hruscsovi enyhüléssel összhangban került sor Moszkvában és egész Kelet-Közép-Európában is. V.ö.: Eleonory Gilburd: Picasso in Thaw Culture. Cahiers du Monde Russe, 2006/1-2. 65-108.
[1542] Uitz korai korszakának újraértékeléséhez lásd: Németh Lajos: Uitz Béla művészete. Kritika, 1967/11. 54-57.
[1543] Juhász 2001.
[1544] Ablonczy 2008, 69-70.
[1545] V.ö: Peter Galison: Einstein’s Clocks, Poincaré’s Maps. The Empire of Time. Norton, New York, 2004.

a fejlett ipari kultúra a 19. századtól kezdve a vasútra épült a szó szoros és átvitt értelmében is, hiszen ahol van vasút, ott van nyersanyag és munkaerő, kereskedelem és kultúra, modernizáció és fejlődés is. Ráadásul Csernus éppen a II. világháború után újjáépülő, újra induló pályákat, az új, modern és kommunista pályaudvarokat festette meg.

Végül azonban Csernus tervei ellenére nem festett igazán nagyméretű vasúti kompozíciót, csak több kisebb – tulajdonképpen vázlatszerű – festményt ismerünk tőle. A *Pályaudvar* (1958) is egy kisméretű kompozíció, amelyet teljes egészében egy nagyvonalú, elkent, festőkéssel és ecsetnyéllel modellált struktúra jellemez. Csernus ugyanis a szorosan egymás mellett futó síneket könnyed, az absztrakció és az akcionizmus felé mutató gesztusokkal jelenítette meg a képen, ami azt sejteti, hogy a szocialista téma égisze alatt a festészeti modernizmus és a gazdasági modernizáció szintézisére törekedett. Bernáthnak írott párizsi leveleiben számolt be arról, hogy 1957-ben Párizsban is pályaudvaros képeken dolgozott,[1546] de valójában nem sokat festett, mert egyrészt – saját bevallása szerint – nem igazán „ment" neki, másrészt meg inkább könyvillusztrációkat készített, hogy valamiből meg tudjanak élni. Ugyanebből az időszakból származhat a hasonlóan kisméretű *Vasúti rendező-pályaudvar* (1960-ra datálva, de vélhetően korábbi) is, amelyen szintén kisebb épületek és sínek sorai láthatók, visszakapart, durván, gesztus-szerűen, zsilettpengével modellált felületként kialakítva. Mindkét festmény leginkább valamiféle absztrakt kísérletnek tűnik, a Hantai-féle módszer már-már szatirikus alkalmazásának, amelynek során Csernus – hasonlóan némely könyvillusztrációjához – a hagyományos ecsetet szinte egyáltalán nem alkalmazta.

Korábban, még első párizsi útja előtt Csernus festett realista stílusban is pályaudvarokat, amire több kisebb vázlata is utal a Kogart gyűjteményben. Már ismert visszaemlékezése szerint nem kisebb személyiség, mint Renato Guttuso tolta le egy nagy pályaudvari képe miatt, mivel az csak a pályaudvart ábrázolta, nem pedig annak nagyszerű szocialista újjáépítését a munka és a munkások apoteózisával.[1547] A Guttuso-kritikára valószínűleg 1954-ben kerülhetett sor, mert az olasz szocialista realizmus nagyágyúja akkor Budapesten járt, mivel augusztusában nyílt kiállítása a Nemzeti Szalonban. Csernus a *IV. Magyar Képzőművészeti Kiállítás*on két olajfestményt állított ki, a *Badacsonyörsi szállodá*t,

[1546] Csernus 1957. október 10-ei levelében írja Bernáthnak, hogy két kis képet végre sikerült eladnia, amiket még a Gare Saint Lazare-nál festett, amelyek nem azonosak az aukcionált képekkel, amelyek 1958-as, illetve 1960-as évszámokkal vannak jelezve.
[1547] Ablonczy 2008, 73.

illetve a *Délivasút*at, továbbá egy freskótervet a székesfehérvári pályaudvarhoz, amelynek kivitelezését végül nem nyerte el. A badacsonyörsi képe vélhetően éppen Bernáthék ábrahámhegyi nyaralójában, Bernáth apolitikus posztnagybányai stílusában fogant, a *Délivasút* pedig valahol lappang, de a korabeli vázlatok alapján ez is egy hasonló felfogású, Gresham-es posztexpresszionista kép lehetett. Vagyis Párizs nemcsak a városi, de a vasúti életképek tekintetében is komoly változást eredményezett Csernus felfogásában, amelyet a párizsi utazás után készült kapart, „frottírozott" vasúti képek mutatnak, amelyek már szinte teljesen feladták a realizmus koncepcióját és a szocialista kultúra guttusói ideológiáját is.

Párizs, Ernst és Hantai után aztán vélhetően a külvárosi éj szimbolikája is új dimenziókkal gazdagodott. Hazatérve ugyanis Csernus feladta a vasúti kép toposzát, és visszatért a városi tájképekhez, amelyek témája még mindig a külváros volt, de immáron nem kietlen és kísérteties városi tájképként (*Angyalföld*, 1956), hanem emberekkel teli, nyüzsgő és lüktető metropoliszként (*Lehel-téri piac*, 1962). Csernus ráadásul olyan hétköznapi emberekkel töltötte fel képeit, akik meglepően és megdöbbentően organikusan, a bomlás és a dekompozíció különféle stádiumaiban töltötték ki a város foszladozó terét, és korábban nem látott módon egységes, lélegző, de bomló szövetként ábrázolták a szocialista spektákulumot, amelyben összekeveredtek az élő és az élettelen, az emberi és a tárgyi, a szimbolikus és az imaginárius fragmentumok.[1548] Ezek az új szürnaturalista városképek azonban már szükségszerűen el is hagyták a szocialista kultúra biztos talaját, ami nagyon gyorsan Csernus kiátkozásához vezetett.

Modellezők

Az *Újpesti rakpart*tól az akkoriban Élmunkás-térinek nevezett *Lehel-téri piac*ig vezető szürrealista út kudarcát tulajdonképpen csak a jó kritikai visszhangot kapó, modern szocialista realista (illetve annak tekintett, akként láttatott) *Modellezők*kel sikerült némiképp felülírnia Csernusnak, illetve az őt támogató kritikusoknak. A *Modellezők (Endresz György emlékére)* (1962-63) fő mű, nagyméretű, aprólékosan kidolgozott festmény, amely fiatal repülőgép-modellezőket jelenít meg, miközben felidézi az első világháborús magyar

[1548] V.ö.: Lacan 1964. Debord 1967. Baudrillard 1981. Dobrenko 2007.

vadászpilóta emlékét is, aki Lindbergh nyomdokain 1931-ben egy „Justice for Hungary" feliratú géppel repülte át az Atlanti-óceánt. Endresz Amerikából indulva, az amerikai magyar kolónia támogatásával, egy Lockheed géppel döntötte meg az Atlanti-óceán átrepülésének addigi leggyorsabb eredményét, és ezzel óriási dicsőséget szerzett az I. világháborút tragikusan elvesztő magyar politika és hadsereg számára. Endresz rekordját hatalmas nemzeti ünneplés fogadta, de a pilóta nem igazán válhatott az akkori média „élő", aktív nemzeti hősévé, mivel egy évvel később szerencsétlen módon lezuhant a gépével Róma közelében, leszállás közben. A II. világháború idején aztán számos utcát is elneveztek róla Budapesten, de 1945 után ezeket átnevezték, a Horthy által kitüntetett háborús hős emlékét nem ápolták, és a *Modellezők* az 1964-es székesfehérvári országos *Téli Tárlat*on nem is viselte magán az Endresz György emlékére alcímet. Magára Endreszre és az óceánrepülésre, valamint Trianonra amúgy nem utal egyetlen momentum sem a festményen, ami így a szocialista spektákulum „mérnöki" teljesítményeként is értelmezhető. Csernus ugyanis nemcsak a siker, a lehetséges társadalmi felemelkedés, az edukáció útját mutatja meg a festményen, de azt is, hogy ezen az úton milyen komoly állami segítséget kap az individuum, a szocialista szubjektum,[1549] ha vágyait hozzáilleszti a hidegháborús versengés iránt elkötelezett apparátus elvárásaihoz.

A repülés klasszikus, antik és modern, romantikus mítosza a hidegháborúban és az űrversenyben a szinte már légi háborúvá vált II. világháború pusztítása után a tudományos és technikai forradalommal is összefonódott. A Szovjetunió az ötvenes évek végén és a hatvanas évek elején jobb rakéta technológiájának köszönhetően még egyértelműen nyerésre is állt az űrversenyben az 1957-es Szputnyikkal és Gagarin 1961-es űrrepülésével, ami egyúttal a fegyverkezési verseny megnyerésével is kecsegtetett.[1550] A Csernust gyerekkora óta vonzó férfias, technikai tematika így jól passzolt a tudományos-technikai forradalom szocialista meghirdetéséhez is, ami egyrészt a technológia síkjára terelte a hidegháborút, mintegy békés versengéssé változtatta azt, másrészt ezzel összhangban a gazdasági fejlesztések modernizálására is lehetőséget adott. A *Modellezők* szereplői egyúttal a szocialista „új ember" mintapéldányai is, akik igen felkészülten és átgondoltan építik a

[1549] V.ö.: Kotkin 1995. Halfin 2003. Hellbeck 2006.

[1550] V.ö.: Deborah Cadbury: Space Race. The Epic Battle between America and Soviet Union for the Domination of Space. Harper and Collins, New York, 2005. A szovjet és kelet-európai nézőpontokhoz lásd: Eva Maurer et al. (eds.): Soviet Space Culture. Cosmic Enthusiasm in Socialist Societies. MacMillan, London, 2011.

szocializmust, sőt nemcsak építik, de úgy élnek, hogy még a hobbijaik is előre mutatóak, hiszen szabad idejükben is gépeket fabrikálnak.

Láncz Sándor korabeli értelmezésében a *Modellezők* végre túllépett a *Lehel-téri piac* dekadens formalizmusán is és a szocialista realizmus ideológiájának megfelelően a szocialista ember apoteózisát ábrázolta.[1551] A modellező szakkör tagjai ugyanis egyrészt a jövő mérnökeit szimbolizálják, aki tovább viszik a szovjet technológia primátusát, másrészt viszont a szovjet típusú, ideológiai nevelés fontosságát és hatékonyságát is bizonyítják. A modern, szocialista ideológiai töltet lesz tehát az, ami legitimálja a mű szürnaturalizmusát is, hiszen a naturális elemek a modellek valósághűsége okán jogosak, miközben a szürreális cuppantások és nyomhagyások sűrűsége dinamikát visz az amúgy üres, fotografikus, és talán túlságosan is propagandisztikus beállításba. A festmény meglepően élénk és populáris asszociációkat keltő kommersz színvilága egyúttal már a pop art felé is mutat, de Láncz az élénk színeket a vidámsággal, a jövőbe vetett bizalommal konnotálja. A szürnaturalista technológiát viszont izgalmas módon az atomkori terror, a nukleáris apokalipszis fenyegetésével kapcsolja össze. „Új korszak nyílik az emberiség történetében." – mondja Láncz. „Ezt az új korszakot énekli meg Csernus a képen, s ebben is elsősorban a magyar úttörőket." – itt nyilvánvalóan Endresz Györgyre gondol. „Az úttörés ezúttal is áldozatokat követel: az eredményeket pusztításra is használják – s ezt az ellentmondásos, retrográd mozzanatokkal teljes előrelépést ábrázolja a mű."[1552]

A festmény igazi különlegessége azonban a szürreális, automatikus, véletlen vízió és a klasszikus, centrális perspektívára épülő kompozíció zavarbaejtően tökéletes összekombinálásában rejlik, ami Foucault inkoherenciára (pontosabban a koherens reprezentáció megbolygatására) és a perspektívák keverésére épülő modernizmus értelmezését is felidézheti.[1553] A kompozíción ráadásul éppen egy modellező szakkör tagjai láthatóak, akik modelleket raknak össze, ami szintén erősen összekapcsolódik a reprezentáció elméletével és gyakorlatával is, illetve lehetőséget ad a léptékekkel, illetve az eredetivel és a másolattal való játékra is. Az eredeti beállítás vélhetően egy fényképről származik, ami praktikusan egy belső teret képez le, hiszen a modell-építés aprólékos munkája nem történhet plein air. Csernus viszont az emberi figurákat és a sablonokkal

[1551] Láncz 1964.
[1552] I. m. 29.
[1553] V.ö.: Foucault 1973. Tanke 2009.

megfestett repülőgép modelleket egy tájképbe komponálja. A háttérben az ég vegytiszta décalcomanie technikával készült, amely az előtér talaján is nyomon követhető, amelynek egy része ráadásul az ég kékjét tükrözi vissza. Az emberi figurák is első pillantásra úgy tűnnek, mintha csupán véletlenül, a papír és a rongy esetleges redőiből bontakoznának ki. Közelebbről nézve azonban látható, hogy Csernus tudatosan úgy alakította a cuppantásokat, hogy azok az emberi test vonalait rajzolják ki. Ebből a különleges décalcomanie dzsungelből emelkedik ki néhány figura arca, amelyek viszont szinte fotografikus hűséggel vannak megjelenítve. Más figurák arca helyén viszont csak egy-egy cuppantás látható, mintha csak egy expresszív gesztus lenne. A kétféle reprezentáció stratégiája finoman össze is mosódik, az arcok egy részét nem lehet absztraktnak és fotografikusan pontosnak sem tekinteni. Mintha Csernus Gerhard Richter és Francis Bacon emberképe között oszcillálna, mintha maga sem tudná eldönteni, hogyan is reprezentálja a szubjektumot, a spektakuláris reprezentáció, a spektákulum egy fotografikus elemeként, vagy pedig a figurativitást átíró figurális erők játékaként.[1554]

Vélhetően az 1962 körül elkezdett, és talán a *Lehel-téri piac*cal párhuzamosan fejlesztett *Modellezők* lehetett Csernus első nagy volumenű repülős képe. *A levegő lovagjai* 1960 körülre datált festményén is hasonló, kicsit konstruktív fénypászmákkal megoldott repülőgép részletek és alakok láthatók, amelyek a *Modellezők* figuráit idézik, vagyis leginkább egy előtanulmányról lehet szó, amely vélhetően szintén az 1962-63-as időszakban keletkezhetett. Közelebbről szemügyre véve a figurákat feltűnik azonban gazdagon redőzött ruhájuk szoborszerűsége és testtartásuk frontalitása. A három arcnélküli alak leginkább a késő gótikus oltárképek térdelő donátor figuráit idézi fel, vagyis arra utal, hogy a *Modellezők* komponálása során Csernus nemcsak a kortárs (szakköröket, gyártószalagokat ábrázoló fotók, festmények), de a középkori reprezentációs stratégiák alkalmazásával is kísérletezett. *A levegő lovagjai* cím szinte bizonyosan nem Csernustól ered,[1555] viszont arra utal, hogy a címadó a térdelő donátor figurákat lovagokként értelmezte, és a pilótákat a Csernusra jellemző dandy – felfedező értelmezéstől ekként egy militáris – szakrális irányba mozdította el. Egy másik repülős munka, *A levegő múzeuma (Modellek)* a Kieselbach Galéria által 1962-re lett datálva, de a technika (sablonok alkalmazása és oldószeres kép transzfer) alapján későbbi munkának tűnik, a *Vasárnapok* (1965) rokona. Ám az aprólékosan megfestett gyep,

[1554] V.ö.: Debord 1967. Deleuze 1981.
[1555] A kép nem szerepel Csernus 1989-es retrospektív kiállításának katalógusában: Csernus 1989.

illetve a naturálisan ábrázolt gyűrött dzseki motívumán keresztül leginkább a hetvenes évek elejének Lindbergh-sorozatához kapcsolódik, amelyre majd még a pop art Csernus-féle verziója kapcsán részletesebben is vissza fogok térni. Elöljáróban csak annyit mondanék a szürnaturalizmus tekintetében, hogy a Lindbergh-képek előtti periódusában Csernus már szakít a koherens képtérrel és a klasszikus komponálással is. Ennek megfelelően *A levegő múzeumá*t is a montázs uralja, pontosabban a képek és a rétegek egymásra fektetése, cuppantása, festése, ahol a montázs-szerű megjelenés valójában inkább a dékollázst idézi meg, ahol a régebbi rétegek is láthatók a frissebbek alatt. A cím vélhetően itt sem Csernustól származik, a mű nem szerepelt az 1989-es retrospektív kiállításán és a cím nincs is a képen. *A levegő múzeumá*nak képzetét leginkább a felülvilágító ablakok teremtik meg, illetve az, hogy több repülőgép töredéke mellett egészen régi, madár szárnyakat idéző konstrukciók is találhatók a festményen. A repülőgép motorok, illetve a dzseki, valamint a Lindbergh-képeken felbukkanó automobil viszont a Lindbergh-képekre jellemző hangár terét rajzolják ki, nem pedig egy képzeletbeli múzeumét, ahol Leonardótól Lindberghig felvonulna a repülés története.

Egy a Lindbergh-sorozathoz kapcsolható másik (az 1989-es retrospektív kiállításon szintén nem szereplő) munka a *Pilóták* (1972) a Ludman Galériából viszont vélhetően korábbi, mint a Lindbergh-sorozat (1970-1972), nagyjából a *Bokszolók vacsorája* idején, a hatvanas évek második felében, Párizsban készülhetett, hiszen a pilóták megjelenítése nagyon hasonlít a bokszolók popos, fotórealista kialakításához. Pontosabban a pilóták vélhetően az oldószeres transzfer és szürnaturalista kenés keverésével készülhettek, legalábbis az arcok esetenként minuciózus, ecsetre utaló nyomot nem tartalmazó, fekete-fehér fotókat idéző kialakítása erre enged következtetni. A fotografikus figurák teste azonban cuppantásokkal, nyomtatásokkal készült, így a repülősök alakjai látomásszerűek, hiszen Csernus az elkent, cuppantott ruhákat fotografikus arcképekkel kombinálja, amelyek vélhetően híres pilótákat idéznek fel. A diptichon-szerű kép egyik felén ők láthatók, a másikon – amely maga is élesen két képtérre oszlik – egy repülőgép és egy retikülös nő sziluettje, valamint egy Havanna szivaros doboz csavarokkal és alkatrészekkel. A Havanna szivaros doboz mellett ráadásul egy fotó is kirajzolódik, amely transzfer technikával került a festménybe és egy repülőgépmotor mellett álló pilóta látható rajta, aki vélhetően Lindbergh lesz, híres repülőgépe, a Spirit of Saint Louis mellett. Ez a repülés reprezentáció azonban már meglehetősen távol áll a szocialista *Modellező*któl, hiszen a szivaros doboz és a címlaplány

együtt nemcsak macsó, de egyértelműen nyugati asszociációkat is kelt. Nemcsak a szivarozó tőkés kommunista toposzát idézi fel, de Larry Rivers rembrandtos, pop artos szivarjaira is visszautal, és Havannán keresztül Kuba toposzát is felidézi, ami a hatvanas években elvesztette korábbi egzotikus romantikáját és egyértelműen a hidegháború legfontosabb nyílt konfliktusának allegóriájává vált.

A jelenleg csak reprodukciókból ismert *Mermoz* viszont egészen biztosan korai munka, hiszen szerepelt Csernus 1964-es párizsi kiállításán, de azóta lappang. A festmény kialakítása a *Tengeri csatá*val rokon, és az erős francia asszociációkat keltő mű inspirációját egy Párizsban, vélhetően még 1958-ban látott film adhatta, a *Csak az angyaloknak van szárnyuk* (1939, rendezte: Howard Hawks), amely egy postai repülőjárat kiépítéséről szólt a Kordillerák fölött. Jean Mermoz a való életben Antoine de Saint-Exupéry egyik barátja volt, aviátor, az *Éjszakai repülés* (1931) hősének ihletője. Saint-Exupéry és Mermoz a harmincas években, Argentínában dolgoztak az ottani légitársaság vezető pilótáiként, és Mermoz arról lett híres, hogy 1931-ben ő volt az első, aki átrepülte az Atlanti-óceán déli részét (Buenos Aires-ből Toulouse-ba). Mermoz azonban nem lett olyan híres, mint Lindbergh, gépe 1936-ban zuhant le valahol a Csendes-óceán fölött és a 35 éves francia pilóta életét is vesztette. A festmény cuppantott, csorgatott, elkent felülete olyan, mintha éppen a viharban lezuhanó kétfedeles gépet jelenítené meg. Ráadásul a festmény a későbbi popos, montázsra épülő repülés- vagy inkább repülős-képektől eltérően koherens décalcomanie technikával készült. Elgondolkodtató, hogy Csernus Mermoz és Saint-Exupéry történetéből nem a dicső férfiakat és nem is a dicső tetteket, hanem a véget, a tragédiát ragadta ki, amelyet az elemi erők és az ember, a fenséges természet és a technika egyenlőtlen küzdelmeként jelenített meg, ahol a természet ereje diadalmaskodik az ember fölött, ami bizonyos értelemben párhuzamba állítható a fenséges filozófiai toposzának amerikai (absztrakt expresszionista) újrafelfedezésével is.[1556]

A repülés és a repülőgépek kultusza Csernusnál egészen a gyerekkorig vezet vissza, amit talán a párizsi Messerschmidt-sztori képvisel a legszebben, amely a II. világháború emlékeihez kapcsolja Csernus rajongását a repülőkért: „Kecskehegy–Bozsok. Ott láttam Messerschmidteket repülni, alacsonyabban, mint én voltam, mert álltam a hegyen, azok meg a völgyben húztak el, mint a villám. Néztem, csak néztem: a szombathelyi repülőteret

[1556] V.ö.: Rosenblum 1975.

támadták az oroszok, s a Messerschmidtek 500 kilométeres sebességgel húztak el – az anyját! Imádtam nézni, már akkor tudtam, hogy mi micsoda. Évtizedekkel később itt, Párizsban a kiadó, amelynek dolgoztam, megkérdezte: illusztrálnám-e a La Manche-ütközetről készülő könyvet. Tetszett az ajánlat, s közölték, hogy a szerző találkozni óhajt velem. A Concorde téren a francia autóklub fényes bárjában randevúztunk. Az úriember kérdések nyomán akarta megtudni, mit várhat tőlem; láttam-e például a csatáról készült játékfilmet? Mondtam, hogy láttam. S hogy tetszettek a masinák? – tudakolta. Ami a hitelességet illeti: a Messerschmidtek a filmen spanyol Aragó gépek voltak! – válaszoltam. A pofa elájult: Zseniális! Még nem találkoztam olyannal, aki rájött volna. Más géptípusokkal ellentétben a Messerschmidtek motorjai nem csillagszerűen, hanem sorosan szerkesztve találkoztak, ennek a megoldásnak köszönhetően halszerű előrehaladással jobban suhantak a levegőben. De hát a németek precíz, gazdagabb, ápolt technikája nem vehette fel a versenyt az orosz tömeggyártással. A német géppuska 11-et lőtt percenként, az orosz dobtáras 77-et. Láthatod, a műteremben még néhány gépmodell emlékeztet festményeimre, s arra is talán, hogy valamikor a halál közelében is ámulattal néztem az égi csodákat."[1557]

A repülés iránti szenvedély egy fontos monotípia kompozíciót is értelmez, amely felkerült a párizsi 1964-es katalógus címlapjára is, valószínűleg éppen a témája miatt. A képen egy asztal mellett álló alak látható, az alak kezében egy apró rózsa, a lábánál pedig egy róka fekszik. Kínálkozó értelmezési lehetőség ismét Saint-Exupéry figurája, illetve az ő hőse, a *Kisherceg* (1943), akinek egy róka ad életvezetési tanácsokat fantasztikus bolygóközi utazása során. A kisherceg valódi főhőse azonban ismét csak egy pilóta, ezúttal Saint-Exupéry alteregója, aki a II. világháború kellős közepén lezuhan a Szaharában, és ott egy kisfiú mesél neki arról, hogyan tanította meg neki egy róka, hogy mi is az igazi, klasszikus humanizmus, ami már nyilvánvalóan kiveszett a narcisztikus szubjektumokkal telezsúfolt célracionális kapitalista világból. Csernus romantikus repülés kultuszának a *Kisherceg* sajátos gellert ad, ami a háború fetisizálását nem annyira futurista, mint inkább mese-, illetve fantasy-szerű irányba tereli. Ezt az értelmezést erősíti a szuvjektiváció iránya, mert Csernus a repülés világában leginkább a konstruktőr romantikus alakjával azonosult, hiszen köztudottan maga is épített már Budapesten is repülőgépmodelleket, amelyek a közismert

[1557] Ablonczy 2008, 70-71.

anekdota szerint, a másik híres „modellező művész”, Kondor Béla modelljeivel szemben nemcsak élethűek voltak, de még repülni is tudtak.[1558]

Csernus esetében a modellezés értelmezéséhez kínálkozik tehát a totalitárius, de futurisztikus kommunista civilizáció[1559] által kidolgozott zseniális, de infantilis alkotó és tervező figurájának kontextusa, illetve a fiatal, kísérletező művész hivatalos retorikája, amellyel Csernus – úgy tűnik – örömmel azonosult is egy ideig. Talán még az 1958-as Bálint Endre kritika is ebbe az irányba terelte Csernust,[1560] aki Párizsban nem csak a modernitásra látott rá más perspektívából, de talán saját szerepére is a magyar szocialista társadalom reprezentációjában. A modellekben és a modellezésben így vélhetően összeolvadt egymással a szocialista spektákulummal szembeni irónia, amely 1956 után felismerte a szocialista fejlődés imaginárius voltát,[1561] illetve a korábbi, heroikus, utópikus kommunista ego pátosza, aki olyan fantasy jellegű, alternatív valóságokban érezte otthon magát, ahol nem kellett reflektálnia a reális és az imaginárius konfliktusára, a valóság és az utópia zavarbaejtő differenciájára.

A repülés, a repülős hős, illetve a humanista, de álomvilágba menekülő író megjelenítése során mindazonáltal az sem elhanyagolható, sőt valójában a festészet technikája és materialitása, illetve performativitása szempontjából nagyon is lényeges szempont, hogy Csernus Saint-Exupéry leképezése, illetve megjelenítése során került talán a legközelebb ahhoz a típusú baconi realizmushoz, amely nem egyszerűen a realizmus toposzainak és minőségeinek szétfestését, dekonstrukcióját jelenti. Francis Bacon realizmusa ugyanis felfogható az emberi figura életteli, vitális, mozgás közben történő megjelenítéseként is.[1562] Ebben a perspektívában pedig Csernus Saint-Exupéry-jének nemcsak a feje, de a pszichéje is mozgásba lendül. Amikor az egyik arcél éppen átfordul a másikba, amikor a rókát hallgató pilóta lassan elmozdul, akkor az elkenődő, elmosódó arc az ontológia és a politika dimenziójában reprezentálhatja a megfoghatatlan és képlékeny, az identitását ironikusan és pragmatikusan is folyamatosan formáló modern szubjektumot is.[1563]

[1558] Erdély 1981.
[1559] V.ö.: Dobrenko 2007.
[1560] Kozák 2015, 138.
[1561] V.ö.: Lacan 1964. Castoriadis 1975.
[1562] Deleuze 1981.
[1563] V.ö.: Kotkin 1995. Halfin 2003. Hellbeck 2006.

Mágikus naturalizmus

A mágikus naturalizmus a realizmus egy sajátos, magyar festői verziója, aminek a hatvanas években nincs sok köze a dél-amerikai mágikus realizmushoz, hanem inkább az eredeti európai, német verzióhoz, a Franz Roh-féle Magischer Realismus-hoz kapcsolódik, amely rendkívül részletgazdagon, szinte fotografikus pontossággal ábrázolta a valóságot, hogy versenyre kelljen a fotóval és a filmmel.[1564] A Magischer Realismus kísérteties objektivitását és részletgazdagságát azonban a Csernus által létrehívott magyar mágikus naturalizmus furcsa perspektívákkal kapcsolta össze. Mintha a fiatal festő 1957 után Juhászhoz hasonlóan az anyag, a valóság mélyét akarta volna feltárni, de nem elvont matematikai vagy filozófiai, hanem nagyon is naturális struktúrák segítségével.[1565] A mágikus naturalizmus tehát olyan, felfogásában természetelvű, tehát naturalista, a valóságot és annak struktúráit, anyagiságát leképező művészetként képzelendő el, ami az absztrakció és a klasszikus figurativitás dichotómiáján is túl akart lépni, vagyis a II. világháború utáni festészeti törekvések, az art brut, az informel és a nouvelle figuration nézőpontjaival is párhuzamba állítható.[1566] Szabadi Judit talán részben ezért is használta – már a hatvanas évek közepén – a fenti tendenciák, illetve a Nouveau Réalisme művészetének ismeretében a mágikus naturalizmus kifejezést.[1567]

De ugyanez a naturalizmus a nyelvhasználat és a poétika felől nézve, rurális és vernakuláris értelemben, egy másfajta, nem nyugati modernizmusként, mondhatni keleti altermodern-ként ott kísértett a népi szürrealizmusban is, amelyben a folklór és a paraszti kultúra ismeretelméleti és stiláris naturalizmusa is ott munkált a klasszikus és szofisztikált burzsoá kultúrákkal, az árkádiai és parnasszusi valóságokkal szemben.[1568] Az egész népi

[1564] Roh 1925. Zamora – Ferris 1995.
[1565] Juhász és Csernus talán azért is tért vissza a Lukács által éppen tárgyszerűsége és szenvtelensége miatt diszkreditált naturalizmushoz, mert Sztálin és Rákosi korszaka után valamennyire már csalódott a „nagy elbeszélésekben", a kapitalizmus és a kommunizmus utópiáiban. V.ö.: Buck-Morss 2002. A naturalizmus lukácsi kritikájához lásd: Lukács 1948a.
[1566] V.ö.: Hyman 2001. Potts 2013.
[1567] Szabadi 1966.
[1568] V.ö.: Bahtyin 1965. Bahtyin Homi Bhabhán keresztül vélhetően Nichola Bourriaud-t is inspirálta. Az altermodern persze Bourriaud 21. századi értelmezésében egy olyan újfajta, kreolizált liberális kapitalizmust feltételez, ami már integrálta (avagy rekuperálta) magába a posztkolonialista kritikát is, ami azzal jár, hogy az

szürrealizmus pedig leginkább azzal a Juhász Ferenccel indult hódító útjára, aki valahol József Attila és Weöres Sándor környékén képzelte el a korszerű magyar kommunista költészetet, amit a kezdeti szigorú realizmus után egyfajta mágikus, kozmológiai léptékű, de plebejus ihletésű naturalizmussá formált át. Ebben az új, mágikus naturalizmusban a régi, elhasznált és a műcsarnoki festészeten keresztül giccsessé lett kispolgári naturalizmus a modern tudományos világkép naturalizmusává változott át, amelyben talán Hantain és az Európai Iskola entellektüeljein keresztül ott sejthető Hamvas Béla spirituális és Kállai Ernő vitális, életfilozófiai ihletésű világképe is a karteziánus racionalizmus és a célracionális modernizmus kritikájával, amely a II. világháború morális és technológiai (tömegpusztító fegyverek) traumája után különösen aktuálissá vált.[1569]

Csernus és Juhász még a középiskolából ismerték egymást, osztálytársak voltak a márvány utcai Felsőkereskedelmi Iskolában, aztán Csernus az Iparrajziskolába, majd a Képzőművészeti Főiskolára került, Juhász viszont népi kollégista lett és villámgyors karriert futott be, gyakorlatilag a magyar kulturális forradalom sztár-költőjévé vált már Rákosi és Révai korszakában. *A Sántha család*ért (1950) az elsők között kapott a frissen alapított József Attila-díjból, az *Apám*ért (1950) pedig egy évvel később a Kossuth-díj ezüst fokozatára is érdemesnek tartották. Ugyanebben az évben lett a Szépirodalmi Könyvkiadó egyik befolyásos fiatal szerkesztője is, aki gyakorlatilag 22 évesen a csúcsra ért. 1953 után azonban fordulat állt be lírájában, mintha előtört volna a négy-öt éven át elfojtott Weöres-féle szürrealista-kozmológiai vonal, ami az 1954-es *A tékozló ország*nak már meghatározó elemévé vált. A Bori Imre és Angyalosi Gergely által is „biológiai látásnak”[1570] nevezett nyelvet tulajdonképpen Kállai Ernő nyomán hívhatnánk akár új biológiai látásnak is utalva a húszas-harmincas évek életfilozófiai felfogású, német, „új biológiai” diszkurzusára.[1571] Ezt a nyelvet egy univerzális, tudományos perspektíva jellemzi a sejtbiológiától a kozmológiáig ívelően, miközben ott kísért benne a szürrealizmus organikus mételye is, amelyet azonban

egzotikus és a más (nem nyugati) kultúrák alávetése, alárendelése politikailag inkorrektté vált. Ebben a kritikai értelemben talán a népi szürrealizmus jelensége is értelmezhető úgy, hogy a korábbi egzotikus, orientalizált és alárendelt népi kultúra nem pusztán témaként, hanem inkább egy önálló hang, egy sajátosan új attitűd és szubjektum pozíció részeként emancipálódott az új, szocialista kultúra részeként az ötvenes-hatvanas években. V.ö.: Nicholas Bourriaud (ed.): Altermodern. Tate, London, 2009. Hasonló irányba mutatnak Mezei Árpád gondolatai is az európai kultúra tudattalanjaként értett népi kultúrával. V.ö.: Mezei 1946a.

[1569] V.ö.: Kállai 1947a. Hamvas – Kemény 1947.

[1570] Bori Imre: Két költő. Forum, Novi Sad, 1967. Angyalosi Gergely: A láthatatlan természet képei. Juhász Ferenc lírája az ötvenes évek első felében. Alföld, 2009/9. 59–64.

[1571] V.ö.: Kállai 1947a. Botar 1998. Botar – Wünsche 2011.

József Attila kultikus, kommunista (pontosabban ebben az időszakban akként diszkurzivált) személyisége és modern lírája tesz elfogadhatóvá.

Az új biológiai látás genezise ráadásul, még ha csak közvetetten is, de Csernushoz kapcsolódik, hiszen az új látásmód, az új nyelv szükségessége villámcsapásként hasított bele Juhászba valamikor 1954 elején, amikor a Szépirodalmi Könyvkiadóból Csernussal együtt beléptek a Hungária kávéházba annak forgóajtóján keresztül. Talán maga a forgóajtóban megsokszorozódó valóság képe indította be Juhász képzeletét, vagy még a *Jégvirág kakasa* karneváli optimizmusának kőkemény kommunista kritikája kísértett, de a költő egyszeriben rájött, hogy ő valójában a világ valódi bonyolultságát, mondhatni mély realizmusát akarja megjeleníteni. Rögtön el is rohant egy könyvesboltba egy korbonctan könyvért, mert hirtelenjében tudni akarta, hogyan is működik az emberi test. 1976-os interjújában az akkor feltörő késztetésre így emlékezett vissza: „Mert tudni akarom a halált! A mulandóságot, a szerkezetelbomlást, a lényegelfoszlást, a romlást, rothadást, a törékenységet, a bomlást, pusztulást. A titkot!”[1572] Majd egy éjszaka el is olvasta a könyvet. „Aztán elolvastam egy kőzettant, ősnövénytant, aztán elolvastam egy kristálytant, őslénytant, aztán elolvastam sok természettudományos, sokfajta természettudományos könyvet.”[1573] Ha a halál és a bomlás tudásának vágya önmagában még nem is keltene szürrealista asszociációkat, akkor érdemes a Juhász legendárium egy másik elemét is működésbe léptetni. Juhász ugyanis korai, Weöres és Mezei által is nagyra értékelt verseit 1948-ban, immáron népi kollégistaként, éppen esküvőjének napján égette el. Nyilvánvalóan a komoly kommunista férfi ideológiai tudatossága, sőt aszkézise lépett itt működésbe, 1953-ban azonban az ifjú, kommunista, népi értelmiségi konstrukciója foszlásnak indult, egyrészt a sztálinista irodalomkritika, másrészt Sztálin halála okán. Ami pedig megjelent ott, az egykori New York forgóajtajában az nyilván nem a semmiből jött, inkább a rég elfojtott és megtagadott romlás szürreális virágai sarjadtak ki újra, hogy legelőször is *A tékozló ország*ot borítsák be.[1574]

*A tékozló ország*nak ráadásul létezett egy erős politikai olvasata is, a kudarcot vallott 1919-es proletárforradalommal és a pusztulással, amely nemcsak a rossz vágányra siklatott parasztháború, az elvesztett nagy háborúk, Trianon és Jalta, de a hidegháború és a sztálini

[1572] Juhász Ferenc: Ezen az égitesten. MTV, Budapest, 1976. http://dia.pool.pim.hu/html/muvek/JUHASZ/juhasz00212a/juhasz00440/juhasz00440.html
[1573] U.o.
[1574] Juhász emlékei szerint az elégetett versek között voltak Baudelaire és Verlaine, sőt Illyés parafrázisok is.

kommunizmus kritikájaként is olvasható jeremiáda.[1575] Sőt 1953 és a sztálinizmus bukása után *A tékozló ország* olvasható a diktátorok, a személyi kultusz, a mindenkori nagyhatalmú, de a népi és a magyar kultúrától valójában teljesen idegen vezetők plebejus kritikájaként is, akik Bakócz Tamás esztergomi érsekhez vagy Szapolyai János erdélyi vajdához hasonlóan rossz irányba terelik a népet, mert nem a népi demokrácia érdekeit tartják szem előtt, hanem saját boldogulásukat és dicsőségüket.[1576]

Kondor Béla diplomamunkája, a *Jelenetek Dózsa György életéből* (1956) szintén Juhász Ferenc egyszerre plebejus-proletár és kommunista-univerzalista, enciklopédikus eposzának hatása alatt keletkezett. Kondor műve egyúttal ráirányítja a figyelmet Juhász eposzának szürreális mélyrétegére is, amely szinte tobzódik a háború, a pusztulás és a bomlás ábrázolásában. Ennek illusztrációja lehetne akár a *Mocsárban* (1956) című lap is, mely különösen „sötét" darab a halott és már rothadó testek ábrázolásával, és ekként Juhász sűrű, nem annyira bio- mint inkább nekro-romantikus költészetének a vizuális párdarabja. Csernus grafikusi karrierje is összefonódott Juhász Ferenccel, hiszen ő protezsálta be a Szépirodalmi Könyvkiadóhoz. Juhász egy néhány évig tartó sötét, depressziós időszak után aztán 1956 után is jól érvényesült, a maga módján továbbra is hitt a kommunizmusban, Aczél György egyik kedvence lett, széleskörűen elfogadott személyiség, akit kommunizmusa és univerzalizmusa okán elhatároltak a népi íróktól, akik ellen 1958-ban párthatározat is született,[1577] mely szerint nacionalizmusuk a szovjetrendszer elleni ellenforradalom egyik legfontosabb szellemi tőkéjét képezte. Juhász azonban valójában szimpatizált az 1956-os forradalommal, amelynek bukása mély alkotói válságba is sodorta. Végül azonban mégiscsak kiegyezett az új kurzussal, továbbra is kommunista költő maradt, aki azonban még inkább az egyetemes, kozmológiai síkokra vándorolt, ahol inkább foglalkoztatta a harmadik világháború veszélye, mintsem a magyar szocialista társadalom jelene. Vele szemben Csernus az 1957-es Hantai- és az 1958-as Bálint-találkozó után nagyon is a jelenben élt, mondhatni a hétköznapok, illetve a hétköznapi identitások tükrében szemlélte a legnagyobb témákat is.

Csernus a maga módján természetesen praktikusan és pragmatikusan viszonyult a rendszerhez 1956 előtt és 1956 után is, vagyis a lehető legtöbbet igyekezett dolgozni, amire

[1575] V.ö.: Bodnár György: Juhász Ferenc. Balassi, Budapest, 1993.
[1576] Simon Attila: „A részlet nem mutatja az egészet." A rész-egész viszony újraértelmezése Juhász Ferenc korai költészetében. Új Nautilus (2013) http://ujnautilus.info/a-reszlet-nem-mutatja-az-egeszet#_ftn16
[1577] Standeisky 1996.

elsősorban illusztrátorként nyílt lehetősége. Csernus saját emlékei szerint Bernáth ajánlotta be őt Illés Endrének, aki a Szépirodalmi Kiadó vezető grafikusa volt, hogy a fiatal tehetség legalább könyveket illusztrálhasson.[1578] Azért a „legalább", mert Bernáth ifjú tanítványa a diploma után egy szabadiskolában tanított hetente egyszer, de túl sokat dicsérte a burzsoá Cézanne festészetét, és ezért onnan gyorsan ki is rúgták. Csernus kezdetben Móricz (*Elbeszélések, 1930-1933*), Mikszáth (*Beszterce ostroma*) és Tersánszky műveit (*Kakuk Marci*) illusztrálta az ötvenes évek közepén szinte teljesen konvencionális, akadémikus, realista stílusban, majd később, az ötvenes évek végétől kezdve már kifejezetten szürnaturalista illusztrációkkal is élénkítette kiváló grafikusi reputációját. A legnagyobb volumenű szürnaturalista munkája Cyrano de Bergerac *Holdbéli utazása* lett 1962-ben, ami a szürnaturalista technológia grafikai diadalát hozta el, hiszen állami kiállításokon is megjelent, a Művészetben is cikkeztek róla, és még egy Munkácsy-díjat is adtak rá. [1579]

Gazdagon, vagyis nem tussal, hanem monotípiákkal illusztrált könyv a *Holdbéli utazás*, amelynek már a címlapja is olyan, mintha nem is Budapesten, hanem a Holdon, de legalábbis Párizsban adták volna ki.[1580] A borító kapcsán ugyanis szinte azonnal a párizsi szürrealistákra, sőt konkrétan a décalcomanie technikával kísérletező Max Ernstre, és az ő félig amorf – félig kristályos figuráira (*Napóleon a vadonban*, 1941) lehet asszociálni.[1581] A korábban már elemzett másik fontos 1962-es kötet, a *Rozsdatemető* és a *Holdbéli utazás* vizuális kultúrájának erőteljes különbsége akkor válik ikonológiai értelemben is érdekessé, ha Csernus grafikusi karrierjét a hatvanas évek elejének esztétikai és politikai kontextusában szemléljük, amikor is egyesek (a reformerek) csodálták Csernus és Kondor Béla „mágikus", de

[1578] Ablonczy 2008, 74.
[1579] Csernus illusztrációira a korabeli sajtó is felfigyelt. A Nagyvilág 1962. decemberi számában is megjelent közülük egy, később pedig Szabó Júlia Csernus Nádas című festményéről szóló cikkében is reprodukált két illusztrációt. V.ö.: Szabó 1966. Csernus „grafikusi" jelentőségét mutatja, hogy az 1968-as Modern magyar grafika kiállításon is szerepelt, a kiállítás által inspirált 1972-es kötetben (Mai magyar rajzművészet, Képzőművészeti, Budapest, 1972. 9-10.) pedig a kiállítás rendezője, Solymár István „Kondor-raj"-ról és Csernus által inspirált „Lakner-raj"-ról írt a kortárs magyar grafikában, hogy jelezze a két stílus jelentőségét és horderejét. Solymár ráadásul 1968-ban a Művészetben (Solymár István: A mai magyar grafika kiállítása a Magyar Nemzeti Galériában. Művészet, 1968/2, 4.) még kifejezetten „Csernus-raj"-ról írt, ahová a következő alkotókat csoportosította: Pásztor Gábor, Lakner László, Lenkei Zoltán, Major János, Maurer Dóra, Gy. Molnár István. 1972-ben Csernus 1968-as helyét és szerepét vélhetően Csernus akkorra már nyilvánvaló disszidálása miatt vehette át Lakner. A tárlatról és a hatvanas évekbeli magyar grafika tendenciáiról lásd: Révész Emese: Mai magyar grafika 1968. In: A lemez B oldala. Hermann Ottó Múzeum, Miskolc, 2015. 38-47.
[1580] Cyrano de Bergerac: Holdbéli utazás. Magyar Helikon, Budapest, 1962.
[1581] A festék préselésére és véletlenszerű elkenődésére épülő décalcomanie technikát Ernst az 1930-as évek végén kezdte el alkalmazni nagyméretű festményeken. V.ö.: Werner Spies – Sabine Rewald (eds.): Max Ernst. A Retrospective. Metropolitan Museum of Art, New York, 2005. 12-14.

mégis modern realizmusát, míg mások (az ortodoxok) csak nehezen tudtak napirendre térni szürrealizmusuk és egzisztencializmusuk fölött. Csernus és Kondor ugyanis – Fejestől eltérően – meglehetősen ironikusan beszélte a szocializmus nyelvét, festői állításaik valójában nem annyira konstruálták, mint inkább dekonstruálták a szocialista realizmust és annak kultúráját, amely éppen ezért lehetett hátborzongatóan hű tükre a színfalak és a kulisszák mögött erodálódó politikai, gazdasági és társadalmi valóságnak.

A *Holdbéli utazás*hoz kapcsolható grafikai forradalom nyitánya is kézenfekvő módon Párizs kellene, hogy legyen, valójában azonban Csernus első párizsi tartózkodásának illusztrációi tökéletesen illeszkednek a realizmus hagyományaihoz. Ide kapcsolódik a Camus-anekdota is, illetve az a tény, hogy Csernus Párizsban Camus-t (*Récits et théatre*, 1958) és Zola-t (*Autres chefs d'oeuvre*, 1958) illusztrált már 1958-ban, ami a mágikus naturalizmus tekintetében sem érdektelen, hiszen annak tudományos precizitása Zola naturalizmusára mutat vissza. A Camus-illusztráció ténye pedig arra enged következtetni, hogy a Csokits János által említett Camus-sztori, miszerint Camus kifejezetten kérte, hogy egy későbbi könyvét a magyar művész illusztrálja, nem csupán anekdota.[1582] Camus ugyanis 1958-ban valóban felfigyelhetett Csernusra, és később valóban kérhette is a Gallimard-tól, hogy egy másik könyvét is ő illusztrálja, hiszen tudott Magyarországról, sőt támogatta is a magyar forradalmat, 1957-es Nobel-díját is a forradalom menekültjeinek ajánlotta fel.[1583] Major Jánostól és Németh Lajostól pedig az is tudható,[1584] hogy Camus a hatvanas évek egyik slágerszerzőjének számított Budapesten is. A *Közöny* már a negyvenes években megjelent magyarul, a *Pestis*t pedig 1957-es Nobel-díja után fordították le, de végül csak 1962-ben jelenhetett meg, mivel Camus-t a hivatalos, ortodox marxista esztétika erőteljesen bírálta, és káros „egzisztencialista" hatását olyan írókban is felfedezte, mint Ottlik Géza, Juhász Ferenc, Hernádi Miklós, Weöres Sándor, és Mészöly Miklós.[1585]

Csernus amúgy Párizsban nem elsősorban a Gallimard kiadónak dolgozott, ahogy az a legendárium része, hanem inkább a kisebb és pragmatikusabb Hachette-nek, ahol Gassiot-

[1582] Lajta 2013.
[1583] Csernus egyik párizsi leveléből azonban tudható, hogy 1957 őszén még biztosan nem ismerte személyesen Camus-t, hiszen Bernáthnak arról írt, hogy reméli, egyszer valaki majd bemutatja a híres írónak, akit egy kávézóban már láttak is.
[1584] Major 1967. Németh 2017, 219.
[1585] Köpeczi Béla: Egzisztencialista jelenségek a mai magyar irodalomban. Élet és Irodalom, 1961. május 5. Újabban: Szolláth Dávid: Az egzisztencializmus, mint vád és a Camus-hasonlat a Mészöly-kritikában. Jelenkor, 2002/1. 97-104.

Talabot akkor fiatal szerkesztőként esztétikai szempontból is felfedezte magának az ifjú magyar festőt. A Zolához és a Camus-höz készített 1958-as illusztrációk azonban még egyértelműen klasszikus realisták, a szürrealizmushoz és a mágikus realizmushoz nem sok közük van. A realizmusról és annak festészeti tradíciójáról azonban Csernus azt állította 1984-ben, hogy az számára Caravaggiótól Manet-ig ívelt, vagyis éppen azokat a művészeket emelte ki, akik kapcsán a művészettörténetben is megjelent a naturalizmus fogalma. „Manet jelenti annak a fejlődésvonalnak a végpontját, amely a XVII. századi latin festészetben, és főleg Caravaggiónál figyelhető meg. Vele kezdődik a realizmus felé forduló festészet egyfajta forradalma. Nézzük meg, hogy milyen affinitások vannak Caravaggio, Zurbarán, Velázquez, Goya, Rembrandt, Georges de la Tour és Manet között: a stílus hasonló, az ecsetkezelés és a világlátás rokon. Számomra az a legfontosabb, ahogy ezek a festők a természetet látták."[1586]

Tanulságos módon a naturalizmus igézetében fogant Csernus egyetlen megvalósult köztéri munkája is, amelynek modernségét aztán Németh Lajos még a *Modern magyar művészet*ben is kiemelte.[1587] A kecskeméti Aranyhomok Szálló kerámia mozaikfalának (1962) látszólagos naturalizmusa, természetelvű tematikája mögött azonban már ugyanaz a szellemiség érvényesült, mint a *Holdbéli utazáson*, hiszen az egyes motívumok kialakításában a kaparás és a cuppantás dominált. Az archív fotók tanúsága szerint a szálloda előcsarnokát borító geometrikus mozaik mintázaton belül, mintegy annak keretében ugyanis két, egyenként is további részekre tagolódó, montázs-szerű kompozíció jelent meg, ami leginkább egy töredékes pannóra, avagy egy régi, klasszikus freskó „romjaira" emlékeztet.[1588] A klasszikus hatást, illetve a reneszánsz konnotációkat erősíti, hogy az összességében egy tanyát és annak környezetét ábrázoló kompozíció egének helyén két zodiákus jegy allegorikus alakja is megjelenik, a Bak és a Vízöntő, aki ráadásul éppen az éltető folyadékot önti a tanyai világra. Egy hasonlóan allegorikus szél figura pedig már-már mesébe illő módon gomolygó szelet fúj a Kiskunság fölé.

Közelebbről nézve azonban a népmeséket és a populáris néplélektant felidéző, a magyar tájat és a magyar embert bemutató, tárgyi részletekben gazdag, naturalista ihletésű pannó helyett egy több elemből összeállított, modern, szürnaturalista kollázs tárul fel, ami akár a „népi szürrealizmus" festői verziójaként is érthető. A mozaik pannó meghatározó

[1586] Murris 1989, 30.
[1587] Németh 1968, 149.
[1588] A kerámia falkép mai állapota az eredetitől eltér, hiszen a Csernus-kompozíció elemeit egy fehér falba építették be, és nem is követték pontosan az eredeti elrendezést.

zsánere ugyan a népi életkép és a nemzeti tájkép, de a kompozíció (illetve a montázs) egyes elemein a dolgozó parasztok mellett óriási napraforgók, kozmikus szőlőfürtök és egy színpompás, mágikus realista almafa ágai is megjelennek. Mintha a Hantai-alkotás, az *Írástudók fája* (1950-51) köszönne vissza a kecskeméti Kiskunság archaikus tanyavilágában, és persze az életfa mitikus tradíciója, illetve Csontváry és a *Magányos cédrus* (1907) hatása sem zárható ki, amelyet az ötvenes évek végén fedeztek fel újra a magyar művészettörténetben és a kultúrpolitikában is.[1589]

A kecskeméti falkép engedélyeztetésének nyomai megtalálható a Lektorátus iratanyagában, de a szakmai bírálatok és az elfogadás pontos körülményei nem ismertek, így valószínű, hogy a szálloda vezetésének tetszett az egyszerre klasszikus és modern, naturalista és mágikus realista alkotás. Csernus legnagyobb volumenű, és végül elbukott, meg nem valósult budapesti falkép-pályázatáról viszont még ennyit sem tudunk, a vázlatok sem ismertek, csupán a pályázati zsűri elnökének, Aradi Nórának ítéletéről alkothatunk fogalmat az Új Írás híres vitacikkéből: „nem nyerte meg a Madách Színház falkép pályázatát egy olyan munkával, amelynek vízió-szerű zsúfoltságában a kitűnő rajztudás és felületkezelés eszközei keveredtek a kártyalapokból kivágott és felragasztott figurával."[1590] A kártyalap-szerű figurák az elkészült mozaik tanúsága szerint Kecskeméten is felbukkantak, ott azonban a jól eltalált couleur locale, a kecskeméti szcéna, a tájegység és a funkció (szálloda) egységének ötletes leképezése a sziporkázóan gazdag vidéki magyar tájjal megoldotta a szürrealista stich problémáját.

Ahogy azt a *Holdbéli utazás* és az Aranyhomok Szálló is reprezentálja, a szürnaturalizmus végül a populáris kultúrában és a szórakoztatóiparban találta meg ideális kontextusát, nemcsak itthon, de Párizsban is. Ezt jelzi az a rengeteg sci-fi illusztráció is, amit Csernus a hatvanas évek végétől kezdve francia kiadók számára készített. 1972-ben például a számos díjjal is elismert kanadai író, Arthur E. van Vogt egyik űroperája, a *Ténebres sur Diamondia* (Gyémántföld sötétsége) borítója kiválóan mutatja, hogy Csernus a Lindbergh-képek, illetve a hiperrealista piac-képek idején is használta a vegytiszta, szürnaturalista décalcomanie technikát, ha azt a téma indokolta. Csernus tehát nem kevés pragmatizmussal, sőt melankóliával nyilatkozta később, hogy a szürnaturalista stílus igen jól passzolt a sci-fi témákhoz, melyek nem várt sikereket is hoztak számára. „Én egyfajta szürnaturalista

[1589] Róka Enikő: A magyar pavilon Brüsszelben. In: Róka 2016, 35-55.
[1590] Aradi 1962a, 61.

területnek fogtam fel e munkát, és sok lehetőséget láttam benne. Ennek révén bizonyos elismertségre és sikerre is szert tettem; még azután is sokáig invitáltak közönségtalálkozókra, sci-fi szimpóziumokra, hogy már régen abbahagytam az effajta munkát."[1591] Arthur E. van Vogt egy másik munkája, a *L'Empire de l'atome* (Az atom birodalma) szintén 1972-es illusztrálása azt is megmutatja, hogy Csernus a szürnaturalista populáris grafikát sem tekintette azonban szimpla alkalmazott műfajnak, hiszen egy olyan, egészen szürreális, sok figurát mozgató borítót készített, amelyben, Bosch, Bruegel, Dalí és Ernst is ott kísért egy posztapokaliptikus, atomkatasztrófa utáni tájban.

Csernus „szürrealizmusa"

Az 1956-os forradalom leverése és a *Tavaszi Tárlat* elleni éles támadások után Csernus 1957-ben Párizsba utazik, ahonnan 1958-ban vélhetően Bernáth, illetve rajta keresztül Aczél bíztatására vissza is tér Magyarországra, de pártfogói nem kis meglepetésére hazatérése után valami egészen szokatlan, a szocialista realizmustól és a posztnagybányai impresszionizmustól idegen dolog is megjelenik művészetében. Nemcsak festészetében, de grafikai munkásságában, a nagyközönség és a cenzúra elvárásaihoz szabott könyvillusztrációin is, ami egy-egy foltban, részletben, megoldásban még a kiemelt média figyelem által kísért, amúgy alapvetően konzervatív felfogású *Rozsdatemető* tusrajzain is felfedezhető a szocialista művészet perifériáján, de igazán mégis inkább a szórakoztató lektűröket és a fantasztikus, mesebeli szcénákat boríthatta el, ahogy ez a díjnyertes *Holdbéli utazás*on is látható. Ez a valami koszolta, mocskolta össze a korábbi elegáns, impresszionista felfogású szín- és levegőperspektívákat is a *Saint Tropez* és a *Dráva utca* esetében, sőt az *Angyalföldi MÉH-telepen* és a *Lehel-téri piac*on már a figurákat is megtámadta. Ez a valami lesz az, ami már összevethető Juhász kozmikus és biomorf szürrealizmusával, amely talán a Hamvas Béla köréhez tartozó és az Európai Iskola művészeit is jól ismerő Weöres Sándor, illetve az Európai Iskola szürrealizmusán felnövő, gyerekkori jó barát Hantai Simon irányából érkezett el hozzá, és rajta keresztül Csernushoz is, aki Párizsban éppen az ő tanácsára ment

[1591] Kis 1996, 32.

el Hantaihoz.[1592] Ennek a szürnaturalizmusra keresztelt valaminek pedig éppen azért lett helye és funkciója a hatvanas évek magyar művészetében, mert az ortodox szocialista realizmus túlságosan is kötődött a középszerű, nota bene kispolgári ízléshez, amelyet a tudományos-technológiai versengéssé avanzsáló hidegháború hruscsovi időszakában már mindenképpen modernizálni kellett.[1593]

Csernus mesterétől és intellektuális horizontjának első számú formálójától, Bernáthtól a mesterség és a matéria kultuszát tanulta, és Bernáth nyilvánvalóan lekezelően nyilatkozott mind a dadaistákról, mind a szürrealistákról, akik szerinte olcsó, látványos és szenzációhajhász megoldásokat alkalmaztak, és kifejezetten rossz véleménnyel volt az École de Paris olyan meghatározó figuráiról is, mint Chagall és Picasso, akiket azonban azért még a festőművészet részének tudott tekinteni.[1594] Csernus azonban az egykoron, Budapesten még az École de Paris szellemében gondolkodó Hantainál az ötvenes évek Párizsában már valami egészen mással szembesült, hiszen a Juhász által igencsak kedvelt *Írástudók fája* mindent magába olvasztott a klasszikus megoldásoktól a legmodernebb kollázs és frottázs elemekig, amelyek nem annyira roncsoló és romboló, mint inkább az anyagi valóság, a valós felületek élményét, érzését felkeltő elemként kerültek be Ernst és Hantai festészetébe. A fiatal Csernus azonban még nem kötődött annyira a formához és a kompozícióhoz, mint a megformálás elefántcsont tornyába rejtőző Bernáth, így Hantai kísérleteiben meglátta egy újfajta realizmus ígéretét és igézetét. Már az 1957 elején kiállított *Újpesti rakpart* is azt mutatta, hogy a kép és az ábrázolás, a látvány és a festészet, a valóság és a művészet konfliktusa Csernusnál a realizmus végső formájának megtalálására irányult: a nagy feladat a természet valósághű leképezése lett a festészet lehető legmodernebb eszközeivel.[1595] Ez a feladat sodorta Csernust a szürrealisták és Hantai metodikája felé, amely éppen egy mélyebb és kézzelfoghatóbb, tapinthatóbb realizmust kívánt elérni az indexikus jellegű frottázzsal és grattázzsal. A décalcomanie viszont a természet kaotikus struktúráit volt hivatott ábrázolni, a

[1592] Juhász Ferenc tanítómesterként, kulturális iránytűként tekintett a nála hat évvel idősebb Hantaira, neki mutatta meg először verseit, nála ismerkedett az irodalommal és a művészettel a negyvenes évek második felében. V.ö.: Juhász 1965. Vélhetően Hantain át barátkozott össze Weöres Sándorral is, akit a költészet terén tekintett mesterének, és akinek abban is része lehetett, hogy Juhász először magyar-szanszkrit szakra jelentkezett az egyetemen. V.ö.: Vasy Géza: A Szarvas-ének – és a hozzá vezető út. Tiszatáj, 2003/1. 1-19.
[1593] A sztálinizmus, a szocialista realizmus és a középszerű ízlés összefüggéseihez lásd: Dobrenko 1997. Korábban: Clark 1981.
[1594] V.ö.: Bernáth 1962.
[1595] V.ö.: Gombrich 1960.

kettő kombinációja pedig egy a naturalizmus és a szürrealizmus nézőpontját kombináló – ironikus értelemben vett – dialektikus materialista látványfestészethez vezetett.

Hantai legnagyobb élménye viszont az volt Párizsban, hogy villámgyorsan elsajátította a szürrealisták nyelvét, és elnyerte Breton tetszését és elismerését is, amin aztán az avantgárd imperatívuszának megfelelve túl is kívánt lépni. Mindazonáltal az ötvenes évek első felében Hantai és a tőle tanuló Csernus számára is egyértelműen Breton esztétikája jelentette az elismert modernség csúcsát.[1596] Breton pedig a lehető legszélesebb szürrealista esztétikai frontot és kultúrát tartotta üdvösnek, és különösen a festészet területén volt nyitott a különféle impulzusokra és vizuális kultúrákra, amelyekben felfedezhette saját onirikus esztétikáját. A szürrealizmus pápája ugyan kezdetben igyekezett ketté választani a szürrealista festői praxis két formáját, az automatizmust és az illuzionizmust,[1597] de éppen a Csernust és Hantait a leginkább megragadó Max Ernst a legjobb példa arra, hogy a kettő dialektikusan egymásba is épülhetett. Hantain keresztül Párizsban Csernus is azzal az Ernst-féle onirikus, magasan kulturált automatizmussal ismerkedett meg,[1598] ami tulajdonképpen passzolt is ahhoz a látványelvű és posztimpresszionista jellegű festészethez, ami Bernáthon keresztül a művészetről alkotott képét alapvetően meghatározta.

Bretontól és a szürrealistáktól eltérően Csernus azonban nem a lélek és a szellem, hanem inkább az anyag és a materiális valóság ábrázolására törekedett, vagyis valahol a renitens szürrealistával, Georges Bataille-jal állítható meglepő párhuzamba nézőpontja. Azzal a Bataille-jal, aki Manet-ban is a test, a szexualitás és az erőszak naturalista ábrázolását csodálta, illetve a dialektikus erők működését az élő és az élettelen, a modern élet és a klasszikus hagyomány dimenzióiban.[1599] Csernus viszont nagyon sokáig nem az alantas matériában, hanem éppen ellenkezőleg, a bernáthi kompozíció, a megformált valóság igézetében kereste a naturalizmus megnemesítésének, szellemi feltöltésének lehetőségeit. Ez az alapvetően dialektikus program azonban nem annyira Marxhoz, de még csak nem is a Marxot kritizáló Bataille-hoz, hanem inkább Hegelhez, illetve a hegeli Zeitgeist fogalmat újragondoló bécsi szellemtörténeti iskolához kapcsolta Bernáthon keresztül Csernust is.[1600]

[1596] V.ö.: Berecz 2012.
[1597] André Breton: Le surréalisme et la peinture. Gallimard, Paris, 1928.
[1598] V.ö.: Ernst 1948.
[1599] Bataille 1955a.
[1600] Bernáth 1941-es szövegének címe és retorikája is bizonyítja, hogy jól ismerte a szellemtörténetet: Az absztrakt művészetek kora (Bernáth 1941). A Cézanne-t igen nagyra tartó Bernáth szellemtörténeti kiindulópontja Fülep Lajos Magyar művészetén (Fülep 1923a) és Művészet és világnézetén (Fülep 1923b)

Erre a hegeli dialektikára épülhetett rá aztán a párizsi szürrealizmus-élmény után egy abszurd és ösztönös bataille-i értelemben vett dialektika-kritika,[1601] amelyet éppen a szocialista realizmus stiláris és tartalmi naivitása, pragmatikus bornírtsága inspirált. Bataille ugyanis Hegel naiv természet-kultúra dialektikáját dialektizálta tovább, amennyiben az emberben is a ráció és az irracionalitás, avagy a szellem és az anyag erőinek dialektikus küzdelmét detektálta. Csernus pedig hasonló szellemben, de Bataille-tól teljesen függetlenül elégedetlenné vált mindazzal, ami Révai, Lukács, illetve Szőnyi és Bernáth nyelvén egyáltalán elmondható, és ezért elkezdte magát a nyelvet roncsolni, illetve dialektikusan felbontani, a naturalizmus és a szerkezetesség elemeit dinamizálni, hogy eljuthasson valamifajta mélyebb, alapvetőbb realizmushoz.

A valóság és annak idealizált, ideologikus képe között tátongó szakadék egyre erősebben átitatta Csernus festészetet már az ötvenes évek közepétől kezdve. Sőt ez a fajta feszültség már a nyilvánvalóan propagandisztikus, még a szocialista realizmus nyelvét beszélő festészetének is sajátja volt, ami az *Esti iskolá*tól kezdve a posztnagybányai festőiség, az impresszionizmus álcája alatt tört a felszínre a trauma szimptómájaként.[1602] Csernus bizonyos értelemben csupán láthatóvá tette ezt a benne munkáló feszültséget, amikor az *Újpesti rakpart*tól kezdve szétfestette, szétkaparta a vásznait. Nem akart fából vaskarikát festeni, megfestette inkább a valóságot, ahogy volt, aztán pedig még inkább úgy, ahogy álmaiban, vagy inkább rémálmaiban láthatta. A szürrealista realizmus így Csernusnál összekapcsolható Hal Foster szürrealizmus értelmezésével is, amely nem a szürrealisták önértelmezéséből indul ki, vagyis a hangsúlyt nem a pszichikai automatizmusra és az álommunkára helyezi, hanem a szürrealista kultúra központi fogalmává a freudi kísértetiest (Das Unheimliche) teszi meg, amelynek klasszikus toposzai Freud írásaiban a bábu, a próbababa és az ikerpár.[1603] Vagyis olyan dolgok, amelyek identitása bizonytalan, az azonos

keresztül Alois Riegl Kunstwollen elképzelése és Dilthey Weltanschauung fogalma lehetett, ami éppúgy inspirálta a fiatal Lukácsot, mint a fiatal Fülepet. V.ö.: Karádi Éva: Lukács, Fülep és a magyar szellemtudományi iskola. Magyar Filozófiai Szemle, 1985/1-2. 1-55. és Stirton 2016.

[1601] V.ö.: Georges Bataille: Hegel, Death, and Sacrifice. (1955) In: Fred Botting – Scott Wilson: The Bataille Reader. Blackwell, Oxford, 1997. 279-295. és Bruce Baugh: French Hegel. From Surrealism to Postmodern. Routledge, New York, 2003. 71-92.

[1602] Az ábrázolás és a leképezés szimptomatikus értelmezéséhez lásd a Warburgot továbbgondoló Didi-Huberman könyvet: Didi-Huberman 2002a.

[1603] Foster 1993.

és a más, az ismerős és az ismeretlen, illetve az élő és az élettelen határán mozognak, amennyiben mindkettő képzetét képesek felkelteni.[1604]

Innen nézve a szürnaturalizmus értelmezhető kísérteties realizmusként is, amely első pillantásra olyan, mint a szocialista realizmus, de ha jobban megnézzük, akkor valami mást, valami tisztátalant, valami visszataszítót kapunk, ami csak távolról emlékeztet a szocialista spektákulum idealizált valóságára. Foster értelmezésében ráadásul a kísérteties egy olyan pszichikai jelenség, amikor az elfojtott trauma úgy kerül a felszínre valamilyen képet magára öltve, hogy egyúttal azt a képet szét is tördeli, le is bontja, tönkre is teszi. Ez pedig pontosan megfelel Csernus elfojtott szocialista realista traumájának, vagyis annak az ambivalens impulzusnak, hogy a valóságot kell művészi formában visszatükrözni, de mégis valahogy át kell azt írni, meg kell szépíteni, sőt koherens és ellentmondásmentes spektákulummá kell formálni.[1605] Csernus pedig úgy formálja a spektákulumot, hogy közben az egyúttal szét is esik, meghasonlik önmagával, de egyúttal valami más, valami több is lesz. Valami, ami bonyolultabb és összetettebb, mint a valóság, ami így összekapcsolható a bretoni szépség-ideállal is, ami azért görcsösen sokkoló (konvulzív),[1606] mert átjárja a határokat, a valós és az álomszerű, a valódi és az elképzelt, az élő és az élettelen dolgok között, ami az *Angyalföldi MÉH-telep* és a *Lehel-téri piac* dinamikáját is adja, de igazán a *Nádas*on teljesedik ki. Ez a bretoni szépségideál inspirálta Juhász Ferenc költészetét is Weöres Sándor közvetítésén keresztül, aki az univerzális és a hétköznapi, a spirituális és a materiális, a fennkölt és a vulgáris összekapcsolására törekedett költeményeiben.

Csernus mágikus szocialista realista életképein az otthonos város, a hétköznapi élet, a piac, a szórakozás szokatlanná, kísértetiessé válik, ami egyúttal egy olyan tapasztalatot is tükröz, ami Csernus mindennapi életét is nyugtalaníthatta, hiszen a rengeteg könyvillusztrációhoz képest az igazi művek, a klasszikus táblaképek igen lassan készültek csak el, egy-egy festményén akár évekig is dolgozott, javítgatta, tökéletesítgette azokat. Igen elgondolkodtató az is, hogy Foster nemcsak az identitás, hanem a társadalom, mondhatni az optikai tudattalan kapcsán is használja a kísérteties fogalmát, ami az elfojtott múlt, Csernus és a szürnaturalisták esetében a polgári (európai) modern kultúra, visszatérését jelenthetné. Ahogy a szürrealisták visszahozták a divatjamúlt, „múlt" századi, klasszikus és romantikus

[1604] Sigmund Freud: A kísérteties (1923). In: Művészeti írások. Filum, Budapest, 2001. 245-282.
[1605] Kis 1996, 31.
[1606] André Breton: Nadja. (1928) Maecenas, Budapest, 1997.

képeket, a romlás mellett a romok és a történelem kultuszát is, úgy a szürnaturalisták is felidézték az elfojtott, egykoron civilizált és polgári, de már burzsoá és reakciós múltat, ami jól érzékelhető Szabó, Lakner és Gyémánt mágikus realista interieurjein is.

Foster amúgy egészen konkrétan Walter Benjamin szürrealizmus-értelmezését használja a *Compulsive Beauty* című kötetében, akinél leginkább a divatjamúlt, a veraltet, a démodé – ami egykor modern volt, de már nem az – jellemzi a szürrealisták tevékenységét, ami érthető a modernség abszurd historizálásaként is.[1607] A szürrealisták számára a régmúlt és a divatjamúlt ráadásul még egybe is olvadt, amelynek locus classicus-a a bolhapiac lehetne Breton *Nadjá*jában,[1608] amiről mi más is juthatna eszünkbe, mint az *Angyalföldi MÉH-telep* és a *Lehel-téri piac.* Ezeken a festményein azonban Csernus nem is annyira a geopolitikai egzotikumra épít, hanem inkább a nagyon is hétköznapit tünteti fel egzotikusként, ami pedig Brassai fotográfiai praxisával is párhuzamba állítható, aki párizsi falfirkákat, falba vájt, fura, „primitív" ábrákat fényképezett.[1609] Csernus festészetének kettőssége, a fényképszerű reális és a gesztus-szerű absztrakt részletek kombinációja tehát megfelelt Breton esztétikájának, aki a szürrealista festészetben 1928-ban és 1941-ben (*Genèse et perspective artistiques du surréalisme*) is két trendet tapintott ki.[1610] Az egyiket Masson és Ernst frottázsainak automatizmusával jellemezte, ami az automatikus írás és a véletlen képalkotó potenciáljára támaszkodott, a másik viszont Magritte és Dalí fotografikusan pontos realizmusa volt, amelynek kapcsán Breton is a trompe l'oeil, a szem megtévesztése kifejezést használja, hiszen ennek a festészetnek a célja éppen az, hogy az álmokat és a fantáziákat jelenítse meg valóságosként.[1611] Az egyik típus jelentette a teljesen újat, a másik pedig a tradíció egy sajátos perspektíváját, amely Boschtól Goyán, Delacroix-n és Odillon Redonon át egészen Giorgio de Chiricóig és a metafizikus festészetig ívelt. Csernus festői tradíciója, esztétikai archívuma[1612] azonban egészen más képet mutat, hiszen nála a szürnaturalista időszak előtt a hollandok és Manet realizmusa állt a középpontban, ami viszont ismét csak Bernáthhoz és a naturalizmushoz vezet.

[1607] V.ö.: Benjamin 1929.
[1608] Breton 1928a.
[1609] Brassai szürrealizmusához lásd: Dawn Ades et al: Brassai. From Surrealism to Art Informel. Fondacion Tapies, Madrid, 1993.
[1610] Breton 1928b.
[1611] V.ö.: Breton 1965.
[1612] V.ö.: Foster 2002. Foucault 1966a. Foucault 1969.

Bernáth öröksége

Az ötvenes években – az akkoriban közismert anekdota szerint – a legjobb Bernáth-képeket Csernus festette. Maga Csernus is úgy emlékezett vissza Bernáthra a kilencvenes években, hogy hozzá mérte magát, ami egyúttal azt is jelentette, hogy Bernáthhoz hasonlóan a festészet történetének legnagyobbjaival igyekezett vitába szállni.[1613] Csernus a negyvenes években kereskedelmi középiskolába járt, de már akkor zseniálisan rajzolt, és még 1943-ban átvették a Budapesti Iparrajziskolába, a „Felszabadulás" után pedig jelentkezett a Főiskolára, ahol munkáit látva Szőnyi és Bernáth is kérte a friss növendéket, de ő egyik mestert se ismerte, és végül intuitíve Bernáthot választotta. 1946-tól így az ifjú festő Bernáth keze alatt szocializálódott, de Füst Milán és Cs. Szabó László órái is nagy hatást tettek rá. Az 1949-es kommunista hatalomátvételre pedig a klasszikus humanista kezdetek után így emlékezett vissza: „Elment Cs. Szabó, Füst Milánt pedig kirúgták, akinek esztétikai előadásait hallgattuk. És kirugdostak sok más tanárt is. Jöttek a népi kollégisták, erősödött a hangzavar. Épületes társalgásokban nem vettem részt 1949 után. Nem is nagyon értettem, miről zagyválnak; olyan védelmi burokban éltem, hogy Bernáthék arcáról leolvashattuk a helyzet változását. Nem értettem én azt az egész zsdanovi izét, amely szerint olyat kell festeni, ami húsz év múlva lesz, de úgy kell lefesteni, ahogyan ma látjuk az utcán. Minden fegyelmező akciótól és aktustól irtóztam. Engem nagyon megviseltek a leventeévek a háború idején; s a diktátumok kora ötventől kezdve végképp folytatódott. Így én egynek is tekintettem a két korszakot."[1614] Csernus tehát a német megszállás idején az Iparrajziskola hallgatójaként, munkaszolgálatosként, ahogy ő nevezi leventeként szolgált Szombathelyen, ahol a németek végső kétségbeesésükben a gimnazistákat is ütközetbe vezényelték. Csernus a fegyveres harc során végül a Vörös Hadsereg fogságába került, Romániába hurcolták, a hírhedt foksányi lágerbe került.[1615] Ezeket a „leventeéveket", a rettegés és a félelem, a bizonytalanság és a rabság idejét kapcsolta össze Csernus a kommunista hatalomátvétel időszakával. Mindazonáltal azonban azt is kiemelte, hogy a háborús évekhez képest a

[1613] Interjú Csernus Tiborral Párizsban. In: Kratochwill Mimi: Bernáth Aurél emlékkönyv. Bernáth Aurél Társaság, Budapest, 1995. 15-18. Bernáth tanári portréjához lásd: Rum 2017.
[1614] Ablonczy 2008, 72.
[1615] I. m. 70.

Képzőművészeti Főiskola viszonylagos védettséget jelentett az irracionális önkénnyel szemben.

Ez a fajta védettség, Bernáth óvó tekintete és gőgös pragmatizmusa tehát egyértelműen meghatározta a háború poklát sodródó hadifogolyként túlélő Csernus pályakezdését. Juhász Ferenc visszaemlékezése szerint: „Tiborral úgy jártunk mindig Bernáthékhoz, mintha haza. Felesége: Pártos Aliz bölcs volt, okos, kedves és magányos. A tékozló országot írtam (1954), mikor Tibor a portrémat festette. Írtam délelőtt délig. Aztán elmentem hozzájuk a Ménesi útra (akkor már nem Nagyboldogasszony-út!), s ott egy kis szuterén-szobában csinálta Tibor a képet. Volt egy ezüst-színű kordbársony-ruhám. Abban ültem mindig előtte. A kép állandóan változott. A színek, a háttér, a kanapé görbe fa-bajsza, amire támaszkodtam félig-hanyatt ültömben. Mennyi ideig készült? Nem tudom. Nem is tudom. Egy nap (írás után) újra odamentem. A kép már kész volt. Csernus az egészet átfestette! Kiállítás a Műcsarnokban."[1616] Csernusról tudjuk, hogy szinte apjaként szerette Bernáthot, és Csernus és Lakner is kifejezetten rajongott a régi Bernáth-festményekért, különösen a *Reggel*ért.[1617] Egy 1927-es nagyon modern képért, amely azonban már Bernáth par excellence expresszionista korszaka után született, de mégis érezhetőek benne az expresszionizmus mellett a dada és a szürrealizmus tanulságai is, legalábbis abban, ahogy Bernáth az asztali lámpa izzóját, a pipacsokat és az aranyhalakat egymás mellé helyezi a kép metafizikus allúziókat keltő terében.

Ennek ellenére, vagy talán éppen ezért Bernáth a harmincas évek végétől kezdve egyre merevebben elhatárolódott az absztrakciótól és a szürrealizmustól. A kimondott és a kimondható állításoktól eltérően azonban a látható mást mutat – Bernáth festészete ugyanis a húszas évek második felében értelmezhető a Franz Roh által megfogalmazott mágikus realizmus kategóriája szerint. Vagyis egy az avantgárd expresszionizmustól a valósághoz visszatérő, a precíz naturalizmust és a klasszicizáló formakincset ötvöző, nem annyira verista, mint inkább mágikus realista festészetként.[1618] Roh elmélete amúgy része volt a harmincas évek magyar diszkurzusának is,[1619] és később ebben a szellemben elemezte Bernáthot

[1616] Juhász Ferenc: Horgonyok. Élet és Irodalom, 2001. április 13.
[1617] Gréczi Emőke: Egy generáció fulladási tünetekkel. Interjú Lakner Lászlóval. Artmagazin (2014) http://artmagazin.hu/artmagazin_hirek/egy_generacio_fulladasi_tunetekkel.2433.html?pageid=119
[1618] Roh 1925.
[1619] Rabinovszky Máriusz: Művészeti relativizmus. Martyn Ferenc képeihez. Nyugat, 1929/21. http://epa.oszk.hu/00000/00022/00478/14744.htm

Végvári Lajos is, aki de Chiricóval és a Neue Sachlichkeit-tal is összekapcsolta.[1620] Kortársa és barátja, a Gresham „teoretikusa", vagy inkább antiteoretikusa, Genthon István viszont egy kifejezetten absztrakt térben képzelte el Bernáth művészetét, tudatosan kerülve a Horthy-, a Rákosi-, és a Kádár-korszak retorikáját is.[1621] Ez a Giottótól Piero della Francescán, Leonardo da Vincin és Poussin-en át Cézanne-ig ívelő absztrakt tér volt Bernáth számára is otthonos, aki önéletírásában és művészeti reflexióiban is kerülte a politikai kontextus értelmezését, hiszen úgy gondolta, hogy a művészetet saját, immanens törvényei és törekvései formálják.

A politikai kontextus 1945-ös masszív módosulását sem vette Bernáth különösebben figyelembe, hiszen 1941-es, Horthy-korabeli, az Entartete Kunst idején megfogalmazott absztrakció-kritikáját 1947-ben is megismételte.[1622] Bernáth szerint az utak ismét csak elváltak – az absztrakció és a figurativitás esztétikai elveit mereven el kell határolni, ami egyúttal az absztrakció finom, de határozott diszkreditálását is jelenti, ami jó stratégiai döntésnek tűnt akkor, amikor az absztrakció forradalmi indíttatása ellenére ismét problémává vált, mivel puszta létével tagadta a szocialista realizmus pragmatikus és populista irányelveit. Valójában azonban Bernáth ekkor még nem a kommunistákat támogatta, döntése nem annyira stratégiai, mint inkább érzelmi jellegű volt, hiszen az Európai Iskola népszerűsége aggasztotta. A Gresham „budapesti iskolája" helyett ugyanis 1945 után létrejött egy másik európainak nevezett budapesti iskola is, melynek centrumába a korszerűség került. Bernáth írása így leginkább egyfajta védőbeszéd lett a természetelvű festészet, a nagybányai tradíció és az igényes komponálás aktualitása, érvényessége és korszerűsége mellett.

Bernáth 1947-es állásfoglalásához vélhetően az vezetett, hogy a népi-nemzeti entellektüelek, Andrássy Kurta János és mások megtámadták az 1945 után fellendülő absztrakt törekvéseket, Kállai Ernőék viszont úgy védték pozícióikat, hogy az absztrakció és a szürrealizmus korszerűsége mellett szálltak síkra, és bírálták a korszerűtlen és naturalista, mi több szellemtelen természetelvű festészetet, amelybe beletartozott Bernáth és a Szinyei Társaság művészete is. Bernáth erre válaszul fogalmazta meg, hogy ítéltessék meg mindenki a maga eszméi szerint, miközben azért már ott munkált benne az a furor is, hogy az absztrakciót lehet ugyan korszerűnek tekinteni, de az a festészet évezredes tradíciói felől

[1620] Végvári Lajos: Az új magyar művészet sorsfordulója. In: Kratochwill Mimi (szerk.): Bernáth Aurél emlékkönyv. Bernáth Aurél Társaság, Budapest, 1995. 63.
[1621] Genthon István: Bernáth Aurél. Művészettörténeti Értesítő, 1957/1. 1-10.
[1622] Bernáth 1947.

nézve valójában már nem festészet, hiszen nincsenek „festői eszményei” és festői problémái,[1623] mert gondolatokkal és eszmékkel viaskodik. És halkan még arra is utalt, hogy ő ugyan a művészet autonómiája mellett van, a társadalom és a politika azonban mindig kihat a művészetre, és érdemes arra is gondolni, hogy mi történt a Harmadik Birodalomban az Entartete Kunst meghirdetésével, amit bizony jó lenne elkerülni. „…Negyven év nyakló nélküli formabomlasztása nem mehet a végtelenségig, mert egyszerűen nincs hová bomolnia tovább. Tehát az a hiedelmük, hogy annál korszerűbb egy festő, minél jobban torzít, eleve sematikus, s így a művészetben a legveszedelmesebb felfogás. (…) Minden józan elgondolás azt mondja, hogy az európai művészet fordulóponton van. Majdnem matematikával ki lehet számítani, hogy ha az az életteljes és tradicionális ágyazottságú stílus, mely a Fauves-ok nyomán Európában kialakult, egyszer erőinek végére ér, a festészet csak a formaszilárdulás felé mehet vissza, mert amarra már semmi keresnivalója nincs.”[1624]

Bernáth és a kor szava tekintetében érdekes adalék, hogy az 1947-es szöveget beletette az Új Írás-vita idején komponált 1962-es *A múzsa körül* című gyűjteményes kötetébe is. Szintén a korszakhoz tartozik, hogy 1960-ban adták ki Budapesten Hans Sedlmayrnek *A modern művészet bálványai*[1625] című kötetét, ami eredetileg *Die Revolution der modernen Kunst* címen jelent meg, és az 1948-as *Verlust der Mitte* modern (1940-es és 1950-es évekbeli művészettel) részekkel bővített továbbgondolásaként érthető. A *Verlust der Mitte* „közép”-je valójában a pascali közép, az ideális emberi középső világ a végtelenül kicsi és a végtelenül nagy között, a humanizmus humanitása, amelynek elvesztése Sedlmayr szerint a Felvilágosodással és a romantikával köszöntött be, amikor is a klasszikus humanizmus világképe hanyatlani kezdett.[1626] Ez a hanyatlás nemcsak Spengler, de Hegel hanyatlás koncepciójával is egybevág, amely szintén a görög-reneszánsz-klasszicista humanista művészetet tekintette a képzőművészet csúcsának, amivel tulajdonképpen Bernáth is mélységesen egyetértett.

[1623] I. m. 184.
[1624] I. m. 185-186.
[1625] Sedlmayr 1960. Ha a kötet valóban Bernáth támogatásával jelent meg, akkor a magyar kiadóhoz hasonlóan ő sem volt tisztában azzal, hogy a háború után Sedlmayrt nemcsak antiszemitizmussal, de konkrétan náci kollaborációval is megvádolták, habár a vádak alól felmentették.
[1626] Hans Sedlmayr: Verlust der Mitte. Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit. Otto Müller, Salzburg, 1948. A kötet óriási siker lett, Ausztriában és Németországban több mint 100000 példány elkelt, ami jól mutatja a melankolikus, bukolikus humanizmus népszerűségét a traumatizált, háborús bűnös országokban.

Állítólag Bernáth és Domanovszky a Képzőművészeti Főiskolán gyakran hivatkozott is Sedlmayrre, aki mégiscsak egy nagytekintélyű, európai hírű bécsi professzor volt, nem pedig egy pártfunkcionárius.[1627] Sedlmayr szellemtörténeti háttér elé helyezett hanyatlás és válság koncepciója pedig egy a kommunista nyelvtől eltérő legitimációt adott az avantgárd kritikájának. Bernáth amúgy levelezett is Sedlmayrrel, de nem a *Verlust der Mitte* hatására, kapcsolatuk még a húszas-harmincas évekre nyúlt vissza, amikor a felvidéki származású bécsi tudós, a szigorú, formalista (szellemtörténeti értelemben) művészettörténet egyik vezető teoretikusa[1628] közös barátjukon, Ferenczy Bénin át ismerte meg először Berlinben majd Budapestre is ellátogatva Bernáth munkáit, amelyeket igen nagyra tartott.[1629]

Sedlmayr „párhuzamos" (nem ideológiakritikai, hanem válságfilozófiai horizontú) modernizmus kritikájának szellemében védte Bernáth a saját pozícióit az olvadás korai éveiben már a nyilvánosság előtt is, amit a szocialista realizmus és a posztimpresszionizmus 1954-es vitája mutat.[1630] A szürrealistából lett szocialista realista művész, Bán Béla kritikája kiválóan összegzi Bernáth posztimpresszionistának minősített korabeli helyzetét. „Az a művészetpolitika, mely a közelmúltban irányt szabott képzőművészeti életünknek, szerintem alapvetően helytelen volt. A nemzeti egység örve alatt egyoldalú lehetőséget adott arisztokratikus szempontok érvényesülésének, például azzal is, hogy elsősorban egy kis kör művészetét fogadta el művészetnek, másrészt azzal, hogy a művészek zömével nem törődött sem erkölcsileg, sem anyagilag. Ennek természetes következménye az lett, hogy ez a kis kör lassan-lassan uralkodóvá vált kiállításainkon. A IV. kiállításon szinte kiteljesedett az impresszionizmus és a posztimpresszionizmus befolyása, különösen az első terem hangulatában, ahol kitűnő mestereink, Bernáth, Szőnyi, Domanovszky képeinek emberi, vagy természeti formákat leegyszerűsítő elnagyolt festőisége vitte az alaphangot."[1631] A személyi kultusz és a sztálinizmus megtagadásával együtt tehát ekkor már a „klasszikus" szovjet szocreál érvényét vesztette, az új szocialista realista modell kidolgozása azonban – érthető módon – folyamatos esztétikai viták (valójában inkább a hatalomért folytatott pozícióharcok) tárgya lett a pártos, populista, realista illetve az esztétikailag és kulturálisan szofisztikáltabb,

[1627] Wehner Tibor: Ritkított járat. Beszélgetés Paizs László festőművésszel. Új Forrás (2001), http://www.jamk.hu/ujforras/010408.htm
[1628] Hans Sedlmayr: Zu einer strengen Kunstwissenschaft. Kunstwissenschaftliche Forschung, 1931/1. 7–32.
[1629] Mázi Béla: „…Így egyedül mindennek más színezete van." Bernáth Aurél levelezése. In: András 2005, 249-259.
[1630] Bán 1954. Bernáth 1954.
[1631] Bán 1954, 188.

posztimpresszionista irányvonal között, amelynek hangadója 1953 után Bernáth és Domanovszky lett.

Bernáth meglepő és ravasz módon a posztimpresszionizmus vádját azzal utasította vissza, hogy a Gresham posztnagybányai festészete a kompozíció kitüntetésével elszakad a naturalizmustól és a természetelvű, de megkomponált művészet valójában az igazi realizmus. Bernáth amúgy magát ekkor már rég nem tartja semmilyen izmus képviselőjének, a posztimpresszionista minősítést is csak a nagybányai tradíció őrzőjeként tekinti relevánsnak. A nagybányai festészet viszont Bernáth álláspontja szerint nem esztétizál, nem szépíti meg és nem is komponálja túl a valóságot, hanem azt képezi le és tükrözi vissza, vagyis realista, de nem naturalista, hiszen megszerkeszti, formálja is egyúttal a naturát. Ez a fajta megformált természet pedig a magyar Cézanne-izmust idézi meg, a Nyolcak piktúráját, illetve Lukács és Fülep korai esztétikáját, akik a filozófia, illetve az esztétika Cézanne-jai szerettek volna lenni.[1632]

Ezen a megformáltságot kidomborító, a harmincas években már bátran konstruktívnak nevezett vonalon haladt tovább a magyar művészet progresszív tendenciáinak értelmezése során Kállai Ernő is, illetve Kállai nyomdokain az ötvenes években Körner Éva és Németh Lajos is.[1633] Bernáth azonban megállt Cézanne-nál, sőt inkább oldalra lépett egyet Bonnard és a Nabis irányába. Legalábbis a Gresham asztaltársaságának idején, a harmincas-negyvenes években így tűnt, amikor Nagybánya jelentette a Római iskola neoklasszicizmusával szembeni magyar Árkádiát. A szürrealizmus és az expresszionizmus örökségének rejtett, sőt tudattalan ápolása Bernáth esetében csak akkor válik láthatóvá, ha az 1927-es *Riviérá*tól indulunk el, ami leginkább egy posztexpresszionista kép a Franz Roh-i értelemben, vagyis tulajdonképpen mágikus realista, azaz a Neue Sachlichkeit hűvös, tárgyilagos, a klasszicizmust az expresszionizmussal, a tradíciót a fotografikus jelennel kombináló szemléletmódjának terméke. Ebben a perspektívában olybá tűnik, mintha Bernáth Cézanne *Mont Sainte-Victoire*-jától tudatosan visszalépett volna Courbet híres Étratet-i sziklájához, és azt klasszicizálta volna. A sétáló figurák azonban nem annyira az impresszionista élet vagy a realista emberábrázolás, mint inkább a céltalan bóklászás, a

[1632] Lukács György: Georg Simmel. Pester Lloyd, 1918. október 2. Fülepről és Cézanne-ról lásd: Gosztonyi Ferenc: A magyar Cézanne-recepció korai történetéből. In: Geskó Judit (szerk.): Cézanne és a múlt. Szépművészeti Múzeum, Budapest, 2012. 179-200.
[1633] Kállai Ernő: Cézanne és a XX. század konstruktív művészete. Amicus, Budapest, 1948.

poszttraumatikus melankólia képzetét idézik fel, amelyet Bernáth 1926-tól kezdve jól ismerhetett pöstyéni hétköznapjaiból.[1634]

Bernáth azonban ettől a fajta lélektani és szellemtörténeti allúziókat is keltő posztexpresszionizmustól a harmincas években visszalépett a magyar hagyományok talajára, a nagybányai festészethez, amit az École de Paris posztavantgárd szellemében kívánt kicsit felfrissíteni, modernizálni. 1937-es előadásában (*A kompozíció sorsa az újabb festészetben*)[1635] egyértelműen Cézanne-ban látta a modern művészet nemzetközi csúcsát, aki az impresszionisták radikális, tudományos alapokra helyezett naturalizmusa után tudatosan visszatért a klasszikus kompozícióhoz. A magyar művészetben pedig Ferenczy Károly hitvallását tekintette irányadónak: „koloristikus naturalismus synthetikus alapon".[1636] Bernáth szerint ugyanis a szintetikus nem más, mint a vízió-szerű, látomásos komponálás, ami igazi művészetté emeli a látványelvű piktúrát. A naturalizmus kritikája és a kompozíció kiemelése, illetve Cézanne piedesztálra állítása párhuzamba állítható Fülep esztétikájával is, amelyet Bernáth vélhetően jól ismert, már ekkor is, habár közeli barátok csak 1945 után lettek.[1637] 1941-es, konzervatív (legalábbis az 1937-es előadásánál már konzervatívabb) hangvételű tanulmányában az avantgárd törekvései közül Bernáth magát még leginkább a figuratív és lélektani irányultságú posztexpresszionizmushoz sorolta, de fontosnak tartotta kiemelni, hogy annak formabontása felől ő már visszalépett a magyar kultúrán átszőtt klasszikus realista tradíció irányába.[1638] Ez a pozíció a negyvenes években nyilvánvalóan megfelelt az egyre inkább fasizálódó magyar nacionalizmusnak és az egyre erősödő bolsevik ellenes magyar közhangulatnak is.

A passzív rezisztenciára épülő, de valójában pragmatikus, reziliens, egzisztenciális esztétikai politika tehát már a Horthy-korszakban jellemezte Bernáthot,[1639] de ennek a bernáthi életfelfogásban és életfilozófiában mélyen gyökerező politikának a sikere közvetlenül 1945 után, a koalíciós, népi demokratikus időszakban mutatkozott meg, amikor Bernáth a Képzőművészeti Főiskola festészet tanára lett. A kádári időkben társutasnak is

[1634] Bernáth felesége, Pártos Alice 1926-tól a pöstyéni szanatóriumban dolgozott balneológusként.
[1635] Bernáth Aurél: A kompozíció sorsa az újabb festészetben. Magyar Művészet, 1937/3. 137-168.
[1636] Ferenczy teóriájáról bővebben: Gosztonyi Ferenc: Perifrázis. „Koloristikus naturalismus synthetikus alapon." In: Boros Judit – Plesznivy Edit (szerk.): Ferenczy. MNG, Budapest, 2011. 102-109.
[1637] Vekerdi László: Fülep Lajos levelezése. V. (1945-1950) és VI. (1951-1960) kötet. Új Forrás, 2005/5. http://www.epa.hu/00000/00016/00105/050517.htm
[1638] Bernáth Aurél: Az absztrakt művészetek kora. Esztétikai Szemle, 1941/1-2. 15-30.
[1639] V.ö.: Lüdtke 1993. Majtényi 2015.

nevezett esztétikai politika valójában a modernség és a kulturáltság birtoklásáért folytatott félévszázados, hatalom-centrikus küzdelem terméke, aminek szellemében Picasso és Klee a barbár dilettáns, Manet, Bonnard és Degas pedig a valódi, kulturált „modern" festő, akik a klasszikus, ábrázoló művészeti hagyomány paradigmája alapján dolgoznak és céljuk a realizmus modernizálása, nem pedig annak irracionális lebontása, felrúgása, kifigurázása. Ez a józan modernség, illetve a hatalom megőrzésének imperatívusza vezetett oda, hogy Bernáth az 1949-ben a kommunista alapokon magalakuló Magyar Képző-és Iparművészek Szövetsége elnökségének is tagja lett, professzor kollégáival, Domanovszkyval, Szőnyivel és Berénnyel együtt. Ezen túl azonban az igazi, elit kulturális hatalomban is fontos szerepet játszott, már 1945-től tagja lett az 1949-ig fennálló Magyar Művészeti Tanácsnak. Majd 1957-től tagja az Aczél által (újra) létrehívott, de immáron csak a képzőművészetre fókuszáló Képzőművészeti Tanácsnak is, majd annak utódjaként a Művészeti Bizottságnak is.

Bernáth reziliens, ötvenes évekbeli szocialista realista festészetéről az 1951-ben első nagy állami megbízatásként elnyert, a MÉMOSZ székház számára elkészített *A munkásmozgalom kezdetei az építőiparban* című olaj-tempera pannó alapján tájékozódhatunk, ami a klasszikus és közérthető, reneszánsz, quattrocento freskók alakjait cserélte le a szocialista spektákulum jellegzetes figuráira, hogy azok a kommunizmus programját közvetítsék.[1640] Gyakorlatilag ugyanez a szemlélet jellemzi a még nagyobb volumenű *Az ipari munkásság és a sport* freskó kompozícióját és filozófiáját is. A sokalakos, optimizmust és derűt sugalló, de közben Ferenczyt (a kép centrumában birkózók küzdenek, mellettük egy vidám napernyő alatt egy figura újságot olvas) és a magyar plein air festészetet is felidéző kétszintes freskóterv az 1952-ben elgondolt, de akkor még meg nem valósuló Népstadion metróállomáshoz készült, és végül nem került kivitelezésre. Következő és már meg is valósult műve az ötvenes évek második felében készült el, vélhetően még szintén Csernus asszisztenciájával. Ez azonban már nem a hősies és életvidám, modern munkás helyéről szólt a szocialista spektákulumban, hanem a képzőművészet és a kultúra helyzetét és funkcióját képezte le a munkásosztály számára az Inotai Hőerőmű könyvtárába (*Művelődés a szabadban*, 1960). A Szinyei Merse Pál *Majális*ának (1873) fura parafrázisaként és elkötelezett szocialista verziójaként is értékelhető kompozíció középpontjában a múzsát mintázó szobrász, illetve az olvasó munkásokat megörökítő és piedesztálra állító festő áll, aki

[1640] V.ö.: Clark 1981. Kotkin 1995. Dobrenko 2007.

tudásával a szocializmust szolgálja, ám őrzi a művészet klasszikus hagyományait is. Néhány évvel később aztán Bernáth már sokkal szofisztikáltabban nyúlhatott a művészet önképének klasszikus toposzához, amikor nem egy hőerőmű könyvtára, hanem az MTA Régészeti Intézete számára készítette el a *Történelem* című freskót (1967), amely a magyar kultúra eseményeit – ismét a pátosz és az irónia fura kontaminációjával – az európai művészettörténet toposzain keresztül láttatta.[1641] És ugyanezzel a fura polgári iróniával jelent meg az el- és megkerülhetetlenné vált proletariátus az 1958-as Brüsszeli Világkiállításra készített alumínium pannón is, amely az 1922-es *Graphik Mappa* absztrakcióba és expresszionizmusba hajló figurativitásával reprezentálta az 1956 utáni új magyar kultúra modernségét a nyugati kultúra egyik fellegvárában.[1642]

Bernáth freskófestészetét P. Szűcs Julianna okkal és joggal Szőnyi és Aba-Novák posztexpresszionista neoklasszicizmusának kontextusába helyezi, és egyúttal kiemeli a kompozíciók szenvtelenségét is, Flaubert és Manet impassibilitéjének hatását, amit 1953 előtt erősen kritizáltak is Bernáth festészetében.[1643] Sőt a kritika 1953 után sem enyhült, akkor azonban már inkább modernségét, pontosabban polgári modernségét, franciás posztimpresszionizmusát, oldott festőiségét kérték rajta számon.[1644] Bán Béla támadásával szemben azonban Bernáth könnyen védte magát,[1645] és Bán támadása egyúttal annak dokumentuma is, hogy jogos Rieder Gábor Bernáth-értelmezése is, ami a mestert úgy sorolja a szocreál és a szocialista festészet narratívájába, hogy egyúttal el is határolja attól a szocpoétikus jelzővel, amely azonban nem a legszerencsésebb, mivel kissé semmitmondó, és nem horgonyozható le a korszak nyelvébe.[1646] A poézis kifejezés kapcsán érezhetjük benne a Gresham ötvenes évekbeli, Genthon által képviselt panteisztikus, egyszerre modern (vitalista, bergsoniánus) és klasszikus (formalista, stíluskritikai) értékelésének ötvözését,[1647]

[1641] Bernáth klasszikus műveltségét kiválóan mutatja, hogy a magyar történelem a következő képzőművészeti alkotásokon keresztül tárult fel: pompeji freskók, Fra Angelico Angyali üdvözlete, Caravaggio Szent Katalinja, Giorgione Juditja, Savoldo Tóbiása, Dürer Melancholiája, Dosso Dossi Kirkéje, Guido Reni Héliosza, Delacroix Szabadsága, Manet Miksa császára, Szinyei Merse Majálisa, Cézanne Harlequinje és Gauguin Tahiti lánya. Miközben a jelent Somogyi Martinásza és Bernáth saját, aratóünnepre siető lánya képviselte. V.ö.: Dávid Katalin: Bernáth Aurél két falképe. Történelem, Munkásállam. Képzőművészeti Alap, Budapest, 1973.
[1642] V.ö.: Rum Attila: Bernáth ezüstben, aranyban. In: Róka 2016, 57-68.
[1643] Bernáth freskófestészetéről a legátfogóbban: P. Szűcs Julianna: Kicsomagolás. Bernáth Aurél szekkójának különös találkozása utókorával. In: András 2005, 261-274. Horváth Márton korabeli kritikája: Horváth 1952, 34-39.
[1644] Bán 1954.
[1645] Bernáth 1954.
[1646] Rieder 2011.
[1647] Genthon 1957.

ami összekapcsolódott az esztétizáló apolitikussággal is. Ezért is érdekes, hogy ezt a hagyományt Rieder is elválasztja a modernség racionális, mondhatni konstruktivista hagyományától, de nem állítja azzal mereven szembe, inkább csak az autonómiát és a passzív rezisztenciát hangsúlyozva szocpoétikusnak nevezi.[1648]

A szocpoétikus festészet Rieder értelmezésében leginkább a szocreál poétikus, avagy lírai, impresszionisztikus felfogását jelenti, hiányzik viszont belőle a Bernáth számára legfontosabb referencia, a valóság szimbolikus ábrázolása. A *Prága* (1959) és az ötvenes évekbeli balatoni tájképek politikailag valójában egyáltalán nem kommunisták, de még csak nem is szocialisták, de persze az akkori hivatalos realizmushoz képest ma már poétikusnak tűnnek, amennyiben polgári távolságtartással és eleganciával nem a megvalósult szocializmus, hanem a természet szépségét tematizálják. Tanulságos azonban az is, hogy Bernáth felfogása Rákosi és Kádár, Révai és Aczél idejében is nagyjából ugyanaz volt, csak éppen a politikai kontextustól függően a *Prága* az esztétikai autonómia és a passzív rezisztencia dokumentuma lehet, a *Sztálinvárosi kikötő* (1952) hasonló felfogásban készült folyóparti tája viszont úgy is nézhető, hogy egy idealizált és modernizált, árkádiai jelenetet „ad el" az épülő szocializmus apoteózisaként.

A szocializmus ironikus apoteózisa kapcsán az sem érdektelen, hogy Bernáth szerint épp a Gresham-kör hozta létre 1949 után a magyar szocialista realizmust a magyar kultúra és a klasszikus realista tradíció ötvözésével,[1649] ami jól megfelelhet a tartalmában szocialista és formájában nemzeti (pontosabban népi, hiszen a nemzeti kultúra nacionalizmusa szemben állt a kommunista kultúra internacionalizmusával) zsdanovi doktrínájának is. A nagybányai tradíció ebben a bernáthi olvasatban egy sajátos magyar kultúrát jelent, amire persze nyilván hatott korának modernizmusa, az impresszionizmus és a posztimpresszionizmus, de azt alárendelte a magyar táj és a magyar lélek népies, romantikus hagyományainak. 1919 után pedig az avantgárd internacionalizmusával szemben a Gresham posztnagybányai esztétikája kísérelte meg megújítani ezt a magyar festészetet úgy, hogy az objektív valóság tapasztalatát a fenomenológia és a vitalizmus szubjektivitásán átszűrve egy sajátos, autonóm, megformált művészi valósággá alakította. Ez a sajátos, posztnagybányai modern esztétika

[1648] Rieder 2008b.
[1649] Bernáth 1954.

tulajdonképpen születésétől fogva kétfrontos harcra kényszerült, egyrészt az olcsó műcsarnoki naturalizmussal, másrészt viszont az avantgárddal is szemben állt.[1650]

Ehhez képest az 1954-es posztimpresszionizmus-vitában a Szabad Művészet hasábjain a dekadens polgári művészet hatását detektálták és a szovjet szocialista realizmus követését kérték számon a Gresham művészeti praxisán. Bernáth Aurél viszont nem kisebb tekintélyre hivatkozott frappáns válaszában, mint Borisz Joganszonra, akivel módja volt több órán át beszélgetni a magyar és szovjet festészetről. Bernáth Joganszonnak ki is fejtette, hogy ami náluk Repin, az nálunk Munkácsy, ami nálunk Szinyei, az viszont náluk Siskin. Peredvizsnyik festőink viszont nincsenek, van ellenben Nagybányánk. Majd azt kérdezte a szovjet akadémikustól, a Tretyjakov Képtár akkori igazgatójától, hogy vajon feltétlenül a szovjet festészet stiláris útját kell-e követni a magyarnak, mire azt a választ kapta, hogy egyáltalán nem, hiszen a forma igenis lehet nemzeti.[1651] Bernáth poézisében és filozofikusságában tehát nem kevés politikai tudatosság is rejlett.

Riedertől teljesen függetlenül Christina Kiaer Alekszandr Dejneka harmincas évekbeli festészetét írta le lírai szocialista realizmusként a *Síelők* (1931) és a *Ki kit győz le?* (1932) elemzése során.[1652] Kiaer „lírai" (lyrical) jelzője azonban lényegében a harmincas évekbeli utópikus kommunista társadalmi vízió és a húszas évekbeli radikális, avantgárd „formalizmus" költői, álomszerű összehangolására utal, ami szinte csak az utópiát „illusztráló" fotografikus naturalizmust transzformálja át finoman szerkesztett és komponált festői realizmussá. Kiaer egyúttal az edukatív jellegét is hangsúlyozza ennek a modern hatású, de mégis közérthető, „lírai" festészetnek és Dejneka esztétikai döntésében (posztavantgárd stílusmódosítás) kiemeli a kommunista önformálás gyakorlatának jelentőségét is,[1653] ami az érvényesülés mellett egy kiemelten fontos tényezőt jelentett a szocialista realista szemléletváltás során. Bernáth viszont önmagát egyáltalán nem formálta át, a leginkább talán a Nyugathoz és Babitshoz köthető esztétikai alapállását és ízlését a kommunista kulturális forradalom alatt is őrizte, az ő líraisága, poétikussága így inkább a liberális polgári kultúra értékrendjének átmentését jelentette. Ennek a pozíciónak az erejét

[1650] Beke László használta a kétfrontos harc kifejezést annak érzékeltetésére, hogy hol állt Bernáth az 1950-es '60-as években egyaránt kritizálva a szocialista realizmust és az absztrakciót. V.ö.: Beke László: „Korrektúrák." In: András 2005, 275-283.
[1651] Bernáth 1954, 1324.
[1652] Christina Kiaer: Lyrical Socialist Realism. October, 2014/1. 56-77.
[1653] V.ö.: Kotkin 1995. Kiaer – Naiman 2006.

jelzi, hogy Bernáth az 1957-ben újjáalakuló, Aczél által létrehívott Képzőművészeti Tanács (később Művészeti Bizottság) tagja lett, ami már ekkor azokat az alkotókat tömörítette, akiktől elvárható volt a rendszer iránti lojalitás és a magyar esztétikai tradíció összebékítésének feladata, vagyis a szocialista realista diszpozitív hazai esztétikai legitimálása.

Csernus pedig pályája kezdetétől fogva éppen Bernáth nyomdokain haladt e téren, vagyis meghozta a szükséges kompromisszumokat, de ezek nem jelentettek esztétikai igazodást, nem a szovjet szocialista realistákat reprodukálta, hanem valahol máshol járt, a realizmus határain, amit az 1955-ös *Három lektor* is mutat Manet, illetve Bonnard és Bernáth erős hatásával. Csernus emlékei szerint a „szépirodalmin", és a Szépirodalmi Kiadó szerkesztőin keresztül került be egyfajta igényes „High Life"-ba, vagy ahogy ők hívták, nem kevés iróniával, „higlic"-be,[1654] amely a „magas" kávéházi kultúrát jelentette, amely a kultúrpolitika felől persze a kispolgári dekadencia melegágya volt. Csernus közeli barátain, Juhász Ferencen és Nagy Lászlón kívül olyan élő legendák jártak a valaha volt New Yorkba, mint Déry Tibor, Mándy Iván, Vas István vagy Ottlik Géza. Csernus így az „életképpel" talán nem is annyira a három lektort, mint inkább a New Yorkból lett Hungáriát akarta megfesteni, és ennek során igen komoly művészettörténeti előképek is lebegtek a szeme előtt. Példának okáért nem kisebb név, mint Édouard Manet és az ő legendás kávéházi képei. Vagyis Csernus nem csak a New Yorktól a Hungáriáig, hanem a Manet-tól Bernáthon át Csernusig vezető utat is meg akarta festeni, vagyis festői kísérletet tett a tradíciók újraértelmezésére, a hagyomány modernizálására.[1655] Nagyjából ugyanazt akarta tenni Manet-val, mint amit Manet tett Velázquezzel.[1656]

Mindehhez az alapot persze Bernáth „iskolája" jelentette, vagyis egy nem absztrakt, figuratív festészet, amely még sem pusztán egy illusztratív, szocialista realizmus. Hanem inkább valamiféle panteisztikus, szimbolikus naturalizmus, amely az új szocialista érában elvont, kispolgári realizmussá vált, miközben a ködös, „békanyálas" (Vajda Lajos kifejezésével) piktúra esztétikája nem is állt olyan nagyon távol a vidék földhöz ragadt, vallásos világképétől, és persze kellő távolságot tartott attól a hétköznapi, jelenkori

[1654] Ablonczy 2008, 74.
[1655] Mint majd látni fogjuk Csernus ekkor még nem azt értette modernizáláson, amit Foucault fedezett fel Manet-ban. Vagyis Manet-tól eltérően Csernus ekkor még nem bontotta meg a reprezentáció klasszikus egységét és koherenciáját. V.ö.: Foucault 1973. Foucault 2012.
[1656] Ablonczy 73-74.

valóságtól, amelynek megjelenítése igen problematikus volt még a későbbi Kádár-korban is. Csernus ebbe a lírai, elmosódó, nem evilági festészetbe akarta belevinni újra a valóságot, a kávéház nagyon is kézzelfogható, valamint a manet-i realizmus nagyon is elvont, festői valóságát úgy, hogy a szeme előtt a nagy mesterek (Degas, Cézanne), a posztimpresszionista „látványfestészet" példája lebegett.[1657]

Csernus célja tehát az igazi kultúra, a „szabad", „felvilágosult" kávéházi kultúra megfestése lett egy ahhoz illő,[1658] azt festőileg kifejező stílussal, az akkoriban általa igen nagyra becsült Manet (*Reggeli a műteremben*, *Folies-Bergère bárja*) realizmusával. Manet *Születésnap*ja, a Csernus által az egyik visszaemlékezésében fel is idézett képi minta valószínűleg a *Reggeli a műterem*ben lehet, az asztal előtt álló fiatalemberrel és a „félbevágott", füstöt fújó kalapos úrral. Csernus kávéházi életképén szintén három alak látható, mint a „Születésnapon", a „tükrök", a tükröződő üvegfelületek viszont a Folies-Bergère-re emlékeztetnek, melyet nyilván szintén jól ismert a festő. A téma pedig így a műterem és a bár kontaminációja lesz, annak egyfajta szocialista realista verziója, a „három lektorral" és magával a Hungária kávéházzal, amely a festő számára egyfajta szellemi stúdióként is szolgálhatott. Innen nézve viszont nem annyira, vagy nem kifejezetten a három lektor elidegenedett figurája a hangsúlyos,[1659] melyek elrendezése, társas magánya arra utal – legalábbis György Péter értelmezése szerint – hogy a hallgatás és a kiszolgáltatottság, a diktátumok és a feljelentések korszakában mit is jelentett értelmiséginek lenni.[1660] Az értelmiségi lét látszólagos melankóliája mögött és „előtt" inkább a tükrök és a tükröződések (múlt és jelen, hagyomány és modernség, magánszféra és köztér, szellem és anyag) játéka határozza meg a kép vizualitását az ablakokkal, a vizeskancsóval, az annak támasztott újsággal, és persze a kókadt vörös tulipánnal, melyben sokan már akkor a szigorú, rákosista, kommunista ideológia temetését látták. Egyszóval a téma nem annyira a lét, mint inkább maga a kép, a festészet, és annak egy lehetséges, autonóm, magasan „kulturált" formája,[1661] mégpedig 1955-ben, a szocialista realizmus modernizálásának hajnalán.

[1657] V.ö.: Bernáth 1947.
[1658] V.ö.: Beke 2000, 166.
[1659] A Reggeli a műteremben három egymástól „elidegenedett" alakját Werner Hofmann a modern kor ikonjaiként elemzi: Manet: Reggeli a műteremben. (1985) Corvina, Budapest, 1987.
[1660] György Péter: Kondorostól Párizsig. Holmi, 1989/11. 215-222.
[1661] Csernus Manet-értelmezése ennyiben mégiscsak rokonítható Foucault későbbi, episztemológiai értelmezésével: Foucault 2012. Soussloff 2017.

Ez a kulturált forma egészen pontosan Georges de la Tourtól Manet-ig ívelően summázza a megkomponált valóság, a szimbolikus értelemben megragadott realitás toposzát. „Akkoriban Édouard Manet *Születésnap* című képe engem nagyon inspirált. A festményen az asztal előterében bal oldalon, háttal, kalapban egy támaszkodó fiatalember áll, jobb oldalon pedig egy félig bevágott cilinderes ember szivarból fújja a füstöt. És leánderbokor is látható. Ez a hármas kompozíció nem emlékeztetett engem a Hungária kávéházra, de a festészet igen. Óhajomat és igyekezetemet az vezette, hogy olyan képet fessek a Hungária kávéházról, mint Édouard Manet alkotása, amelyet a század egyik nagy képének vélek. Én bizony nem sok figyelmet szenteltem annak, hogy a hivatalos műkritika miként vélekedik Manet-ról és művéről. Nekem ő volt Leonardo és Tiziano folytatója. Élő példaként még Georges de la Tour *Barátok* című képét is említhetem, ám bámulatos technikai fölénye ellenére bizonyos szempontból nem olyan tetszetős, mint Manet *Születésnap*ja."[1662]

Németh Lajos Rákosi-anekdotája a *Három lektor*ról a szakmaiság dicséretével azért is érdekes,[1663] mert egybevág a kulturális értelmiség ambivalens, és tulajdonképpen flexibilis helyzetének értékelésével, ami éppen a lektorok szerepén és helyzetén át képezhető le.[1664] A lektorok egy része ugyanis éppen a politikai szempontokkal szemben képviselte a szakmaiság elvárásait, illetve az volt a feladatuk, hogy óvják a szerzőket a politikailag kényes kérdésektől és kijelentésektől, ahogy ez a Szépirodalmi Kiadó szerepe kapcsán is világossá vált a Felelet-vitában.[1665] Csernus egyik lektora, Réz Pál ugyanis fiatal szerkesztőként vastagon benne volt a Déry-ügyben, hiszen a *Felelet* második részének szöveggondozása az ő feladata volt.[1666] Egy belső, kiadói, lektori értekezleten számon is kérték rajta mulasztását, a bírálat hiányát, mire Réz azzal válaszolt, hogy felsőbb szinten, a pártközpontban Rényi Péter sem emelt kifogást a *Felelet* második kötete ellen. Rényi pedig – teljesen komolyan – azzal védekezett, hogy ők látták a problémákat, de kíváncsiak voltak, hogy azt mások, vagyis a hivatalos szakemberek is érzékelik-e.[1667] A *Felelet* amúgy irodalmi és poétikai szinten is az esztétika és a politika

[1662] Ablonczy 2008, 74.
[1663] Németh 2018, 171-173.
[1664] V.ö.: Domokos 2006.
[1665] V.ö.: Bella Katalin: A Szépirodalmi Könyvkiadó története, 1950-1956. PhD-értekezés, ELTE, Budapest, 2016.
[1666] V.ö.: Botka Ferenc (szerk.): Kortársak Déry Tiborról. PIM, Budapest, 1994. Réz Pál: Bokáig pezsgőben. Magvető, Budapest, 2015.
[1667] Lásd Domokos Mátyás visszaemlékezését: Botka 1994, 10. Réz Pál egy másik momentumot emel ki az értekezlet kapcsán: egyik kollégája ugyanis azt olvasta a fejére, hogy a lektori véleményét a Feleletről akár az „ellenség" (értsd: a kommunista kultúra ellensége) is írhatta volna. Réz 2015, 170.

konfliktusát vitte színre, vagyis a magyar szocialista realizmus alapvető problematikája, a pártosság és a hatásosság, az irodalmi megformálás és az ideológiai funkció, az esztétikai élvezet és az etikai parabola elkerülhetetlen konfliktusát.[1668] E konfliktus járult hozzá ahhoz is, hogy Déry a tőle lényegében idegen hősöket nem tudta kellő és vonzó komplexitással ábrázolni, ami az egydimenziós hősök és az üres, hiteltelen frázisok problematikájához vezetett át. György Péter értelmezésében a lektorok gondja és intellektuális melankóliája éppen a tudás és a szakértelem korabeli (Réz által is felvillantott) tehetetlenségéből fakadt, amit Csernus a vizualitás birodalmában Manet toposzának átformálásával és a Hungária „kispolgári", de súlytalan és elvont hangulatának megragadásával tökéletesen ábrázolt is.[1669]

Mindez egybevág Németh Lajos elemzésével, mely szerint Csernus pályája Manet tiszta festőiségétől, az impassibilité és a szenvtelenség bernáthi profizmusától indult el a képpé formált natúra gondjával, ami a posztnagybányai iskola tradíciójához és annak provokatív megújításához vezetett a szürnaturalizmussal, majd onnan tért vissza az objektív valósághoz, és annak újraformálásához a klasszikusokon át.[1670] A művészettörténeti idézetek és a klasszikus festészeti kulturáltság kapcsán Németh használja Aby Warburg pátoszformula fogalmát is, azonban Warburg kifejezését inkább a tradicionális, ikonográfiai értelemben alkalmazza, a Didi-Huberman-féle pszichohistória,[1671] a lélektani ikonológia mélységeiben nem merül el, a képet nem tekinti szimptómának vagy dinamogramnak és Csernust sem elemzi korának szeizmográfjaként.[1672] Ez a fajta apolitikus impassibilité persze nem volt független a nyolcvanas évek közepének budapesti kulturális-politikai klímájától sem, amikor a szocializmus és a realizmus spektákuluma egyaránt végképp hiteltelenné vált, és a hitelesség egyetlen útjának a tudományos objektivitás el nem kötelezettsége kínálkozott.

Elgondolkodtató, hogy Sturcz János majd húsz évvel Németh Lajos után, még mindig (vagy éppen már újra) ebben a perspektívában, továbbra is a tradíció – szinte teljesen gondtalan – festőjeként értékelte Csernust, aki a klasszikusok szeretetét és tiszteletét, vagyis tulajdonképpen a festői kultúráját Bernáthtól leste, tanulta el.[1673] Lakner, Konkoly vagy Gyémánt felől nézve halkan azt is meg lehet jegyezni, hogy nemcsak a festői kultúráját, de a

[1668] V.ö.: Reichert 2015.
[1669] V.ö.: György 1989.
[1670] Németh 1987-88.
[1671] V.ö.: Didi-Huberman 2002a.
[1672] V.ö.: Warburg 1927.
[1673] Sturcz János: Bernáth Aurél és az utókor. Szellemi rokonságok Bernáth Aurél és a jelen festészetének hagyományfelfogásában. in: András 2005, 285-298.

politikai fordulatok iránti közönyét, vagy inkább rezilienciáját is Bernáthtól leshette el. A tradíció mindazonáltal nemcsak a kultúrát, a kompozíciót és a szerkezetet jelentette Csernus számára, és nem is pusztán a tudás identitásformáló erejét egy az edukációra és a szubjektivációra koncentráló korban.[1674] Az áldás ugyanis egy másik nézőpontból egyben átok is lehetett, ami talán a szürrealista fordulat egyik fő motivációja is, hiszen a szürnaturalizmus ideje akkor jött el, amikor Csernus feladta a kultúra és a natúra hegeli szintézisének idealista imperatívuszát és Bataille-hoz, Dalíhoz és Ernsthez hasonlóan elmerült a valóság és a valódi matéria veszélyes mocsarában.

A szürrealista fordulat

„Max Ernst, illetve az úgynevezett festészeti automatizmus kétségkívül fontos volt számomra akkoriban, abból a szempontból, hogy a figurális festészettől semmiképpen sem akartam elszakadni. Max Ernstnél – de nemcsak nála egyedül – láttam úgy, hogy a természetelvű festészetben még lehet bizonyos forradalmi változásokat remélni. A szóban forgó festők[1675] hatására gondoltam úgy, hogy a természet ábrázolásával egyidejűleg talán más jelentőségű elemek révén feltűnő stílusok is bevihetők a hagyományos festészetbe. Mire gondolok konkrétan? A tradicionális festészetben csodált precizitás, mívesség hirtelen felbukkanni látszott Max Ernst automatista, véletlenek által irányított képfelületein. Ez az egész számomra nagyon csábítónak tetszett. Hiszen a dolog majdhogynem úgy tűnt fel, hogy az elődöknél kevésbé fáradságos módon lehet realizálni olyan felületeket, amilyeneket például Van Eycknél csodált meg az ember – csak résen kell hozzá lenni, észre kell venni az anyag önmozgásában rejlő lehetőségeket."[1676] Így mesél és emlékezik vissza Csernus a kilencvenes évek közepén egy revitalizált klasszikus realista festői program kellős közepén Ernst inspiráló hatására. Ernst kapcsán azt is megjegyzi, hogy első útja során nem nagyon látott Párizsban Ernst festményt, viszont azokat már ismerte korábbról. Valószínű azonban, hogy a korább, inkább később lehetett – vagyis az első párizsi út után. Egyrészt 1957 előtt nincs nyoma a

[1674] V.ö: Kotkin 1995. Halfin 2003. Hellbeck 2006. Dobrenko 2007.
[1675] Csernus az interjú során korábban nem említ más Ernsthez hasonló felfogásban dolgozó festőt, így valószínűleg un block a szürrealistákra gondolhatott, akik azonban csak egy „realista" program és szótár perspektívájában tűnhettek homogén társaságnak.
[1676] Kis 1996, 31.

grattázs és a décalcomanie használatának festészetében, másrészt első párizsi útja után ismerkedett össze Laknerrel, aki nagy Ernst-rajongó volt akkoriban, amit az ellopott Ernst-monográfia esete is mutat.

Az automatizmus és a véletlen naturalizmusának toposza amúgy valójában Max Ernsten keresztül Leonardo da Vincire mutat vissza, aki viszont Botticellire hivatkozott, aki állítólag azt mondta, hogy tájképet festeni nem különösebben nagy kihívás, hiszen ha odanyomunk egy festékkel teli szivacsot a falra, akkor olyan motívumok jelennek meg, mint egy tájképen. Ernst minderről Leonardo híres értekezésében olvashatott,[1677] ami a szürrealizmuson átszűrve vezette el őt a húszas években a frottage, a grattage és a décalcomanie technikájához, amely a véletlenre épült – egy szivacs odanyomása a falhoz –, és Leonardóhoz hasonlóan a képzelet teremtőerejére helyezte a hangsúlyt, de Leonardótól és a klasszikus táblaképtől is elszakadva Ernstet 1925 után új utakra terelte.[1678] Jelzés értékű, hogy hozzá képest Csernus még jó harminc évvel később is ragaszkodott a táblaképhez, és klasszikus referenciaként sem az uomo universale-t, Leonardót, hanem a boszorkányosan precíz festőt, Van Eycket jelölte meg.

Csernus az 1957-es Hantai-látogatásra egy korabeli forrásban, egy Bernáthnak írott levelében is részletesen kitért, ami kiválóan mutatja az esemény akkori jelentőségét, illetve értelmezési keretét is. „Felkerestem Hantai S-t, aki ezután elhívott a kiállítására (amit nem tudtam egyébként, mert nem hirdetik), és itt megmutatott mindent, amit pár éve festett a mai napig. Hosszan beszélgettünk, illetve ő beszélt, felfedve sok mindent az ő művészetének kialakulási módjából és sok más egyebet más festészetekről (sok mindent már magam tapasztaltam, és ő csak igazolt, hogy helyesen láttam sok kérdésben). (…) Óriási képességű festőnek találom, persze minden képét elméletekkel igazolja, indokolja, de számomra nagy meglepetés volt, amit eddig a fiatalabb nemzedékeknél láthattam, őt tartom a legérdekesebbnek és a legtehetségesebbnek. Rajta keresztül valóban a legközepébe pillantottam az itteni új dolgoknak, amelyek fortyognak. Ők maguk is egy nem nagyon ismert csoportnak tartják magukat, nem hajlandók ismételgetni az elől absztraktok semmilyen módozatait. Hatalmas vásznaik komoly próbálkozások, amelyekkel még én is vitatkozom magamban, de hogy sok igazság rejlik dolgaikban, azt érzem, a miután egy kialakulatlan világ,

[1677] Leonardo da Vinci: A festészetről. (1651) Corvina, Budapest, 1973.
[1678] Max Ernst: Beyond Painting. Wittenborn, New York, 1948. 4-5. Lásd még: Diane Waldman: Max Ernst. In: Max Ernst. A Retrospective. Guggenheim Museum, New York, 1975. 37-39. A leonardói toposz Salvador Dalínál is megjelent, illetve André Bretonnál is Dalí paranoia-kritikai „klasszicizmusának” bírálata során: Breton 1965.

sok lehetőséget rejt magában."[1679] A Csernus által említett Hantai-kiállításnak 1957 augusztusában nincs nyoma, valószínűleg Hantai a Galerie Kléberbe vitte el, ahol egyrészt láthatta Hantai 1958 elejére tervezett egyéni kiállítására készülő munkáit, másrészt pedig olyan a Galerie Kléberhez kötődő művészek festményeit is, mint Jean Degottex, Georges Mathieu és Reigl Judit.[1680]

Csernus a következő Bernáthnak írott levelében viszont már mentegetőzik korábbi rajongása miatt, és megírja a Mesternek, hogy Hantai „nem zavarta őt össze", csak nagyon tetszett neki, ahogy meg akarja haladni az „absztraktok elcsépelt kitalálásait".[1681] Erre azért is lehetett szükség, mert a nagyra becsült mester az absztrakció legfrissebb, általa is tasizmusnak nevezett fejleményeit mindennél jobban lenézte. A tasizmus ugyanis nem pusztán az absztrakció körébe tartozott, amit Bernáth konzekvensen egy lapra helyezett a gyerekek, az őrültek és az autodidakták képalkotásával, de még azon belül is igénytelenségével és gyorsaságával, valamint extrém, művészietlen képalkotó eszközeivel tüntetett. „Ez a világ nyílt becsapásában és a művészet elárulásában, de szánalmasságában is példátlan műgyakorlat természetesen már régen az ábrázolásmentes, teljes absztrakció jegyében folyik, mert hisz másképp 2-3-400 képet nemigen lehetne havonta létrehozni. E társaság szaklapjai nem rejtik véka alá a «képtermelés» módozatait: a cipőtalp, a fröccsölés technikáját, a bicikli kerekével vagy a revolverrel való festés örömeit, hogy százfajta egyéb módozatról ne is beszéljek."[1682]

A Bernáth által is nagyra értékelt *Saint Tropez* esetében viszont a képteret még a kompozíció szervezi, vagyis Csernus Manet és Degas nyomdokain még szintetikusan viszonyul a természethez és a művészet történetéhez. A cuppantás, a décalcomanie csak később kerül előtérbe, például az 1961-es *Tengeri csatá*n, illetve az 1964-es *Mermoz*on, ahol az óceánt reprezentáló all-over cuppantott tér kísértetiesen emlékeztet Oscar Dominguez és André Breton tárgyatlan, nem reprezentáló cuppantásaira, szürreális Rorschach-tesztjeire, képzelőerő gyakorlataira. A cuppantás szürnaturalista forrása és eredete kapcsán a kétezres években Sinkovits Péter mondta Laknernek: „Csernus hozta be a cuppantásos technikát,

[1679] Csernus Tibor levele Bernáth Aurélnak. Párizs, 1957. augusztus 31. MTA Kézirattár. MTA-KIK-Kt-Ms-2155-611.
[1680] A legvalószínűbb az, hogy Csernus a Toiles nouvelles 2 című kiállítást látta a Galerie Kleberben, amelyen Degottex, Francis, Hantai, Hartung, Loubchansky, Mathieu, Michaux, Pollock, Reigl, Riopelle, Tobey és Wols művei is szerepeltek 1957 szeptemberében.
[1681] Csernus Tibor levele Bernáth Aurélnak, Párizs, 1957. október 10. MTA Kézirattár, MTA-KIK-Kt-Ms-2155-612.
[1682] Bernáth 1962, 11-12.

amelyet a szürrealisták alkalmaztak először." Lakner viszont így reagált: „Tulajdonképpen Hantai Simon vette át először ezt a módszert. A lealapozott képre négyzetes formájú lenvászon zacskókat rakott, majd amikor megszáradt, leszedte őket. Így a festékhiányok szabálytalan, esetleges formákat hoztak létre, de megtartották az egymás mellé helyezett zacskók négyzetes rendszerét. Ezt a módszert alakította tovább Csernus, de figurális műveken."[1683] Valójában a zacskós monotípia technika csak a hatvanas évek elején alakult ki és transzformálódott át a hajtogatásokba, Hantai az ötvenes években még nem alkalmazta, így Csernus vekkerórás – fogaskerekes anekdotája tűnik pontosabb emléknek.[1684]

Valójában Hantai már közvetlenül 1948-as Párizsba érkezése után, korai, Dalí és Ernst által inspirált figuratív képein is kísérletezett a cuppantásra és a kaparásra épülő felületalakító technikákkal, amelyek filozófiája a valóság roncsolására, a valóság valódi, életszerű struktúrájának visszatükrözésére épült. Amikor azonban Csernus nála járt, a bretoni-ernsti technológia már mesterkéltnek tűnt a Pollock impulzivitása, ereje iránt rajongó Hantainak, aki úgy gondolta, hogy az amerikai absztrakt expresszionista sokkal inkább vissza tudja adni, le tudja képezni az ember és az élet lényegét, mint ahogy Ernst vagy Dalí tették ezt a maguk maníros, szofisztikált kulturáltságával. Az 1957-ben készülő, Hans Hartungot és Pierre Soulages-t idéző kalligráfiák, illetve a teljesen átfestett szentek és tudósok (többek között Szent Bernát és Eckhart Mester) figurái kapcsán ezt Hantai nyilván el is mondta Csernusnak, akit azonban először még Hantai „korábbi", szürrealista fázisa vonzott, ahogy ezt a reprezentáció klasszikus kereteihez ragaszkodó *Saint Tropez* vagy a *Lehel-téri piac* is mutatja.

A szürrealista fordulat egy másik perspektívában, Juhász Ferenc emlékei szerint az alábbi koreográfia szerint zajlott. „S újra a műteremben, már a Dráva utcában. Ó, az a műterem, mint színes, varázslatos mesékből szőtt (nem épült!) palota. Az illata, a kaleidoszkóp-csöndje! Ahogy a festő festékes kezét a festő-kabátba törölte! Aztán 1956. Aztán nagy szegénység, szinte nyomor. Aztán Csernusék Párizsba mentek. Írtam levelet Hantai Simonnak: fogadja úgy Tibort, mintha én lennék. Így is történt. Hantai nem vacakolt. Azt mondta: így csinálom, egy gumi-cipősarokkal, spachlival. Aztán hazajöttek. Aztán nagy képek: új-módszerű csodák. Saint-Tropez, a szigligeti nádas, a Lehel téri piac. De ezek már

[1683] Sinkovits 2005, 5-6.
[1684] Stenczer 2008.

nem tetszettek Bernáthnak."[1685] Juhász Ferencről az is tudható, hogy ő Bernáthtal ellentétben az „új-módszerű" Csernusra is nyitott maradt, és gyerekkori barátjával, az emigráns Hantaival sem szakította meg a kapcsolatot. Esztétikai tekintetben pedig egyenesen jelzés értékű, hogy Juhász 1965-ös *Virágzó világfa* kötetén éppen Hantai *Irástudók fájá*nak színes reprodukciója virított.

A közös nyelv, nézőpont és szellemi horizont legitimációját jelenti az is, hogy Csernus számos Juhász-verset tudott fejből, például a *Krisztus lépes méze* címűt is, amely a neki nagyon tetsző „vándorolnak a temetők, mint a madarak ősszel" sorral kezdődik.[1686] De nyilván ismerte jól Csernus *A mindenség szerelme*, *A virágok hatalma* és *A tékozló ország* sorait is. Juhász *Tékozló országa* viszont poétikailag nagyon sokat köszönhet Weöres Sándor szürrealizmusának, amelyet Weöres korai, negyvenes évekbeli versei, a *Téli reggel*, a *Sorsangyalok*, a *Testtelen nyáj* reprezentálnak, amelyben Breton automatikus módszereinek egy sajátos verzióját használta.[1687] Az ötvenes évek elejének mitologikus hosszúversei pedig akár még a bataille-i alapvető/alantas materializmus felől is interpretálhatók.[1688] A *Minotauros* (1956) például így értelmezi újra élet és halál, anyag és szellem, emberi és nem-emberi dialektikáját:

Körötte felszökell sok csúcsos, kék lidérc,
örvényt vet, ércesen villódzik a penész,
zöldel a hullafolt, kihajt rügye, virága,
barna csonk tátogat, mint lakomára várva,
sárgás, nyúlós mirigy, mint emberarc szuszog,
serceg a pusztulás, cselekszik, él, mozog,
táncol a síri szag, mécs-zivatar lobogva
vöröset s feketét hint szét az oszlopokra,
íves barlangra, hol tarka szajkó csacsog,
ott állnak sorban a fürésztő asszonyok,
korhadt vén derekuk előredül figyelve,
de mit sem látnak ők, fejük hátratekerve;

[1685] Juhász 2001.
[1686] Ablonczy 2008, 74.
[1687] Weöres komplex pályaképéhez lásd: Kenyeres Zoltán: Weöres Sándor. Kossuth, Budapest, 2013.
[1688] V.ö.: Bois – Krauss 1997.

tagjait szétveti, ráng, döfköd a bika,
üszője már csak egy véres fehér ruha,
és forr a sár.

A *Minotauros* esetében természetesen ott van a képben a szürrealisták és Breton Minótaurosza is, amely vélhetően Marcel Jeanon, Mezei Árpádon és Pán Imrén keresztül jutott el Weöreshez.[1689] Ráadásul 1956 után Weöres és Juhász munkássága is felértékelődött, hiszen nemcsak az esett komoly súllyal a latba, hogy kifejezetten progresszív és izgalmas kötetekkel jelentkeztek a forradalom leverése előtt (*A hallgatás tornyai* és *A tenyészet országa*), de az is, hogy a forradalom bukása után sokáig hallgattak, hallgatásra kényszerültek.

Bármi és bárhol történt is, akár Hantai műtermében, akár már Juhászék villájában, a szürrealista vagy inkább antirealista fordulat nagyon furcsán érintette a mestert, Bernáthot, hiszen a finom egyensúly, ami még a *Saint Tropez*-t jellemezte, a hagyomány és a modernség között hirtelen és döbbenetes módon szertefoszlott Csernus festészetében az ötvenes évek végén. „Ekkortájt számol be egyik (keltezetlenül közreadott) levelében Sárközi Márta Londonba emigrált fiának a Dráva utcai műteremben tett közös látogatásunkról, ahol aztán véletlenül Bernáth Aurél mesterrel is találkoztunk. – «Délután Domokos Matyi kivisz Csernus Tiborhoz, mert úgy hallom, gyönyörű dolgokat fest, amióta megjött Párizsból.» Majd a következő levélben tudósítja Sárközi Matyit, hogyan zajlott le a műteremlátogatás: «Megnéztem Domokos Matyival Csernus műtermét, aki Párizsból visszatérve nagyon jó dolgokat csinál, kissé Max Ernst hatása alatt, és ennek következtében nincs egy vasa sem. – Miközben ott voltunk, beállított Aurél, és úgy feszengett a képek előtt, mint egy kotlós, aki kiskacsát költött ki, és most nem érti, hová úszik. Fónyi Géza is közölte velem tegnap az autóbuszban, hogy ez nem festészet, hanem vicc. Hát még mindig van olyan jó vicc, mint az ő egész életműve. Mindenesetre, az utolsó garasaimon vettem Csernustól egy kis akvarellt, és most nagyon élvezkedem, mert itt lóg keretben a Ferenczy Béni alatt és egy Borsos-rajz mellett.» (Márta halála után Eszter lánya ezt az akvarellt nekem ajándékozta.) Ennek a műteremlátogatásnak és Bernáth mester váratlan betoppanásának egy vaskosabb változatát is őrzi az emlékezetem. A mester odalépett a festőállványhoz, amelyre egy vászonnal

[1689] Pán 1946. Jean – Mezei 1947.

letakart, készülőfélben lévő munka volt feltéve. – Hát ez mi? – kérdezte, félrelibbentve a vásznat. – Egy triptychon – rebegte Tibor. Bernáth elkezdte csóválni a fejét, majd csak ennyit mondott: – Hát, először is: a triptychon azt jelenti, hogy *három*! S itt csak egy van. – De hát még nincs kész, mester, kérem… – Eh, különben mindegy, mert ez nem is kép, hanem… – s ezzel rácsapta a műteremre az ajtót. – Elhűlve néztünk utána, mert nem gondoltunk arra, hogy Bernáth szívszorító drámát él át, s a fájdalom tör föl belőle ilyen artikulálatlanul."[1690] A fennmaradt Csernus oeuvre-ben amúgy nem ismert semmilyen triptichon, sőt még diptichon sem. Elképzelhető azonban, hogy a *Színésznők II.* címen 1964-re datált (de vélhetően korábbi) festmény és az 1961-es *Horoszkóp ember* egykor triptichonnak készült, de ha így is történt, nemcsak maga a lappangó mű, de vele együtt az anekdota is kiesett a magyar művészet történetéből. Csernus maga ugyanis sosem referált erre az eseményre, sőt sosem tett említést semmilyen konfliktusról. Ez nemcsak arra utal, hogy Bernáth utálata, illetve a szürnaturalista periódus egyfajta traumaként rögzült az életműben, hanem arra is, hogy a festmények kapcsán inkább a didi-huberman-i szimptóma, mintsem a bredekampi képaktus fogalma használható.[1691] Csernus szürnaturalizmusa ugyanis nem színre vitte a Bernáthtal (és rajta keresztül a magyar festészet természetelvű tradíciójával) való konfliktusát, hanem inkább engedte felszínre kerülni a traumatikus nézeteltérést, és annak láthatóvá váló lenyomata, „megkövült" maradványa, festészetté szilárdult fosszíliája lett.[1692]

A Hantai-találkozásban az sem érdektelen momentum, hogy Csernus állítólag az *Írástudók fája* (*L'Arbre des lettrés*, 1950-51) című festményt szerette volna látni, de Hantai ekkor már absztrakt expresszionista gesztusfestményeket készített, és nem szívesen foglalkozott a korábbi műveivel. Az *Írástudók fáj*án a szürrealizmus majd valamennyi „képalkotó", „festékformáló" eszköze, illetve technikája megtalálható. Hantai a festék egy részét csorgatta a vászonra, majd forgatta azt, így a festék meg is folyt rajta. Maga a fa cuppantott és elkent festékrétegekből épül fel, de találhatók rajta visszakapart részletek is. Juhász Ferencnek sem véletlenül lett ez a mű az egyik kedvenc Hantai-festménye, hiszen a képet egy a szürrealizmus igézetében fogant mély materializmus hatja át, egy áradó, mindent átfogó univerzális materializmus,[1693] ami a világot egyetlen, bonyolult szövetként láttatja, amelyben egybe fonódik az élő és az élettelen, a geológia és a biológia, a litoszféra

[1690] Domokos 2006, 863-864.
[1691] V.ö.: Bredekamp 2010. Didi-Huberman 2011.
[1692] A fosszília szimptomatikus, pszichohistorikus, ikonológiai értelmezéséhez lásd: Didi-Huberman 2002a.
[1693] V.ö.: Bataille 1930.

és a bioszféra, és az abban élő, azzal összeforró ember is. Hantai festői programja azonban nemcsak a realista, de az idealizált, álomszerű, trompe l'oeil szürrealista spektákulum dekonstrukciójaként is felfogható. Az *Írástudók fája* így nemcsak szürrealizmusának betetőzése, de egy olyan út első állomása is, amely a maga egyedülálló és paradox párhuzamosságával egyrészt a „tiszta" absztrakció, másrészt a „valódi" testiség és anyagiság felé vezetett.[1694]

Didi-Huberman Hantai ötvenes évekbeli kaparásait, dörzsöléseit és ráfestéseit a reneszánsz kép, a klasszikus reprezentáció nyitottságának és egyértelműségének kritikájaként fogta fel. A kaparás és az írás időben egymásra rétegződő történeteinek vizualitásával azonban Hantai elégedetlen volt, ami elvezette a hajtogatásig, a kép elrejtéséig, az ablak-szerű képiség teljes felszámolásáig. Az ötvenes évek végétől, Csernus első látogatásától a hatvanas évek közepéig, Csernus második látogatásáig Hantai éppen ezt a folyamatot járta végig a kalligrafikus jelektől az olvashatatlanná tett íráson át az összegyűrt vásznakig. Ez a folyamat, a reprezentáció gyakorlatának és elméletének párhuzamos kritikája ragadta meg Gilles Deleuze fantáziáját is, amikor a redő és a redőzöttség elméletének szemléltetéséhez Hantai munkáit is segítségül hívta, ami később Berecz Ágnes komplex elemzésében teljesedett ki, aki már a szakrális és a profán, a látható és a láthatatlan fogalmai mentén történő hajtogatásnak, elrejtésnek és feltárásnak tekinti Hantai festészetét.[1695] Deleuze persze nem véletlenül fedezi fel magának Hantai redőit, amelyben saját ismeretelméletére és az eszmetörténet, sőt az ontológia redőzöttségére ismer rá.[1696] A pli ugyanis Deleuze-nél egyúttal a szubjektum, a szubjektiváció metaforája is, hiszen szerinte a szubjektum mintegy magába gyűri a külső impulzusokat, és azokat önmagában, a lelkében, a pszichéjében bontja ki, narrativizálja, ami aztán a belsőt, a szubjektumot is strukturálja. A modern redő, az összegyűrt reprezentáció kezdete így az art brut és a CoBrA, Dubuffet és Wols felé mutat az erősen kapart és karcolt struktúrákkal és az egyszerű, gyermeki vagy inkább mentálisan sérült asszociációkat keltő figurativitással. Vélhetően Hantai festői útja is Dalítól és Ernsttől Dubuffet-n és Fautrier-n át vezetett el Pollockhoz és Mathieu-höz, majd rajtuk keresztül a teatralitás és a kiüresedett művészi gesztus megtagadásának jellegzetesen hantais, konceptuális kritikájához.

[1694] Georges Didi-Huberman: Csillagrepedés. Beszélgetés Hantaival. (2005) Műcsarnok, Budapest, 2013.
[1695] V.ö.: Berecz 2012. és Fehér Dávid: Egy életmű redői. (2013) http://www.jelenkor.net/archivum/cikk/2818/egy-eletmu-redoi
[1696] Gilles Deleuze: Le Pli. Leibniz et le Baroque. Minuit, Paris, 1988.

1953-ban azonban Hantainak még a bioromantikus képeiből nyílt meg az első egyéni kiállítása az A L'Etoile Scellée galériában, amihez a tulajdonos, Breton írta a katalógus szövegét. Hantai azonban 1955-ben, az *Alice in Wonderland* csoportos kiállítás megnyitóján már szakított is Bretonnal és a szürrealistákkal. A szakítás oka Breton absztrakció-ellenessége, illetve Hantai „absztrakt" fordulata, ami összekapcsolódott Pollock és a gesztusfestészet francia recepciójával, ahol az „öreg" Breton jelentette az egyik pólust, a „fiatal" Mathieu pedig a másikat. 1956-57-ben aztán Hantai már Georges Mathieu-vel dolgozik együtt, de hamarosan tőle is eltávolodik, mivel a kalligráfia és az írás kezdi el foglalkoztatni, amivel párhuzamosan az archaikus kultúrák felé fordul.[1697] Ez az újabb horizontváltás pedig egyáltalán nem idegen a szürrealisták realizmus-kritikájától. A szürrealista kaparás és roncsolás kiindulópontja ráadásul Hantainál nemcsak Max Ernst pszichoanalitikus „iskolája", hanem egy másik, korábbi iskola is, mégpedig Füst Milán tanítása, aki 1946-os esztétikai előadássorozatában a Képzőművészeti Főiskolán tulajdonképpen már egy pszichoanalitikus esztétika megteremtésével kísérletezett, amelynek egyik központi fogalma éppen az átalakítás, az átírás, a korrekció lett.[1698] Az *Histoire naturelle* 1926-os tanúsága szerint az „automatikus" frottázsokkal amúgy Ernst maga is a naturalizmust írta át, és annak elemeiből igyekezett egy újabb, mélyebb, Freud által inspirált, montázsra és asszociációkra épülő valóságot létrehozni. Mindezt azonban Ernst esetében nagymértékben inspirálta Giorgio de Chirico metafizikus festészete is a klasszikus tradíció álomszerű újrastrukturálásával, a szokatlan képzettársítások pre-szürrealista, okkult, szimbolista gyakorlatával.

Hantai szürrealista origója, illetve meghatározó Ernst-élménye a Galerie René Drouin 1950-es retrospektív Ernst kiállítása lehetett, ahol látta az 1945-ös *Vox Angelicá*t is, amelynek kazettás struktúrája nála is megjelent az 1951-es *Espaces Engourdis* (*Zsibbadt terek*) című festményen, ahol a csorgatott, kapart, cuppantott témák osztott képmezőben tűnnek fel. Hantai aztán Ernst után Miró és Matta bioromantikájának ismeretében dolgozta ki sajátos, hibrid lényekre és elasztikus formákra épülő, a világegyetem nagy biomorf szőttesét ábrázoló festészetét. Mindez azonban gyorsan elszakadt a klasszikus szürrealista előképektől és a figurativitástól is, hogy a világ energetikáját egyre inkább gesztusokkal, majd

[1697] Berecz 2012, 66-67.
[1698] Füst Milán: Látomás és indulat a művészetben. Budapest, 1948. és Szabó Tímea: Füst Milán esztétikája – Szabad vers és pszichoanalízis. Thalassa, 2000/1. http://www.c3.hu/~thalassa/20001/muhely/szabo.htm

rejtélyes gyakorlatokkal kísérelje meg megragadni. Amikor azonban Csernus 1964-ben újra meglátogatja Hantait Párizsban, akkor példaképe már saját nonfiguratív, életfilozófiai indíttatású kísérleteinek abszurd kontextusaként a klasszikus szürrealizmus és a figurativitás reneszánszáról beszélt neki. „Voltam Hantainál, nagyon kedvesen fogadott, ígérte, hogy eljön megnézni a kiállításomat, bár – mondja – ismeri, mit csinálok, ő mindezzel ellentétben van, vagyis azzal, hogy valaki a világot valamilyen formában ábrázolja, ugyanakkor megjegyezte, hogy látja, jól megy nekem, kérdezem, hogy érti ezt? Azt mondja, úgy, hogy itt írnak rólam, látja. A Talabot (ez a kritikus, ki az előszót írta), öt évvel ezelőtt erről a festészetről nem írt volna, vagyis nem állt volna ki mellette. Célzott a Cimaise-ben megjelent cikkre,[1699] amit a Mester is látott még otthon. Vagyis hogy Talabot jelentős kritikus, és most az a tény, hogy ilyen festészetről ír, jelentős változásokat bizonyít. Ő maga is régebbi szürrealista vásznait tudja eladni inkább, mint amit most csinál. Azok mégis közelebb állnak az élethez – mondja, így a jelenlegi áramlatokban keresettebbek. Persze, amit ő jelenlegi divatnak nevez, korántsem a realizmus, csak az «új figuratív», «art pop», stb-ben mind van egy olyan igény, hogy ilyen-olyan módon, a világból magába öleljen valamit. Láttunk sok olyan kiállítást, szemrevaló képek, tárgyak egyszerűen kitéve, vagy most legutóbb egy csupa mozgó, vagy ha nem mozog, úgy van megfestve, hogy optikai csalódással, mozgást érzékeljen, képek, vagy inkább szobrok ezek.”[1700]

Ha Csernus tehát szembesült is az op art és a pop art párizsi diadalával, azok tárgyiassága, „képtelensége” előtt némiképp értetlenül állt festőként. Számára a frottage, a grattage, a décalcomanie, avagy a dörzsölés, kaparás és a cuppantás maradt az újszerűség netovábbja, amely tekintetben a referencia nem is annyira a szürrealistákat meghaladni kívánó Hantai, hanem maguk a szürrealisták voltak. A décalcomanie-t, ami az ötvenes évekbeli, szürrealista Csernus festmények struktúráját a leginkább meghatározza, Oscar Dominguez alkalmazta először a magasművészetben, illetve ő mutatta be Bretonnak 1936-os grafikáin,[1701] de a genealógiához tudni kell, hogy Breton és Ernst már korábban is kísérletezett az automatikus írás festői, vagy inkább képi verzióival, amelynek „őstörténete” egészen Victor Hugóig vezet vissza.[1702] A décalcomanie során nem a valamilyen természeti

[1699] Gassiot-Talabot 1963.
[1700] Csernus Tibor levele Bernáth Aurélnak, Párizs, 1964. MTA-KIK-Kt-Ms-2155-625.
[1701] Breton 1936.
[1702] V.ö.: Elza Adamowicz: Surrealism. Crossing Frontiers. Peter Lang, Bern, 2006. 216. Talán Victor Hugo lehetett az első ismert művész az 1850-60-as években, aki Ernsthez és Leonardo da Vincihez hasonlóan már a

struktúra (fa, kő) nyomán rögzült festékrétegeket kaparjuk le, hanem a még nedves festéket kenjük szét valamilyen papírral vagy tárggyal. Csernus esetében ez leginkább az ecset nyele és a festőkés, illetve a recésre törött zsilettpenge lehetett. Csernus számára ez a technológia elsősorban az automatizmussal fonódott össze, illetve Bretonnal és a szürrealista költészettel, az automatikus írással, a véletlenszerű struktúrák termékeny szerepével. És persze Max Ernsttel, aki az ötvenes évek leghíresebb szürrealistája volt, aki éppen akkoriban ismét a klasszikus és a modern képi toposzok és metodikák összeházasításával kísérletezett, ami 1954-ben a Velencei Biennálé nagydíját is elhozta neki, ami miatt aztán Breton ki is zárta a szürrealisták közül.

Az állandóan kísérletező és a valóság megragadásának új útjait kereső Ernst munkásságának legújabb posztstrukturalista elemzései is hűek Ernst saját narratívájához, mely monografikus feldolgozásainak is alapját adta, amelyekben Breton és a szürrealisták, illetve Freud és a pszichoanalízis jelentőségét emelik ki a húszas évek közepétől kezdődően.[1703] Hal Foster ennek folyományaként Breton és Freud mentén olvassa a korszak műveit, Rosalind Krauss pedig Freudot és Bretont Lacannál kombinálja, de mindketten elsősorban Ernst kollázsaira fókuszálnak, melyeket Ernst maga érdekes módon Übermahlungnak, átfestésnek nevezett.[1704] Az automatikus írás és a pszichoanalízis kapcsán mindketten hangsúlyozzák Ernst esetében a narcisztikus önanalízis fontosságát, a művek szimptomatikusságát, ami azonban Csernustól szinte teljesen idegen praxis volt. Csernus ugyanis soha egyetlen interjújában sem említette, hogy számára Ernst technikája bármilyen értelemben is az önreflexiót, avagy az önértelmezést, illetve a psziché és a nyelv vizsgálatát szolgálta volna. Ernst viszont a frottázst kifejezetten a szürrealistákkal való találkozás után, 1925-ben fedezte fel egy hotelszoba fapadlóján merengve, a grattázs pedig ennek logikus következménye lett az 1927-től induló *Erdő* képekkel, amelyek szintén szorosan kötődtek Ernst múltjához, gyermekkori félelmeihez.[1705] Érzéseinek emlékei vezették el a grattázs erdők fenségesen rettenetes szimbolikájához is, amelyekben már a modern tudás és a klasszikus kultúra kollázsregényekbe foglalt ironikus elemzései helyett a félelem vegytiszta

véletlenszerű foltok költői naturalizmusára is épített, amikor az átnyomás technikáját használta. Az átnyomás, mint grafikai transzfer technika, avagy a decal (decalque) kidolgozását általában az 1750-es évekre teszi a szakirodalom, és többnyire Simon Francois Ravenet munkásságához kapcsolja, aki a porcelánfestészet számára fejlesztette ki londoni tartózkodása idején.

[1703] Ernst 1948. Waldman 1975. Spies – Rewald 2005.

[1704] Krauss 1993. Foster 1993.

[1705] Ernst 1948.

energiái kavarognak. A grattázs logikus folytatása pedig a háborús décalcomanie-k (*Napóleon a vadonban*, 1941; *Európa eső után II*., 1940-42) sora lett, ami a grattázs szürreális naturalizmusát a gesztus, az indulat, a kenés és a cuppantás irracionalitása felé vitte el, hogy visszaadhassa az irracionalitás és az ösztönök elszabadult energiáinak pusztítását.

Ezzel szemben Csernus egészen másra használta a cuppantást, nála is megvolt a véletlen-generátor szerep, de az ő fejében mégiscsak létezett már a cuppantás, a gesztus előtt is maga a kép, és ezt a képet destruálta a gesztusfestészetre emlékeztető eszköztárral, mintha Ernstet és Pollockot szintetizálta volna Hantai közvetítésével. Az 1958-59-es *Angyalföldi MÉH-telep* legalábbis ebbe az irányba mutat, viszont a konzervatívabb 1959-es *Saint Tropez*-n a gesztus alárendelődik a figurációnak. A pszichoanalitikus olvasat azonban teljesen idegen Csernustól, aki nem saját múltjával, hanem a festészet történetével birkózott. Csernus valamiért azonban a továbbiakban mégiscsak a MÉH-telep organikus, vitális és absztrakció felé hajló útját követte a hatvanas években, melyet aztán csak később, a nyolcvanas évektől kezdődő önértelmezésekben írt fölül a visszatérő figuráció, a klasszikus referencialitás, és a pliniusi-gombrichi realizmus.[1706] Az *Angyalföldi MÉH-telep* idején Csernus készített egy nagyobb méretű, 110 x 200 cm-es városképet is, amelynek a *Dráva utca* címet adta, és azon a *Saint Tropez* beállítása, horizontalitása, panoráma jellege köszönt vissza. Mintha a vibráló, szétesö, elemeire bomló francia Riviéra káprázatának budapesti verzióját látnánk.

A *Dráva utca* előterében is egy sokalakos jelenet szálkás, szaggatott, kapart figurái ismerhetők fel, ami leginkább egy piaci jelenetnek tűnik, amelyet sátortetők kereteznek, a háttérben pedig egy városi architektúra rajzolódik ki, ahol a motívumok már sokkal ritkásabbak, vázlatosabbak. A *Saint Tropez*-hez hasonlóan Csernust ennél a festménynél is láthatóan a tömeg dinamikája foglalkoztatta, ami egyúttal az élet (képzőművészeti és filozófiai értelemben vett) megragadását is jelentette. Mégpedig egy kétszeresen is naturális, illetve apolitikus élet megragadását, hiszen a *Dráva utca* és az *Angyalföldi MÉH-telep* témája is a piac, ami egyrészt a fogyasztásra, másrészt pedig a naturalizmus történetére tereli a figyelmet.[1707] A fogyasztás azonban nyilván egészen mást jelentett az ötvenes évek végének Párizsában és Budapestjén, ahol a nyugati nyitás előtt még a hiány és a rossz közérzet nyomai hatották át a boltokat és a piacokat egyaránt. Az architektúra, a városi táj pedig a

[1706] Gombrich 1960. Bryson 1983.
[1707] V.ö.: Baker – Hemingway 2018.

világháborús és a néhány évvel korábbi, forradalmi fegyveres harc destruktív nyomait viselte magán, amit valóban igen nehéz lehetett a szocialista spektákulum elvárásaihoz szabni. Hasonlóan nehezen lehetett a Dráva utcai élet vitális, Bacont és Deleuze-t idéző, a figurativitást és az architektúrát is megbontó, „figurális" ábrázolásának modern naturalizmusát összekapcsolni Bernáth klasszikus, egyszerre „formális" és természetelvű naturalizmusával.[1708]

Ugyanebben az időszakban, az ötvenes évek legvégén készülhetett a *Párizsi emlék* című, szintén nagyméretű kompozíció is, amelyen figurák nem ismerhetők fel, de a sűrű, mocsár-szerű, gesztus-térből egy nagy léptékű, árkádos architektúra emelkedik ki, amelynek két torony-szerű, magas tömbjében és az épület háromszintes tagolásában Párizs, pontosabban a romantikus, középkori Párizs szimbólumára, a Notre Dame-ra ismerhetünk rá. A templom előtti térből azonban szinte semmi sem vehető ki, egy nagy emberi alak körvonalai ugyan felismerhetők, de körülötte csupán elkent, kapart gesztusok hálózata látszik, amelyből nem rajzolódik ki semmilyen konkrét jelenet vagy történet. Ennek az absztrakt, kaotikus, nonfiguratív „hangnak" a diadala az 1961-es *Tengeri csata*, amelyen két modern hadihajó ismerhető fel ágyútornyokkal és kéményekkel a „hullámzó", tajtékzó festői felületen belül.[1709] A festői toposz maga azonban ezúttal is messzire vezet, a gyarmati háborúk, a kalózkodás és a romantika narratíváinak közös terméke, amelynek klasszikus paradigmáját Turner festészete vitte tökélyre a fenséges és kaotikus természet ábrázolásával. A háborgó, hullámzó tenger allúziója egyúttal a matéria, az anyag kidomborításának jelentőségével is összefonódik Csernusnál, ami távolabbról felidézi Kállai vitalizmusát is a festék saját tudatra ébredésével,[1710] az anyag önállósulásával, ami természetesen párhuzamos az igazi, alapvető és mély materializmussal, amelyben valójában a káosz, az entrópia, az ösztönök és az érzések uralkodnak.[1711]

[1708] A „figurális"-hoz lásd: Deleuze 1981. Deleuze figurálisa viszont sokat köszönhet Henri Bergson vitalista materializmusának, aki pedig Kállai Ernő bioromantika koncepcióját is inspirálta. A „formális"-hoz, illetve a forma jelentőségéhez pedig lásd: Bernáth 1937. Fülep 1923b. Lukács 1910.

[1709] A Tengeri csata címet nem Csernus, hanem Passuth Krisztina adta, akinek édesapja, Passuth László vásárolta a festményt Sylvester Andrástól. (Passuth Krisztina szóbeli közlése, 2019. február 7.) Annak ellenére, hogy a cím nem Csernustól származik, a kép vizuális kultúrája beilleszthető a tenger és a tengeri csata művészettörténeti „pátoszformulái" közé. Csernus az 1989-es oeuvre-katalógus tanúsága szerint el is fogadta Passuth címét: Csernus 1989.

[1710] Kállai 1947a.

[1711] Bois – Krauss 1997. Korábban hasonló posztformalista szemlélettel a festészet „anyagiságáról": Yve-Alain Bois: Painting as Model. MIT Press, Boston, 1990. Bois ebben a kötetében a festészet sajátos materialitása tekintetében még Hubert Damisch-ra támaszkodik, akit viszont Maurice Merleau-Ponty fenomenológiája inspirált. V.ö.: Hubert Damisch: Fenêtre jaune cadmium, ou les dessous de la peinture. Paris, Seuil, 1984.

Csernus nézőpontja és a materialitás iránti megélénkülő vonzalma az ötvenes évek végén Didi-Huberman Bataille-értelmezésének tükrében is nézhető, aki Krausstól és Bois-tól eltérő kontextusban, vagyis nem a figurativitással szembeállítva, hanem azon belül – mintegy Deleuze Bacon-elemzésére emlékeztetve – az anyagiság, a materialitás értelmezéséhez használja Bataille szótárát, az alapvető/alantas materializmust és a formátlant.[1712] Didi-Huberman dialektikus Bataille-képében ugyanis maga a figurativitás válik anyagszerűvé, a figura matériája kel önálló, a figura identitását roncsoló életre. Ebben a nézőpontban valahol Deleuze Foucault-értelmezése is felsejlik,[1713] hiszen Didi-Huberman szerint Bataille a Documents-ban éppen arra törekedett, hogy a kép és a vizualitás felől lékelje meg a racionális tudás uralmát.[1714] A nagy kérdés azonban a *Virágok* vagy a *Tengeri csata* „absztrakciója", illetve destruált figurativitása, avagy animált, élettel telített gesztus-szerű figurativitása esetében is az, hogy Csernus művei kapcsán mennyiben lehetséges egy mély, (poszt)strukturalista szürrealizmus-interpretáció érvényesítése? Milyen mértékben nézhetjük ezeket a par excellence szürnaturalista képeket Breton vagy Bataille, illetőleg Foster, Krauss, Bois vagy éppen Didi-Huberman optikáján keresztül?

A szürrealista optika tekintetében talán nem is a bombasztikus és némiképp szektás kiáltványok jelentik a legjobb kiindulópontot, hanem inkább Breton 1937-es regénye, az *Őrült szerelem* (*L'Amour fou*), ami nemcsak egy szürreális szerelem története, hanem a szürrealizmus egyik legteljesebb esztétikai krédója is, amelynek kozmikus horizontján a valóság minden korábbinál komplexebb és mélyebb leírásának programja sejlik fel. Breton persze folyamatosan igyekezett formálni és alakítani is ezt a bizonyos esztétikai krédót, amelynek alapjai ugyan Sade márki és Lautréamont gróf, illetve Sigmund Freud írásain nyugodtak, de vizuális arculatát leginkább mégiscsak Giorgio de Chirico, Max Ernst, Joan Miró és Yves Tanguy művei határozták meg.[1715] Legalábbis ez tükröződött Breton írásaiból és könyveiből, kiáltványaiból és képzőművészeti antológiáiból, és abból az 1968-as nagy kiállításból (*Dada, Surrealism, and their Heritage*) is, amely a MoMA falain belül összegezte azt, hogy mi mindent adott a szürrealizmus a képzőművészeti világnak.[1716] Ez azonban nem

[1712] Georges Didi-Huberman: La Ressemblance informe, ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille. Macula, Paris, 1995. Lásd még: Bataille 1929. Bataille 1930.
[1713] Deleuze 1986.
[1714] Ilyen értelemben a racionális és naiv realizmus vizuális dekonstrukciója a parrhesia foucault-i diszkurzusával is összekapcsolható. V.ö.: Shapiro 2003. Tanke 2009.
[1715] Breton 1965.
[1716] William S. Rubin (ed.): Dada, Surrealism, and their Heritage. MoMA, New York, 1968.

változtatott azon a tényen, hogy a barokkos, szürrealista vizuális kultúra, illetve annak spektákuluma a múlt részévé vált, és a hatvanas-hetvenes években szinte teljesen kiment a divatból. Az ezzel párhuzamosan zajló művészettörténeti feldolgozás azonban felfedezte magának a korábban elhanyagolt dokumentumokat, folyóiratokat és nem utolsósorban a fotókat.[1717] Csernus számára azonban az ötvenes évek végén és a hatvanas évek közepén még csak a klasszikus krédó volt elérhető, amelynek alapjait ugyan az esztétika és a poétika adta, allegóriái azonban nagy, színes, impulzív festmények lettek Ernsttől és Dalítól Miróig és Mattáig ívelően.

A (poszt)strukturalista szürrealizmus ősképének anyja, Rosalind Krauss viszont éppen a fotókon keresztül definiálta újra az egész szürrealista esztétikát, amelyet ki kellett szabadítani a giccs és a populizmus fogságából. Ehhez pedig maga Breton, illetve a Breton körüli fotósok adták a tökéletes vizuális alapanyagot, akik a szürrealizmus hivatalos folyóirataiban fotográfiákon keresztül „illusztrálták" az új esztétikát. A szürrealista fotográfia diadalmenete Krauss és Jane Livingston 1985-ös washingtoni kiállításával vette kezdetét, amely – nem véletlenül – Breton esszéregényének címét vette kölcsön: *L' Amour Fou*.[1718] Krauss a katalógusban fejtette ki, hogy valójában éppen a szürrealista fotográfia közvetíti a legtisztábban a szürrealista esztétika ellentmondásos téziseit, amelyet Breton a felkavaró szépség fogalmába próbált meg provokatívan belesűríteni úgy, hogy azért megkülönböztetett három alaptípust: érotique-voilée, explosante-fixe, magique-circonstancielle.[1719] A lefátyolozott-erotikus, a rögzített-robbanó és a körülményes-mágikus titokzatos és hegeli ihletésű dialektikus ellentétpárjait Breton Man Ray és Brassai fotóival illusztrálta. Amíg a mágikust egy legendás, csizmás kanál képviselte, amelyet Breton egy bolhapiacon talált, a rögzített-robbanót pedig egy repkénnyel benőtt, elhagyatott mozdony, addig az erotikusért nemcsak a táncoló Meret Oppenheimről készült fotó (Man Ray) állt jót, hanem kristályok (Brassai), kövek és korallok képei is, amelyek egyúttal összecsengenek Kállai Ernő életfilozófiai indíttatású vitalista magyar szürrealizmus értelmezésével is.[1720]

Krauss azonban a provokatívan heterogén, fotografikus példázásban, illetve szemléltetésben felfedezett valami közöst, mégpedig azt, hogy Bretonnál a képek

[1717] Dawn Ades (ed.): Surrealism Reviewed. Hayward Gallery, London, 1978.
[1718] Rosalind Krauss – Jane Livingston (ed.): L'Amour Fou. Surrealism and Photography. Corcoran Gallery of Art, Washington, 1985.
[1719] Breton 1937.
[1720] Kállai 1947a.

közvetlenül – Krauss kifejezésével indexikusan – mutatják fel a valóságot.[1721] De persze nem a megszokott és nem a jól ismert valóságot! A szürrealista valóságban ugyanis a határok bizonytalanná válnak: az organikus és kristályos struktúrák szobrokra és kertekre emlékeztetnek, a gépek és a kulturális tájak viszont erotikával töltődnek föl, miközben az enyészettel is kokettálnak.[1722] Breton számára viszont az volt az igazán fontos, hogy mindezt ne a kubista kollázs, vagy a dadaista montázs eszközével, hanem a valósághű, „realista" fotográfián keresztül reprezentálja. Az már persze egy másik kérdés, hogy a fotográfiák használatakor és értelmezésekor Breton nem lépett túl korának naiv realizmusán, amely a fotográfiában a valóság transzparens visszatükrözését, lenyomatát látta. Ezt a Breton realizmus-képének egyszerűségére, illetve sarkítottságára mutató „mediális" problémát Krausshoz hasonlóan Hal Foster sem elemezte mélyebben a *Compulsive Beauty*-ban, viszont Lacan felől nézve a valódi valóság, a valós szürrealista kultuszára felhívta a figyelmet, és ekként Breton realizmusát jóval árnyaltabb kultúr- és eszmetörténeti mélységekbe vezette. Foster ugyanis a bretoni convulsive mellé közvetlenül odatette Freud elméletét, és abból is a Das Unheimliche fogalmát, amely magyarul kísérteties, angolul pedig nyugtalanító (uncanny) lett, de mindkettőből hiányzik az eredeti német kifejezés kényelmetlen, nem-otthonos jelentéstartalma, amelynek társadalomkritikai csengése nagyon is inspirálta a pragmatikus, „protestáns" kapitalizmus szürrealista kritikusait.[1723]

Foster tulajdonképpen az örömelven túllépő Freudhoz hűen éppen a kísérteties freudi példáinak szürrealista verzióin (alteregó, hasonmás, próbababa, mechanikus bábu), de Chirico, Ernst, Dalí és Bellmer művein keresztül mutatta be a beauté convulsive, a felkavaró (vagy inkább görcsbe rándító, hisztérikus) szépség működését, amely az élő és az élettelen, a természet és a kultúra, az organikus és a mechanikus jelentéstartalmait konfrontálja. Sőt Foster még a szürrealizmus rejtett örökségét is feltárta, amely nem a Dalít követő fotografikus, posztmodern giccsben keresendő, hanem a posztkolonialista és posztmaszkulin hibriditás nyolcvanas évekbeli kultuszában Cindy Shermantől és Barbara Krugertől Mike Kelley-ig és a Chapman-testvérekig ívelően, ami azonban már nem annyira a bretoni

[1721] Rosalind Krauss: Photography in the Service of Surrealism. In: Krauss – Livingston 1985, 15-56.
[1722] Az organikus és az inorganikus határait áthágó szürrealizmus kultúrája úgy is érthető, mint a századforduló monista természetfilozófiáinak és kultúrpszichológiáinak felidézése és újraértelmezése. V.ö: Spyros Papapetros: On the Animation of the Inorganic. Art, Architecture, and the Extension of Life. University of Chicago Press, Chicago, 2012.
[1723] Foster 1993.

merveilleux, hanem inkább a bataille-i abjekt erotikája felől érthető meg.[1724] Még akkor is, ha Bataille és Kristeva abjektje programszerűen nem inspirálta a realizmus új mélységeit kereső abject art hőseit és hősnőit.[1725]

Amíg a hatvanas évektől kezdve Bataille gondolatai egyre intenzívebben megtermékenyítették a modernitás posztstrukturalista újraírását Michel Foucault és Jacques Derrida közvetítésével,[1726] addig a modern racionalizmus nagy kritikusának poszthumusz, képzőművészeti diadalmenete szinte robbanásszerűen az 1996-os párizsi *L'Informe* kiállításhoz kapcsolódik.[1727] A cím maga Bataille legendás *Dictionnaire*-jéből, szürrealista szótárából ered, amelynek informe szócikke a formátlanságot, a forma és a (látható) szerkezet hiányát, illetve az irracionalitást és a káoszt ünnepelte mindabban, amit a modern nyugati kultúra kivetett magából.[1728] Egyrészt a deklasszált elemekben, az őrültekben, a perverzekben és a törvényenkívüliekben, másrészt pedig a fekáliánál lényegesen tágabban értett, mondhatni egzisztencialista magasságokba emelt emberi excrementumban, amelynek Bataille egy önálló tudományt óhajtott szentelni, a szkatológiát, a megváltás perverz, anyagi tanát. Krauss és Bois pedig még Bataille-nál is komolyabban vette ezt az új tudományt, és megalkotta hozzá a huszadik század és a modernizmus elfojtott, elnyomott és meglehetősen mocskos, vagy inkább elvetemült alteregóját, amelyet később nemes egyszerűséggel antimodernizmusnak neveztek.[1729]

Ennek az új és titokzatos, erotikával és filozófiával egyaránt túlterhelt művészettörténetnek a kiindulópontja nagyjából egybeesik a dadával és szürrealizmussal, de a kiállítás egészen az akkori kortárs művészetig elvezette az alantas, organikus és kaotikus formakincset. A kezdet tehát még mindig Marcel Duchamp, de aztán markáns szerepet kap Alberto Giacometti, Salvador Dalí, Jean Dubuffet, Jackson Pollock, Robert Rauschenberg, Piero Manzoni, Yves Klein, Lucio Fontana, Andy Warhol, Robert Smithson, Gordon Matta-

[1724] Georges Bataille: L'Abjection et les formes misérables. (1934) In: Oeuvres complétes, vol. II. Gallimard, Paris, 1970. 217.
[1725] V.ö.: Foster 1996. Lásd még: Kristeva 1982. Kristeva tulajdonképpen – és nagyon leegyszerűsítve – Bataille erotikus abjekcióját kombinálta össze a lacani pszichoanalízis perspektívájával.
[1726] Foucault 1963b. Jacques Derrida: L'Ecriture et la difference. Seuil, Paris, 1967.
[1727] A Centre Pompidouban rendezett kiállítás katalógusa: Yve-Alain Bois – Rosalind Krauss: Formless. A User's Guide. MIT Press, Cambridge, 1997. Az October művészettörténészeihez vélhetően Dennis Hollier közvetítésével jutott el Bataille filozófiája. V.ö.: Hollier 1989. Krauss persze már korábban is alkalmazta az informe bataille-i nézőpontját a szürrealista fotográfia elemzésekor: Krauss 1985.
[1728] Georges Bataille: Informe. Documents, 1929/7. 382.
[1729] Bois – Buchloh – Foster – Joselit – Krauss 2005.

Clark és Cindy Sherman is.[1730] A kiállítás és a könyv ráadásul nem is csupán egy alternatív történetet mond el, hanem négy, erősen metaforikus szekcióra (illetve történeti szálra) tagolódik: *Base Materialism*, *Horizontality*, *Pulse*, *Entropy*, vagyis nagyjából: alantas/alapvető materializmus, horizontalitás, pulzálás és entrópia. Az első kifejezés nem más, mint a bassesse és a le bas matérialisme Bataille-tól, ami egy olyan materializmusra utal, amely nem az ideológiák és az eszmék, hanem éppen a matéria, az anyag, és annak lényege iránt elkötelezett.[1731] A második szintén Bataille-hoz vezet és az ő különleges, szinte pszichotikus antropológiájához, amely az emberi vertikalitás és az állati horizontalitás, a kultúra és a kultúrán kívüli, a profán és a szent dialektikájára épül. A másik kettő viszont már inkább általánosságban közvetíti a racionális modernizmus elfojtott tudattalanját a mozgás és a lüktetés, a káosz és a pusztulás képeivel. Krauss és Bois ezáltal nemcsak Breton éteri, okkult és álomszerű szürrealizmusát írta át Bataille alantas, de misztikus szürrealizmusával, hanem a MoMA, Alfred H. Barr Jr. és Clement Greenberg fenséges és autonóm modernizmusát is behelyettesítette valami mással, valami zavarba ejtően profánnal és anyagszerűvel, ami amúgy kifejezetten az idealista és el nem kötelezett szellemi dimenziók – sokszor tudattalan – intellektuális fasizmusával és pragmatikus purizmusával szemben öltött testet.

Bois és Krauss izgalmas esztétikai konstrukciója kapcsán Közép- és Kelet-Közép-Európából szemlélődve annyit mindenképpen érdemes megjegyezni, hogy az organikus és biomorf, absztrakt és elvont formakincset nyilvánvalóan nem mindenhol Bataille, Caillois és Leiris írásai inspirálták.[1732] Kállai bioromantikája kiváló példája annak, hogy a racionális és pozitivista, materialista és mechanisztikus világkép kritikája a 20. század elején mennyire elterjedt és sokrétű volt Európában.[1733] Bois és Krauss alantas materializmusa, pulzáló energiája és entrópiája nem csak Bataille szövegeiből vezethető le, hiszen az antikarteziánus, vitalista és organicista világkép és szellemi konstrukció egyes elemei olyan szerzőknél is megtalálhatók, mint Henri Bergson, Hans Driesch, Ludwig von Bertalanffy, Jakob von Uexküll, Bertrand Russel és Erwin Schrödinger, akiknek kutatásai az ismeretelmélettől a rendszerelméleten és a modern halmazelméleten át az ökológiáig és a kvantumfizikáig

[1730] Ahogy a kelet- és kelet-közép-európai művészet szinte teljes egészében kimaradt az Art Since 1900-ból (Bois – Buchloh – Foster – Joselit – Krauss 2005), úgy ebben a kötetben sem szerepelnek a „keleti" szürrealista törekvések.
[1731] Bataille 1930, 2.
[1732] V.ö.: Hollier 1988. Richman 2002.
[1733] Kállai 1932. Kállai 1947a. Lásd még: Botar – Wünsche 2011.

íveltek. Az organicizmus, az organikusság, a bioromantika kultusza ráadásul Hirosima és Nagaszaki után fordult át a mikro- és makroperspektívába helyezett pusztítás, a dezintegráció és a destrukció traumatikus élményébe, az atomkor új és rettenetes perspektívájába, ami nyilvánvalóan sokkal inkább inspirálta Dubuffet, Fontana, Pollock és Rauschenberg világnézetét, mint Bataille informe-ja.[1734]

Mindenesetre, ha Dalínak, Dubuffet-nek, Fontananak, Pollocknak és Rauschenbergnek helye van ebben az „informális", a figurát és a nonfigurációt is a forma és a káosz dialektikájaként újraíró antimodern panteonban, akkor ott a helye Csernusnak, Laknernek és Konkolynak is, akik a maguk sajátos módján szintén a festészet destrukciójával és dekonstrukciójával, a realizmus és a figurativitás újrafelfedezésével kísérleteztek. Csernusék kísérletének jelentőségét csak fokozza az a tény, hogy nyugati kollégáiktól eltérően nem csak a fenséges modernizmussal és a célracionális hétköznapi logikával kellett szembefordulniuk, hanem a szocialista modernséggel és a pragmatikus régi realizmussal is meg kellett küzdeniük. Hármójuk közül jellegzetes és jellemző módon végül csak Csernus maradt meg a táblakép határai között, aki a montázzsal kísérletező popos periódusa után az iróniát megszüntetve-megőrizve tért vissza a realista ábrázolás konvencióihoz. A Krauss és Bois által Bataille és a Collège de Sociologie munkásságában detektált,[1735] majd a szürrealista és dadaista tendenciákban is felfedezett irracionalizmushoz és formabontáshoz képest ez azt is jelzi, hogy a szürnaturalizmusban mindig is erős maradt a németalföldi és a holland festészetig visszavezethető klasszikus racionalista és realista, sőt naturalista tradíció. A természettudományos horizontú naturalizmus, avagy a valóság tudományos értelemben vett leképezésének igénye lehet egyúttal az a szemléletileg is meghatározó ismeretelméleti komponens,[1736] ami jól elkülöníti egymástól Kállai rejtett realizmusát és Bataille mély materializmusát.[1737] Amíg Csernusra az előbbi Weöres és Juhász közvetítésével már Budapesten is komolyan hathatott intellektuálisan, addig az utóbbival csak Párizsban találkozhatott Hantai művein keresztül.

[1734] Petersen 2016.
[1735] Bois – Krauss 1997.
[1736] V.ö.: Galison – Daston 1992.
[1737] Bataille 1930. Kállai 1932. Kállai 1947a.

A formabontás útjai

Ha nem is feltétlenül Bataille káosza és irracionalitása, de Hantai és Ernst formabontása tagadhatatlanul nagy hatást gyakorolt Csernusra az ötvenes évek végének Párizsában – habár az sem elhanyagolható szempont, hogy a magyar festő már az ötvenes évek közepén Budapesten eljutott a posztnagybányai és posztklasszikus festészeti paradigma határaira.[1738] Mindenesetre 1960-ban Magyarországon Joseph Kessel *Oroszlán* című kötete már egy egészen szürreális és bioromantikus, dzsungelt ábrázoló Csernus-borítóval jelent meg, ami talán azért nem szúrt szemet, mert egy meseszerű ifjúsági regényről volt szó, ahol még a szürrealizmus számára is nyílt némi tér a szocialista demokráciában, hiszen a mesék birodalmában a művésznek nem kellett magát tartania a valóság edukatív, nevelő-felvilágosító jellegű ábrázolásának szabályaihoz.[1739] Hasonlóan burjánzó organikus struktúrák, sőt kifejezetten a káosz és a bomlás irányába mutató energiák hatják át Csernus *Virágok* című festői kompozícióját is, ami a *Saint Tropez*-vel együtt Bécset (Világifjúsági Találkozó, 1959) és Párizst (I. Párizsi Biennálé, 1959) is megjárta, és kisebb fajta rejtély, hogy miért is reprezentálhatta a magyar szocialista kultúrát ilyen rangos és komoly fórumokon.

Valószínűleg azért, hogy a Magyar Népköztársaság az 1958-as Brüsszeli Világkiállításhoz hasonlóan Bécsben és Párizsban is azt kommunikálhassa a Nyugat felé, hogy 1956 után nálunk már nem csak a személyi kultusz és a szovjet típusú szocialista realista festészet létezett. Amíg azonban a nyugati kiállításokon bátran mutogatták a magyar modernistákat, addig itthon a modernizációs kiskaput elsősorban a szórakoztató irodalom jelentette, igazán szabadon csak a mesében és az ifjúsági regények borítóján lehetett kísérletezni: a nem létező és nem lokalizálható sűrű sötét erdőben, az egzotikus távoli dzsungelekben ugyanis szinte bármi elképzelhető volt. Valami hasonló vonatkozhatott a Holdra, illetve az olyan távoli, „mesebeli" vidékekre is, mint Cyrano de Bergerac *Rostand*-ja (1963), vagy Anatole France *Thaisz*a (1962), azaz a 17. századi Francia Királyságra és a 4. századi, késő római Alexandriára. Ami azonban a könyvek lapjain nagy népszerűségnek örvendett, az a kiállításokon egyáltalán nem lehetett sikeres, a párttagokkal megtűzdelt zsűrik ugyanis nem tolerálták Csernus szürrealista és mágikus realista kísérleteit, amit 1964-

[1738] A posztklasszikus kifejezést Foucault klasszikus episztemeje nyomán használom: Foucault 1966a.
[1739] V.ö.: Aradi 1964a.

ben az egyik rendszeres zsűritag, Oelmacher Anna keresztelt el szürnaturalistára a Csernus iránt rajongó Korga György kiállításának kritikájában.[1740]

A pejoratív szürnaturalista jelző azonban minden pártos rosszindulata ellenére is jól leírja Csernus, illetve követői akkori kísérleteit, illetve a Max Ernst és Hantai Simon felől érkező vizuális impulzusokat. Csernus ugyanis éppen a bernáthi szimbolista és természetelvű festészetet igyekezett újra materializálni, vagyis közelíteni a valósághoz, azaz valósághűvé, életszagúvá tenni. Erről szólt már az *Újpesti rakpart* többször visszakapart és újrafestett kavicságya is – már a párizsi utazás előtt. Emellett azonban Csernusban feltételezhetően ott lapult egy olyan – meg nem nevezett – szürrealista értékrend is, amely a felszín mögött, a nyelv mélyén, az elme szabad képzettársításaiban kereste a természet valódi arcát Kállai, Hantai és Juhász nyomdokain – már Párizs előtt is. Juhász Ferenc nem véletlenül küldte Csernust régi gyerekkori barátjához, Hantaihoz, aki aztán meg is mutatta neki a décalcomanie technikáját, aminek nem is annyira az automatizmusa, mint inkább a „naturalizmusa" bűvölte el Csernust.[1741] A festék tömege, teste és fénye ugyanis Csernus naturalista perspektívájában önmagában, modellálás nélkül, „akaratlanul" is a valóság illúzióját keltette fel,[1742] ami talán éppen a kaotikus esetlegesség és a meg nem formált komplexitás számlájára írható. A komplexitás és a reprezentáció valósághűsége, németalföldi értelemben vett realizmusa pedig már az *Angyalföld* és az *Újpesti rakpart* idején is erősen foglalkoztatta Csernust a fülledt éjszakai levegő és a sziporkázó kavicsos meder ábrázolásának tekintetében.

Juhász pedig a szürrealizmus és a naturalizmus bravúros ötvözetéhez, az *Írástudók fájá*hoz (1950-1951) küldte Csernust, csak éppen Hantai 1957-ben annak bioromantikáján régen túl volt már, és akkoriban Jackson Pollock hatására Georges Mathieu-vel együtt az informellel és a lírai absztrakcióval kísérletezett, a figurativitást szinte teljesen maga mögött hagyva. A Mathieu-re jellemző vad, geszturális akcionizmust azonban 1958 folyamán Hantainál felváltotta egy kalligrafikusabb absztrakció, ami azonban továbbra is elhatárolódott a felszínes és célracionális kapitalista kultúrától és spektákulumtól. Csernus azonban Bernáthnak arról is beszámolt egyik párizsi levelében,[1743] hogy Hantai legújabb, „absztrakt" kísérletei hidegen hagyják, nem érdeklik, ő Párizsban is egy figuratív, nagyvárosi,

[1740] Oelmacher 1964b. Perneczky 1966.
[1741] Kis 1996, 31.
[1742] Így látta ezt Leonardo da Vinci és André Breton nyomán Max Ernst is. Ernst 1948, 4-5.
[1743] Csernus Tibor levele Bernáth Aurélnak. Párizs, 1957. október 10. MTA Kézirattár. MTA-KIK-Kt-Ms-2155-611.

pályaudvari képen dolgozik. Hazatérése után is egy nagy tabló-szerű „vedutát" fest, a *Saint Tropez*-t, amit az enyhülés szellemében fellépő, reformer szocialista kritika is kedvel, a fiatal festők meg kifejezetten rajonganak érte, hogy Budapesten már ennyire modern dolgot is ki lehet állítani.[1744] Az *Újpesti rakpart* és a *Saint Tropez* között azonban még festészeti és esztétikai folytonosság tételezhető, nem véletlen, hogy Bernáth az utóbbit tartotta Csernus legjobb művének. A *Saint Tropez* terét és kompozíciós megoldásait ugyanis még nem a véletlen és nem a décalcomanie motiválja, hanem a városi látkép modern verziói. A visszakaparás és a sűrítés, a motívumok és a festék burjánzása a vitorlaerdőn ugyan már észlelhető, de a klasszikus modern előképek itt is meghatározóbbak, mint a szürrealista párhuzamok: a festménynek még több köze van Édouard Manet kikötőihez, mint Max Ernst erdőihez.

A szintén 1959-es *Harlemi árnyak*[1745] monotípiáin, vagyis az amerikai álom realista kritikájának intellektuális fedezékében viszont Csernus már egészen merészen kísérletezett a décalcomanie technikájával, ami leginkább egy éjszakai városi utcaképén észlelhető, ahol a házakat leképező festéket gyakorlatilag már pengével és ecsetnyéllel modulálja épp úgy, mint korabeli pályaudvari festményein. A szocialista realizmus spektakuláris eseményein, az országos képzőművészeti kiállításokon azonban ez a fajta modernség még ortodox kritikával szembesült, amely dekadenciával és formalizmussal vádolta a nem „közérthető", vagyis a nép, illetőleg a munkásosztály, avagy a tömegek szempontjából érthetetlen kompozíciókat.[1746] Aradi Nóra az Új Írásban kerek-perec meg is mondta Németh Lajosnak, hogy miért is nem képviselheti Csernus a modern szocialista kultúrát: amit lehet egy könyvben, azt nem lehet egy óvodában vagy egy színházban.[1747] Az előbbi Kondor Béla uránvárosi ténykedésére utalt, az utóbbi viszont Csernus Madách Színház számára tervezett freskójának szólt, ahol az érthetetlen és kaotikus motívumok semmilyen szocialista üzenetet nem hordoztak. Az Új Írás-vita nyitányaként ekkor tehát Németh Lajos még hiába kérte számon Csernus Tibor egyéni kiállításának lehetőségét, a reformista kritika által pártolt Csernus-féle modernizált realizmus fennakadt a pártos és középszerű ízlés szűrőjén.[1748]

[1744] Szentesi 1991, 130. és Gyémánt 2004.
[1745] Komlós Aladár (szerk.): Harlemi árnyak. Észak-amerikai néger költők versei. Magvető, Budapest, 1959.
[1746] V.ö: Zsdanov 1949. Pogány 1965. Dobrenko 1997.
[1747] Aradi 1962a.
[1748] Németh 1961b.

Csernus neve viszont fogalommá vált, és a festészeti sikertelenségei miatt egyre kedvetlenebb, elhallgattatott „sztárművész” egyre több könyvillusztrációt készített, amelyek nagyjából 1962 táján tetőztek. Közben pedig a nem-hivatalos fórumokon, zsűriken, zárt főiskolai üléseken egyre többen fejezték ki aggodalmukat a Csernus-iskola káros burjánzása miatt, ami túlságosan is a nyugati trendeket „majmolja”. Csernusnak már csak ezért sem lehetett Budapesten kiállítása, ám az 1963-as kiállítási kérelmét, ami a párizsi Galerie Lambert-be szólt, talán éppen a nyugati értelemben vett modernsége miatt engedélyezték, hogy Párizsban a Nyugat felé már képviselhesse az egyre nyitottabb kádári politikát.[1749] Amíg a párizsi kiállítás engedélyezésére várt és festményei visszautasításán borongott, addig a „mesék világában” Csernus egyre bátrabban kísérletezett. 1962-ben a *Holdbéli utazás* és a *Thaisz* illusztrációin látszólag már teljesen át is adta magát annak a kapart és cuppantott décalcomanie technológiának, amit Hantaitól tanult.

A grafika, egészen pontosan a monotípia ráadásul nagyon is kedvezett az efféle kísérleteknek, hiszen a hordozó itt nem az erősen szívó vászon, hanem egy fém vagy üveg nyomólemez, amelyen nagyon könnyen kenhető a festék. Az első ilyen típusú, de még csak finoman szürrealizált kötet az 1959-es *Harlemi árnyak* volt, amelynek egyes színezett monotípiáin Csernus már egyértelműen a décalcomanie technikáját alkalmazta, amit a hatalmas falsík előtt bandukoló alakot ábrázoló grafika tisztán mutat. A falsík struktúrája ugyanis szimpla „cuppantással” készült, Csernus csak ráhelyezett egy másik lapot a festékes felületre, majd gyorsan leszedte róla, ami így pontosan egy durván, fröcskölve vakolt falfelület hatását kelti. A körhintát ábrázoló grafikán viszont jól kitapintható a folytonosság az 1957 előtti, vonalhálós, expresszionista komponálás (ami a József Attila illusztrációkat jellemezte) és az 1958 utáni karcolt, elkent felületek között: mindkettő motorja a sűrítés, a komplexitás fokozása abból a célból, hogy az elérje a kaotikus valóság szintjét. Az 1961-es *A filozófus*hoz készített nagyméretű és finoman kidolgozott, részletgazdag illusztrációk viszont a gesztus, a spontaneitás, a lazaság, az egy-két mozdulattal odavetett tökéletes figura romantikus toposzát elevenítik fel.[1750] Az ifjú filozófust családi körben, kastélya teraszán, reggeli idején ábrázoló monotípián például Csernus hihetetlenül könnyedén egy-két ecset, illetve ecsetnyél vonással fest oda az alumínium lemezre egy nagy ara papagájt és egy hosszú fülű magyar agarat.

[1749] V.ö.: Wehner 2002, 1095-1103. Lajta 2013.
[1750] Bessenyei György válogatott írásai. Magyar Helikon, Budapest, 1961.

A legcizelláltabb szürrealista, szürnaturalista illusztrációk azonban a *Holdbéli utazás* jelenetei lettek. A borítón egy madár-szerű forma kíséretében a főhős látható, aki mintha maga is lebegne, a hátán egy fura batyuval. A kép terét nem jelzi semmi, nincs táj, háttér, csak az alak maga, akinek teste és ruházata egybeolvad, fura, amorf, szerves, növényi asszociációkat keltve. Egy következő illusztráción az is egyértelművé válik, hogy a lebegő alak, az itt már harmattal teli üvegekkel borított, és így egészen szürreális főhős nem más, mint maga Cyrano de Bergerac, a 17. századi vagabund, materialista író, aki Descartes és Pierre Gassendi tanítványának vallotta magát. Materializmusa és racionalizmusa azonban nem akadályozta meg abban, hogy csodálatos útleírásában, pikareszk regényében elmerengjen a korábbi Holdra szállások történetén, melyek közül Noé lányának, Achábnak az esetét Csernus is elmeséli: grafikáján az inkább furcsa kacsokba és indákba, mintsem ruhába burkolózó nő szinte eltörpül a hatalmas Hold mellett, melynek kavargó, fortyogó felülete vegytiszta décalcomanie technikával készült. Amíg a Hold szürreális valósághűsége és természetessége a lapok között kenődő festék kaotikus esetlegességéből fakad, addig egy következő illusztráción a holdjáró gépezet szálkás, konstruktivista allúziókat is keltő szerkezet lett, ahol Csernus leginkább az ecset nyelével kaparta, modulálta a festéket. Gyönyörűen modellált figura lett a két 6 méteres, négykézláb közlekedő holdlakó is, akiknek teste mintha maga is a Hold felszínét idézné fel amorf és kristályos, szerves és szervetlen képzettársításokat egyszerre keltve – André Breton teóriáját és praxisát (saját décalcomanie-jait) egyszerre megidézve.[1751] Az illusztrációk alapján azonban úgy tűnik, hogy Csernus Bretontól vagy Oscar Domingueztől eltérően a décalcomanie és az automatizmus technológiáját meglepően racionálisan és realistán alkalmazta: a festő ugyanis csak indokolt esetben használta a káoszt, ha viszont a valósághűség megkívánta, akkor javította, modulálta, az ábrázolási konvenciókhoz közelítette a véletlent.

Csernus holdbéli illusztrációinak sodrását és energetikáját leginkább Max Ernst erdőihez hasonlíthatjuk, ahol a burjánzó vegetáció, a cuppantott és kapart felületek egy fenyegető, ellenséges, nem emberi világot jelenítenek meg. A *Joi de vivre* (1936) például az árkádiai életöröm, a harmónia és a béke toposzának átfordítása egy olyan dzsungel-képpé, amely az ember számára idegen, félelmetes, horrorisztikus, de mégis izgató környezetet mutat. Ez a fajta egzotikus, izgató dzsungel inspirálhatta a *Thaisz* színezett litográfiáit is, ahol

[1751] V.ö.: Breton 1936. Breton 1937. Kenseth 1992.

az apró szereplőket irreális és fenyegető, kaotikus világ veszi körül.[1752] Már rögtön a címlapon található monotípia is erősen Ernst dzsungel-képeire (*Hajnali természet*, 1938; *Leonora a reggeli fényben*, 1940) emlékeztet: a földön ülő figurát ugyanis buja vegetáció öleli körbe, ami szinte teljesen el is nyeli. Az alak ráadásul maga is ugyanolyan „ecsetvonásokból" épül fel, mint a környezete: arca nincs, sőt a feje is csupán egy homályos folt, előtte pedig mintha koponyák rajzolódnának ki a földön. A vegetáció és a táj formálisan és strukturálisan elválaszthatatlan az alaktól, az egész képen összefonódik, eggyé válik a szerves és a szervetlen, az ember, a növény és a szikla. A figura vélhetően a regény egyik főhőse, Paphnutius, Antinoé apátja, aki Théba városának közelében remeteként élt és böjtölt egy barlangban.

A másik főhős, maga Thaisz, a szépséges és okos kurtizán, akibe Paphnutius akarata ellenére is beleszeret. Az utolsó illusztrációban a borító pendant-jaként – Thaisz halála és saját kárhozata után – ismét a barlangi remete jelenik meg szinte már álomszerűen buja vegetációba burkolva. A képi toposz egyértelműen a Szent Antal mítoszhoz köthető, amelyet Max Ernst is újrafogalmazott, és a szürrealisták úgy általában is igen kedveltek, hiszen a szent állandóan démonokkal és víziókkal küzdött és nem tudta elválasztani a valóst a valótlantól. Ahogy Csernus Szent Antal parafrázisán, úgy közvetlenül előtte, egy görög templomokkal és oszlopokkal tűzdelt sziklás tájképen is tökéletesen érvényesül Csernus modulált décalcomanie technikája, amely vastag és vékony festékpászmák kusza hálózataként képezi le a látványt, így sok teret hagy a képzeletnek, és kerüli a geometria precizitását, illetve az ecset mesterséges, mesterkélt struktúráit is. Ez a fajta káosz tökéletesen passzol a tűzhöz is, amit Csernus talán éppen a technika kedvéért emelt ki a kötetből: „megfestette" ugyanis azt a jelenetet is egy színezett monotípián, amikor az őrült apát tűzre vettette a megtért Thaisszal és társaival az antik istenek képmásait.

Csernus a hatvanas évek elején már azzal is tökéletesen tisztában lehetett, hogy Ernst biológiai kavalkádba vesző *Szent Antal*ja (1945) a negyvenes évek décalcomanie dzsungeleinek szellemében fogant, amelynek gyökerei visszanyúlnak az 1920-as évekre, amikor a frottázs grafikai technikáját Ernst grattázsként átvitte a festészetbe a még inkább metafizikus, mint horrorisztikus asszociációkat keltő *Erdő* sorozattal (1927-28). Az 1945-ös *Szent Antal* azonban az *Európa eső után II.* (1940-42) nyomdokain már túllépett az *Erdő*

[1752] Anatole France: Thaisz. Európa, Budapest, 1962.

metafizikáján és a *Napóleon a vadonban* fantasztikumán is: a szürrealista dekompozíció, az irracionalizmus, a káosz egyértelműen összekapcsolódott ugyanis a háborús referenciákkal. Maga a figura, az intellektuális toposz, Szent Antal azonban azt is felfedheti, hogy a háború irracionalitása csak szabadjára engedte, mintegy felszínre hozta azokat a pusztító energiákat, amelyek a szürrealisták szerint eleve benne rejlenek az emberben, és az emberi lét mélyebb igazsága és komplexitása felé vezetnek, legalábbis Georges Bataille szerint.[1753] Rosalind Krauss és Yve-Alain Bois Bataille által inspirált antimodernizmus értelmezésében ráadásul nemcsak a szürrealistákat, hanem az újrealistákat, a neodadaistákat és a pop art egyes képviselőit (Warhol, Rauschenberg) is a racionalizmus, a felvilágosodás és a modernizmus kritikája inspirálta, illetve a meg nem formáltság, a káosz, az entrópia és a komplexitás kultusza motiválta.[1754]

Ebben a perspektívában kelhet igazán életre Csernus szürnaturalista festészete és grafikája is, miközben az is láthatóvá válik, hogy Bernáth legjobb tanítványa Oscar Dominguezhez, Jean Dubuffet-hez, vagy Lucio Fontanához képest mégiscsak rendet kívánt teremteni a káoszban, még szürnaturalista kompozícióin is, hiszen nála az irracionalitás ás a káosz valahol még mindig a naturalizmust, a természethűséget szolgálta. Másrészt viszont az is elgondolkodtató, hogy éppen ebben a „természetelvű" festészetben válhatott igazán sokkolóvá a décalcomanie által képviselt káosz, amit Csernus különféle eszközökkel – szinte kényszeresen – igyekezett formálni, strukturálni. Így azonban paradox módon a végső kép úgy nézett ki, mintha mégiscsak ő maga hozta volna létre azokat a kaotikus struktúrákat, amiket későbbi interjúiban, hiperrealista és caravaggieszk fordulatai után már a véletlen számlájára kívánt írni.[1755]

Csernus a *Holdbéli utazás* és a *Thaisz* monotípiáin valójában – a szürrealistákhoz képest – nagyon keveset bízott a véletlenre, a festőkést ecsetként használta, sokszor szinte a pointilistákra emlékeztető sűrűségben formálta a festéket, a hátteret pedig fésűvel és zsilettpengével alakította. Mindez azonban – szintén paradox módon – a bernáthi posztimpresszionista realizmus-felfogás logikájához illeszkedett, hiszen Csernus a „szürrealista" kísérleteivel is korábbi, „naturalista" festészetét folytatta, amelyek az *Újpesti rakpart*ban és a *Saint Tropez*-ban tetőztek. Csernus tehát realista akart maradni, csak éppen

[1753] V.ö.: Bataille 1957. Hollier 1989.
[1754] Bois – Krauss 1997. Az antikarteziánus, francia életfilozófiai és fenomenológiai tradíció korábbi művészettörténeti recepciójához lásd még: Bois 1990. Damisch 1984.
[1755] Murris 1989. Kis 1996.

már szinte szürreálisan pontosan, festői, anyagszerű, atomkori realizmussal akarta életre kelteni, visszatükrözni a valóságot, ami viszont szemléletileg egészen közel sodorta az angol és a francia új, realista törekvésekhez.[1756] A magyar konzervatív kritika, illetve rendkívül befolyásos mestere, Bernáth azonban egyáltalán nem díjazta Hantai organikusságának és Mathieu vadságának beszivárgását a realizmusba, irtózott a finom valőrök és a klasszikus kompozíció elenyészésétől (*Lehel-téri piac*, *Nádas*), ő azt szerette volna, ha legjobb tanítványa visszatér a *Saint Tropez* valósághűségéhez, ahol Csernus még inkább csak optikailag bontotta a valóságot, hogy azt minél naturálisabban ábrázolhassa.

Csernus később, a hetvenes években, a szürrealista montázselvvel folytatott intenzív, párizsi kísérletek után vissza is tért ehhez az optikai, légies, immateriális realizmushoz, bár akkor már a hiperrealisták pontosságával és hidegségével dolgozott, és munkáit leginkább a fantasztikus könyvek kiadói kedvelték. Igazán eredeti munkái, szürnaturalista grafikái és festményei is csak Magyarországon borzolták fel a kedélyeket, Párizsban a pop art és annak francia, kritikai verziója, a Figuration Narrative[1757] diadala idején a Max Ernst-i világ már retrográdnak hatott. Csernus művei ráadásul Nyugaton nem csak túlságosan akadémikusnak, de túlságosan apolitikusnak is tűntek a hidegháború idején. Pedig ma már tisztán látható, hogy a szürnaturalista enyészet rágta akadémikus realizmus éppen a klasszikus és a modern tradícióval, illetve a lokális (magyar) és a globális (szovjet, amerikai és francia) művészettel folytatott több frontos küzdelem jegyében jött létre, és így a hatásiszony és az invenció által is motivált festői dekonstrukcióként értelmezhető.[1758] Ez a paradoxonoktól terhes dekonstruktív festészet ráadásul a legcizelláltabb allegóriája és a leglátványosabb fosszíliája lehet annak a kulturális és etikai konfliktusnak, amit a szocialista realizmus modernizálása, avagy a keleti és a nyugati esztétikai krédó kombinálása jelentett, ami Csernus esetében öntudatlanul és akaratlanul is a hagyományos realizmus bataille-i megszentségtelenítéséhez és egy újfajta, mélyebb materializmus[1759] kereséséhez vezetett.

[1756] Ragon 1961. Hyman 2001. Leeman 2016.
[1757] A Gérald Gassiot-Talabot által elkeresztelt Figuration Narrative alkotói (többek között: Bernard Rancillac, Antonio Recalcati, Gérard Fromanger, Erró) az amerikai pop arthoz képest egy szociálisan és politikailag érzékenyebb, figuratív festészet mellett szálltak síkra. Az irányzat politikai és eszmetörténeti kontextusához lásd: Wilson 2010.
[1758] V.ö.: Harold Bloom: The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry. Oxford University Press, Oxford, 1973.
[1759] Bataille a mélység tekintetében a morális asszociációkat is keltő le bas matérialisme kifejezést használta. A kifejezés biológiai és fizikai jelentéstartományáról bővebben lásd: Arkady Plotnitsky: Effects of the Unknowable. Materialism, Epistemology, and the General Economy of the Body. Parallax, 2001/1. 16-28.

A már többször is említett, a *Saint Tropez* mellett jelentéktelennek tűnő *Virágok (Gizgaz)* (1959) is ebben az atomkori realista diszkurzusban kerülhet méltó helyére egyfajta szürrealista fűtanulmányként Dürer után szabadon,[1760] amely azonban szervesen illeszkedik a virágcsendéletnek a holland festészettől Matisse-on át Vaszary-ig ívelő naturalista hagyományához is. Sőt éppen ezt a hagyományt konfrontálja a bomlás szürrealista és a dezintegráció absztrakt expresszionista kultúráival. A *Virágok* talán szigorú apolitikussága mellett a polgári tradíció, a polgári kultúra megcsúfolásának is köszönhette, hogy a Magyar Népköztársaság reprezentánsaként nemcsak a bécsi VIT-kiállításon szerepelt, de aztán Aradi fellegvárába, a Művelődésügyi Minisztériumba is bekerült, majd a Magyar Nemzeti Galéria gyűjteményében lelt végső nyughelyre – vagyis *a Saint Tropez*-től eltérően Csernusnak ezt a munkáját megvásárolta az állam. Ebben az az érdekes, hogy a festmény se nem szocialista, se nem realista. Sőt, a mű érdekessége, hogy egészen közel áll ahhoz az absztrakt expresszionista, tasista akciófestészethez, amelyet Hantai művelt Párizsban 1955 és 1957 között, amelynek egyes darabjait Csernus nyilván látta Hantai műtermében. Csernus ezt az impulzív gesztusfestészetet kísérelte meg ötvözni a magyar festészet posztnagybányai tradíciójával, amelynek egyik alapműfaja egyrészt a virágcsendélet, másrészt a „Kertben" típusú virágos tájkép kompozíciók voltak, amelynek tradíciója Ferenczy Károlytól és a nagybányai festészettől Rippl-Rónai posztimpresszionizmusán át Bernáthig és Vaszaryig ívelt.

Csernusnak is ismert egy ehhez a tradícióhoz illeszkedő képe (*Kisörsi táj*, 1953), mely feltételezhetően éppen Bernáthék ábrahámhegyi házának kertjében készült az ötvenes évek elején. Ehhez a tradicionális kompozícióhoz képest a *Virágok* már egy bioromantikus asszociációkat és pollocki reminiszcenciákat keltő, all-over csendélet, amely szőttes-szerűen kerüli a hangsúlyokat, nincs kitűntetett eleme, és nyilvánvalóan a korabeli absztrakt expresszionista avantgárd igézetében készült. Ebből az időszakból ismerünk egy nagyméretű, dekonstruált tájképet (*Cím nélkül*, 1962) is Csernustól,[1761] amelyen csak egy dimbes-dombos horizont utal a szétfestett és modernizált zsánerre, de ez az utalás épp elég markáns ahhoz, hogy a művet elválassza Hantai biomorfikus, szürrealista kompozícióitól. A legközelebbi formai analógia nem is annyira az absztrakt expresszionistáknál, illetve a tasizmusban keresendő, hanem inkább Max Ernst *Erdő* képeinél, Csernus azonban Ernsttől eltérően itt

[1760] Az atomkori realizmus diszkurzusához lásd: Selz 1959. Siegel 2016.

[1761] A festmény ugyan nem szerepel a Csernus által autorizált 1989-es oeuvre-katalógusban, de a Makláry Kálmán tulajdonában lévő kép szerzősége számomra is egyértelműnek tűnik, és stiláris alapon a mű valóban a hatvanas évek első éveire tehető, a Dráva utca és a Lehel-téri piac időszaka közé.

még nem annyira a décalcomanie-re építi a kompozíciót, mint inkább a festék visszakaparásának és elkenésének gesztusaira. Olyan, mintha ezekkel az apró gesztusokkal a koherens balatoni (kisörsi) táj árkádiai koherenciáját szedné, bontaná szét, hogy feltárja a valóság kaotikus, atomkori szövetét.

A szétkapart, dekonstruált, de-formált „kisörsi táj" párdarabjának tűnik a már többször említett *Tengeri csata* (1961, Janus Pannonius Múzeum), ami szintén egy kaotikus, elkent és elhúzott gesztusokra épülő kompozíció, amelyen a motívumok szinte teljesen felismerhetetlenek. A kék festék ugyan egyértelműen tengeri asszociációkat kelt, de a hajók struktúrái egyáltalán nem bogozhatók ki, egyetlen kivétellel, ami egy hajókazán hűtőkürtőjének tűnik, és így kifejezetten modern képzeteket kelt. A hajózásban ugyanis a huszadik század elejétől jelentek meg a széntüzelésű kazánokat felváltó nagyobb hőfokon izzó olajkazánok, amivel a makettező és hajómodelleket is építő Csernus nyilván tisztában volt. A hajótestek körvonalainak hiányában leginkább még lövedékekkel átszaggatott füstöt láthatunk a festményen. A füst és a köd művészettörténeti referenciája egy tengeri táj esetén természetesen leginkább Turner lehet, de a Csernust inspiráló képi tradíció Manet-nál is kereshető: *A Kearsarge és az Alabama csatája* (1864). Manet témáját azonban egy Csernustól és a magyar történelemtől is meglehetősen távoli esemény szolgáltatta. Az amerikai polgárháború során az északiak gőzhajója, a Kearsarge korvett a francia partoknál, Cherbourg közelében 1864. június 19-én süllyesztette el az angolok Alabama nevű hadihajóját – a franciák nem kis örömére. A tengeri csata igen komoly francia sajtóvisszhangot is keltett, Manet is a sajtóból értesült és elsősorban fényképekről tájékozódott – ellentétben Turnerrel, aki legendásan in situ figyelte a viharokat. Manet festményén a korabeli kritika ennek ellenére is a viharos tenger tökéletes – vagyis a realizmus akadémikus konvencióinak megfelelő – megfestését emelte ki. Manet egy hónappal az ütközet után aztán járt is Cherbourg-ban, és vízfestményen megörökítette a Kearsarge-ot, ennek alapján készült a *Kearsarge Boulogne-ban* (1864) című festménye, a viharos csatakép csöndes párdarabja. A tenger iránti vonzalmat a művészettörténet egyrészt az életrajzba (Manet fiatalon tengerésznek készült), másrészt a korabeli esztétikába (pozitivizmus és impresszionizmus) horgonyozza le, és kiemeli, hogy Manet a tengeri

„tájképek” egy részén az impresszionistákhoz hasonlóan, illetve részben általuk (Claude Monet) inspiráltan atmoszférikus hatásokkal is kísérletezett.[1762]

Csernust viszont Monet-tól, Turnertől és Manet-tól eltérően nem pusztán az atmoszférikus hatások érdekelték, nem a vízpermet, a vízgőz, a füst, a felhők és a légköri jelenségek realisztikus megjelenítésére fókuszált, hanem egy all-over gesztus-felületet hozott létre, amiben csak nagyjából sejthető, két barnás-szürkés tömbként a két modern csatahajó találkozása. A technikára és a technikai részletekre mindig is fogékony, jó szemmel rendelkező, részben éppen a technika által meghatározott festői kultúrájú, a modern, indusztriális kor nézőpontja (period eye)[1763] iránt elkötelezett Csernus tehát teljesen tudatosan tüntette el a festői gesztusok alatt magát a modern háborús technológiát. Avagy pusztán gesztusokból, az ecsetnyél és a festőkés automatikus mozgásaiból hozott létre egy varázslatosan illuzionisztikus modern háborús képet. A *Tengeri csata* erejét vélhetően éppen a megformálás és a formátlanság, a struktúra és a káosz dialektikájának leképezése adja, amelyhez Csernus nagyon jó érzékkel talált rá éppen a háború, sőt kifejezetten egy tengeri csata képi világára.

Mindehhez képest a kavargó virágok toposza egyszeri festői esemény Csernus pályáján, habár a háborgó óceán is csak kétszer jelenik meg: a *Tengeri csata* után a *Mermoz* című 1964-es festményén bukkan fel újra, ahol egy repülőgépet borít be a fenséges természet és a spontán módon örvénylő anyagi valóság szimbólumaként, ami egyúttal a festői gesztus, az akcionista testiség transzplantációja is a zsánerfestészet, a táj- és életkép terébe.[1764] Mindkét festmény azt mutatja, hogy Csernus a hatvanas évek elején jóval több jelentést tulajdonított Ernst szürrealizmusának és kreativitásának, mintsem azt a későbbi, nyolcvanas-kilencvenes évekbeli visszaemlékezéseiben állítja.[1765] A décalcomanie, a cuppantás ugyanis mindkét képen éppen a valóság reális reprezentációját, a tengeri táj képét teszi irracionális módon olvashatatlanná. Csak amíg a *Tengeri csatá*n érezhetően az elkent, elhúzott gesztusok dominálnak, vagyis egyfajta akciófestészetként is érthető, addig a *Mermoz* inkább a naturalista, a természet kaotikus struktúráit reprodukáló décalcomanie jegyében született.

[1762] Juliet Wilson-Bareau (ed.): Manet and the Sea. The Art Institute of Chicago, Chicago, 2003.
[1763] Baxandall 1972.
[1764] V.ö.: Rosenblum 1975.
[1765] Murris 1989. Kis 1996.

Ez a fajta képalkotás, illetve képrombolás az inspiráció tekintetében leginkább Hantai 1957-es évével vethető össze, azzal az évvel, amikor Csernus meglátogatta őt. Csernus ugyan a régebbi munkái iránt érdeklődött, de Hantai nyilván megmutatta aktuális műveit is. Ezek egy része egészen egyszerű, kalligrafikus jellegű festői gesztusok sora fekete térben, mint az 1958 márciusi kiállításának (Csernusék még ezt is láthatták a Galerie Kleberben) címét adó festménye a *Souvenir de l'avenir* (*A jövő emléke*, 1957), egy másik része viszont az elkent, visszakapart és fröccsentett gesztusok komplex struktúráját a valóságra vonatkoztatja. Ennek egyik iskolapéldája a *Xavéri Szent Ferenc indák között* (1958), ami talán éppen Csernus látogatása idején készült. A jezsuita rend híres misszionáriusa egy elhagyatott ázsiai szigeten lelte halálát, ami talán Hantai indáinak eredetét is jelzi, azonban Hantai festményén a szent életéből, figurájából semmi sem látszik, tulajdonképpen csak az indák láthatók, avagy a biomorf, organikus, geszturális káosz, amely eltüntette maga alatt nemcsak a valódi utazót, az egykori misszionáriust és keresztény gondolkodót, de a szentet és annak későbbi legendáját is.

Ez a fajta festői és filozófiai dekonstrukció egyúttal azt is jelenti,[1766] hogy Csernus a hatvanas évek elején egy rövid időre valóban kiléphetett a figurativitás és a hagyományos reprezentáció teréből, és művei ennek dokumentumaként is nézhetők és olvashatók. A kilépés és a határáthágás, az absztrakció és a transzgresszió azonban sohasem szakadt el teljesen a valóságtól. Ennyiben Csernus valóban betartotta Bernáthnak tett ígéretét, nem lett belőle absztrakt festő, mindig visszatért a természethez, amiben nyilván az is szerepet játszott, hogy a hatvanas évek második felében Párizs már nem a szürrealizmus és a nonfigurativitás lázában égett, hanem az új figurativitás és az új realizmus energiái, utópiái és disztópiái hatották át.

A nagy motívum keresése

Csernus szürrealizmusa „nyelvi" és „archeológiai" szempontból kiválóan megragadható a Révai-féle szocialista realizmus, a bernáthi posztavantgárd és a hantais új avantgárd

[1766] Hantai munkássága – Jacques Derridával és Jean-Luc Nancyval folytatott diszkurzusának tükrében – filozófiai értelemben is összeolvasható a dekonstruktív értelmezés praxisával. V.ö.: Berecz 2012.

szintéziseként.[1767] Ezen túl azonban Csernus éppen Bernáthhoz, Ernsthez, Hantaihoz mérve magát nyilván kereste saját hangját, sőt – cézanne-i értelemben vett[1768] – saját motívumát is, aminek során elsősorban a szocialista realista életképpel kísérletezett, de közben rátalált a repülés tematikájára is, ami aztán a piaccal együtt egész pályáját végigkísérte. E nagy témák mellett azonban más irányokba is tapogatózott, ami olyan műveket eredményezett, mint a *Horoszkóp ember*, a *Színésznők*, vagy éppen egyetlen ismert portréja, az *Illyés Ika képmása*, ami azért sem jelentéktelen, mert éppen a magyar szürrealizmus egyik legendás alakjának, Illyés Gyulának a lányát ábrázolja. Talán éppen ennek a bizonyos nagy motívumnak a keresése sodorta bele a *Nádas* komplex mocsarába is, ami később a piac-képekkel párhuzamosan olyan nagyvárosi tájképekhez vezetett életművében, mint a *Motorbicikli* (1974), vagy a külvárosi domboldal aljában álldogáló tehén (*Cím nélkül*, 1971).

A nagyvárosi toposzok tekintetében nem mellékes szempont, hogy Csernus nemcsak a repülőgépekért és a bokszért rajongott, de a mozit is imádta. Ízlése pedig vélhetően a kommersz, hollywoodi filmekhez vonzotta, legalábbis interjúiban és emlékezéseiben sosem említi, hogy hatott volna rá akár a francia újhullám, akár a magyar szürrealistákat, Vajdát, Kornisst és Bálintot is elbűvölő és a montázst definiáló szovjet filmművészet. Csernus a montázs képalkotó és szemléletformáló erejét sem emeli ki életút interjúiban,[1769] a szürrealistákból inkább az automatizmust, a véletlent és az álomszerűséget tudta beilleszteni a saját, Bernáthon és Juhászon átszűrt realista nyelvjárásába, kultúrájába. Ennek ellenére a montázs logikája és vizuális kultúrája valahogy mégiscsak kitüntetett szerepet játszik Csernus szürnaturalista műveiben, amit azonban a korabeli kritika sem emelt ki, ami talán arra is visszavezethető, hogy a montázs csak a hatvanas évek második felében vált interdiszciplináris fogalommá, előtte inkább csak szűk, filmes értelemben használták Magyarországon.[1770]

Az 1962-es *Lehel-téri piac* tekinthető az első olyan képnek, ahol a montázs modern látásmódja (period eye) értelmezhető, még akkor is, ha Csernus nem különféle eredetű képeket helyezett egymás mellé, hanem inkább a dekompozíció során jutott el a valóság kontinuitásának feltöréséhez, a reprezentáció klasszikus episzteméjének foucault-i

[1767] V.ö.: Foucault 1966a. Derrida 1967a. Foucault 1969. Sapir 1929. Baxandall 1972.
[1768] V.ö.: Paul Cézanne levelei. Szerk.: Körner Éva és Németh Lajos. Corvina, Budapest, 1971. Illetve: Merleau-Ponty 1945.
[1769] Murris 1989. Kis 1996. Ablonczy 2008.
[1770] V.ö.: Erdély 1966b.

relativizálásához.[1771] Ez a fajta montázs-szerkezet aztán a *Színésznők*ön (1964) került igazán előtérbe, habár ott az sem elhanyagolható szempont, hogy a mintakép, William Hogarth metszete is egy zsibvásárra emlékeztető pajtát ábrázol. Hasonlóan ambivalens a montázs képformáló erejének jelentősége a *Horoszkóp ember* esetében, ahol egy laboratóriumi Wunderkammer adja a hátteret. Az azonban egyértelmű, hogy Csernus a *Saint Tropez*-hoz képest ekkoriban már szakított a koherens képtérrel és a festmények a montázs logikája szerint is interpretálható módon különálló elemekből épülnek fel. A Rodcsenkóra Eisensteinre vagy Vajdára jellemző erőteljes montázs, az egymástól térben és időben, narratívában és korszakban valóban távoli dolgok egymás mellé vágása azonban idegen Csernustól, a képtér egyes elemei nála nem szakadnak el teljesen egymástól, értelmezhetők ugyanannak a valóságnak, téridőnek a részeként is.

A pszeudo montázs hatását keltő, modernizált piac toposza egyúttal több tradíciót is egyesít magában, több művészettörténeti hagyomány metszéspontján helyezkedik el. Egyrészt kapcsolódik a modern élet impresszionista megjelenítéséhez, Baudelaire, Benjamin és T. J. Clark spektákulumához,[1772] másrészt a piac, az ócskapiac szürrealista kultuszához is.[1773] Olyan mintha a piac lenne Csernus számára a szürrealista Wunderkammmer a számtalan valós fragmentummal, amelyek között számos furcsaság is található. A piac vizuális toposza kapcsán a párizsi élmény vélhetően kitüntetett szerepet játszott, hiszen Párizs híres piacainak (Les Halles és a Szajna-part) megismerése után bukkant fel a piac témája Csernusnál, először az *Angyalföldi MÉH-telep*en és a *Dráva utcá*n, majd a *Lehel-téri piac*on. De a párizsi élmény mellett a piac téma felfedezése összekapcsolódik a klasszikus holland realizmus tradíciójával is, hiszen a piac tekinthető az életkép és a csendélet kombinációjának is, ahol számtalan szokatlan növény, állat, termény mutatható meg az „északi" tekintet, a „mapping impulse" szellemében.[1774] Ezt a tradíciót képviselik majd szinte vegytisztán a hetvenes évek hiperrealista piacai, miközben a hatvanas évek piacai még inkább a hétköznapi élet spektákulumát dezintegrálják. Az atomkori asszociációkat keltő dezintegráció, a figurák és az anyagi javak bomlása, illetve festői lebontása Csernus esetében

[1771] Foucault 1966a. Foucault 1973. Foucault 2012.
[1772] Clark 1984.
[1773] Breton 1937. Endt-Jones 2013.
[1774] Alpers 1983a.

azért is elgondolkodtató perspektíva, mert a piac a modern flaneur számára is az élet, a felfedezések, az efemer modernitás megtapasztalásának helye.[1775]

Csernus azonban az egykori holland kapitalista spektákulumot annak dezintegrálásával mintegy eltéríti – a szituácionista értelemben – eredeti, nyugati, polgári funkciójától.[1776] Nem a kapitalista javak katalógusát adja, mint a konyhák festőjének elkeresztelt, de a piaci zsáner egyik megteremtőjeként is ismert Pieter Aertsen,[1777] hanem helyette inkább a bomlást, a káoszt ábrázolja, éppúgy, ahogy Juhász Ferenc is ezt tette *A tékozló ország*ban. Azt a bomlást, amely Norman Bryson nézőpontja szerint nemcsak morális értelmezéssel társítható a vanitas hagyományai alapján, de a valóság naturális gazdagságát is megjeleníti, ami Svetlana Alpers északi perspektívájának továbbgondolása a festészet tudományának és a kapitalizmus spektákulumának párhuzamos ábrázolásával.[1778] Csernus azonban ezt a spektákulumot tagadhatatlanul feltördeli, szétszaggatja, ami viszont mégiscsak a montázs logikájához vezet, ami pedig a szürrealizmus logikája, nemcsak Breton és Ernst,[1779] hanem Walter Benjamin és Adorno értelmezésében is, amit nemcsak Peter Bürger, de a neoavantgárd és a posztmodern képzőművészet meghatározó teoretikusaiként Benjamin Buchloh és Craig Owens is követ.[1780]

Innen nézve, ebből a vizuális (kulturális) perspektívából szemlélve a *Színésznők* (1964) is a piac toposzához, illetve annak karneváli, karnális (testi) dimenziójához illeszthető.[1781] Csernus saját anekdotája szerint valamikor a hatvanas évek elején látott meg egy régi metszetet Pécsi Sándoréknál, melynek címe: *Színésznők öltözködnek egy régi csűr*ben, ami nagyon megtetszett neki, vissza is akart menni, lemásolni, de Pécsi végül neki ajándékozta a képet. A metszet Hogarth 1738-as festménye a *Strolling Actresses in a Barn* után készült, ami vándor, vagabund színésznőket jelenít meg egy pajtában. Csernus képén is ott van az eredeti

[1775] Boutin 2012.
[1776] Debord 1967. McDonough 2002.
[1777] V.ö.: Keith Moxey: Reflections on some Unusual Subjects in the work of Pieter Aertsen. Jahrbuch der Berliner Museen, 18, 1976. 57-83. és Norman Bryson: Looking at the Overlooked. Four essays on Still Life Painting. University of Chicago Press, Chicago, 1990.
[1778] Merleau-Ponty, Damisch és Bryson nyomán Hanneke Grootenboer a csendéletet a modern látás szimptomatikus ábrázolásaként értelmezi. V.ö.: Hanneke Grootenboer: The Rhetoric of Perspective. Realism and Illusionism in 17th Century Dutch Still Life Painting. University of Chicago Press, Chicago, 2005. Lásd még: Merleau-Ponty 1964. Damisch 1972. Bryson 1990.
[1779] V.ö.: Elza Adamowicz: Surrealist Collage in Text and Image. Dissecting the Exquisite Corps. Cambridge University Press, Cambridge, 1998. Didi-Huberman 2009.
[1780] V.ö.: Müllner András: Bevezetés az „Allegorikus impulzusok" című összeállításhoz. Enigma, 66, 2011. 5-23. lásd még: Benjamin 1929. Bürger 1974. Buchloh 2000. Owens 1980.
[1781] V.ö.: Bahtyin 1965.

kompozíció egyik asztalánál ülő színésznő, illetve a sas, aki az eredeti képen egy sas-ruhás törpe, aki egy babát tart. Hogarth festményének centrumában azonban Diána istennő (vagyis a Diánának öltözött színésznő) áll, és rajta kívül még számos más római istennő is megjelenik, hiszen a szatirikus metszetet egy 1737-es törvény (Licensing Act) inspirálta, amely az akkori konzervatív erkölcsökhöz híven korlátozta a többnyire komédiákra specializálódó női színi társulatok működését. Amíg Hogarth a meglehetősen komikusan ábrázolt Dianát és Flórát, tehát a női erőt és frissességet állította a középpontba, addig Csernus képén az asztal mellett ülő, markotányos nőnek tetsző Juno került a centrumba.

Az istennők mellett számtalan allegorikus alak is található Hogarth kompozícióján, többek között egy lovagi sisakba vizelő majom is, valamint macskák, amelyekre Pécsi külön is felhívta Csernus figyelmét. „Valamikor a hatvanas évek elején Katival a színész Pécsi Sándornál vendégeskedtünk, s a falon láttam egy Hogarth-metszet reprodukcióját, a címe: *Színésznők öltözködnek egy régi csűrben.* Nekem nagyon tetszett a kaotikus, furcsa szimbolikus jelenet, macskákkal. Pécsi elmagyarázta, mi micsoda. A macskák a végzetük. (…) Én ebből festettem egy félabsztrakt, szürrealizáló változatot, amit a sógorom őrzött, s nemrégiben a Nemzeti Galéria vásárolt meg.”[1782] A macskák annyiban játszanak fontos szerepet a képen, hogy két ördögi alak éppen egy macska farkát vágja le, ami a fekete mágia birodalmába vezet, ahol a macska farkából származó vér gyógyító erővel bírt. A Pécsi-féle „végzet” pedig akkor léphet működésbe, ha a 18. századi kulturális kontextusnak megfelelően a macskákat, a boszorkányokat és a színésznőket kontaminálják, hiszen így a macska kivéreztetése a női társulatok szigorú korlátozására, ellehetetlenítésére utalhat. Csernus festményén azonban végül egyetlen macska sem jelet meg, az ördögi alakok is eltűntek, gyakorlatilag csak két női figura vehető ki tisztán, egyikük egy fürdőző nő, a másik pedig az asztalnál ülő, elegáns, fiatal markotányos nő.

A nők reprezentációja, illetve a női sors kapcsán érdemes azt is tekintetbe venni, hogy Csernus talán már ebben az időszakban is alaposabban utánanézett Hogarthnak, és ismerte a későbbi, kilencvenes évekbeli Hogarth-variációkat ihlető a *Szajha útja* (*A Harlot’s Progress*) sorozatot is, amely 1732-ben készült, és Magyarországon csak 1987-ben adták ki. A szöveget Georg Lichtenberg írta, a sztori pedig Moll Hackabout szatirikus története, aki vidékről Londonba érkezik, majd kitartott nő lesz belőle, aztán utcai prostituált, majd börtönbe kerül,

[1782] Ablonczy 2008, 76. Csernus rosszul emlékszik, a kép nincs az MNG tulajdonában, tudtommal lappang, utolsó ismert tulajdonosa Sylvester András volt, Sylvester Katalin Budapesten élő testvére.

és végül szifiliszben meghal. Innen, a női sors Csernus számára is elgondolkodtató, 18. századi angliai reprezentációja felől nézve a *Színésznők* központi figurája, a fiatal markotányos nő lehetne akár Moll is, de Csernus nyilván nem adhatta képének a *Szajha útja* címet a hatvanas évek elejének Budapestjén, amikor még a szocialista realizmus pozíciói meglehetősen erősek voltak. Az elegáns nő ugyanis egy asztal mellett ül, ami felidézheti Moll életének még a finom kulisszák között zajló, kitartott szakaszát. A félmeztelen, talán fürdő női figura bizonyos tekintetben tovább erősíti a prostitúció és a vágy tárgyaként felfogott női test férfi konstrukcióját, viszont egyáltalán nem Hogarth-tól származik, hanem a dézsában fürdő női akt festői toposzát idézi fel, amelyet Csernus számtalan forrásból ismerhetett Tizianótól Degas-ig. Ha Degas egy warburgi perspektívában a fürdőző forrásnimfák alakját értelmezte újra Baudelaire modern Párizsában,[1783] akkor Csernus festményét a kiszolgáltatott és esendő, de mégis kecses és életteli nimfa legfrissebb, szürreálisan dekonstruált verziójának tekinthetjük.[1784]

Egy kelet-európai, hidegháborús perspektívában azonban az akt életfilozófiai konnotációi elenyésznek, és a *Színésznők* a *Saint Tropez*-hez hasonlóan belesüpped a dekadencia és az elidegenedett, a pátoszt tárgyiasító fogyasztói kultúra karneváli világába, így nem csoda, ha Magyarországon Csernus nem is állíthatta ki, pedig valószínűleg beküldte valamelyik országos képzőművészeti kiállításra, hiszen Németh Lajos valamiért 1959-re datálta a képet, amelyet reprodukált is 1968-as *Modern magyar művészet* kötetében.[1785] A festmény nyilvánvaló szürnaturalizmusán túl azért sem arathatott olyan sikert, mint mondjuk a *Modellezők*, mert Csernus egy kaotikus és dekadens, régi, arisztokrata allúziókat keltő színházat és színjátszást idézett meg, ami nemcsak a szórakoztatóipar és az illuzionizmus, de a hamis tudat allegóriájává is vált a kommunista civilizációban. Csernus persze nem a klasszikus, holland, polgári moralizálásra használta a piaci kavalkádot idéző toposzt, mint ahogy már Hogarth is túllépett a németalföldi tradíción, de ahogy Hogarth-t, úgy talán Csernust is izgatta a karneváli jellegű szerepjáték, az antik istennők vulgáris és erőteljesen

[1783] Warburg a kultúra dionüszoszi és apollói principiumait fedezte fel az eksztatikus nimfa és a melankolikus folyamisten pátoszformuláiban. A nimfa jelentésének komplexitásához lásd: Agamben 2007.
[1784] A szürrealisták eksztatikus, görcsös szépsége és „hisztérikus” nőideálja is összekapcsolható a nimfa klasszikus toposzával. Lásd ehhez: Georges Didi-Huberman: Ninfa fluida. Essai sur le drapé-désir. Gallimard, Paris, 2015.
[1785] Németh 1968.

szexuális töltetű megtestesítésének abszurditása, ami éppúgy felháboríthatta a puritán, viktoriánus Angliát, mint a kádári, aszketikus Magyarországot.

Parabolikusan azonban Pécsi, Hogarth, a színház és az istennőket játszó színésznők kapcsán felmerülhet a nagy téma keresésének kérdése is, hiszen 1956 után Csernus határozottan a hétköznapi élet felé fordult, ezt tükrözi már a *Saint Tropez* is, de ebbe az irányba mutatnak a „piaci" képek is, az *Angyalföldi MÉH-telep* és a *Lehel-téri piac*. A piaci képek Csernus-féle sémájába – fura alakok és különleges motívumok egy lepukkant architektúrán belül – illeszkedik bele a *Színésznők* is, illetve annak párjaként a *Horoszkóp ember*. Ami a *Színésznők*ön a korábbi piac-képekhez képest különösen szemet szúr, az a test erőteljes lebontása, roncsolása. A kép hátterében felbukkan például egy fiatal nő feje, akinek a teste helyén, a hús forgatagaként jelenik meg a décalcomanie cuppantás. De a Degas balerináira hajazó, fürdőző nőként ábrázolt Flóra istennő mellett is megjelenik egy hátakt töredéke, és a décalcomanie dzsungeléből kiemelkedik még egy harmadik női akt combja és karja is. Ez a fajta roncsolás a szürrealizmus kultúráján belül leginkább a bomlás és a transzgresszió bataille-i erotikájával, a hús, a matéria feltárásával köthető össze szellemtörténetileg és archeológiailag (avagy vizuálisan) is.[1786] Másrészről viszont párhuzamba állítható a Hirosima utáni atomkori dezintegrációval is, Pollock, De Kooning, Dubuffet és a CoBrA fragmentált és horrorisztikus humanizmusával.[1787] Mindazonáltal az archeológiai elemzés során az sem egy elhanyagolható szempont, hogy a hatvanas években a nyolcvanas évek amerikai, posztstrukturalista és posztformalista Bataille-értelmezése nyilvánvalóan nem inspirálhatta még Csernust. Ami viszont inspirálhatta az Degas festői, impresszionisztikus dezintegrációja a légiesen szétfoszló testekkel, illetve egy másik Degas-rajongó,[1788] Francis Bacon lényegesen brutálisabb festészete, aki ebben az időben már Laknernek is nagy kedvence lett és egyszerre igyekezett a figuráció klasszikus és a dezintegráció modern útját járni. Baconon keresztül viszont eljuthatunk egészen Bataille-ig és a Collège de Sociologie köréig is, hiszen a fiatal angol a harmincas években kötött életre szóló barátságot az antropológus Michel Leiris-szel.[1789]

[1786] V.ö: Bataille 1957. Hollier 1989. Az archeológia kifejezést foucault-i és deleuze-i értelemben használom: Foucault 1966a. Foucault 1969. Deleuze 1986.
[1787] Petersen 2016.
[1788] Hammer 2012.
[1789] Bernadac 2015.

A korabeli Csernus festmények egyik jellemző vonása az egy-két elhúzott gesztussal, ecsetvonással, vagy csak ecsetnyél kenéssel jelzett emberi arc egyértelműen Francis Bacon portréira utal. Talán Bacon hatását kell sejtenünk a Domokos-féle Bernáth-anekdotában is,[1790] amikor Csernus azt rebegte a mesternek, hogy egy triptichonon – Bacon paradigmatikus táblakép típusán – dolgozik, és vélhetően Bernáth épp olyan absztrahált, gesztus-szerű arcokat látott, amelyeknek talán legszebb példái Csernus grafikai munkásságban lelhetők fel. Az egyik ilyen Bessenyei György *A filozófus*ához készített nagyméretű monotípiák sora, ahol a szereplők arca helyén gyakran csak egy-egy megcsavart festői gesztus látható, ami egyértelműen Bacon csavarodó, tekeredő, a mozgást megidéző arcaira utal. Bacon-nel kapcsolatban a bomlás, a dezintegráció és a dekonstrukció, illetve a mélyebb materializmus perspektívája mellett elgondolkodtató lehet Gilles Deleuze elemzése is, aki éppen a tradíció és az innováció, illetve a figurativitás tekintetében értelmezte újjá Bacon festészetét, amikor azt összekapcsolta az érzékelés pszichológiájával és a valóság antikarteziánus és antireprezentácionalista értelmezésével.[1791] Deleuze szerint Bacon valójában a valóság nietzsche-i energetikájának a festője, aki éppen a változás, az élet megragadásán munkálkodik. Ezért is érdekli annyira a figurativitás és a nonfigurativitás határmezsgyéje, illetve Deleuze kifejezésével élve a tradicionális figuratív és a vitális figurális elkülönböződése, differenciája. Vagyis nem csak az a terrénum, ami a figurativitás és a káosz, a forma és az alaktalan, a megalkotás és a felbontás között található, de az a terrénum is, ami az ismert és az ismeretlen, a megszokott és a szokatlan, a közhelyes és a soha nem látott között húzódik. Amíg Csernus gyakorlatilag egyetlen interjújában sem említette meg Bacon nevét, addig fiatal barátjáról, Laknerről tudható, hogy nagyon kedvelte Bacont, akivel 1962-es Tate retrospektívje után tele lett az európai művészeti sajtó, és vélhetően Csernus is jól ismerte reprodukciókból már a hatvanas évek első felében is.

Talán Bacon megerősítette abban is Csernust, hogy a legizgalmasabb módszer a valóság élettelíségének, realitásának ábrázolása során a mozgás, az átalakulás, a vibrálás, a transzformáció megragadása, ami feltárhatja a külvilág valódi, lélegző, mozgó, rezgő struktúráját.[1792] Mindehhez a kezdő impulzus azonban valószínűleg nem Bacon, hanem Hantai és áttételesen Mathieu felől érkezhetett, akik az ötvenes évek közepén maguk is az

[1790] Domokos 2006, 863-864.
[1791] Deleuze 1981.
[1792] Deleuze esztétikájának és benne a Bacon-könyv téziseinek összefoglalásához lásd: Seregi Tamás: Deleuze és Kafka. Aspecto, 2013/1. 87-129.

energia, az erő ábrázolására törekedtek. Csernus így nem csupán Bacon, de Hantain keresztül Pollock és Mathieu energetikáját is igyekezett beépíteni a maga sajátos természetelvű festészetébe, ami így valódi innovációt jelentett, hiszen Csernus másféle hagyományok talaján konfrontálta a valóság dinamikus és statikus képét. Nem pusztán a szürrealisták felől érkezett, akik a klasszikus hagyományokat ütköztették a valósággal (bolhapiac és múzeumok) hanem a plein air és Nagybánya tradíciója felől is, akik a realizmus klasszikus pliniusi-gombrichi logikáját is élő hagyománynak tekintették.[1793] A hagyományok, és különösen a technikai hagyományok, a különféle klasszikus realizmusok kutatása mentén is párhuzam vonható Csernus és Bacon között. Francis Bacon ugyanis nem egyszerűen Dalí vagy Bellmer követője, akik előszeretettel roncsolták a testet, és szellemtörténetük is közeli párhuzamba állítható Bataille materializmusával, a hús és a test logikájának feltárásával.[1794] Bacon ugyanis tudatosan reflektált a realizmus, a hús és a test ábrázolásának régebbi tradícióira is Caravaggiótól Rembrandton át Degas-ig ívelően.[1795] Csernust azonban Bacon-nél sokkal erőteljesebben foglalkoztatta a kép hagyományos értelemben vett szüzséje, így Max Ernst légiesebb, álomszerűbb dezintegrációja talán egy közelebbi művészet- és szellemtörténeti analógiát jelenthet, miközben persze Ernst irányában is distanciát kell teremtenünk – éppen a szüzsé kapcsán. Csernust ugyanis Ernsttől, illetve Pollocktól és Bacon-től is eltérően tudatosan nem foglalkoztatta a tudattalan, illetve a psziché megismerésének és feltárásának mechanizmusa.

Ha viszont a közvetlen impulzusokat vesszük figyelembe Csernus figurativitása, illetve szubjektum ábrázolása tekintetében, akkor a párizsi élmények, illetve Lakner lopott Ernst-monográfiájának anekdotája is Ernst háború utáni, alkímiai tematikájú művei felé tereli a tekintetet.[1796] A negyvenes évek végén a *Kémiai nász* (1947-48), majd később az *Albertus Magnus* (1957) jelzi Ernst új, modernizált alkímiai horizontját, ahol a geometria és a káosz erői vívják küzdelmüket, miközben ironikus módon nem annyira a valóság konstrukciójára, mint inkább annak mítoszaira reflektálnak. Ilyen értelemben reflektál a mítoszokra, a tudás okkult formáira Csernus is a *Horoszkóp ember*rel és a *Színésznők*kel is. A testiség, a test

[1793] A klasszikus realista attitűd logikájához és pszichológiájához lásd: Bryson 1983. Mitchell 1994.
[1794] Deleuze 1981. Alphen 2004.
[1795] Martin Hammer: Francis Bacon. Back to Degas. Tate Papers, 17, 2012. https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/17/francis-bacon-back-to-degas Lásd még: David Sylvester: Interviews with Francis Bacon. Thames and Hudson, London, 2016.
[1796] Warlick 2001.

dekonstrukciója így a szellem, a szellemtörténet és az eszmetörténet szürrealista dekonstrukciójával is összemontírozódik. Legalábbis a pátoszformulák, az ikonográfiai toposzok tekintetében, melyeket Csernus maga is előszeretettel boncolgatott. Sőt talán a magyar festő Hantain és Mathieu-n, illetve Bacon-ön keresztül még mélyebb, ikonológiai értelemben is ráláthatott Manet vagy Degas modern realizmusára. Csernus amúgy nagy és őszinte tisztelője volt nemcsak Manet-nak, de Degasnak is: a Pere Lachaise-ben minden évben ellátogatott a sírjához a születésnapján. És állítólag azt is vallotta – Juhász Ferenc emlékei szerint – hogy Degas volt az utolsó nagy festő, utána kezdődött a hanyatlás, amin vélhetően a realizmus, illetve a valósághű figuratív ábrázolás hanyatlását értette.[1797] Degas ráadásul pályája végén felfedezte a monotípia műfaját is, amellyel szinte az absztrakcióba hajló atmoszférikus kísérleteket folytatott Turner nyomdokain. Vagyis Degas valójában már jóval Ernst előtt, a 19. század végén dörzsölte és kaparta is a festéket a monotípia fém lapján – párhuzamosan a pasztellel és a papírral folytatott hasonló kísérleteivel, melyek célja az impresszionistákkal párhuzamosan a valóság legpontosabb megragadása lehetett, ami valószínűleg ahhoz is nagyban hozzájárult, hogy Csernus példaképként tekintett rá.[1798]

A Degas-n jócskán túllépő, valahol Degas és De Kooning vizuális kultúrájának metszéspontján elhelyezkedő, *Látomás* címen is ismert *Színésznők II*. (1964)[1799] egy olyan, monotípiára emlékeztető, nagyméretű olajfestmény, amely nem kapcsolódik a *Színésznők* hogarthi toposzához. A kompozíció három jól kivehető női figurára épül, akik nem finoman szétdörzsölt (Degas) és nem is durván szétszaggatott (De Kooning), hanem elegánsan odacuppantott felületekből állnak össze. A *Színésznők II.* színésznői így leginkább a *Horoszkóp ember* légies rokonai lehetnének. A három nőalak közül kettőnek az arca szinte illuzionisztikus naturalizmussal van megfestve, miközben testük a bomlás különböző stádiumait mutatja a szinte teljesen realista figurától a cuppantások montázsáig ívelően. A három nő hátterét egy város távoli panorámája adja, a középtérben pedig valamiféle varázslatos légköri jelenség bontakozik ki, ami az alkímiával is összekapcsolja a kompozíciót. A *Látomás* cuppantásokra és monotípia-szerű lenyomatokra épülő technikája leginkább Csernus könyvillusztrációi felé mutat, de nem tudjuk, hogy konkrétan milyen mű kapcsán

[1797] Juhász Ferenc: Csernus Tibor temetésén. Tiszatáj, 2007/12. 39.
[1798] Jodi Hauptman (ed.): Edgar Degas. A Strange New Beauty. MoMA, New York, 2016.
[1799] Nem szerepelt Csernus 1989-es gyűjteményes kiállításán és monografikus művekben sem reprodukálták: Csernus 1989. Csernus 2006. Csernus 2007. Sinkovits 2009. A címadás így vélhetően a LA Galéria tulajdonosához, Csernus ismert gyűjtőjéhez, Ludman Lászlóhoz kapcsolható.

készülhetett, így az sem elképzelhetetlen, hogy tematikailag is összekapcsolható a *Horoszkóp ember*rel. Ahogy a *Színésznők II.*, úgy Csernus más kisebb méretű festményei is a grafikai praxis melléktermékei lehettek, miközben felfoghatók a nagy szürrealista motívumok vizsgálataként, a sajátos szürrealista toposz kereséseként is. A *Katedrális* (1950-es évek vége), a *Gyárváros* (1960-as évek eleje) és a *Bábel tornya* (1960-as évek eleje) építményei egyaránt nagy művészettörténeti előképekre mutatnak vissza Boschtól és Bruegeltől Monet-ig és Klee-ig ívelően.[1800] Az *Alkimista* című kép pedig ugyanebből az időszakból a *Színésznők II.*-höz hasonlóan egy interieur, három figurával, akiknek csak az arca és a keze – realistán megfestve – emelkedik ki a motívumok és a színek kavalkádjából, amelyben különféle berendezési tárgyak, alkímiai segédeszközök (lombikok) és szimbólumok (bagoly) bukkannak fel egy cuppantott, elkent színkavalkádból.

Amíg a katedrális és a torony toposzából nem született végül nagyméretű kompozíció, addig az alkímia valószínűleg kitermelt egy nagyobb lélegzetű festményt is, ami viszont lappang. A *Horoszkóp ember*t az 1989-es oeuvre-katalógus 1961-re datálja, de ilyen című kép nem szerepelt a Galerie Lambert kiállításán, viszont a mű maga reprodukálva van a párizsi katalógusban, így akkori címe csak *Interieur* lehetett. A téma már első pillantásra is klasszikusan bretoni: szürrealista ihletésű ezoterikus felhangokkal,[1801] a zodiákus szimbólumainak, többek között a ráknak, az oroszlánnak, a nyilasnak és a vízöntőnek a megjelenítésével. Ezeket az allegorikus ábrázolásokat Csernus azonban nem a horizonton rendezi el, hanem egy férfi testének belsejébe helyezi. A mellkast és a bordákat a rák lábai alkotják, alatta az oroszlán, majd a szűz, a nyilas, a bak és a vízöntő figurája rajzolódik ki az emberi belső szervek helyén. A képen egy másik, oldottabb, szinte köd-szerű figura is megjelenik, talán maga az alkimista, aki az új embert megalkotta, vagy pedig éppen az önmagát zodiákus emberré átalakító alkimista famulusa, aki tanúként dokumentálja a történéseket. A zodiákus ember alakja azokat az alkímiai ábrákat idézi meg, ahol az állatöv jegyeit emberi testrészekkel kapcsolják össze és a reneszánsz humanizmus analógiás gondolkodásának[1802] szellemében a rákhoz a mellkas, az oroszlánhoz a szív, a szűzhöz a has,

[1800] Fontos megjegyezni, hogy ezek a művek anyagukban is jelzik átmeneti helyzetüket, hiszen olajjal festette őket Csernus, de nem vászonra, hanem kartonpapírra. A művek nem szerepeltek 1989-es oeuvre-katalógusában, és a címeket is az aukcionálás során kapták.
[1801] Breton 1957.
[1802] Foucault 1966a.

a mérleghez a derék, a skorpióhoz a nemi szerv, a nyilashoz a csípő, a bakhoz a térd és a csontok, a vízöntőhöz pedig az alsólábszár és a boka tartozik.

Az ilyen típusú metszetek forrása az a középkori allegorikus kozmológia, amelynek egyik klasszikusa Johannes de Foxton 1408-as *Liber Cosmographiae* kötete, amely tartalmazza a zodiákus ember metszetét is, ami a kozmológiát és az orvoslást kapcsolta össze az antik hagyományok talaján a rettenetes pestis járványok korában. A metszet középkori népszerűségét tökéletesen mutatja, hogy a Limbourg testvérek híres kódexe, a *Tres Riches Heures* (1412-1416) is a zodiákus férfi képével zárul. A metszet modern popularitását pedig az mutatja meg hasonlóan csodás tökéllyel, hogy a zodiákus embert ábrázoló Limbourg hátlapot a Minotaure egyik száma is közölte Pierre Mabille alkímiáról szóló cikkének kiemelt illusztrációjaként.[1803] Nemcsak André Breton és Paul Éluard, de Man Ray, Hans Arp és Max Ernst is vonzódott az alkímiához, illetve a holisztikus kozmológiákhoz, amelyek az életfilozófiák népszerűségétől sem függetlenül az 1920-30-as években ismét divatossá váltak Párizsban.[1804] A zodiákus ember, avagy a l'homme anatomique ráadásul nemcsak a holisztikus, reneszánsz és középkori kozmológiákat idézte fel Johannes de Foxtontól Paracelsusig ívelően, de összekapcsolódott a bábuk és a babák kísérteties szürrealista kultuszával is, amelynek spektruma De Chiricótól Hans Bellmerig ívelt.[1805] Sőt, ha Francis Bacon-re és Gilles Deleuze-re is gondolunk, akkor a zodiákus ember éppen annak a pre-modern, allegorikus testképnek a szimbóluma, amellyel a diszkrét szerveken túlmutató, ám az analitikus testképnél lényegében szervesebb „szervek nélküli test" elképzelése szakítani kívánt.[1806]

A *Horoszkóp ember* tanúsága szerint az anatómia dekonstrukciójával maga Csernus is elindult ezen az úton, de a rá jellemző módon ő inkább a klasszikus toposzokkal sáfárkodott, nem keresett új, innovatív képeket és motívumokat, mint Bacon vagy Hantai. Mindezt úgy is interpretálhatjuk, hogy Csernus is elindult a deleuze-i értelemben vett skizofrén érzékelés és gondolkodás útján, amely nemcsak a kézzel fogható valóságot látja, vagyis az anatómiai testet, hanem azon túl valami mást is, ami nem úgy materiális, mint a szervekből felépülő racionális test, hanem másként, mélyebben, szervesebben, a sejtek és az atomok szintjén,

[1803] Pierre Mabille: Préface à l'éloge des préjugés populaires. Minotaure, 6, 1935. 1-3. és 68.
[1804] M. E. Warlick: Max Ernst and Alchemy. A Magician In Search of a Myth. University of Texas Press, Austin, 2001.
[1805] Foster 1993.
[1806] Deleuze – Guattari 1980. Deleuze 1981.

vitálisan és intuitívan, ahogy a fogalmat Bergson nyomán Deleuze értette.[1807] A *Horoszkóp ember* ekként a divatjamúlt, de mégis nagyon modern, fragmentált, irracionális, de mégis minden korábbinál holisztikusabb, szürrealista ember szimbóluma is lehet, ami ahhoz is hozzájárulhatott, hogy az alkímia iránt is érdeklődő Gassiot-Talabot éppen ezt a képet tette az 1964-es párizsi katalógus első oldalára.

A Petőfit festő Orlai Petrich, Juhász Ferenc és a három lektor portréja után az *Illyés Ika képmása* (1962) egyetlen szürnaturalista portréként azt mutatja, hogy Csernust nemcsak allegorikusan (mint a *Horoszkóp ember* esetében), de konkrétan is foglalkoztatta az önálló szubjektum, az individuum leképezése, leképezhetősége. Ha tekintetbe vesszük, hogy ez a női portré Csernus egyetlen klasszikus értelemben vett női portréja, akkor még inkább jelentőségteljessé válik az a tény, hogy a portré tárgya, alanya Illyés Gyula lánya, Illyés Mária művészettörténész, akit Csernus vélhetően Bernáth közvetítésével ismert meg. Illyés a népi írók egyik vezető figurája volt, aki ’56-os szerepvállalása ellenére a börtönt elkerülte, de kötete nem jelenhetett meg 1961-ig,[1808] majd Aczél egyik kedvenc írója lett, rendszeres résztvevője a nála rendezett vacsoráknak Németh Lászlóval egyetemben. Csernus vélhetően még az ötvenes években Bernáth révén ismerte meg Déry Tibort és az Illyés családot is, akikhez később bejáratos is lett. Érdekes adalék e téren, hogy Illyés *Kegyenc* című 1963-as drámáját itthon nem engedték bemutatni, mivel Aczél állítólag magára ismert a főszereplőben, így a darab ősbemutatójára végül Párizsban kerülhetett sor 1965-ben, amelyen megjelent Csernus és Sylvester Katalin is.[1809]

A fiatal, 18 éves nő, Illyés Ika egy szürnaturalista, illetve mágikus realista, sűrű, részletgazdag, szinte precizionista táj kellős közepén áll. A kép bal szélén sötétkék tenger és sziklás part sejlik fel, talán a *Riviéra* és a *Saint Tropez* emléke, toposza kísért újra. Csernus egyetlen ismert női portréjának arca szinte fényképszerűen pontos, a fiatal nő gesztikulál, finom, hosszú, összezárt ujjaival mintha éppen megragadna valamit, valami elvont, szellemi jelenséget. Maga ez a valami azonban nincs a képen, mégis, mintha körülötte kavarognának a formák. A nőtől jobbra egy lugas-szerű architektúra sejlik fel, talán egy tengerparti ház teraszán áll, vagy esetleg éppen Illyésék tihanyi nyaralójának verandáján, és akkor a sziklás hegy sem a Riviéra, hanem a Tihanyi Csúcs-hegy kőcsipkés tömbje. De leginkább talán

[1807] Gilles Deleuze: The Logic of Sense. (1969) Columbia University Press, New York, 1990. 101. Lásd még: Deleuze – Guattari 1980.
[1808] Standeisky 1996, 447-448.
[1809] Sárközi Mátyás: A „Kegyenc” ősbemutatója Párizsban. Holmi, 2011/1. 49.

Bernáth *Riviérá*jának, Csernus saját *Saint Tropez*-jának és Illyésék Tihanyának kontaminációjáról lehet szó, ami azt is jelenti, hogy a festmény tere egyúttal a kultúra allegóriája is, hiszen Csernus Bernáthon keresztül ismerte meg a valódi, európai kultúra magyar reprezentánsaként Illyést és Illyés lányát, akit egy a reneszánsz humanizmust idéző mediterrán, de mégis magyar villa teraszára helyezett. A Csernus által Ika köré festett kultúra egyben tehát Csernus saját kultúrája is, ami materiális, festői értelemben egy archeológiai jellegű kultúra, a cuppantások, a lenyomatok, a nyomok, a jelek és a szignatúrák kumulatív kultúrája,[1810] ahol éppen a sűrűség és a rétegzettség jelzi a kultúra töménységét és komplexitását egy olyan képtérben, amelyet a horror vacui jegyében minden négyzetcentiméteren a szürnaturalista világ „architektúrája" tölt ki mágikus dolgokkal és titokzatos utalásokkal.

Ennek a bizonyos sajátos csernusi architektúrának volt az első nagy kísérlete a *Dráva utca*, majd pedig betetőzése a *Lehel-téri piac* (1962), amelyen Csernus egészen 1964-ig dolgozott. A *Dráva utcá*hoz és az ötvenes évek végéhez képest a *Lehel-téri piac* figurái már jóval erősebben bomlanak, ami azért is hangsúlyos, mert egy nagyméretű, szürnaturalista csúcsműről van szó, ami a legteljesebb piac-kép, a sajátos Csernus-motívum és toposz első igazán kidolgozott verziója. Hozzá képest a *Dráva utca* leginkább egyfajta kísérletnek, vázlatnak tekinthető, amelyen a Csernusra jellemző sűrűség, a horror vacui még nem érvényesül teljes mértékben, a háttér vélhetően nincs is teljesen befejezve, Csernus talán ezért is nem szerepeltette első önálló kiállításán, hanem inkább itthon hagyta. Az *Angyalföldi MÉH-telep* sem szerepelt az első párizsi kiállításon, Csernus azt is itthon hagyta, csak a fő művet, a *Lehel-téri piac*ot vitte magával, ami nemes egyszerűséggel a *Marché* címet kapta a Les Halles városában. De nemcsak a Les Halles-ra lehet asszociálni Csernus piaca kapcsán, hanem az architektúra okán akár Walter Benjamin árkádjaira is, avagy a modern Párizsra, mint az árucikkek és az árucikké vált szubjektumok városára, amelynek spektakuláris tapasztalatát csak a montázs allegorikus gyakorlata tudja igazán visszaadni.[1811]

A *Marché* visszakapart, elkent és cuppantott figurák, formák és struktúrák kavalkádja, amelybe szinte teljesen beleolvadnak a különféle árucikkek és az emberek is. Ez a fura

[1810] Vagyis szemiotikai és hermeneutikai értelemben is sűrű, analógiákkal gazdagon átszőtt és a valóságot is erőteljesen, indexikusan felidéző. V.ö.: Agamben 2009.

[1811] V.ö.: Walter Benjamin: Párizs, a XIX. század fővárosa. In: Kommentár és prófécia. Budapest, Gondolat Kiadó, 1969. 75-93. A Passagen-Werk részletei magyarul: Walter Benjamin: „A szirének hallgatása." Osiris, Budapest, 2001. Lásd még: Owens 1980. Didi-Huberman 2009.

kontamináció Walter Benjamin passzázsainak tapasztalatát közvetíti egyértelműen intuitív módon, hiszen Csernus nem ismerte Benjamint,[1812] de ismerhette a szürrealistákat. Csernus hol naturalista, hol meg inkább szürrealista jellegű piacának különlegessége így nem annyira Bruegel vagy Aertsen, és nem is Deák-Ébner Lajos vagy Aba-Novák Vilmos felé mutat, mint inkább a kísérteties Dalíra és Miróra, akiknél a szerves és a szervetlen, az emberi és a nem-emberi határai feloldódnak. Vagy még inkább Breton szürrealista piacára és a „cadavre exquis" játék vizuális verziójára, hiszen Csernus egy-egy esetben a figurát egy tárgyba futtatja át, mintha a két struktúra nem is ugyanazon a „lapon" lenne, mintha valaki más folytatta volna a figurát egészen másképp. Ebben a szürrealista asszociációs játékban találja meg igazi helyét a piac beazonosítható figuráinak sora is. Baloldalt például egy férfi látható petróleumlámpával a kezében, ahol a beállítás, a ruha és a láng csóvája felidézheti Csernus egyik korabeli kedvencét, Georges de La Tour festészetét. Közvetlenül e lovagi figura mellett, egy nagyobb méretű férfialak is kibontakozik, akinek zsák-szerű felöltője szinte tökéletesen beolvad a piac forgatagába, arca és kalapja pedig csupán egy-két elhúzott, kapart gesztus. Középen viszont egy fej nélküli alak látható egy hatalmas mérleggel, ami viszont a piac kontextusában a moralizáló holland életképek felé mutat. Ha viszont közelről megnézzük a mérleges alak fejét, akkor az arc kibontakozik a festékből, a haj, illetve a turbán „helyén" viszont egy deszkafal észlelhető. Jobboldalt pedig egy másik turbános figura is felbukkan, aki szárított halakat mustrál, ahol az egzotikus fej és a száradó hal testek látványa tovább erősíti Alpers északi tekintetének allúzióját.[1813] Ebbe az irányba mutatnak az előtérben megfestett asztalon lévő tégelyek is a különféle, már-már trompe l'oeil hatást keltő magokkal. Csernus dekonstruált népi életképén, szocialista realista tájképén tehát a piac szimbolikus magasságokba emelkedik, de nem a kapitalista piac kritikájaként, hanem inkább az univerzális piac allegóriájaként. Csernus piaca ugyanis nem az árucsere helyszíne, hanem a világ dolgainak, javainak atomkori archívuma.

A piaci életkép a népi életkép egy verziójaként a korai, flamand és holland realizmus időszakában, a 16. században még egyértelműen rejtett szimbolikát hordozott, a földi élet hívságára figyelmeztetett.[1814] Emellett, illetve ezzel párhuzamosan aztán a 17. századtól, a

[1812] Az első magyar nyelvű Benjamin-kötet, a Kommentár és prófécia 1969-ben jelent meg.
[1813] Alpers 1983a.
[1814] V.ö.: Panofsky 1953a. Eddy De Jongh: Questions of Meaning. Theme and Motif in Dutch 17th Century Painting. Primavera, Leiden, 2000. Németh István: Az élet csalfa tükrei. Holland életképfestészet Rembrandt korában. Typotex, Budapest, 2008.

modern természettudományos világkép születésétől kezdve került előtérbe a látást és a festészetet a világ megismeréseként és leírásaként definiáló szemlélet, amelyet Alpers Vermeerrel példáz.[1815] Csernus azonban ennek a Wunderkammer-szerű, természettudományos értelemben vett piacnak egy atomkori, Dalín, Ernsten és Bacon-ön átszűrt, destruált verzióját adja, ahol a szinte fotografikus részletek montázs-szerűen váltakoznak a teljesen absztrakt, véletlenszerű, cuppantott motívumokkal. Bernáth tanítványa amúgy ekként nem csak a holland aranykor festészetét, de a műcsarnoki festészet egyik kedvelt, a szolnoki művésztelepen elterjedt zsánerét is dekonstruálja, amelyet két-három évtizeddel korábban, a Horthy-korszakban Aba-Novák Vilmos szeretett volna nemzeti toposzként újjáéleszteni. Csernus tehát a piaccal sem a termelést, vagy a szocializmus építését reprezentálja, de még csak nem is a szocialista életet, a cserét, a javak fogyasztását és a szocialista embert, mint fogyasztót, hanem inkább magát a modern életet. Azt a modern életet, amelyet ebben a periódusában már nem akar Manet vagy Degas realizmusával leképezni, hanem Hantaihoz és Bacon-höz fordul, hogy a piac forgatagának „atomizálásával" a valóság és a modern natúra bonyolultságát, megfoghatatlanságát, rögzíthetetlenségét adja vissza.[1816] A piac mindezen túl talán abban az értelemben is megragadta Csernust, ahogy Michel de Certeau figyelt fel a sétára, mint a valóság praktikus és taktikus befogadásának és értelmezésének gyakorlatára.[1817] A francia történész ugyanis éppen a sétán keresztül definiálta ezt a fajta fogyasztást, ami a szituácionisták dérive-jén (nagyvárosi céltalan sodródásán, bóklászásán) át visszavezethető egészen az impresszionisták modernizmusáig, amikor a kapitalizmus spektákuluma már az 1860-as években kitermelte annak kreatív fogyasztóját, a kulturált flaneurt, aki egy évszázaddal később dandyként, „nyakkendős" festőként[1818] éledt újjá Budapesten.

[1815] Alpers 1983a. Bryson 1990. Grootenboer 2005.
[1816] V.ö.: Deleuze 1981. Deleuze 1988.
[1817] De Certeau 1980.
[1818] Erdély 1981.

A pop art és az új figurativitás

Csernus 1964-es egyéni kiállítása után is elsősorban könyvillusztrációkból élt Párizsban, de közben Gassiot-Talabot révén szerepelt csoportos kiállításokon is, és a Galerie Lambert 1964-es kis kiállítása után 1967-ben a Galerie du Fleuve-ben is szerepelt egyéni anyaggal, amelyet azonban dokumentumok és emlékek híján egyáltalán nem ismerünk. Bernáthnak írott 1967-es leveléből annyit tudunk csak, hogy tíz képet állított ki, de nem említi, hogy mi volt a címük és a témájukat sem írja le.[1819] Csupán stíluskritikai alapon sejthető, hogy montázsra épülő, a cuppantást transzfer technikával felváltó, és a mediális képeket fotórealista hűségű saját képekkel konfrontáló művei ennek a kornak a termékei, legalábbis két datált munkája, az 1965-ös *Vasárnapok* és az 1967-es *Bokszolók vacsorája*, illetve cím nélküli montázs-festményei erre utalnak. A montázs, a kollázs és a transzfer Csernus-féle sztorijának genealógiája azonban nem Párizsba vezet, a történet még Budapesten kezdődött el az 1964-es *Nádas*sal.

A *Nádas* (1964) első pillantásra klasszikus szürnaturalista műnek tűnik, azonban a cuppantott, elkent, kaotikus olajfesték felületében mintha idegen testek is lennének. Csernus ugyanis több dolgot is implikált a festménybe: egyrészt egy külföldi magazin (Vie Nuove) borítóját, másrészt pedig antik érmék és egy modern óra képét, illetve egy Franco-American Macaroni feliratú reklámot. Valójában – ahogy ezt Fehér Dávid megfigyelte – nem is applikációról van szó, hanem hígítós transzfer kollázsról, mivel az eredeti szövegek és képek „tükörképe" látszik a vásznon.[1820] Vagyis a hígítóval bekent magazin oldaláról ragadt át az eredeti festék a festmény terébe. Sőt, a helyzet még egy fokkal ennél is összetettebb, hiszen valójában a Vie Nuove reprodukciója látható a *Nádas*ban, amit egy női kéz tart, vagyis Csernus az olasz magazin fekete fehér képét egy másik újságból cuppantotta át a festményébe, majd az „eredeti" kontextust saját festett nádasával tűntette el, hogy csak a Vie Nuove és Monica Vitti képe maradjon meg. A Vie Nuove az új életet, az új nyugati módit, stílust és értékrendszert mutatja, csakúgy – és kifejezetten ironikusan – mint a francia-amerikai makaróni. A francia-amerikai jelző a makarónis dobozon ráadásul a művészeti igazodást, a nyugati transzfert (átvitt értelemben) is felidézi. Sőt akár még arra is utalhat,

[1819] Csernus Tibor levele Bernáth Aurélnak, Párizs, 1967. MTA Kézirattár, 2155/636
[1820] Fehér Dávid: Festészet és valóság. A figuratív festészet új tendenciái. In: Sasvári – Hornyik – Turai, 2018. 139.

hogy már a francia művészet is az amerikait követi, és ez az utalás megelőzi Csernus második párizsi tartózkodását, amikor majd Gassiot-Talabot meghívására részt vesz az 1965-ös *Figuration Narrative* kiállításon,[1821] ami éppen erre a jelenségre akart reflektálni. A gyönyörű szőke színésznő, a makaróni és az óra szimbólumain mellett az egyik, „hínárral" körbe festett és ekként a nádasba szórt (azaz átcuppantott) érmén – antik reminiszcenciákat keltve – még egy kentaur alakja is felismerhető.

Ez a kentaur mintegy vissza is vezet a mű „témájához", a nádasban álló stéghez, a fura Parnasszushoz, ahol az alakok a bomlás és a dekomponálás különböző fokát mutatják. Egyes alakok – összesen tizenegyet lehet számba venni! – fotografikus hűséggel vannak megfestve, míg mások csupán egy-egy „vonással" (inkább késsel, mint ecsettel). Az ikonográfiai toposz a reneszánszig vezethető vissza, hiszen a 11-es szám és az alakok egymáshoz fűződő térbeli viszonya Apolló, Mnemoszüné és a kilenc múzsa megjelenésére utal. Csernus azonban a Parnasszust csak némi iróniával helyezi az égbe, hiszen a balatoni stéghez egy vékony palló vezet, amelyet azonban a festő létrává alakít át, mintha Jákob lajtorjája lenne. A stégen elhelyezkedő csoportból két figura vélhető csak férfinak, míg a többiek inkább nők, a középpontban azonban nem Apolló, de még csak nem is Homérosz áll, hanem egy csinos, fiatal, fürdőruhás nő fekszik a hasán, csábos, napozó pozícióban, kacéran felemelt lábbal – ha tetszik Kalliopé, Zeusz és Mnemoszüné lánya, az epikus költészet múzsája néz vissza ránk egy férfimagazin címlapjáról. A kép egyes figuráinak bábu-szerű kialakítása azonban egyúttal felidézheti a szürrealista esztétika egyik legendás festményét, Giorgio de Chirico *Nyugtalanító múzsák* (1917) című munkáját is, illetve Bellmer és Dalí ember-bábu kontaminációit.

Csernus tehát nemcsak a realista és a szürrealista festői elemeket keveri, hanem a klasszikus, antik és a korabeli, populáris képi fragmentumokat is, ami egy egészen szemtelenül nyugati, dekadens, „popos" összhatást eredményez. Ráadásul a helyszín immáron nem a művészetek szent hegye, ahol az Istenek, a múzsák és a legnagyobb művészek lakoznak, hanem a nádas, és azon túl egy balatoni stég, ahol hétköznapi figurák csevegnek és napoznak. A magyar tenger, a művészek (többek között Bernáth, Illyés és Déry) nyári Árkádiája, a Balaton pedig közben elnyel és meg is mutat mindenféle tárgyat, intellektuális morzsát, kulturális hulladékot, amelyek a klasszikus és a modern életre is

[1821] Gassiot-Talabot 1965. Ameline 2008.

utalnak. Sőt akár már a posztmodernre is asszociálhatunk,[1822] ha tekintetbe vesszük Rauschenberg hipermediális transzfer technikájának alkalmazását, amely a modern társadalom mediális és ideológiai kritikája felé mutat (*Dante Rajzok*).

Rauschenberg hígítóval átitatott és a vászonra átsatírozott média képei ráadásul nem csak a mediatizált valóság realizmusának kritikája felé mutatnak, hanem Max Ernst frottázsainak intellektuális tradíciójához is illeszkednek. Rauschenberg nyilván ismerte az 1954-ben a Velencei Biennálé nagydíját elnyerő Ernst munkásságát, aki egy jó ideig Amerikában is élt, bár ott még Peggy Guggenheim férjeként sem aratott különösebben nagy sikereket. Ernst felől szemlélve olyan mintha Rauschenberg egy új natural history-t hozott volna létre, egy immáron nem is annyira ironikus, mint inkább groteszk Kulturgeschichtét, amely a kortárs valóság mediatizált képeit, ikonjait Dante poklának különféle bugyraiba helyezi. Ahogy Ernst esetében az *Histoire Naturelle* nyilvánvaló és kaján dadaista iróniával idézte fel a nagy német Naturgeschichte univerzális és fenséges természetképét,[1823] amelynek helyére a fragmentumok esetleges, de esetenként éppoly meggyőző illúzióját, ironikus spektákulumát állította, úgy Rauschenberg a neodada groteszk mentalitásával és kultúrkritikai drive-jával a fogyasztói társadalom és a modern liberális demokrácia termékeivel és ikonjaival töltötte fel Dante *Inferno*-ját.[1824]

Ami eltérő, az a dörzsölés, a satírozás gesztusának, praxisának jelentése. Ernstnél ez a praxis egyértelműen a Bretonéktól tanult automatikus íráshoz kapcsolódott, csak éppen Ernst nem szimplán a tudat képeit hívta elő, hanem a valóság véletlenszerű lenyomataiból konstruálta meg a természet természettudományos igényű képét. Rauschenberg gesztusa viszont már a gesztusfestészet utáni gesztus, a heroikus és romantikus ego idézőjelbe helyezése. Vagyis a *Dante Rajzok* szellemtörténeti kontextusát a *Kiradírozott De Kooning* (1953) és Jasper Johns amerikai zászlói jelölik ki. Mindazonáltal a valóság leképezésének igénye is ott munkál Rauschenbergben, csak Ernst szimpla iróniája a véletlen és a természettudományos objektivitás dialektikus ütköztetésével duplafenekűvé válik nála.

[1822] V.ö.: Owens 1980. Foster 1996.

[1823] Ernst ráadásul nemcsak Goethére és Novalisra utalt, hanem a pliniusi-gombrichi klasszikus realizmus ősképére is, Plinius Historia Naturalisára, amikor a természet reprezentációját, a valóság illuzionisztikus képét állította elő, miközben nem azt az entitást „másolta", kopírozta át a papírra, amit ábrázolt. Az Histoire Naturelle egyértelmű Plinius-parafrázis, de a 19. lapon Ernst egy szőlő képét is oda frottázsolta a Zeuxis-anekdota egyértelmű felidézéseként. Az Histoire Naturelle ekként a művészi és a tudományos naturalizmus kritikájaként is érthető.

[1824] Lásd még: Ed Krcma: Rauschenberg / Dante. Drawing a Modern Inferno. Yale University Press, New Haven, 2017.

Rauschenberg ugyanis már nem a valódi valóság indexikus lenyomatait satírozza át képeire, hanem a valóság mediatizált, értelmezett és konstruált fotografikus képének lenyomatait. Az ő képei így nem a valódi, kézzelfogható realitás, hanem inkább a mediatizált valóság fosszíliáinak, megkövült, képpé rögzült lenyomatainak archívumai lesznek.[1825]

Rauschenberg gesztusa kapcsán Rosalind Krauss éppen az erősen mediatizált nézőpont, avagy a neodada újszerűsége kapcsán ódzkodik a Rauschenberg-Ernst analógiától, és inkább Jasper Johns satírozós technikájával állítja párhuzamba a transzfer technikát.[1826] A kapcsolatot ez esetben a gesztus mechanikussága, hétköznapisága teremti meg, viszont Johns esetében a modern, mediatizált reprezentáció komplex, ikonofób kritikája lesz a meghatározó momentum, míg Ernstet és Rauschenberget ikonofíliájuk és enciklopédikus igényük kapcsolja össze. Amíg Johns tematikusan és a motívumok szintjén zászlóival és céltábláival már nem is igazán referált a művészet történetére, addig Ernst, Rauschenberg és Csernus nem kívánt teljesen elszakadni a reprezentáció klasszikus, pliniusi-gombrichi hagyományaitól.[1827]

Szabó Júlia már 1965-ben Manet *Reggeli a szabadban* (*Le Déjeuner sur l'herbe*, 1863) című képéhez és Szinyei Merse *Majális*ához (1873) hasonlította a *Nádas*t.[1828] Manet művének szintén klasszikusak a gyökerei, hiszen a téma egyrészt visszautal Raffaelo *Párisz ítélete* kompozíciójára (valójában Marcantonio Raimondi metszetére, 1515k.), másrészt viszont a kompozíció maga egyfajta Giorgione parafrázisként is érthető, aki egy igen hasonló meztelen nőt ültetett a szabadba az újabban az ifjú Tizianónak is attribuált *Koncert*en (1510k.). Manet kultikus modern Árkádiájáról 1944-ben Max Ernst is festett egy perszifláz st, vagy inkább paródiát. Ernst verzióján a festmény nagy részét egy tengeri növényekkel sűrűn benőtt, cuppantott (décalcomanie) park tölti ki, amelynek közepén egy fehér abroszra emlékeztető pokrócon nem egy vonzó meztelen nő, hanem egy mélytengeri hal hever, mellette nincs férfi (se Párisz, se Hermész, sem pedig folyamistenek),[1829] hanem egy padlizsán látható még az abroszon. A festmény egy harmadát pedig egy Magritte-ra

[1825] V.ö.: Foucault 1969.
[1826] Krauss 1999a, 104.
[1827] Gombrich 1960. Bryson 1983.
[1828] A Reggeli a szabadban értelmezésének történetéhez lásd újabban: Rolf Laessoe: Édouard Manet's Le Déjeuner sur l'herbe As a Veiled Allegory of Painting. Artibus et Historiae, 51, 2005. 195-220. A festmény magyar recepciójához lásd: Szabadi Judit: Manet. „A modern élet heroizmusa." Új Művészet, Budapest, 1995.
[1829] A téma antik vonatkozásaihoz lásd: Aby Warburg: Manet: Reggeli a szabadban – pogány természetistenek formameghatározó szerepe a modern természetkép kialakulásában. (1929) Enigma, 46, 2005. 16-22.

emlékeztető szöveg panel tölti ki, ami a szecessziós stílusú étlapok felfogásában közli a kép kicsit átírt címét: Le Déjeuner sur l'herbre. Vagyis az „r" betű beillesztésével a reggeli átkerül a szabadból, a festészet plein air világából a fűszerek közé, a konyhapultra. Ernst tehát nemcsak Raffaelóból és Manet-ból űz csúfot, amikor a szép modellt (az antik nimfából lett Victorine Meurent-t) egy ronda tengeri halra cseréli, a férfiakat pedig zöldséggé transzponálja, hanem a reggeli jelentésének asszociációit is kiaknázza, hiszen a hal a zöldben éppen készül elfogyasztani a padlizsánt, miközben maga is egy étlap illusztrációjának tűnik. Ha viszont elszakadunk a poénoktól és a főbb figuratív motívumoktól és a téma körüli szcénára fókuszálunk, akkor az is szembeötlővé válik, hogy Ernst képén a füves rétet „helyettesítő" mélytengeri décalcomanie dzsungel akár Csernus hínáros Balatonjának konkrét, formai és technikai előképeként is funkcionálhatott.

Manet festészetének elemzése a hagyomány és a modernség újraértelmezésén túl a nézés és a nézőség szerepének újraértékeléséhez is elvezetett a művészettörténetben, ami a Clement Greenberg nyomdokain járó Michael Friednél és a Guy Debord által inspirált T. J. Clark-nál is a realizmus fogalma köré koncentrálódott.[1830] Fried Manet realizmusát az impresszionisták nyomán okulárisnak, azaz nagyjából optikainak nevezi és elhatárolja Courbet és Fantin-Latour bevett, hagyományosabb korporális, azaz testi realizmusától. Clark viszont Bataille-jal párhuzamosan éppen a mély, testi materialitását emeli ki Manet-nak, a realizmus és a klasszicizmus provokatív hibridizálását, a brutális valóság gyomorszorító klasszicizálását a betegesen sápadt örömlány Vénusszá avatása során a szintén 1863-as *Olympiá*n. Amíg Fried Greenberg nyomán metafestészetként érti Manet modernségét a képszerűség és az optikalitás kitüntetésével, addig Clark egy tágabb, társadalomtörténeti keretben egyfajta metaművészetként értelmezi a *Reggeli a szabadban*t, amely egyszerre reflektál az akt és a mitológia képi hagyományára, illetve az új, megváltozott, modern, kapitalista társadalomra és annak spektákulumára (és abban a művészet helyére) is.

A spektákulum koherenciáját azonban Manet – Debord és Clark perspektívájában – még nem bontja meg látványosan, a vásznat, a táblakép autonóm felületét a dadaisták, és még később a Rauschenberghez hasonló neodadaisták hagyják majd csak el.[1831] Az európai művészeti és a populáris kultúra azonban még Manet után száz évvel is alapvetően tradicionalista és konzervatív maradt, hiszen Rauschenberg a divatosan formabontó, de azért

[1830] Fried 1996. Clark 1984. Greenberg 1961. Bataille 1955a.
[1831] A neodada kifejezés az ötvenes évek végén jelent meg az USA-ban. V.ö.: Rose 1963.

mégis táblakép-szerű, és modern történeti festészetként is érthető szitafestmény-sorozatával (1962-1964) nyerte el a Velencei Biennálé nagydíját, miközben combine művei és transzfer festményei már korábban is ismertek voltak Nyugat-Európában is. A *Nádas* pedig ebben a praktikus és populáris perspektívában akár úgy is tekinthető, mint ami éppen a kollázs és az asszamblázs, avagy a szita-montázs és a combine dekonstruktív, antimodernista nézőpontját ütköztette a történeti festészet klasszikus perspektívájával, illetve egy fokkal „franciásabban" fogalmazva, Csernus a klasszikus realizmust az informel és a Nouveau Réalisme geszturális, illetve tárgyszerű kultúrájával konfrontálta.

Az újrealizmus, illetve a realizmus fogalma körüli II. világháború utáni, atomkori csatározások a nyolcvanas években az abjekttel és a posztmodern spektákulummal csak még intenzívebbé váltak, ami Bataille materializmus fogalmának újrafelfedezéséhez is elvezetett. Bataille pedig a maga új, alapvető (bázis-szerű) materializmusát éppen a szürrealizmus hőskorában, a húszas évek végén fejtette ki André Bretonnal szemben.[1832] Krauss és Bois pedig Bataille alternatíváját éppen Clement Greenberg és Michael Fried rendkívül népszerűvé vált optikai modernizmusával szemben alkalmazta, amely Greenbergnél nemcsak autonóm és heroikus, de idealista, purista, síkszerű és önreferenciális is.[1833] (Ezt az optikai hangsúlyt Fried is megtartotta az abszorptív képek esetében, de Manet-t már a teátrális és az abszorptív tradíció, avagy a narratív és az esztétizáló hagyomány feszültségterébe helyezte.[1834]) Az amerikai posztformalista kritikusok így Bataille és barátai (Michel Leiris, Roger Caillois és a *Documents* szerzői, azaz Breton ellenfelei), azaz a másik szürrealizmus, illetve a neodada, az újrealizmus és a pop art anyagszerűségét és „obszcenitását" domborították ki, és olyan kifejezések mentén értelmeztek a műveket, mint a dekomponálás, a formátlanság, az entrópia és a giccs. Így jelenhetett meg náluk a „másik", bataille-i szürrealizmuson keresztül a modernizmusban mindaz, amit elfojtott a ráció és a psziché, mindaz, ami abjekt, irracionális, szexuális és állati. Ebben a szürreális dimenzióban a *Nádas* maga a magyar informe lesz, a magyar festészet (Szinyeitől Bernáthig), a légies és fennkölt posztnagybányai tradíció, az elegáns nagypolgári Gresham bataille-i informe-ja. Formátlan, deformált és formabontó, de nem informel, hiszen a tradíció és a forma kifejezetten erőteljesen jelenik meg rajta. Virtuális, szellemtörténeti kontextusában azonban

[1832] Bataille 1930. Noys 1998.
[1833] Bois – Krauss 1997.
[1834] V.ö.: Fried 1980. Fried 1996.

ott van mindaz, amit Bernáth gyűlölt, a dada és a szürrealizmus obszcenitása, a Nouveau Réalisme és a pop art „vissza a valósághoz” programja, sőt Jackson Pollock csikkjei is a *Full Fathom Five*-ban (1947) és Robert Rauschenberg gúnyosan ironikus, absztrakt expresszionista „piszokfestményei” (*Dirt Paintings*, 1953).

Mindez azonban nemcsak a realitáson túlmutató szürrealista formabontás, hanem egy új, korszerű realizmus felől is értelmezhető, ahogy azt például a Gombrichot és Baxandallt tovább gondoló Alex Potts teoretizálja.[1835] Potts ugyanis a háború utáni absztraktként, vagy nonfiguratívként, illetve Bataille nyomán formabontóként értett művészetben is a realizmus új formája iránti igényt fedezi fel. Potts így nem csak az újrealisták és a pop art művészek esetében definiálja az új realizmus iránti igényt, hanem Dubuffet-nél, Pollocknál, sőt De Kooningnál és Asger Jornnál is. Ennek a kiterjesztett, újrealista realizmus-értelmezésnek egyik meghatározó forrása Leo Steinberg Rauschenberg-olvasata a valóság elemeinek újragondolt, antiklasszikus művészi reflexiójával (flatbed picture plane), a másik pedig Buchloh antispektakuláris (vagyis spektákulum-ellenes) újrealizmus képe a szituácionisták és a décollage-isták esetében, akik a kapitalista popkultúrát, a mindennapi tömegkultúrát térítették el, illetve roncsolták szét.[1836]

A transzfer festmények ebben a perspektívában nemcsak a kortárs popkultúra „szemetén”, hanem a realizmus és a realitás hagyományos tapasztalatainak értelmezésén át is reflektálnak a klasszikus humanizmus egyik kultikus darabjára, Dante *Poklá*ra. Rauschenberg a transzfer során tulajdonképpen a kollázs és a décalcomanie egyfajta szintéziseként a hígítóval bekent újságokat és színes magazinokat cuppantotta bele a vászonba, így a festék arról átoldódott a vászon felületére, egyfajta realisztikus lenyomatot, fosszilis tükörképet eredményezve. Az ötvenes évek végén készült *Dante Rajzok*at Lakner és Csernus is ismerhette jól a Budapesten fellelhető francia, kortárs művészeti folyóiratokból még azelőtt, hogy Csernus és Konkoly eljutott volna a párizsi Sonnabend Galerie-be. A *Nádas* így Potts realista perspektívájában – melyből sajnos megint csak a kelet-európai művészek maradtak ki – a modern, a valóságra referáló, de azt nem naturalistán leképező realizmus egy lehetséges verziójaként is érthető. Csernusnál a valóság lenyomatai, fragmentumai

[1835] Alex Potts: Experiments in Modern Realism. World Making, Politics, and the Everyday in Postwar European and American Art. Yale University Press, New Haven, 2013. Lásd még: Alex Potts: The Visual Conditions of Pictorial Meaning. In: Peter Mack and Robert Williams (eds.): Michael Baxandall, Vision, and the Work of Words. Routledge, New York, 2016. 9-24.
[1836] Steinberg 1972. Buchloh 2000.

azonban, még ha némiképp a Parnasszus ironikus ellenpontjaként is, de a *Nádas*ba, a mocsárba, a mocsokba, a szemétbe kerülnek, ami így a popkultúra kísértetiesen taszító, abjekt értelmezését hívja elő.[1837] A kép témája mindazonáltal mégiscsak a mocsár, a régi klasszikus (kentaur) és a modern kapitalista (színésznő) kultúra ironikusan árértelmezett fertője, ami viszont egy korszerű realista értelmezés (Steinberg, Buchloh, Potts) irányába mutat.[1838] Bizonyos értelemben a *Nádas* a szürrealista és a realista valóság-értelmezés között oszcillál, ami geopolitikai tekintetben párhuzamba állítható egy olyan nézőponttal, amely egyszerre tart távolságot a szovjet és az amerikai (kulturális) imperializmustól is, ami a legtisztábban talán a francia újbaloldali kultúrában jelent meg.

A *Nádas* korában a „Reggeli a szabadban" téma a részben újbaloldali indíttatású francia Figuration Narrative mozgalmán belül is előkerült, mintegy a polgári társadalom és kultúra kritikájaként. Alain Jacquet 1964-es verziója szita-technikával készült Lichtenstein raszteres vizuális kultúráját alkalmazva, és az egykori elegáns festő társaság egy verziója – köztük a művész pártfogója, az újrealizmus francia guruja, Pierre Restany – éppen egy modern strandon heverészik. A vászonra szitázás, a silkscreen „festészet" a pop art részeként 1963-tól kezdve jelent meg Párizsban, jórészt Leo Castellinek és Ileana Sonnabendnek köszönhetően, akik az USA-ból importálták Warholt, Lichtensteint és Oldenburgot, akik 1962-ben lettek egy csapásra híresek.[1839] Ezzel az import pop kultúrával, illetve annak franciás, új realista verziójával fordult aztán szembe nagyon gyorsan a Figuration Narrative mozgalom, amelynek Csernus párizsi „felfedezője" Gassiot-Talabot volt a teoretikus motorja, de leginkább olyan balos festőkre támaszkodott, mint Bernard Rancillac és Hervé Télémaque, akik tudatosan igyekeztek dekonstruálni a kapitalista spektákulumot.[1840] Ez a fajta tudatosság, illetve a nyugati, marxista, antikapitalista ideológia azonban Csernustól valószínűleg fényévekre volt, a szürnaturalisták közül még Lakner esetében feltételezhető komoly, újbaloldali indíttatású politikai töltet egyes festmények (*Saigoni buddhista szerzetesek tiltakozása*, 1965; *Saigon, 1969*) témavásztásában és megkomponálásában. Esztétikai és kultúrtörténeti értelemben viszont Csernus, Lakner, Rancillac és Télémaque –

[1837] Foster 1996.
[1838] Steinberg 1972. Buchloh 2000. Potts 2013.
[1839] 1962 decemberében rendezték meg a MoMA-ban a Pop Art Symposium-ot, 1963-ban nyílt meg a Sonnabend Galerie Párizsban, 1964-ben pedig Rauschenberg már megnyerte a Velencei Biennálé nagydíját. A pop art villámgyors globális karrierjéről és lokális változatairól újabban lásd: Flavia Frigeri – Jessica Morgan: The World Goes Pop. Tate Modern, London, 2015. és Alexander – Ryan 2015.
[1840] Ameline 2008. Wilson 2010.

politikai alapállásuktól függetlenül – egyaránt a modernség baudelaire-i és benjamini tradíciójához sorolandó.[1841] És ennek a tradíciónak alapvető része volt nemcsak a művészet avantgárd megújítása, de a valóságra történő reflexió is, vagyis a realista festészet aktualizálása, korszerűsítése, ahogy azt Alex Potts definiálja.[1842]

Csernus későbbi popos képei is nélkülözték a politikai kritikát, akár annak angol (Independent Group), akár pedig francia (Figuration Narrative) értelmében, őt inkább a tradíció modernizálása érdekelte, aminek része volt a modern technikai médiumok, a film, a televízió, a reklám, a design reflexiója is.[1843] Mindennek referenciáit, fragmentumait be kívánta illeszteni a festmény tradicionális terébe, a vászonra, amelyet ebben a referenciális értelemben is modernizálni kívánt. A film és a reklám, mint a spektákulum ambivalens alapja a baloldali kultúrakritikában is kitüntetett szerepet játszott Benjamintól és Brechttől Debord-ig és Fredric Jamesonig ívelően.[1844] Csernus azonban nem annyira metsző gúnnyal és önirónіával, mint inkább kényszeres melankóliával fordult a popkultúrához, mert még popos, narratív korszakában is őszinte lelkesedéssel töltöttek el a hétköznapi mítoszok, amit kiválóan tükröz témaválasztása is. Hiszen leginkább bokszolókat és repülőket festett, amelyek egyértelműen a harc és a háború macsó spektákulumát idézték fel, a hősiességet és a technikai-gépi esztétikát, amelynek elemeit Csernus a neodada és a pop art művészeihez hasonló iróniával hasznosította újra.

Csernus montázs képei ekként ebben a popos időszakban még nem a kortárs kultúra caravaggieszk, tradicionális szellemiségű, humanista kritikájaként értendők, hanem inkább a célracionális diszpozitív, a spektákulum szürreális kritikájaként, ahol a montázs egyes elemei közötti fragmentált inkoherencia a valóság koherenciájának, illetve a naiv koherencia látszatának kritikáját is jelenti, ami párhuzamba állítható a modern természettudomány forradalmával is a relativitáselmélettől az elektronmikroszkópig ívelően.[1845] Csernus tulajdonképpen ahhoz hasonlóan problematizálta a hétköznapok naiv realizmusát, ahogy Rodcsenko és Eisenstein nyomdokain Vajda Lajos vagy éppen Trauner Sándor is egy modern, komplex, összemontírozott, multiperspektivikus világot kívánt szembeállítani az akadémikus

[1841] V.ö.: Baudelaire 1863. Benjamin 1935. Buck-Morss 1989.
[1842] Potts 2013.
[1843] Az angliai helyzetről bővebben: Anne Massey: The Independent Group. Modernism and Mass Culture in Britain, 1945-1959. Manchester University Press, Manchester, 1995.
[1844] V.ö.: Jameson 1991.
[1845] V.ö.: Kállai 1947a. Németh 1961b. Erdély 1975. Hornyik 2008.

polgári művészettel.[1846] Rodcsenko és Eisenstein viszont Tatlin és El Liszickij közvetítésével ismerhette meg a berlini dadaisták, Georg Grosz, John Heartfield és Hannah Höch fotómontázs munkáit, akik a kubista kollázs technikát politikai ellenpropagandaként használták, vagyis a szovjet forradalmi filmet részben a francia kubista kollázs, részben pedig a német antikapitalista fotómontázs inspirálhatta. Ez a fajta forradalmiság azonban nehezen volt összeegyeztethető a festészet bernáthi, autonóm, esztétizáló, klasszikus, de lényegében reneszánsz (a festészet mint tudomány) perspektívájával.

Azt, hogy a hatvanas évek közepének Párizsában a spektákulumot kritizáló új figuratív művészek között hová is pozícionálta magát Csernus, kiválóan jelzi egy későbbi visszaemlékezése: „Akkoriban a nagy művészi felfordulások korát éltük, és éreztem, hogy az absztrakció terén – gondolok itt a lírai, gesztusbeli stb. absztrakcióra – jelentős változások tanúja leszek. Rauschenberg és az amerikai iskola hatására Európában kezdett lassan elterjedni az «újfiguratívitás» gondolata. Ekkor rendezték meg Párizsban a *Hétköznapi mitológiák* című kiállítást, ami nagy esemény volt a modern művészetben, hiszen ismét előtérbe kerültek a kortárs figuratív festők. Figuratív festészet természetesen már korábban is létezett, például Balthusnál, de alapvetően mégis az absztrakt festészet volt uralkodó. Az «újfiguratívitással» való találkozás lehetővé tette, hogy fokozatosan megszabaduljak az absztrakt művészet és a szürrealizmus kissé terhes öröksége alól, ami megakadályozott a teljes önkifejezésben. A dolgok egyszerűbbé váltak, és így nyitottabban kereshettem saját figuratív formanyelvemet, ami persze teljesen más volt, mint amit tanulmányaim elején, még posztimpresszionista és posztnagybányai hatás alatt sajátomnak vallottam.”[1847]

Mint látható, Csernus a nouvelle figuration kifejezést használta, nem pedig Gassiot-Talabot Figuration Narrative-ját, vagyis nem látott lényeges különbséget Michel Ragon ötvenes évek végén született fogalma és Gassiot-Talabot új elképzelése között.[1848] Pedig Ragon Bacon és Dubuffet sikerei, illetve a CoBrA festészete, valamint az ébredező School of London miatt alkotta a fogalmat, míg Gassiot-Talabot az egzisztencialista humanizmusra reflektáló, és annak pátoszát kritizáló pop art diadala után tört lándzsát egy politikailag elkötelezett, de nem elvont és fennkölt művészet mellett.[1849] Csernus szerepelt Gassiot-Talabot *Figuration Narrative* kiállításán 1965-ben a Galerie Creuze-ben, és az ott kiállított

[1846] V.ö.: Erdély 1975. Deleuze – Guattari 1980. Deleuze 1983. Perenyei 2004.
[1847] Murris 1989, 28.
[1848] Ragon 1961. Lásd még: Adamson 2009. Carrick 2010.
[1849] Gassiot-Talabot 1965. Wilson 2010.

anyag inspirálta is, de ennek direkt nyomait nehéz lenne kimutatni művein, már csak a bemutatott művek és nézőpontok heterogenitása miatt is. A számára fontos figurációt és a narrációt is a korszerűség zászlajára tűző Figuration Narrative jelentőségét jelzi, hogy még Bernáthnak is beszámolt a kiállításról: „Az itteni kiállítás, amiről írtam, a Galerie Creuze-ben lesz egy negyventagú festőcsoporttal, ahová két képpel meghívott a kiállítást szervező műkritikus. Az itt kiállító festőket megérkezésünktől fogva nagy érdeklődéssel figyeltem, egyéni és csoportos kiállításaikon. Nagyon örülök a szerencsének, hogy velük szerepelhetek. Úgy tudnám talán meghatározni, hogy az art pop, szürreál-ból elindult figuratívabb törekvésű festők csoportosulása ez."[1850] Majd egy félmondatban azt is megjegyzi, hogy a figuratívat csak félve meri leírni a Mesternek, hiszen az nem felel már meg a figurativitás és a narrativitás klasszikus, reneszánsz elvárásainak.

Vélhetően ez is hozzájárulhatott ahhoz, hogy Csernus később aztán nem „tartott" a csoporttal, nem ismerte meg jobban a művészeket, és nem talált rá művészi szövetségesekre sem, valószínűleg csak Gassiot-Talabot hívta meg még egy-két későbbi kiállítására, hogy érzékeltesse csoportjának és ideáinak internacionális kiterjedését. A *Figuration Narrative*-on ugyanis nem csak franciák (Aillaud, Rancillac, Télémaque) és olaszok (Recalcati, Cremonini), de angolok (Hamilton, Kitaj), amerikaiak (Rauschenberg, Rosenquist) és kelet-európaiak (Monory, Atila Biro és Csernus) is kiállítottak. Csernus vélhetően a *Vasárnapok*at állította ki, hiszen festményei kapcsán a katalógusban a „cloisonnées", vagyis a „rekeszes" (a rekeszzománc értelmében) kifejezés jelenik meg, ami visszautal a gótikus üvegablakokra, de egyúttal a neodadaista kollázs szellemiségét is implikálja.[1851]

A Figuration Narrative egyes képviselői, mint Télémaque és Rancillac Roy Lichtenstein és James Rosenquist opak projektoros képkomponálási módszerét vették át, de a témán hangsúlyosan változtattak. Rancillac például a vietnámi háború képeit festette meg ezzel a popos módszerrel, nem pedig a képregények amerikai álmát. *Karcsúsított sziluett* (*Enfin silhuettes affinées jusqu' á la taille*, 1966) című képén például a dzsungelben tevékenykedő vietnámi katonák fölött felülről amerikai fehérneműű reklámok lógnak be a kép terébe. Csak ha alaposan megfigyeljük a képet, akkor válik láthatóvá, hogy az egyik katona éppen egy vietkong fogoly testét gyömöszöli be fejjel lefelé egy vízzel teli nagy korsóba, vélhetően azért, hogy a fullasztásos módszerrel információkat csikarjon ki belőle a genfi

[1850] Csernus Tibor levele Bernáth Aurélnak. Párizs, 1965. MTA Kézirattár, 2155-629
[1851] Gassiot-Talabot 1965.

egyezményeket nyilvánvalóan sértő módon. A brutális háborús jelenet közönyös kegyetlenségét így Rancillac egészen gyilkos humorral kapcsolja össze az amerikai álom karcsúsított nőideáljával. A *Figuration Narative* kiállítás körüli művészcsoportból ráadásul kivált egy kifejezetten radikális szárny is, az Atelier Populaire, akik az 1968-as párizsi forradalmi megmozdulásokban is részt vettek. A Gilles Aillaud, Eduardo Arroyo és Antonio Recalcati nevével fémjelzett csoport legismertebb, „klasszikus" festészeti munkája egyúttal művészeti programjuk emblémája is lehetne. A kép címe egy James Bond könyv (1954) parafrázisa: *Live and Let Die*. De ők az „élni és élni hagyni" szállóigét kifigurázó kémregény címét (élni és hagyni meghalni) ki is egészítették: Marcel Duchamp tragikus vége. A nyolc kép nem kevés iróniával ábrázolja azt, ahogy a három művész elteszi láb alól, egészen pontosan megfojtja és lelöki a lépcsőn *A nagy üveg*, a *Szökőkút* és *Lépcsőn lemenő akt* legendás alkotóját. Tettük motivációját pedig az utolsó kép adja meg, amelyen Duchamp amerikai zászlóval letakart koporsóját Robert Rauschenberg, Andy Warhol, Claes Oldenburg, Martial Raysse és Pierre Restany viszi katonai uniformisban. Vagyis Aillaud, Arroyo és Recalcati értelmezésében az amerikai pop art és a francia Nouveau Réalisme alkotói – Duchamp-hoz hasonlóan – apolitikus, esztétizáló művészetükkel valójában nem újítják meg a kultúrát, hanem továbbra is a kapitalizmust és az amerikai imperializmust szolgálják.

Csernus első párizsi éveiben tehát nagyjából ugyanazokon a kiállításokon szerepelt, mint a Figuration Narrative és az Atelier Populaire művészei: 1966-ban a *Donner a voir 4. (Espaces et structures oniriques)* kiállításon a Galerie Zuniniben, 1967-ben pedig a *Salon de la Jeune Peinture*-ön a Musée d'Art Moderne de la ville de Paris-ban, amelyekre vélhetően a popos, montázsos képeit vitte el Gassiot-Talabot. Az utóbbin például a katalógus tanúsága szerint a *Plans épuisés* című mű szerepelt tőle,[1852] ami azonban azóta nem bukkant fel, legalábbis ilyen címen (*Elfogyott tervek*) nem ismerünk Csernus festményt, de ha a címben szereplő terveket vázlatokként vagy éppen tervrajzokként értjük, akkor a mű azonos lehet a *Vasárnapok*kal, amely kisméretű festményekből áll össze, amelyek között tervrajzokról és repülőgép modellekről készült festmények is vannak. Amikor azonban Csernus a hetvenes évek elején nekifogott a tulajdonképpen klasszikusan realista, a kép koherenciáját visszahozó Lindbergh-képeknek, illetve elkezdte a már tisztán fotórealista piac sorozatot, akkor Gassiot-Talabot nem hívta többé csoportos kiállításokra.

[1852] Michel Troche (ed.): 18eme Salon de la Jeune Peinture. Musée d'Art Moderne de la ville Paris, Paris, 1967. 24.

Az Atelier Populaire „gyilkos” képét (*Live and Let Die*) amúgy éppen az 1965-ös *Figuration Narrative* kiállításon mutatták be, de a festményről és a botrányról Csernus nem ejtett egy szót sem a Bernáthnak írott leveleiben és későbbi visszaemlékezéseiben. Csernus repülős tematikájú Lindbergh-képeinek ilyen típusú, 1968 után aztán különösen divatossá váló esztétikai-politikai programja egyáltalán nincs, sőt a festmények leginkább még Rosenquist munkáival állíthatók rokonságba, hiszen a technika – egyrészt a repülőgéptervezés, másrészt a festészet – párhuzamos dicséretét zengik, habár az imperializmus és a spektákulum explicit kritikája hiányzik belőlük. Hasonló vélelmezhető a bokszolókat ábrázoló korabeli képéről is, ahol Csernus bokszolói a társadalom hősei és megbecsült figurái, mint Magyarországon Pap Laci, nem pedig a szórakoztatóipar kizsákmányolt ikonjai, mint Amerikában Muhammad Ali. Csernus „pop artos” montázsfestményei azonban technikailag tagadhatatlanul nagyon modernek, hiszen a realista, a szürrealista és a szürnaturalista módszerek mellett Lakner és Rauschenberg nyomán megjelenik rajtuk a *Dante Rajzok* hígítós transzfer technikája is. Lakner korábban már említett 1964-es budapesti leveléből pedig azt is tudjuk, hogy Velencében kifejezetten kíváncsi volt arra is, hogy készülnek Rauschenberg új művei.[1853] Lakner azonban ekkor már egyértelműen az újabb szita-festményekre gondolhatott, hiszen a transzfer technikát már ismerhették korábban is, és Csernus használta is a még Budapesten készített *Nádas*on, ami viszont az 1964-es Velencei Biennálé megnyitása előtt befejezett, hiszen vitte magával Párizsba már márciusban.

A transzfer technika megjelenik a korszak legjelentősebb Csernus-művén, a *Vasárnapok*on (1965) is, de szita nyomai nem láthatók a táblakép formátumba rendezett táblakép-montázson. A montázs nagy részét modell repülőgépek részletei töltik ki, de elmosódott figurák és éles, már-már a trompe l’oeil csendéleteket idéző motívumok (kunkorodó matrica, szaggatott szélű tus tervrajz) is megjelennek a tabló-szerűen komponált, egészen pontosan harminc kis képből összeálló nagy egészen. A harminc kép önálló kis táblákra és vásznakra készült, amelyek között található egy üres, fehér vászon is, ami vélhetően a befejezetlenséget és a végtelenséget, a montázs lezáratlanságát is jelzi. A vásznakat és a fatáblákat utólag tűzte, ragasztotta, kapcsolta össze Csernus egyetlen nagy képpé, ami egy fura, klasszikus, sőt archaikus technológiát involvál a modern szita-eljáráshoz

[1853] Lakner László levele Csernus Tibornak, Budapest, 1964. július 27. Sylvester Katalin hagyatéka. Párizs.

képest, vagy az azok nyomán fotórealista montázsokat festő Peter Klasenhez és Öyvind Fahlströmhöz viszonyítva. A fotórealista modell repülők részletei (szárnyak, propellerek, tervrajzok) mellett az egyes kis táblákon apró tárgyak, csendéletek, és absztrakcióba hajló kompozíciók, sőt az absztrakt expresszionistákat idéző gesztusok is felbukkannak már, ami viszont egy kortárs művészeti tablóvá, önreflexív Wunderkammerré, festői archívummá változtatja a művet.

Lakner korábbi *Politechnikai szertárszekrény*e is hasonló doboztérre épül, de Csernus már nem foglalkozik a háromdimenzió illúziójával, inkább szorosan egymás mellé helyezett képek kollázsát hozza létre, ami egyrészt prospektusokat idéz fel, másrészt eszünkbe juthat róla Warburg *Mnemosyne* atlasza, vagy akár André Malraux imaginárius múzeuma is.[1854] Csernus azonban Malraux-tól eltérően nem a modern művészet archívumát vázolja fel, és nem is a modern kultúra genealógiáját keresi, mint Warburg, hanem inkább Gerhard Richter *Atlasz*ához hasonlóan a modernitás képi katalógusát hozza létre, ami azonban Richter fotografikus atlaszához képest kifejezetten a festőművészet dicséretét zengi.[1855] Amikor pedig később Csernus a klasszikusok, főleg Caravaggio felé fordul, akkor sem a Richterre vagy Warburgra jellemző archívumként közelít a modern művészethez, hanem klasszikus módon párbeszédet folytat az elődökkel.[1856] Nem képként festi meg őket, mint Konkoly, Lakner vagy Rauschenberg Rembrandt vagy Tiziano műveit, hanem a képeiken keresztül festi meg saját vízióját, saját aktuális valóságát, ami a hatvanas évek közepétől kezdve leginkább saját műterme és közvetlen környezete lesz.

Innen nézve az is izgalmas, hogy Csernus tulajdonképpen Manet-hoz, Warburghoz és Walter Benjaminhoz hasonlóan nem múzeumi művészettörténetként tekint az eldologiasított, muzealizált műtárgyakra, hanem élénk párbeszédet folytat azokkal, és újra élettel akarja megtölteni a művészetet, Hal Foster kifejezésével élve mintegy reanimálni akarja a tradíciót, bizonyos értelemben Richard Hamiltonhoz és Roy Lichtensteinhez hasonlóan.[1857] Ez ráadásul párosul egyfajta ismeretelméleti érdeklődéssel is, hiszen a montázs Benjamin, Bloch, Brecht, Deleuze és Didi-Huberman felfogásában is a kreatív értelmezés helye, és egyúttal a valóság töredékes komplexitásának is a lenyomata.[1858] Didi-

[1854] Foster 2002. Didi-Huberman 2009.
[1855] Benjamin H. Buchloh: Gerhard Richter's „Atlas". The Anomic Archive. October, 1999/1. 117-145.
[1856] V.ö.: Hal Foster: The Archives of Modern Art. October, 2002/4. 81-95.
[1857] Foster 2002, 91-94. Foster 2012.
[1858] V.ö.: Bloch 1935. Deleuze 1983. Buck-Morss 1989. Didi-Huberman 2009.

Huberman ráadásul éppen a benjamini dialektikus képet, vagyis a valóság és a leképezés hagyományos viszonyát mozgásba lendítő művészi ábrázolást, a Jacques Ranciere által később tűnődőnek, illetve elgondolkodtatónak (pensive)[1859] nevezett képet kapcsolja és olvassa össze Warburg atlaszával, avagy az anakronisztikus művészettörténeti montázs stílus- és szellemtörténeti időket átívelő pszichohistóriájával.

A *Vasárnapok* tehát akár tekinthető Csernus saját, személyes atlaszának is, ami azért nagyon más, mint Rauschenberg vagy Richter montírozott atlasza, Csernus ugyanis az egyes elemeket aprólékosan és gondosan megmunkálja, a kis képeken különféle technikákat használ, alkalmazza a cuppantást és a visszakaparást, de a cuppantás és a transzfer rajz kombinációjával is kísérletezik, amikor egy újságot összegyűr, hígítóval beken, majd az olajjal alapozott vászonba cuppantja bele. Ez a fajta gyűrt cuppantás a valóság ábrázolása és a referencialitás tekintetében valahol mintha félúton lenne Rauschenberg és Johns realizmusa, az illuzionisztikus transzfer képek és a zászló sávjai mögött felsejlő meggyűrt újságok képei között. Csernus újságján ugyanis a képek jól felismerhetők még, de azért előtérbe kerül már újság voltuk, reprezentáció jellegük és lap formájuk is. Ami Richter esetében a raszteres blur,[1860] az lesz Csernusnál az összegyűrt transzfer, ami popos periódusának jellegzetes technikájává válik. Ráadásul Csernus ezzel az összegyűrt transzferrel, a valóság valódi lenyomatával mintegy szembe szegezi, szembeállítja saját festői (nem fotórealista, hanem inkább fotografikusan realista) teljesítményét, amely a néző perspektívájában (és a festő szándékai szerint) sokkal pontosabb és objektívebb képet ad a valóságról, mint az odacuppantott média.

Érdekes módon ez a fajta montázs-festmény szerkezet ebben az időben jelenik meg Laknernél is Budapesten a *Saigoni buddhista szerzetesek tiltakozása* képi felépítésében, amit viszont bevallottan Rauschenberg, illetve John Heartfield inspirált, akinek éppen 1965-ben nyílt kiállítása a budapesti Ernst Múzeumban.[1861] A montázs budapesti népszerűségéhez emellett az is hozzájárulhatott, hogy a hatvanas évek elején jelentek meg Eisenstein válogatott tanulmányai, és Lakner barátja, Erdély Miklós már a hatvanas évek közepén összekapcsolta egymással a szovjet filmes montázselméletet, a szürrealista montázs-kultúrát

[1859] Ranciere 2008.
[1860] V.ö.: Koch 1992.
[1861] Szentesi 1991. Fehér 2016b.

és Rauschenberg új, neoadada montázs-technikáját.[1862] Elgondolkodtató párhuzam, hogy Heartfieldet és a dada politikai montázsait az ötvenes években reanimálta a londoni Independent Group is Eduardo Paolozzival és Richard Hamiltonnal az élen. Csernust viszont inkább a párizsiak, a *Figuration Narrative* és a korábbi *Hétköznapi mitológiák* művészei inspirálhatták Rauschenberg mellett, habár az is jelzés értékű, hogy egyik Bernáthnak írott levelében éppen az egyik legkevésbé forradalmi és kritikus művészt, Leonardo Cremoninit emeli ki közülük név szerint is.[1863]

Cremonini azonban ebben az időben valahol Bonnard-hoz hasonló felfogásban kísérletezett a metafizikus festészet megújítási lehetőségeivel. Vagyis a reneszánsz, klasszikus képteret egyáltalán nem tördelte fel, inkább csak festői, optikai effektekkel modernizálta. Cremonini és Csernus ezzel együtt mégiscsak egy olyan fura, kísérteties perspektívába helyezte a hétköznapi élet- és tájképet, ami áttételesen párhuzamba állítható Gassiot-Talabot, illetve Barthes mitológia-kritikai, ideológiakritikai programjával, amelynek célja az volt, hogy rámutasson arra, ahogy a kapitalista, polgári társadalom a klasszikus mítoszok, sőt a népi hagyományok felhasználásával legitimálja politikáját.[1864] Ennek egyik klasszikus esete maga a hidegháború is a jó és a rossz szerepeinek egyértelmű leosztásával, amit Barthes már az ötvenes évek közepén feltárt. Csernus azonban valószínűleg nem ismerte Barthes műveit, és ez az ideológiakritikai nézőpont nem jelenik meg leveleiben és interjúiban sem. Az ideológiakritika, illetve a politikai reflexió hiánya választja el festészetét Robert Rauschenberg szita-képeitől is, hiszen Csernus szinte egyáltalán nem referál a Rauschenberget annyira izgató és bosszantó absztrakt expresszionistákra sem, hanem kifejezetten aprólékosan és fotórealistán festi meg a kis képek többségét.

Ebbe az irányba, az autonóm, sőt a világtól elzárkózó festőművészet dicsérete felé mutat az egykor a Thyssen-Bornemisza gyűjteményben található nagyméretű (146 x 163 cm) cím nélküli műterem ábrázolás (*Cím nélkül*, 1973) is, amely vélhetően Csernus saját párizsi műtermét, annak is az egyik falát ábrázolja, amelyet kollázs-szerűen borítanak be a fényképek, az újságkivágatok, a vázlatok és a kisebb olajképek. A legtöbb kép témája vagy az

[1862] Szergej Mihajlovics Eisenstein: A filmrendezés művészete. Gondolat, Budapest, 1963. Erdélyre kifejezetten hatott is Eisenstein affektív montázs fogalma, amit az első között kapcsolt össze Rauschenberg munkásságával: Montázs-éhség. Valóság, 1966/4. 100-106.
[1863] Csernus Tibor levele Bernáth Aurélnak. Párizs, 1965. MTA Kézirattár, 2155-629. A Cremonini párhuzamhoz talán az is hozzájárult, hogy a párizsi kritika is Cremoninihez hasonlította a magyar festőt. V.ö.: M. A. A.: Francia kritikák Csernus Tibor festőművész párizsi kiállításáról. Magyar Nemzet, 1964. május 22.
[1864] Barthes 1957. Gassiot-Talabot 1965.

emberi arc, vagy a kéz, és vannak gipsz portré fejek is az asztalon. Vagyis egy praktikus, hétköznapi festői archívumról van szó, nem pedig pátoszformulákról, vagy traumatikus eseményeket idéző képekről, mint Gerhard Richter *Atlasz*a esetében. E tekintetben a megfestett témák is elgondolkodtatók, hiszen a repülés vagy a boksz képei egyaránt a szórakoztatóipart idézik fel. A *Bokszolók vacsorája* (1967) ráadásul ismét mozgásba hozza a „klasszikus" referenciákat, hiszen olyan, mintha egy holland csoportképet látnánk. Egy asztal körül ülnek, állnak a többnyire öltönyös bokszolók, akik szürke, grisaille tónusban, fekete-fehér fotókat idézően vannak megfestve, miközben a kép egyes részletei élénk, sárga és vörös színezést kapnak, ami talán a pop art által divatossá tett, kifakult vagy éppenséggel túlságosan is rikító, nyomdai színek inspirálhattak.

A bokszolók asztalán vanitas csendéletet idéző romjai láthatók egy étkezésnek, tányérok, palackok, és fotórealistán megfestett újságcikkek halmazával. A bokszolók figuráinak kontúrja viszont kifejezetten éles, ami modern, kollázs-szerű hatást kelt. A hős sportolók így kétdimenziós, papírmasé alakokra emlékeztetnek, ami mégiscsak egyfajta ideológiakritikai töltetet hordozhat, ha a kapitalizmus szubjektumformálására gondolunk,[1865] illetve Rancillac vagy Fromanger festményeire, ahol a sziluett kitüntetett szerepet játszik, egyfajta elidegenítő effektként funkcionál. Tulajdonképpen azt jelzi, hogy nem valódi, hús-vér embereket látunk, hanem csupán reprezentációkat, fotografikus képeket, alakokat, amelyek úgy vannak beállítva, hogy tükrözzék vissza azt, hogy a modern ember csupán a hatalom szubjektuma, aki a politikai reprezentáció céljait szolgálja.[1866] Az amerikai politikai reprezentáció még a vietnámi háborút is az amerikai demokrácia humanista eszméinek terjesztéseként, a harmadik világ felszabadításaként állította be, amivel az újbaloldali humanisták nyilván nem értettek egyet. Fromanger-től vagy Rancillac-tól eltérően Csernus azonban nem katonákat vagy tüntetőket jelenít meg festményén, hanem a sportvilág hőseit, technikája, hozzáállása azonban hasonló Fromanger-hez, akinél Foucault a parrhesia, a szabad és felszabadító, őszinte, impulzív beszéd látásmódját fedezi fel a fotografikus képet átfestő absztrakt, expresszív gesztusokban.[1867] Csernus a cuppantásokkal és a kaparásokkal tulajdonképpen hasonló módon használja, azaz festi és értelmezi újra a fotografikus képet, nemcsak a *Bokszolók vacsorájá*nál, de már korábban, a hasonló karakterű *Modellezők*nél is.

[1865] V.ö.: Debord 1967.
[1866] V.ö.: Tagg 1988.
[1867] Foucault 1975b. Tanke 2009, 12-15.

Bernáth tanítványa azonban a fotografikus kép destruálása során is tartja magát az egységes képtér illúziójához, vagyis Fromanger-től eltérően nála nem válik el egymástól jól érzékelhetően a fotografikus valóság és a festői gesztus rétege, mert Csernus a valóság fotografikus ábrázolásába csempészi bele a szubjektív gesztust, a festék és a valóság materialitását.

Az új spektakuláris valóság modern és plebejus „elöljárói" tehát Csernusnál a bokszolók lesznek, akik azonban még sem képviselik, nem reprezentálják a gazdasági-politikai valóságot és annak elitjét, hiszen kollázs-szerűen vannak megfestve, vagyis Csernus reflektál reprezentáció mivoltukra. Ez egyúttal megidézi Foucault Fromanger-értelmezését is a fotografikus, sőt kifejezetten fotogén festmények ikonofíliájával és a festészet, illetve a kép tradicionális határainak, kereteinek felszámolásával, a kép személyessé tételével.[1868] Csernus Papp Lacis sztorija pedig nemcsak arról szól, hogy mennyire imádta a bokszot, de arról is, hogy a bokszolókat olyan hétköznapi vagányoknak tartotta, akik fittyet hánynak a politikára, ha kell reziliensen alkalmazkodnak,[1869] de a sportot tekintik fontosnak, nem pedig a politikai ideológiát vagy a napi politikát. A boksz tehát Csernus számára nemcsak egy alapvetően hagyományos, hősi, férfias, politikai mentalitást jelentett, ahol a küzdősport a klasszikus férfi értékek, az erő, a kitartás és a becsület modern allegóriája, hanem az autonóm, a politikától független, a sport nemes törvényei és etikája által kormányzott élet szimbóluma is lett. „A Thormák kitettek egy csapatot; akár a francia királyok követték egymást VIII-ig, de köztük ez a Thorma II. volt az igazi. S aztán disszidált, de nem jutott messzire, mert csehszlovák válogatottként tért vissza Pestre, s Papp Lacival bokszolt. Ott voltam a meccsen, Szinte Gáborral az állóhelyről néztük: belépett Papp László, óriási taps, utána jött Thorma II., s fütyült, zúgott a nép. Ordították is: hazaárulónak tekintették Thormát. Sose felejtem el: háttal, lehajtott fejjel állt a sarokban, s nem mozdult. Megvárta, amíg kifárad a tüntetés. Bár nem volt verekedős koma, Pappot nagyon megkalapálta, a második menetben Adler bedobta a törülközőt. Azt hiszem Papp megilletődve bokszolt. Akkor jártam utoljára bokszmeccsen."[1870]

[1868] Foucault 1975b.
[1869] Majtényi 2015. Chandler 2014.
[1870] Ablonczy 2008, 71. Csernus amúgy nem láthatta élőben a meccset, mert arra az 1947-es dublini Európa Bajnokságon került sor. Thorma pedig valójában nem disszidált, hanem az államhatárok változtak úgy, hogy csehszlovák állampolgár lett 1945 után.

Egy a *Bokszolók vacsorá*jához hasonló jellegű, de szita-festményre emlékeztetően montázsos felépítésű, kávéházi és utcai elemekből, városi jelenetekből felépülő, nagyméretű, de cím nélküli (1967) kompozíciót is ismerünk ebből a korszakból, ami a már említett kifejezetten erős, nyomdai és populáris grafikai asszociációkat keltő popos színekkel (neonzöldek, lilák, kékek) dolgozik. Ez a festmény azonban már valódi montázs, hiszen nincs egységes képtér, és az egyes összemontírozott képek perspektívája is eltérő. Technikailag Csernus ismét szinte mindent alkalmaz a trompe l'oeil fotografikus realizmustól a gesztusokon át a cuppantásokig. A figurák egy része ráadásul ismét sziluett-szerű, ami felidézi a Figuration Narrative képalkotását Rancillac-kal és Fromanger-vel az élen, akik előszeretettel dolgoztak fotografikus körvonalakkal.[1871] A figurák egy másik része azonban a *Bokszolók*hoz hasonlóan Francis Bacon szellemében torzítja az arcot, mintha bemozdult, elmosódott fotókat látnánk. Nagyon hasonló felépítésű és méretű a másik ismert korabeli cím nélküli montázs-festmény is, ami vélhetően szintén ebből a párizsi időszakból származik. Ezen műterem fragmentumok láthatók, valamint utcarészletek egy felborult autóval, egy összetört villamos pedig mintegy kollázsként van belehelyezve a vászon terébe. Valójában azonban egyik motívum sem kollázs, csak kollázs-szerűen vannak megfestve, illetve egészen pontosan a fémlemezre festett jelenetek kollázs-szerűen vannak rányomtatva a vászonra. Csernus ráadásul a monotípiákként a vászonra vitt képekbe még bele is festett, ami éppen a sárga villamoson látható jól. Olyan, mintha egy Rauschenberg szita-festmény sajátos Csernus-féle monotípia-verzióját látnánk. Az átfestett monotípia montázsba a satírozás nyomait magukon viselő transzfer rajzok, fotók is bekerültek, azonban Csernus tudatosan, különféle festői gesztusokkal, kenésekkel, ecsetnyomokkal igyekezett elmosni a különféle „cuppantásos" (décalcomanie és transzfer) technikák határait.

Az összemontírozott képek között több műteremrészlet is található nagy félköríves ablakokkal, valamint egy vacsora jelenet ácsingózó gyermekekkel, illetve egy kifejezetten erőteljesen satírozott csendéletfotó transzfer rajza. A montázs-festmény egésze így párdarabjához hasonlóan leginkább a modern élet benjamini allegóriájaként értelmezhető.[1872] Ebbe a baudelaire-i irányba mutat az is, hogy Degas balettpróba festményein vannak ilyen hatalmas, osztott ablakok. A kép középpontjába, középtengelyébe azonban egy óriási ajtó képe kerül, amely éppen nyílik ki, de a résen át csak a sötétség

[1871] V.ö.: Ameline 2008. Wilson 2010.
[1872] V.ö.: Benjamin 1935. Benjamin 2001. Bürger 1974. Müllner 2011.

látszik. A festmény tehát nem az ablak, hanem az ismeretlenre nyíló ajtó allegóriájává válik. Ez az ajtó kapcsolja össze, illetve szakítja el a felső sor műtermi képeit, melyek egyikén a magányosan morfondírozó művész is megjelenik, a középső és az alsó sor erőteljesebben fragmentált világától, amelyben az arctalan figurák az emberi élet szenvedéseit jelenítik meg, illetve a baleset képiségét konfrontálják a pihenés és a luxus képeivel, amelyeket a képtér centrumába helyezett három elmosódott, ülő, fürdőruhás nőalak képvisel. A magányos művész sötét alakja, aki kapcsolatot teremt a nézővel a *Las Meninas*-t is eszünkbe juttathatja, valamint Manet jóval teátrálisabb (Michael Fried kifejezése)[1873] és szuggesztívebb alakjait, de leginkább mégiscsak a természettel szemben magányosan megálló, a fenséggessel szembenéző Caspar David Friedrich figurát (*Szerzetes a tengernél*, 1809) idézheti fel. Ekként a műtermi szcéna az ego, a szubjektivitás konstrukciója, az énformálás kontextusának irányába is megnyílik. A Párizsban nyomorgó és saját egzisztenciáját, illetve aktuális hangját kereső Csernus ekként a fragmentált, allegorikus modernség Baudelaire-től Benjaminon át Rauschenbergig ívelő toposzához ízesülhet.[1874]

Ehhez a vélhetően hatvanas évek végi, fragmentált, darabjaira hulló, erőteljesen allegorikus, sőt enigmatikus montázsvilághoz képest jelent kifejezetten éles törést, cezúrát a hetvenes évek képalkotása, ahol az 1971-es *Lányok farmernadrágban* már kifejezetten egy fotórealista festménynek tűnik, és a Lindbergh-sorozaton, illetve a műtermi képein is mintegy helyreáll a klasszikus, perspektivikus valóság struktúrája.[1875] A képtér visszanyeri egységét, totalitását. A visszatérés a valósághoz csernusi programjának érdekessége, hogy a nyitódarabként is értelmezhető *Lányok farmernadrágban* is lényegében egy piac-kép, vagyis a Csernus-féle nagyvárosi életkép legújabb verziója, a baudelaire-i és manet-i efemer, modern élet, a rohanó, darabjaira hulló, vagy más nézőpontból cseppfolyóssá váló modernitás naturális, a festészet reprezentációjában újra hívő leképezése, kimerevítése, megszelídítése.[1876] A hetvenes évek eleji piac-képek egy másik jellegzetes darabja szintén egy pillanatkép-szerű, nyilvánvalóan fotóról festett piaci felvétel (*Cím nélkül*, 1972), ami a holland csendéletek szellemében éppúgy szól a festészet hatalmáról, mint a világ

[1873] V.ö.: Michael Fried: Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot. University of California Press, Berkeley, 1980. és Fried 1996.
[1874] V.ö.: Buck-Morss 1989. Krauss 1999a. Joseph 2003.
[1875] V.ö.: Foucault 1966a. Damisch 1987.
[1876] V.ö.: Marshall Berman: All That Is Solid Melts into Air. The Experience of Modernity. Verso, New York, 1982. Zygmunt Bauman: Liquid Modernity. Polity, Cambridge, 1999. A tekintet megszelídítése kifejezést Lacan használja a művészet funkciója kapcsán: Lacan 1964.

gazdagságáról. A piac-képek mellett ekkor fotórealista jellegű városképek, utcarészletek és érdekes városi tájképek is születtek, mint például az *Almafa* címen is ismert cím nélküli (1971) kompozíció egy hatalmas almafa lombjával és mellette egy villanypásztor közelében legelő tehénnel, illetve a *Motorbicikli* címen is ismert szintén cím nélküli festmény (1974). Mindkét kompozíció izgalmas abból a szempontból is, hogy jól észlelhető rajtuk a kontinuitás a szürnaturalizmus és a Csernus-féle hiperrealizmus között, hiszen a városszéli almafa lombozata, illetve az elhagyatott grund fűtengerének hiperrealizmusa közelről nézve szürnaturalizmussá „esik szét". Erre már felfigyelt Németh Lajos is, aki egy közös barátjukat, Koffán Károlyt idézte, aki szerint Csernus valójában nem úgy festett ekkoriban, mint az amerikai hiperrealisták, hanem úgy, mint a francia posztimpresszionisták, jelesül Seurat, hiszen fotó-szerű festményei közelről apró ecsetvonások miriádjaira esnek szét.[1877]

Mindez Németh számára újabb bizonyíték arra, hogy Csernus fotórealista korszakában is a tradícióban élt, vagyis olyan festő volt, mint Manet vagy Degas, aki a magyar nagyokhoz, Bernáthhoz és Szőnyihez hasonlóan a klasszikusokkal folytatott párbeszédet. Vagyis az amerikai hiperrealistáktól és közép-európai követőiktől eltérően nem a mediatizált, fotografikus valósággal, a reklámokkal és a magazinokkal szembesítette a festészetet, hanem a hétköznapi élet személyes, fotografikus reprezentációit vitte vászonra az aktuális fotórealista festészet, majd pedig a tradíció látásmódján keresztül. Mindezt úgy is megfogalmazhatnánk, hogy folyamatosan a tradíció és az innováció, a jelen és a múlt dialektikájában, dialektikus képeken át kereste és járta a saját útját.[1878] A nagyvárosi élet mellett ebben az új, realista korszakban ismét a repülés, illetve a repülőgép modellezés jelentett egyfajta fogódzót Csernus számára, amiben olyan témára talált, ami egyszerre volt számára modern és személyes. Csernus 1984-ben így emlékezett vissza az e tekintetben paradigmatikus Lindbergh-sorozatra: „A Lindbergh-képeket a Lindbergh-napló illusztrációinak tekintem. Nosztalgiát éreztem a repülőgép-modellezés iránt, amivel fiatal koromban foglalkoztam. Egyúttal a modellek utalnak is a modern festészetre, hiszen az gyakran a barkácsolás képzetét idézi fel."[1879]

Ez a bizonyos barkácsolás vélhetően a különféle, nem-festészeti technikák (frottage, grattage, décalcomanie, monotípia, transzfer, szita) alkalmazását, kombinálását, sőt talán

[1877] Németh 2017, 298.
[1878] A dialektikus kép benjamini fogalmáról bővebben: Buck-Morss 1989.
[1879] Jean-Louis Murris: Beszélgetés Csernus Tiborral. Művészet, 1989/8. 30.

még a montázs-technikát is jelenti, ha a barkácsolásra, mint bricolage-ra gondolunk.[1880] Jean Clair 1973-as cikkében kifejezetten ezekre a képekre csodálkozott rá, és a sorozat kezdetét 1971-re datálta.[1881] A montázs-festményekhez képest itt már ismét kifejezetten életképekben gondolkodott Csernus, amelyek a Lindbergh-mitológia fotografikus emlékezetéhez kapcsolódnak. Az egyik képen (*Cím nélkül*, 1971) szürnaturalista fűvel borított reptéren három repülő és két repülős látható, az egyik egy motorra, a másik egy autóra támaszkodik lazán, de jelentőségének teljes tudatában. A festmény főszereplője azonban ezúttal is leginkább a szürnaturalista fűtenger, ami a képtér kétharmadát kitölti. De Clair olyan festményről is ír, amelyen jól felismerhető Lindbergh repülőgépe a híres Spirit of Saint Louis, ami egy hangárban parkol. Egy harmadik képen pedig ismét Lindbergh jelenik meg, aki ezúttal a valóságtól némiképp távolabb, egy műterem ajtajában áll, amelynek asztalán repülőjének makettje látható, vagyis itt már a modellező Csernus önmaga és a valódi repülős, Lindbergh alakját szintetizálja. 1972-ből még egy olyan, ehhez hasonló műterem ábrázolást is ismerünk, ahol a háttérben jól kivehetően maga Csernus ül a sötétben, a műterem légterét pedig egy hatalmas repülőgép makett tölti be, melyet nyilvánvalóan ő épített. A háttérben, a sötétben üldögélő, merengő, töprengő művész alakja tulajdonképpen Csernus első önarcképének is tekinthető, amely egyértelműen kapcsolódik a melankolikus művész Dürerig, illetve Szaturnuszig visszavezethető klasszikus toposzához, ami csak egy újabb érv amellett, hogy Csernus műtermét, illetve tematikus montázsait és technikai brikolázsait az univerzális igényű warburgi atlasz egy verziójának tekintsük.[1882]

A Lindbergh-képek idején már határozottabbá válik a szita-technika hatása is, ami egyes festmények szemcsézett struktúrájában jól tetten érhető. Az 1972-es *Aviátorok* remek példa erre, amelyen a kifejezetten szemcsés képtérben két férfi éppen szerel egy repülőgépmotort egy garázsban. A kép egyik oldala fekete-fehér, a másik oldalán viszont a repülő élénk, sárga és piros színekkel van megoldva, a festmény vékony faktúrája pedig egyértelműen jelzi, hogy Csernus szitával dolgozott. A kép összességében egy élénk színű, részletgazdag, de monokróm fotó hatását kelti, ami a hetvenes években Jacques Monory festészetét is különlegessé tette a párizsi fotórealista palettán. Ez a két színnel nyomott print

[1880] Jacques Derrida: A struktúra, a jel és a játék az embertudományok diszkurzusában. (1967) Helikon, 1994/1-2. 21-36. Derrida Lévi-Strauss bricoleur-jét helyezi eszmetörténeti kontextusba. V.ö.: Claude Lévi-Strauss: La pensée sauvage. Plon, Paris, 1962.
[1881] Clair 1973.
[1882] Warburg 2000. Zumbusch 2004. Didi-Huberman 2011.

hatás talán Monory és Csernus esetében is James Rosenquistre mutat vissza, aki 1965-ben mutatta be a New York-i Castelli Galériában a modern amerikai álmot ironikusan szintetizáló és a háború, sőt az atomháború vizuális kultúrájával (egy gombafelhő is látható az egyik táblán) konfrontálódó *F-111* 23 tábláját, ami a reneszánsz, humanista freskó posztmodern billboard verziójaként is érthető.

Csernus repülői viszont nem a háborúra reflektálnak, képeinek hőse, Charles Lindbergh repülte át először az Atlanti-óceánt 1927-ben, a New York – Párizs útvonalon. Az amerikai pilóta ebben az időben postarepülőket vezetett, de világraszóló teljesítménye után a Time magazin őt választotta az év emberének 1927-ben. Ugyanebben az évben jelent meg *We* címmel az önéletrajza, amelynek francia fordítása (*Mon avion et moi*, 1927) lehetett az a bizonyos Lindbergh-napló, ami inspirálta Csernust. A repülés témája, ahogy ezt a *Modellezők* is mutatja, viszont már a hatvanas évek elejétől foglalkoztatta, de a hetvenes évek elejétől kezdődően a korábbi szürnaturalista képalkotás e téren is átadta helyét a hiperrealizmusnak, illetve néhány kísérlet erejéig a montázs logikájának, amely Csernusnál vélhetően nem annyira az affekciót, avagy az érzelmi hatáskeltést, illetve a komplexebb narratívát és a befogadó aktivizálását szolgálta, mint inkább a teljesebb képet. A *Vasárnapok*, avagy más néven az *Elfogyott tervek* viszont ebben a perspektívában olyan, mintha Csernus egy szürreális, műszaki rajzokból összeállított atlaszt készített volna a repülésről. A különféle tárgyak és képek montázsa a műterem és a repülés képein, illetve a dada fotómontázs, a szovjet avantgárd film, a szürrealista Wunderkammer és a neodada transzfer hagyományának kombinálása ráadásul Didi-Huberman (illetve Warburg és Brecht) felől nézve mégiscsak egyfajta szakítást jelent a koherens reprezentáció és a lineáris történelem képzetével is.[1883]

A montázs a klasszikus reprezentáció és az autonóm esztétikai szféra perspektívájában egyúttal a művészet társadalmi-politikai szerepét is előtérbe helyezi, hiszen Eisenstein, Brecht, Benjamin és Erdély egyaránt forradalmi potenciált tulajdonított a montázsnak, amely nemcsak az ízlést, de a látást és a tudatot is képes lehet megváltoztatni.[1884] Csernus montázsai azonban ilyen értelemben nem annyira forradalmiak, szellemiségükben közelebb állnak Warburg és Richter rezignált, traumatikusan dezintegrált

[1883] Didi-Huberman 2000. Didi-Huberman 2011.
[1884] V.ö.: Brecht 1962. Eisenstein 1963. Erdély 1975.

atlaszaihoz.[1885] Sőt Csernus valójában Richtertől is eltérő módon nemcsak fotókkal, hanem különféle festmények pátoszformuláival is dolgozott, és archívumát csupán a műterem részének tekintette, nem pedig önálló alkotásnak, különleges intellektuális teljesítmények. A vadászgépek mentén ugyan érdekesnek tűnik a Richter-Csernus analógia, de Csernus Richtertől eltérően, ha repülőgépekről volt szó, akkor is inkább választotta az elvont konstrukciókat, a maketteket a tömegpusztító fegyverek helyett. Richter a kapitalista realizmus ironikus programjának részeként, a düsseldorfi akadémián töltött évei alatt festett vadászgépeket és bombázókat, többnyire fényképek és újságcikkek után, amelyek egy része a II. világháborúra reflektált, egy másik része viszont a legmodernebb hidegháborús haditechnikát mutatta be. Richter a haditechnika és a média párhuzamos ábrázolásával a két történet kontinuitását és emlékezetpolitikai jelentőségét hangsúlyozta ki. Csernus viszont többnyire régi repülőgépeket festett, leginkább Lindbergh idejéből, amelyek nem fegyverként, hanem a repülés eszközeként, különleges technikai konstrukcióként nyűgözték le. Ennek megfelelően számára a technika, illetve az emberi teljesítmény vált fontossá, a repülőgépek háborús szerepére nem reflektált, személyes háborús emlékeiben is a repülés csodáját és a repülők szépségét, repülési teljesítményét emelte ki.[1886]

Csernus a hetvenes évek elején még ebben a tulajdonképpen hipermodern szerepben, egyrészt makettek építőjeként, másrészt melankolikus festőművészként láttatja saját magát is, ahogy ezt műtermi képei is mutatják. A hiperrealizmus 1972-es diadala[1887] után azonban fokozatosan elfordult a valóság fotografikus képének megfestésében rejlő problematikától. 1982-es kiállításának (Galerie Claude Bernard) katalógusában[1888] már elsősorban a hagyomány szerepéről beszélt és a klasszikus mesterek kompozíciójának, szemléletének újrafestéséről, újrafesthetőségéről, ami aztán élete végéig meg is határozta festészeti programját, amelynek már csak a témájaként jelent meg a modern élet, de a modernség látásmódja, a modernitás perspektívái, identitásai már nem tudtak versenyre kelni a klasszikus festészet által kínált kultúra és mesterségbeli tudás bizonyosságával, biztonságával. A hagyományhoz való viszony, a klasszikus reprezentáció tradíciója meghatározta azt is, hogy kortársai közül kiket becsült, egy 1996-os interjújában David Hockney és Antonio López García nevét említette, akikkel ki is állított együtt

[1885] V.ö.: Buchloh 1999. Rampley 2000. Johnson 2012.
[1886] Ablonczy 2008, 70-71.
[1887] Szeemann 1972.
[1888] Jean Paget: Interview avec Tibor Csernus. In: Tibor Csernus. Galerie Claude Bernard, Paris, 1982.

Washingtonban.[1889] Ez abból a szempontból sem érdektelen, hogy López García a hatvanas-hetvenes évek, madridi „új spanyol realistáinak” egyik vezető alakja volt, akit a kritika a hetvenes évektől kezdve mágikus realistának minősített és Velázquez kísérteties modernizálójaként értelmezett.[1890] Hockney pedig talán a Manet-féle modern festészeti tradíció, az impassibilité és a klasszikus kultúra, a tradicionális festészet és a korszerű design szintézisének egyik utolsó nagy művészeként érthető, úgy ahogy Csernus saját magát is értette. Ez a nézőpont és önkép azonban már egészen új megvilágításba helyezte a legizgalmasabb, hatvanas évekbeli korszakának emlékeit is, ami viszont az akkori kor, az akkori kultúra és psziché lenyomataiként értett festményeken keresztül rekonstruálható a legjobban. Ezek a művek azonban egyáltalán nem a magabiztos, klasszikus mestert mutatják, amelynek magát később – a hetvenes évek műtermi képeitől kezdve – láttatni igyekezett, hanem a kín és szenvedés, a konfliktus és a kísérletezés művészét, aki egy veszélyes, szürrealista és neodadaista kitérő után tért vissza a jól ismert klasszikus, realista művészet (és tudás) perspektívájához és archívumához.[1891]

Befejezés: a kultúra fosszíliái és a psziché lenyomatai

Ha a képekre a kultúra fosszíliáiként tekintünk, amelyekből ráadásul visszafejthetők az alkotó elme elképzelései és motivációi is, akkor tulajdonképpen egy szürnaturalista képelmélethez jutunk, egy olyan intellektuális tradíció alapján, ami Jacob Burckhardttól és Friedrich Nietzschétől Aby Warburgon és Georges Bataille-on, Gilles Deleuze-ön és Michel Foucault-n át Rosalind Kraussig és Georges Didi-Hubermanig ível. Ez a tradíció tekinthető antimodernistának, ahogy Krauss, Hal Foster és Yve-Alain Bois gondolja, de antikarteziánusnak is, ahogy Deleuze és Didi-Huberman képzeli.[1892] Mindkét nézőpont párhuzamba állítható azonban azzal a relativista ismeretelméleti állásponttal, amely Nietzschétől Gaston Bachelard-on át Foucault-hoz vezet, akinek archeológiája arra

[1889] Kis 1996, 33.
[1890] William Dyckes: The New Spanish Realists. (1973) Art International, http://www.voiceinoff.com/articles/realists/realists.html
[1891] V.ö.: Foucault 1966a. Foster 2002.
[1892] Bois – Buchloh – Foster – Joselit – Krauss 2005. Didi-Huberman 1990.

koncentrált, hogy ne csak az intellektuális struktúrák és mintázatok erejét, diszkurzusformáló hatalmát mutassa meg, de egyúttal láthatóvá tegye az episztemológiai töréseket, a tudás és a kultúra folytonosságának szakadásait, a longue durée-k és a nagy narratívák konstruáltságát. Ez később oda vezetett, hogy Foucault végül elfordult a tudás nagy absztrakt struktúráitól, inkább azok hatásait vizsgálta a szubjektum és az identitás formálása során, ami a tudás archeológiájától annak genealógiáján át a szubjektum feletti hatalomgyakorlás, illetve az identitás (ön)formálásának biopolitikájáig ívelt.[1893] A foucault-i archeológiai módszer jelentőségét a művészettörténészek közül talán leginkább Didi-Huberman helyezte előtérbe, amikor Foucault-t összekapcsolta Deleuze-zel és a képet a különféle energiák, tudásformák és viselkedésminták konfliktusának terepeként, az egykori szellemi és mentális erőterek lenyomataiként, fosszíliáiként értelmezte át.[1894] Didi-Huberman így tulajdonképpen Warburg egykori, nagyívű, de töredékes ikonológiáját is sikeresen kombinálta Foucault univerzális archeológiájával, illetve annak Deleuze-féle, kiterjesztett, „geológiai" léptékű verziójával.[1895]

A naturalizmuson és a racionalizmuson a relativitás, illetve a vitalitás irányába túlmutató, vagyis bizonyos szempontból – leginkább tudományfilozófiai értelemben[1896] – szürnaturalista képelméletnek viszont, ha valahol igazán van létjogosultsága a vizuális kultúrában, akkor az éppen az antimodernista, dadaista és szürrealista, neoadadaista és szürnaturalista művészeti praxis lehet. E praxison belül azonban Csernus egy igen konfliktusos helyet foglal el, hiszen műveiben a régi és az új, a klasszikus és a modern episztemé nemcsak összekavarodik, mint Max Ernstnél vagy Robert Rauschenbergnél, hanem komoly küzdelmet is folytat a domináns vizuális paradigma (disz)pozíciójáért. Nyilván ezért lehetett és lett is számára fontos a paradigmák, avagy a nyelvek és kultúrák összeütközésének hidegháborús korszakában, az ötvenes évek második felében Manet, Ernst és Rauschenberg festészete, akik Foucault és Deleuze archeológiai perspektívájában éppen

[1893] Rajchman 1985. Koopman 2008. Takács 2018.
[1894] Didi-Huberman 2002a.
[1895] Deleuze – Guattari 1980.
[1896] Szürnaturalista tudományfilozófia a szó szoros értelmében nem létezik, de nyomai fellelhetők Gaston Bachelard munkásságában. V.ö.: Bachelard 1934. Bachelard 1936. A filozófiai és a természettudományos naturalizmus természetesen önmagában is egy rendkívül összetett és ellentmondásos nézőpont, ami rengeteg szálon fonódik össze az empirizmus, a realizmus és a fizikalizmus ideáival, érvrendszereivel és diszkurzusaival. V.ö.: David Papineau: Philosophical Naturalism. Blackwell, Oxford, 1993. Eugen Fischer – John Collins (eds.): Experimental Philosophy, Rationalism, Naturalism. Rethinking Philosophical Method. Routledge, New York, 2015.

egy ilyen típusú konfliktusban látták a művészeti praxis erejét és velejét. Hozzájuk hasonlóan Csernus is kiemelten fontosnak érezte, hogy a küzdelemnek, a konfliktusnak, az alkotásnak és a hagyomány vonatkozásában elképzelt innovációnak ott legyen a nyoma a festményen. Nemcsak a motívumok és a toposzok, a kulturális és stiláris idézetek és hivatkozások megjelenítésében, hanem a formák mögötti pátosz, a megformálásért folytatott küzdelem megörökítéseként is, ami a kaparásban, a dörzsölésben, a cuppantásban, a „barkácsolásban" gyönyörűen tetten érhető. Lehet, hogy Csernus tudatosan egy naturalista praxis iránt kötelezte el magát, amely a természet lehető legmodernebb leképezésének problémáját kívánta megoldani, de e probléma megoldása során tudattalanul előtérbe került a megoldás lehetetlensége, a klasszikus és a modern paradigmák összekombinálásának paradoxona.

Két évtizeddel az atomkori, szürnaturalista kísérlet megkezdése után, a hetvenes évek közepén viszont talán azért tért vissza Csernus a „klasszikusokhoz", Velázquezhez, Vermeerhez és Caravaggióhoz, illetve az ő koherens, naturális „realizmusukhoz", mert a pop art bricolage-ában elveszni látszott számára művészetének legfőbb célja, magának a valóságnak, az életnek és a világnak a lehető leghűségesebb, avagy a leginkább realisztikus (a gombrichi értelemben)[1897] ábrázolása. Az a fajta realizmus, az a fajta problémamegoldó festészet, ami amúgy Szőnyi és Bernáth levegőperspektívájától Juhász Ferenc, Weöres Sándor és József Attila mágikus realizmusán át Max Ernst és Hantai Simon szürreálisan vitális struktúráihoz is elvezette. Csernus mindazonáltal a hetvenes évektől kezdődően nem replikákat, és nem is tökéletesnek szánt másolatokat készített a régi nagy mesterek stílusában, hanem inkább optikákat, nézőpontokat, eszköztárakat, vagyis diszpozíciókat vett kölcsön, hiszen tisztában volt azzal, hogy a festészet létjogosultságát a technikai képek, a fotográfia és a film korszakában éppen a sajátos festői, festészeti látásmód adhatja meg. A korszak szemét, a kor vizuális kultúráját ráadásul Csernus sokszor a szó szoros értelmében lenyomatként, avagy décalcomanie-ként, monotípiaként, transzferként, vagyis egyfajta leletként vitte át a vászonra.

Olyan, mintha Csernus a lenyomatokkal az optikai tudattalan képeinek dinamogramjait hozta volna létre,[1898] hiszen a kész média képeit dolgozta, festette át, illetve a monotípia „objektív", avagy indexikus grafikai eljárása helyett alkalmazta a décalcomanie, majd a transzfer rajz technológiáját, amelybe aztán ecsettel, zsilettpengével és festőkéssel

[1897] Gombrich 1960. Potts 2013.
[1898] Benjamin 1936. Didi-Huberman 2002a.

még bele is nyúlt, vagyis azt még formálta, alakította, a média pátoszformuláit a saját szája íze szerint módosította. Vagyis élt azzal a lehetőséggel, amit Gary Shapiro és Martin Jay Foucault nyomán a művészet parrhesia-jának nevezett, élt a képek nyújtotta brutális és kendőzetlen igazság fegyverével, ami mintegy romlásba döntötte a szocialista realista spektákulum egyszerre idealizált és naturalizált (fotografikusan és naturálisan megjelenített) univerzumát.[1899] Ebben az episztemológiai és politikai értelemben is kiterjesztett szürnaturalista perspektívában Aby Warburg fotografikus atlaszától (*Mnemosyne*) és Georges Bataille szürreális enciklopédiájától (*Documents*) André Malraux imaginárius múzeumán és Robert Rauschenberg modern média poklán (*Dante Rajzok*) keresztül vezethet az út Csernus szürnaturalista décalcomanie-montázs és popos monotípia-montázs festményeinek megértéséhez. Ez a sajátos szürnaturalista látásmód pedig Georges Bataille és Kállai Ernő felől nézve is érthető a közismert és klasszikus realizmusoknál mélyebb realizmusként, illetve parrhesiaként is, legalábbis a szürnaturalizmus és a pop art, vagy inkább az újfiguratívitás időszakában.[1900]

Emlékezetpolitikai szempontból viszont nagyon tanulságos, hogy Csernus nem tulajdonított nagy jelentőséget a szürnaturalista periódusának, és annak önértelmezése során leginkább a realizmus új és később meghaladott formájaként tekintett a szürnaturalista stílusra.[1901] Lakner László is hasonló módon illesztette be az időszakot pályaképébe, amelynek jelentőségét még inkább csökkentette azáltal, hogy a szürnaturalizmust elsősorban Csernushoz kapcsolta és nem a „saját" stílusaként gondolt arra, mivel ez a bizonyos saját hang az esetében a pop arttal jelent meg.[1902] Hasonló módon értelmezte a szürnaturalizmust későbbi visszaemlékezéseiben, a kilencvenes években Konkoly Gyula és Gyémánt László is, Csernustól és Laknertől eltérően azonban ők azért mindketten beillesztették a szürnaturalizmust a kulturális ellenállás nagy magyar narratívájába.[1903]

[1899] Shapiro 2003. Jay 2011.
[1900] Bataille 1929. Kállai 1947a. Foucault 1984b, 259-261.
[1901] Murris 1989. Kis 1996.
[1902] Szentesi 1991.
[1903] V.ö.: Havasréti 2006. A narratívát én Havasrétihez képest kiterjeszteném az Európai Iskolától a nyolcvanas évek újhullámos törekvéseiig. Lásd erről bővebben tőlem: Piaci viszonyok. A kulturális ellenállás narrativizálása és archiválása a magyarországi képzőművészetben 1949 után. In: Apor Péter et al. (szerk.): Kulturális ellenállás a Kádár-korszakban. MTA Bölcsészettudományi Központ, Budapest, 2018. 21-40.

Ebben a nagy narratívában azonban a szürnaturalizmus is a „politikai” ellenállás egy formája lett, amelynek során a stílus csupán egy eszközzé vált, egy lényegében jelentésnélküli eszközzé, amely elsősorban negációként, a felszínes realizmus kritikájaként vált jelentésessé.[1904] Konkoly még azt is kihangsúlyozza, hogy éppen festői praxisának ellenkulturális értékrendszere tette lehetetlenné még diplomázását is, mert tudta, hogy tanárai nem fogják elfogadni az általa festett művet, de őt ez akkor már nem érdekelte, mert el akarta hagyni az országot.[1905] Maurer Dóra is hasonló ideológiakritikai kontextusban értelmezte azt a furcsa jelenséget, hogy műveinek kvalitását ugyan elismerte a bizottság, de problematikus stílusa miatt diplomát végül még sem kapott.[1906] Gyémánt pedig visszaemlékezésében kifejezetten azokat az eseményeket (Aczél által betiltott kiállítás, részvétel a bécsi akcionizmusban) domborította ki életéből, amelyek az Iparterv-generáció avantgárdizmusához, illetve az „ellenkulturális” kiállítási tevékenységhez kapcsolódtak.[1907] Így a kilencvenes években nem az lett a számára fontos, hogy hogyan is festett a hatvanas években, hanem az, hogy egyes műveinek témái miatt kiállításait kritizálták és betiltották. A társadalmi emlékezet, a Kádár-korszak emlékezetpolitikai értékelése így mintegy felülírta a személyes emlékezetet, sőt a dokumentumokat és a művekben fennmaradt pszichohistóriát is. A művek és a korabeli beszámolók ugyanis éppen Gyémánt esetében mutatják meg, hogy a fiatal művész milyen érdekesen és reziliensen, a paródia és az irónia eszközeit sem mellőzve, lavírozott a korszak szocialista realista diszpozitívjének keretei között, hogy az áhított nyilvánosságot és elismertséget megszerezhesse.

A szürnaturalista nyelv stiláris, kulturális és ideológiai mixtúrái és kompromisszumai tehát a későbbiekben megnehezítették a hibriditásából fakadó eredetiségének kidomborítását. Perneczky Géza nyomán ez a hibriditás eklektikává vált a magyar művészettörténetben, Szabadi Judit és Szabó Júlia alternatív értékelése, a mágikus naturalizmus retorikája pedig nem tudta felülírni a stiláris montázst eklektikaként, a pastiche-t és a paródiát pedig giccsként értelmező modernista esztétikát.[1908] Talán ez indokolhatja azt is, hogy a Csernus-kör leginkább reflexív (művészetelméleti szempontból)

[1904] Tulajdonképpen abban az értelemben, ahogy Adorno és Bürger nyomán Buchloh is használja a negáció fogalmát. V.ö.: Buchloh 2000. és Bürger 1974.
[1905] Konkoly Gyula szóbeli közlése, 2017. október 26.
[1906] Topor 2017.
[1907] Bóta 2006.
[1908] Perneczky 1966. Szabadi 1966. Szabó 1966.

tagjai, Lakner és Konkoly sem tekintették igazán forradalmi stílusnak a szürnaturalizmust, aminek tragikus végkifejletét olyan életművek mutatják meg, mint Altorjai Sándor vagy Korga György festészete. Talán ők ketten tartottak ki a legtovább a szürnaturalizmus optikája mellett, míg a többiek a konceptualizmus, illetve a realizmus irányába váltottak. E váltások esetenként annyira markánsak voltak, hogy a szürnaturalizmus például Maurer és Major életművében szinte (diszkurzíve) láthatatlanná vált. A szürnaturalizmus mindkettőjük – amúgy össze is fonódó – történetében a korai, stiláris és formai kísérletezés egyik összetevője lett, paradigmává azonban éppen hibriditása és heterogenitása miatt nem válhatott.

Politikai és esztétikai szempontból is tipikusnak tekinthető Maurer értékelése, aki a hatvanas évek első felében „két Maurer”-ről, egy hivatalosról és egy avantgárdról beszél, akik közül az utóbbi mintegy „saját szakállára”, saját örömére dolgozott, ami oda vezetett, hogy mereven elhatárolódott egymástól a korszak hivatalos, kritikai realista stílusa és a mágikus realista kísérletezés.[1909] Mindazonáltal ma a szürnaturalista „roncsolás”, a dekompozíció, a dekonstrukció és a dezintegráció festői technológiája éppen a hivatalos és a nem-hivatalos, az állami és az autonóm, a szimbolikus és az imaginárius (lacani értelemben), illetve az elmondható és a látható (foucault-i értelemben) konfliktusának és feszültségének lenyomataként, fosszilizálódott emlékeként értelmezhető a legteljesebben.

Az elmondható lényegében még a hatvanas évek első felében is a honosított szovjet nyelvet és ideológiát jelentette, amely a művészt a szocialista spektákulum mérnökének tekintette. Ezzel a nyelvvel és kultúrával szemben fejtette ki avantgárdnak gondolt tevékenységét a „realista” Lakner, az „egzisztencialista” Major és a szürnaturalista Maurer is, sőt a pop art új realizmusába beleszeretető Konkoly, illetve a szocialista realizmus hiperrealista kritikáját adó Méhes László is. Visszaemlékezése szerint ezzel az „elkötelezett” művészettel szemben dolgozott Szabó Ákos is, aki a szürnaturalizmus és a mágikus realizmus kapcsán a „poszt-szürrealista” kifejezést használta, de valójában a művészi alkotás modernista autonómiájának igézetében alkotott. Ez a fajta romantikus – modern autonómia adta Csernus praxisának kulcsát is, aki azonban Bernáth nyomdokain a „szolgáló” és az „autonóm” művészet konfliktusát – életkorából és társadalmi helyzetéből (első generációs művész-értelmiségi) adódóan – az ötvenes években sokkal intenzívebben élte meg. Ennek

[1909] Maurer Dóra szóbeli közlése, 2017. március 3.

köszönhető az, hogy művészetének tematikája még a hatvanas években is hű maradt a szocialista realizmus szemléletéhez, amit az általa választott műfaji keretek (életkép és városkép) mutatnak meg a legtisztábban. A nagyvárosi életkép azonban tudattalanul talán, de csak még intenzívebben kihangsúlyozta a hivatalos, „mérnöki" és a nem-hivatalos, „látnoki" művész szerep konfliktusát. Csernus korabeli szürnaturalista praxisa ekként válhatott nemcsak a korszak kultúrájának, de saját esztétikai-politikai konfliktusainak is gyönyörű lenyomatává, festészetté kövült fosszíliájává.

E konfliktus tulajdonképpen két figura, a mester és a lelki társ alakja köré is kifeszíthető. Bernáth Aurél, a mester egyértelműen a kultúrát és a tradíciót szimbolizálta Csernus számára, míg Juhász Ferenc, a barát viszont az újat jelentette, egyrészt a kommunizmust, másrészt a modernséget, avagy az új technofil kozmológiát, amitől Bernáth szellemtörténeti és életfilozófiai kulturáltságából adódóan is távolságot tartott. Ennek a konfliktusnak – ami Bartók figurájának korabeli jelentőségét ismerve a kor egyik meghatározó, diszkurzivált konfliktusa volt – a nyomai hatják át a szürnaturalista kísérletezést is, ami tradicionális formákat és érzéseket, ismereteket és tudásokat igyekezett új hangon, új módon, új nyelven megszólaltatni. Ezt az új nyelvet jelentette a szürrealizmus, illetve a posztszürrealizmus, vagyis az új figuráció Csernus számára, amely Hantain és Juhászon keresztül az Európai Iskola teoretikusainak sajátos altermodern elképzeléseire épült.[1910] Hosszú távon azonban mégiscsak Bernáth hagyományos, tradicionális realizmusa győzedelmeskedett, Csernus Rauschenbergtől és Rancillactól visszatért, ha nem is Bernáthhoz és Szőnyihez, de Vermeerhez és Caravaggióhoz.

E visszatérés viszont egyúttal a korábbi szürnaturalista kísérletezés traumatizálását is jelentette. A szürrealista kultúra, az antimodernizmus impulzusai kihaltak Csernus önértelmezéséből és a művészettörténet sem vizsgálta meg őket alaposabban, mivel Csernus, Lakner, Konkoly és Gyémánt szürnaturalizmusa csak valami másnak (az „igazi" új avantgárdnak) az előzménye lett. A mai új, lokális fókuszú, geo- és biopolitikai irányultságú művészet- és kultúrtörténet szempontjából[1911] azonban éppen a szürnaturalista kultúra tűnik

[1910] Bourriaud kifejezését itt sem eredeti, történeti értelmében használom, nem a globális posztmodernt felváltó új, kreolizált kapitalizmusként gondolok rá, hanem inkább a többféle modernség egy olyan verziójaként, amely a nem-modern és a premodern kultúrák értékeit ötvözte a modern világképpel. V.ö.: Bourriaud 2009. A többféle modernség fogalmához lásd: Shmuel N. Eisenstadt (ed.): Multiple Modernities. Routledge, New York, 2017.

[1911] V.ö.: Piotr Piotrowski: From Global to Alter-Globalist Art History. Teksty Drugie, 2015/1. 112-134.

a legizgalmasabbnak, ahol nem a nyugati kultúra legmodernebb trendjeinek (a pop arttól a konceptuális művészetig) szimpla honosítása, átértelmezése volt a tét, hanem a különféle tradíciók és a különféle modernizmusok, illetve az eltérő esztétikák és etikák összehangolása folyt. Ez az összehangolás ráadásul Csernus esetében elválaszthatatlan a mestertől, Bernáthtól, aki viszont a szubjektumformálásban is mintát jelentett Csernus számára.[1912] Bernáth ugyanis megvédte Csernust a politikától, biztosította számára az esztétikai és politikai autonómia mentsvárát. Ez a mentsvár azonban Párizsban, 1958-ban komoly sérüléseket szenvedett: esztétikai értelemben Hantai Simonnak, etikai értelemben pedig Bálint Endrének köszönhetően, aki rámutatott Csernus reziliens realizmusának konformitására.[1913]

Ezek a sérülések nyitottak aztán utat az új formák és gesztusok, az új nyelvek és mentalitások intenzív impulzusainak, ami Csernus és követői különleges, mágikus, szocialista realista festészetében csapódott le. A mágikus szocialista realizmus azonban nem lehetett sikeres, pontosabban akkoriban, a hatvanas években nem létezett az a diszpozitív, amelyen sikeres lehetett volna. Az innovativitás erejét gyorsan ellopta tőle a pop art, a hiperrealizmus és a konceptuális művészet, amelyek felől nézve egy retrográd, giccsesen eklektikus stílusnak tűnt. A domináns szocialista realista diszkurzus felől nézve viszont a szürnaturalizmus túlságosan is negatív maradt, stilárisan és ideológiailag egyaránt, hiszen olyan irracionális és vitális energiáknak engedett teret, amelyeket a szocialista realista spektákulum éppen elfojtani, elnyomni igyekezett, hogy kiszorítsa azt a látható és artikulálható kultúra területéről. A provokatív formabontás, a kaotikus világkép és az érzéki impulzivitás ugyanis nem fért bele az építő jellegű, pedagógiai (szubjektumformálás) elkötelezettségű és pragmatikus, szocialista modernizmussá transzformálódó szocialista realizmus kultúrájába.

Párizsban (és Európában) viszont éppen polgári múltja, modernista esztétikuma (autonómia) miatt nem lehetett igazán sikeres a posztszürrealista naturalizmus, ami Csernus esetében tanulságos módon nem egy avantgárd, politikai és konceptuális jellegű praxis felé vezetett, mint Konkolynál és Laknernél, mivel ő Gyémánthoz és Szabóhoz hasonlóan, retrográd módon visszatért a művészet autonóm és immanens történetéhez. A Vermeer-, Velázquez- és Caravaggio-parafrázisokból azonban éppen az a feszültség, éppen az az erő

[1912] V.ö.: Kotkin 1995. Hellbeck 2006. Szolláth 2008.
[1913] Kozák 2015, 138.

veszett ki, ami a szürnaturalizmus hibrid,[1914] esztétikai és etikai konfliktusoktól is terhes festészetét igazán izgalmassá tette. Az a feszültség, az az energia, ami a különféle eredetű kulturális (esztétikai és politikai) toposzok keveredéseként fosszilis formában megőrződött a szürnaturalista, avagy mágikus szocialista realista táblaképekben, amelyek értékét és komplexitását leginkább egy pszichohistóriai és archeológiai érzékenységű ikonológia képes kibontani. A szürnaturalizmus ugyanis nem egy megrendelői akarat (program) és nem is egy alkotói intenció (koncepció) terméke, vagyis az értelmezés és a nyomhagyás hagyományos, célirányos teleológiája nem képes feltárni valódi komplexitását.

A szürnaturalizmus valahogy úgy jöhetett létre az ötvenes évek végének budapesti kultúrájában, ahogy a vulkanikus ércesedés működik. A mélyről jövő magma, a teremtő művészi akarat,[1915] avagy a szürrealizmus által inspirált innovatív energia átjárta mindazokat a kulturális üledékeket, amelyek akkor és ott, Budapesten és a Balatonon, Párizsban és a Riviérán fellelhetők voltak a kiállítóterekben, a könyvtárakban, a könyvesboltokban és a könyvespolcokon, továbbá a piacokon, az utcákon és a lakásokban, illetve az egymással megosztott gondolatokban és a személyes emlékekben. Ennek köszönhető az, hogy a szürnaturalizmus kialakulása során létrejött, az említett impulzusokból és élményekből kikristályosodott heterogén táblaképek olyan egymástól igen eltérő nézőpontokat foglalnak magukba, mint a korai németalföldi, a quattrocento itáliai, a 17. századi holland, a 19. századi francia és a 20. századi német, francia, angol és magyar festészet optikáinak kavalkádja. A motívumok és a gesztusok, a formák és a szisztémák, a technikák és a módszerek között Jan van Eycktől, Piero della Francescától, Édouard Manet-tól, Paul Cézanne-tól, Max Ernsttől, Salvador Dalítól, Jackson Pollocktól, Georges Mathieu-től és Robert Rauschenbergtől származó elemek is felfedezhetők. A hibrid, mágikus szocialista realista festmények virtuális archívumának sokszínűsége azonban jócskán túlmutat az egyszerű képleteken – a különféle kémiai elemek keverékei által szennyezett kristályok világának formai és színbeli gazdagsága viszont kiváló analógiát kínál, ami ismét csak az életfilozófia és a világháború egymással összefonódó traumájából kiserkent szürrealizmushoz vezet. A metaelmélet szintjén a geológiai metaforát csak még tovább erősítheti az, hogy Warburg nyomán Giorgio Agamben a dinamogramként értett pátoszformulákat is a

[1914] Bahtyin 1976. Bhabha 1994. Sandru 2012.
[1915] Bergson 1907. Deleuze 1969. Chirolla – Mosquera 2017.

kulturális emlékezet kikristályosodott formáiként értelmezi.[1916] Ha pedig Michael Baxandall-nek és Michael Ann Holly-nak igaza van abban,[1917] hogy a múlt vizuális üledékei a saját nyelvükön szólítják meg a művészettörténészt, akkor a szürnaturalizmus heterogenitása még talán a róla szóló tudományos értekezés irracionálisnak tűnő komplexitását is legitimálhatja.

[1916] Agamben 2007, 18.

[1917] Baxandall 1972. Michael Ann Holly: Past Looking. Historical Imagination and the Rhetoric of the Image. Cornell University Press, Ithaca, 1996. Holly az egy adott korra jellemző sajátos vizuális nyelv és kultúra tudományos toposzát Burckhardtig vezeti vissza: Burckhardt 1860.

Irodalomjegyzék:

Ablonczy 2008
Ablonczy László: „Valahogy úgy.” A Montmartre lovagja: Csernus Tibor. Hitel, 2008/1. http://www.epa.hu/01300/01343/00072/pdf/20080125-46015.pdf

Adamowicz 1998
Elza Adamowicz: Surrealist Collage in Text and Image. Dissecting the Exquisite Corps. Cambridge University Press, Cambridge, 1998.

Adamowicz 2006
Elza Adamowicz: Surrealism. Crossing Frontiers. Peter Lang, Bern, 2006.

Adamson 2009
Natalie Adamson: Painting, Politics, and the Struggle for École de Paris, 1944-1964. Ashgate, Farnham, 2009.

Ades 1978
Dawn Ades (ed.): Surrealism Reviewed. Hayward Gallery, London, 1978.

Ades et al. 1993
Dawn Ades et al.: Brassai. From Surrealism to Art Informel. Fondacion Tapies, Madrid, 1993.

Adorno – Horkheimer 1947
Theodor Wiesengrund Adorno – Max Horkheimer: A felvilágosodás dialektikája. (1947) Atlantisz, Budapest, 1990.

Agamben 1975
Giorgio Agamben: Aby Warburg and the Nameless Science. (1975) In: Potentialities. Collected Essays. Stanford University Press, Stanford, 1999. 89-103.

Agamben 1995
Giorgio Agamben: Homo Sacer. Sovereign Power and Bare Life. (1995) Stanford University Press, Stanford, 1998.

Agamben 2006
Giorgio Agamben: Mi a diszpozitívum? (2006) https://aszem.info/2017/02/giorgio-agamben-mi-diszpozitivum/

Agamben 2007
Giorgio Agamben: Nymphs. (2007) University of Chicago Press, Chicago, 2013.

Agamben 2009
Giorgio Agamben: The Signature of all Things. On Method. MIT Press, Cambridge, 2009.

Agárdi 1993

Agárdi Péter: Közelítések a Kádár-korszak művelődési politikájához. (1993)
http://eszmelet.hu/agardi_peter-kozelitesek-a-kadar-korszak-muvelodespolitikaja/

Aknai – Merhán 2002
Aknai Katalin – Merhán Orsolya: A Fiatal Képzőművészek Stúdiójának története, 1958-1978. In: Knoll 2002, 201-227.

Alexander – Ryan 2015
Darsie Alexander and Bartholomew Ryan (eds.): International Pop. Walker Art Center, Minneapolis, 2015.

Alloway 1965
Lawrence Alloway: Biomorphic Forties. Artforum, 1965/1. 18-21.

Almási 1965
Almási Miklós: A realizmus korszerűsége és a művészi szubjektivitás. Társadalmi Szemle, 1965/11. 100-107.

Alpers 1983a
Svetlana Alpers: Hű képet alkotni. Holland művészet a 17. században. (1983) Corvina, Budapest, 2000.

Alpers 1983b
Svetlana Alpers: Interpretation without Representation, or the Viewing of Las Meninas. Representations, 1983/1. 30-42.

Alphen 1994
Ernst van Alphen: Francis Bacon, and the Loss of the Self. University of Chicago Press, Chicago, 1994.

Alphen 2005
Ernst van Alphen: Art in Mind. How Contemporary Images Shape Thought. University of Chicago Press, Chicago, 2005.

Althusser 1970
Louis Althusser: Ideológia és ideologikus államapparátusok. (1970) In: Kiss Attila Attila – Kovács Sándor – Odorics Ferenc (szerk.): Testes könyv I., Ictus, Szeged, 1996. 373-416.

Ambrus 1985
Ambrus János (szerk.): A Lukács-vita. Múzsák, Budapest, 1985.

Ameline 2008
Jean-Paul Ameline (ed.): Figuration Narrative, 1960-1972. Centre Pompidou, Paris, 2008.

Ameline 2009

Unfolding. A Conversation between Jean-Paul Ameline and Judit Reigl. Art in America. (2009) http://www.artinamericamagazine.com/news-features/interviews/unfolding-a-conversation-between-jean-paul-amelin-and-judit-reigl-1/

András 1999
Edit András: Gender Minefield. The Heritage of the Past. N. Paradoxa, 11, 1999. 4-9.

András 2005
András Edit (szerk.): Angyalokra szükség van. Tanulmányok Bernáth Mária tiszteletére. MTA Művészettörténeti Kutatóintézet, Budapest, 2005.

András 2009
András Edit: Kulturális átöltözés. Művészet a szocializmus romjain. Argumentum, Budapest, 2009.

András 2011
András Edit: A kávédarálótól a szputnyikig. Tárgykultúra és nő az ideológia szolgálatában. Ars Hungarica, 2011/3. 38-61.

Andrási 1987
Andrási Gábor: Látvány és konstrukció. Kassák Lajos festészete 1950-1967 között. In: Csaplár Ferenc – Gergely Mariann – György Péter – Pataki Gábor (szerk.): Kassák Lajos. MNG, Budapest, 1987. 113-118.

Andrási 1998
Andrási Gábor: Motívumrejtő absztrakció a Zuglói Körben. Ars Hungarica, 1998/1. 83-104.

Andrási – Pataki – Szűcs – Zwickl 1999
Andrási Gábor – Pataki Gábor – Szűcs György – Zwickl András: Magyar képzőművészet a 20. században. Corvina, Budapest, 1999.

Andrássy Kurta 1946
Andrássy Kurta János: Absztrakt művészet a népi demokráciában? Szabad Szó, 1946. június 16.

Andrews – Siddiqi 2011
James T. Andrews – Asif A. Siddiqi (eds.): Into the Cosmos. Space Explorations and Soviet Culture. University of Pittsburgh Press, Pittsburgh, 2011.

Anfam 1990
David Anfam: Abstract Expressionism. Thames and Hudson, London, 1990.

Angyalosi 2009
Angyalosi Gergely: A láthatatlan természet képei. Juhász Ferenc lírája az ötvenes évek első felében. Alföld, 2009/9. 59–64.

Apollinaire 1914

Guillaume Apollinaire: Surnaturalisme. Les Soirées de Paris, 24, 1914. május 15.

Apollinaire 1917
Guillaume Apollinaire: Előszó a Teiresziász emlőihez. (1917) In: Tanulmányok. Európa, Budapest, 1973. 51-54.

Apor 2006
Apor Péter: Történeti antropológia. (2006)
http://www.tankonyvtar.hu/hu/tartalom/tamop425/2011_0001_520_bevezetes_a_tarsadalomtortenetbe/ch05s02.html

Apor 2008
Apor Péter: A mindennapi élet öröme. In: Horváth 2008a, 13-49.

Apor 2017
Balázs Apor: The Invisible Shining. The Cult of Mátyás Rákosi in Stalinist Hungary, 1945-1956. CEU Press, Budapest, 2017.

Apor – Mark 2015
Peter Apor – James Mark: Socialism Goes Global. Decolonization and the Making of a New Culture of Internationalism in Socialist Hungary, 1956–1989. Journal of Contemporary History, 2015/4. 852-891.

Aradi 1957
Aradi Nóra: Tavaszi Tárlat. Magyarország, 1957. május 1.

Aradi 1958
Aradi Nóra: A Velencei Biennálé néhány tanulsága. Élet és Irodalom, 1958. július 18.

Aradi 1959
Aradi Nóra: Bevezetés. In: VII. Magyar Képzőművészeti Kiállítás, katalógus, Műcsarnok, Budapest, 1959.

Aradi 1961
Aradi Nóra: A Fiatal Képzőművészek Stúdiójának III. Kiállítása. Művészet, 1961/8. 12.

Aradi 1962a
Aradi Nóra: Válasz egy vitacikkre. Új Írás, 1962/1. 57-65.

Aradi 1962b
Aradi Nóra: A IX. kiállítás zsürizésének munkájáról. Művészet, 1962/5. 4-7.

Aradi 1964a
Aradi Nóra: Absztrakt képzőművészet. Kossuth, Budapest, 1964.

Aradi 1964b

Aradi Nóra: Gondolatok művészetünkről. Szocialista realizmus – szocialista közösség. Magvető Almanach, 1964/2. 251-262.

Aradi 1970
Aradi Nóra: A szocialista képzőművészet története. Corvina, Budapest, 1970.

Aradi 1980
Aradi Nóra: A szocialista művészet története. Második, bővített kiadás. Corvina, Budapest, 1980.

Ács Horváth 1972
Ács Horváth József: Kóka. Magyar Ifjúság. 1972. május 12.

Ámos 2003
Egri Mária és Kőbányai János (szerk.): Ámos Imre. Napló, versek, vázlatkönyvek, levelezőlapok. Múlt és Jövő, Budapest, 2003.

Babits 1910
Babits Mihály: Bergson filozófiája. Nyugat, 1910/14. 945-961.

Bachelard 1934
Gaston Bachelard: Le nouvel esprit scientifique. Alcan, Paris, 1934.

Bachelard 1936
Gaston Bachelard: Le Surrationalisme. Inquisitions, 1936/1. 1-6.

Bachelard 1957
Gaston Bachelard: A tér poétikája. (1957) Kijárat, Budapest, 2011.

Bacsó 2005
Bacsó Béla: „Érzéki ráeszmélés és a kifejezés megértése.” Mit értünk, amikor látunk valamit. Filológia Közlöny, 2005/1-2. 53-64.

Bahtyin 1965
Mihail Bahtyin: Francois Rabelais művészete, a középkor és a reneszánsz népi kultúrája. Európa, Budapest, 1982.

Bahtyin 1976
Mihail Bahtyin: A szó esztétikája. Gondolat, Budapest, 1976.

Bajomi Lázár 1968
Bajomi Lázár Endre (szerk.): Szürrealizmus. Gondolat, Budapest, 1968.

Baker – Hemingway 2018
Malcolm Baker – Andrew Hemingway: Art As Worldmaking. Critical Essays on Realism and Naturalism. Manchester University Press, Manchester, 2018.

Balázs 2010
Balázs Imre József: Szemlélettranszfer. Az Index Könyvtár mint a szürrealista elképzelések magyarországi megalapozásának kísérlete. Kalligram 2010/11. 81—86.

Balázs 2011a
Balázs Imre József: Alámerülés az énbe. Idegenség-konstrukciók a magyar szürrealizmusban. Alföld 2011/1. 99–110.

Balázs 2011b
Balázs Imre József: Magyar DADA? Létünk, 2011/1. 55-63.
http://epa.oszk.hu/00900/00997/00016/pdf/EPA00997_Letunk_2011_01_055-063.pdf

Balázs 2013
Balázs Imre József: Francia álombeszéd Budapestről. Marcel Jean Mnésiques című könyve. In: Balázs Imre József (szerk.): Kortárs magyar kisebbségi irodalmak. Egyetemi Műhely Kiadó, Kolozsvár, 2013. 152-164.

Balázs 2014
Balázs Imre József: Bálint, Bán, Mezei: az 1947-es párizsi szürrealista kiállítás néhány magyar vonatkozásáról. Műhely, 2014/3. 12-21.

Balázs 2015
Balázs Imre József: Weöres Sándor és a magyar szürrealizmus műhelyei. In: Egyed Emese – Bogdándi Zsolt – Weisz Attila (szerk.): Certamen II. EME, Kolozsvár, 2015. 73–80.

Balducci 2017
Temma Balducci: Gender, Space, and the Gaze in Post-Haussmann Visual Culture. Beyond the Flaneur. Routledge, New York, 2017.

Banker 2014
James R. Banker: Piero della Francesca. Artist and Man. Oxford University Press, Oxford, 2014.

Baranyay 1980
Baranyay András: Altorjai Sándor hét levele, magyarázatokkal. Mozgó Világ, 1980/9. 17-33.

Barki 2015
Barki Gergely: Az elveszett magyar kubizmus. Artmagazin, 2015/6. 12-21.

Barnhisel 2015
Greg Barnhisel: Cold War Modernists. Art, Literature, and American Cultural Diplomacy. Columbia University Press, New York, 2015.

Barthes 1953
Roland Barthes: Az írás nulla foka. (1953) In: A szöveg öröme. Osiris, Budapest, 1996. 5-49.

Barthes 1957

Roland Barthes: Mitológiák. (1957) Magvető, Budapest, 1983.

Bartholeyns 2018
Ghil Bartholeyns: History of Visual Culture. In: Marek Tamm – Peter Burke (eds.): Debating New Approaches to History. Bloomsbury, London, 2018. 247-275.

Bataille 1929
Georges Bataille: Informe. Documents, 1929/7. 382.

Bataille 1930
Georges Bataille: Alantas materializmus és gnózis. (1930)
http://aszem.info/2017/11/georges-bataille-alantas-materializmus-es-gnozis/

Bataille 1934
Georges Bataille: L'Abjection et les formes misérables. (1934) In: Oeuvres complétes, vol. II. Gallimard, Paris, 1970. 217-221.

Bataille 1955a
Georges Bataille: Manet. Skira, München, 1955.

Bataille 1955b
Georges Bataille: Hegel, Death, and Sacrifice. (1955) In: Fred Botting – Scott Wilson: The Bataille Reader. Blackwell, Oxford, 1997. 279-295.

Bataille 1957
Georges Bataille: Erotika. (1957) Nagyvilág, Budapest, 2001.

Baudelaire 1863
Charles Baudelaire: A modern élet festője. (1863) In: Baudelaire válogatott művészeti írásai. Szerk.: N. Újváry Magda és Vayer Lajos. Képzőművészeti Alap, Gondolat, Budapest, 1964. 129-163.

Baudrillard 1972
Jean Baudrillard: For a Critique of the Political Economy of the Sign. (1972) Telos, St. Louis, 1981.

Baudrillard 1981
Jean Baudrillard: Simulacres et Simulation. Galilée, Paris, 1981.

Baugh 2003
Bruce Baugh: French Hegel. From Surrealism to Postmodern. Routledge, New York, 2003.

Bauman 1999
Zygmunt Bauman: Liquid Modernity. Polity, Cambridge, 1999.

Baxandall 1972

Michael Baxandall: Renszánsz szemlélet – reneszánsz festészet. (1972) Corvina, Budapest, 1984.

Baxandall 1980
The Limewood Sculptors of Renaissance Germany. Yale University Press, New Haven, 1980.

Bazin 2011
Jerome Bazin: Socialist Realism and Its International Models. Vingtieme Siecle, 2011/1. 72-87.

Bazin 2013
Jerome Bazin: The Reality of Class Struggle. Realism and Reality in East German Socialist Realism. Own Reality, 2013/1. 1-15.

Bazin et al. 2016
Jerome Bazin – Pascal Dubourg Glatigny – Piotr Piotrowski (eds.): Art Beyond Borders. Artistic Exchange in Communist Europe, 1945-1989. CEU Press, Budapest, 2016.

Bálint 1972
Bálint Endre: Hazugságok naplójából. Magvető, Budapest, 1972.

Bálint 1982
Bálint Endre: Arcok és emlékek. Új Forrás, 1982/6. 33-34.

Bálint 1984
Bálint Endre: Életrajzi törmelékek. Magvető, Budapest, 1984.

Bán 1954
Bán Béla: Posztimpresszionizmus mai képzőművészetünkben. Szabad Művészet, 1954/4. 188-191.

Beke 1991a
Beke László: Az 1960-as évek művészetének rejtett dimenziói. In: Hatvanas évek 1991, 21-27.

Beke 1991b
Beke László: Beszélgetés Németh Lajossal. In: Hatvanas évek 1991, 68-69.

Beke 2000
Beke László: Csernus Tibor és a festészet. In: Csernus 2000, 165-174.

Beke 2002
Beke László: Tűrni, tiltani, támogatni. A hetvenes évek. In: Knoll 2002, 228-247.

Beke 2005
Beke László: „Korrektúrák.” In: András 2005, 275-283.

Beke – Dékei 2003

Beke László – Dékei Krisztina (szerk.): Altorjai Sándor (1933-1979). Műcsarnok, Budapest, 2003.

Bella 2016
Bella Katalin: A Szépirodalmi Könyvkiadó története, 1950-1956. PhD-értekezés, ELTE, Budapest, 2016.

Benjamin 1928
Walter Benjamin: Neues von Blumen. (1928) https://www.textlog.de/benjamin-kritik-neues-blumen-urformen-kunst.html

Benjamin 1929
Walter Benjamin: A szürrealizmus. (1929) In: Bacsó Béla (szerk.): Az esztétika vége. Ikon, Budapest, 1995. 303-319.

Benjamin 1935
Walter Benjamin: Párizs, a XIX. század fővárosa. (1935) In: Kommentár és prófécia. Budapest, Gondolat Kiadó, 1969. 75-93.

Benjamin 1936
Walter Benjamin: A műalkotás a technikai reprodukálhatóság korszakában. (1936) http://www.aura.c3.hu/walter_benjamin.html

Benjamin 2001
Walter Benjamin: „A szirének hallgatása." Válogatott írások. Osiris, Budapest, 2001.

Berecz 2010
Ágnes Berecz: Judit Reigl. Makláry Fine Arts, Budapest, 2010.

Berecz 2012
Berecz Ágnes: Hantai Simon. Makláry Fine Arts, Budapest, 2012.

Bergson 1907
Henri Bergson: Teremtő fejlődés. (1907) Akadémiai, Budapest, 1930.

Berman 1982
Marshall Berman: All That Is Solid Melts into Air. The Experience of Modernity. Verso, New York, 1982.

Bernadac 2015
Marie-Laure Bernadac et al.: Leiris and Co. Gallimard, Paris, 2015.

Bernatowicz – Lahoda 2010
Piotr Bernatowicz – Vojtech Lahoda: Picasso and Central Europe after 1945. In: Christoph Grunenberg – Lynda Morris (eds.): Picasso – Peace and Freedom. Tate Liverpool, Liverpool, 2010. 44-51.

Bernáth 1937
Bernáth Aurél: A kompozíció sorsa az újabb festészetben. Magyar Művészet, 1937/3. 137-168.

Bernáth 1941
Bernáth Aurél: Az absztrakt művészetek kora. Esztétikai Szemle, 1941/1-2. 15-30.

Bernáth 1947
Bernáth Aurél: Az absztrakt művészetről. A Szinyei Társaság és művészetünk útja. (1947) In: Bernáth 1962. 172-186.

Bernáth 1954
Bernáth Aurél: Képzőművészetünk időszerű kérdéseiről. Csillag, 1954/6. 1313-1326.

Bernáth 1962
Bernáth Aurél: A múzsa körül. Szépirodalmi, Budapest, 1962.

Békés 2019
Békés Csaba: Enyhülés és emancipáció. Magyarország a szovjet blokk, és a nemzetközi politika, 1944-1991. Osiris, Budapest, 2019.

Bényei 1997
Bényei Tamás: Apokrif iratok. Mágikus realista regények. Kossuth, Budapest, 1997.

Bhabha 1994
Homi Bhabha: The Location of Culture. Routledge, New York, 1994.

Bishop 2006
Claire Bishop: A szociális fordulat. A kollaboráció és elégedetlenei. (2006)
http://exindex.hu/index.php?page=3&id=531

Bíró 1990
Bíró Gábor: 1954-es naplójegyzetek a Vajda-vitához. Holmi, 1990.
http://www.holmi.org/2009/06/biro-gabor-emlekek-es-jegyzetek-vajda-lajosrol

Bloch 1935
Ernst Bloch: Korunk öröksége. (1935) Gondolat, Budapest, 1989.

Bloch – Eisler 1937
Ernst Bloch und Hans Eisler: Avantgarde-Kunst und Volksfront. Die Neue Weltbühne, 1937. december 9. 1568–73.

Bloom 1973
Harold Bloom: The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry. Oxford University Press, Oxford, 1973.

Blossfeldt 1927

Karl Blossfeldt: Urformen der Kunst. Ernst Wasmuth, Berlin, 1927.

Boas 1940
Franz Boas: Népek, nyelvek, kultúrák. (1940) Gondolat, Budapest, 1975.

Bodnár 1993
Bodnár György: Juhász Ferenc. Balassi, Budapest, 1993.

Bohn 2002
Willard Bohn: The Rise of Surrealism. Cubism, Dada, and the Pursuit of the Marvelous. State University of New York Press, Albany, 2002.

Bois 1990
Yve-Alain Bois: Painting as Model. MIT Press, Boston, 1990.

Bois – Krauss 1997
Yve-Alain Bois – Rosalind Krauss: Formless. A User's Guide. MIT Press, Cambridge, 1997.

Bois – Buchloh – Foster – Joselit – Krauss 2005
Yve-Alain Bois – Benjamin H. Buchloh – Hal Foster – David Joselit – Rosalind Krauss: Art Since 1900. Modernism, Antimodernism, and Postmodernism. Thames and Hudson, London, 2005.

Boldizsár 1987
Boldizsár Iván: A magyar pavilon Brüsszelben. In: Keser-édes. Magvető, Budapest, 1987. 191-198.

Boltanski – Chiapello 2005
Luc Boltanski – Eve Chiapello: The New Spirit of Capitalism. Verso, London, 2005.

Bolvári-Takács 1995
Bolvári-Takács Gábor: Az MSZMP művelődéspolitikai irányelveinek keletkezéstörténete. Múltunk, 1995/4. 115-132.

Bolvári-Takács 2011
Bolvári-Takács Gábor: Művészetpolitika a Rákosi-korszakban. Zempléni Múzsa, 2011/4. 31-48.

Borhi 2005
Borhi László: Magyarország a hidegháborúban a Szovjetunió és az Egyesült Államok között, 1945-1956. Corvina, Budapest, 2005.

Bori 1967
Bori Imre: Két költő. Forum, Novi Sad, 1967.

Bori 1970
Bori Imre: A szürrealizmus ideje. Forum, Újvidék, 1970.

Boros 2005
Boros János (szerk.): Ész, trónfosztás, demokrácia. Brambauer, Pécs, 2005.

Boros 2018
Boros Lili: Vajda és Bergyajev. In: Petőcz – Szabó 2018, 226-232.

Borzello – Rees 1986
Frances Borzello – A. L. Rees (eds.): The New Art History. Camden Press, London, 1986.

Botar 1984-85
Oliver Botar: Ernő Kállai and the Hidden Face of Nature. The Structurist, 23-24, 1984-85. 27-32.

Botar 1998
Oliver A. I. Botar: Prolegomena to the Study of Biomorphic Modernism. Biocentrism, László Moholy-Nagy's "New Vision" and Ernő Kállai's Bioromantik. PhD-dissertation, University of Toronto, Toronto, 1998.

Botar – Wünsche 2011
Oliver A. I. Botar – Isabell Wünsche: Biocentrism and Modernism. Ashgate, Farnham, 2011.

Botka 1994
Botka Ferenc (szerk.): Kortársak Déry Tiborról. PIM, Budapest, 1994.

Botond 1991
Botond Ágnes: Pszichohistória – avagy a lélek történetiségének tudománya. Tankönyvkiadó, Budapest, 1991.

Bourdieu 1967
Pierre Bourdieu: Postface. In: Erwin Panofsky: Architecture gothique et pensée scolastique. Minuit, Paris, 1967.

Bourriaud 2009
Nicholas Bourriaud (ed.): Altermodern. Tate, London, 2009.

Boutin 2012
Aimée Boutin: Rethinking the Flaneur. Flanerie and the Senses. Dix-Neuf, 2012/2. 124-132.

Bowers 2004
Maggie Ann Bowers: Magic(al) Realism. Routledge, New York, 2004.

Boym 2002
Svetlana Boym: Kak szgyelana szovjetszkaja szubjektivnoszty? Ab Imperio, 2002/3. 285-296.

Bódi 2011
Bódi Lóránt: Művészet és közösségi élet Petrigalla Pál szalonjában, 1959-1970. Új Forrás, 2011/6. http://epa.oszk.hu/00000/00016/00166/pdf/ufo_2011_06_OCR_049-065_sic.pdf

Böröczfy 2013
Böröczfy Virág (szerk.): Sylvester Katalin műterme. FKSE, Budapest, 2013.

Brecht 1938
Bertolt Brecht: A realista írásmód szélessége és sokfélesége. (1938) In: Irodalomról és művészetről. Kossuth, Budapest, 1970. 244-255.

Brecht 1962
Bertolt Brecht: Epikus dráma – epikus színház. Színháztudományi Intézet, Budapest, 1962.

Bredekamp 1991
Horst Bredekamp: „Du lebst und thust mir nichts." In: Michael Diers et al. (hg.): Aby Warburg. VCH, Weinheim, 1991. 1-10.

Bredekamp 1993
Horst Bredekamp: Antikensehnsucht und Maschinenglauben. Die Geschichte der Kunstkammer und die Zukunft der Kunstgeschichte. Wagenbach, Berlin, 1993.

Bredekamp 2002
Horst Bredekamp: Mellőzött hagyomány? A művészettörténet mint képtudomány. (2002) BUKSZ, 2003/3. http://buksz.c3.hu/0303/bredek.pdf

Bredekamp 2010
Horst Bredekamp: Theorie des Bildakts. Suhrkamp, Frankfurt, 2010.

Bremer 2015
Maria Bremer: Modes of Making Art History. Looking back at documenta 5 and documenta 6. Stedelijk Studies, 2015/2. https://www.stedelijkstudies.com/journal/modes-of-making-art-history/

Brennan 2016
Eugene John Brennan: The Anglo-American Reception of Georges Bataille. Readings in Theory and Popular Culture. PhD-dissertation. University of London Institute in Paris, Paris, 2016.

Breton 1928a
André Breton: Nadja. (1928) Maecenas, Budapest, 1997.

Breton 1928b
André Breton: Le surréalisme et la peinture. Gallimard, Paris, 1928.

Breton 1936
André Breton: D'une décalcomanie sans objet préconçu (décalcomanie du désir). Minotaure, 8, 1936. 18-24.

Breton 1937

André Breton: L'Amour fou. Gallimard, Paris, 1937.

Breton 1957
André Breton: L'Art magique. Phebus, Paris, 1957.

Breton 1965
André Breton: Le Surréalisme et la peinture. Nouvelle édition, 1928-1965. Gallimard, Paris, 1965.

Breton – Trotsky 1938
André Breton – Lev Trotsky: Towards a Revolutionary Art. (1938) http://www.generation-online.org/c/fcsurrealism1.htm

Brooks 2005
Peter Brooks: Realist Vision. Yale University Press, New Haven, 2005.

Bryson 1983
Norman Bryson: Vision and Painting. The Logic of the Gaze. Yale University Press, New Haven, 1983.

Bryson 1984
Norman Bryson: Tradition and Desire. From David to Delacroix. Cambridge University Press, Cambridge, 1984.

Bryson 1988
Calligram. Essays in New Art History from France. Cambridge University Press, Cambridge, 1988.

Bryson 1990
Norman Bryson: Looking at the Overlooked. Four Essays on Still Life Painting. University of Chicago Press, Chicago, 1990.

Bryson – Moxey – Holly 1994.
Norman Bryson – Michael Ann Holly – Keith Moxey (eds.): Visual Culture. Images and Interpretations. Wesleyan University Press, Middletown, 1994.

Buchloh 1999
Benjamin H. Buchloh: Gerhard Richter's „Atlas". The Anomic Archive. October, 1999/1. 117-145.

Buchloh 2000
Benjamin H. Buchloh: Neo-Avantgarde and Culture Industry. Essays on European and American Art from 1955 to 1975. MIT Press, Cambridge, 2000.

Buchloh 2009
Benjamin Buchloh (ed.): Gerhard Richter. MIT Press, Cambridge, 2009.

Buck-Morss 1989
Susan Buck-Morss: The Dialectics of Seeing. Walter Benjamin and the Arcades Project. MIT Press, Cambridge, 1989.

Buck-Morss 2002
Susan Buck-Morss: Dreamworlds and Catastrophe. The Passing of Mass Utopia in East and West. MIT Press, Cambridge, 2002.

Bugajski 2012
Jill Bugajski: Tadeusz Kantor's Publics – Warsaw – New York. In: Romijn et al. 2012, 53-72.

Bunyard 2011
Tom Bunyard: A Genealogy and Critique of Guy Debord's Spectacle. (2011) PhD Thesis, Goldsmith College, London,
https://pdfs.semanticscholar.org/df1c/a69ee7bdd6d67f00416d8cbf9eed525cb954.pdf

Burckhardt 1860
Jacob Burckhardt: A reneszánsz Itáliában. (1860) Képzőművészeti, Budapest, 1978.

Burke 1991
Peter Burke: Aby Warburg As Historical Anthropologist. In: Michael Diers et al (eds.): Aby Warburg. VCH, Weinheim, 1991. 39-44.

Bussolini 2010
Jeffrey Bussolini: What is a Dispositive? Foucault Studies, 2010/10. 85-107.

Bürger 1974
Peter Bürger: Az avantgárd elmélete. (1974) Universitas, Szeged, 2010.

Cadbury 2005
Deborah Cadbury: Space Race. The Epic Battle between America and Soviet Union for the Domination of Space. Harper and Collins, New York, 2005.

Canguilheim 1943
Georges Canguilheim: A normális és a kóros. (1943) Gondolat, Budapest, 2004.

Canguilheim 1977
Georges Canguilheim: Idéologie et rationalité dans l'histoire des sciences de la vie. J. Vrin, Paris, 1977.

Carrick 2010
Jill Carrick: Nouveau Réalisme, 1960s France, and the Neo-avantgarde. Topographies of Chance and Return. Ashgate, Burlington, 2010.

Cassirer 1929
Ernst Cassirer: Philosophie der Symbolischen Formen III. Phanomenologie der Erkenntnis. Bruno Cassirer, Berlin, 1929.

Castoriadis 1975
Cornelius Castoriadis: The Imaginary Institution of Society. MIT Press, Cambridge, 1975.

Caute 2003
David Caute: Dancer Defects. The Struggle for Cultural Supremacy During the Cold War. Oxford University Press, Oxford, 2003.

Caws 1962
Mary Ann Caws: Gaston Bachelard and André Breton. Poetics of Possibility. University of Kansas, Kansas City, 1962.

Cézanne 1937
Paul Cézanne levelei. (1937) Szerk.: Körner Éva és Németh Lajos. Corvina, Budapest, 1971.

Chakraborty 2016
Arup Ratan Chakraborty: Liminality in Post-Colonial Theory. A Journey from Arnold van Gennep to Homi K. Bhabha. (2016)
https://pdfs.semanticscholar.org/de63/0d57aab3433502b80aee32d52d25ddcd7353.pdf

Chandler 2014
David Chandler: Resilience. The Governance of Complexity. Routledge, New York, 2014.

Chirolla – Mosquera 2017
Gustavo Chirolla – Juan Fernando Mejía Mosquera: Deleuze and Didi-Huberman on Art History. In: Sjoerd van Tuinen – Stephen Zepke (eds.): Art Hisory after Deleuze and Guattari. Leuven University Press, Leuven, 2017. 91-104.

Christofides 2012
Sheila Christofides: Beyond Revisionism. Reconsidering Clement Greenberg's Cold War Politics. Australian and New Zeland Journal of Art, 2012/1. 42-57.

Clair 1973
Jean Clair: Tibor Csernus. Chroniques de L'Art Vivant, 1973/2. 86-91.

Clark 1951
Keneth Clark: Piero della Francesca. Phaidon, London, 1951.

Clark 1973a
T. J. Clark: Image of the People. Gustave Courbet and the 1848 Revolution. Thames and Hudson, London, 1973.

Clark 1973b
T. J. Clark: The Absolute Bourgeois. Artists and Politics in France, 1848-1851. Thames and Hudson, London, 1973.

Clark 1981

Katerina Clark: The Soviet Novel. History as Ritual. University of Chicago Press, Chicago, 1981.

Clark 1982
T. J. Clark: Clement Greenberg's Theory of Art. Critical Inquiry, 1982/1. 139-156.

Clark 1984
T. J. Clark: The Painting of Modern Life. Paris in the Art of Manet and His Followers. Alfred Knopf, New York, 1984.

Clark 1998
Katerina Clark: Petersburg. Crucible of Cultural Revolution. Yale University Press, New Haven, 1998.

Clark 1999
T. J. Clark: Farewell to an Idea. Episodes from a History of Modernism. Yale University Press, New Haven, 1999.

Clark 2001
T. J. Clark: Phenomenality and Materiality in Cézanne. In: Tom Cohen et al. (eds.): Material Events. Paul de Man and the Afterlife of Theory. University of Minnesota Press, Minneapolis, 2001. 93-113.

Clark 2011
Katerina Clark: Moscow – The Fourth Rome. Stalinism, Cosmopolitanism, and the Evolution of Soviet Culture, 1931-1941. Harvard University Press, Cambridge, 2011.

Clark – Holquist 1986
Katerina Clark – Michael Holquist: Mikhail Bakhtin. Harvard University Press, Harvard, 1986.

Cockroft 1974
Eva Cockroft: Abstract Expressionism, Weapon of the Cold War. Artforum, 1974/10. 39-41.

Conley 1996
Katherine Conley: Automatic Women. The Representation of Women in Surrealism. University of Nebraska Press, Lincoln, 1996.

Conley 2017
Katherine Conley: Collecting Ghostly Things. André Breton and Joseph Cornell. Modernism/Modernity, 2017/2. 263-282.

Corwin 2003
Sharon Corwin: Picturing Efficiency. Precisionism, Scientific Management, and the Effacement of Labor. Representations, 2003/1. 139-165.

Crapanzano 2004

Vincent Crapanzano: The Imaginative Horizons. An Essay in Literary-Philosophical Anthropology. University of Chicago Press, Chicago, 2004.

Crary 1989
Jonathan Crary: Spectacle, Attention, Counter-Memory. October, 1989/3. 96-107.

Crary 1990
Jonathan Crary: A megfigyelő módszerei. Látás és modernitás a 19. században. (1990) Osiris, Budapest, 1999.

Cras 2014
Sophie Cras: Nouveau Réalisme. From Socialist Realism to Capitalist Realism. Own Reality, 6, 2014. 1-14.

Craven 1999
David Craven: Abstract Expressionism as Cultural Critique. Dissent During the McCarthy Period. Cambridge University Press, Cambridge, 1999.

Crimp 1980
Douglas Crimp: On the Museum's Ruins. October, 1980/2. 41-57.

Crowley – Reid 2000
David Crowley – Susanne Reid (eds): Style and Socialism. Modernity and Material Culture in Post-War Eastern Europe. Berg, Oxford, 2000.

Crowley – Pavitt 2008
David Crowley – Jane Pavitt (eds.): Cold War Modern. Design 1945–1970. Victoria and Albert Museum, London, 2008.

Cullerne Bown 1998
Matthew Cullerne Bown: Socialist Realist Painting. Yale University Press, New Haven, 1998.

Curley 2013
John J. Curley: A Conspiracy of Images. Andy Warhol, Gerhard Richter and the Art of the Cold War. Yale University Press, New Haven, 2013.

Curley 2018
John J. Curley: Global Art and the Cold War. Laurence King, London, 2018.

Czine 1967
Czine Mihály (szerk.): A naturalizmus. Gondolat, Budapest, 1967.

Csanádi-Boglár 2006
Csanádi-Bognár Szilvia (szerk.): Tiltás és tűrés. A Fiatal Képzőművészek Stúdiójának 1966-os és 1967-es kiállítása. Ernst Múzeum, Budapest, 2006.

Csapó 1984

Csapó György: Bencze László. Képzőművészeti, Budapest, 1984.

Cserba 2006
Cserba Júlia: Magyar képzőművészek Franciaországban, 1903-2005. Vince, Budapest, 2006.

Csernus 1989
Kratochwill Mimi (szerk.): Csernus Tibor festőművész retrospektív kiállítása. Műcsarnok, Budapest, 1989.

Csernus 1995
Interjú Csernus Tiborral Párizsban. In: Kratochwill Mimi: Bernáth Aurél emlékkönyv. Bernáth Aurél Társaság, Budapest, 1995. 15-18.

Csernus 2000
Varga Zsuzsanna (szerk.): Csernus Tibor. Helikon, Budapest, 2000.

Csernus 2006
Fertőszögi Péter (szerk.): Csernus Tibor retrospektív kiállítása. KOGART, Budapest, 2006.

Csernus 2007
Makláry Kálmán (szerk.): Csernus Tibor. Makláry Fine Arts, Budapest, 2007.

Csetri 1962
Csetri Lajos: Realizmus vagy „örök" realizmus. Tiszatáj, 1962/6. 2-3.

Dacqué 1924
Edgar Dacqué: Urwelt, Sage und Menschheit (1924). R. Oldenburg, München und Berlin, 1931.

Dalí 1935
Salvador Dalí: The Conquest of the Irrational. Julian Levy, New York, 1935.

Dalí 1959
Salvador Dalí: Ich und die Malerei. Bekentnisse und Gesprache mit Manuel del Arco. Die Arche, Zürich, 1959.

Damisch 1972
Hubert Damisch: Théorie du nuage. Pour une histoire de la peinture. Seuil, Paris, 1972.

Damisch 1984
Hubert Damisch: Fenêtre jaune cadmium, ou les dessous de la peinture. Seuil, Paris, 1984.

Damisch 1987
Hubert Damisch: L'Origine de la perspective. Flammarion, Paris, 1987.

Damisch 1992
Hubert Damisch: Le Jugement de Paris. Flammarion, Paris, 1992.

Damus 1991
Martin Damus: Malerei der DDR. Funktionen der bildenden Kunst im realen Sozialismus. Rowohlt, Berlin, 1991.

Darvas 1955
Darvas József: A márciusi határozat és a kulturális forradalom feladatai. Csillag, 1955/6. 1209-1245.

Dávid 1973
Dávid Katalin: Bernáth Aurél két falképe. Történelem, Munkásállam. Képzőművészeti Alap, Budapest, 1973.

Deák 1967
Deák János: Ismét Gyémánt László ürügyén. Jövő Mérnöke, 1967. május 20.

Debord 1967
Guy Debord: A spektákulum társadalma. (1967) Balassi, Budapest, 2006.

De Certeau 1973
Michel De Certeau: Le noir soleil du langage. Michel Foucault. In: L'Absent de l'histoire. Mame, Paris, 1973. 115-132.

De Certeau 1980
Michel De Certeau: A cselekvés művészete. (1980) Kijárat, Budapest, 2010.

De Certeau 1986
Michel De Certeau: Heterologies. Discourse on the Other. Manchester University Press, Manchester, 1986.

Degot 2000
Jekatyerina Degot: Russzkoje Iszkusztvo XX. veka. Trilisztnyik, Moszkva, 2000.

Degot 2016
Ekaterina Degot: Commitment to Humility. In: Postwar 2016, 424-429.

De Gruyter 1964
Jos de Gruyter (ed.): Nieuwe Realisten. Gemeentemuseum, Hague, 1964.

De Jongh 2000
Eddy de Jongh: Questions of Meaning. Theme and Motif in Dutch 17th Century Painting. Primavera, Leiden, 2000.

Deleuze 1962
Gilles Deleuze: Nietzsche és a filozófia. (1962) Gond, Debrecen, 1999.

Deleuze 1968

Gilles Deleuze: Différence et Répétition. Presses universitaires de France, Paris, 1968.

Deleuze 1969
Gilles Deleuze: The Logic of Sense. (1969) Columbia University Press, New York, 1990.

Deleuze 1973
Gilles Deleuze: Cold and Heat. (1973) In: Sarah Wilson (ed.): Gerard Fromanger. Black Dog, London, 1999. 61-80.

Deleuze 1981
Gilles Deleuze: Francis Bacon. Az érzet logikája. (1981) Atlantisz, Budapest, 2014.

Deleuze 1983
Gilles Deleuze: A mozgás-kép. (1983) Osiris, Budapest, 2001.

Deleuze 1986
Gilles Deleuze: Foucault. Minuit, Paris, 1986.

Deleuze 1988
Gilles Deleuze: Le Pli. Leibniz et le Baroque. Minuit, Paris, 1988.

Deleuze 1989
Gilles Deleuze: What is a Dispositive? (1989) In: Timothy J. Armstrong (ed.): Michel Foucault Philosopher. Harvester, New York. 1992. 159-169.

Deleuze 1992
Gilles Deleuze: Postscript on the Societies of Control. October, 1992/4. 3-7.

Deleuze – Guattari 1980
Gilles Deleuze – Felix Guattari: Mille Plateaux. Minuit, Paris, 1980.

De Man 1971
Paul de Man: Blindness and Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism. Routledge, New York, 1971.

Demeter 2011
Demeter Tamás: A szociologizáló hagyomány. Századvég, Budapest, 2011.

Denegri 2003
Jesa Denegri: Inside or Outside „Socialist Modernism”. Radical Views on the Yugoslav Art Scene, 1950-1970. In: Dubravka Djuric – Misko Suvakovic (Eds.): Impossible Histories. Historical Avant-Gardes, Neo-Avantgardes, and Post-Avatgardes in Yugoslawia, 1918-1991. MIT Press, 2003. 170-210.

Deréky 1992
Deréky Pál: A vasbetontorony költői. Magyar avantgárd költészet a huszadik század második és harmadik évtizedében. Argumentum, Budapest, 1992.

Deréky 2010
Deréky Pál: In the Shadow of Yalta. Balkon, 2010/1. 2-8. és 2010/2. 2-5.

Derrida 1967a
Jacques Derrida: L'Ecriture et la differance. Seuil, Paris, 1967.

Derrida 1967b
Jacques Derrida: A struktúra, a jel és a játék az embertudományok diszkurzusában. (1967) Helikon, 1994/1-2. 21-36.

Derrida 1978
Jacques Derrida: La Vérité en peinture. Flammarion, Paris, 1978

Derrida 1985
Jacques Derrida – Marie-Francois Plissart: Droit de regards. Minuit, Paris, 1985.

Dékei 2003
Dékei Krisztina: „Az örvényféreg társát megette." – Szövegtípusok Altorjai Sándor művészetében. In: Beke - Dékei 2003, 99-122.

Didi-Huberman 1985
Georges Didi-Huberman: La Peinture incarnée. Minuit, Paris, 1985.

Didi-Huberman 1990
Georges Didi-Huberman: Confronting Images. Questioning the End of a Certain History of Art. (1990) Pennsylvania State University Press, Pennsylvania, 2005.

Didi-Huberman 1995
Georges Didi-Huberman: La Ressemblance informe, ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille. Macula, Paris, 1995.

Didi-Huberman 2000
Georges Didi-Huberman: Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images. Minuit, Paris, 2000.

Didi-Huberman 2002a
Georges Didi-Huberman: L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg. Minuit, Paris, 2002.

Didi-Huberman 2002b
Georges Didi-Huberman: The Surviving Image. Aby Warburg and Tylorian Anthropology. Oxford Art Journal, 2002/1. 61-69.

Didi-Huberman 2003
Georges Didi-Huberman: Artistic Survival. Panofsky vs. Warburg and the Exorcism of Impure Time. Common Knowledge, 2003/2. 273-285.

Didi-Huberman 2005
Georges Didi-Huberman: Csillagrepedés. Beszélgetés Hantaival. (2005) Műcsarnok, Budapest, 2013.

Didi-Huberman 2009
Georges Didi-Huberman: Quand les images prennent position. L'Oeil de l'histoire 1. Minuit, Paris, 2009.

Didi-Huberman 2011
Georges Didi-Huberman: Atlas, ou le gai savoir inquiet. L'Oeil de l'histoire 3. Minuit, Paris, 2011.

Didi-Huberman 2015
Georges Didi-Huberman: Ninfa fluida. Essai sur le drapé-désir. Gallimard, Paris, 2015.

Didi-Huberman 2016
Didi-Huberman is: Peuples en larmes, peuples en armes. L'Oeil de l'histoire 6. Minuit, Paris, 2016.

Dikovitskaya 2005
Margaret Dikovitskaya: Visual Culture. The Study of the Visual after the Cultural Turn. MIT Press, Cambridge, 2005.

Dilthey 1910
Wilhelm Dilthey: A történelmi világ felépítése a szellemtudományokban. (1910) Gondolat, Budapest, 1974.

Diószegi 1955
Diószegi András: Juhász Ferenc: A tékozló ország. Társadalmi Szemle, 1955/4. 183-195.

Dmitrijeva 1958
Nyina Dmitrijeva: K voproszu szovremennom sztilje. Tvorcsesztvo, 1958/4. 6-9.

Dmitrijeva 1961
Nyina Dmitrijeva: Az absztrakt irányzat és az esztétika törvényei. Szovjet Művészettörténet, 1961. 14-32.

Doane 1982
Mary Anne Doane: Film és maszk. A női néző elmélete. (1982) Metropolis, http://metropolis.org.hu/?pid=16&aid=114

Dobrenko 1990
Evgeny Dobrenko: The Making of the State Writer. Social and Aesthetic Origins of Soviet Literary Culture. (1990) Stanford University Press, Stanford, 2001.

Dobrenko 1997

Evgeny Dobrenko: The Disaster of Middlebrow Taste, or Who Invented Socialist Realism? In: Dobrenko – Lahusen 1997, 135-164.

Dobrenko 2007
Evgeny Dobrenko: Political Economy of Socialist Realism. Yale University Press, New Haven, 2007.

Dobrenko – Günther 2000
Jevgenyij Dobrenko – Hans Günther (eds.): Szocrealiszticseszkij kanon. Akademicseszkij projekt, Szankt Petyerburg, 2000.

Dobrenko – Jonsson-Skradol 2018
Evgeny Dobrenko – Natasa Jonsson-Skradol (eds.): Socialist Realism in Central and Eastern European Literatures under Stalin. Institutions, Dynamics, Discourses. Anthem Press, London, 2018.

Dobrenko – Lahusen 1997
Evgeny Dobrenko – Thomas Lahusen (eds.): Socialist Realism Without Shore. Duke University Press, Durham, 1997.

Domokos 2006
Domokos Mátyás: Képregény. Non-fiction. Holmi, 2006/7.
http://www.holmi.org/2006/07/domokos-matyas-kepregeny

Dossin 2015
Catherine Dossin: The Rise and Fall of American Art, 1940s-1980s. A Geopolitics of Western Art Worlds. Ashgate, Burlington, 2015.

Driesch 1894
Hans Driesch: Analytische Theorie der Organischen Entwicklung. Engelmann, Leipzig, 1894.

Durozoi 2002
Gérard Durozoi: History of the Surrealist Movement. University of Chicago Press, Chicago 2002.

Dyckes 1973
William Dyckes: The New Spanish Realists. (1973) Art International,
http://www.voiceinoff.com/articles/realists/realists.html

Ebert-Schifferer 2002
Sybille Ebert-Schifferer et al.: Deceptions and Illusions. Five Centuries of Trompe l'oeil Painting. National Gallery of Art, Washington, 2002.

Efal 2016
Adi Efal: Figural Philology. Erwin Panofsky and the Science of Things. Bloomsbury, London, 2016.

Ehrenburg 1954
Ilja Ehrenburg: Olvadás. (1954) Új Magyar Könyvkiadó, Budapest, 1956.

Eisenstadt 2017
Shmuel N. Eisenstadt (ed.): Multiple Modernities. Routledge, New York, 2017.

Eisenstein 1963
Szergej Mihajlovics Eisenstein: A filmrendezés művészete. Gondolat, Budapest, 1963.
Elkins 2002
James Elkins: Stories of Art. Routledge, New York, 2002.

Elkins 2003
James Elkins: Visual Studies. A Skeptical Introduction. Routledge, New York, 2003.

Endt-Jones 2013
Marion Endt-Jones: Between Wunderkammer and Shop Window. Surrealist Naturalia Cabinets. In: John C. Welchman (ed.): Sculpture and the Vitrine. Ashgate, Aldershot, 2013. 95-120.

Eörsi 2008
Eörsi László: Ideológiai pragmatizmus és (ön)cenzúra. A három „T" kultúrpolitikája. Világosság, 2008/11-12. 73-96.

Erdély 1965
Erdély Miklós: Anarchisták Párizsban. (1965) In: Második kötet. Szerk.: Beke László és Peternák Miklós. Magyar Műhely, Párizs, 1991. 31-38.

Erdély 1966a
Erdély Miklós: Szabó Ákos festészetéről. Művészet, 1966/1. 29.

Erdély 1966b
Erdély Miklós: Montázs-éhség. Valóság. 1966/4. 100-106.

Erdély 1968
Erdély Miklós: Pop-tanulmány (1968) In: Művészeti írások. Szerk.: Peternák Miklós, Képzőművészeti, Budapest, 1991. 23-36.

Erdély 1974
Erdély Miklós: Kollapszus orv. Magyar Műhely, Párizs, 1974.

Erdély 1975
Erdély Miklós: Montázsgesztus és effektus. (1975) In: Erdély Miklós: A filmről. Szerk.: Peternák Miklós. Tartóshullám, Budapest, 1991. 139-160.

Erdély 1981
Erdély Miklós: Kondor Béla, a korszak, és az avantgárd. (1981)
http://www.artpool.hu/Erdely/Kondor.html

Erhardt 2006
Erhardt Miklós: A fordító utószava. In: Debord (1967) 2006. 141-156.

Ernst 1948
Max Ernst: Beyond Painting. Wittenborn, New York, 1948.

Estienne 1954
Charles Estienne: Une revolution. Le tachisme. Combat Art, 1954. march 1.

Etkind 2005
Alexander Etkind: Soviet Subjectivity. Torture for the Sake of Salvation. Kritika, 2005/1. 171-186.

Eyers 2013
Tom Eyers: Post-Rationalism. Psychoanalysis, Epistemology, and Marxism in Post-War France. Bloomsbury, London, 2013.

Ébli 2006
Ébli Gábor: Magyar műgyűjtemények, 1945-2005. Enciklopédia, Budapest, 2006.

Ék 1946
Ék Sándor: A képzőművészet időszerű kérdéséről. Új Szó, 1946. szeptember 23.

Faragó 1937
Faragó László: A modern fizikai világkép és az ember. Athenaeum, 23, 1937. 87-128.

Fagyejev 1950
Alekszandr Fagyejev: Az irodalmi kritika feladatai. Társadalmi Szemle, 1950/3-4. 212-222.

Fehér 1962
Fehér Ferenc: Modern művészet és „természettudományos világkép”. Valóság, 1962/1. 63-72.

Fehér 1979
Fehér Ferenc: A „hruscsovista” mintaállam. (1979)
http://epa.oszk.hu/02200/02201/00009/pdf/EPA02201_Magyar_Fuzetek_1981_08_027-044.pdf

Fehér 2011
Fehér Dávid: Lakner László. Varrólányok Hitler beszédét hallgatják. Szépművészeti Múzeum, Budapest, 2011.

Fehér 2013
Fehér Dávid: Egy életmű redői. (2013) Jelenkor,
http://www.jelenkor.net/archivum/cikk/2818/egy-eletmu-redoi

Fehér 2015
Dávid Fehér: Where is the Light? Transformations of Pop Art in Hungary. In: Alexander – Ryan 2015, 135–152.

Fehér 2016a
Fehér Dávid: Méhes László. Hungart, Budapest, 2016.

Fehér 2016b
Fehér Dávid: Lakner László. Hungart, Budapest, 2016.

Fehér 2018a
Fehér Dávid: Festészet és valóság. A figuratív festészet új tendenciái. In: Sasvári – Hornyik – Turai, 2018. 137-160.

Fehér 2018b
Fehér Dávid: Avantgarde-Arrieregarde. Történetiség, képiség, referencialitás Lakner László életművében. PhD-disszertáció, ELTE, Budapest, 2018.

Fijałkowski 2016
Krzysztof Fijałkowski: Dada and Surrealism in Central and Eastern Europe. In: Hopkins 2016, 161-176.

Finkelstein 1975
Haim Finkelstein: Dalí's Paranoia Criticism, or the Exercise of Freedom. Twentieth Century Literature, 1975/1. 59-71.

Finkelstein 1996
Haim Finkelstein: Salvador Dalí's Art and Writing, 1927-1942. The Metamorphoses of Narcissus. Cambridge University Press, New York, 1996.

Fischer – Collins 2015
Eugen Fischer – John Collins (eds.): Experimental Philosophy, Rationalism, Naturalism. Rethinking Philosophical Method. Routledge, New York, 2015.

Fitzpatrick 1974
Sheila Fitzpatrick: Cultural Revolution in Russia, 1928-1932. Journal of Contemporary History, 1974/1. 33-52.

Fitzpatrick 1979
Sheila Fitzpatrick: Education and Social Mobility in the Soviet Union, 1921–1932. Cambridge University Press, Cambridge, 1979.

Fitzpatrick 1992
Sheila Fitzpatrick: The Cultural Front. Power and Culture in Revolutionary Russia. Cornell University Press, Ithaca, 1992.

Fitzpatrick 1999

Sheila Fitzpatrick: Everyday Stalinism. Ordinary Life in Extraordinary Times. Soviet Russia in the 1930s. Oxford University Press, Oxford, 1999.

Fitzpatrick 2005
Sheila Fitzpatrick: Tear off the Masks! Identity and Imposture in Twentieth-Century Russia. Princeton University Press, Princeton, 2005.

Fitzpatrick 2007
Sheila Fitzpatrick: Revisionism in Soviet History. History and Theory, 2007/4. 77-91.

Flach 2014
Sabine Flach: Dynamogramme. Überlegungen zu einer Theorie der Bildhandlung bei Darwin und Warburg. In: Martin Treml – Sabine Flach - Pablo Schneider (hg.): Warburgs Denkraum. Formen, Motiven, Materialen. Fink, München, 2014. 123-142.

Fogarasi 1958
Fogarasi Béla: A marxizmus és revizionizmus harca a tudományban. Magyar Filozófiai Szemle, 1958/3-4. 265-280.

Forgács 1981
Forgács Éva: Bevezető. In: Kállai Ernő: Művészet veszélyes csillagzat alatt. Válogatott cikkek, tanulmányok. Corvina, Budapest, 1981. 9-36.

Fornacciari 2014
Ilaria Fornacciari: The Complexity and Stark of Pictorial Knowledge. About Foucault Reading Panofsky. Images: Journal for Visual Studies. 2014/2. http://www.visual-studies.com/images/no2/fornacciari.html

Foster 1988
Hal Foster (ed.): Vision and Visuality. Bay Press, Seattle, 1988.

Foster 1993
Hal Foster: Compulsive Beauty. MIT Press, Cambridge, 1993.

Foster 1996
Hal Foster: The Return of the Real. The Avant-Garde at the End of the Century. MIT Press, Cambridge, 1996.

Foster 2002
Hal Foster: The Archives of Modern Art. October, 2002/4. 81-95.

Foster 2012
Hal Foster: The First Pop Age. Painting and Subjectivity in the Art of Hamilton, Lichtenstein, Warhol, Richter, and Ruscha. Princeton University Press, Princeton, 2012.

Fóthy 1965
Fóthy János: Utóhang Molnár C. Pál kiállításához. Művészet, 1965/10. 38-40.

Foucault 1954
Michel Foucault: Bevezetés Binswanger Álom és Egzisztencia című művéhez. (1954) In: Nyelv a végtelenhez. Szerk.: Sutyák Tibor, Latin Betűk, Debrecen, 1999. 13-60.

Foucault 1961
Michel Foucault: A bolondság története. (1961) Atlantisz, Budapest, 2004.

Foucault 1963a
Michel Foucault: A klinikai orvoslás születése. (1963) Corvina, Budapest, 2000.

Foucault 1963b
Michel Foucault: Előszó a határsértéshez (1963) In: Nyelv a végtelenhez. Szerk.: Sutyák Tibor, Latin Betűk, Debrecen, 1999. 71-86.

Foucault 1963c
Michel Foucault: Raymond Roussel. Gallimard, Paris, 1963.

Foucault 1966a
Michel Foucault: A szavak és a dolgok. A társadalomtudományok archeológiája. (1966) Osiris, Budapest, 2000.

Foucault 1966b
Michel Foucault: Une histoire restée muette. La Quizene littéraire, 1 juillet 1966.

Foucault 1967a
Michel Foucault: Les mots et les images. Le Nouvel Observateur, 1967. október 25.

Foucault 1967b
Michel Foucault: The Fantasia of the Library. (1967) In: Language, Countermemory, Practice. Selected Essays. Cornell University Press, Ithaca, 1977. 87-109.

Foucault 1967c
Michel Foucault: Eltérő terek. In: Nyelv a végtelenhez. Szerk.: Sutyák Tibor, Latin Betűk, Bebrecen, 1999. 147-157.

Foucault 1968
Michel Foucault: Foucault válaszol Sartre-nak. (1968) In: Strukturalizmus, I. kötet. Szerk.: Hankiss Elemér, Európa, Budapest, 1971. 269-278.

Foucault 1969
Michel Foucault: A tudás archeológiája. (1969) Atlantisz, Budapest, 2001.

Foucault 1970
Michel Foucault: Theatrum Philosophicum. (1970) http://www.generation-online.org/p/fpfoucault5.htm

Foucault 1973
Michel Foucault: Ez nem pipa. (1973) Athenaeum, 1993/4. 141-165.

Foucault 1975a
Michel Foucault: Felügyelet és büntetés. A börtön története. (1975) Gondolat, Budapest, 1990.

Foucault 1975b
Michel Foucault: Photogenic Painting. (1975) In: Sarah Wilson (ed.): Gerard Fromanger. Black Dog, London, 1999. 81-108.

Foucault 1976
Michel Foucault: A szexualitás története I. A tudás akarása. (1976) Atlantisz, Budapest, 1996.

Foucault 1977
Michel Foucault: The Confession of the Flesh. (1977) In: Power/Knowledge. Selected Interviews and Other Writings. Pantheon, New York, 1980. 194-228.

Foucault 1978
Michel Foucault: „Kormány-fővel" gondolkodni. (1978) In: Nyelv a végtelenhez. Szerk.: Sutyák Tibor. Latin betűk, Debrecen, 1999. 287-305.

Foucault 1983
Michel Foucault: Discourse and Truth. The Problematization of Parrhesia. (1983) http://www.cscd.osaka-u.ac.jp/user/rosaldo/On_Parrehesia_by_Foucault_1983.pdf

Foucault 1984a
Michel Foucault: A szexualitás története III. Törődés önmagunkkal. (1984) Atlantisz, Budapest, 2001.

Foucault 1984b
Michel Foucault: Az igazság bátorsága. (1984) Atlantisz, Budapest, 2019.

Foucault 2004
Michel Foucault: La Peinture de Manet. Minuit, Paris, 2004.

Foucault 2012
Michel Foucault: Manet and the Object of Painting. Tate Modern, London, 2012.

Frank 1959
Frank János (hg.): Junge ungarische Künstler. Műcsarnok, Budapest, 1959.

Frank 1966
Frank János: Lakner Lászlónál. Élet és Irodalom, 1966/4. 8.

Frank 1967
Frank János: Major Jánosnál. Élet és Irodalom, 1967/18. 8.

Frascina 1985
Francis Frascina (ed.): Pollock and After. The Critical Debate. Harper and Row, New York, 1985.

Freud 1923
Sigmund Freud: A kísérteties (1923). In: Művészeti írások. Filum, Budapest, 2001. 245-282.

Fried 1980
Michael Fried: Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot. University of California Press, Berkeley, 1980.

Fried 1996
Michael Fried: Manet's Modernism, or the Face of Painting in the 1860s. University of Chicago Press, Chicago, 1996.

Frigeri – Morgan 2015
Flavia Frigeri – Jessica Morgan (eds.): The World Goes Pop. Tate Modern, London, 2015.

Fülep 1911
Fülep Lajos: Az emlékezés a művészi alkotásban. Szellem, 1911/1. 56-90.

Fülep 1923a
Fülep Lajos: Magyar művészet. Athenaeum, Budapest, 1923.

Fülep 1923b
Fülep Lajos: Művészet és világnézet. (1923) In: Magyar művészet. Corvina, Budapest, 1970. 219-266.

Fülep 1951
Fülep Lajos: A magyar művészettörténelem föladata. MTA II. Osztályának Közleményei. 1951/2. 3-24.

Fülep 1955
Fülep Lajos: Derkovits Gyula. (1955) In: Magyar művészet. Corvina, Budapest, 1970. 195-199.

Füst 1948
Füst Milán: Látomás és indulat a művészetben. Egyetemi, Budapest, 1948.

Gablik 1991
Suzi Gablik: Re-Enchantment of Art. Thames and Hudson, London, 1991.

Galison 2004
Peter Galison: Einstein's Clocks, Poincaré's Maps. The Empire of Time. Norton, New York, 2004.

Galison – Daston 1992

Peter Galison – Lorrain Daston: The Image of Objectivity. Representations, 40, 1992. 81-128.

Garaudy 1963
Roger Garaudy: D'Un réalisme sans rivages. Picasso, Saint-John Perse, Kafka. Plom, Paris, 1963.

Garaudy 1964
Roger Garaudy et al.: Parttalan realizmus? Európa, Budapest, 1964.

Gassiot-Talabot 1963
Gérald Gassiot-Talabot: Surréalisme, cadavre exquis. Cimaise, 1963/11-12. 43.

Gassiot-Talabot 1964
Gérald Gassiot-Talabot: Csernus. Galerie Lambert, Paris, 1964.

Gassiot-Talabot 1965
Gérald Gassiot-Talabot: La Figuration narrative dans l'art contemporain. Galerie Creuze, Paris, 1965.

Geertz 1976
Cliford Geertz: A művészet mint kulturális rendszer. (1976) In: Geertz 1994, 239-268.

Geertz 1994
Clifford Geertz: Az értelmezés hatalma. Századvég, Budapest, 1994.

Gennep 1909
Arnold van Gennep: Átmeneti rítusok. (1909) L'Harmattan, Budapest, 2007.

Genthon 1957
Genthon István: Bernáth Aurél. Művészettörténeti Értesítő, 1957/1. 1-10.

Gerle 1967
Gerle János: Gyémánt László ürügyén. Jövő mérnöke. 1967. május 6.

Gercsuk 2008
Jurij Gercsuk: Krovojzlijanyije v MOSKh, ili Hruscsov v Manézse. Novoje Literaturnoje Obozrenyije, Moszkva, 2008.

Gervai 2010
Gervai András: Fedőneve: „szocializmus". Művészek, ügynökök, titkosszolgák. Jelenkor, Pécs, 2010.

Gilburd 2006
Eleonory Gilburd: Picasso in Thaw Culture. Cahiers du Monde Russe, 2006/1-2. 65-108.

Ginzburg 1966

Carlo Ginzburg: From Aby Warburg to E. H. Gombrich. A Problem of Method (1966) In: Clues, Myths, and the Historical Method. Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1989. 16-54.

Ginzburg 1976
Carlo Ginzburg: A sajt és a kukacok. Egy 16. századi molnár világképe. (1976) Európa, Budapest, 1991.

Goldstein 1999
Donald K. Goldstein et al.: Rain of Ruin. A Photographic History of Hiroshima and Nagasaki. Potomac, Lincoln, 1999.

Gombrich 1960
Ernst Gombrich: Művészet és illúzió. A képi ábrázolás pszichológiája. (1960) Gondolat, Budapest, 1972.

Gombrich 1966
Ernst Gombrich: Warburg Centenary Lecture. (1966) In: Richard Woodfield (ed.): Art History As Cultural History. G+B Arts, Amsterdam, 2001. 33-54.

Gombrich 1970
Ernst Gombrich: Aby Warburg. An Intellectual Biography. The Warburg Institute, London, 1970.

Gombrich 1981
Ernst Gombrich: Image and Code. Scope and Limits of Conventionalism in Pictorial Representation. In: Wendy Steiner (ed.): Image and Code. University of Michigan Press, Ann Arbor, 1981. 11-42.

Gosztonyi 2011
Gosztonyi Ferenc: Perifrázis. „Koloristikus naturalismus synthetikus alapon." In: Boros Judit – Plesznivy Edit (szerk.): Ferenczy. MNG, Budapest, 2011. 102-109.

Gosztonyi 2012
Gosztonyi Ferenc: A magyar Cézanne-recepció korai történetéből. In: Geskó Judit (szerk.): Cézanne és a múlt. Szépművészeti Múzeum, Budapest, 2012. 179-200.

Gosztonyi 2017
Gosztonyi Ferenc: „Esztétikai dolgok". Művészettörténeti megjegyzések Fülep Lajos Az emlékezés a művészi alkotásban (1911) című tanulmányának kontextusához. Ars Hungarica, 2017/2. 179-188.

Gray 1962
Camilla Gray: The Russian Experiment in Art, 1863-1922. H. N. Abrams, New York, 1962.

Greenberg 1939
Clement Greenberg: Avant-Garde and Kitsch. Partisan Review, 1939/5. 34-49.

Greenberg 1940
Clement Greenberg: Towards a Newer Laocoon. Partisan Review, 1940/7-8. 296-310.

Greenberg 1955
Clement Greenberg: American Type Painting. Partisan Review, 1955/1. 179-196.

Greenberg 1961
Clement Greenberg: Modernist Painting. The Arts Yearbook, 4, 1961. 103-108.

Gréczi 2014a
Gréczi Emőke: A Rottenbiller. Artmagazin, 2014/1. 24-26.

Gréczi 2014b
Gréczi Emőke: Egy generáció fulladási tünetekkel. Interjú lakner Lászlóval. Artmagazin (2014) http://artmagazin.hu/artmagazin_hirek/egy_generacio_fulladasi_tunetekkel.2433.html?pageid=119

Gréczi – Topor 2015
Gréczi Emőke – Topor Tünde: Interjú Fajó Jánossal. Artmagazin, 2015/3. 34-41.

Grootenboer 2005
Hanneke Grootenboer: The Rhetoric of Perspective. Realism and Illusionism in 17th Century Dutch Still Life Painting. University of Chicago Press, Chicago, 2005.

Groys 1988
Boris Groys: Gesamtkunstwerk Stalin. Die gespaltene kultur in der Sowietunion. Hanser, München, 1988.

Guidali 2016
Fabio Guidali: Gabriele Mucchi's Career Path in Italy, Czechoslovakia, and the GDR. In: Bazin et al. 2016, 91-99.

Guilbaut 1983
Serge Guilbaut: How New York Stole the Idea of Modern Art. Abstract Expressionism, Freedom, and the Cold War. University of Chicago Press, Chicago, 1983.

Gyáni 1997
Gyáni Gábor: A mindennapi élet mint kutatási probléma. Aetas, 1997/1. 51-61.

Gyárfás 1987
Gyárfás Péter: Langyos víz és mágikus képek - Beszélgetés Méhes László festőművésszel, Mozgó Világ, 1987/10. 98-113.

Gyémánt 2004
Gyémánt László: Csernusnál, Párizsban. Premier, 2004/12, http://www.terasz.hu/premier/main.php?id=premier&page=cikk&cikk_id=7086

György 1989
György Péter: Kondorostól Párizsig. Holmi, 1989/11. 215-222.

György 1992
György Péter: A mindennapok tükre, avagy a korstílus akarása. In: György – Turai, 1992, 12-23.

György 2005
György Péter: Kádár köpönyege. Magvető, Budapest, 2005.

György 2008
György Péter: A szocialista realizmus újraértelmezése. Élet és Irodalom, 2008/37. https://www.es.hu/cikk/2008-09-14/gyorgy-peter/a-szocialista-realizmus-ujraertelmezese.html

György 2011
György Péter: Ex libris. Élet és Irodalom, 2011/5. https://www.es.hu/cikk/2011-02-06/gyorgy-peter/ex-libris.html

György 2014
György Péter: A hatalom képzelete. Állami kultúra és művészet 1957 és 1980 között. Magvető, Budapest, 2014.

György 2016
György Péter: Az ismeretlen nyelv. A hatalom színrevitele. Magvető, Budapest, 2016.

György 2018
György Péter: Faustus Afrikában. Szerződés a valósággal. Magvető, Budapest, 2018.

György – Pataki 1990
György Péter – Pataki Gábor: Az Európai Iskola és az elvont művészek csoportja. Corvina, Budapest, 1990.

György – Turai 1992
György Péter – Turai Hedvig (szerk.): A művészet katonái. Sztálinizmus és kultúra. Corvina, Budapest, 1992.

Haeckel 1899a
Ernst Haeckel: Die Welträthsel. Alfred Kröner, Stuttgart, 1899.

Haeckel 1899b
Ernst Haeckel: Kunstformen der Natur. Bibliographisches Institut, Leipzig und Wien, 1899.

Hajdu 1995
Hajdu István: Rongyszőnyeg. A Tavaszi Tárlatról. Beszélő, (1995) http://beszelo.c3.hu/cikkek/rongyszonyeg

Hajdu 1996
Hajdu István: Önnéző. Hajdu István beszélgetése Major Jánossal. (1996) Balkon, 2009/11-12.

Hajdu 1999
Hajdu István: Rétegződések. Beszélgetés Körner Évával. Balkon, 1999/3-4.
https://www.artpool.hu/kontextus/hajdu/korner.html

Halavach 2017
Dmitry Halavach: George Orwell, Soviet Studies, and the „Soviet Subjectivity" Debate. In: Zsolt Czigányik (ed.): Utopian Horizons. Ideology, Politics, Literature. CEU Press, Budapest. 103-121.

Halfin 2000
Igal Halfin: From Darkness to Light. Class, Consciousness, and Salvation in Revolutionary Russia. University of Pittsburgh Press, Pittsburgh, 2000.

Halfin 2002
Igal Halfin (ed.): Language and Revolution. Making Modern Political Identities. Frank Cass, London, 2002.

Halfin 2003
Igal Halfin: Terror in my Soul. Communist Autobiographies on Trial. Harvard University Press, Cambridge, 2003.

Hammer 2009
Hammer Ferenc: Az éjszakai élet mint populáris nyilvánosság a szocializmusban. (2009) Médiakutató,
http://www.mediakutato.hu/cikk/2009_04_tel/07_ejszakai_elet_nyilvanossag_szocializmus

Hammer 2012
Martin Hammer: Francis Bacon. Back to Degas. Tate Papers, 17, 2012.
https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/17/francis-bacon-back-to-degas

Hamvas 1938
Hamvas Béla: Világválság. Fővárosi Könyvtár, Budapest, 1938.

Hamvas 1943-44
Hamvas Béla: Scientia sacra I-II. (1943-44) Medio, Budapest, 1995.

Hamvas 1945-46
Hamvas Béla: A francia exisztencializmus irodalma. Athenaeum, 1945-46. 27-28.

Hamvas 1946
Hamvas Béla: Lukács György. Diárium, 1946/1. 20-24.

Hamvas – Kemény 1947
Hamvas Béla – Kemény Katalin: Forradalom a művészetben. Misztótfalusi, Budapest, 1947.

Haraszti 1981
Haraszti Miklós: A cenzúra esztétikája. (1981) Magvető, Budapest, 1991.

Harris 2002
Jonathan Harris: The New Art History. A Critical Introduction. Routledge, New York, 2002.

Hatvanas évek 1991
Nagy Ildikó (szerk.): Hatvanas évek. Magyar Nemzeti Galéria, Budapest, 1991.

Hauptman 2016
Jodi Hauptman (ed.): Edgar Degas. A Strange New Beauty. MoMA, New York, 2016.

Hauptmann – Neidich 2010
Deborah Hauptmann – Warren Neidich (eds.): Cognitive Architecture. From Biopolitics to Noopolitics. 010 Publishers, Rotterdam, 2010.

Havasréti 2006
Havasréti József: Alternatív regiszterek. A kulturális ellenállás formái a magyar neoavantgárdban. Typotex, Budapest, 2006.

Havel 1978
Václav Havel: A kiszolgáltatottak hatalma. (1978) Madách, Pozsony, 1991.

Háy 1954
Háy Károly László: A Derkovits-évfordulóra. Szabad Művészet, 1954/3. 117-125.

Hegedüs – Rainer 1989
Hegedüs B. András – Rainer M. János (szerk.): Filozófusvita. A Petőfi Kör vitái hiteles jegyzőkönyvek alapján. ELTE, Budapest, 1989.

Hegyi 1982
Hegyi Lóránd: Korniss Dezső. Képzőművészeti, Budapest, 1982.

Hellbeck 2006
Jochen Hellbeck: Revolution on my Mind. Writing a Diary under Stalin. Harvard University Press, Cambridge, 2006.

Henderson 2005
Lynda Henderson: Duchamp in Context. Science and Technology in the Large Glass and Related Works. Princeton University Press, Princeton, 2005.

Herczeg 1959
Herczeg János: VII. Országos Képzőművészeti Kiállítás. Népszabadság, 1959. április 19. 7.

Hermann 1963
Hermann István: Korszerű-e a realizmus? Tiszatáj, 1963/12. 1-2.

Hernádi 2009
Hernádi Miklós: Festőélet Magyarországon VI. Beszélgetés Maurer Dórával. Artmagazin, 2009/3.

Herskovits 1948
Melville Herskovits: Man and His Works. The Science of Cultural Anthropology. A. Knopf, New York, 1948.

Héra 1959
Héra Zoltán (szerk.): Realizmus és modernizmus. Gondolat, Budapest, 1959.

Héra 1965
Héra Zoltán: Bonyolult világ, gazdagabb irodalom. Népszabadság, 1965. november 21.

Hévizi 2010
Hévizi Ottó: A disszonancia filozófusa és az utolsó dialógus. (2010) Fordulat, http://fordulat.net/pdf/10/Fordulat10_Hevizi.pdf

Hofmann 1964
Werner Hofmann (ed.): Pop etc. Museum des Zwanzigtes Jahrhunderts, Wien, 1964.

Hofmann 1985
Werner Hofmann: Manet: Reggeli a műteremben. (1985) Corvina, Budapest, 1987.

Hofmann – Syamken – Warnke 1980
Werner Hofmann – Georg Syamken – Martin Warnke: Die Menschenrechte des Auges. Über Aby Warburg. Europaische Verlagsanstalt, Frankfurt am Main, 1980.

Hollier 1988
Dennis Hollier (ed.): The College of Sociology. The University of Minnesota Press, Minneapolis, 1988.

Hollier 1989
Dennis Hollier: Against Architecture. The Writings of Georges Bataille. MIT Press, Cambridge, 1989.

Holly 1984
Michael Ann Holly: Panofsky, and the Foundations of Art History. Cornell University Press, Ithaca, 1984.

Holly 1996
Michael Ann Holly: Past Looking. Historical Imagination and the Rhetoric of the Image. Cornell University Press, Ithaca, 1996.

Hopkins 2016
David Hopkins (ed.): A Companion to Dada and Surrealism. Blackwell, Chichester, 2016

Horányi 2002
Horányi Attila: Tettek és tétek. Az Európai Iskola modernizmusáról. In: Knoll 2002, 124-154.

Hornyik 2008
Avantgárd tudomány? A modern természettudományos világkép recepciója Gyarmathy Tihamér, Csiky Tibor és Erdély Miklós munkásságában. Akadémiai, Budapest, 2008.

Hornyik 2016
Hornyik Sándor: A szocialista spektákulum és a magyar „konstruktivizmus”. In: Petrányi Zsolt (szerk.): Keretek között. MNG, Budapest, 2016. 84-103.

Hornyik 2017
Hornyik Sándor: Túl a kétpólusú geopolitikai valóságon. A közép-európai neoavantgárd identitás konstrukciói. Ars Hungarica, 2017/4. 449-464.

Hornyik 2018
Hornyik Sándor: Piaci viszonyok. A kulturális ellenállás narrativizálása és archiválása a magyarországi képzőművészetben 1949 után. In: Apor Péter et al. (szerk.): Kulturális ellenállás a Kádár-korszakban. MTA Bölcsészettudományi Központ, Budapest, 2018. 21-40.

Horváth 1945
Horváth Márton: Babits halotti maszkja. Szabad Nép, 1945. május 31.

Horváth 1948
Horváth Márton: A magyar demokrácia irodalmi életének mérlege. Csillag, 1948/4. 46-55.

Horváth 1950a
Horváth Márton: Lobogónk: Petőfi. Szikra, Budapest, 1950.

Horváth 1950b
Horváth Márton: Magyar irodalom – szovjet irodalom. Előadás az MDP Politikai Akadémiáján, 1950. Szabad Nép, 1950. február 12. 6.

Horváth 1952
Horváth Márton: Megjegyzések a képzőművészeti vitához. Szikra, Budapest, 1952.

Horváth 1961
Horváth Tibor: Maruki Iri és Akamacu Tosiko Hirosima sorozatának kiállítása. Művészet, 1961/3. 34-36.

Horváth 2004
Horváth Sándor: Kapu és határ. Mindennapi Sztálinváros. MTA Történettudományi Intézet, Budapest, 2004.

Horváth 2006
Horváth Sándor: Mindennapi szocializmus és jelenkortörténet. Századvég, 2006/11. 3-30.

Horváth 2008a
Horváth Sándor (szerk.): Mindennapok Rákosi és Kádár korában. Új utak a szocialista korszak kutatásában. Nyitott Könyvműhely, Budapest, 2008.

Horváth 2008b
Horváth Sándor: Csudapest és fridzsiderszocializmus. A fogyasztás jelentései, a turizmus és a fogyasztáskritika az 1960-as években. Múltunk, 2008/3. 60-83.

Horváth 2009
Horváth Sándor: Kádár gyermekei. Ifjúsági lázadás a hatvanas években. Nyitott Könyvműhely, Budapest, 2009.

Horváth 2013
Horváth Sándor (szerk.): Az ügynök arcai. Mindennapi kollaboráció és ügynökkérdés. Libri, Budapest, 2013.

Horváth 2015a
Horváth György: A művészek bevonulása. A képzőművészet politikai irányításának és igazgatásának története, 1945-1992. Corvina, Budapest, 2015.

Horváth 2015b
Horváth György: Fejezetek a Képzőművészeti Alap történetéből. A Tavaszi Tárlat és a Három T a dokumentumok tükrében. Művészettörténeti Értesítő, 2015/2. 327-385.

Huszár 2003
Huszár Tibor: Kádár. Kossuth, Budapest, 2003.

Hütt 1956
Wolfgang Hütt: Realismus und Modernität. Bildende Kunst, 1956/10. 565-568.

Hyman 2001
James Hyman: The Battle for Realism. Figurative Art in Britain during the Cold War, 1945-1960. Yale University Press, New Haven, 2001.

Ikegami 2010
Hiroko Ikegami: The Great Migrator. Robert Rauschenberg and the Global Rise of American Art. MIT Press, Cambridge, 2010.

Illés 1963
Illés László: Régi viták az avantgarde-ról. Kritika, 1963/2. 6-17.

Illés 1964
Illés László: Újabb viták az avantgarde-ról. Kritika, 1964/4. 13-22.

Illés 1965
Illés László: Az avantgarde – magatartás. Élet és Irodalom, 1965. június 12.

Illyés 1984
Illyés Mária: Hantai Simon pályakezdése. Művészet, 1984/7. 44-47.

Imbert 2006
Claude Imbert: Aby Warburg. Between Kant and Boas. From Aesthetics to the Anthropology of Images. Qui Parle, 2006/1. 1-45.

Iványi-Bitter 2010
Iványi-Bitter Brigitta: Kovásznai. Vince, Budapest, 2010.

Iversen – Melville 2011
Margaret Iversen – Stephen Melville: Writing Art History. Disciplinary Departures. University of Chicago Press, Chicago, 2011.

Jameson 1980
Fredric Jameson (ed.): Aesthetics and Politics. Verso, New York, 1980.

Jameson 1981
Fredric Jameson: The Political Unconscious. Narrative as a Socially Symbolic Act. Methuen, London, 1981.

Jameson 1991
Fredric Jameson: A posztmodern, avagy a késő kapitalizmus kulturális logikája. (1991) Noran, Budapest, 2010.

Jappe 1993
Anselm Jappe: Guy Debord. (1993) University of California Press, Berkeley, 1999.

Jay 1986
Martin Jay: In the Empire of the Gaze. Michel Foucault and the Denigration of Vision in 20th Century French Thought. In: David Hoy (ed.): Foucault. A Critical Reader. Blackwell, New York, 1986. 175-204.

Jay 1988
Martin Jay: A modernitás látásrendszerei. (1988) Vulgo, 2000/1-2.
http://www.c3.hu/scripta/vulgo/2/1-2/jay.htm

Jay 1993
Martin Jay: Downcast Eyes. The Denigration of Vision in 20th Century French Thought. University of California Press, Berkeley, 1993.

Jay 2011
Martin Jay: Visual Parrhesia. Foucault and the Truth of the Gaze. In: The Edge. Parerga and Paralipomena. University of Virgina Press, Charlottesville. 2011. 77-90.

Jász 2003

Jász Attila: A WS-lóláb. Weöres Sándor: Egybegyüjtött levelek I-II. Jelenkor, 2003/3.
http://www.jelenkor.net/archivum/cikk/141/a-ws-lolab

Jean 1959
Marcel Jean: Histoire de la peinture surrealiste. Seuil, Paris, 1959.

Jean 1991
Marcel Jean: Au Galop dans le Vent. De Monza, Paris, 1991.

Jean – Mezei 1947
Marcel Jean – Arpad Mezei: Maldoror. Pavois, Paris, 1947.

Jean – Mezei 1950
Marcel Jean – Arpad Mezei: Genese de la pensée moderne dans la littérature française. Correa, Paris, 1950

Johnson 1965
Priscilla Johnson: Khrushchev and the Arts. The Politics of Soviet Culture, 1962-64. MIT Press, Cambridge, 1965.

Johnson 2012
Christopher D. Johnson: Memory, Metaphor, and Aby Warburg's Atlas of Images. Cornell University Press, Ithaca, 2012.

Jones 1998
Caroline A. Jones: The Sex of the Machine. Mechanomorphic Art, New Woman, and Francis Picabia's Neurasthenic Cure. In: Peter Galison – Caroline A. Jones (ed.): Picturing Science, Producing Art. Routledge, New York, 1998. 145-180.

Jones 2005
Caroline A. Jones: Eyesight Alone. Clement Greenberg's Modernism and the Bureaucratization of the Senses. University of Chicago Press, Chicago, 2005.

Jones 2006
Polly Jones (ed.): Dilemmas of De-Stalinization. Negotiating Cultural and Social Change in the Khrushchev Era. Routledge, New York, 2006.

Joseph 2003
Branden W. Joseph: Random Order. Robert Rauschenberg and the Neo-avant-garde. MIT Press, Cambridge, 2003.

Juhász 1965
Juhász Ferenc: Az eredetről és a küldetésről. (1965)
http://www.dia.pool.pim.hu/html/muvek/JUHASZ/juhasz00212a/juhasz00239/juhasz00239.html

Juhász 1967

Juhász Ferenc: Bomba. Új Írás, 1967/12. 5-9.

Juhász 1976
Juhász Ferenc: Ezen az égitesten. MTV, Budapest, 1976.
http://dia.pool.pim.hu/html/muvek/JUHASZ/juhasz00212a/juhasz00440/juhasz00440.html

Juhász 2001
Juhász Ferenc: Horgonyok. Élet és Irodalom, 2001. április 13. https://www.es.hu/cikk/2003-02-18/juhasz-ferenc/horgonyok.html

Juhász 2007
Juhász Ferenc: Csernus Tibor temetésén. Tiszatáj, 2007/12. 39.

Juhász 2011
Keresztury Tibor – Jánossy Lajos: Az utolsó mohikán II. Nagyvizit Juhász Ferencnél (2011)
http://www.litera.hu/hirek/az_utolso_mohikan_ii

Juhász 2014
Jánossy Lajos: A halál feletti győzelem – beszélgetés Juhász Ferenccel (2014)
http://www.litera.hu/hirek/juhasz-ferenc-a-halal-feletti-gyozelem

Judovitz 1998
Dalia Judowitz: Unpacking Duchamp. Art in Transit. University of California Press, Berkeley, 1998.

Justus 1947
Justus Pál: Művészet – valóság – világnézet. Kortárs, 1947/2. 38-39.

Kalmár 1998
Kalmár Melinda: Ennivaló és hozomány. A kora kádárizmus ideológiája. Magvető, Budapest, 1998.

Kalmár 2014
Kalmár Melinda: Történelmi galaxisok vonzásában. Magyarország és a szovjetrendszer, 1945-1990. Osiris, Budapest, 2014.

Kamenszkij 1989
Alekszandr Kamenszkij: Romanticseszkij Montazs. Szovjetszkij Hudozsnyik, Moszkva, 1989.

Kandinsky 1926
Wasily Kandinsky: Punkt und Linie zu Fläche. Albert Lange, München, 1926.

Kantor 1961
Alekszandr Kantor: Korszerűség a művészetben. Szovjet Művészettörténet, Szépművészeti Múzeum, Budapest, 1961. 1-13.

Karádi 1985

Karádi Éva: Lukács, Fülep és a magyar szellemtudományi iskola. Magyar Filozófiai Szemle, 1985/1-2. 1-55

Karmel 1999
Pepe Karmel (ed.): Jackson Pollock: Interviews, Articles, and Reviews. Museum of Modern Art, New York, 1999.

Kassák 1972
Kassák Lajos: Az izmusok története. Magvető, Budapest, 1972.

Kállai 1923
Kállai Ernő: Káprázat és törvény. Recenzió Hans Prinzhorn: Bildnerei des Geisteskranken című könyvéről. MA, 1923. szeptember 15. 11.

Kállai 1925
Kállai Ernő: Új magyar piktúra. Amicus, Budapest, 1925.

Kállai 1932
Ernst Kállai: Bioromantik. Forum, 1932/10. 271-274.

Kállai 1937
Kállai Ernő: Rejtett természet. Új Idők, 1937. január 31. 174-175.

Kállai 1938
Kállai Ernő: Jelképző művészet. (1938) In: Összegyűjtött írások 6. Magyar nyelvű cikkek, tanulmányok 1938-1944. (Szerk.: Tímár Árpád) Argumentum – MTA MKI, Budapest, 2004. 14-18.

Kállai 1941
Kállai Ernő: Egy festő halálára. Az Ország Útja, 1941/10. 347-350.

Kállai 1943
Kállai Ernő: Előszó, In: Vajda Lajos festőművésze emlékkiállítása. Alkotás, Budapest, 1943.

Kállai 1947a
Kállai Ernő: A természet rejtett arca. Misztótfalusi, Budapest, é.n. (1947)

Kállai 1947b
Kállai Ernő: Művészet és tömeg. Kortárs, 1947/4. 100-102.

Kállai 1948a
Kállai Ernő: Picasso. Singer és Wolfner, Budapest, 1948.

Kállai 1948b
Kállai Ernő: 1948. A magyar képzőművészet újabb irányai. Nemzeti Szalon, Budapest, 1948.

Kállai 1948c

Kállai Ernő: Cézanne és a XX. század konstruktív művészete. Amicus, Budapest, 1948.

Kelemen 2014
János Kelemen: The Rationalism of Georg Lukács. MacMillan, London, 2014.

Kellner 2003
Douglas Kellner: Media Spectacle. Routledge, New York, 2003.

Kemenov 1947
Vladimir Kemenov: Aspects of Two Cultures. VOKS Bulletin, 52, 1947. 20-36.

Kemény 1977
Kemény Katalin: Élet és életmű. (1977) https://faragoferenc.webnode.hu/_files/200001962-484df4a424/%C3%89let%20%C3%A9s%20%C3%A9letm%C5%B1.pdf

Kenseth 1992
Joey Kenseth: The Age of the Marvelous. Dartmouth College, Hanover, 1992.

Kenyeres 2013
Kenyeres Zoltán: Weöres Sándor. Kossuth, Budapest, 2013.

Kertész 2006
Kertész Dániel: „Realizmus és absztrakció nálam összetartozik." Budapesti beszélgetés a hetvenéves Lakner László festőművésszel. (2006)
http://kerteszdaniel.webpost.hu/keret.cgi?/cikkek/lakner.html

Keserü 1994
Keserü Katalin: Variációk a pop artra. Új Művészet Kiadó, Budapest, 1994

Keszi 1949
Keszi Imre: Zsdanov és az irodalom. Csillag, 1949/5. 58-61.

K. Horváth 2008
K. Horváth Zsolt: Szexuál-lélektani szubkultúra Budapesten. Szempontok a Törzs keletkezéséhez és politikai szocializációjához. In: Mérei Élet-Mű (2008),
http://www.academia.edu/4065386/Szexu%C3%A1l-l%C3%A9lektani_szubkult%C3%BAra_Budapesten._Szempontok_a_T%C3%B6rzs_keletkez%C3%A9s%C3%A9hez_%C3%A9s_politikai_szocializ%C3%A1ci%C3%B3j%C3%A1hoz

K. Horváth 2009
K. Horváth Zsolt: Szubkultúrák forrásvidékén. Népi kultúra, munkáskultúra és baloldali közösségiség Vajda Lajos életműve körül. (2009) http://fordulat.net/pdf/7/szubkulturak.pdf

K. Horváth 2010a
K. Horváth Zsolt: Kelet és Nyugat között (Drang nach Westen). Korunk, 2010/1.
http://epa.oszk.hu/00400/00458/00157/index18b3.html

K. Horváth 2010b
K. Horváth Zsolt: Előszó. In: Carlo Ginzburg: Nyomok, bizonyítékok, mikrotörténelem. (1989) Gondolat, Budapest, 2010.

K. Horváth 2017
K. Horváth Zsolt: Szocialista realizmus és az ész intermittenciái. (2017)
http://aszem.info/2017/01/szocialista-realizmus-es-az-esz-intermittenciai/

Kiaer 2005
Christina Kiaer: Was Socialist Realism Forced Labour? The Case of Alexander Deineka in the 1930s. The Oxford Art Journal, 2005/3. 321-345.

Kiaer 2014
Christina Kiaer: Lyrical Socialist Realism. October, 2014/1. 56-77.

Kiaer – Naiman 2006
Christina Kiaer – Eric Naiman (eds.): Everyday Life in Early Soviet Russia: Taking the Revolution Inside. Indiana University Press, Bloomington, 2006.

Kimmelman 1995
Michael Kimmelman: Revisiting the Revisionists. The Modern, Its Critics, and the Cold War. In: John Elderfield (ed.): The Museum of Modern Art at Mid-Century. At Home and Abroad. MOMA, New York, 1995. 38-55.

Király 1950
Király István: Népi demokráciánk irodalma. Irodalomtörténet, 1950/2. 33-56.

Király 1958
Király István: A modernizmusról. Kortárs, 1958/12. 910–921.

Király 1990
Király István visszaemlékezései. In: Csáki Judit – Kovács Dezső (szerk.): Rejtőzködő legendárium. Szépirodalmi, Budapest, 1990.

Király 2017
Király István: Napló. Magvető, Budapest, 2017.

Kis 1996
Kis Tibor: Századvégi zárszámadás. Beszélgetés Csernus Tiborral. Kritika, 1996/10. 30-33.

Kittler 1985
Friedrich Kittler: Aufschreibesysteme 1800/1900. Fink, München, 1985

Kittler 1986
Friedrich Kittler: Grammophon, Film, Typewriter. Brinkman und Bose, Berlin, 1986.

Kittler 2002

Friedrich Kittler: Optikai médiumok. (2002) Ráció, Budapest, 2005.

Klages 1929
Ludwig Klages: Der Geist als Wiedersacher der Seele. Barth, Leipzig, 1929.

Klaniczay 1958
Klaniczay Tibor: Népiesség és romantika. Kortárs, 1958/12. 894–900.

Klaniczay 1964
Klaniczay Tibor: Marxizmus és irodalomtudomány. Akadémiai, Budapest, 1964.

Knoll 2002
Hans Knoll (szerk.): A második nyilvánosság. XX. századi magyar művészet. Enciklopédia, Budapest, 2002.

Koch 1992
Gertrud Koch: The Richter-Scale of Blur. October, 1992/3. 133-142.

Kockerbeck 1986
Christoph Kockerbeck: Ernst Haeckels “Kunstformen der Natur” und ihr Einfluss auf die deutsche bildende Kunst der Jahrhundertwende. Peter Lang, Frankfurt am Main, 1986.

Kolozsváry 2013
Kolozsváry Marianna (szerk.): Ámos. Magyar Nemzeti Galéria, Budapest, 2013.

Kolozsváry 2014
Kolozsváry Marianna: Bálint Endre. Nyolcadik templom. Magyar Nemzeti Galéria, Budapest, 2014.

Kolozsváry 2018
Kolozsváry Marianna (szerk.): Csak tiszta forrásból. Hagyomány és absztrakció Korniss Dezső művészetében. Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria, Budapest, 2018.

Kondor 1962
Kondor Béla levele szerkesztőségünkhöz. Élet és Irodalom, 1962. január 20.

Konkoly 1990k.
Konkoly Gyula: Önéletrajz. Kézirat, 1990k.

Konok 1995
Konok Tamás visszaemlékezése. In: Kratochwill Mimi: Bernáth Aurél emlékkönyv. Bernáth Aurél Társaság, Budapest, 1995.

Konok 2001
Konok Péter: A lehetetlent követelve. Eszmélet (2001) http://eszmelet.hu/konok_peter-a-lehetelent-kovetelve/

Konok 2004
Konok Péter: A Munka-kör szellemi, politikai hátországa. Múltunk, 2004/1. 247-257.

Konok 2008
Konok Péter: A „trockista” Justus Pál. In: Jemnitz János – Székely Gábor (szerk.): Justus Pál. Magyar Lajos Alapítvány, Budapest, 2008. 87-94.

Koopman 2008
Colin Koopman: Foucault’s Historiographical Expansion. Adding Genealogy to Archeology. Journal of the Philosophy of History, 2, 2008. 338-362.

Kotkin 1995
Stephen Kotkin: Magnetic Mountain. Stalinism as Civilization. University of California Press, Berkeley, 1995.

Kovalovszky 2002
Kovalovszky Márta: „Jég és aszály közt játszi évszak.” A hatvanas évek. In: Knoll 2002, 170-200.

Kovalovszky 2003
Kovalovszky Márta: Altorjai Sándor és a szürnaturalizmus. In: Beke László – Dékei Krisztina (szerk.): Altorjai Sándor (1933-1979). Műcsarnok, Budapest, 2003. 51-62.

Kovács 2002
Kovács Péter: Lenin a háztetőn. Hivatalos művészet az ötvenes években. In: Knoll 2002, 154-170.

Kovács 2009
Kovács Éva: Fekete testek, fehér testek. Beszélő (2009) http://beszelo.c3.hu/cikkek/fekete-testek-feher-testek

Kovács 2017
Kovács Gábor: Hamvas és a két világháború közötti tradicionalizmus. Liget, 2017/5. 47-70.

Kozák 2009
Kozák Gyula: Egy művészcsalád életének változásai 1956-1982. 1956-os Intézet Évkönyve, Budapest, 2009. http://epa.oszk.hu/02200/02288/00016/pdf/Evkonyv56_16_2009_202-241.pdf

Kozák 2012
Kozák Gyula: Vajda Júlia – Vajdáért. Holmi, 2012/8. http://www.holmi.org/2012/08/kozak-gyula-vajda-julia-%E2%80%93-vajdaert-i

Kozák 2015
Kozák Gyula: A szabadság kicsiny szigete. Művészsorsok a 20. században: Bálint Endre, Jakovits József, Vajda Júlia. Balassi, Budapest, 2015.

Kozloff 1973
Max Kozloff: American Painting during the Cold War. Artforum, 1973/5. 43-54.

Kozlov – Gilburd 2013
Denis Kozlov - Eleonory Gilburd (eds.): The Thaw. Soviet Society and Culture during the 1950s and 1960s. University of Toronto Press, Toronto, 2013.

Köpeczi 1961
Köpeczi Béla: Egzisztencialista jelenségek a mai magyar irodalomban. Élet és Irodalom, 1961. május 5.

Köpeczi 1970
Köpeczi Béla (szerk.): A szocialista realizmus I-II. Gondolat, Budapest, 1970

Körner 1955
Körner Éva: Derkovits Gyula. Szabad Művészet, 1955/2. 63-72.

Körner 1956
Körner Éva: Picasso. Szabad Művészet, 1956/1-2. 55-61.

Körner 1960
Körner Éva: A nyugati művészet új jelenségeiről. A Művészettörténeti Dokumentációs Központ Évkönyve, 1956-1958. Budapest, 1960. 91-108.

Körner 1965
Körner Éva: Gyémánt László. Tiszatáj, 1965/6. 467.

Krause 1993
Erika Krause: L'influence de Ernst Haeckel sur L'Art nouveau. In: Jean Clair (ed.): L'ame au corps. Arts et sciences 1793-1993. Grand Palais, Paris, 1993. 342-351.

Krauss 1985
Rosalind Krauss: Photography in the Service of Surrealism. In: Krauss – Livingston 1985, 15-56.

Krauss 1993
Rosalind Krauss: The Optical Unconscious. MIT Press, Boston, 1993.

Krauss 1999a
Rosalind Krauss: Perpetual Inventory. October, 1999/1. 86-116.

Krauss 1999b
Rosalind Krauss: Voyage on the North Sea. Art in the Age of the Post-Medium Condition. Thames and Hudson, London, 1999.

Krauss – Livingston 1985

Rosalind Krauss – Jane Livingston (ed.): L'Amour Fou. Surrealism and Photography. Corcoran Gallery of Art, Washington, 1985.

Kratochwill 1989
Kratochwill Mimi (szerk.): Csernus. Műcsarnok, Budapest, 1989.

Krausz 2010
Krausz Tamás (szerk.): Lukács és a szocialista alternatíva. L'Harmattan, Budapest, 2010.

Krcma 2017
Ed Krcma: Rauschenberg / Dante. Drawing a Modern Inferno. Yale University Press, New Haven, 2017.

Kristeva 1982
Julia Kristeva: Powers of Horror. An Essay on Abjection. Columbia University Press, New York, 1982.

Kristóf 1965
Kristóf Attila: Rossz vita volt. Egy délután a Fiatal Művészek klubjában. Magyar Nemzet, 1965. április 16. 4.

Kröger 1990
Michael Kröger: "... gleichsam biologische Urzeichen..." Die Erfindung biomorpher Natur in Malerei und Fotografie der dreissiger Jahre. kritische berichte, 1990/4. 71-87.

Krylova 2017
Anna Krylova: Imagining Socialism in the Soviet Century. Social History, 2017/3. 315-341.

Kuczka 1982
Kuczka Péter: Kötetünk képeiről. Galaktika, 46, 1982.
http://dia.jadox.pim.hu/jetspeed/displayXhtml?docId=0000007320&secId=0000785163&mainContent=true&mode=html

Kusch 1991
Martin Kusch: Foucault's Strata and Fields. An Investigation into Archeological and Genealogical Science Studies. Kluwer, Dordrecht, 1991.

Kürti 2015a
Kürti Emese: Experimentalizmus, avantgárd és közösségi hálózatok a hatvanas években. Dr. Végh László és köre. PhD disszertáció, ELTE, Budapest, 2015.

Kürti 2015b
Emese Kürti: Intuitive Actions. Acta Historiae Artium, 2015/1-4. 193-204.

Lacan 1936
Jacques Lacan: A tükör-stádium mint az én funkciójának kialakítója. (1936) Thalassa, 1993/2. 5-11.

Lacan 1964
Jacques Lacan: Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis. (1964) Norton, New York, 1978.

Laclau 2002
Ernesto Laclau: A populista ész. (2002) Noran, Budapest, 2011.

Laessoe 2005
Rolf Laessoe: Édouard Manet's Le Déjeuner sur l'herbe As a Veiled Allegory of Painting. Artibus et Historiae, 51, 2005. 195-220.

Lajta 2006
Lajta Gábor: Őskép és illúzió. In: Csernus 2006, 5-17.

Lajta 2013
Lajta Gábor: Csernus első párizsi éve. Beszélgetés Csokits János íróval. Kortárs, 2013/7.
http://www.kortarsonline.hu/2013/07/arch-csernus-tibor/18681

Laks 2018
Déborah Laks: Nouveau Réalisme in its „Longue Durée". From the 19th century Chiffonier to the Remembrance of the Second World War. In: Catherine Dossin (ed.): France and the Visual Arts since 1945. Remapping European Postwar and Contemporary Art. Bloomsbury, London, 2018. 121-136.

Lang 2006
Karen Lang: Chaos and Cosmos. On the Image in Aesthetics and Art History. Cornell University Press, Ithaca, 2006.

Langdale 1994
Allan Langdale: Interview with Michael Baxandall. (1994)
https://arthistoriography.files.wordpress.com/2011/02/media_139141_en.pdf

Langdale 1998
Allan Langdale: Aspects of the Critical Reception and Intellectual History of Baxandall's Concept of the Period Eye. Art History, 1998/4. 479-497.

Latour 1993
Bruno Latour: Sohasem voltunk modernek. (1993) Osiris, Budapest, 1999.

Lautréamont 1869
Lautréamont: Maldoror énekei. (1869) Lyra Mundi, Budapest, 1988.

Lavin 1973
Marilyn Aronberg Lavin: Piero della Francesca. The Flagellation. University of Chicago Press, Chicago, 1973.

Láncz 1964
Láncz Sándor: Korga György festményei. Népművelés, 1964/5. 38-39.

Láncz 1967
Láncz Sándor: Lakner Lászlóról. Művészet, 1967/10. 21-24.

Láncz 1975
Sándor Láncz: L'École Européenne. Acta Historiae Artium, 1975/1-2. 167-194.

Leeman 2016
Richard Leeman: Before the Catastrophe. Pop In France in 1963. (2016) Critique d'Art, http://journals.openedition.org/critiquedart/21200

Lefebvre 1961
Henri Lefebvre: Critique de le vie quotidienne. Arché, Paris, 1961.

Legge 1989
Elizabeth Legge: Max Ernst. The Psychoanalytical Sources. UMI, London, 1989.

Legge 1993
Elizabeth Legge: Novalis's Fossils, Zauxis's Grapes, Freud's Flowers. Max Ernst's Natural History. Art History, 1993/1. 147-162.

Leja 1993
Michael Leja: Reframing Abstract Expressionism. Subjectivity and Painting in the 1940s. Yale University Press, New Haven, 1993.

Lemon 2013
Alaina Lemon: Touching the Gap. Social Qualia and Cold War Contact. Anthropological Theory, 2013/1-2. 67-88.

Lengyel 2013
Lengyel András: Az úgynevezett „oppó" történetéhez. Egy eltemetett gondolkodástörténeti alternatíva kibontása. Múltunk, 2013/4. 247-268.

Leonardo 1651
Leonardo da Vinci: A festészetről. (1651) Corvina, Budapest, 1973.

Le Roy Ladurie 1997
Emmanuel Le Roy Ladurie: Montaillou. Egy okszitán falu életrajza. (1975) Osiris, Budapest, 1997.

Levendel – Mezei 1965
Levendel László – Mezei Árpád: Személyiség és tuberkulózis. Akadémiai, Budapest, 1965.

Levendel – Mezei 1972
Levendel László – Mezei Árpád: Az alkoholista beteg. Akadémiai, Budapest, 1972.

Lévi-Strauss 1955
Claude Lévi-Strauss: Szomorú trópusok. (1955) Európa, Budapest, 2003.

Lévi-Strauss 1962
Claude Lévi-Strauss: La pensée sauvage. Plon, Paris, 1962.

Lifsic 1973
Mihail Lifsic: Válogatott esztétikai írások. Kossuth, Budapest, 1973.

Lindner 2007
Gerd Lindner: Csernus Tibor theatrum humanuma. Utak egy új realizmus felé. In: Csernus 2007. 19-33.

Lomas 2001
David Lomas: The Haunted Self. Surrealism, Psychoanalysis, Subjectivity. Yale University Press, New Haven, 2001.

Löwy 2009
Michael Löwy: Morning Star. Surrealism, Marxism, Anarchism, Situationism, Utopia. University of Texas Press, Austin, 2009.

Lucchesi 1995
Joachim Lucchesi: From Trial to Condemnation. The Debate over Brecht/Dessau's 1951 Opera Lucullus. Contemporary Theatre Review, 1995/2. 13-21.

Lukács 1910
Lukács György: A lélek és a formák. Franklin, Budapest, 1910.

Lukács 1918
Lukács György: Georg Simmel. Pester Lloyd, 1918. október 2.

Lukács 1923
Georg Lukács: Histoire et conscience de la classe. (1923) Minuit, Paris, 1960.

Lukács 1946
Lukács Görgy: Irodalom és demokrácia. Szikra, Budapest, 1946.

Lukács 1947a
Lukács György: A polgári filozófia válsága. Szikra, Budapest, 1947.

Lukács 1947b
Lukács György: Az absztrakt művészet magyar elméletei, Forum, 1947/9. Újraközölve: Lukács György: Új magyar kultúráért. Szikra, Budapest, 1948. 152-169.

Lukács 1947c
Lukács György: A hatvanéves Kassák. Forum, 1947/3. 217-218.

Lukács 1948a
Lukács György: A realizmus problémái. Szikra, Budapest, 1948. 287-317.

Lukács 1948b
György Lukács: Art libre ou art dirigé. Esprit, 1948/9. 273-292.

Lukács 1948c
Lukács György: Művészet és valóság. Szabad Művészet, 1948/5. 182-185.

Lukács 1949
Lukács György: Bírálat és önbírálat. Társadalmi Szemle, 1949/8-9. 571-592.

Lukács 1950
Lukács György: Következtetések az irodalmi vitából. Társadalmi Szemle, 1950/7-8. 613-616.

Lukács 1952a
Lukács György: A sematizmus elleni harc mai állása és új problémái. Csillag, 1952/2. 138-158.

Lukács 1952b
Lukács György: Megjegyzések a művészettörténetírás problémáiról és feladatairól. Szabad Művészet, 1952/5. 221-226.

Lukács 1954
Lukács György: Az ész trónfosztása. Szikra, Budapest, 1954.

Lukács 1965
Lukács György: Mai szocialista realizmus. Kritika, 1965/3. 28-38.

Lunacsarszkij 1923
Anatolij Lunacsarszkij: A szovjet állam és a művészet. (1923) In: Válogatott esztétikai írások. Szerk.: Nyírő József, Kossuth, Budapest, 1968. 128-160.

Lüdtke 1989
Alf Lüdtke: Alltagsgeschichte. Zur Rekonstruktion historischer Erfahrungen und Lebensweisen. Frankfurt, 1989.

Lüdtke 1993
Alf Lüdtke: Eigen-Sinn. Fabrikalltag, Arbeitererfahrungen und Politik vom Kaiserreich bis in den Faschismus. Ergebnisse Verlag, Hamburg 1993.

Lyotard 1979
Jean-Francois Lyotard: A posztmodern állapot. (1979) Századvég, Budapest, 1993.

Mabille 1935
Pierre Mabille: Préface à l'éloge des préjugés populaires. Minotaure, 6, 1935. 1-3. és 68.

Majkó 2017
B. Majkó Katalin (szerk.): Forradalom előtt. A Magyar Képzőművészeti Főiskola 1945 és 1956 között. Magyar Képzőművészeti Egyetem, Budapest, 2017.

Major 1967
Rozgonyi Iván: Beszélgetés Major János grafikusművésszel. Kézirat, 1967. MTA BTK MI Adattár, MDK-C-II-610

Major et al. 1981
Major Máté – Osskó Judit – Dvorszky Hedvig (szerk.): Új építészet, új társadalom, 1945-1978. Corvina, Budapest, 1981.

Majtényi 2001
Majtényi György: Uraltak vagy önfejűek. Diktatúrák mindennapjai a német társadalomtörténet-írásban. Korall, 2001/5-6. 242-252.

Majtényi 2005
Majtényi György: A tudomány lajtorjája. „Társadalmi mobilitás" és „új értelmiség" Magyarországon a II. világháború után. MOL, Budapest, 2005.

Majtényi 2010
Majtényi György: K-vonal. Uralmi elit és luxus a szocializmusban. Nyitott Könyvműhely, Budapest, 2010.

Majtényi 2012a
Majtényi György: Vezércsel. Kádár János mindennapjai. Libri, Budapest, 2012.

Majtényi 2012b
Majtényi György: Véres teknőc. György Péter és a jelenkortörténet. Magyar Narancs, 2012. augusztus 9. https://magyarnarancs.hu/publicisztika/veres-teknoc-81237

Majtényi 2015
Majtényi György: „De elmehet a Kádár Jani a picsába!" Reziliencia az államszocializmusban. Replika, 94, 2015. 92-112.

Malt 2004
Johanna Malt: Obscure Objects of Desire. Surrealism, Fetishism, and Politics. University of Chicago Press, Chicago, 2004.

Mann 1991
Paul Mann: The Theory-Death of the Avant-Garde. Indiana University Press, Bloomington, 1991.

Mannheim 1923
Karl Mannheim: Adalékok a világnézet-értelmezés elméletéhez. (1923) In: Tudásszociológiai tanulmányok. Szerk.: Szántó Zoltán és Wessely Anna. Osiris, Budapest, 2000. 7-66.

Mansoor 2008
Jaleh Mansoor: Fontana's Atomic Age Abstraction. The Spatial Concepts and the Television Manifesto. October, 124, 2008. 137-156.

Markov 1984
Dmitrii Markov: Socialist Literatures. Problems of Development. Raduga, Moscow, 1984.

Markója 2005
Markója Csilla: Munkácsy-kérdések. Problématörténeti vázlat és bevezető a Munkácsy-összeállításhoz. Enigma, 43-44. 2005. 16-54.

Markója 2016
Markója Csilla: Wilde János és Max Dvořák – Avagy beszélhetünk-e budapesti művészettörténeti iskoláról. Enigma, 85, 2016. http://www.meridiankiado.hu/node/141

Marosi 2011
Marosi Ernő: Fülep Lajos: A magyar művészettörténelem föladata, a magyar művészettörténet-írás forrása és/vagy annak koncepciója. Ars Hungarica, 2011/2. 13-24.

Marosi 2016
Marosi Ernő: A bécsi művészettörténeti iskola magyar kapcsolataihoz. Enigma, 84, 2016. http://www.meridiankiado.hu/node/122

Marter 2007
Joan Marter (ed.): Abstract Expressionism. The International Context. Rutgers University Press, New Jersey, 2007.

Marter 2016
Joan Marter (ed.): Women of Abstract Expressionism. Yale University Press, New Haven, 2016.

Marx 1867
Karl Marx: Tőke. (1867) Szikra, Budapest, 1955.

Massey 1995
Anne Massey: The Independent Group. Modernism and Mass Culture in Britain, 1945-1959. Manchester University Press, Manchester, 1995.

Mattenklott 1981
Gert Mattenklott: Karl Blossfeldt 1865-1932. Das photographische Werk. Schirmer-Mosel, München, 1981.

Maurer 2011
Eva Maurer et al. (eds.): Soviet Space Culture. Cosmic Enthusiasm in Socialist Societies. MacMillan, London, 2011.

Mauss 1950

Marcel Mauss: Szociológia és antropológia. (1950) Osiris, Budapest, 2000.

Mándy 1962
Mándy Stefánia: Az Európai Iskola és előzményei. Mérnöki Továbbképző Intézet Kiadványai, Budapest, 1962.

Mándy 1964
Mándy Stefánia: Vajda Lajos. Képzőművészeti Alap, Budapest, 1964.

Mándy 1983
Mándy Stefánia: Vajda. Corvina, Budapest, 1983.

Mázi 2005
Mázi Béla: „…Így egyedül mindennek más színezete van.” Bernáth Aurél levelezése. In: András 2005. 249-259.

McDonough 2002
Tom McDonough (ed.): Guy Debord and the Situationist International. MIT Press, Cambridge, 2002.

McKenzie Wark 2008
McKenzie Wark: Fifty Years of Recuperation. The Situationist International, 1957-2007. Princeton Architectural Press, New York, 2008.

Mehring et al. 2011
Christine Mehring et al.: Gerhard Richter. Early Work, 1951-1972. J. Paul Getty Museum, Los Angeles, 2011.

Meljuhin 1959
Sz. T. Meljuhin: A véges és a végtelen problémája. Franklin, Budapest, 1959.

Merleau-Ponty 1945
Maurice Merleau-Ponty: Cézanne kételye. (1945) Enigma, 3, 1996. 76-90.

Merleau-Ponty 1960
Maurice Merleau-Ponty: A szem és a szellem. (1960)
http://esztetika.elte.hu/baranyistvan/files/2012/02/Merleau-Ponty_A_szem_%C3%A9s_a_szellem.pdf

Merleau-Ponty 1964
Maurice Merleau-Ponty: A látható és a láthatatlan. (1964) L’Harmattan, Budapest, 2006.

Mezei 1946a
Mezei Árpád: A paraszti létforma az európai kultúrában. Művészbolt, Budapest, é.n. (1946)

Mezei 1946b
Mezei Árpád: Korniss Dezső: Illuminációk. Művészbolt, Budapest, é.n. (1946)

Mezei 1984
Mezei Árpád: Elméletek és művészek. Gondolat, Budapest, 1984.

Mezei 1993
Mezei Árpád: A szürrealizmus. In: Mikrokozmoszok és értelmezések. Jelenkor, Pécs, 1993. 65-73.

Mélyi 2012
Mélyi József (szerk.): Amerigo Tot – Párhuzamos konstrukciók. Ludwig Múzeum, Budapest, 2012.

Mélyi 2017
Mélyi József: Rendületlenül. Ki volt Aradi Nóra? Magyar Narancs, 2017/8. https://magyarnarancs.hu/kepzomuveszet/renduletlenul-102650/?orderdir=novekvo

Mérei 1987
Mérei Ferenc: Szürrealizmus és mélylélektan. In: „…vett a füvektől édes illatot." Művészetpszichológia. Múzsák, Budapest. 1987. 9-32.

Mérei 2006
Borgos Anna – Erős Ferenc – Litván György (szerk.): Mérei Élet-Mű. Új Mandátum, Budapest, 2006.

Miklós 1963
Miklós Pál: A sokarcú realizmus. Világirodalmi Figyelő, 1963/4. 364-375.

Miklós 1976
Miklós Pál: Vizuális kultúra. Magvető, Budapest, 1976.

Mirzoeff 1999
Nicholas Mirzoeff: An Introduction to Visual Culture. Routledge, New York, 1999.

Mirzoeff 2002
Nicholas Mirzoeff (ed.): The Visual Culture Reader. Routledge, New York, 2002.

Mirzoeff 2011
Nicholas Mirzoeff: The Right to Look. A Counterhistory of Visuality. Duke University Press, Durham, 2011.

Mitchell 1986
W. J. T. Mitchell: Iconology. Image, Text, Ideology. University of Chicago Press, Chicago, 1986.

Mitchell 1992
W. J. T. Mitchell: A képi fordulat. (1992) Balkon, 2007/11-12. http://balkon.art/1998-2007/2007/2007_11_12/01fordulat.html

Mitchell 1994
W. J. T. Mitchell: Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representations. University of Chicago Press, Chicago, 1994.

Mitchell 2005
W. J. T. Mitchell is: What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images. University of Chicago Press, Chicago, 2005.

Mitchell 2011
W. J. T. Mitchell: Cloning Terror. The War of Images, 9/11 to the Present. University of Chicago Press, Chicago, 2011.

Mitchell 2018
W. J. T. Mitchell: Image Science. Iconology, Visual Culture, and Media Aesthetics. University of Chicago Press, Chicago, 2018.

Molina Barea 2017
Maria del Carmen Molina Barea: Rhizomatic Mnemosyne. Warburg, Serres, and the Atlas of Hermes. (2017)
http://www.contempaesthetics.org/newvolume/pages/article.php?articleID=812

Molnár 1990
Molnár Edit: Kondor Béla. Kortárs, 1990/3. http://deske.hu/iras/html-2006/molnar-kondor.htm

Molnárné 1962
Molnárné P. Márta: Képzőművészetünk formaproblémája. Új Írás, 1962/3. 251-253.

Morar – Nail – Smith 2016
Nicolae Morar – Thomas Nail – Daniel W. Smith (eds.): Between Deleuze and Foucault. Edinburgh University Press, Edinburgh, 2016.

Morineau 2014
Camille Morineau (ed.): Niki de Saint Phalle Retrospective. Grand Palais, Paris, 2014.

Moxey 1976
Keith Moxey: Reflections on some Unusual Subjects in the work of Pieter Aertsen. Jahrbuch der Berliner Museen, 18, 1976. 57-83.

Moxey 1994
Keith Moxey: The Practice of Theory. Poststructuralism, Cultural Politics, and Art History. Cornell University Press, Ithaca, 1994.

Mravik 1991
Mravik László: A hatvanas évek magyar műgyűjtése. In: Hatvanas évek 1991, 33-40.

Mucsi 1991
Mucsi András: Gadányi Jenő és Esztergom. MNG Évkönyve, Budapest, 1991. 287-297.

Mulvey 1976
Laura Mulvey: A vizuális élvezet és az elbeszélő film. (1975) Metropolis, http://metropolis.org.hu/a-vizualis-elvezet-es-az-elbeszelo-film

Mundy 2011
Jennifer Mundy: The Naming of Biomorphism. In: Botar – Wünsche 2011, 61-76.

Murris 1989
Jean-Louis Murris: Beszélgetés Csernus Tiborral. Művészet, 1989/8. 28-31.

Müllner 2011
Müllner András: Bevezetés az „Allegorikus impulzusok" című összeállításhoz. Enigma, 66, 2011. 5-23.

Naggar 1972
Carole Naggar: Tibor Csernus. Opus International, 1972/3. 38-40.

Nagy 1966
Nagy Ildikó: Maurer Dóra kiállítása a Dürer-Teremben. Művészet, 1966/5. 41.

Neergaard 1942
Kurt von Neergaard: A 20. század feladata. A modern fizikai világkép jelentősége korunk szellemi helyzetében és hatása a kultúra jövendő fejlődésére. Antiqua, Budapest, é. n. (1942)

Németh 1952
Németh Lajos: A Szocialista Képzőművészek Csoportjának története. A Magyar Művészettörténeti Munkaközösség Évkönyve, Budapest, 1952.

Németh 1954
Németh Lajos: Derkovits Gyula, 1894-1934. Szabad Nép, 1954. április 13.

Németh 1955
Németh Lajos: Új monumentális művészet felé. Szabad Művészet, 1955/4. 153-164.

Németh 1956
Németh Lajos: Megjegyzések a Derkovits-vitához I-II. Szabad Művészet, 1956/3. 146-151. és 1956/4. 191-194.

Németh 1957
Németh László: Magyar műhely. Kortárs, 1957/1. 45-57.

Németh 1959
Németh Lajos: Hans Sedlmayr: Kunst und Wahrheit. Zur Theorie und Methode der Kunstgeschichte. Művészettörténeti Értesítő, 1959/4. 312-314.

Németh 1961a
Németh Lajos: A nyugat-európai modern képzőművészet és a hagyomány. Valóság, 1961/2. 45-56.

Németh 1961b
Németh Lajos: Megjegyzések képzőművészetünk helyzetéről. Új Írás, 1961/8. 738-744.

Németh 1964
Németh Lajos: Korga György művészetéről. In: Korga György festőművész kiállítása. Mednyánszky Terem, Budapest, 1964.

Németh 1965
Németh Lajos: A „Stúdió 64" kiállításról. Valóság, 1965/3. 90-93.

Németh 1966
Németh Lajos: Stúdió 1966. Kritika, 1966/6. 49-51.

Németh 1967
Németh Lajos: Uitz Béla művészete. Kritika, 1967/11. 54-57.

Németh 1968
Németh Lajos: Modern magyar művészet. Corvina, Budapest, 1968.

Németh 1969
Németh Lajos: Kóka. In: Kóka Ferenc festőművész kiállítása. Kulturális Kapcsolatok Intézetének Kiállítóterme, Budapset, 1969.

Németh 1971a
Németh Lajos: Szimbolista és szürrealista törekvések a kortárs magyar képzőművészetben. Kritika, 1971/10. 17-22.

Németh 1971b
Németh Lajos: Utószó. In: Fülep Lajos: Magyar művészet. Corvina, Budapest, 1971. 267-273.

Németh 1987-88
Németh Lajos: Csernus Tibor és a kép. Literatura, 1987-88/1-2. 162-178.

Németh 2008
Németh István: Az élet csalfa tükrei. Holland életképfestészet Rembrandt korában. Typotex, Budapest, 2008.

Németh 2017
Beke László – Németh Katalin – Pataki Gábor – Tímár Árpád (szerk.): Németh Lajos: „Szigetet és mentőövet" – Életinterjú, 1986. MTA BTK Művészettörténeti Intézet, Budapest, 2017.

Nochlin 1971

Linda Nochlin: Why Have There Been No Great Women Arists? Artnews, (1971)
http://www.artnews.com/2015/05/30/why-have-there-been-no-great-women-artists/

Nochlin 1973
Linda Nochlin: The Realist Criminal and the Abstract Law. Artforum, 1973/9.
https://www.artnews.com/art-in-america/features/the-realist-criminal-and-the-abstract-law-63236/

Nochlin 1999
Linda Nochlin: Representing Women. Thames and Hudson, London, 1999.

Noys 1998
Benjamin Noys: Georges Bataille's Base Materialism. Cultural Value, 1998/4. 499-517.

Nyedosivin 1955
Gyemjan Nyedosivin: Művészetelméleti tanulmányok. Képzőművészeti Alap, Budapest, 1955.

Nyers 1965
Nyers Rezső: Gazdaságirányítási rendszerünk átfogó felülvizsgálatáról. Népszabadság, 1965. november 21. 2-5.

Nyírő 1959
Nyírő Lajos: Vita a realizmusról a Szovjetunióban. Helikon, 1959/1. 1-15.

Nyírő 1962
Nyírő Lajos: A XXII. Kongresszus és irodalmi életünk néhány kérdése. Kortárs, 1962/1. 90-98.

Nyírő 1963a
Nyírő Lajos: A realizmusról általában – vagy szocialista realizmus, Kritika, 1963/2. 37-43.

Nyírő 1963b
Nyírő Lajos: Garaudy – Picassóról, Kafkáról és a realizmusról. Kritika, 1963/4. 43-47.

Nyírő 1966
Nyírő Lajos (szerk.): A szocializmus irodalma. Gondolat, Budapest, 1966.

Oakes 1980
Guy Oakes: Introduction. In: Georg Simmel: Essays on Interpretation in Social Sciences. Manchester University Press, Manchester, 1980. 3-86.

Oelmacher 1957
Oelmacher Anna: Forradalmi tett vagy kispolgári revizionizmus. Jegyzetek a Tavaszi Tárlatról. Élet és Irodalom, 1957. május 10. 3.

Oelmacher 1964a
Oelmacher Anna (szerk.): A Szocialista Képzőművészek Csoportja, 1934-1944. MNG, Budapest, 1964.

Oelmacher 1964b
Oelmacher Anna: Fiatal festő képei a Mednyánszky-teremben. Magyar Nemzet, 1964. március 5.

Oelmacher 1964c
Oelmacher Anna: Stúdió 64. Magyar Nemzet, 1964. december 11. 8.

Oldenziel – Zachmann 2009
Ruth Oldenziel – Karin Zachmann: Cold War Kitchen. Americanization, Technology, and European Users. MIT Press, Cambridge, 2009.

Osborne 2016
Thomas Osborne: Vitalism as Pathos. Biosemiotics, 9, 2016. 185-205.

Owens 1980
Craig Owens: Az allegorikus impulzus. Egy posztmodern elmélet felé I-II. (1980) Enigma, 66, 2010. 24-39. és 67, 2010. 5-20.

Paget 1982
Jean Paget: Interview avec Tibor Csernus. In: Tibor Csernus. Galerie Claude Bernard, Paris, 1982.

Panofsky 1920
Erwin Panofsky: A „Kunstwollen" fogalma. (1920) In: Panofsky 1984, 12-25.

Panofsky 1927
Erwin Panofsky: A perspektíva mint „szimbolikus forma". (1927) In: Panofsky 1984. 151-217.

Panofsky 1932
Erwin Panofsky: A képzőművészeti alkotások leírásának és tartalomértelmezésének problémájához. In: Panofsky 1984, 218-233.

Panofsky 1939
Erwin Panofsky: Ikonográfia és ikonológia. (1939) In: Panofsky 1984, 252-273.

Panofsky 1953a
Erwin Panofsky: Early Netherlandish Painting. Princeton University Press, Princeton, 1953.

Panofsky 1953b
Erwin Panofsky: Gótikus építészet és skolasztikus gondolkodás. (1953) Corvina, Budapest, 1986.

Panofsky 1967
Erwin Panofsky: Essais d'iconologie: themes humanists dans l'art de la Renaissance. Gallimard, Paris, 1967.

Panofsky 1984
Erwin Panofsky: A jelentés a vizuális művészetekben. Szerk.: Beke László, Gondolat, Budapest, 1984.

Papapetros 2012
Spyros Papapetros: On the Animation of the Inorganic. Art, Architecture, and the Extension of Life. University of Chicago Press, Chicago, 2012.

Papineau 1993
David Papineau: Philosophical Naturalism. Blackwell, Oxford, 1993.

Papp 1962
Papp Oszkár: A valóságábrázolás korszerűsége a képzőművészetben. Új Írás, 1962/1. 62-65.

Parkinson 2008
Gavin Parkinson: Surrealism, Art, and Modern Science. Relativity, Quantum Mechanics, Epistemology. Yale University Press, New Haven, 2008.

Parkinson Zamora – Feris 1995
Lois Parkinson Zamora – Wendy B. Feris (eds.): Magical Realism. Theory, History, Community. Duke University Press, Durham, 1995.

Passuth 1973
Passuth Krisztina: A félreértett Európai Iskola. Élet és Irodalom, 1973/17. 12.

Passuth – Petőcz 2016
Passuth Krisztina – Petőcz György: Ki a katakombából. Vajda Lajos, a festő másként. Noran, Budapest, 2016.

Pataki 1983
Pataki Gábor: Elégia a reményhez. Művészetkritika Magyarországon, 1945-48, különös tekintettel az Európai Iskolára. Művészet, 1983/9. 12-15.

Pataki 1991
Pataki Gábor: A „hivatott kertészek”. Képzőművészeti kritika 1957-1965 között. In: Hatvanas évek, 28-32.

Pataki 1992
Gábor Pataki: “Technoromantik.” In: Die Konstruktion der Utopie. Hg. Hubertus Gassner, Karlheinz Kopanski, Karin Stengel. Marburg, 1992. 203-207.

Pataki 1993a
Gábor Pataki: “Zeichen und Bilder.” Ein rekonstruktionsversuch des letzten theoretischen Werks von Kállai. Acta Historiae Artium, 36, 1993/1-4. 232-235.

Pataki 1993b

Pataki Gábor: A „dekoratív avantgárd”. Az expresszionizmus mint csapdahelyzet a húszas évek magyar művészetében. Ars Hungarica, 1993/1-2. 107-112.

Pataki 1998
Pataki Gábor: „Van alkonyat, mely olyan, mint a hajnal”. Képzőművészeti viták, 1948-1949. In: A fordulat évei. Politika, képzőművészet, építészet. Szerk.: Standeisky Éva, Kozák Gyula, Pataki Gábor, Rainer M. János. 1956-os Intézet, Budapest, 1998. 217-238.

Pataki 2006
Pataki Gábor: Rabinovszky Máriusz. Enigma, 47-49, 2006. 387-397.

Pataki 2007
Pataki Gábor: Dionüszosz farmeröltönyben. Filmvilág, 2007/12. 18-19.

Pataki 2009
Pataki Gábor: Vajda Lajos. Kossuth, Budapest, 2009.

Paulhan 1962
Jean Paulhan: L’art informel. Gallimard, Paris, 1962.

Pán 1946
Pán Imre: Bevezetés Európába. Művészbolt, Budapest, 1946.

Pejic 2003
Bojana Pejic: Socialist Modernism and Its Aftermath (2003)
http://www.c3.hu/ican.artnet.org/ican/texted92.html?id_text=57

Perenyei 2004
Perenyei Monika: A montázs-elv és eljárás történeti áttekintése a magyar művészetben. In: Kopócsy Anna (szerk.): A magyar kollázs. Győri Városi Művészeti Múzeum, Győr, 2004. 88-127.

Perenyei 2015
Perenyei Monika: Jó pásztor. Bálint Endre kései fotómontázsaihoz. (2015)
http://fotomuzeum.hu/media/tanulmanyok/1399636606_Balint100_PerenyeiM_MFM.pdf

Perneczky 1966
Perneczky Géza: A magyar „szür-naturalizmus” problémája. Új Írás, 1966/11. 100-109.

Perneczky 2006
Perneczky Géza: Kállai Ernő. Enigma, 48, 2006. 345-386.

Peternák 1992
Peternák Miklós: Az államosított látás. Kísérlet az allegorikus dokumentarizmus megteremtésére. In: György – Turai 1992, 80-90.

Petersen 2016

Stephen Petersen: „Forms Disintegrate”. Painting in the Shadow of the Bomb. In: Postwar 2016, 140-146.

Petőcz – Szabó 2018
Petőcz György – Szabó Noémi (szerk.): Vajda Lajos – világok között. Ferenczy Múzeumi Centrum, Szentendre, 2018.

Péteri 2012
György Péteri: Transsystemic Fantasies. Counterrevolutionary Hungary at Brussels Expo ’58. Journal of Contemporary History, 2012/1. 137-160.

Pinto 1987
Eveline Pinto: Mécénat familial et histoire de l’art. Aby Warburg et l’„iconologie critique”. Revue de Synthese, 1987/1. 91-107.

Piotrowski 2000
Piotr Piotrowski: Myth of Geometry. Neo-Constructivism in Central Europe, 1948-1970. Artium Quaestiones, 11, 2000. 101-154.

Piotrowski 2005
Piotr Piotrowski: In the Shadow of Yalta. The Avant-garde in Eastern Europe. (2005) Reaktion, London, 2009.

Piotrowski 2009
Piotr Piotrowski: Toward a Horizontal History of the European Avant-Garde. In: Sascha Bru et al. (eds.): Europa? Europa! The Avant-Garde, Modernism, and a Fate of a Continent. De Gruyter, Berlin, 2009. 49-58.

Piotrowski 2015
Piotr Piotrowski: From Global to Alter-Globalist Art History. Teksty Drugie, 2015/1. 112-134.

Plotnitsky 2001
Arkady Plotnitsky: Effects of the Unknowable. Materialism, Epistemology, and the General Economy of the Body. Parallax, 2001/1. 16-28.

Podro 1982
Michael Podro: The Critical Historians of Art. Yale University Press, New Haven, 1982.

Pogány 1947
Pogány Ö. Gábor: A magyar festészet forradalmárai. Officina, Budapest, 1947.

Pogány 1959
Pogány Ö. Gábor: Magyar festészet a XX. században. Képzőművészeti, Budapest, 1959.

Pogány 1965
Pogány Ö. Gábor: A szocialista realizmus a képzőművészetben. Társadalmi Szemle, 1965/8-9. 123-130.

Pollock 1988
Griselda Pollock: Vision and Difference. Feminism, Femininity, and the Histories of Art. Routledge, London, 1988.

Pollock 1994
Griselda Pollock: Feminism/Foucault. In: Bryson – Moxey – Holly 1994, 1-41.

Pollock 1999
Griselda Pollock: Differencing the Canon. Feminist Desires and the Writing of Art's Histories, Routledge, New York, 1999.

Postwar 2016
Okwui Enwezor – Kathy Siegel – Ulrich Wilmes (eds.): Postwar. Art between the Pacific and the Atlantic, 1945-1965. Prestel, München, 2016.

Poszler 1985
Poszler György: A „Lukács-per". Irodalomtörténeti Közlemények, 1985/2. 231-259.

Potoczky 1968
Potoczky Júlia: Az ellentmondások művésze. Tükör, 1968. október 29. 24-25.

Potts 2013
Alex Potts: Experiments in Modern Realism. World Making, Politics, and the Everyday in Postwar European and American Art. Yale University Press, New Haven, 2013.

Potts 2016
Alex Potts: The Visual Conditions of Pictorial Meaning. In: Peter Mack and Robert Williams (eds.): Michael Baxandall, Vision, and the Work of Words. Routledge, New York, 2016. 9-24.

Prakfalvi – Szűcs 2010
Prakfalvi Endre – Szűcs György: A szocreál Magyarországon. Corvina, Budapest, 2010.

Prinzhorn 1927
Hans Prinzhorn: Leib – Seele – Einheit. Ein Kernproblem der neuen Psychologie. Müller und Kiepenheuer, Potsdam, 1927.

P. Szabó 2009
P. Szabó Ernő: A képteremtés alkímiája. (2009)
http://mno.hu/migr_1834/a_kepteremtes_alkimiaja-271766

P. Szűcs 1987
P. Szűcs Julianna: A Római Iskola. Corvina, Budapest, 1987.

P. Szűcs 2005
P. Szűcs Julianna: Kicsomagolás. Bernáth Aurél szekkójának különös találkozása utókorával. In: András 2005, 261-274.

Purgar 2017
Kresimir Purgar (ed.): W. J. T. Mitchell's Image Theory. Routledge, New York, 2017.

Rabinovszky 1929
Rabinovszky Máriusz: Művészeti relativizmus. Martyn Ferenc képeihez. Nyugat, 1929/21. http://epa.oszk.hu/00000/00022/00478/14744.htm

Rabinovszky 1948
Rabinovszky Máriusz: Harc az absztrakt művészet körül. Politika, 1948. május 22.

Radák 2013
Radák Judit: Vajda Lajos Pepita füzetei. PhD disszertáció. ELTE, Budapest, 2013.

Radnóti 1978
Radnóti Sándor: A művészetfogalom historizálása (Max Dvořák). Valóság, 1978/12. 34-51.

Radnóti 1983
Radnóti Sándor: A vad befogadás. (1983) In: „Tisztelt közönség, kulcsot te találj…" Gondolat, Budapest, 1990. 195-229.

Radnóti 1986
Radnóti Sándor: A pátosz és a démon. Aby Warburgról. In: Aby Warburg: Pogány-antik jóslás Luther korából. Helikon, Budapest, 1986. 103–117.

Radnóti 2001
Radnóti Sándor: Gradiva II. Holmi, 2001/12. http://www.holmi.org/2001/12/radnoti-sandor-gradiva-ii

Radomska 2015
Magdalena Radomska: The Sixties in the Sixties. Unfulfilled Love on the Grounds of the Agricultural Circle. Acta Historiae Artium, 2015/1-4. 147-153.

Ragon 1961
Michel Ragon: La Nouvelle figuration. Arts, 1961/3.

Ragon 1963
Michel Ragon: Naissance d'un art nouveau. Albin Michel, Paris, 1963.

Rainer 2000
Rainer M. János: Ki van ellenünk? Kis magyar katonai puccskísérlet. 1956-os Intézet Évkönyve, 8, 2000. 41-57.

Rainer 2002
Rainer M. János: Magyarország a Szovjetunió árnyékában. (2002) http://www.rev.hu/ords/f?p=600:2:::::P2_PAGE_URI:tanulmanyok/kadarrendszer/rmj_debrecen2000

Rainer 2007
Rainer M. János: Kádár János. A kultusz nélküli ember. Rubicon, 2007/9. 42-48.

Rainer 2011
Rainer M. János: Bevezetés a Kádárizmusba. L'Harmattan, Budapest, 2011.

Rajchman 1985
John Rajchman: Michel Foucault. The Freedom of Philosophy. Columbia University Press. New York, 1985.

Rajchman 1988
John Rajchman: Foucault's Art of Seeing. October, 1988/1. 88-117.

Rajchman 1991
John Rajchman: Truth and Eros. Foucault, Lacan, and the Question of Ethics. Routledge, New York, 1991.

Rampley 2000
Matthew Rampley: The Remembrance of Things Past. On Aby M. Warburg and Walter Benjamin. Harrassowitz, Wiesbaden, 2000.

Ranciere 2000
Jacques Ranciere: Esztétika és politika. Az érzékelhető felosztása. (2000) Műcsarnok, Budapest, 2009.

Ranciere 2008
Jacques Ranciere: A felszabadult néző. (2008) Műcsarnok, Budapest, 2011.

Read 1936
Herbert Read (ed.): Surrealism. Faber and Faber, London, 1936.

Read 2009
Jason Read: Fetish is Always Actual, Revolution is Always Virtual. From Noology to Noopolitics. Deleuze Studies, 2009/3. 78–101.

Reichert 2015
Reichert Gábor: Esztétikum és politikum összefüggései Déry Tibor 1945 és 1956 közötti művészetében. PhD disszertáció, ELTE, Budapest, 2015.

Reichert 2016
Reichert Gábor: 1956, mint erkölcsi probléma. Irodalmi Szemle, 2016/11. 32-43.

Reid 2000
Susan E. Reid: The Exhibition Art of the Socialist Countries, Moscow 1958-59, and the Contemporary Style of Painting. In: Crowley – Reid 2000, 101-132.

Reid 2005
Susan E. Reid: In the Name of the People. The Manezh Affair Revisited. Kritika, 2005/4, 673–716.

Reid 2006
Susan E. Reid: Modernizing Socialist Realism in the Khrushchev Thaw. The Struggle for a „Contemporary Style" in Soviet Art. In: Jones 2006. 193-230.

Reid 2007
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. 217–39.

Reid 2010
Susan E. Reid: The Soviet pavilion at Brussels '58. (2010)
http://www.wilsoncenter.org/sites/default/files/WP62_Reid_web_V3sm.pdf

Reid 2012
Susan E. Reid: (Socialist) Realism Unbound. The Effects of International Encounters on Soviet Art Practice and Discourse in the Khrushchev Thaw. In: Matthew Cullerne Bown – Matteo Lafranconi (eds.): Socialist Realisms. Soviet Painting, 1920-1970. Skira, Milano, 2012. 261-276.

Restany 2007
Pierre Restany: Manifeste des Nouveaux Réalistes. Délicté, Paris, 2007.

Rényi 1962
Rényi Péter: Melyik N. L.-nek van igaza? Új Írás, 1962/2. 165-170.

Rényi 1965
Rényi Péter: A X. Magyar Képzőművészeti Kiállításról. Népszabadság, 1965. október 3. 9-10.

Rényi 1992
Rényi András: „Vihar előtt". A történeti festészet, mint a sztálinizmus művészetének magyar paradigmája. In: György – Turai, 1992. 23-34.

Rényi 2005
Rényi András: Az elfojtott pátosz formulái – Aby Warburg Rembrandtról: kultúratudomány és recepcióesztétika. Enigma, 46, 2005. 77-135.

Rényi 2013
Rényi András: „Kicsit úgy nézte ezeket a dolgokat, mint a tyúk a piros kukoricát…" Erdély Miklós Kondor Béla és az avantgárd kapcsolatáról. Műút (2013)
http://www.muut.hu/?p=543

Rév 2011

Rév István: A kukacok szerepe a múlt rétegeinek föltárásában. (2011) BUKSZ, http://buksz.c3.hu/1103/01bir.rev.pdf

Révai 1938
Révai József: Marxizmus és népiesség. (1938) Szikra, Budapest, 1946.

Révai 1949
Révai József népművelési miniszter megnyitó beszéde a szovjet festmények kiállításán. Szabad Művészet, 1949/9-10. 356-360.

Révai 1950a
Révai József népművelési miniszter megnyitóbeszéde az I. Magyar Képzőművészeti Kiállításon. Szabad Művészet, 1950/8. 273-277.

Révai 1950b
Révai József: Megjegyzések irodalmunk néhány kérdéséhez. Társadalmi Szemle, 1950/3-4. 193-211.

Révai 1952a
Révai József: Kulturális forradalmunk kérdései. Szikra, Budapest, 1952.

Révai 1952b
Révai József: Megjegyzések egy regényhez – Déry Tibor: Felelet. Társadalmi Szemle, 1952/1. 741-761.

Révész 1997
Révész Sándor: Aczél és korunk. Sík, Budapest, 1997.

Révész 2013
Révész Emese: Figura, história, táj. Figurativitás Konkoly Gyula festészetében. In: Keserü Katalin (szerk.): Konkoly Gyula. Figuratív képek. Ernst Múzeum, Budapest, 2003. 1-17.

Révész 2015
Révész Emese: Mai magyar grafika 1968. In: A lemez B oldala. Hermann Ottó Múzeum, Miskolc, 2015. 38-47.

Révész 2017
Révész Emese: A realizmus akadémiája. A Magyar Képzőművészeti Főiskola 1945 és 1956 között. In: Majkó 2017, 16-85.

Révész 2018
Révész Emese: Nyomtatás – nyomhagyás. Maurer Dóra grafikai munkássága. Magyar Képzőművészeti Egyetem, Budapest, 2018.

Réz 2015
Réz Pál: Bokáig pezsgőben. Magvető, Budapest, 2015.

Richman 2002
Michéle H. Richman: Sacred Revolutions. Durkheim, and the College de Sociologie. University of Minnesota Press, Minneapolis, 2002.

Ricoeur 1965
Paul Ricoeur: De l'interprétation. Essai sur Frued. Seuil, Paris, 1965.

Rieder 2005
Rieder Gábor: Szocreál kritika, 1950-1953. Valóság, 2005/5. 67-82.

Rieder 2008a
Rieder Gábor: Szocreál festészet a Rákosi-korban. MODEM, Debrecen, 2008.

Rieder 2008b
Rieder Gábor: Szocreál és szocmodern. Fogalomzavar az ötvenes-hatvanas évek festészetében. In: Széplaky Gerda (szerk.): A zsarnokság szépsége. Tanulmányok a totalitarizmus művészetéről. Kalligram, Pozsony, 2008. 75-87.

Rieder 2011
Rieder Gábor: A szocreál festészet Magyarországon. Doktori disszertáció, ELTE, Budapest, 2011.

Roberts 2016
Donna Roberts: Surrealism and Natural History. In: Hopkins 2016. 287-303.

Robinson 2012
Julia Robinson (ed.): New Realisms, 1957-1962. Object Strategies between Readymade and Spectacle. Museo Reina Sofia, Madrid, 2012.

Roh 1925
Franz Roh: Nach-Expressionismus. Magischer Realismus. Probleme der neuesten europäischen Malerei. Klinkhardt und Biermann, Leipzig, 1925.

Róka 2016
Róka Enikő (szerk.): Mutató nélkül – B. A. úr X-ben. Fővárosi Képtár, Budapest, 2016.

Román 1980
Román József: Bálint Endre. Képzőművészeti Alap, Budapest, 1980.

Román 2004
Román József: Bálint Endre és az Oppozíció. CEU Press, Budapest, 2004.

Romijn et al. 2012
Peter Romijn – Gilles Scott-Smith – Joes Segal (eds.): Divided Dreamworlds. The Cultural Cold War in East and West. Amsterdam University Press, Amsterdam, 2012.

Rorty 1967

Richard Rorty (ed.): The Linguistic Turn. Essays in Philosophical Method. University of Chicago Press, Chicago, 1967.

Rose 1963
Barbara Rose: Dada Then and Now. Art International, 1963/1. 22-28.

Rosenblum 1975
Robert Rosenblum: Modern Painting and the Northern Romantic Tradition. From Friedrich to Rothko. Thames and Hudson, 1975.

Rosenfeld – Dodge 1995
Alla Rosenfeld – Norton T. Dodge (eds.): Nonconformist Art. The Soviet Experience, 1956-1986. Thames and Hudson, London, 1995.

Rózsa 2006
Rózsa Gyula: Magánmitológia. Mozgó Világ, 2006/2. 121-124.

Rubin 1968
William S. Rubin (ed.): Dada, Surrealism, and their Heritage. MoMA, New York, 1968.

Rudas 1946
Rudas László: Irodalom és demokrácia. Társadalmi Szemke, 1949/6-7. 412-439.

Rum 2009
Rum Attila: Bernáth Aurél. Kossuth, Budapest, 2009.

Rum 2016
Rum Attila: Bernáth ezüstben, aranyban. In: Róka 2016, 57-68.

Rum 2017
Rum Attila: Bernáth Aurél pedagógiája – a kortársi-tanítványi visszaemlékezések és a korabeli dokumentumok tükrében. In: Majkó 2017, 148-167.

Saly 2015
Saly Noémi: Példabeszéd a zölddió-kompótról. (2015) Litera,
http://www.litera.hu/hirek/peldabeszed-a-zolddio-kompotrol

Sandru 2012
Cristina Sandru: Worlds Apart? A Postcolonial Reading of Post-1945 East-Central European Culture. Cambridge Publishing, Cambridge, 2012.

Sapir 1929
Edward Sapir: The Status of Linguistics as a Science. Language, 5, 1929. 207-214.

Sartre 1940
Jean-Paul Sartre: L'Imaginaire. Psychologie phénoménologique de l'imagination. Gallimard, Paris, 1940.

Sartre 1943
Jean-Paul Sartre: A lét és a semmi. (1943) L'Harmattan, Budapest, 2006.

Sasvári 2006
Sasvári Edit: Mi történt a Stúdióban, 1967-ben? Artmagazin, 2006/5. 14-19.
http://www.artmagazin.hu/artmagazin_hirek/mi_tortent_a_studioban_1967-ben_.2104.html?pageid=81

Sasvári 2010
Sasvári Edit: „A mi kultúránk nem lehet más itthon, mint külföldön." Kassák Lajos 1960-as párizsi kiállítása. Művészettörténeti Értesítő, 2010/1. 61-70.

Sasvári 2013
Sasvári Edit: Tavaszi Tárlat. 2013. (kézirat)

Sasvári – Hornyik – Turai 2018
Sasvári Edit – Hornyik Sándor – Turai Hedvig (szerk.): A kettős beszéden innen és túl. Művészet Magyarországon, 1956-1980. Vince, Budapest, 2018.

Sárközi 2011
Sárközi Mátyás: A „Kegyenc" ősbemutatója Párizsban. Holmi, 2011/1. 46-50.

Scheibner 2014
Scheibner Tamás: A magyar irodalomtudomány szovjetizálása. A szocialista realista kritika és intézményei, 1945-1953. Ráció, Budapest, 2014.

Schmied 1965
Wieland Schmied: Die Wiener Schule des Phantastischen Realismus. Kestner, Hannover, 1965.

Searle 1980
John R. Searle: Las Meninas and the paradoxes of pictorial representation. Critical Inquiry, 1980/1. 477-488.

Sedlmayr 1931
Hans Sedlmayr: Zu einer strengen Kunstwissenschaft. Kunstwissenschaftliche Forschung, 1931/1. 7–32.

Sedlmayr 1948
Hans Sedlmayr: Verlust der Mitte. Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit. Otto Müller, Salzburg, 1948.

Sedlmayr 1955
Hans Sedlmayr: Die Revolution der modernen Kunst. Rowohlts, Hamburg, 1955.

Sedlmayr 1960

Hans Sedlmayr: A modern művészet bálványai. Gondolat, Budapest, 1960.

Seitz 1961
William C. Seitz (ed.): The Art of Assemblage. MoMA, New York, 1961.

Selz 1959
Peter Selz (ed.): New Images of Man. MoMA, New York, 1959.

Semon 1904
Richard Semon: Die Mneme, als Erhaltendes Prinzip im Wechsel des Organischen Geschehens. Wilhelm Engelmann, Leipzig, 1904.

Seregi 2013
Seregi Tamás: Deleuze és Kafka. Aspecto, 2013/1. 87-129.

Seregi 2016
Seregi Tamás: A művészetek rendszere és a realizmus problémája. Lukács György esztétikájáról. Alföld, 2016/2. 76-90.

Shapiro 2003
Gary Shapiro: Archeologies of Vision. Foucault and Nietzsche on Seeing and Saying. University of Chicago Press, Chicago, 2003.

Siegel 2016
Kathy Siegel: Art, World, History. In: Postwar 2016, 42-58.

Silverman 1988
Kaja Silverman: The Acoustic Mirror. The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema. Indiana University Press, Indiana, 1988.

Simon 2013
Simon Attila: „A részlet nem mutatja az egészet." A rész-egész viszony újraértelmezése Juhász Ferenc korai költészetében. (2013) Új Nautilus, http://ujnautilus.info/a-reszlet-nem-mutatja-az-egeszet#_ftn16

Sinkó 1992
Sinkó Katalin: A politika rítusai: emlékműállítás, szobordöntés. In: György – Turai, 1992. 67-79.

Sinkó 2009
Sinkó Katalin: Nemzeti képtár. Emlékezet és történelem között. MNG Évkönyve 2008, Budapest, 2009.

Sinkovits 1997
Sinkovits Péter: Önarckép torzító tükörben. Beszélgetés Major János grafikusművésszel. Új Művészet, 1994/5-6. 34-39.

Sinkovits 2005
Sinkovits Péter: Progresszív álmok. Beszélgetés Lakner László festőművésszel. Új Művészet, 2005/4. 4-5.

Sinkovits 2009
Sinkovits Péter: Csernus Tibor. Hungart, Budapest, 2009.

Sjeklocha – Mead 1967
Paul Sjeklocha – Igor Mead: Unofficial Art in the Soviet Union. Berkeley University Press, Berkeley, 1967.

Snyder – Cohen 1980
Joel Snyder and Ted Cohen: Reflexions on Las Meninas. Paradox Lost. Critical Inquiry, 1980/2. 429-447.

Soussloff 2009
Catherine M. Soussloff: Michel Foucault and the Point of Painting. Art History, 2009/4. 734-754.

Soussloff 2017
Catherine M. Soussloff: Foucault on Painting. University of Minnesota Press. Minneapolis, 2017.

Spies – Rewald 2005
Werner Spies – Sabine Rewald (eds.): Max Ernst. A Retrospective. Metropolitan Museum of Art, New York, 2005.

Spiteri – LaCoss 2003
Raymond Spiteri – Donald LaCoss (eds): Surrealism, Politics and Culture. Ashgate, Aldershot, 2003.

Standeisky 1987
Standeisky Éva: A Magyar Kommunista Párt irodalompolitikája, 1944-1948. Kossuth, Budapest, 1987.

Standeisky 1996
Standeisky Éva: Az írók és a hatalom, 1956-1963. 1956-os Intézet, Budapest, 1996.

Standeisky 2005
Standeisky Éva: Gúzsba kötve. A kulturális elit és a hatalom. 56-os Intézet. Budapest, 2005.

Standeisky 2014
Standeisky Éva: Kisajátítások. Derkovits a változó időben. In: Bakos Katalin - Zwickl András (szerk.): Derkovits. A művész és kora. Magyar Nemzeti Galéria, Budapest, 2014. 122-135.

Stankovic 2006

Nevenka Stankovic: The Case of Exploited Modernism. How Yugoslav Communists Used the Idea of Modern Art to Promote Political Agendas. Third Text, 2006/2. 151-159.

Steinberg 1972
Leo Steinberg: Other Criteria. Confrontations with 20th Century Art. University of Chicago Press, Chicago, 1972.

Steinberg 1981
Leo Steinberg: Velázquez's Las Meninas. October, 1981/4. 45-57.

Stenczer 2008
Stenczer Sári: Csernus Tibor élete és hallhatatlansága. Bárka, 2008/1.
http://www.barkaonline.hu/kepzmveszet/478-csernus-tibor-te-

Stenczer 2013
Stenczer Sári: Egy elfeledett világmodell. Sylvester Katalin univerzuma. Artmagazin, 2013/8. 18-24.

Stirton 2013
Paul Stirton: A Bécsi Iskola Magyarországon – Antal, Wilde és Fülep. (2013) Enigma, 85, 2016.
http://www.meridiankiado.hu/node/139

Stokes 1982
Charlotte Stokes: Collage as Jokework. Freud's Theories of Wit as the Foundation for the Collages of Max Ernst. Leonardo, 1982/3. 199-204.

Stonor Saunders 1999
Frances Stonor Saunders: Who Paid the Piper? The CIA and the Cultural Cold War. Granta Books, London, 1999.

Storr 2002
Robert Storr (ed.): Gerhard Richter. Forty Years of Painting. MoMA, New York, 2002.

Sturcz 2005
Sturcz János: Bernáth Aurél és az utókor. Szellemi rokonságok Bernáth Aurél és a jelen festészetének hagyományfelfogásában. in: András 2005, 285-298.

Sturcz 2006
Sturcz János: A Sensaria társaság és a vállalt festészeti hagyomány. In: Muladi Brigitta (szerk.): Időn túl. A festészet vállalt hagyománya, Szombathelyi Képtár, Szombathely, 2006.

Sutyák 2007
Sutyák Tibor: Michel Foucault gondolkodása. Attraktor, Gödöllő, 2007.

Sutyák 2014
Sutyák Tibor: Az archívum problémája Foucault gondolkodásában. Helikon, 2014/3. 327-343.

Sylvester 2016
David Sylvester: Interviews with Francis Bacon. Thames and Hudson, London, 2016.

Sümegi 2006
Sümegi György: 1956 képtára. L'Harmattan, Budapest, 2006.

Sümegi 2013
Sümegi György: Elemek 1956 képtárából. (2013) Magyar Szemle, http://www.magyarszemle.hu/cikk/elemek_1956_keptarabol

Szabadi 1964
Szabadi Judit: Korga György kiállítása a Mednyánszky Teremben. Művészet, 1964/7. 43-44.

Szabadi 1966
Szabadi Judit: Magic Naturalism. The New Hungarian Quarterly, 22, 1966. 194-199.

Szabadi 1970
Szabadi Judit: Lakner László festészete. Képzőművészeti Almanach 2. Corvina, Budapest, 1970. 117-121.

Szabadi 1987
Szabadi Judit: Hagyomány és korszerűség. Magvető, Budapest, 1987.

Szabadi 1995
Szabadi Judit: Manet. „A modern élet heroizmusa." Új Művészet, Budapest, 1995.

Szabadi 1996
Szabadi Judit: Max Ernst nyomdokain. A magyar szürnaturalizmus. Új Művészet, 1996/5. 21-24.

Szabadi 1998
Szabadi Judit: Portrévázlat Csernus Tiborról. Holmi, 1998/10. 1432-1439.

Szabolcsi 1958
Szabolcsi Miklós: József Attila, Derkovits Gyula, Bartók Béla. Kísérlet. Irodalomtörténeti Közlemények, 1958/4. 440-461.

Szabolcsi 1959
Szabolcsi Miklós: Megjegyzés a vitához. Kortárs, 1959/1. 97–102.

Szabolcsi 1998
Szabolcsi Miklós: Kész a leltár. József Attila élete és pályája, 1930-1937. Akadémiai, Budapest, 1998.

Szabó 1964
Szabó Magdolna: Vita a Korga kiállításról az ötös tankörben. Jövő Mérnöke, 1964. április 3.

Szabó 1966
Szabó Júlia: Csernus Tibor: Nádas. Jelenkor, 1966/5. 454-456.

Szabó 2000
Szabó Tímea: Füst Milán esztétikája – Szabad vers és pszichoanalízis. Thalassa, 2000/1. http://www.c3.hu/~thalassa/20001/muhely/szabo.htm

Szabó – Tábor 1936
Szabó Lajos – Tábor Béla: Vádirat a Szellem ellen. (1936) http://www.gerlo.hu/hvall/religdox/vadirat.htm

Szántó 2004
Szántó F. István: A filológia diszkrét bája. Hérakleitosz, a Sziget-mozgalom és Hamvas Béla. Kortárs, 2004/11. http://epa.oszk.hu/00300/00381/00087/szanto.htm

Szeemann 1972
Harald Szeemann (hg.): Documenta 5. Befragung der Realität – Bildwelten Heute. Museum Fridericianum, Kassel, 1972.

Szegi 1952
Szegi Pál: Petőfi-ábrázolások a II. Magyar Képzőművészeti Kiállításon. Szabad Művészet, 1952/3. 104-107.

Szeifert 2011
Szeifert Judit: Rejtőzködő művészet – Nem-hivatalos művészeti stratégiák 1949-1953 között, és a progresszív művészet útjai (Kitekintéssel 1957-ig). Doktori disszertáció. ELTE, Budapest, 2011.

Szentesi 1991
Szentesi Edit: Beszélgetés Lakner Lászlóval. In: Hatvanas évek, 125-137.

Szentkuthy 1947
Szentkuthy Milós: Elvek és arcok. Weöres Sándor. Magyarok, 1947/9. 605–615.

Szerdahelyi 1988
Szerdahelyi István: Lukács György. Akadémiai, Budapest, 1988.

Székely 2008
Székely Katalin: Radikális jövőkép. Konkoly Gyula munkássága 1964-től 1973-ig. In: Konkoly Gyula (szerk.): Konkoly Gyula. St.Art Galéria, Budapest, 2008.

Szigeti 1957
Szigeti József: A Tavaszi Tárlat margójára. Társadalmi Szemle, 1957/2. 60-69.

Szigeti 1958
Szigeti József: Még egyszer a Lukács-kérdésről. Társadalmi Szemle, 1957/7-8. 37-62.

Szigeti 2016
Szigeti Attila: Lukács és Debord. Eldologiasodás és spektákulum. (2016)
https://www.academia.edu/35194925/Luk%C3%A1cs_%C3%A9s_Debord_eldologiasod%C3%A1s_%C3%A9s_spekt%C3%A1kulum

Szijártó 2006
Szijártó M. István: Mikrotörténelem. (2006)
http://www.tankonyvtar.hu/hu/tartalom/tamop425/2011_0001_520_bevezetes_a_tarsadalomtortenetbe/ch05s04.html

Szilágyi 1992
Szilágyi Ákos: Paradicsomi realizmus. Totalitárius államművészet a XX. században. In: György – Turai 1992, 7-11.

Szolláth 2002
Szolláth Dávid: Az egzisztencializmus mint vád és a Camus-hasonlat a Mészöly-kritikában. Jelenkor, 2002/1. 97-104.

Szolláth 2008
Szolláth Dávid: A kommunista aszkétizmus esztétikája. PhD-disszertáció, ELTE, Budapest, 2008.

Szolláth 2009
Szolláth Dávid: A forradalmi költőtriász. A Petőfi-Ady-József Attila kánon az ötvenes-hatvanas években. Literatura, 2009/4. 446-458.

Szolláth 2012
Szolláth Dávid: A külvárosi tájleírás. In: Angyalosi Gergely et al. (szerk.): Egy közép-európai értelmiségi napjainkban. Tverdota György 65. születésnapjára. ELTE, Budapest, 2012. 131-142.

Szolláth 2013
Szolláth Dávid: Világhiány proletárversben. Litera, 2013/4. 385-399.

Szőke 2007
Annamária Szőke: Moral Algebra – Solidarity Action. In: Hans D. Christ et al. (ed.): Vivid Radical Memory (2007)
http://www.vividradicalmemory.org/htm/workshop/stu_essays/szoke.pdf

Szőnyei 2005
Szőnyei Tamás: Nyilván tartottak. Titkos szolgák a magyar rock körül, 1960-1990. Magyar Narancs, Budapest, 2005.

Szőnyi 2004
Szőnyi György Endre: Pictura és Scriptura. Hagyományalapú kulturális reprezentációk huszadik századi elméletei. JATE Press, Szeged, 2004.

Szőnyi 2017
Endre György Szőnyi: Post-structuralist Iconology. The Genealogical and Historical Concerns of Mitchell's Image Science. In: Purgar 2017, 61-81.

Szűcs 1992
Szűcs György: A „képfelség" elve. In: György – Turai, 1992, 44-57.

Szűcs 2017
Szűcs György: Háttér és előtér. Ideológia, propaganda, művészeti nevelés. In: Majkó 2017, 87-121.

Tabajdi – Ungvári 2008
Tabajdi Gábor – Ungváry Krisztián: Elhallgatott múlt – a pártállam és a belügy. A politikai rendőrség működése Magyarországon, 1956-1990. Corvina, Budapest, 2008.

Tabajdi 2013
Tabajdi Gábor: Kiegyezés Kádárral. „Szövetségi politika", 1956-1963. Jaffa, Budapest, 2013.

Tábor 2003a
Tábor Ádám: A csütörtöki beszélgetésekről. Tábor Béla szellemi topológiája elé. Kétezer, 2003/11. http://ketezer.hu/2003/11/a-csutortoki-beszelgetesekrol/

Tábor 2003b
Tábor Béla: Szocializmus, gnózis és oppozíció. In: Személyiség és logosz. Bevezető és kommentárok a valóság őstörténetéhez. Szerk.: Tábor Ádám, Budapest, Balassi, 2003, 247-48.

Tagg 1988
John Tagg: The Burden of Representation. Essays on Photographies and Histories. MacMillan, London, 1988.

Takács 2011
Takács Róbert: Politikai újságírás a Kádár-korszakban. Doktori disszertáció (2011) http://doktori.btk.elte.hu/hist/takacsrobert/diss.pdf

Takács 2014
Takács Róbert: Nyitottság és zártság kulturális dilemmái – kulturális érintkezések a külfölddel és a nyugattal. Századok, 2014. 1491-1515.

Takács 2018
Takács Ádám: Az idő nyomán. Michel Foucault és a történelem problémája. Kijárat, Budapest, 2018.

Tamás 2004
Tamás Gáspár Miklós: Egyszerű és nagyszerű kapitalizmus. (2004) Eszmélet, http://epa.oszk.hu/01700/01739/00060/eszmelet_EPA01739_75.item545.htm

Tamás 2019
Tamás Gáspár Miklós: Kádár János. Komolyan. (2019) Mérce, https://merce.hu/2019/07/08/tgm-kadar-janos-komolyan/

Tanke 2008
Joseph J. Tanke: The Specter of Manet. A Contribution to the Archeology of Painting. Journal of Aesthetics and Art Criticism. 2008/4. 381-392.

Tanke 2009
Joseph J. Tanke: Foucault's Philosophy of Art. A Genealogy of Modernity. Continuum, New York, 2009.

Tatai 2011
Tatai Erzsébet: A „Kockától az aktig" – művészképzés a hatvanas években. Ars Hungarica, 2011/3. 93-96.

Taylor 2016
Michael R. Taylor: God and the Atom. Dali's Mystical Manifesto, and the Contested Origins of Atomic Painting. Avant-Garde Studies, 2016/3. http://thedali.org/wp-content/uploads/2016/12/proceedings-TAYLOR-en_edits_12.19.16_final.pdf

Thomson 2012
Richard Thomson: Art of the Actual. Naturalism and Style in Early Third Republic France, 1880-1900. Yale University Press, New Haven, 2012.

Tímár 1996
Tímár Árpád: Derkovits-vita, 1954-56. Derkovits Centenárium 1994. Szombathely, 1996. 37-53.

Topor 2001
Topor Tünde: „Az utókor kiszámíthatatlan." Interjú Lakner Lászlóval. Élet és Irodalom, 2001. szeptember 21. https://www.es.hu/old/0138/interju.htm

Topor 2017
Topor Tünde: Mindig tisztább formákkal dolgozik az ember, nem összemaszatolva… Interjú Maurer Dórával. Artmagazin, 2017/2. 8-17.

Tóth 2010
Tóth Eszter Zsófia: Kádár leányai. Nők a szocialista időszakban. Nyitott Könyvműhely, Budapest, 2010.

Tronche 1973
Anne Tronche: L'Art actuel en France. Du Cinétisme à l'Hyperréalisme. Balland, Paris, 1973.

Tseëlon 1995
Efrat Tseëlon: The Masque of Femininity. Sage, London, 1995.

Turai 2002
Turai Hedvig: Anna Margit. Szemimpex, Budapest, 2002.

Turai 2017
Turai Hedvig: A zsidó férfi test árulása. (2017) Apertura, http://uj.apertura.hu/2017/tel/turai-a-zsido-ferfi-test-arulasa/

Turai 2018
Turai Hedvig: Bekerülhetnek-e a nők a „nagy művészek" közé? És milyen áron? In: Sasvári – Hornyik – Turai 2018, 251-272.

Tverdota 2011
Tverdota György: Tárgyiasság József Attila költészetében – a Külvárosi éj. Irodalomismeret, 2011/1. 4-22.

Ungvári 1979
Ungvári Tamás: Avantgárd vagy realizmus? Magvető, Budapest, 1979.

Utley 2000
Gertje R. Utley: Picasso. The Communist Years. Yale University Press, New Haven, 2000.

Varga 2015
Varga Marina: Kísérleti helyzetek. Nyomkövetés Lakner Lászlóval. Pop art, fotórealizmus, és koncept. Műértő, 2015/6. 10-11.

Vasy 2003
Vasy Géza: A Szarvas-ének – és a hozzá vezető út. Tiszatáj, 2003/1. 1-19.

Végsö 2013
Roland Végsö: The Naked Communist. Cold War Modernism and the Politics of Popular Culture. Fordham University Press, New York, 2013.

Vekerdi 2000
Vekerdi László: Fülep Lajos levelezése. V. (1945-1950) és VI. (1951-1960) kötet. Új Forrás, 2005/5. http://www.epa.hu/00000/00016/00105/050517.htm

Veres 2011
Veres András: Az írók és a hatalom a hatvanas évek Magyarországán. (2011) https://www.tankonyvtar.hu/hu/tartalom/tamop425/2011_0001_542_05_A_magyar_irodalom_tortenetei_3/ch43.html

Végvári 1995
Végvári Lajos: Az új magyar művészet sorsfordulója. In: Kratochwill Mimi (szerk.): Bernáth Aurél emlékkönyv. Bernáth Aurél Társaság, Budapest, 1995. 63.

Véri 2016
Véri Dániel: Major János. Doktori disszertáció, ELTE, Budapest, 2016.

Véri 2019
Véri Dániel: „Úgy szétnyirbálva, hogy úgy mondjam szétkaszálva könyvet még nem láttam, mint ahogy az visszajött hozzám.” Interjú Lakner Lászlóval. Artmagazin (2019) http://artmagazin.hu/artmagazin_hirek/ugy_szetnyirbalva_hogy_ugy_mondjam_szetkaszalva_konyvet_meg_nem_lattam_mint_ahogy_az_visszajott_hozzam.4701.html?pageid=119

Vitányi 1965
Vitányi Iván: A realizmus értelmezéséről. Társadalmi Szemle, 1965/5. 65–71.

Vowinckel et al. 2012
Annette Vowinckel – Marcus M. Payk – Thomas Lindenberger (eds.): Cold War Cultures. Perspectives on Eastern and Western European Societies. Berghahn, New York, 2012.

Waldberg 1958
Patrick Waldberg: Max Ernst. Pauvert, Paris, 1958.

Waldman 1975
Diane Waldman: Max Ernst. In: Max Ernst. A Retrospective. Guggenheim Museum, New York, 1975.

Warburg 1888-1912
Aby Warburg: Fragmente zur Ausdruckskunde. (1888-1912) Hg.: Ulrich Pfisterer und Christian Hönes. Walter de Gruyter, Berlin, 2015.

Warburg 1912
Aby Warburg: Itáliai művészet és nemzetközi asztrológia a ferrarai Plazzo Schifanoiában. (1912) In: Warburg 1995, 193-214.

Warburg 1920
Aby Warburg: Pogány-antik jóslás Luther korából. (1920) Helikon, Budapest, 1986.

Warburg 1927
Aby Warburg: Burckhardt és Nietzsche. (1927) Enigma, 46, 2005. 5-7.

Warburg 1929
Aby Warburg: Manet: Reggeli a szabadban – pogány természetistenek formameghatározó szerepe a modern természetkép kialakulásában. (1929) Enigma, 46, 2005. 16-22.

Warburg 1995
MNEMOSYNE. Aby M. Warburg válogatott tanulmányai. Szerk.: Széphelyi F. György, Balassi, Budapest, 1995.

Warburg 2000
Aby Warburg: Der Bilderatlas MNEMOSYNE. Hg.: Martin Warnke, Akademie Verlag, Berlin, 2000.

Warburg 2001
Aby Warburg: Tagebuch der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg mit Einträgen von Gertrud Bing und Fritz Saxl. In: Gesammelte Schriften, vol. VII. Hg.: Karen Michels und Charlotte Schoell-Glass. Akademie Verlag, Berlin, 2001.

Warburg 2016
Aby Warburg: Werke in einem Band. Hg.: Martin Treml – Sigrid Weigel. Suhrkamp, Frankfurt, 2016.

Warlick 2001
M. E. Warlick: Max Ernst and Alchemy. A Magician In Search of a Myth. University of Texas Press, Austin, 2001.

Warnke 2010
Martin Warnke: Politische Ikonographie. In: Sabine Poeschel (Hg.): Ikonographie. Neue Wege der Forschung. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 2010. 72–85.

Wehner 2001
Wehner Tibor: Ritkított járat. Beszélgetés Paizs László festőművésszel. (2001) Új Forrás, http://www.jamk.hu/ujforras/010408.htm

Wehner 2002
Wehner Tibor (szerk.): Adatok és adalékok a hatvanas évekhez. A Művészeti bizottság jegyzőkönyvei 1962-1966. Képző- és Iparművészeti Lektorátus, Budapest, 2002.

Weisz 2011
Weiss János: Újabb dokumentumok Lukács Györgyről. Holmi, 2011/7. http://www.holmi.org/2011/07/weiss-janos-ujabb-dokumentumok-lukacs-gyorgyrol-krausz-tamas-szerk-lukacs-es-a-szocialista-alternativa

Welbel 2015
Stanislaw Welbel: Silent Star. Cold War Sci-fi Movies from the Soviet Bloc. Acta Historiae Artium, 2015/1-4. 127-136.

Weöres 1947
Weöres Sándor: Vázlat a modern művészetről. Magyarok, 1947/10. 708-710.

Wessely 1986
Anna Wessely: Der Diskurs über die Kunst im Sonntagkreis. In: Wechselswirkungen: Ungarische Avantgarde in der Weimarer Republik. Hrsg. Hubertus Gassner. Kassel, 1986. 541–550.

White 1966
Hayden White: The Burden of History. History and Theory, 1966/2. 111-134.

Whorf 1956
Benjamin Lee Whorf: Language, Thought, and Reality. MIT Press, Cambridge, 1956.

Wilson 2010
Sarah Wilson: The Visual World of French Theory. Figurations. Yale University Press, New Haven, 2010.

Wilson 2013
Sarah Wilson: Picasso/Marx and Socialist Realism in France. Liverpool University Press, Liverpool, 2013.

Wilson-Bareau 2003
Juliet Wilson-Bareau (ed.): Manet and the Sea. The Art Institute of Chicago, Chicago, 2003.

Wind 1931
Edgar Wind: Warburg kultúratudomány fogalma és jelentősége az esztétika számára. (1931) Enigma, 46, 2005. 32-46.

Wood 2014
Christopher S. Wood: Aby Warburg. Homo Victor. Journal of Art Historiography. 2014/4. 18-24.

Wuttke 2017
Dieter Wuttke: Erwin Panofsky. In: Colum Hourihane (ed.): The Routledge Companion to Medieval Iconography. Routledge, New York, 2017. 118-120.

Yang – Heimonet 1996
Emoretta Yang – Jean-Michel Heimonet: Bataille and Sartre. The Modernity of Mysticism. Diacritics, 1996/2. 59-73.

Zalman 2016
Sandra Zalman: Consuming Surrealism in American Culture. Dissident Modernism. Routledge, New York, 2016.

Zaránd 2007
Zaránd Gyula: A Muskátliban mindig előkerültek fotók. (2007)
http://hvg.hu/kultura/20071211_zarand_fotografia_muerto

Zola 1961
Émile Zola válogatott művészeti írásai. Szerk.: Vayer Lajos, Képzőművészeti Alap, Budapest, 1961.

Zombori 2015
Zombori Mónika: Stúdió kiállítások a korabeli dokumentumok tükrében. I. Hatvanas évek. Artmagazin, 2015/8. 32-37.
http://artmagazin.hu/artmagazin_hirek/studio_kiallitasok_a_korabeli_dokumentumok_tukreben.3430.html?pageid=119

Zubok 2007

Vladislav Zubok: A Failed Empire. The Soviet Union in the Cold War from Stalin to Gorbachev. The University of North Carolina Press, Chapel Hill, 2007.

Zubok 2009
Vladislav Zubok: Zhivago's Children. The Last Russian Intelligentsia. Harvard University Press, Cambridge, 2009.

Zumbusch 2004
Cornelia Zumbusch: Wissenschaft in Bildern. Symbol und dialektisches Bild in Aby Warburgs Mnemosyne-Atlas und Walter Benjamins Passagen-Werk. Akademie Verlag, Berlin, 2004.

Zsdanov 1949
Andrej Alekszandrovics Zsdánov: A művészet és a filozófia kérdéseiről. Magyar Könyvbarátok Egyesülete, Budapest, 1949.

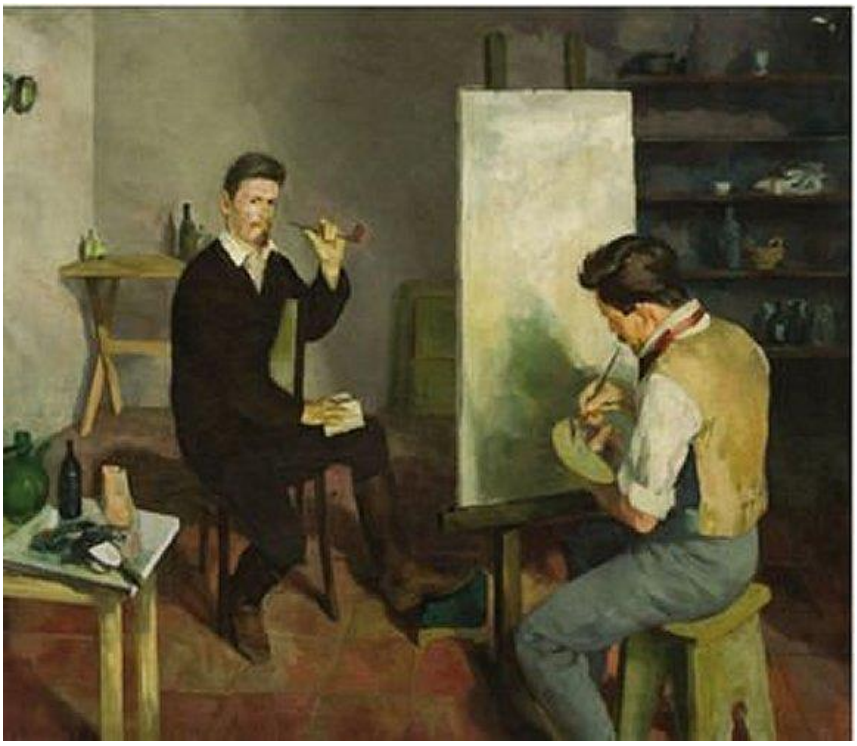
Hornyik Sándor:
A szürnaturalizmus archeológiája
Csernus Tibor festészete, 1957-1964

Képkötet

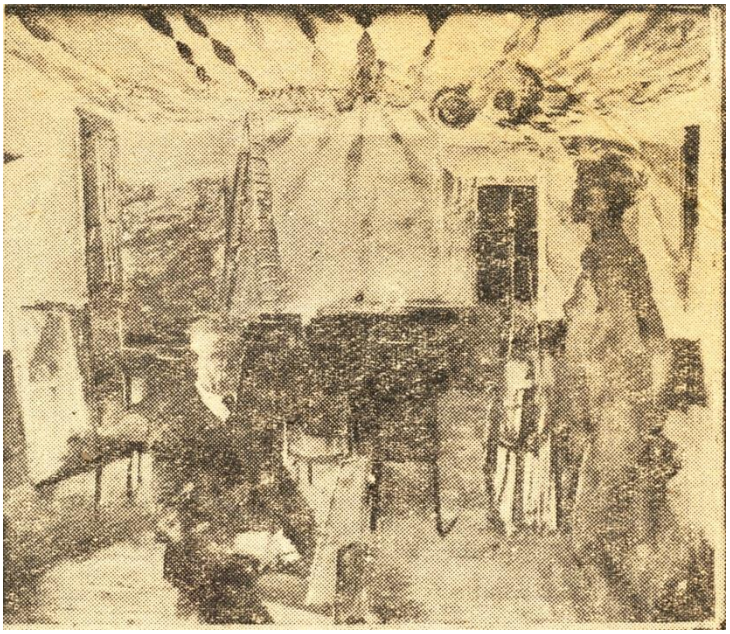
Csernus Tibor 655

Altorjai Sándor 687
Gyémánt László 690
Kóka Ferenc 698
Konkoly Gyula 701
Korga György 707
Lakner László 712
Major János 725
Maurer Dóra 729
Méhes László 733
Sylvester Katalin 737
Szabó Ákos 739

Ivan Albright 748
Arman 751
Eduardo Arroyo 752
Francis Bacon 753
Bernáth Aurél 754
Paul Cézanne 759
Leonardo Cremonini 760
Salvador Dalí 761
Edgar Degas 765
Charles Demuth 767
Derkovits Gyula 768
Max Ernst 769
Gérard Fromanger 778
Ernst Fuchs 780
Hans Grundig 781
Hantai Simon 782
William Hogarth 786
Alexander Kanoldt 787
Yves Klein 788
Édouard Manet 789
Iri és Toshio Maruki 794
Jacques Monory 795
John Frederick Peto 796
Bernard Rancillac 797
Robert Rauschenberg 799
Antonio Recalcati 804
Gerhard Richter 805
James Rosenquist 807
Ben Shahn 808
Charles Sheeler 809
Hervé Télémaque 810



Csernus Tibor: Orlai festi Petőfit, 1950
Olaj, vászon, 131 x 151 cm, Petőfi Irodalmi Múzeum, Budapest



Csernus Tibor: Esti Iskola, 1953
Olaj, vászon, lappang (reprodukció: Népszabadság, 1957. április 21.)



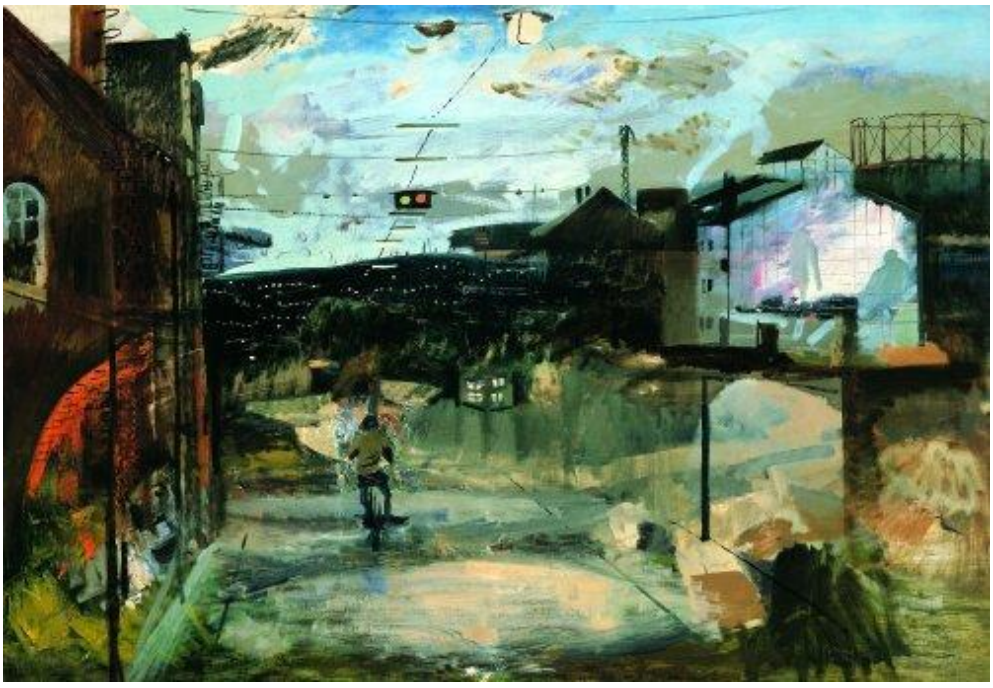
Csernus Tibor: Juhász Ferenc, 1954
Olaj, vászon, 120 x 140 cm, magángyűjtemény



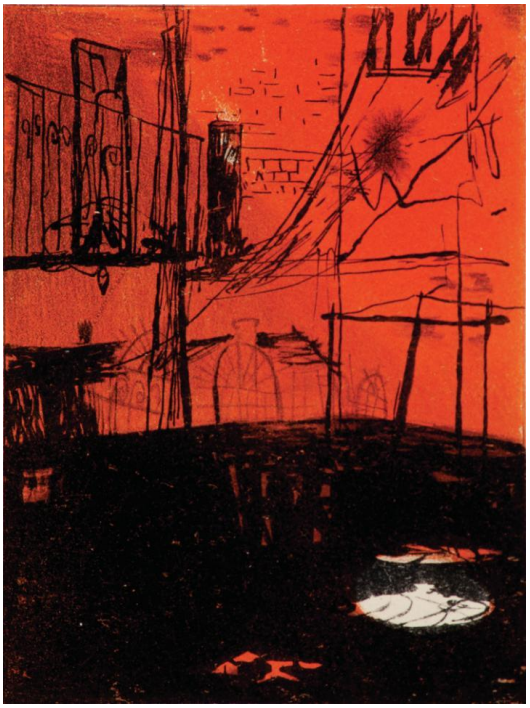
Csernus Tibor: Taxiállomás, 1954
Olaj, vászon, 100 x 130 cm, Magyar Nemzeti Galéria



Csernus Tibor: Három lektor, 1955
Olaj, vászon, 110 x 140 cm, Petőfi Irodalmi Múzeum, Budapest



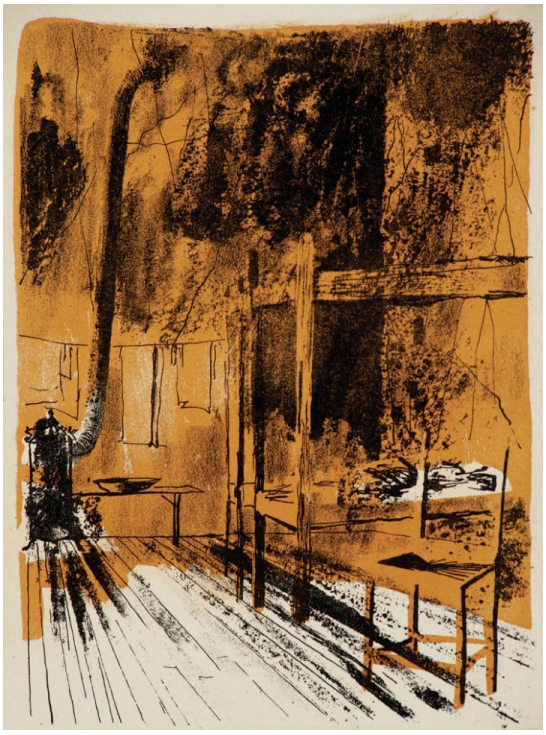
Csernus Tibor: Angyalföld, 1956
Olaj, vászon, 90 x 130 cm, Magyar Tudományos Akadémia Képtára



Csernus Tibor illusztrációja József Attila Hazám című kötetéhez, 1956
Litográfia



Csernus Tibor illusztrációja József Attila Hazám című kötetéhez, 1956
Litográfia



Csernus Tibor illusztrációja József Attila Hazám című kötetéhez, 1956
Litográfia



Csernus Tibor: Újpesti rakpart, 1957
Olaj, vászon, 140 x 150 cm, Magyar Nemzeti Galéria



Csernus Tibor: Saint Tropez, 1959
Olaj, vászon, 115 x 250 cm, Magyar Nemzeti Bank



Csernus Tibor: Dráva utca, 1959k.
Olaj, vászon, 110 x 200 cm, magángyűjtemény (lappang)



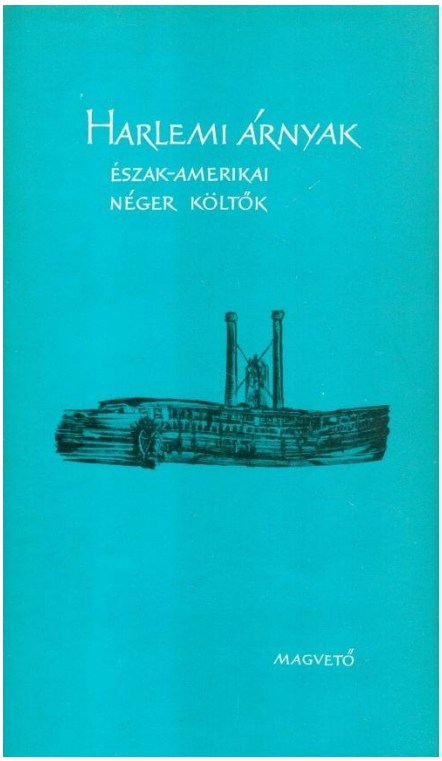
Csernus Tibor: Angyalföld (Angyalföldi MÉH-telep), 1958-1959
Olaj, farost, 95 x 135 cm, Magyar Nemzeti Galéria



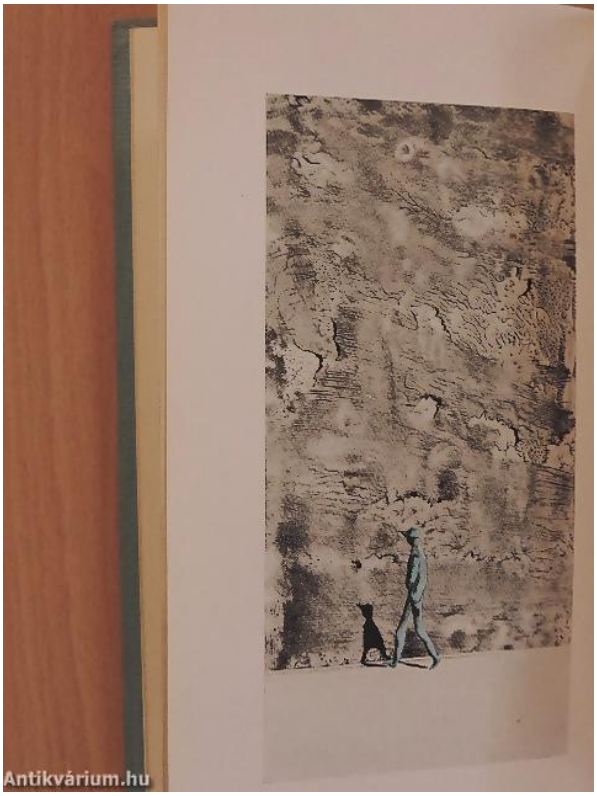
Csernus Tibor: Virágok, 1959
Olaj, vászon, 70 x 108 cm, Magyar Nemzeti Galéria



Csernus Tibor: Párizsi emlék, 1959k.
Olaj, vászon, 80 x 115 cm, magángyűjtemény



Csernus Tibor illusztrációja a Harlemi árnyak című kötethez, 1959
Monotípia



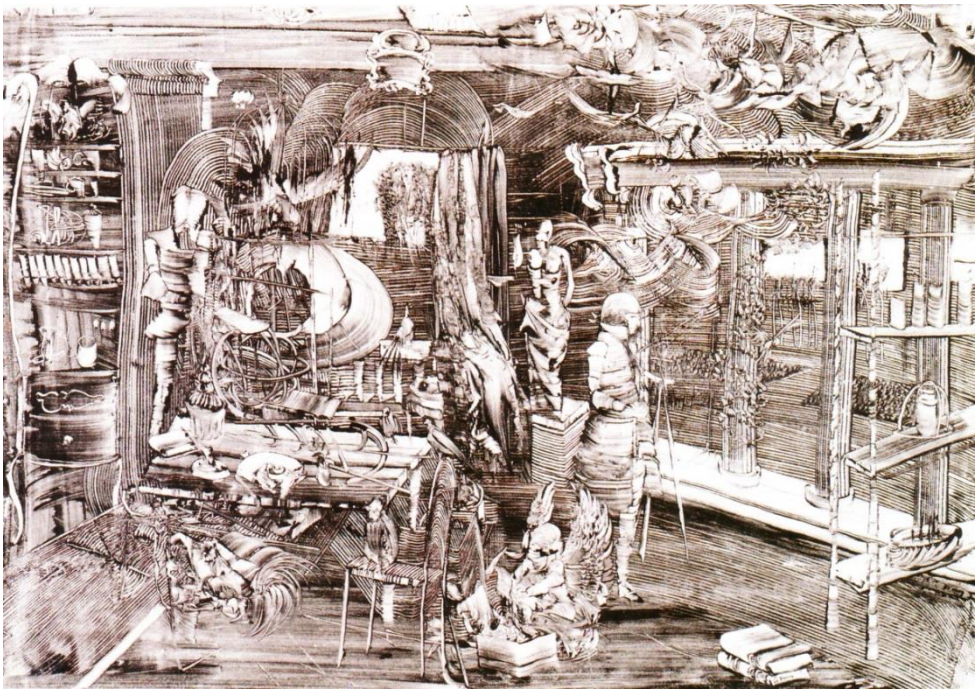
Csernus Tibor illusztrációja a Harlemi árnyak című kötethez, 1959
Monotípia



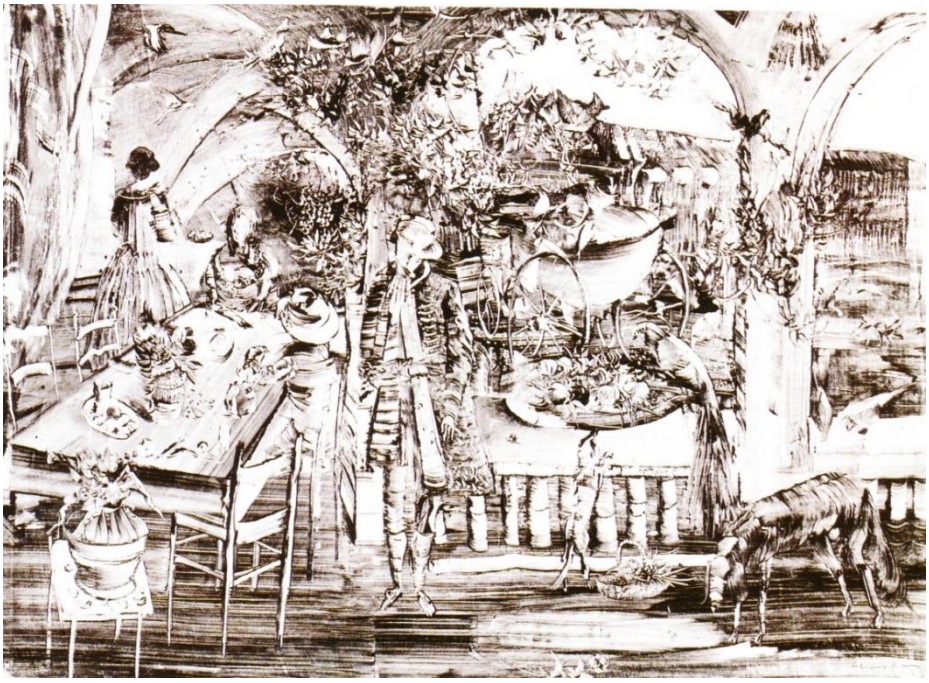
Csernus Tibor: Pályaudvar, 1960k.
Olaj, karton, 23 x 30 cm, magángyűjtemény



Csernus Tibor: Tengeri csata, 1961
Olaj, vászon, 67 x 97 cm, Janus Pannonius Múzeum



Csernus Tibor: A filozófus, 1961
Monotípia, 40 x 50 cm, magángyűjtemény



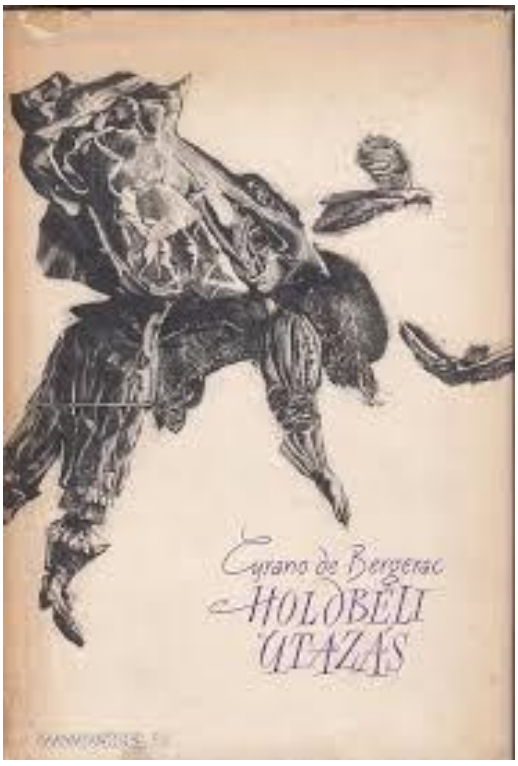
Csernus Tibor: A filozófus, 1961
Monotípia, 40 x 50 cm, magángyűjtemény



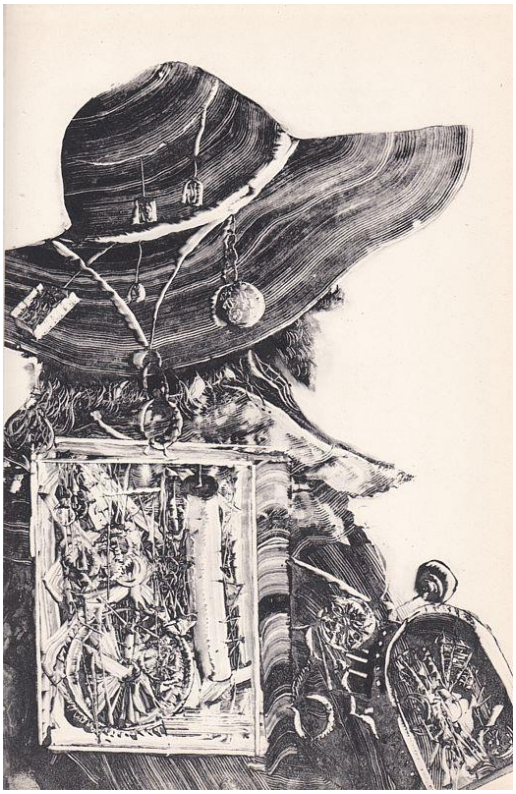
Csernus Tibor: Lehel-téri piac, 1962
Olaj, vászon, 138 x 200 cm, Magyar Nemzeti Galéria



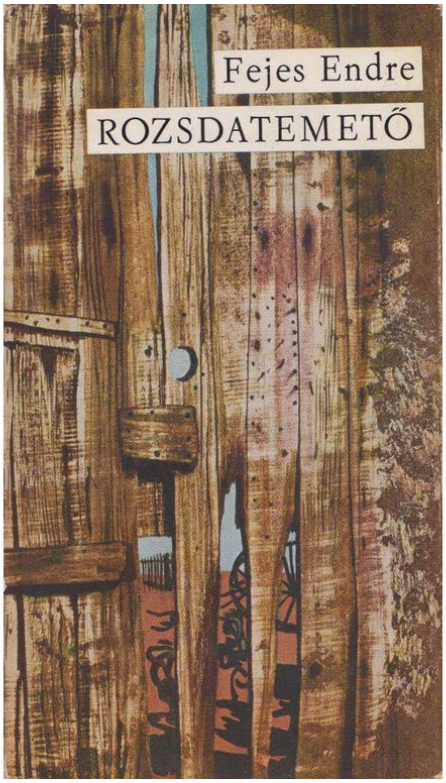
Csernus Tibor illusztrációja Cyrano de Bergerac Holdbéli utazás című kötetéhez, 1962
Monotípia



Csernus Tibor illusztrációja Cyrano de Bergerac Holdbéli utazás című kötetéhez, 1962
Monotípia



Csernus Tibor illusztrációja Cyrano de Bergerac Holdbéli utazás című kötetéhez, 1962
Monotípia



Csernus Tibor illusztrációja Fejes Endre Rozsdatemető című kötetéhez, 1962
Litográfia



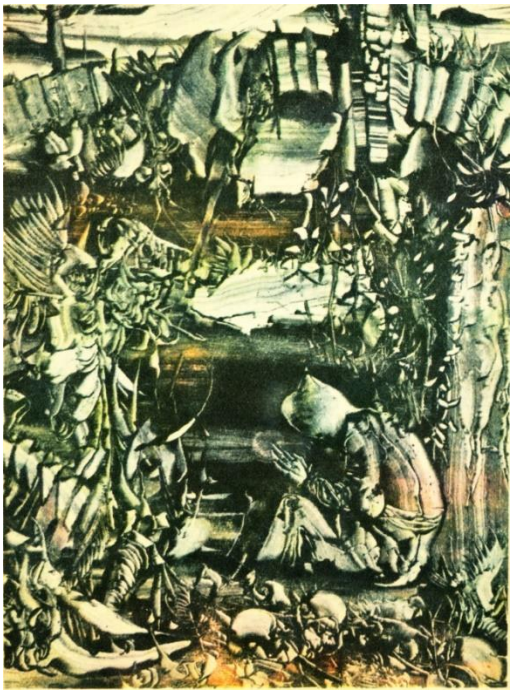
Csernus Tibor illusztrációja Fejes Endre Rozsdatemető című kötetéhez, 1962
Litográfia



Csernus Tibor illusztrációja Fejes Endre Rozsdatemető című kötetéhez, 1962
Litográfia



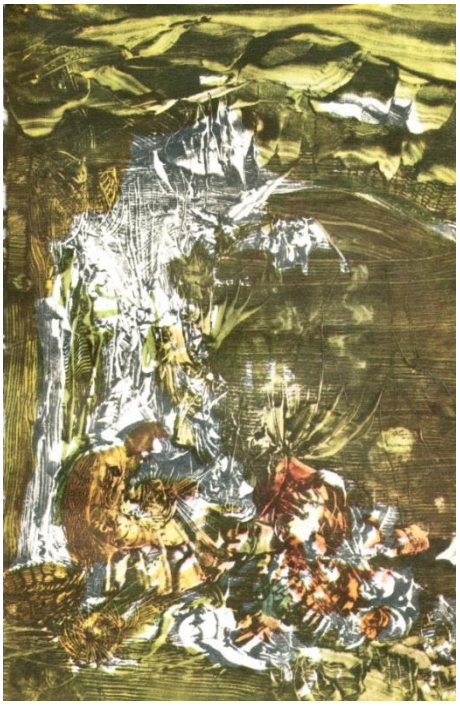
Csernus Tibor illusztrációja Fejes Endre Rozsdatemető című kötetéhez, 1962
Litográfia



Csernus Tibor illusztrációja Anatole France Thaisz című kötetéhez, 1962
Monotípia



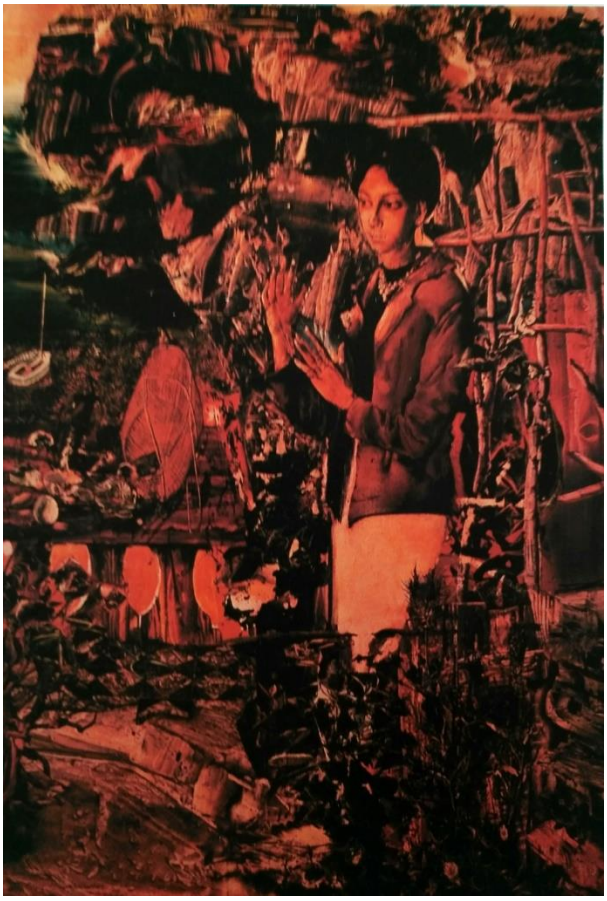
Csernus Tibor illusztrációja Anatole France Thaisz című kötetéhez, 1962
Monotípia



Csernus Tibor illusztrációja Anatole France Thaisz című kötetéhez, 1962
Monotípia



Csernus Tibor: Cím nélkül, 1962
Olaj, vászon, 93 x 103 cm, magángyűjtemény



Csernus Tibor: Illyés Ika képmása, 1962
Olaj, vászon, 130 x 90 cm, magángyűjtemény



Csernus Tibor: Aranyhomok Szálló, Kecskemét, 1962
Festett kerámia mozaik



Csernus Tibor: Modellezők (Endresz György emlékére), 1963
Olaj, vászon, 140 x 182 cm, Magyar Nemzeti Galéria



Csernus Tibor: A levegő múzeuma, 1960-as évek közepe
Olaj, vászon, 81 x 131 cm, magángyűjtemény



Csernus Tibor: A levegő lovagjai, 1960-as évek eleje
Olaj, vászon, 65 x 92 cm, magángyűjtemény



Csernus Tibor: Nádas, 1964
Olaj, vászon, 134 x 152 cm, Budapesti Történeti Múzeum



Csernus Tibor: Horoszkóp ember, 1964
Olaj, vászon, lappang (FF fotó)



Csernus Tibor: Színésznők II. (Látomás), 1964k.
Olaj, vászon, 85 x 116 cm, magángyűjtemény



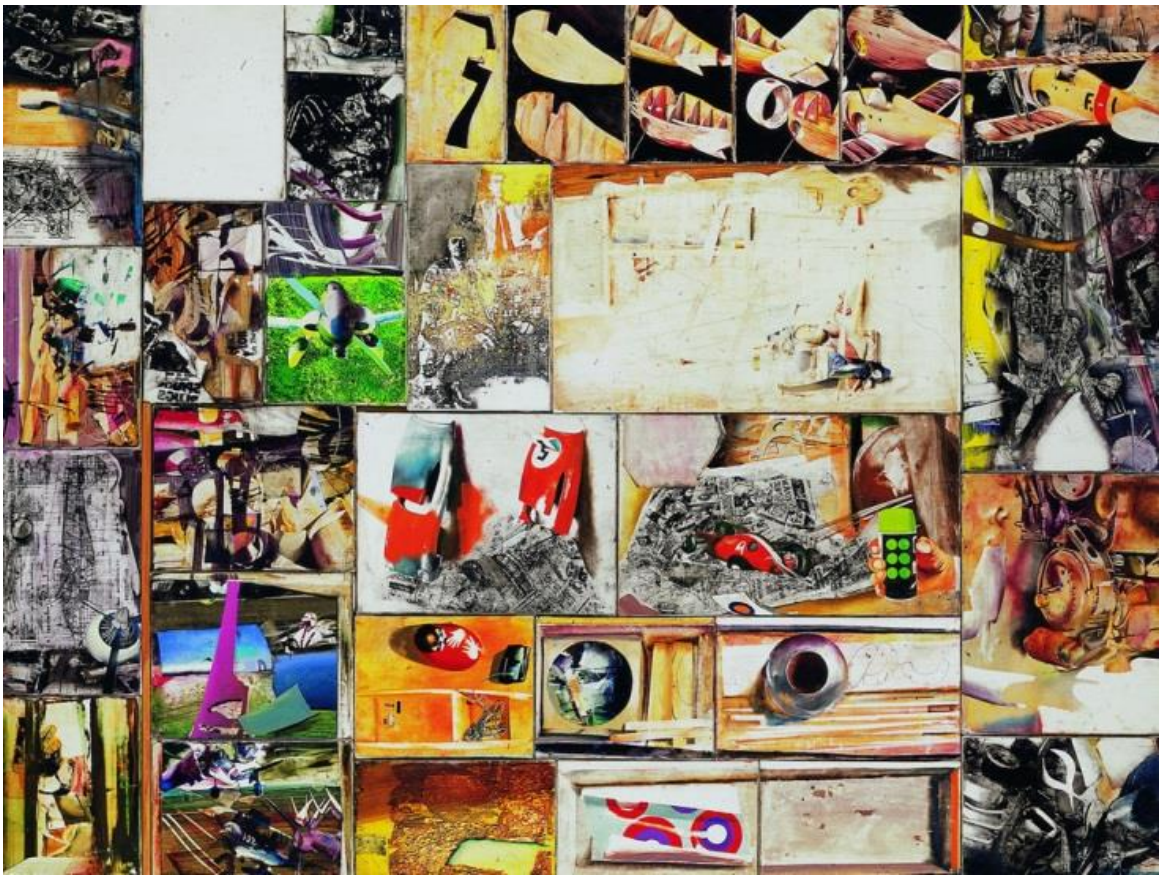
Csernus Tibor: Mermoz, 1964
Olaj, vászon, lappang (FF fotó)



Csernus Tibor: Színésznők, 1964
Olaj, vászon, 140 x 180 cm, lappang



Csernus Tibor: Saint-Exupery, 1964
Monotípia, lappang (FF fotó)



Csernus Tibor: Vasárnapok, 1965
Olaj, vászon, 130 x 150 cm, magángyűjtemény



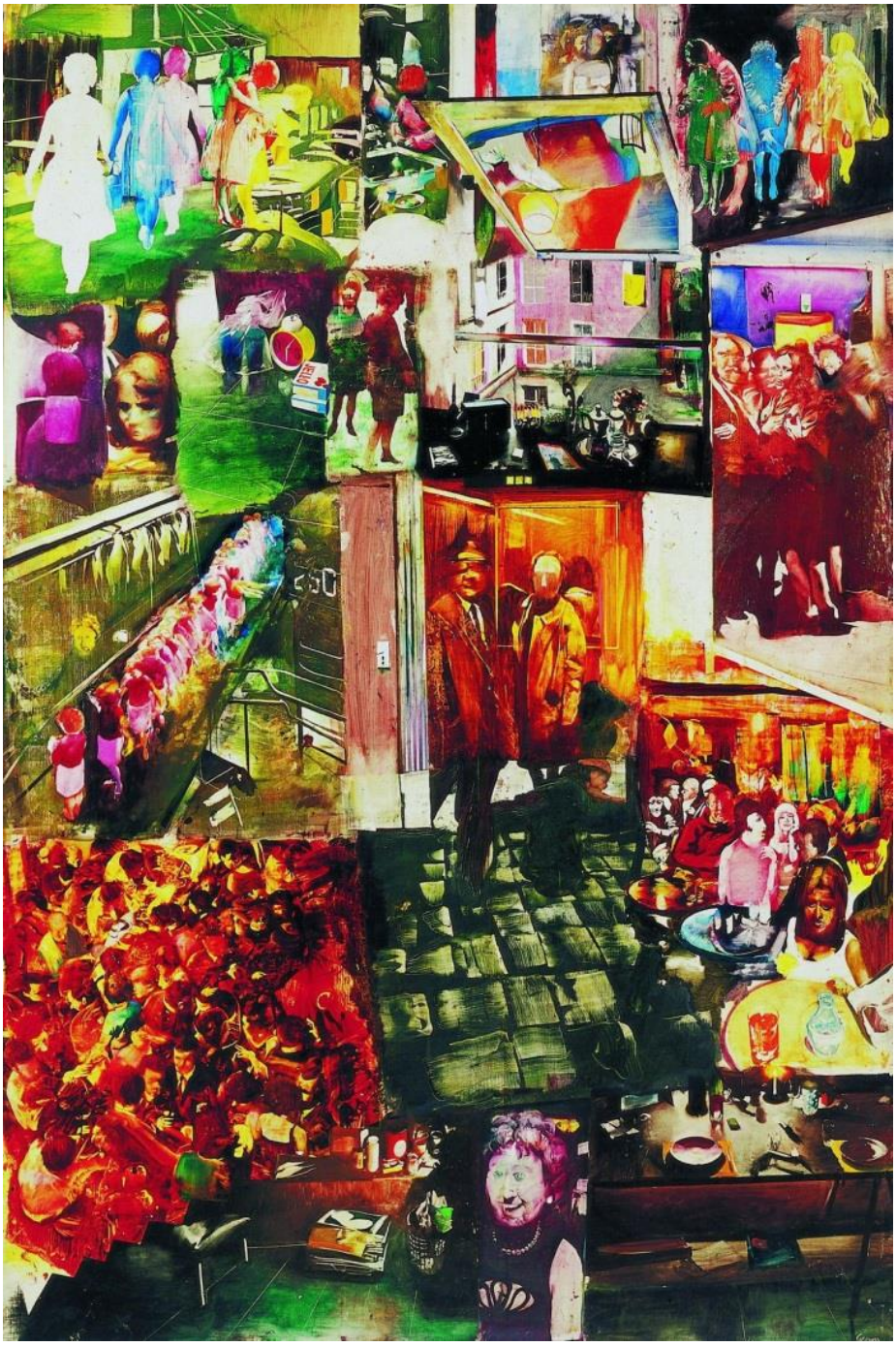
Csernus Tibor: Bokszolók vacsorája, 1965
Olaj, vászon, 114 x 162 cm, magángyűjtemény



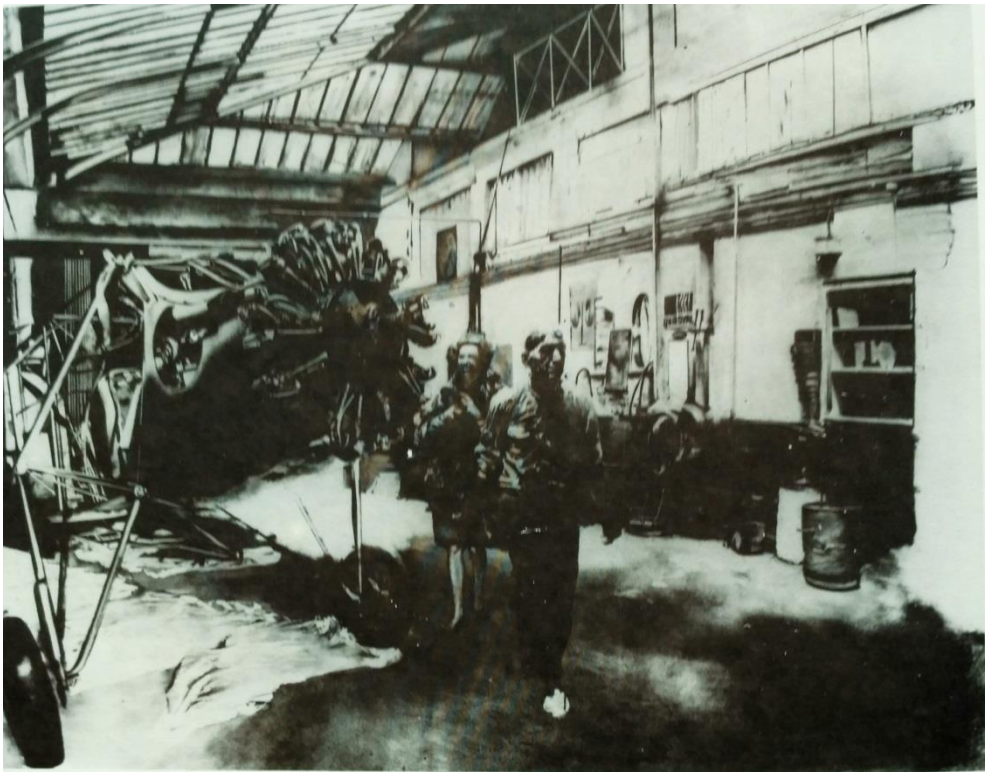
Csernus Tibor: Pilóták, 1960-as évek vége
Vegyes technika, 160 x 190 cm, magángyűjtemény



Csernus Tibor: Cím nélkül, 1967k.
Olaj, vászon, 114 x 146 cm, magángyűjtemény



Csernus Tibor: Cím nélkül, 1967k.
Olaj, vászon, 194 x 131 cm, magángyűjtemény



Csernus Tibor: Lindbergh repülőgépe, 1971
Olaj, vászon, 150 x 195 cm, magángyűjtemény (FF fotó)



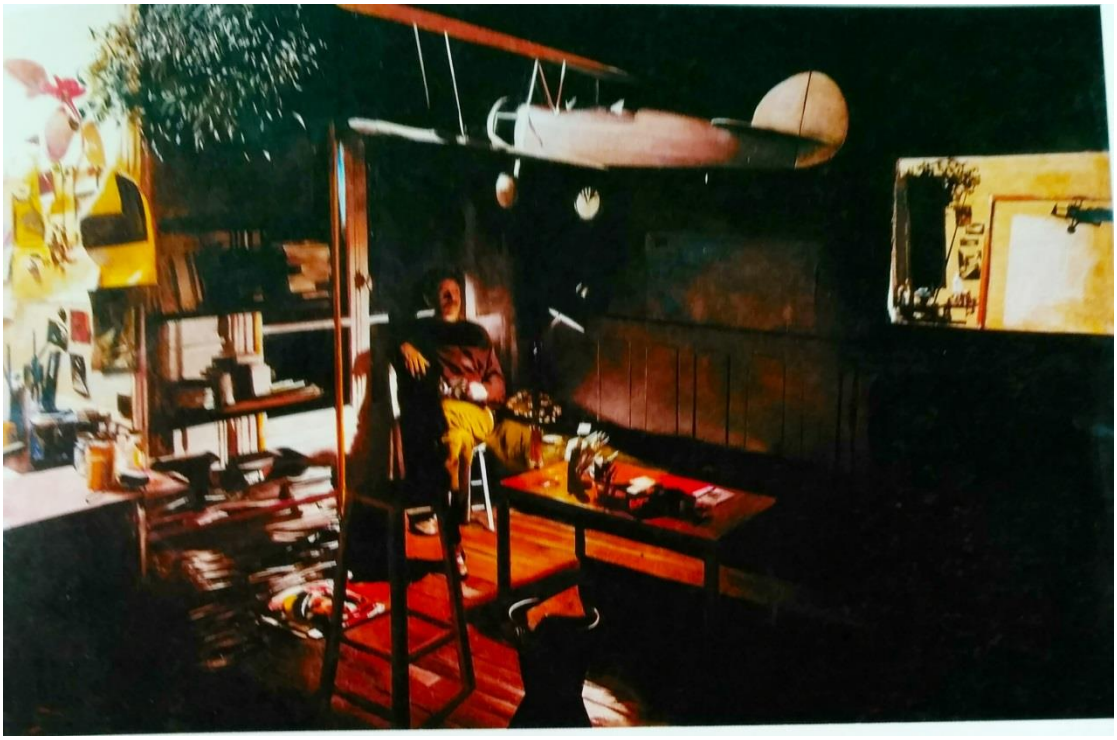
Csernus Tibor: Cím nélkül (Lindbergh), 1970
Olaj, vászon, 130 x 195 cm, magángyűjtemény



Csernus Tibor: Aviátorok, 1970-es évek eleje
Olaj, vászon, 130 x 195 cm, magángyűjtemény



Csernus Tibor: Cím nélkül (Lindbergh), 1972
Olaj, vászon, 114 x 146 cm, magángyűjtemény



Csernus Tibor: Cím nélkül (Műterem), 1971
Olaj, vászon, 130 x 195 cm, magángyűjtemény



Csernus Tibor: Cím nélkül (Műterem), 1972
Olaj, vászon, 114 x 146 cm, magángyűjtemény



Csernus Tibor: Cím nélkül (Műterem), 1973
Olaj, vászon, 146 x 163 cm, magángyűjtemény



Csernus Tibor: Lányok farmernadrágban, 1971
Olaj, vászon, 130 x 162 cm, magángyűjtemény



Csernus Tibor: Piac, 1973
Olaj, vászon, 130 x 162 cm, magángyűjtemény



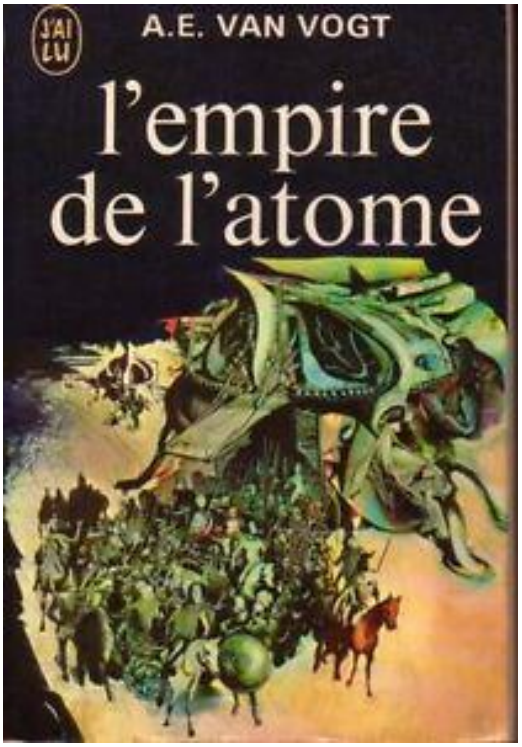
Csernus Tibor: Cím nélkül (Piac), 1973
Olaj, vászon, 87 x 146 cm, magángyűjtemény



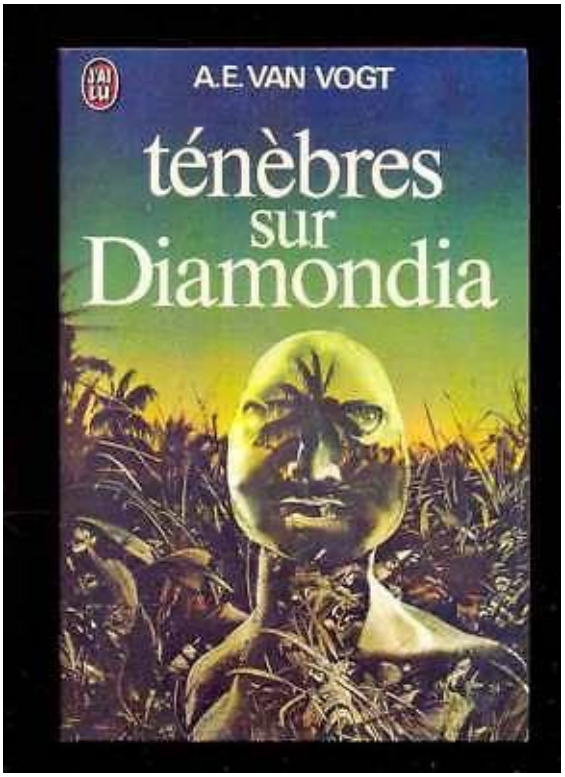
Csernus Tibor: Motorbicikli, 1974
Olaj, vászon, 130 x 195 cm, magángyűjtemény



Csernus Tibor: Cím nélkül (Almafa), 1971
Olaj, vászon, 130 x 195 cm, magángyűjtemény (FF fotó)



Csernus Tibor illusztrációja A. E. Van Vogt L'Empire de l'atome című kötetéhez, 1972
Monotípia



Csernus Tibor illusztrációja A. E. Van Vogt Ténebres sur diamondia című kötetéhez, 1972
Monotípia



Altorjai Sándor: Csendélet lepkegyűjteménnyel, 1965
Olaj, farost, 60 x 80 cm, magángyűjtemény



Altorjai Sándor: Papagájok, 1965-66
Olaj, karton, 50 x 60 cm, Első Magyar Látványtár



Altorjai Sándor: Úgy izgulok! 1966
Tempera, fa, 100 x 150 cm, magángyűjtemény (FF fotó)



Altorjai Sándor: Lecsúszott festmény, 1965
Olaj, kollázs, fa, 85 x 100 cm, Első Magyar Látványtár



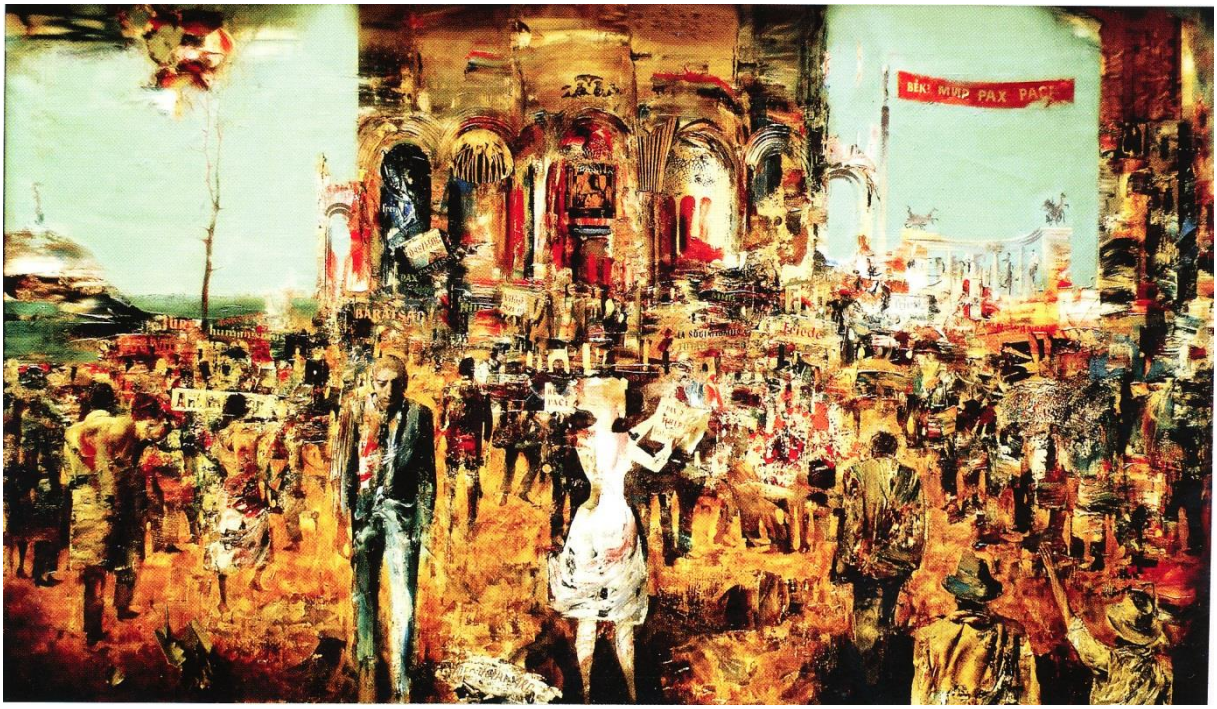
Altorjai Sándor: Süllyedjek felfelé!, 1967
Vegyes technika, fa, 305 x 342 cm, Magyar Nemzeti Galéria



Gyémánt László: Építkezés, 1960
Olaj, fa, 80 x 125 cm, Magyar Nemzeti Galéria



Gyémánt László: Az idő melléktermékei, 1963-65
Olaj, vászon, 90 x 120 cm, magángyűjtemény



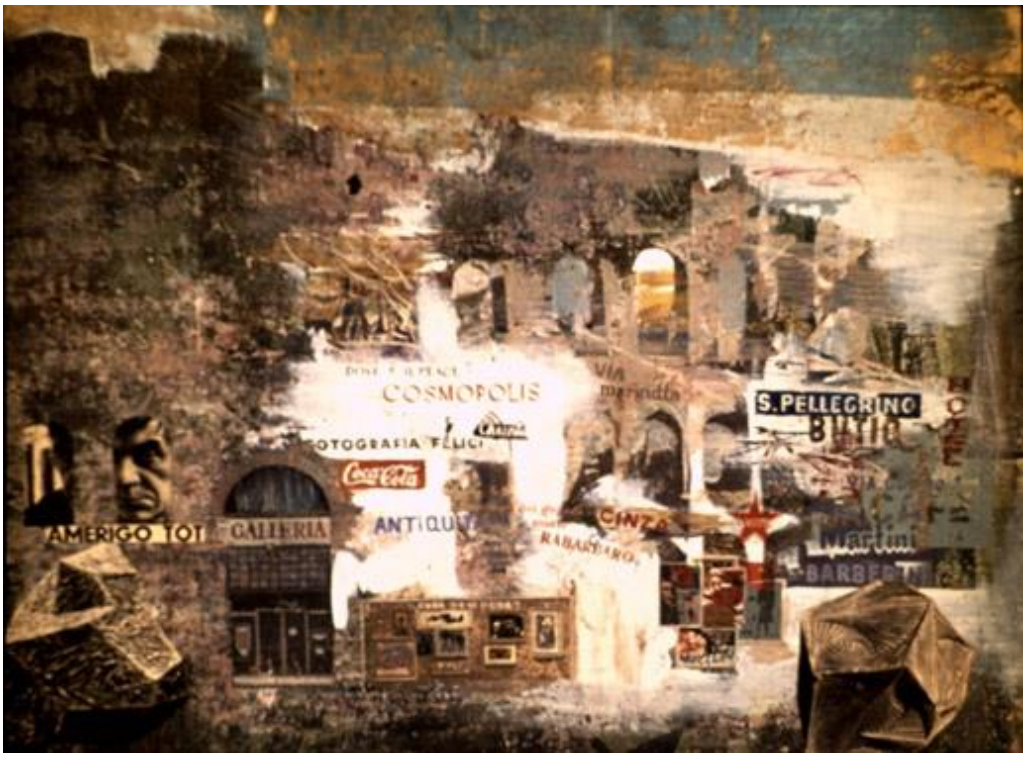
Gyémánt László: Életben maradottak karneválja, 1963
Olaj, vászon, 83 x 143 cm, magángyűjtemény



Gyémánt László: Törvény, 1963
Olaj, vászon, 90 x 100 cm, magángyűjtemény



Gyémánt László: Kenyér és kosár, 1964
Olaj, fa, 40 x 60 cm, magángyűjtemény



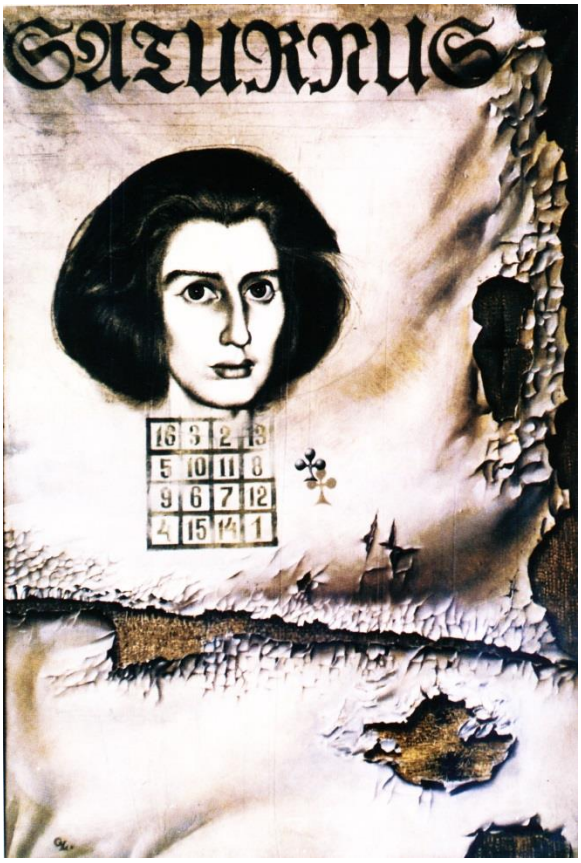
Gyémánt László: Cosmopolis, 1964
Vegyes technika, fa, 40 x 50 cm, magángyűjtemény



Gyémánt László: Cosmopolis, 1965
Olaj, vászon, 95 x 120 cm, Magyar Nemzeti Galéria



Gyémánt László: Ikarosz variációk, 1965
Szén, papír, 95 x 140 cm, magángyűjtemény



Gyémánt László: Saturnus, 1965
Olaj, fa, 50 x 35 cm, magángyűjtemény



Gyémánt László: Csendélet Kinizsi sörrel, 1965
Olaj, fa, 60 x 80 cm, magángyűjtemény



Gyémánt László: Csendélet fonográffal, 1967
Olaj, fa, 60 x 80 cm, magángyűjtemény



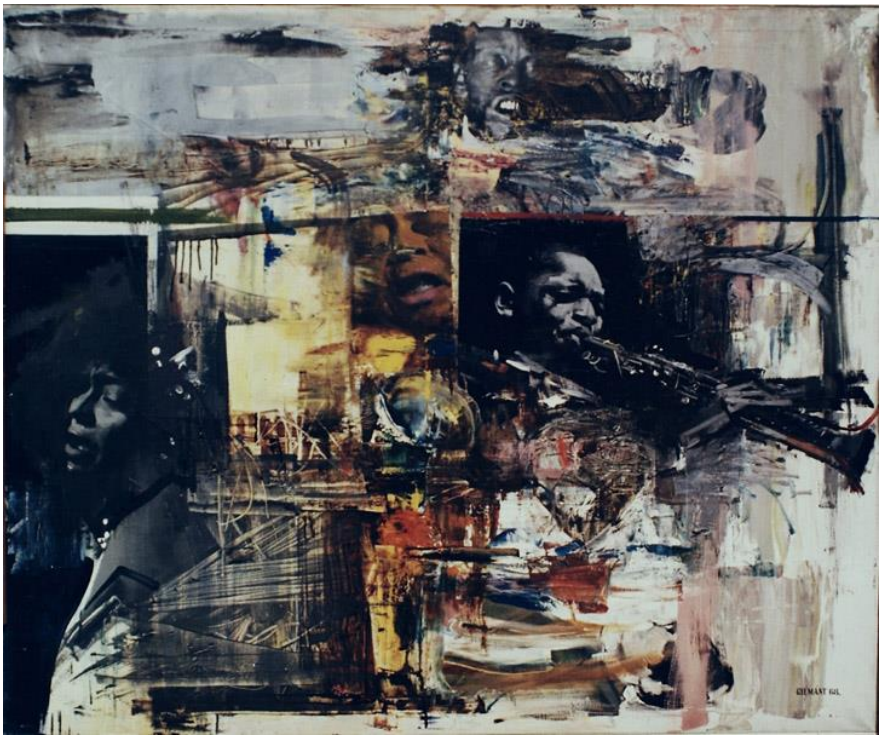
Gyémánt László: Emlékek ébredése, 1967
Olaj, vászon, 125 x 200 cm, magángyűjtemény



Gyémánt László: Egy elnök halála, 1967
Olaj, fa, 50 x 70 cm, magángyűjtemény



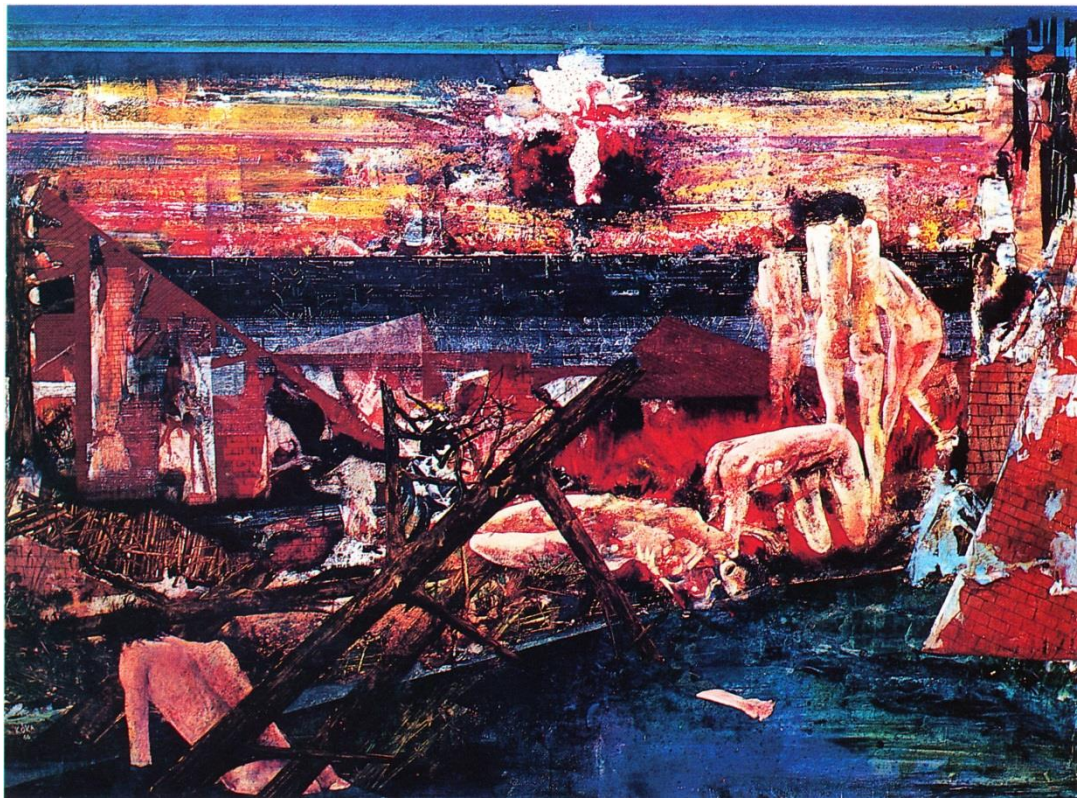
Gyémánt László: Charlie Parker és Stan Getz, 1968
Olaj, vászon, 110 x 140 cm, magángyűjtemény



Gyémánt László: Blues in the Night, 1968
Olaj, vászon, 110 x 130 cm, Magyar Nemzeti Galéria



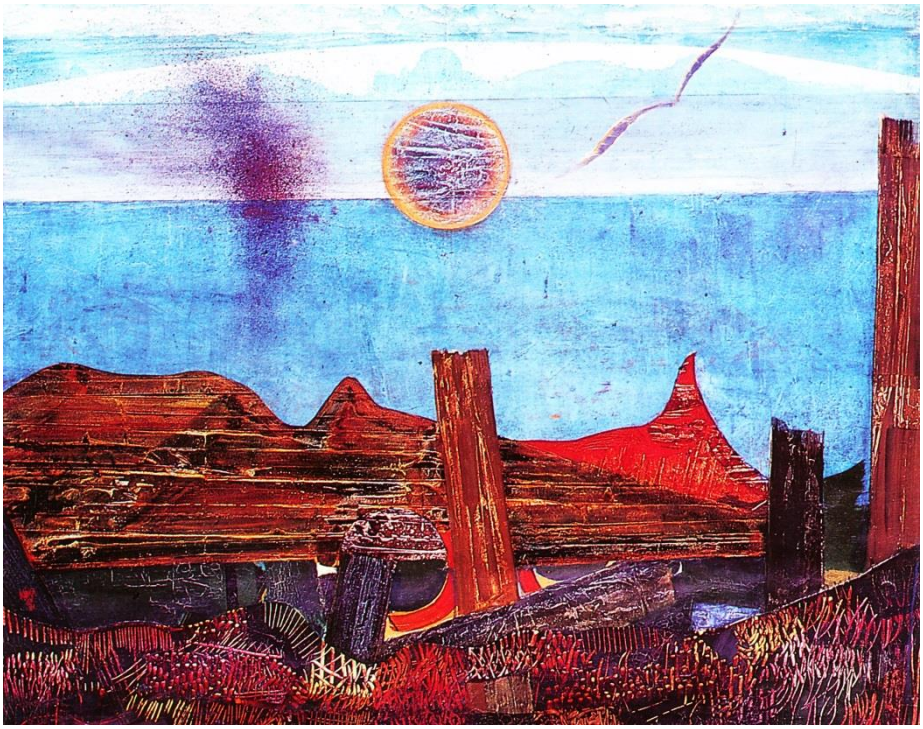
Gyémánt László: Atomvillanás után, 1968
Olaj, vászon, 70 x 50 cm, magángyűjtemény



Kóka Ferenc: Atomvillanás, 1966
Olaj, vászon, 160 x 186 cm, magángyűjtemény



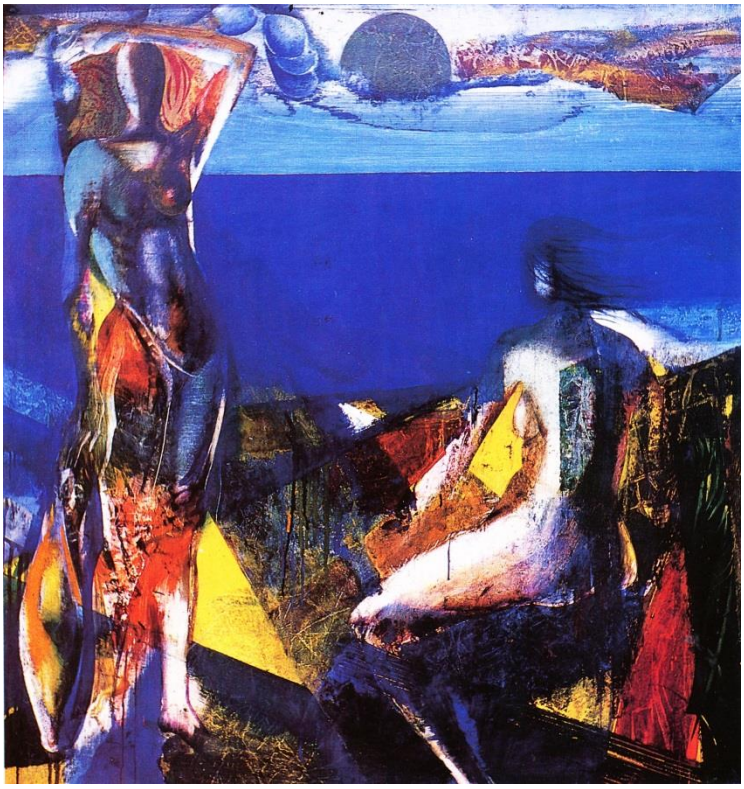
Kóka Ferenc: Monofóbia, 1966
Olaj, vászon, 120 x 150 cm, Magyar Nemzeti Galéria



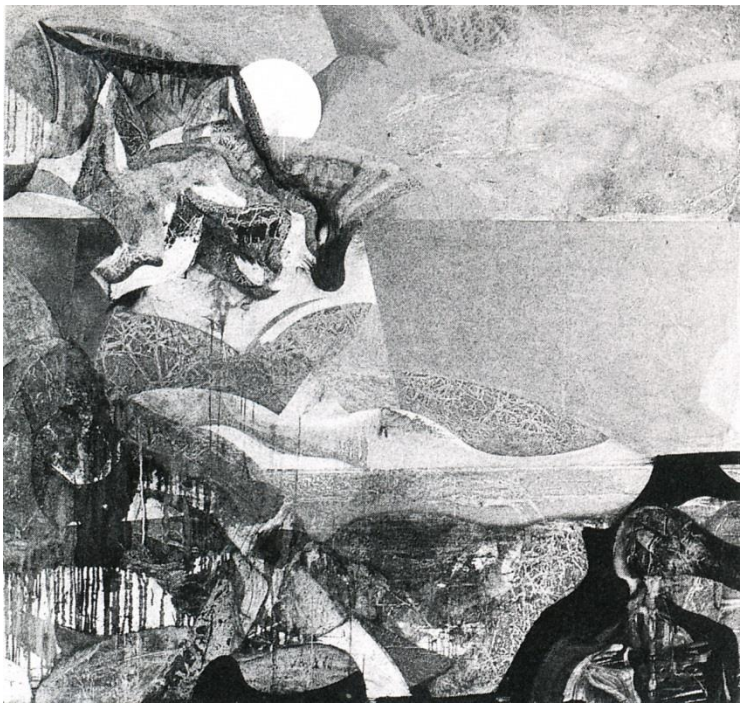
Kóka Ferenc: Őszi Balaton, 1967
Olaj, vászon, 100 x 120 cm, Magyar Nemzeti Galéria



Kóka Ferenc: Balatoni karnevál, 1967
Olaj, vászon, 100 x 140 cm, Magyar Nemzeti Galéria



Kóka Ferenc: Danaidák, 1968
Olaj, vászon, 115 x 140 cm, magángyűjtemény



Kóka Ferenc: Ikarosz bukása, 1969
Olaj, vászon, lappang (FF fotó)



Konkoly Gyula: A múzsa megjelenése a Képzőművészeti Főiskolán, 1964
Olaj, vászon, 110 x 140 cm, magángyűjtemény



Konkoly Gyula: A gyógyfürdő parkja, 1964
Olaj, vászon, 130 x 170 cm, Szombathelyi Képtár



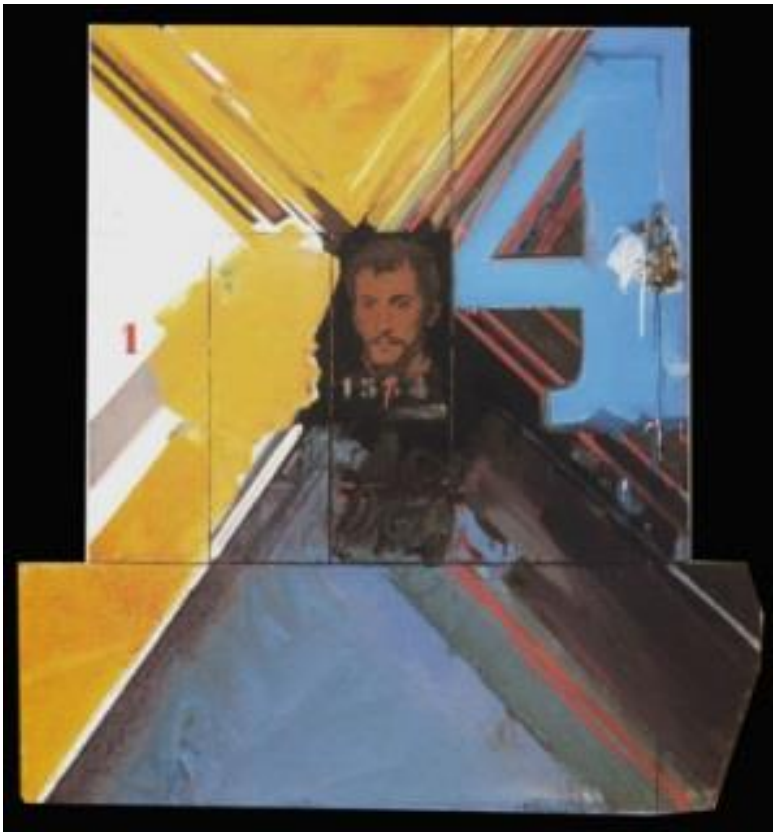
Konkoly Gyula: Ugarragu, 1965
Olaj, vászon, 150 x 170 cm, Tragor Ignác Múzeum, Vác



Konkoly Gyula: La Maison des anges, 1966
Olaj, vászon, 130 x 150 cm, magángyűjtemény



Konkoly Gyula: P. S. porcelángyári munkás, 1966
Olaj, fa, 125 x 125 cm, magángyűjtemény



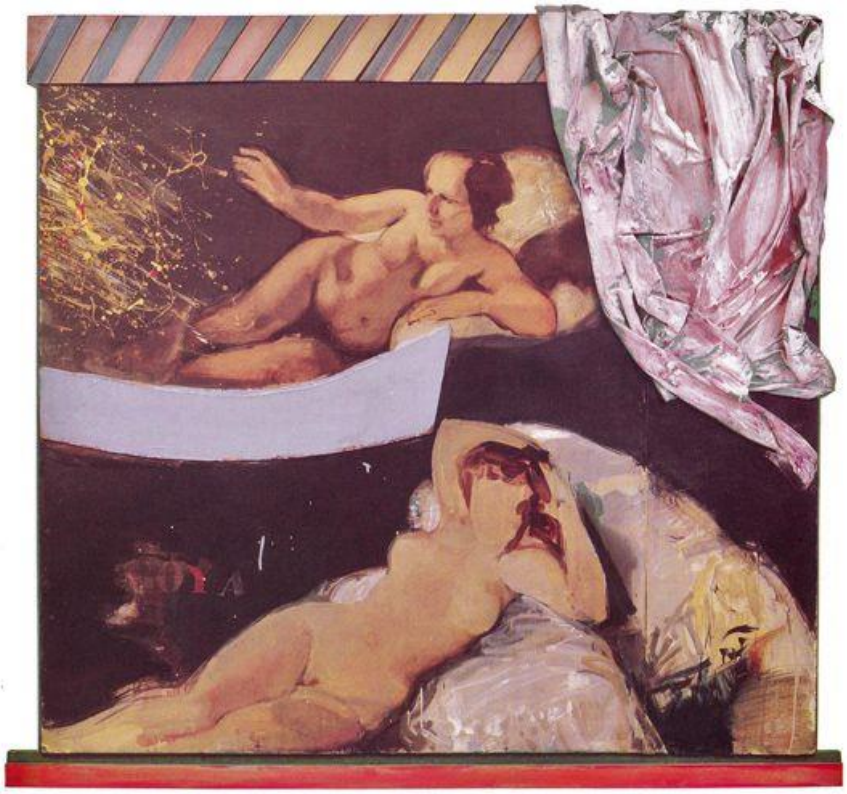
Konkoly Gyula: Dózsa, 1966
Olaj, vászon, 140 x 125 cm, magángyűjtemény



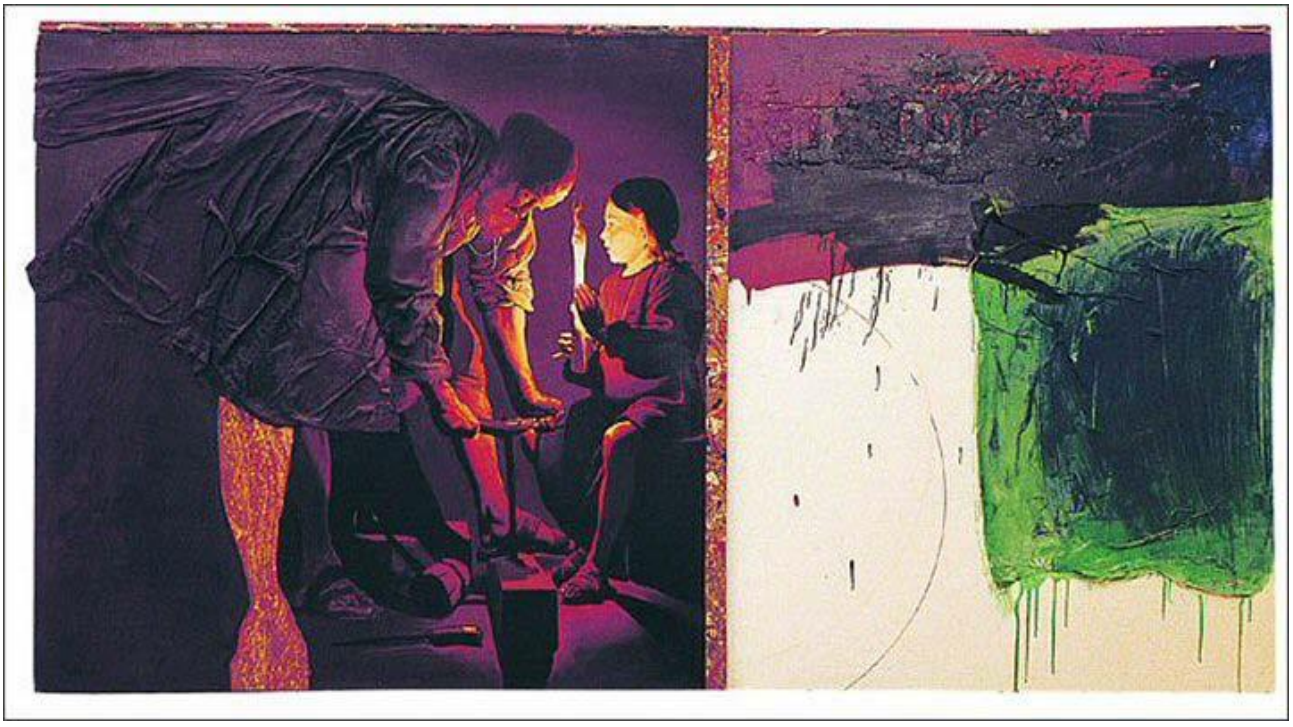
Konkoly Gyula: Oh, Afrika (Ne menjetek oda)!, 1966
Olaj, farost, 125 x 109 cm, magángyűjtemény



Konkoly Gyula: Jalta (Második világháború), 1967
Olaj, műgyanta, vászon, fa, 125 x 92 cm, magángyűjtemény



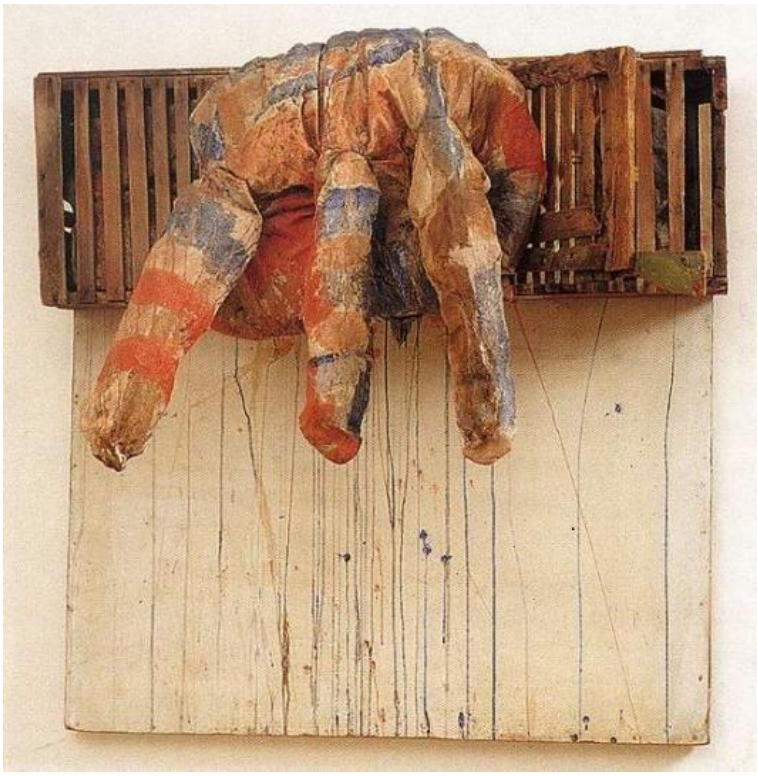
Konkoly Gyula: Danaé és Maya, 1967
Olaj, vegyes technika, farost, 150 x 160 cm, magángyűjtemény



Konkoly Gyula: Szent József a gyermek Jézussal, 1967
Olaj, vegyes technika, vászon, 125 x 230 cm, Szent István Király Múzeum, Székesfehérvár



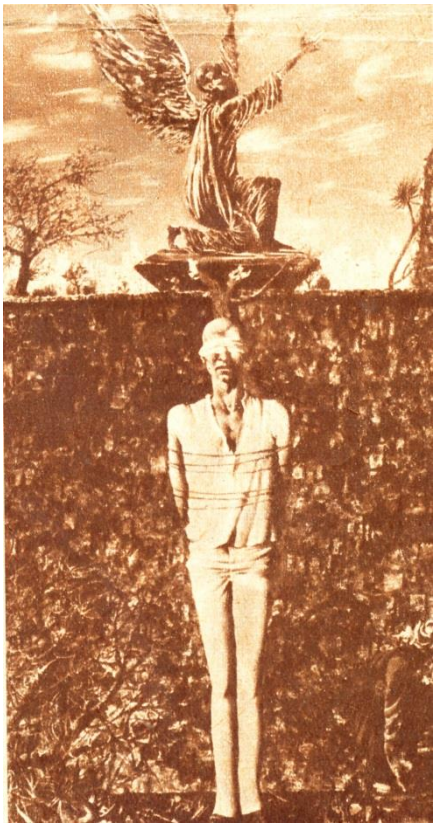
Konkoly Gyula: Tulp doktor anatómiai leckéje, 1967
Vegyes technika, fa, 132 x 204 cm, Magyar Nemzeti Galéria



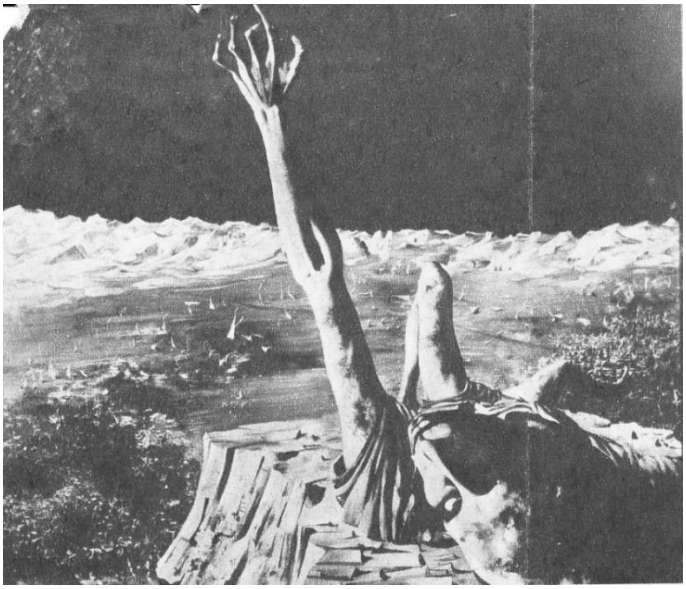
Konkoly Gyula: Főiskolai tanulmány, 1968
Olaj, vászon, műgyanta, fa, 140 x 120 x 90 cm, Budapest Történeti Múzeum



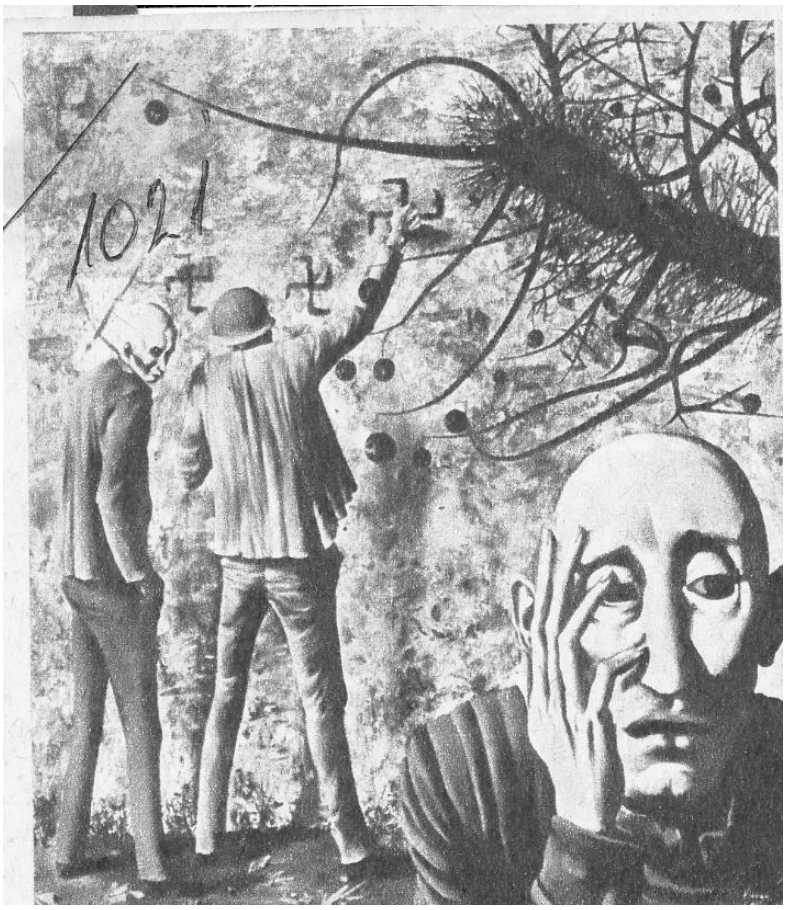
Konkoly Gyula: Emlékmű, 1969
Műgyanta, jég, kálium permanganát, géz, megsemmisült



Korga György: Mártír, 1962
Olaj, vászon, 100 x 56 cm, lappang (FF fotó)



Korga György: Midőn ezt írtam…, 1962
Olaj, vászon, 57 x 65 cm, lappang (FF fotó)



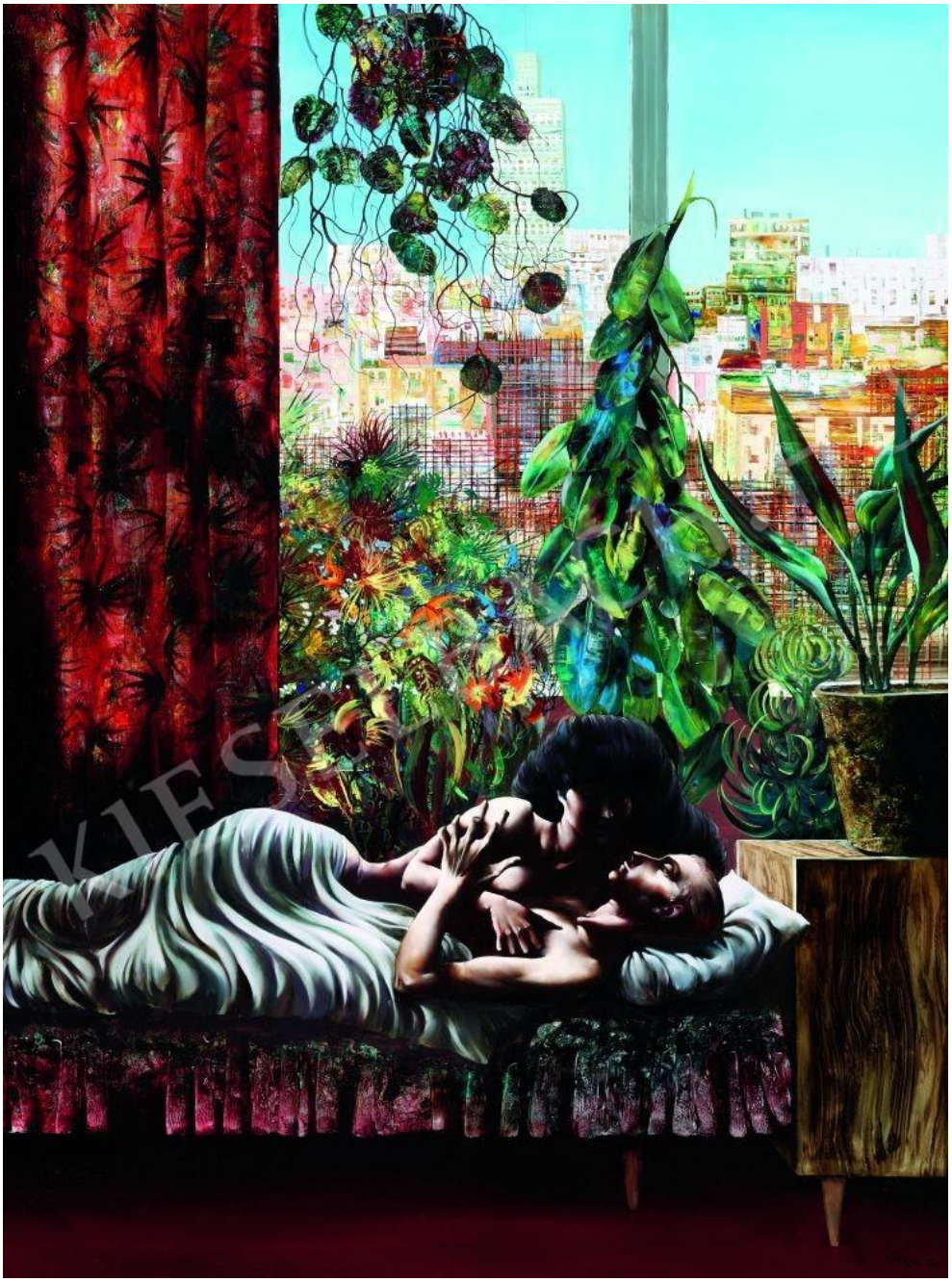
Korga György: Fasizmus, 1962
Olaj, vászon, 100 x 85 cm, lappang (FF fotó)



Korga György: Modellek, 1962-63
Olaj, vászon, 99 x 160 cm, lappang (FF fotó)



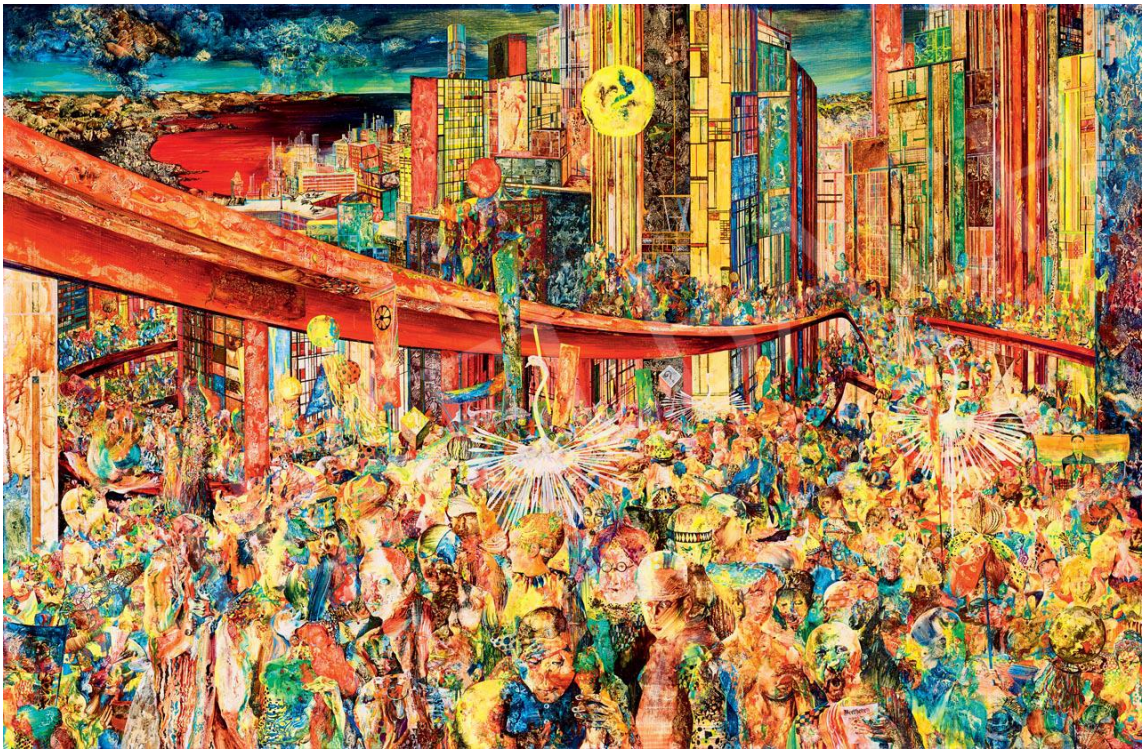
Korga György: Búcsú, 1963
Olaj, vászon, 70 x 65 cm, lappang (FF fotó)



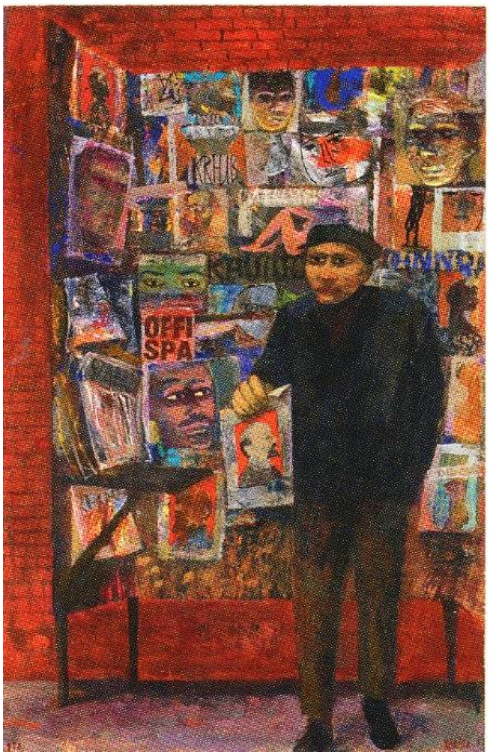
Korga György: Új születik, 1963
Olaj, vászon, 100 x 75 cm, magángyűjtemény



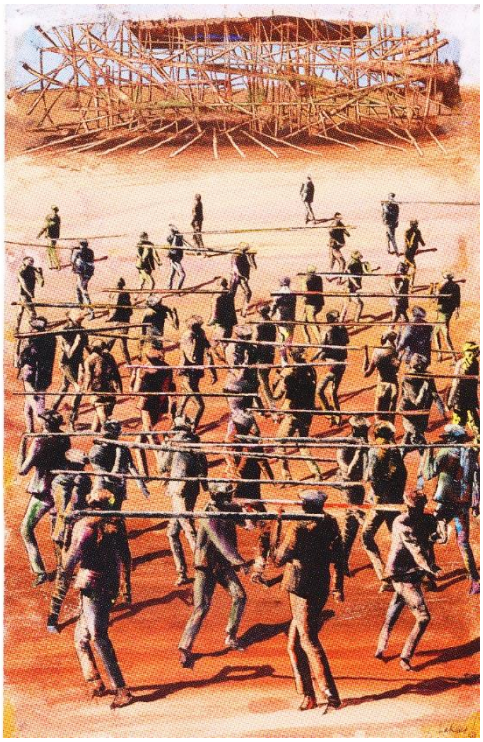
Korga György: Archeológus, 1963-64
Olaj, vászon, 125 x 85 cm, lappang (FF fotó)



Korga György: Piros tollak, 1965
Olaj, farost, 100 x 153 cm, magángyűjtemény



Lakner László: Újságosstand, 1958
Tempera, papír, 40 x 30 cm, magángyűjtemény



Lakner László: Építkezés, 1959
Tempera, kollázs, papír, 38, 5 x 24,5 cm, magángyűjtemény



Lakner László: Varrólányok Hitler beszédét hallgatják, 1959
Olaj, vászon, 70 x 100,5 cm, magángyűjtemény



Lakner László: Hajógyári hegesztők, 1959
Olaj, vászon, 98,5 x 132 cm, magángyűjtemény



Lakner László: Hajógyári munkások, 1960
Olaj, vászon, 105 x 130 cm, magángyűjtemény



Lakner László: Manufakturális nyomda, 1960
Olaj, vászon, 90 x 120 cm, magángyűjtemény



Lakner László: A konzervgyártás kezdetei, 1961
Olaj, vászon, 70 x 110 cm, Magyar Nemzeti Galéria



Lakner László: Kavicsok, 1961
Olaj, vászon, 70 x 100 cm, Magyar Nemzeti Galéria



Lakner László: Mikroszkópok, 1960
Olaj, vászon, 130 x 110 cm, Magyar Nemzeti Galéria



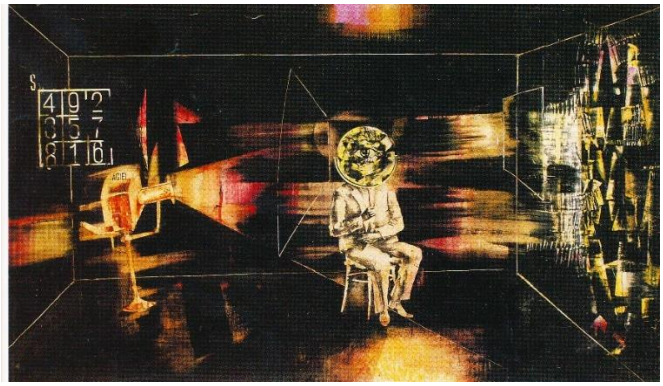
Lakner László: Csendélet, 1960k.
Olaj, vászon, 30,5 x 70 cm, magángyűjtemény



Lakner László: Absztrakt kép, 1961
Olaj, vászon, 59,5 x 102 cm, magángyűjtemény



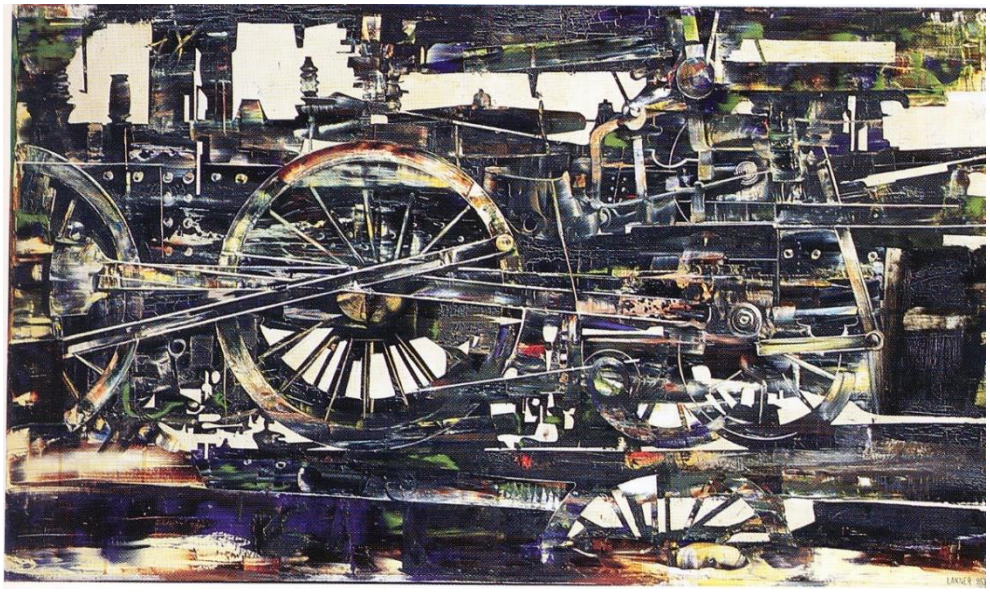
Lakner László: Egy szoba múltja, 1960-61
Olaj, vászon, 130 x 200 cm, Magyar Nemzeti Galéria



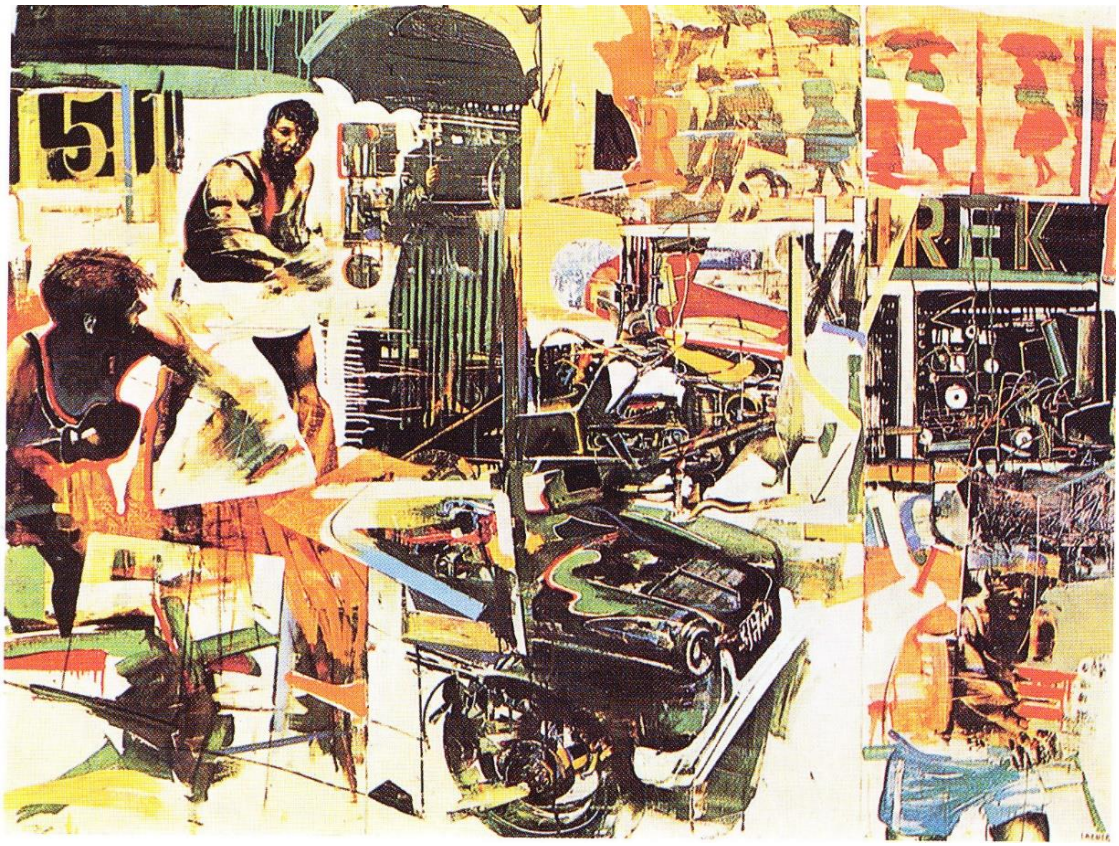
Lakner László: Laterna Magica, 1961
Olaj, farost, 17 x 24 cm, magángyűjtemény



Lakner László: Politechnikai szertárszekrény, 1962-64
Olaj, vászon, 130 x 170 cm, Magyar Nemzeti Galéria



Lakner László: Planimetrikus mozdony, 1963
Olaj, vászon, 90 x 130 cm, magángyűjtemény



Lakner László: Hírek, 1964
Olaj, vászon, 130 x 150 cm, magángyűjtemény



Lakner László: Forradalmárok kivégzése, 1965
Olaj, vászon, 106 x 100 cm, Magyar Nemzeti Galéria



Lakner László: A saigoni buddhista szerzetesek tiltakozása, 1965
Olaj, vászon, 100 x 240 cm, Thúry György Múzeum, Nagykanizsa



Lakner László: Menekülő, 1966
Olaj, vászon, 102 x 73 cm, Magyar Nemzeti Galéria



Lakner László: Rembrandt tanulmányok, 1966
Olaj, vászon, 110 x 95 cm, Magyar Nemzeti Galéria



Lakner László: Engedelmesen, 1966
Olaj, vászon, 78,5 x 119 cm, Szent István Király Múzeum, Székesfehérvár



Lakner László: Metamorfózis, 1964-67
Olaj, vászon, fa, 192 x 242 cm, magángyűjtemény



Lakner László: Danaé I., 1967
Vegyes technika, 119 x 151 cm, Hatvany Lajos Múzeum, Hatvan



Lakner László: Danaé II., 1968
Olaj, vászon, 190 x 225 cm, Ludwig Múzeum, Budapest



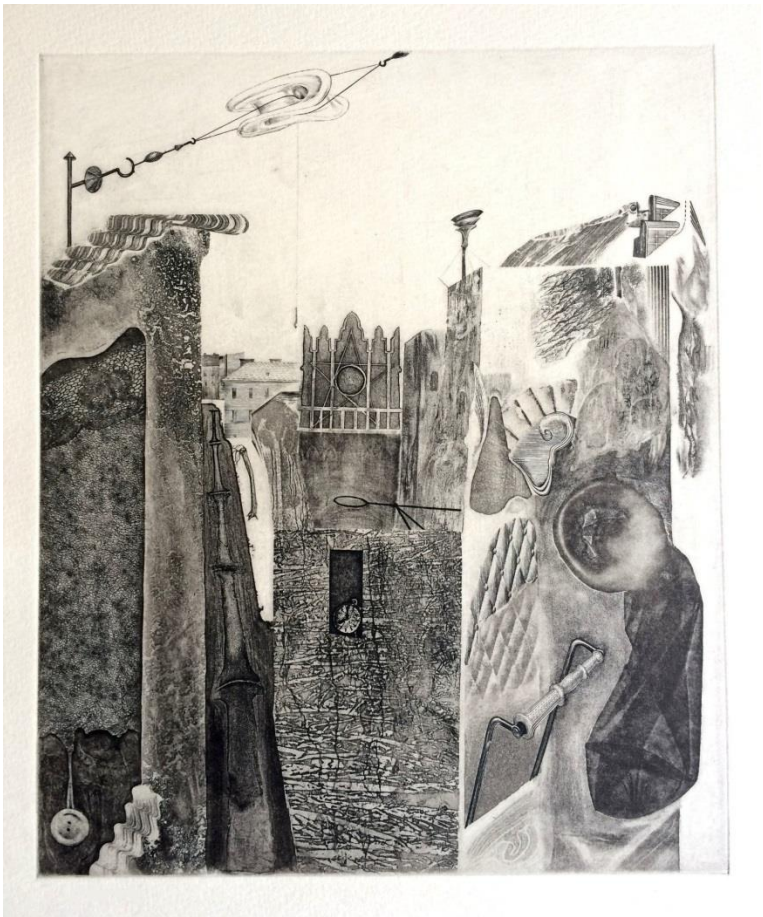
Lakner László: Saigon, 1969
Olaj, vászon, 123 x 210 cm, Budapesti Történeti Múzeum



Lakner László: Forradalmár csoport, 1970
Olaj, vászon, 190 x 140 cm, magángyűjtemény



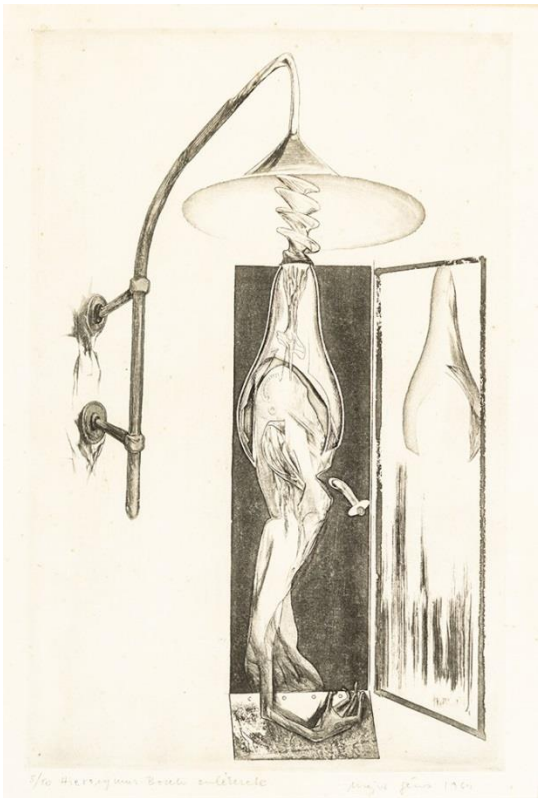
Major János: Nevető lány, 1959
Akvatinta, cinkkarc, 19 x 24 cm, magángyűjtemény



Major János: Város, 1964
Vaskarc, 29 x 24,5 cm, magángyűjtemény



Major János: Cynthia kacsája, 1961
Akvatinta, vaskarc, 29 x 21,5 cm, magángyűjtemény



Major János: Hyeronimus Bosch emlékezete, 1964
Vaskarc, 24 x 16 cm, magángyűjtemény



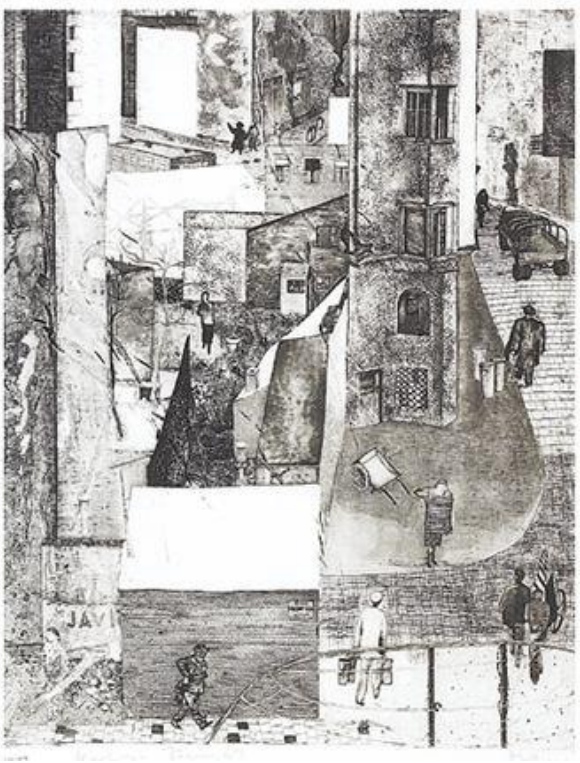
Major János: Scharf Móric emlékezete I., 1966
Vaskarc, 46 x 27 cm, magángyűjtemény



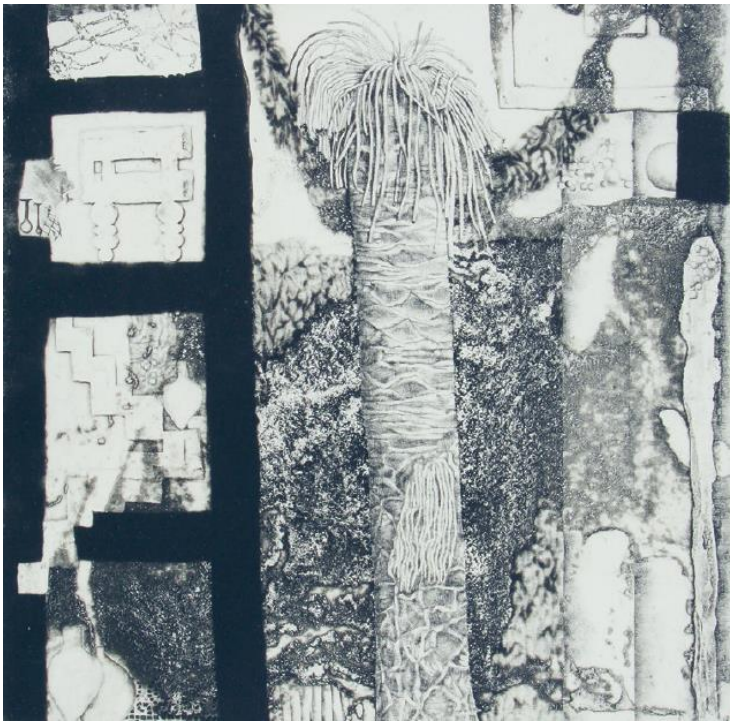
Major János: Biboldó mosakszik, 1967
Vaskarc, 40 x 25 cm, magángyűjtemény



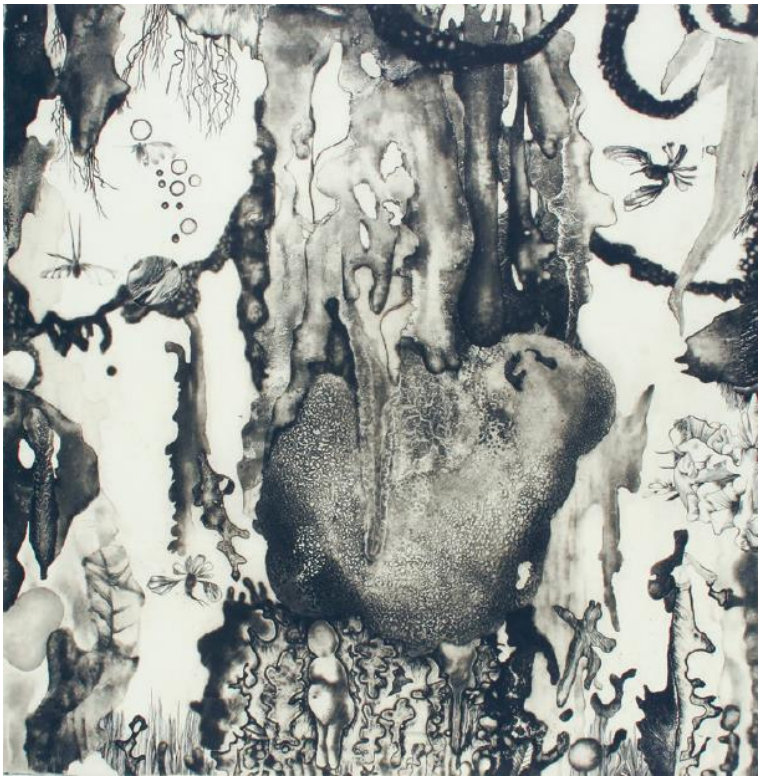
Maurer Dóra: Napfogyatkozás (Mindennapok), 1960
Rézkarc, 16,8 x 21,5 cm, magángyűjtemény



Maurer Dóra: Kedves környék (Mindennapok), 1960
Rézkarc, 25 x 21 cm, magángyűjtemény



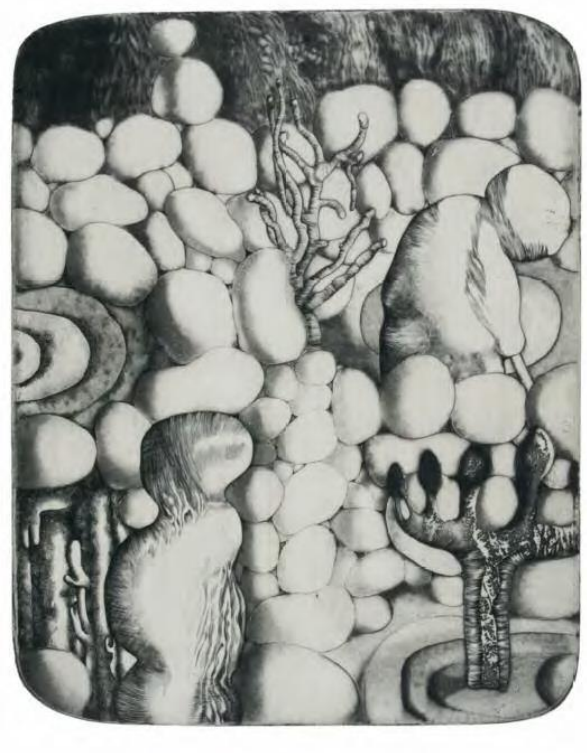
Maurer Dóra: Holtak háza (Pompei sorozat), 1963
Akvatinta, mezzotinto, rézkarc, 16,8 x 16 cm, magángyűjtemény



Maurer Dóra: Édenkert pitvarában (Pompei sorozat), 1964
Akvatinta, mezzotinto, rézkarc, 23 x 23,5 cm, magángyűjtemény



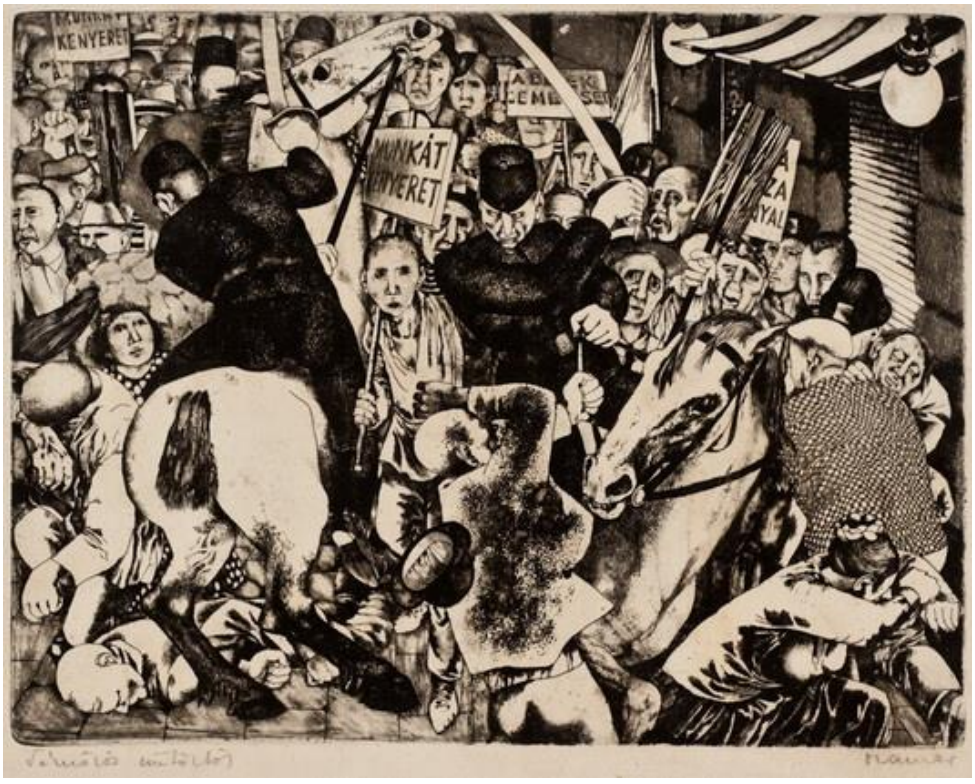
Maurer Dóra: Vevőre várva (Pompei sorozat), 1965
Akvatinta, mezzotinto, rézkarc, 23,5 x 23 cm, magángyűjtemény



Maurer Dóra: Sziklás szántó (Az este képei), 1965
Mezzotinto, rézkarc, 19,5x 16 cm, magángyűjtemény



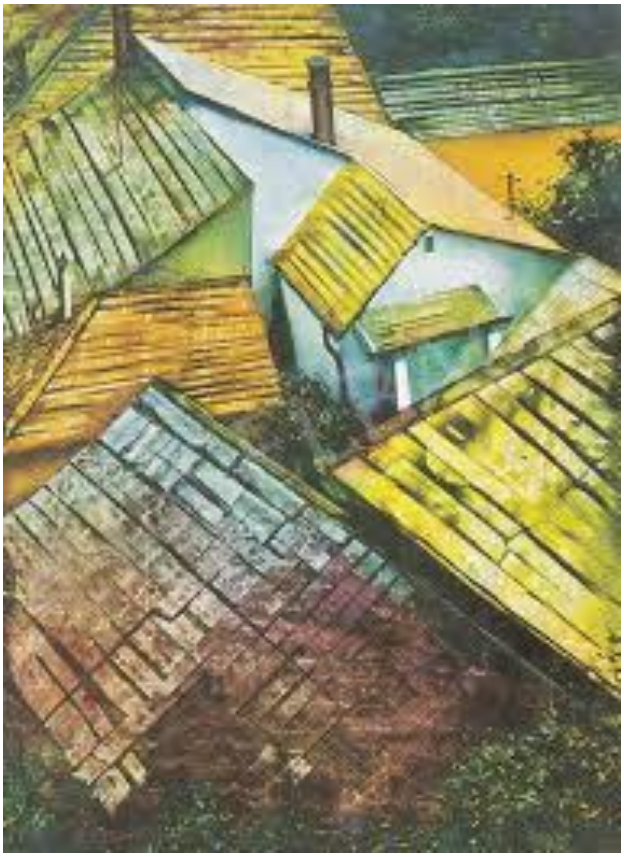
Maurer Dóra: Cattarói matrózfelkelés, 1967
Rézkarc, 20 x 29,5 cm, magángyűjtemény



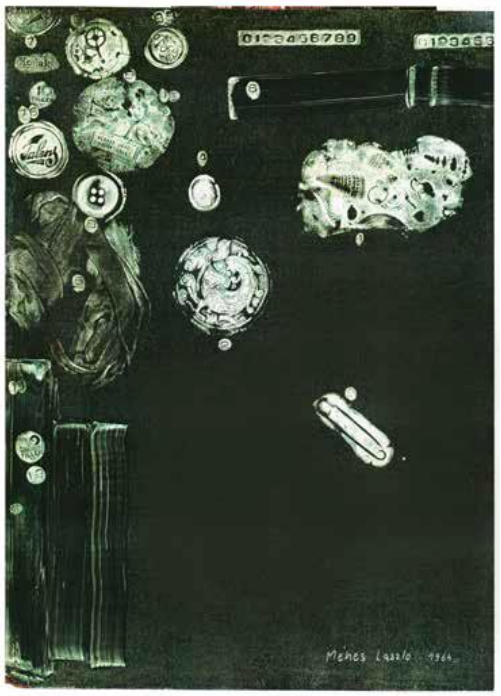
Maurer Dóra: Vérvörös csütörtök, 1960
Rézkarc, 20 x 29,5 cm, magángyűjtemény



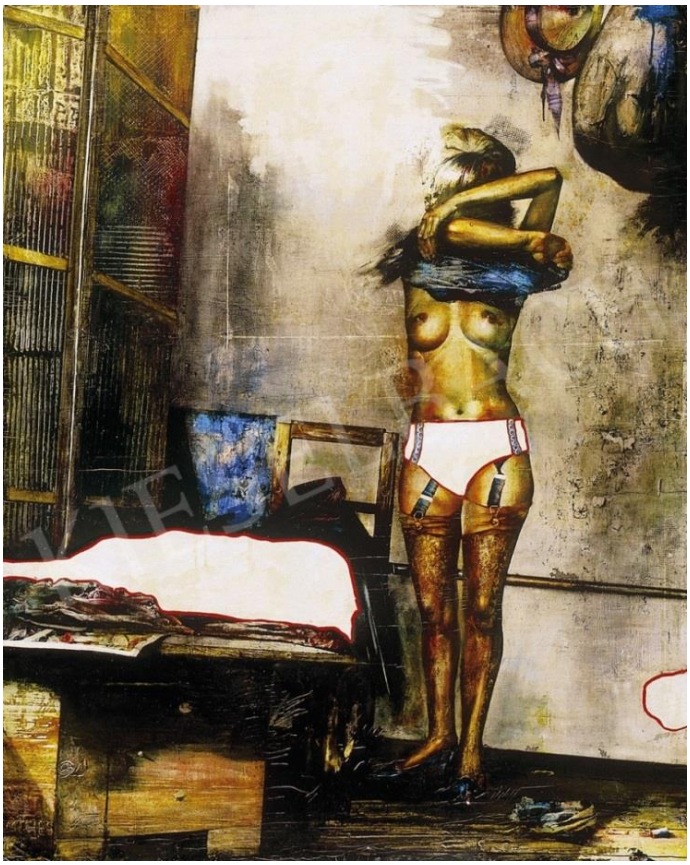
Méhes László: Lacházai emlék, 1961
Olaj, farost, 30 x 24 cm, magángyűjtemény



Méhes László: Szentendrei háztetők, 1964
Olaj, farost, 70 x 50 cm, magángyűjtemény



Méhes László: Kacatleltár, 1964
Olaj, farost, 39,5 x 29 cm, magángyűjtemény



Méhes László: Vetkőző modell, 1967
Olaj, vászon, 100 x 80 cm, magángyűjtemény



Méhes László: Palánk, 1967
Olaj, vászon, 66 x 87 cm, Magyar Nemzeti Galéria



Méhes László: Hétköznapok, 1969
Olaj, fa, 80 x 120 cm, magángyűjtemény



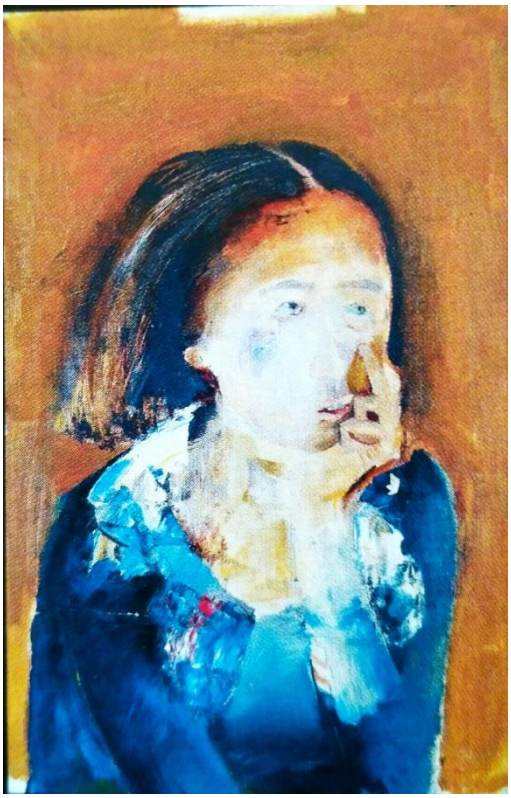
Méhes László: Langyos víz I., 1970
Olaj, farost, 60 x 80 cm, Magyar Nemzeti Galéria



Méhes László: Langyos víz III., 1973
Akril, vászon, 97 x 146 cm, Fonds National D'Art Contemporain, Paris



Sylvester Katalin: Portré, 1960-62
Olaj, vászon, 40 x 32 cm, magángyűjtemény



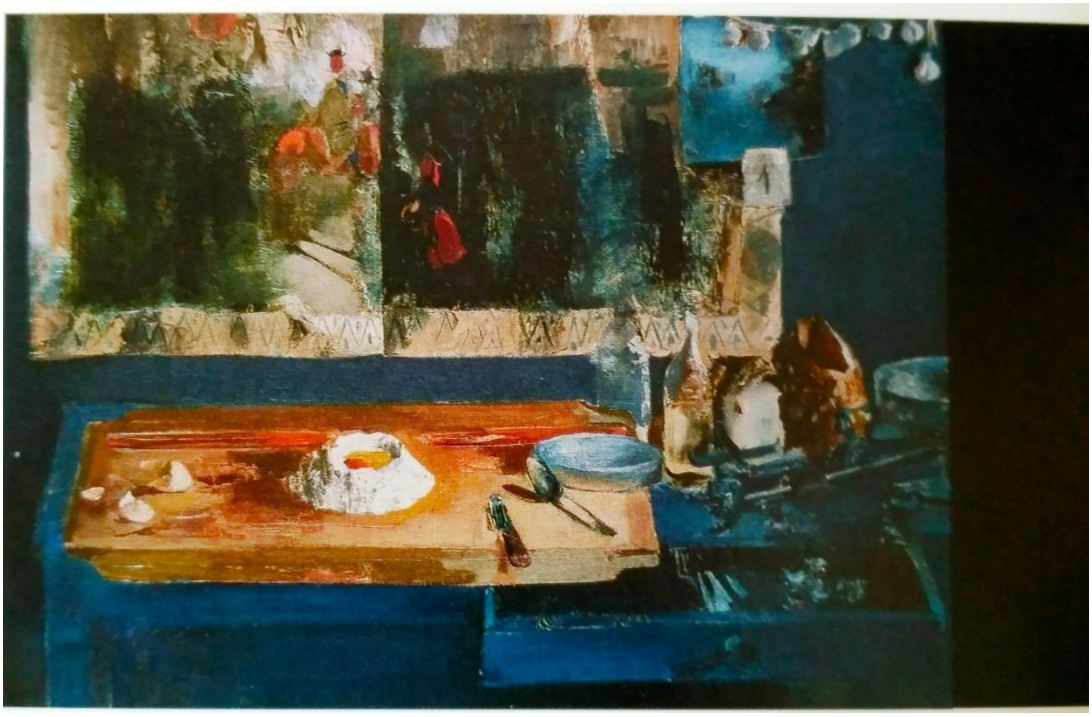
Sylvester Katalin: Modell, 1960-as évek eleje
Olaj, vászon, 50 x 30 cm, magángyűjtemény



Sylvester Katalin: Csendélet, 1960-64
Olaj, vászon, 104 x 84 cm, Magyar Nemzeti Galéria



Sylvester Katalin: Perlrott Csaba Vilmos festőasztala, 1965
Olaj, vászon, 92 x 65 cm, magángyűjtemény



Sylvester Katalin: Konyha, 1960-as évek eleje
Olaj, vászon, 70 x 100 cm, magángyűjtemény



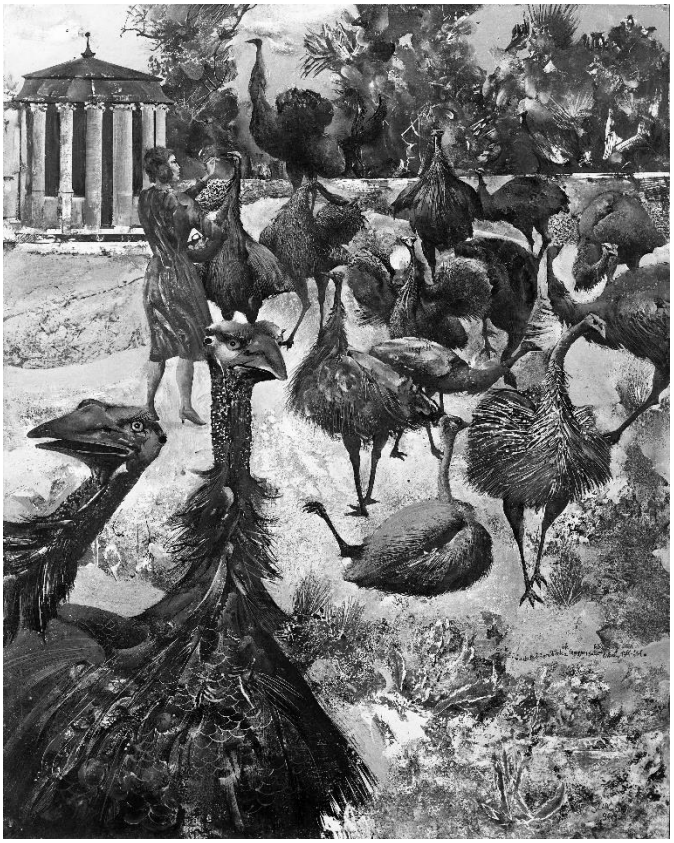
Szabó Ákos: Aszfaltozók, 1960
Gouache, fatábla, 77 x 70 cm, magángyűjtemény



Szabó Ákos: Csendélet sonkával, 1960
Gouache, fatábla, 50 x 60 cm, magángyűjtemény



Szabó Ákos: Cantata Profana, 1960
Szekkó, 280 x 500 cm, Czabán Samu téri Általános Iskola, Budapest



Szabó Ákos: Emuk, 1961
Gouache, fatábla, 70 x 50 cm, magángyűjtemény (FF fotó)



Szabó Ákos: Kinga, 1961
Gouache, fatábla, 60 x 70 cm, magángyűjtemény



Szabó Ákos: Polc, 1961
Gouache, fatábla, 50 x 100 cm, magángyűjtemény (FF fotó)



Szabó Ákos: Búcsú, 1962
Gouache, fatábla, 70 x 125 cm, Magyar Nemzeti Galéria



Szabó Ákos: Dédike szobája, 1962
Gouache, fatábla, 105 x 80 cm, magángyűjtemény (FF fotó)



Szabó Ákos: Tuskó és bástya, 1962
Grafit, szén, papír, 35 x 35 cm, magángyűjtemény



Szabó Ákos: Idő (Allegória), 1964
Grafit, szén, papír, 100 x 70 cm, magángyűjtemény



Szabó Ákos: Reggel, 1964
Gouache, fatábla, 145 x 210 cm, magángyűjtemény (FF fotó)



Szabó Ákos: Disznóölés, 1964
Gouache, fatábla, 125 x 200 cm, magángyűjtemény



Szabó Ákos: Annie Gould, 1966
Vegyes technika, papír, 110 x 111 cm, magángyűjtemény



Szabó Ákos: Rab madár, 1966
Grafit, pasztell, papír, 82 x 74 cm, magángyűjtemény (FF fotó)



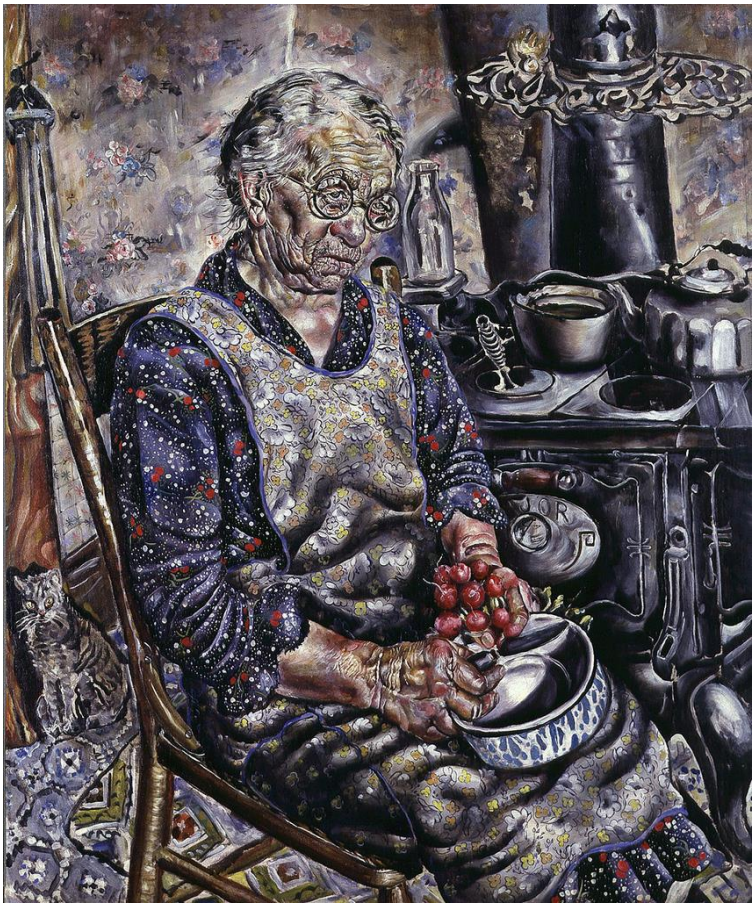
Szabó Ákos, Rapszódia, 1967
Vegyes technika, papír, 74 x 105 cm, magángyűjtemény



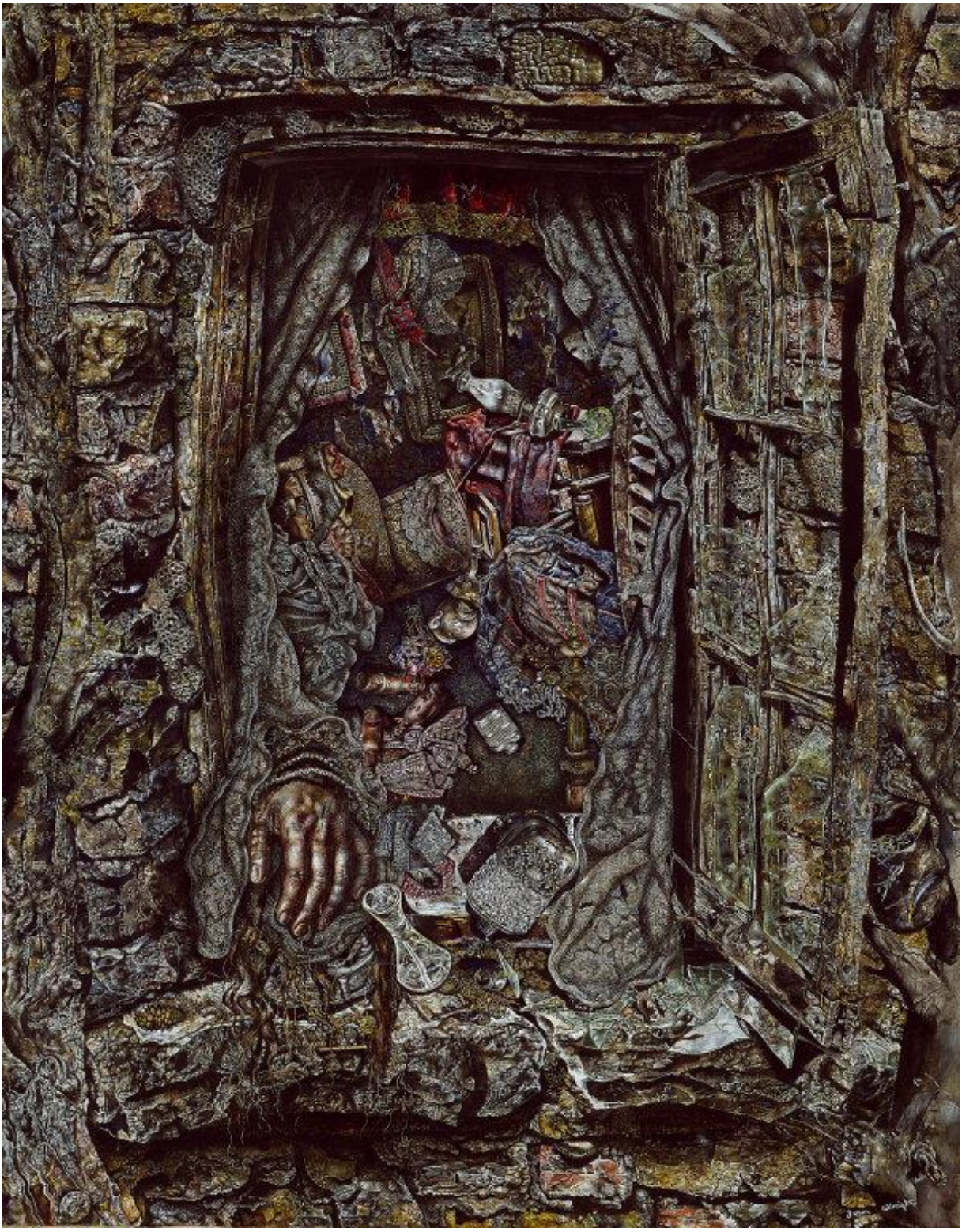
Szabó Ákos: Egy ártatlan szörnyeteg, 1969
Vegyes technika, papír, 50 x 100 cm, magángyűjtemény (FF fotó)



Szabó Ákos: Villejuifi Vénusz, 1969
Vegyes technika, papír, 73 x 184 cm, magángyűjtemény (FF fotó)



Ivan Albright: A farmer konyhája, 1934k.
Olaj, vászon, 91,5 x 76,5 cm, Smithsonian American Art Museum, Washington



Ivan Albright: Szegény szoba, 1942-1963
Olaj, vászon, 122 x 94 cm, Art Institute of Chicago



Ivan Albright: Az ajtó, 1931-41
Olaj, vászon, 246 x 91 cm, Art Institute of Chicago



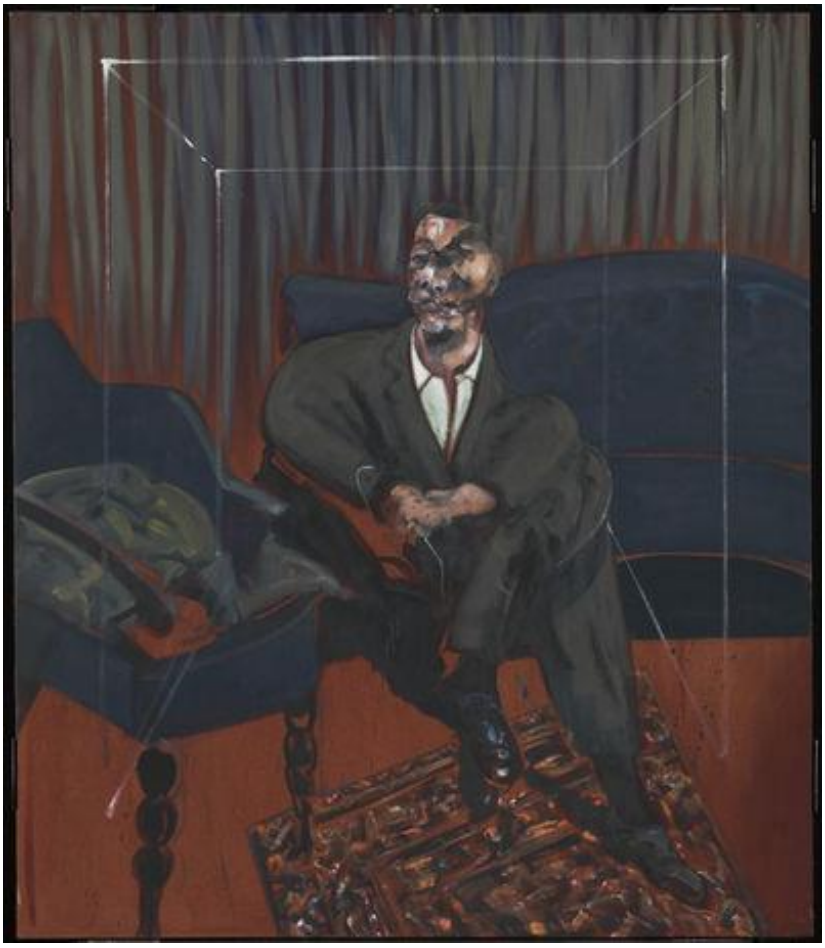
Arman: Cím nélkül (Akkumuláció), 1962
Mérőórák, fadoboz, 82 x 46 x 34 cm, magángyűjtemény



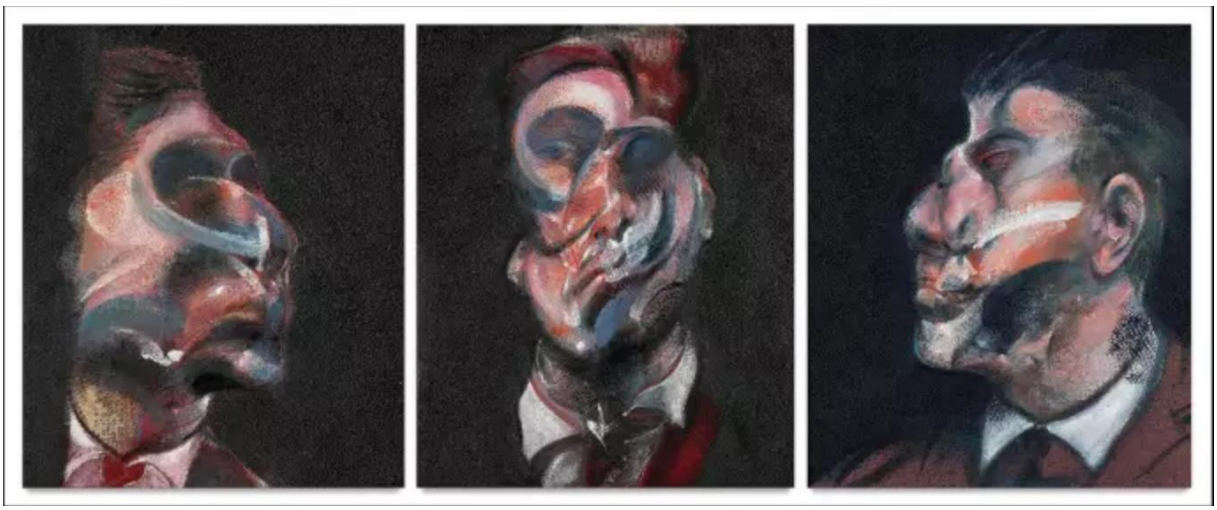
Eduardo Arroyo – Gilles Aillaud – Antonio Recalcati: Élni és halni hagyni, 1965
Olaj, vászon, 8 részes poliptychon, egyenként: 162 x 114 cm, Museo Reina Sofia, Madrid



Eduardo Arroyo: A kép a szőnyegen, 1966
Olaj, vászon, 100 x 80 cm, magángyűjtemény



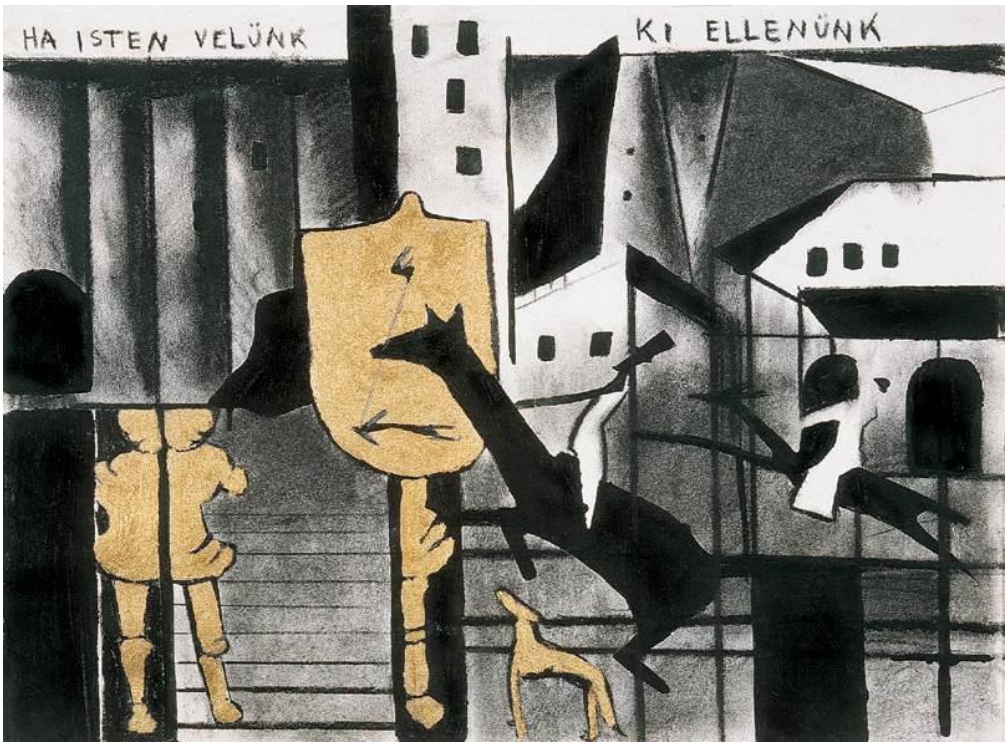
Francis Bacon: Ülő alak, 1961
Olaj, vászon, 165 x 142 cm, Tate Liverpool



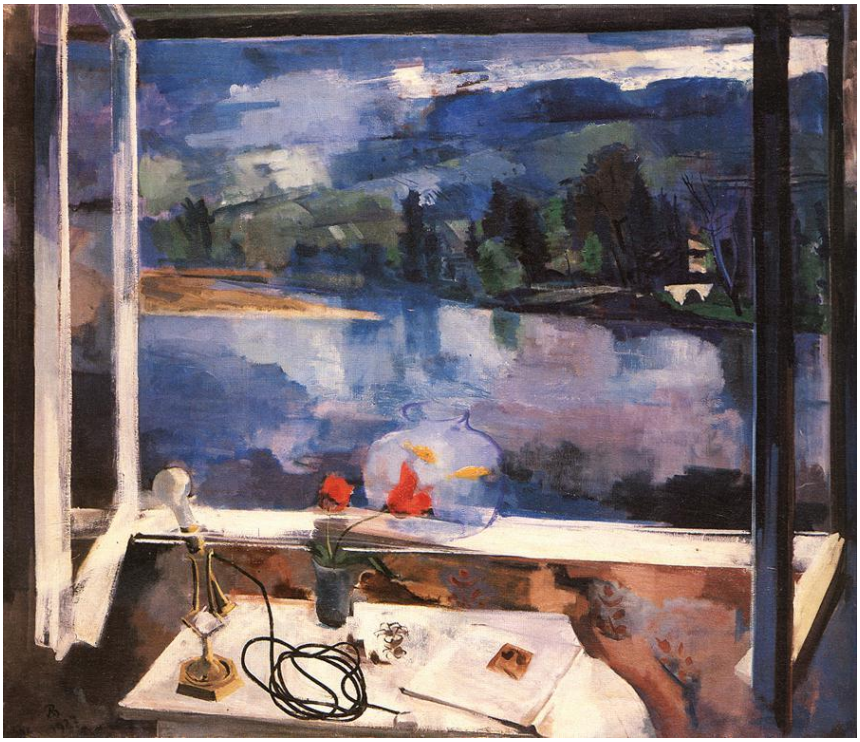
Francis Bacon: Három tanulmány George Dyerhez, 1966
Olaj, vászon, 35,5 x 30,5 cm egyenként, magángyűjtemény



Bernáth Aurél: Graphik Mappa, 1922
Vegyes technika, papír, 28 x 38 cm, magángyűjtemény



Bernáth Aurél: Graphik Mappa, 1922
Vegyes technika, papír, 28 x 38 cm, magángyűjtemény



Bernáth Aurél: Reggel, 1927
Olaj, vászon, 126 x 146 cm, Magyar Nemzeti Galéria



Bernáth Aurél: Riviéra, 1927
Olaj, vászon, 130 x 150 cm, Magyar Nemzeti Galéria



Bernáth Aurél: Sztálinvárosi kikötő, 1952
Olaj, vászon, 84,5 x 120 cm, Magyar Nemzeti Galéria



Bernáth Aurél: Az ipari munkásság és a sport (vázlat), 1954
Tempera, fa, 80 x 135 cm, Magyar Nemzeti Galéria



Bernáth Aurél: Budapest, 1958
Olaj, alumínium, 380 x 1710 cm, Budapesti Történeti Múzeum



Bernáth Aurél: Művelődés a szabadban, 1960
Szekkó, 244 x 595 cm, Béke Művelődési Ház, Inota



Bernáth Aurél: Történelem, 1967
Szekkó, 300 x 800 cm, az egykori MTA Régészeti Intézet, Budapest



Bernáth Aurél: Munkásállam, 1968-1972
Szekkó, 800 x 1200 cm, Országgyűlés irodaháza, Budapest



Paul Cézanne: Kártyázók, 1890-92
Olaj, vászon, 135 x 182 cm, magángyűjtemény



Paul Cézanne: Nagy fürdőzők, 1898
Olaj, vászon, 210 x 251 cm, Philadelphia Museum of Art



Leonardo Cremonini: Szépen elrendezett természet, 1965
Olaj, vászon, 194 x 131 cm, magángyűjtemény



Leonardo Cremonini: Vége a játéknak, 1965
Olaj, vászon, 70 x 100 cm, magángyűjtemény



Salvador Dalí: Siralmas játék, 1929
Olaj, vászon, 44 x 30 cm, magángyűjtemény



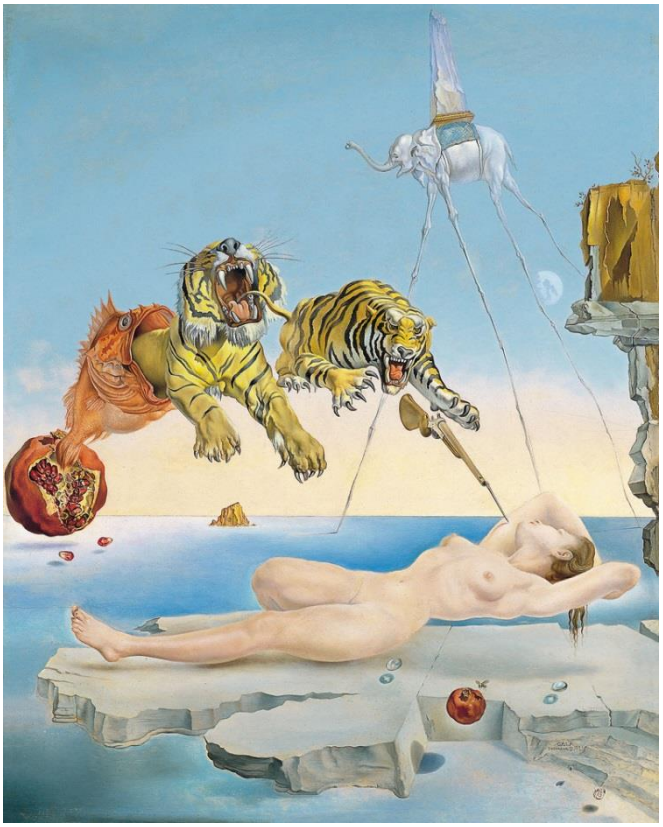
Salvador Dalí: Az emlékezet állandósága, 1931
Olaj, vászon, 24 x 31 cm, MoMa, New York



Salvador Dalí: A polgárháború előérzete, 1936
Olaj, vászon, 100 x 99 cm, Philadelphia Museum of Art



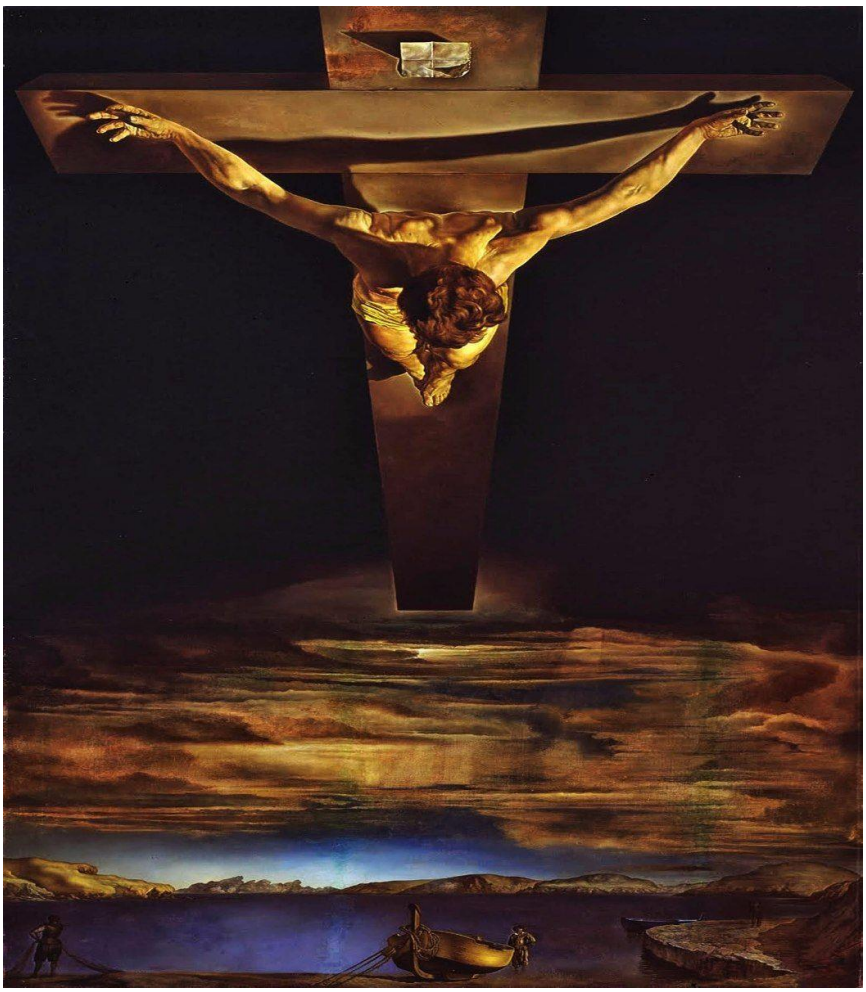
Salvador Daíi: Hitler rejtélye, 1939
Olaj, vászon, 95 x 141 cm, Museo Reina Sofia, Madrid



Salvador Dalí: Egy gránátalma körül repkedő méh keltette álom, 1944
Olaj, vászon, 51 x 40 cm, Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid



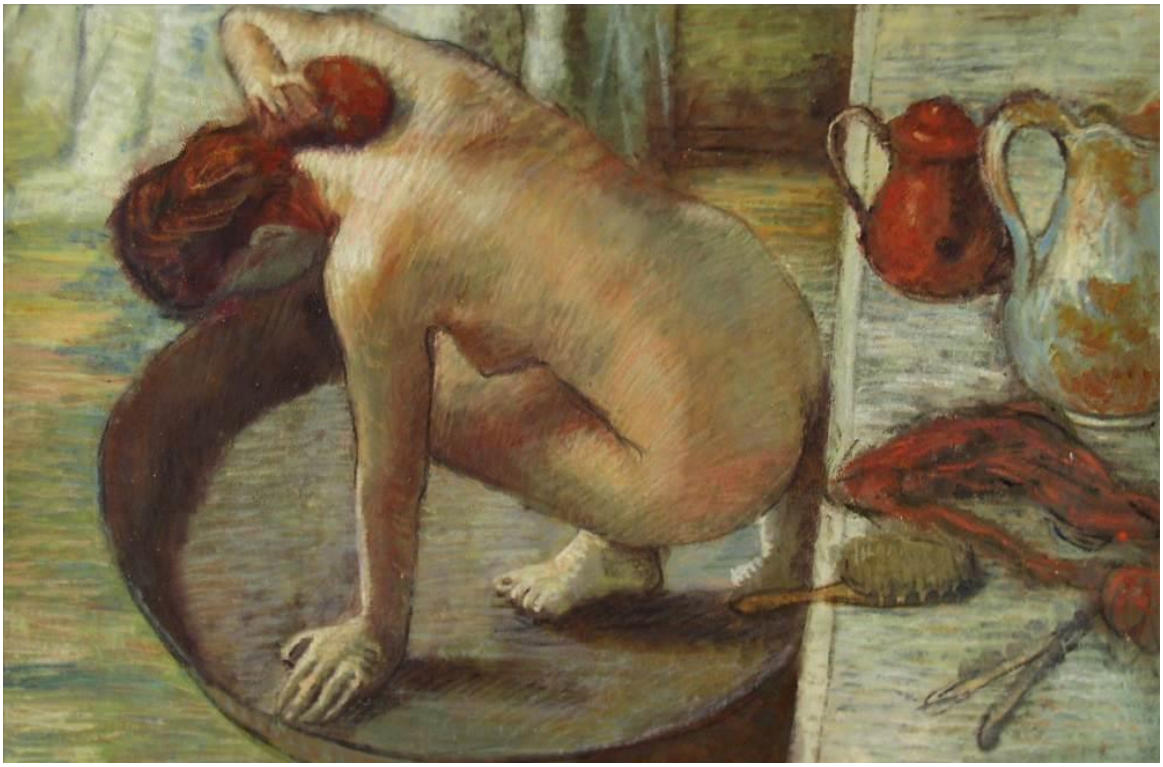
Salvador Dalí: Uránium és Atomica Melancholica, 1945
Olaj, vászon, 66,5 x 86,5 cm, Museo Reina Sofia, Madrid



Salvador Dalí: Keresztelő Szent János Krisztusa, 1951
Olaj, vászon, 205 x 116 cm, Kelvingrove Art Gallery and Museum, Glasgow



Edgar Degas: Balett próba, 1873
Olaj, vászon, 46 x 60 cm, Harvard Art Museum, Cambridge



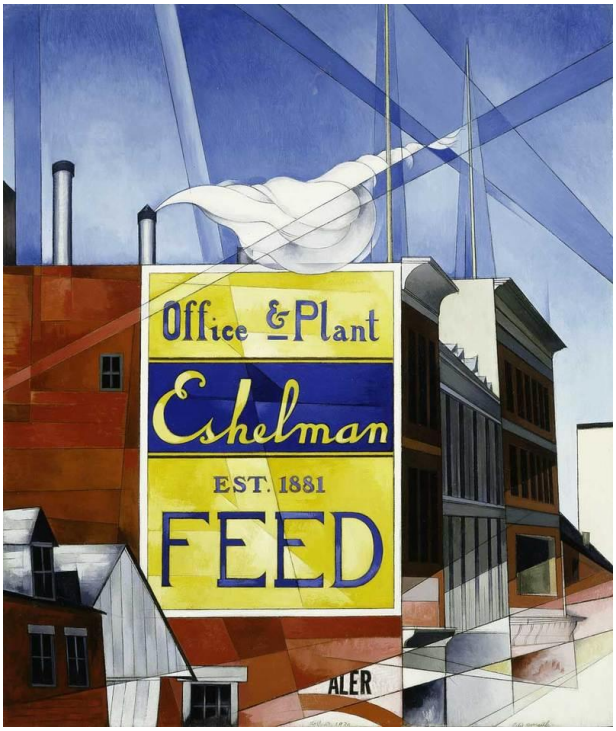
Edgar Degas: A kád, 1886
Pasztell, papír, 60 x 83 cm, Musée d’Orsay, Paris



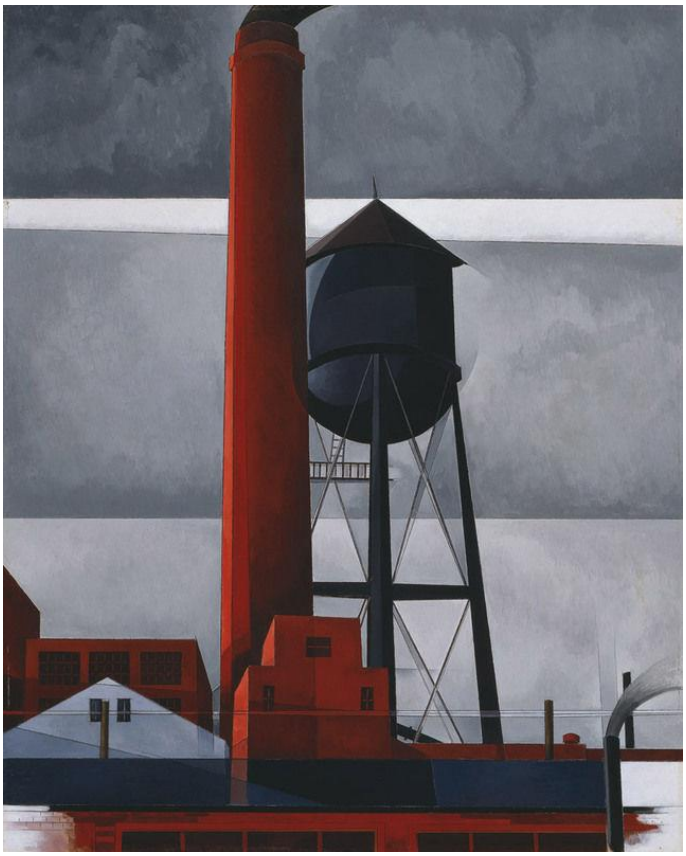
Edgar Degas: Három balerina, 1878-1880
Monotípia, 36 x 51 cm, Clark Art Institute, Williamstown



Edgar Degas: Kandalló, 1876-77
Monotípia, 50 x 65 cm, Metropolitan Museum of Art, New York



Charles Demuth: Épületek, Lancaster, 1930
Olaj, vászon, 61 x 51 cm, Whitney Museum, New York



Charles Demuth: Kémény és víztorony, 1931
Olaj, fatábla, 74 x 59 cm, magángyűjtemény



Derkovits Gyula: Rakodómunkások a Dunán, 1927
Olaj, vászon, 80 x 75 cm, Magyar Nemzeti Galéria



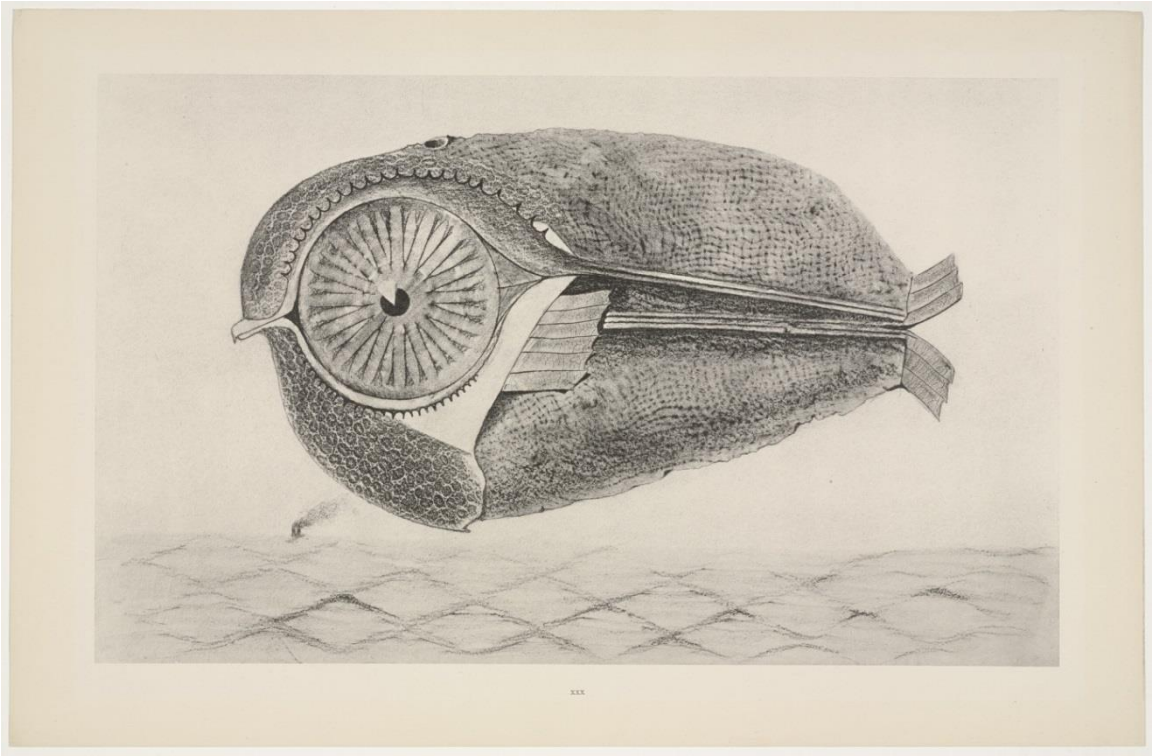
Derkovits Gyula: Vasút mentén, 1932
Olaj, tempera, vászon, 62 x 101 cm, Magyar Nemzeti Galéria



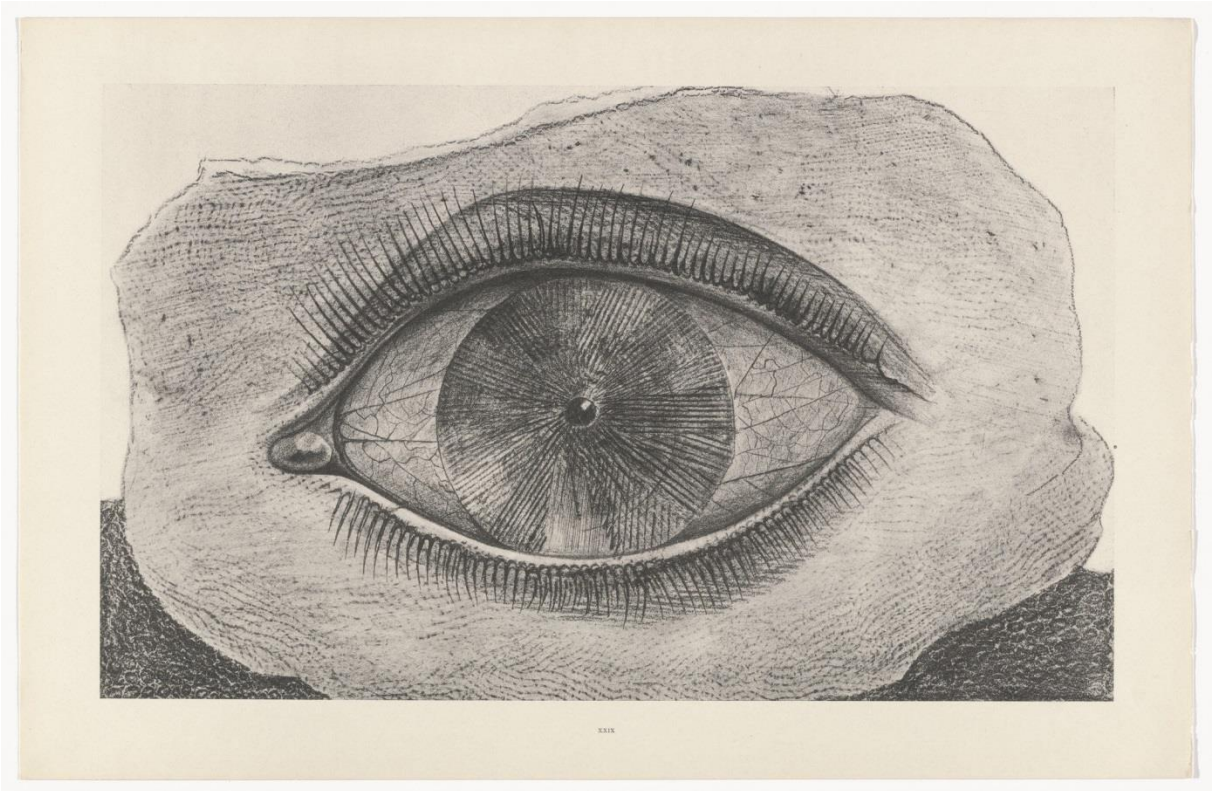
Max Ernst: Barátok találkozása, 1922
Olaj, vászon, 95 x 130 cm, Museum Ludwig, Köln



Max Ernst: Szűz Mária elfenekeli a kis Jézust három tanú, André Breton, Paul Éluard és a festő előtt, 1926
Olaj, vászon, 196 x 130 cm, Museum Ludwig, Köln



Max Ernst: A menekülő (Histoire Naturelle), 1926
Frottázs, kollotípia



Max Ernst: A fény kereke (Histoire Naturelle), 1926
Frottázs, kollotípia



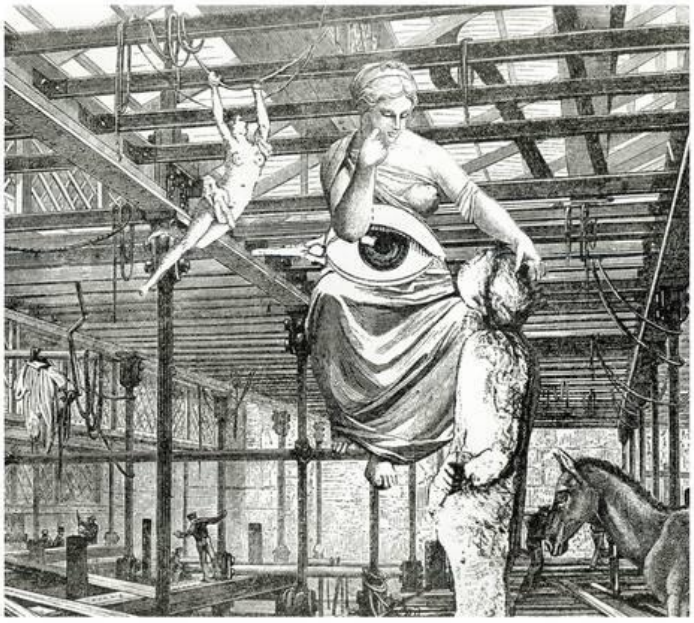
Max Ernst: Erdő és galamb, 1927
Olaj, vászon, 100 x 81 cm, Tate Gallery, London



Max Ernst: Erdő és nap, 1927
Olaj, vászon, 66 x 82,5 cm, Art Institute of Chicago



Max Ernst: Erdő, 1927-28
Olaj, vászon, 96 x 129,5 cm, Guggenheim Museum, New York



Max Ernst: Százfejű nő, 1929
Kollázs



Max Ernst: La Joi de vivre, 1936
Olaj, vászon, 73,5 x 93 cm, National Galleries of Scotland, Glasgow



Max Ernst: Leonora a reggeli fényben, 1940
Olaj, vászon, 66 x 82 cm, magángyűjtemény



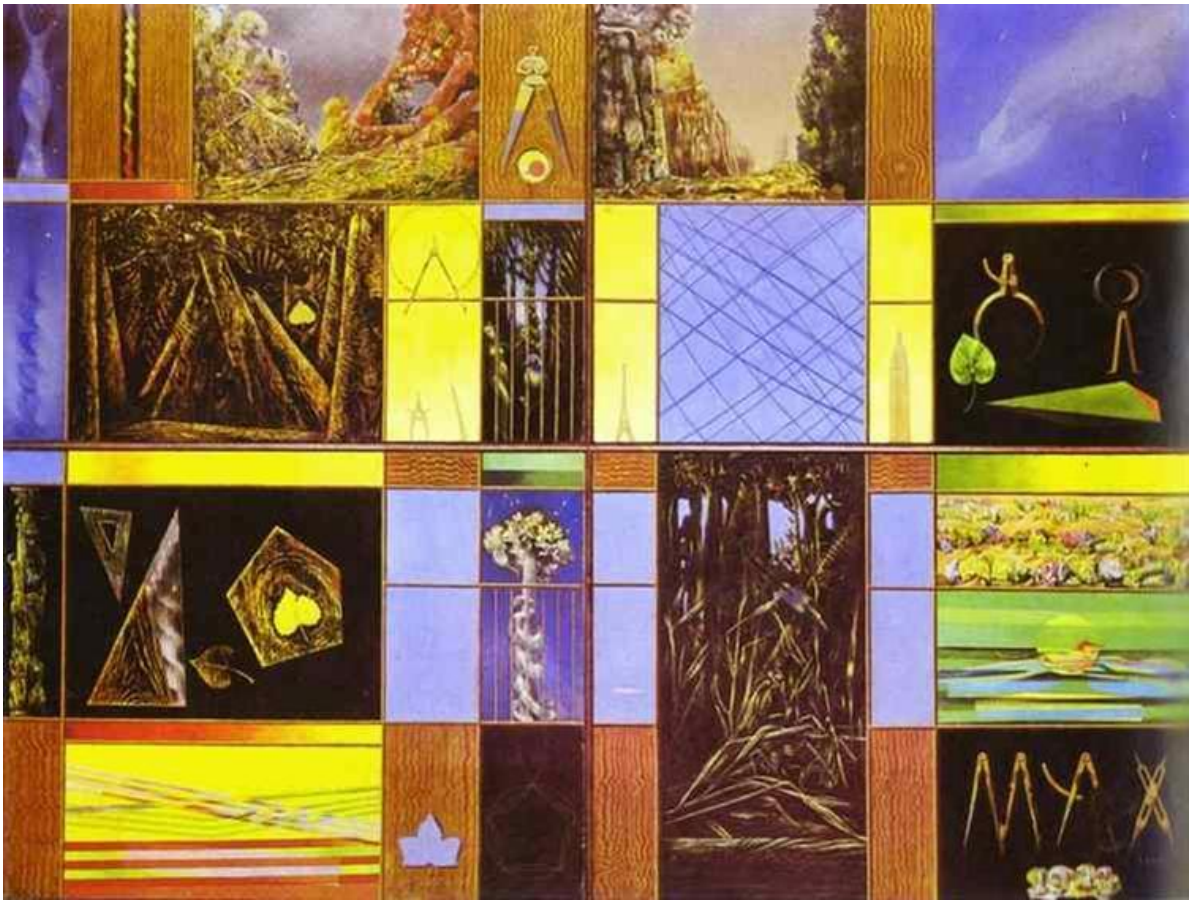
Max Ernst: Napóleon a vadonban, 1941
Olaj, vászon, 46 x 38 cm, MoMA, New York



Max Ernst: Európa eső után II., 1940-42
Olaj, vászon, 55 x 148 cm, magángyűjtemény



Max Ernst: Reggeli a „szabadban”, 1944
Olaj, vászon, 68 x 150 cm, Cleveland Museum of Art



Max Ernst: Vox Angelica, 1945
Olaj, vászon, 152 x 205 cm, magángyűjtemény



Max Ernst: Szent Antal megkísértése, 1945
Olaj, vászon, 108 x 128 cm, Wilhelm Lembruck Museum, Duisburg



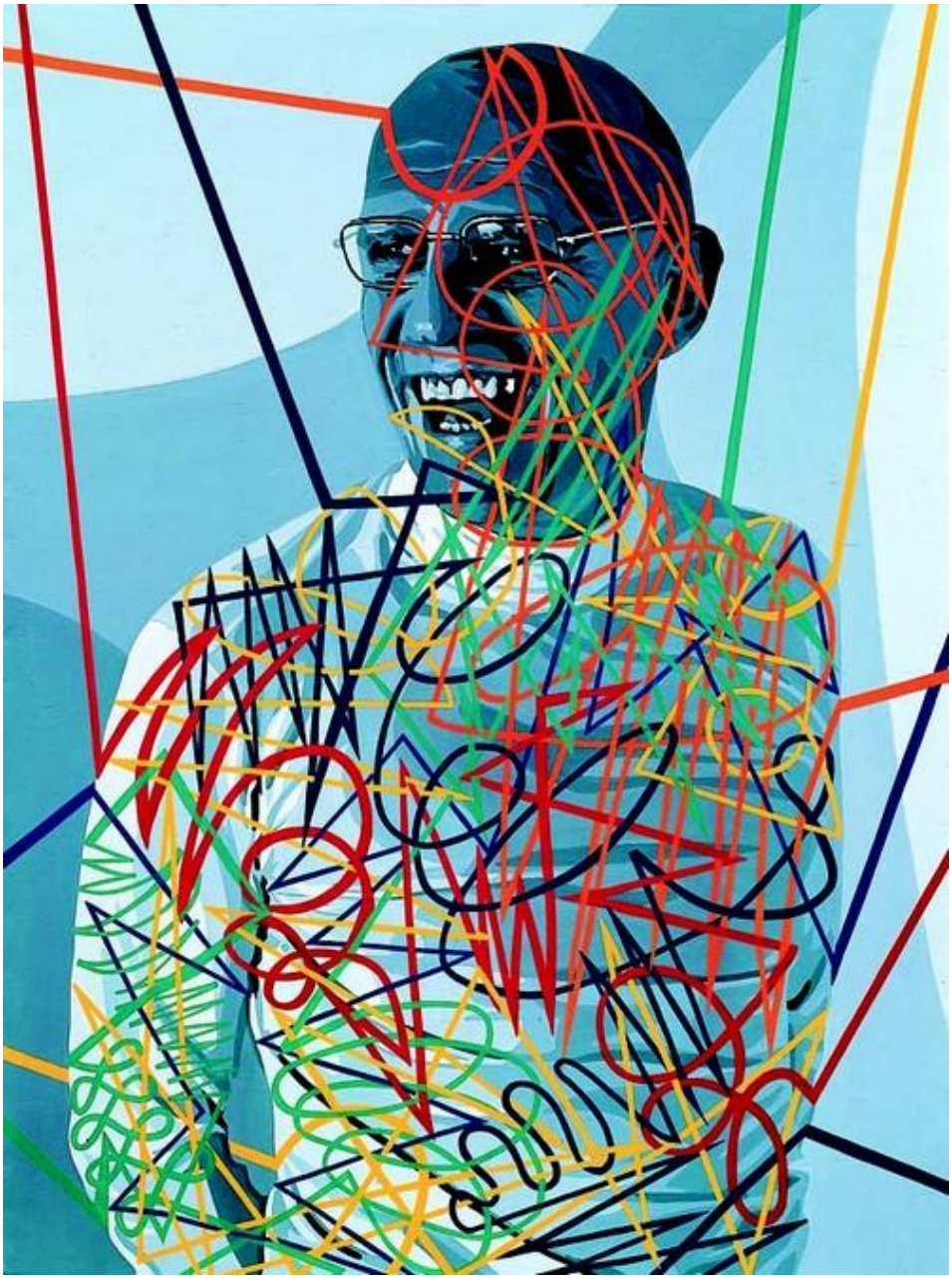
Max Ernst: Kémiai nász, 1947-48
Olaj, vászon, 148,5 x 65,5 cm, magángyűjtemény



Gérard Fromanger: Figyelem, figyelem! (Boulevard des Italiens), 1971
Olaj, vászon, 100 x 100 cm, magángyűjtemény



Gérard Fromanger: Zöld (A festő és a modell), 1972
Olaj, vászon, 150 x 200 cm, magángyűjtemény



Gérard Fromanger: Michel Foucault, 1976
Olaj, vászon, 130 x 97 cm, magángyűjtemény

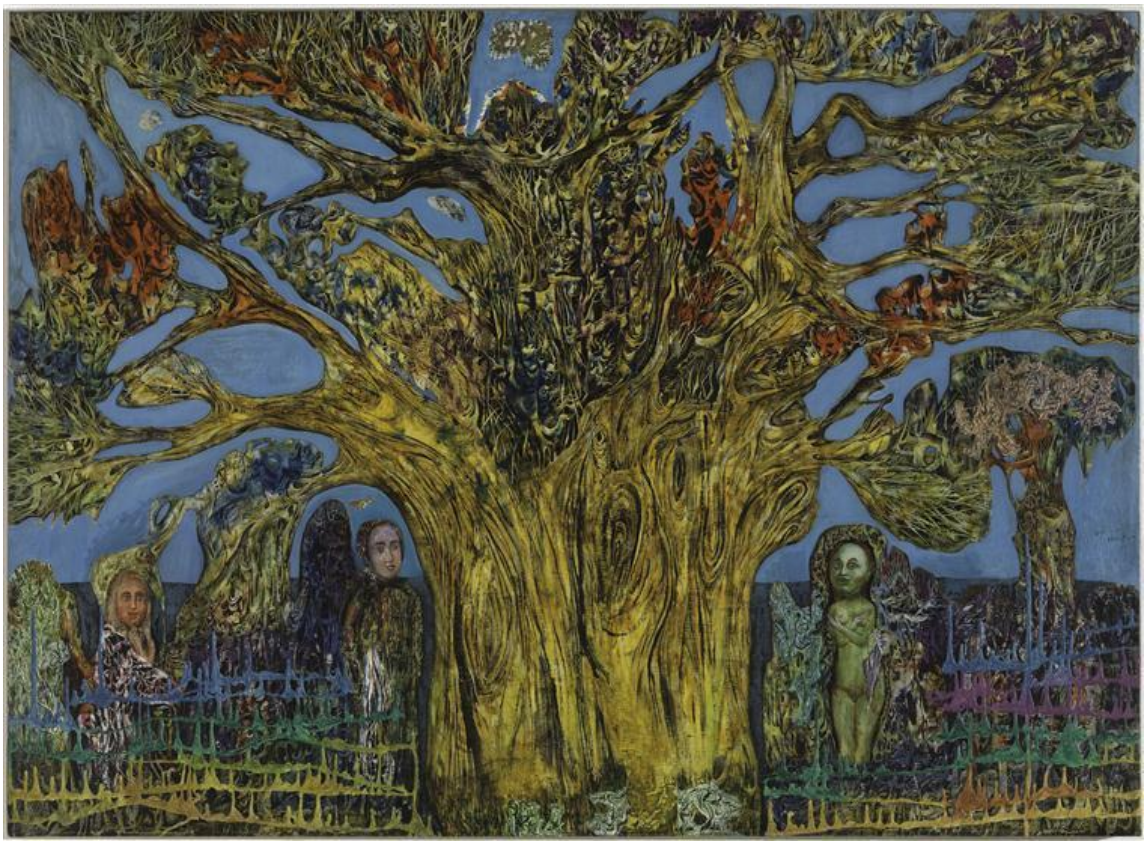


Ernst Fuchs: Anti-Laokoón, 1965
Ceruza, szén, papír, 200 x 150 cm, magángyűjtemény



Hans Grundig: Ezeréves birodalom, 1935-38
Olaj, fa, 50 x 178 cm, 130 x 152 cm, 152 x 170 cm; Predella: 67 x 146 cm, Staatliche Kunstsammlungen, Drezda





Hantai Simon: Írástudók fája, 1950-51
Olaj, vászon, 117 x 161 cm, Centre Pompidou, Paris



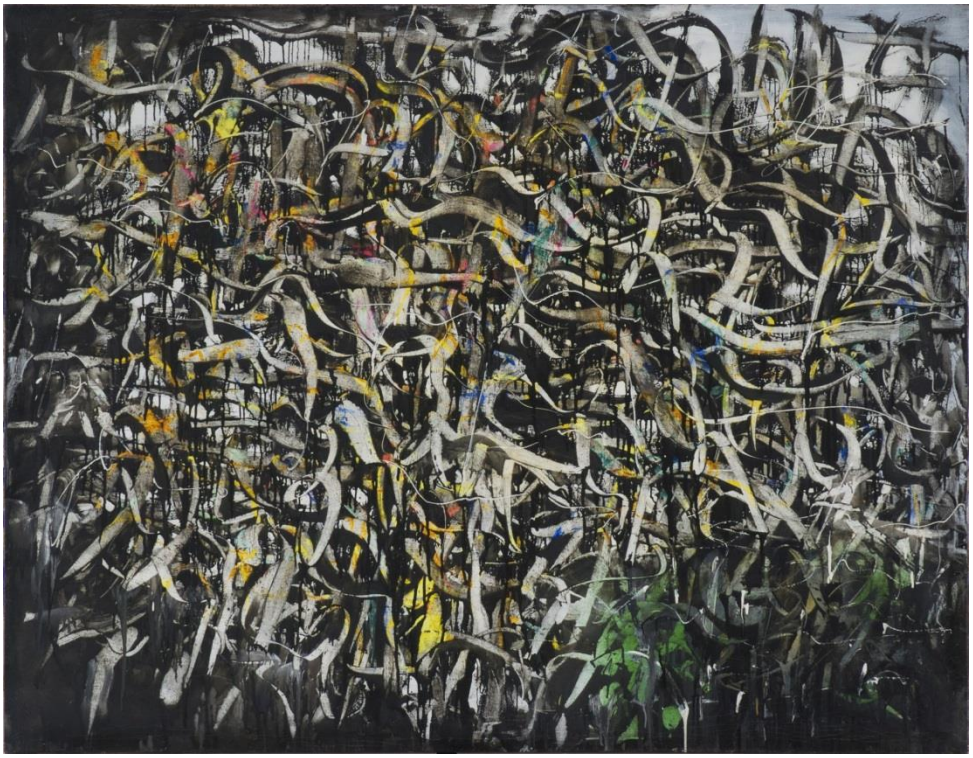
Hantai Simon: Cím nélkül, 1952-53
Csontok, tollak, nyomatok, olaj, vászon, 103,5 x 136,5 cm, magángyűjtemény



Hantai Simon: Cím nélkül, 1954
Olaj, vászon, 96,5 x 133,5 cm, magángyűjtemény



Hantai Simon: Sexe-Prime. Hommage á Jean-Pierre Brisset, 1955
Olaj, vászon, 240 x 530 cm, Centre Pompidou, Paris



Hantai Simon: Cím nélkül, 1956
Olaj, vászon, 139 x 178,5 cm, magángyűjtemény



Hantai Simon: Souvenir de l’avenir, 1957
Olaj, vászon, 136 x 179 cm, Centre Pompidou, Paris



Hantai Simon: Xavéry Szent Ferenc indák között, 1958
Olaj, vászon, 232 x 215 cm, magángyűjtemény



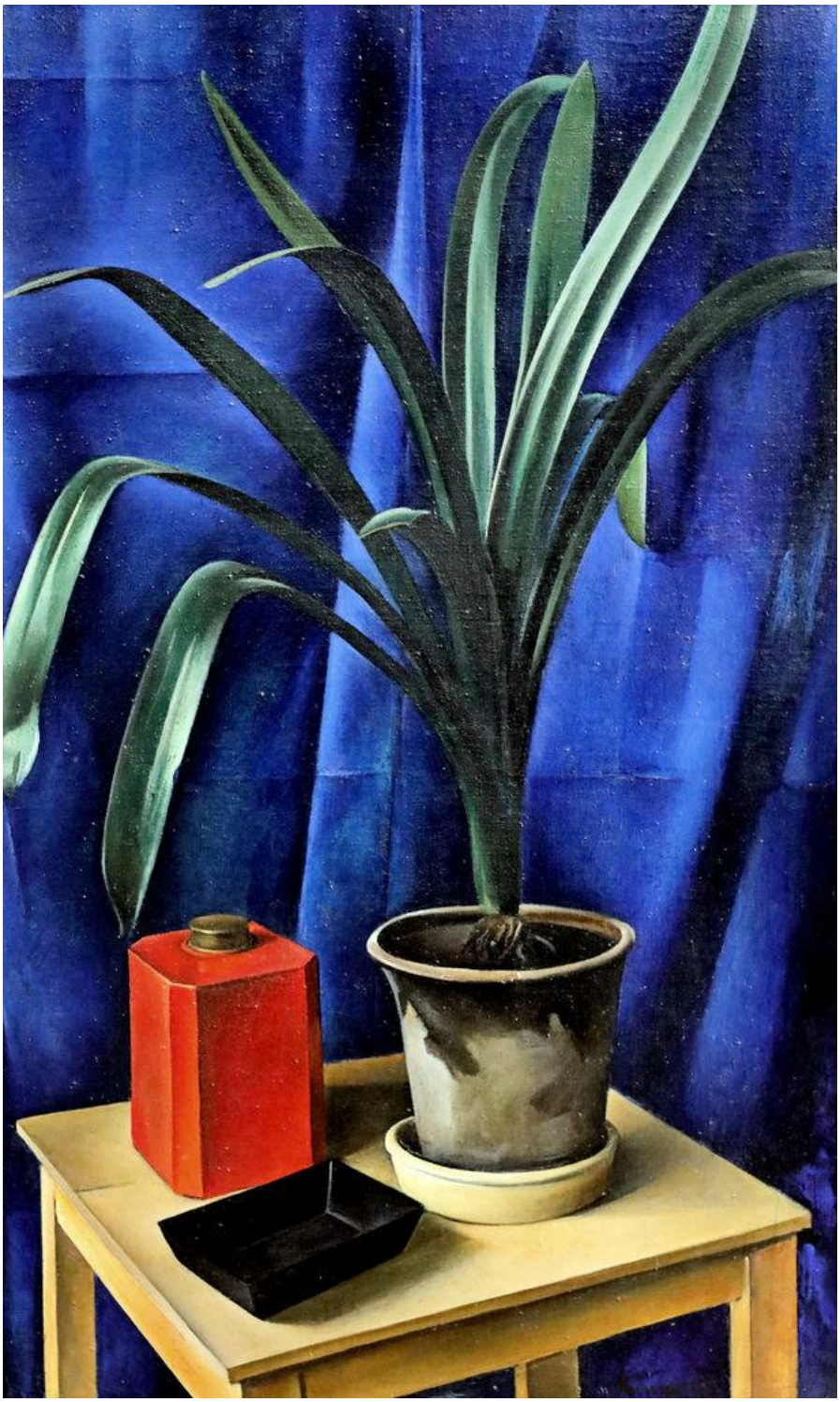
Hantai Simon: Rózsaszín írás, 1958-59
Olaj, vászon, 324,4 x 424,5 cm, Centre Pompidou, Paris



William Hogarth: Vándorszínésznők öltözködnek egy pajtában, 1738
Rézmetszet, 44,5 x 56,3 cm, British Museum, London



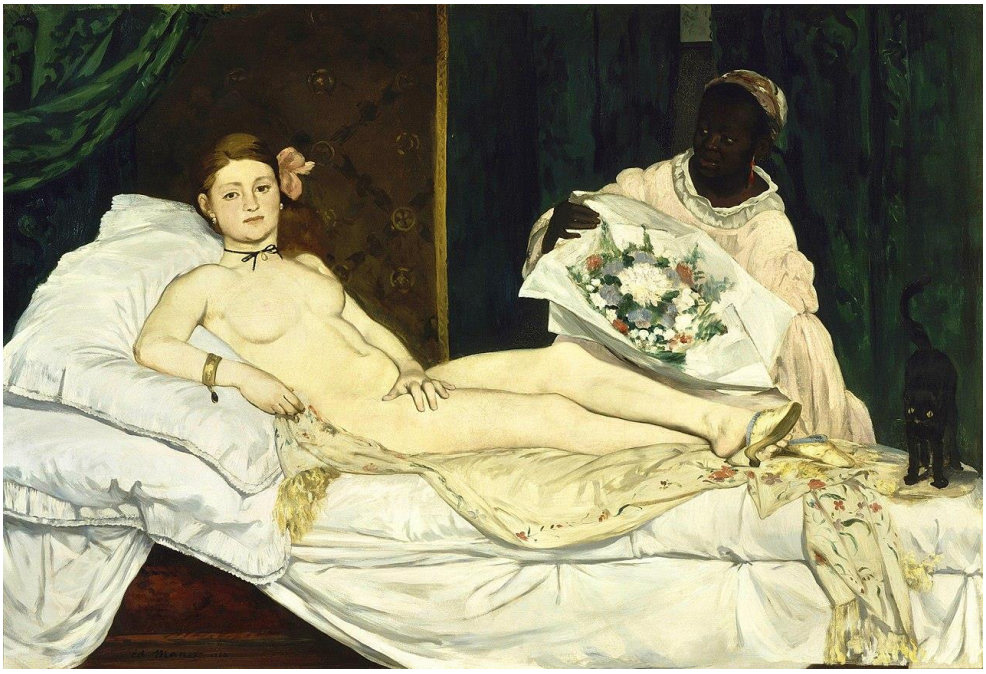
William Hogarth: A szajha útja (3. lap – Moll kitartott nőből prostituált lesz), 1732
Rézmetszet, 32 x 39 cm, British Museum, London



Alexander Kanoldt: Csendélet, 1926
Olaj, vászon, 105 x 65 cm, Staatliche Kunstsammlungen, Dresden



Yves Klein: Antropometria (Heléna hercegnő), 1960
Olaj, papír, fa, 198 x 129 cm, MoMA, New York



Édouard Manet: Olympia, 1863
Olaj, vászon, 130,5 x 190 cm, Musée d’Orsay, Paris



Édouard Manet: Reggeli a szabadban, 1863
Olaj, vászon, 208 x 264,5 cm, Musée d’Orsay, Paris



Édouard Manet: A Kearsarge Boulogne-ban, 1864
Olaj, vászon, 81,5 x 100 cm, Metropolitan Museum of Art, New York



Édouard Manet: A Kearsarge és az Alabama csatája, 1864
Olaj, vászon, 134 x 127 cm, Philadelphia Museum of Art



Édouard Manet: Emile Zola portréja, 1868
Olaj, vászon, 146 x 114 cm, Musée d’Orsay, Paris



Édouard Manet: Reggeli a műteremben, 1868
Olaj, vászon, 118 x 154 cm, Neue Pinakothek, München



Édouard Manet: Bordeaux-i kikötő, 1871
Olaj, vászon, 63 x 100 cm, magángyűjtemény



Édouard Manet: Egy köteg aszparágusz, 1880
Olaj, vászon, 46 x 55 cm, Wallraf-Richartz Museum, Köln



Édouard Manet: A Folies-Bergère bárja, 1882
Olaj, vászon, 96 x 130 cm, The Courtald Institute of Art, London



Iri és Toshio Maruki: Hirosima (részletek a Tűz-ből), 1950
Tinta, papír, egyenként 180 x 90 cm, Maruki Gallery, Hirosima



Iri és Toshio Maruki: Hirosima (Tűz), 1950
Tinta, papír, egyenként 180 x 90 cm, Maruki Gallery, Hirosima



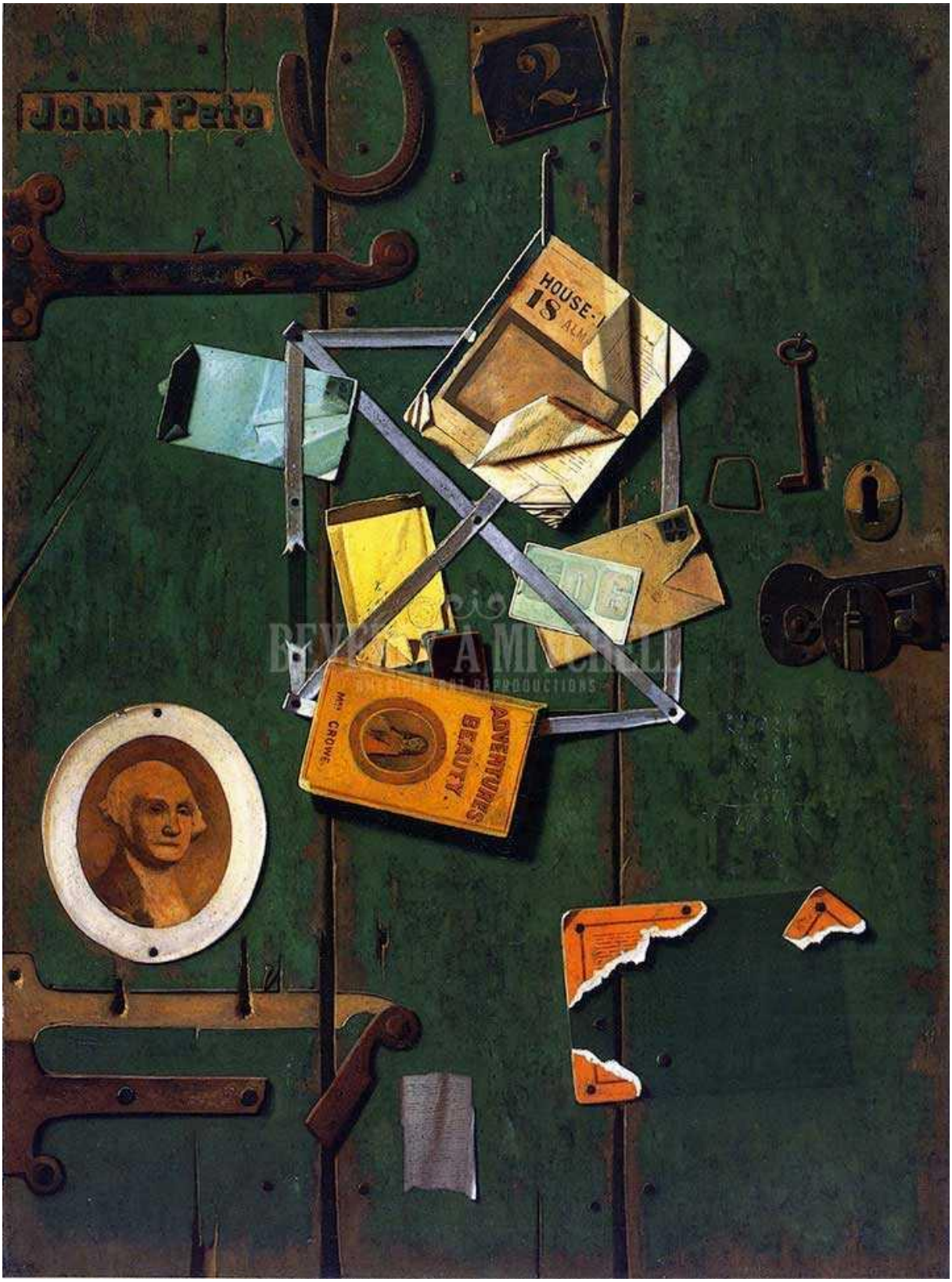
Iri és Toshio Maruki: Hirosima (Atomsivatag), 1952
Tinta, papír, egyenként 180 x 90 cm, Maruki Gallery, Hirosima



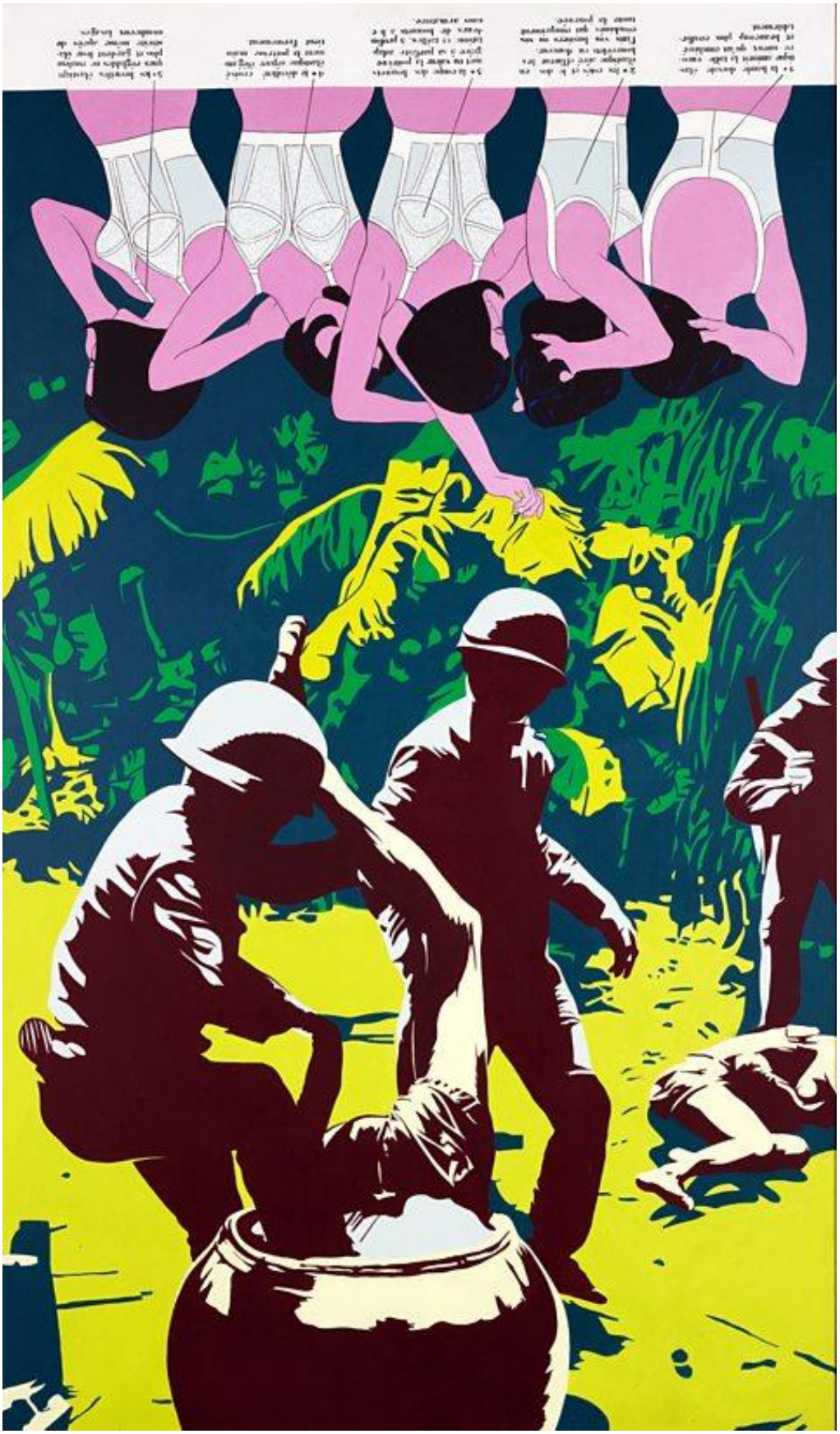
Jacques Monory: Gyilkosság etűd XI., 1968
Olaj, vászon, 68 x 68 cm, magángyűjtemény



Jacques Monory: Lila dzsungel, 1969
Olaj, vászon, 100 x 200 cm, magángyűjtemény



John Frederick Peto: WC ajtó, 1904-6
Olaj, vászon, 102 x 76,5 cm, Amon Carter Museum, Fort Worth



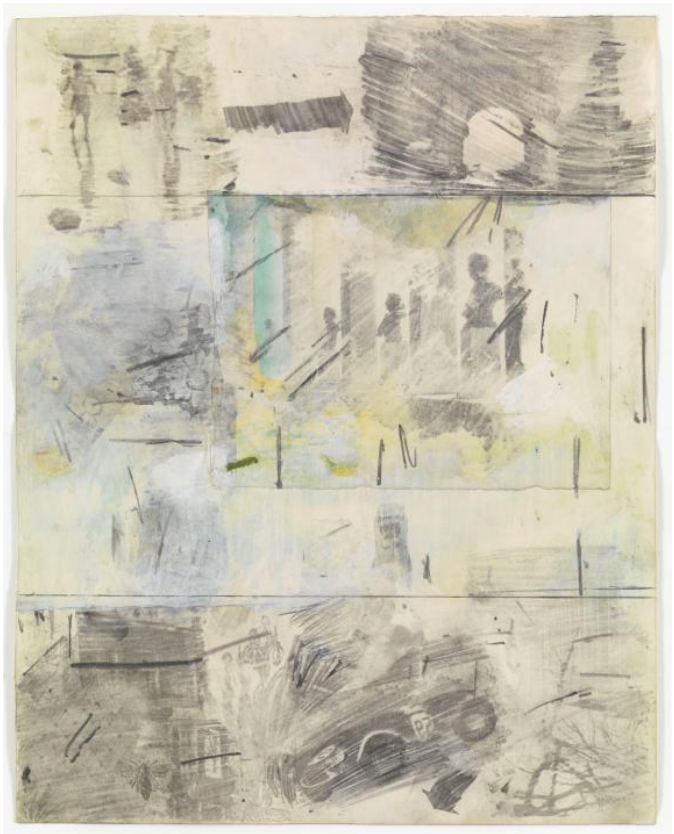
Bernard Rancillac: Karcsúsított sziluett, 1966
Vynil, vászon, 195 x 130 cm, Musée de Grenoble



Bernard Rancillac: Fürdőzők, 1965k.
Olaj, vászon, 195 x 130 cm, magángyűjtemény



Robert Rauschenberg: Monogram, 1955-59
Combine, 107 x 161 x 167 cm, Moderna Museet, Stockholm



Robert Rauschenberg: Dante Pokla (IV. Ének), 1958
Hígítós transzfer rajz, kollázs, ceruza, gouache, papír, 37 x 29 cm, MoMA, New York



Robert Rauschenberg: Kanyon, 1959
Combine, 207 x 178 x 61 cm, MoMA, New York



Robert Rauschenberg: Allegória, 1959-60
Combine, 183 x 305 x 30 cm, Ludwig Museum, Köln



Robert Rauschenberg: Dante Pokla (XXXI. Ének), 1959-60.
Hígítós transzfer rajz, ceruza, gouache, papír, 37 x 29 cm, MoMA, New York



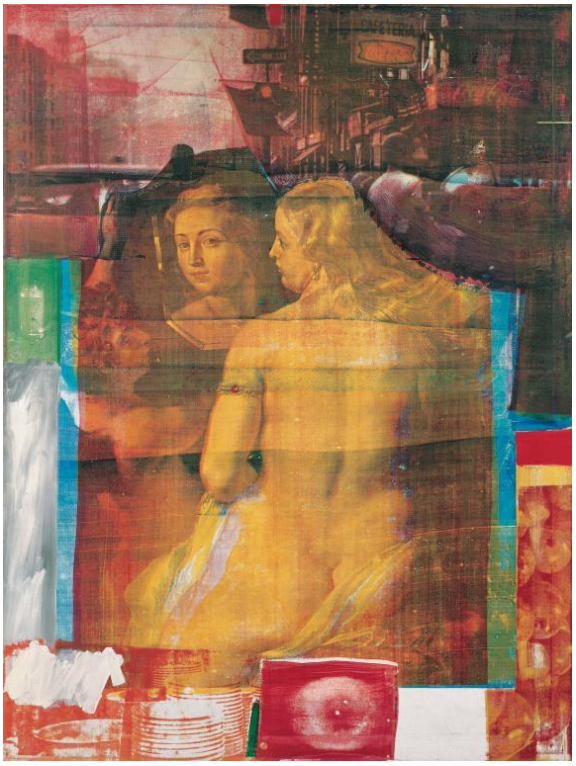
Robert Rauschenberg: Uszály, 1962-63
Olaj, szita, vászon, 203 x 980 cm, Guggenheim Museum, New York



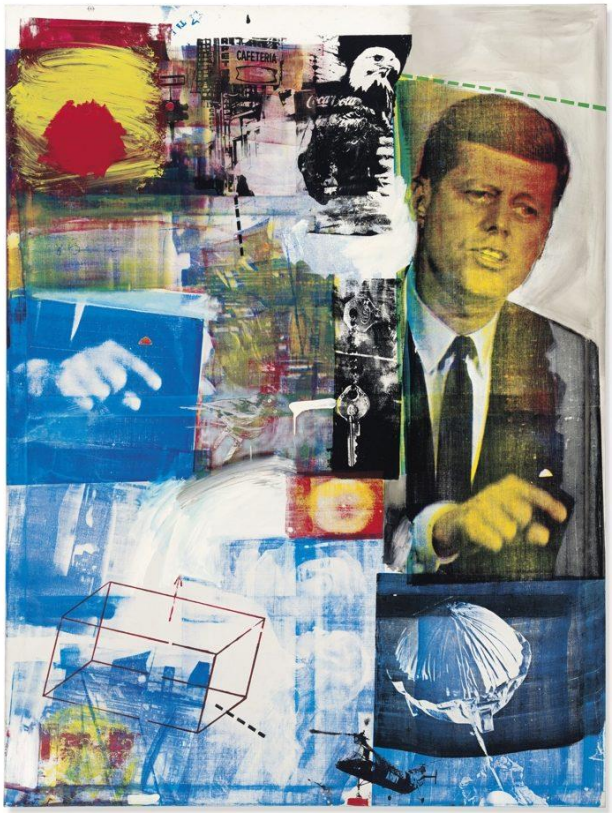
Robert Rauschenberg: Retroaktív I., 1963
Olaj, szita, vászon, 213 x 152 cm, magángyűjtemény



Robert Rauschenberg: Skyway, 1964
Olaj, szita, vászon, 549 x 488 cm, Dallas Museum of Art



Robert Rauschenberg: Datolyaszilva, 1964
Olaj, szita, vászon, 168 x 127 cm, magángyűjtemény



Robert Rauschenberg: Buffalo II., 1964
Olaj, szita, vászon, 244 x 184 cm, magángyűjtemény



Antonio Recalcati: Kompozíció, 1965
Olaj, vászon, vegyes technika, 100 x 81 cm, magángyűjtemény



Antonio Recalcati: Jelenés, 1966
Olaj, vászon, 145 x 113 cm, magángyűjtemény



Gerhard Richter: Tote, 1963
Olaj, vászon, 100 x 150 cm, magángyűjtemény



Gerhard Richter: Stukák, 1964
Olaj, vászon, 80 x 80 cm, magángyűjtemény



Gerhard Richter: Phantom vadászgépek, 1964
Olaj, vászon, 140 x 190 cm, magángyűjtemény



Gerhard Richter: Rudi bácsi, 1965
Olaj, vászon, 87 x 50 cm, Lidická Galerie, Lidice



James Rosenquist: Marylin Monroe I, 1962
Olaj, spray, vászon, 236 x 183 cm, MoMA, New York



James Rosenquist: F-111, 1964-65
Olaj, vászon, alumínium, 305 x 2621 cm, MoMA, New York



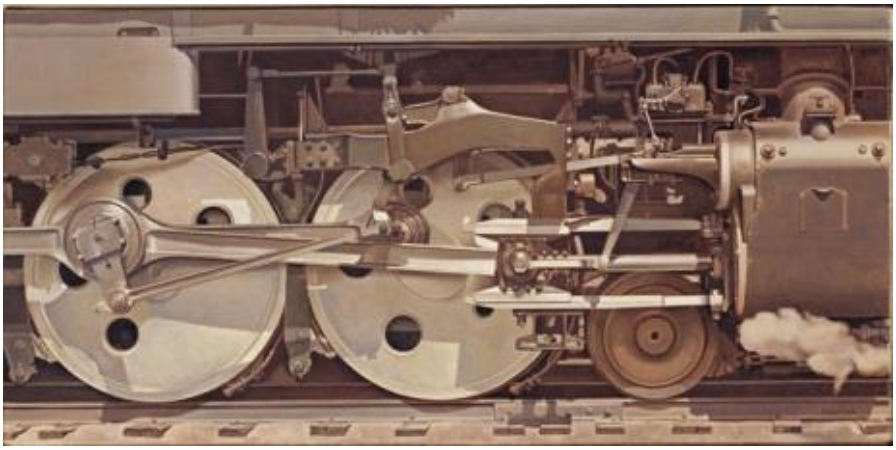
Ben Shahn: Tüntetés a visszavonásért, 1934
Gouache, farost, 41 x 81 cm, Museum of the City of New York



Ben Shahn: Külvárosi titkos italmérés, 1934
Gouache, farost, 41 x 120 cm, Museum of the City of New York



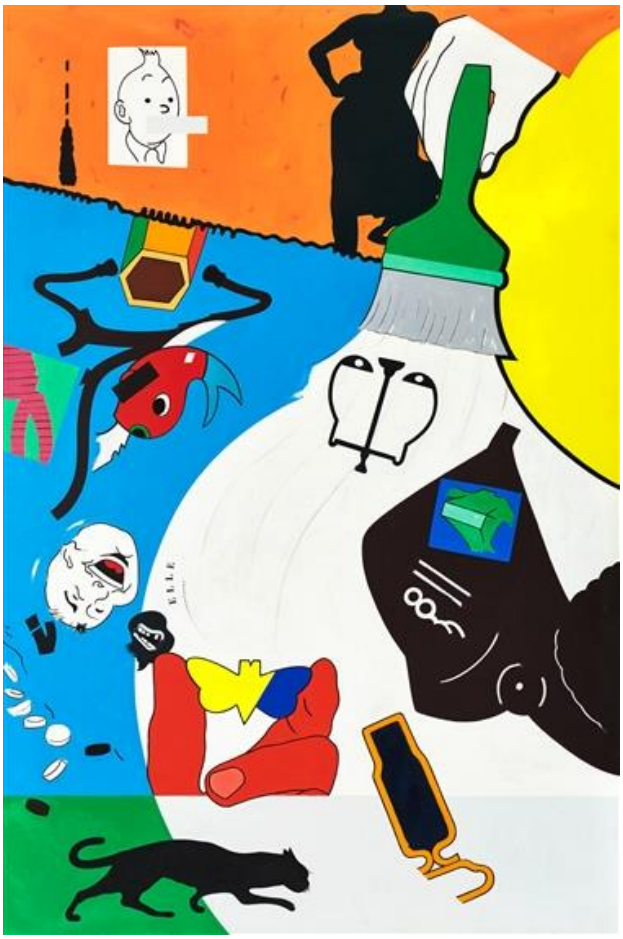
Charles Sheeler: Csendélet, 1938
Olaj, vászon, 20 x 23 cm, magángyűjtemény



Charles Sheeler: Gördülő erő, 1939
Olaj, vászon, 38 x 76 cm, De Young Museum, San Francisco



Charles Sheeler: Víz, 1945
Olaj, vászon, 61 x 75 cm, Metropolitan Museum of Art, New York



Hervé Télémaque: Egyenes út, 1964
Olaj, vászon, 195 x 130 cm, magángyűjtemény



Hervé Télémaque: A kém, 1966
Olaj, vászon, 100 x 60 cm, magángyűjtemény