

A kiállításról megjelent írások

Vadas József: Új magyar avantgarde?, *Új Írás*, 1971/5.

VADAS JÓZSEF

Új magyar avantgarde?

Szellemi mozgalmainkat a nemzetközi élet tágas tereire és széles perspektívával kecsegtető útvonalaira irányítjuk – a tízes évek derekán ezzel a programmal lépett színre a magyar avantgarde. De még meg sem mutathatta erejét: a Tanácsköztársaság bukása után illegálisba és emigrációba kényszerült. A modern képzőművészet a reakciós Magyarországon periférikus jelenség maradt, mivel képviselői elkötelezett harcosai voltak a társadalmi átalakulásért folytatott küzdelemnek. Az új eszmék nem tudtak behatolni sem a művészeti főiskolákra, sem a közgondolkodásba. A magyar avantgarde, amely elnyomott művészet volt, a felszabadulás után teret és fórumot kapott. A negyvenes évek végétől azonban ismét a háttérbe szorult. Ma már tudjuk, kemény és igazságtalan volt a vád, amely száműzte a művészeti közéletből. Változást e téren az utóbbi másfél évtized hozott: az idősebb mesterek művészete megújult, az elődök nyomába új nemzedék szegődött.

Az ötvenes évek második felében szerepeltek először kiállításokon azoknak a fiatal képzőművészeknek a munkái, akik az akadémikus posztimpressionizmus kísértésének ellenállva, a magyar avantgarde és a századelő művészetének nemes hagyományaihoz, *Kassák* és *Martyn Gulácsy*, *Csontváry*, és *Vajda Lajos* műveihez nyúltak vissza – tanulságért, útmutató példáért. Élve a kedvező alkalommal, szétnéztek a nagyvilágban is, ahol más okok miatt, de nagyjából ugyanekkor fordult a figyelem a tízes–húszas évek két nagy jelentőségű avantgarde mozgalmára, a holland konstruktivizmus, valamint a dadaizmus eredményei, munkái és művelői felé. *Bencsik István*, *Fajó János*, *Keserű Ilona*, *Lakner László*, *Molnár Sándor* hamarosan társakra talált. Az utóbbi tíz év alatt valóságos avantgarde közösség szerveződött. *Bak Imre*, *Bocz Gyula*, *Csáji Attila*, *Csiky Tibor*, *Hencze Tamás*, *Jovánovics György*, *Konkoly Gyula*, *Nádlér István*, *Pauer Gyula* személyében az alapítók mellett a legfiatalabb művésznemzedék is helyet kapott. Zárt együttesek nem alakultak ki. Az egyéni kezdeményezéseket azonban terebélyesedő mozgalom váltotta fel. Szaporodtak a kiállítások: Ipartervi bemutató, Szüreenon, Mozgás. Gyarapodott az új művészek tábora, erősödött az összetartozás tudata. A Műszaki Egyetem *R* Kollégiumának helyiségeiben az elmúlt év végén megrendezett seregszemle nem kevesebb, mint huszonhét, idősebb és fiatal modern művészt sorakoztatott fel. Nemzedékek, a legkülönbözőbb avantgarde irányzatok képviselői adtak kezét egymásnak. Az eredmény nem is maradt el: hosszú idő után ismét eleven valóságában áll előttünk az élő magyar avantgarde.

A résztvevők

A fiatal művészek jelentős része – érthető módon – a magyar avantgarde leggazdagabb örökségehez, a konstruktivista hagyományhoz fordult. *Molnár Sándor* egyszínű piros vászna, amely a bemutatón is szerepelt, megismétli azt a gesztust, amellyel annak idején *Kassák* és köre szakított a képzőművészeti ábrázolás megszokott normáival, a beidegzett formákkal. A műelemzés helyét ezen a képen kérdések foglalják el, amelyeket mi fogalmazunk meg. Hoz-e a mű tiszta-ságot a csömör után? Van-e egyáltalán csömör, vagy csak az alkotók tehetetlenségéről van szó? S ha van, mi az oka? A kérdéseket szerencsére művek követték. Az üres vászon helyébe – *Bak Imre*, *Lantos Ferenc*, *Nádlér István*, *Temesi Nóra* és legújabbban *Tót Endre* műveinek jóvoltából – gazdag ornamentika lépett. A harántvonalakkal szétszabdalt keretrendszer, a körselejt, a négyzethálóba szerkesztett háromszög, a szeszélyes csigaforma, a rombuszba komponált rövidülő hasáb: valamennyi alkotónál egyetlen motívum variációja a tulajdonképpeni mű. Kéves színből, tiszta formákból épülnek ezek a képek, bármi legyen is a látszat: harsány kolorit vagy halk líra, szabályos alakzat vagy amorf szerkezet, feltűnően egyenes határvonal vagy bizonytalan kontúr.

A modern magyar képzőművészet különböző irányzatainak értelmezését, megítélését illetően élénk vita alakult ki mind a művészeti szakajtóban, mind a napilapok hasábjain. Vadas József írását vitacikknek szánjuk, a témára vonatkozó állásfoglalásokat szívesen várjuk. – A szerk.

Onálló látásmód, az anyag biztos kezelése jellemzi a műveket. Formateremtő egyéniségnek ez idő szerint egyedül *Hencze Tamás* látszik, akinek egyetlen képe is megérdemli, hogy a többiek-től megkülönböztetve, részletesebben elemezzük. Világos felületen kékeszürke raszterpontok: ennyi a kép, ha a pusztán leírásra szorítkozom. A raszterpontok elhelyezkedése, mérete és elmosódó körvonalainak érzékeny megfestése mögött mélyebb rendszer húzódik meg, amely gazdag optikai élménnyel ajándékozza meg a mű előtt elhaladó vagy ahhoz közeledő nézőt. Úgy érzi, mintha megrészesedne; mint úszót a víz mélye, úgy vonzzák körükbe őt is a raszterkép cseles hullámai.

A seregszemle meggyőzően bizonyítja, hogy a fénykép nagy hatással van a modern képzőművészekre: új szemlélet és új eszközök forrása. *Haris László* fényképei az absztraktnak nevezett valóság objektív létét dokumentálják. A mindennapi környezetnek azokat a „nonfiguratív” mozzanatait – a formák szabad szemmel alig látható, önfelédtt játékát – örökítik meg, amelyek kiindulópontjai az elvont festői és szobrászati ábrázolásnak is. *Méhes László* munkái fénykép illúzióját keltik. A nyárspolgári idillt kigúnyoló groteszk világ, amelynek hitelét és leleplező erejét a megjelenítés dokumentatív jellege adja, napjaink cseh filmjeivel, társadalomformáló mondánivalójával, abszurd látásmódjával mutat közeli rokonságot. *Baranyai András* grafikai premier plánok. Mintha látsón át nézné a művész a világot, a kerek szabású képekben a bór sejtelmes felülete, a figura érzékeny szerkezete tárul elénk, amely elvész a nagy egészben, amikor a test egységének – harmóniájának – részeként jelenik meg. *Major János* most bemutatott műveiben a montázs eszközhöz fordult. A rajz helyét a fotó foglalja el. (Ezzel az anyaggal egyelőre nehezkesebben bánik, mint a grafitceruzával.)

A fénykép élménye ihlette a bemutató egyik legszebb művét, *Lakner László* *Lysiform* című festményét. Alkotója nem először és nem csupán ezzel a művével fordult a foto világához. Egyik korábbi festményén a vászon közepére festett filmkockáról autó mellett felsorakozott katonák néznek ránk a nem is olyan távoli múltból. A seregszemlén kiállított képe egyetlen levelezőlapot ábrázol, amelynek két oldalát egymás alatt, egyetlen nagyméretű vászon síkjára teríti ki. Felül a Boszporuszon felvonuló brit hadihajók giccses fényképe, alul a „Tekintetes Rainer Odön Úrnak Klosteneuburgba” címzett levél látható, többszörös életnagyságban, precízen megfestve, a papír sárgulását is érzékeltetve. A fénykép olyan elképesztő naturalizmusra tanította meg a huszadik század festőjét, ami mellett Courbet pedáns fegyelmességű piktúrája romantikus szemelvénynek látszik.

A fénykép csak helyettesíti a valóságos tárgyat, amely polgárjogot nyert a fiatalok művészetében is. A pop art eredményeit asszimiláló csoport tagjai közül elsőnek *Galántai György* nevét említhetném, akinek grafikai a tárgyank ujjlenyomatait, felületi sajátosságait örökítik meg. Ezek az elemek valamely geometriai alakzat – négyszög vagy háromszög – formájában kapják meg végleges helyüket. *Turk Péter* munkáiban a betű a tárgy. Csak azt sajnáljuk, hogy a nyomtatott írás egyhangúsága nagyobb élmény számára, mint a betű cizellált szépsége, a betűsor szinte kimeríthetetlen formai gazdagsága. *Donáth Péter* szürke táblaképeket fest, a szó legszorosabb értelmében, mert hosszúkás képei, akár az iskolai táblák, egyszínűek, arra várnak, hogy teleírjuk vagy bepiszkítsuk őket. Csak a kréta hiányzik a szabályszerű krétatartóból. Meg az alkotás vágya – belőlünk. Kinek van kedve bepiszkítani a sivár táblákat? *Jovánovics György* lép legközelebb a kézzelfogható valósághoz. Gipszbe öntött figurák, gipszbe véssett absztrakt jelek; ez az ő világa, legújabb műveinek tanúsága szerint. A lemeztelenített – színűktől, megszokott anyaguktól megfosztott – tárgyak rejtett mivolta tárul fel. *Csáji Attila* munkáiban a festékek egyenrangú elem a fémkanka, a rongy, a meggyűrt papír és a hurkapálcika. A fekete alapon csillogó ezüstös fém-szín a pusztulásra ítélt kacat-világ tárgyaira írott jelekre emlékeztető kalligráfákat rajzol fel. Műveiben a szeszélyes formájú anyag tudatosan formált geometriai rendszerbe épül. *Pauer Gyula* „pseudoplasztikait” ugyanez a kettős szemlélet jellemzi. Roncsolt felületeket látunk, de ha megérintjük, kiderül, hogy szabályos hasábok, oldaluk tükörsima. Palacsinta- és lábszformát látunk, de ha közelebről megvizsgáljuk őket, észrevesszük, hogy szabályos félgömbök. A festett dombormű ugyanazt mondja, mint a plasztikus táblakép: a régi művészetnek új nyelvre van szüksége.

A modern formaalkotás nehézségeiről négy művész ad számot. *Ilyés István*, akinek fadomborművei kettős szerkezetre épülnek. Az egyik elem egyfajta rács. A másik: alakatlan amóbaformák együttese, amelyik a rács mögött helyezkedik el. A két elem kapcsolata és funkciója azonban nem tisztázott. *Molnár V. József* grafikai sorozata egyetlen témát dolgoz fel. Két idom

sajátos vonásait igyekeznek megkeresni, egymáshoz való viszonyának, lehetséges formai kapcsolatainak feltárásával. *Csutoros Sándor* két faragott fabotja és fémdorongja említésre méltó szép munka, csak a gesztus értelme homályos. *Csikó Tibor* kisméretű domborműveit mutatja be. Valamennyi nagy méretbe kívánczó kompozíció. Elemei tojásdad alakú homorulatok és domborulatok. A legsikerültebbek azok a darabok, amelyeknek szabálytalan befoglaló formája illeszkedik a dombormű amorf fakéreg-plasztikájához.

Egyesek a régi műfajokban keresik az új formát. Mások az új műfajok meghonosításán dolgoznak. Mint például *Haraszty István*, akinek mobilja sok látogatót vonzott. A kétméteres – kilövőállásra emlékeztető – mozgó, világító, zajongó szerkezet szabályos műsort ad. Gombnyomásra indul a játék: a nikkeltolyók elhagyják ketrecüket, egy folyosóra gurulnak, majd emelő-szerkezet viszi őket a magasba. Innen egyenként gördülnek alá, miközben a legkülönbözőbb akadályokba ütköznek. Útjukat bizarr hang- és fényeffektusok kísérik. *Erdély Miklós* munkáját csak a megnyitó közönsége tudta megszemlélni. A többi vendégnek, a másnap, harmadnap érkező látogatóknak a bepiszkított edény, a mosogatni, takarítani való maradt. A tejkonzervek már engem is üresen vártak. A happening egy napig tartott. *Szentjóby Tamás* munkája „nyitott mű”, amely a közönség aktív részvételét igényli. Elektromos letapogató fejcskékjét a kép felületéhez érintve az áramkör zárul, a magnetofon rekedt, kaparó zörejeket hallat. A látható valóság hangeffektusokká alakul.

Két idősebb művésszel zárjuk az ismertetést. Független egyéniségek, nem tartoznak egyik irányzathoz sem. *Papp Oszkár* a szurrealizmus fél-absztrakt irányzata hatott megtermékenyítően. Egy-egy érdekes alakzat válik nála jellé, a tudat alatt lezajló folyamatokra adva betekintést. A jelrendszer azonban nem egészen az ő saját találmánya, s ezért nem is tud olyan folyékonyan beszélni a segítségével, mint azok, akiktől mindezt eltanulta – Miro, Bálint Endre festészetére gondolok elsősorban. *Korniss Dezső* képe alighanem a bemutató legszebb darabja. Két élmény kísért a mű láttakor. A mindenség – a csillagvilág – örökkévalónak látszó ragyogása – s az élő sejtek egyszerű organizmusa. Mint a csillagok a fekete égbolton, úgy ragyognak fel itt a vörös foltok. Mint a lüktető sejtek áramló nedve, úgy folynak egymásba, egymásnak életet adva, egymás életét pusztítva a vonalak és formák.

A kritika dilemmája

Bírálni vagy dicsérni? Hamis alternatívákat választott magának a kritika. Bírál és dicsér, ahelyett, hogy érveit fogalmazná meg világosan. Szemléletes jelzők, érzéletes képek pótolják a gondolatot, a bizonyítást és a cáfolatot. Az olvasó zavarban van: nem tudja, melyik jelzőnek higgyen jobban, melyik képet tartsa fontosabbnak. Különösen az új irányzatok képviselőinek munkái előtt oszlik meg a kritikusok tábora. Igenlőkre, akik a fiatalokban máris a magyar művészet élő nagyságait látják. S kételkedőkre, akik nem tudják még elképzelni se, hogy a fiatalok (és a mögöttük álló idősebb avantgarde mesterek) munkáinak fedezeteként egészséges törekvések, nemes eszmék szolgálnak. A különbség a módszerben van: az egyik tábor elkönyveteli, a másik elvadíja fogadott gyermekét. Fokozza a már meglévő bizalmatlanságot, nehezíti az egészséges párbeszédet – kritikus, közönség és alkotó között.

Pedig egyértelműsége lenne szükség: ítéleteink őszinte kimondására – elfogultság, előítélet és hátsó gondolat nélkül. Csak így tehetünk valamit a kritika, a művészet és a társadalom javára. Mert ki lehet, sőt ki kell mondani, hogy például *Molnár V. József* grafikai gyöngye művek, nem jobbak, mint a posztnagybányaiak Képcsarnoknak készített tucattermékei; csak izlésesebbek azoknál, vagyis közelebb állnak a mához, a mai ember közérzetéhez, de nincs közük, legalábbis egyelőre, a művészet egyetlen igaz ismertetőjegyéhez, a maradandósághoz, mert szellem, fantázia, finomság, gazdagság nélkül való munkák ezek; a jármű pöfög, durrog, de tapodtat sem halad előre. Mint ahogy azt is ki lehet, sőt ismereteink gyarapodásával mind sürgetőbb dolog kimondani, hogy *Korniss Dezső* jelentős alkotó. Olyasvalamit csinált, itt, Európa kellős közepén, hosszú évek kitartó munkájával, amit *Pollock* műveiben ismert meg a világ. A vászonra írt dobzenetes jelek, kusza vonalak, sietős mozdulatok, elmosódó nyomok, mint valami lelki szeizmográf, hallatlan érzékenységgel, a dokumentumok és tények meggyőző erejével tárják elénk – mutatis mutandis – a mai ember vívódását külső és belső féltisével. Az amerikai óriás tükrében csak megbizonyosodik a magyar festő életművének jelentősége. Az összehasonlításra azonban mind ez ideig nem vállalkozott a kritika. Hol azért, hogy letagad-

hassa a valódi értéket, máskor meg azért, hogy értéknek láttassa azt, ami közönséges utánzat. Külön tanulmány témájául kívánkozik, s mi most csak utalhatunk rá, hogy a kritika engedékeny elfogultsága a modern törekvések iránt éppen olyan provincializmus, mint nem figyelni az idő szavára, a világ változásaira. Külföldi utazása miatt nem szerepelt a bemutatón *Konkoly Gyula*. Egy évvel ezelőtti kiállítása nálunk újdonságnak számított, a nemzetközi mezőnyben azonban csak harmad- vagy negyedrangú teljesítménynek számít. Nem vitás: ha a kritikát magas szinten kívánjuk művelni, nincs más mód, mint egyetemes mércével mérni és ítélni. Azokra a vizekre is ki kell hajózni, amelyek a messzi és idegen kultúrák partjait övezik. Nem szabad elfeledkeznünk sem arról, ami tőlünk délre és keletre, sem arról, ami országhatárainkon belül történik. Pollock és Vasarely (hogy csak két nevet említsek a lehetséges sok közül) jelentős művészek. De ha a fiatal művészek méltóak akarnak lenni hozzájuk, akkor minden erejükkel azon lesznek, hogy művészetüket meghaladják. Fontos feladat hárul a képzőművészeti kritikára. Szövetséges alakulattá kell képeznie magát, hogy ezt a fiatal és tehetséges gárdát is, amelyről említést tettünk, segítse a nemes cél valóra váltásában, képességeinek mind hatékonyabb és mind gyorsabb kibontakoztatásában. Ugyanakkor meg kell győznie a kételkedőket: ha távol tartjuk magunkat a mai nemzetközi nagyságok művészetétől, epigonjaik, unalmas és kártékony utánzóik útját egyengetjük. És – ami a nagyobb baj – gátoljuk azoknak a művészeknek a fejlődését, akikben van erő és képesség, hit és lelemény arra, hogy önálló, eredeti életművet alkossanak, amely a mi társadalmunkat, szocialista közösségünket szolgálja.

Próbamérés

Ez a nehéz körülmények között megszervezett és megrendezett bemutató nem vállalhatta magára a fent említett feladatot: Vasarely, Arman és Pollock, Lichtenstein, Kítaj és a többi, nagyság művészetének bemutatását, bekapcsolását a magyar szellemi élet vérkeringésébe. *Korniss Dezső* részvétele azonban fontos lépést jelent azon az úton, amely elképzeléseink birodalmába vezet. Munkája pontos mérce volt – a látogatónak, a szakembernek, a kiállító többi művészeknek, a pályakezdő fiataloknak egyaránt. Az anyag túlnyomó többségét a most szerveződő új nemzedék adta. Huszonhét művész egyidejű bemutatkozása különleges esemény minálunk, hiszen a magyar kultúra szellemi klímája még mindig nem kedvez kellőképpen művészeink csoportosulásainak. Egyéniségei ugyan vannak művészeti életünknek, alig találunk azonban olyan társaságokat, amelyek tagjait közös poétikai elvek, rokon művészi elképzelések fűzik össze. Van Gogh szavai, amelyek mintegy az új század, a mi korunk művészetének egyik legfőbb jellemvonását jövendölték meg, ma is érvényesek: „Egyre jobban meggyőződöm arról, hogyha olyan képeket akarunk csinálni, melyekkel a jelenlegi festészet igazán festészet lenne és elérne a görög szobrászok, a német zenészszerzők, a francia regényírók nyugodt csúcsaira, akkor át kell lépünk az elszigetelt egyéniség képességein. Ezeket a műveket csak olyan emberek csoportja tudja megteremtteni, akik közös eszme megvalósítására tömörülnek.”

Csáji Attiláé az érdem: ő szervezte a nagyszabású bemutatót. Alighanem abban a reményben, hogy a magyar avantgarde túllép az elszigetelt egyéniség képességein és a szó szoros értelmében vett közösségi munka szolgálatába áll. A vállalkozás értékét nem csökkentheti a szerényebb megvalósulás. Kiemelkedő munkát keveset látunk. Hogy csak néhány nevet említsek a népes mezőnyből: *Csutoros Sándor*, *Lantos Ferenc*, *Major János*, *Papp Oszkár* középszerű műveket állított ki. Nem a tehetség hiányzik, inkább az akarni tudás, a körülmények számbavétele, az önismeret, a konstruktív magatartás, a céltudatosság, amely nélkül a nagy elődök életművét el se lehetne képzelni. Még két példát említenék. Először is *Pauer Gyula* munkáját; a jókora üvegtáblán barna formák sorakoznak, mint gyűrődészkán a sütésre váró pogácsák. Közelebb lépve hozzájuk, valami gyanúsat, meglepetést érzünk, s ha engedünk a baráti figyelemzetetésnek vagy a tolakodó kíváncsiságnak, kiderül, hogy a sejtés nem alaptalan. A csonka kúpok, a félbevágott hegyek, a tányérok mind azonos formájúak, szabályos félgömbök. Két megjelenése – egy látható és egy tapintható valósága – van ezeknek az elemeknek, s ebből a két valóságból a dolgok ambivalenciája következhetnék. Sajnos, az alkotó megállt az érzékelésnél. A lehetőséget nem váltotta valóságra, a törvényt műre, mely a dialektika igazságát hirdetné. A másik művész, akire felhívnam a figyelmet, *Temesi Nóra*. Ötletes, szép színekből felépített kompozíciókat mutatott be, kissé felületesebb kivitelezésben. A konstruktivista képhezen viseli el a befeljeztelenséget, a megoldatlan, foltozott festést. A kontúrokat, hogy egyenesek és egyértelműek legyenek, két oldalról kell megfesteni. Kicsit több múgond mindenkit meggyőzne arról, amit most még csak sejtteni lehet, hogy legalább olyan tehetséges alkotó,

mint a kiállításokról már jól ismert *Bak Imre* és *Nádler István*. Róluk ebben az együttesben reálisabb képet lehet kapni, mint bármikor korábban. Egy előző kiállításon *Konkoly Gyula* művei mellett *Bak Imre* jelentős egyéniségnek látszott, most, csaknem harminc művész társaságában szemlélve, művészete, művészi becsületessége dicséri munkáit.

Egymás mellett sorakoznak az avantgarde festők és szobrászok művei. Tudunk hasonlítani. Lehet mérni, és talán könnyebb ítélni, mintha külön-külön látnánk munkáikat. Még segíteni is tudunk, mert a kritikának ez is a feladatai közé tartozik: rámutatni a gyengékre, gyorsítani a fejlődést.

A hiányzók

A csoportos kiállítások vetik fel a kérdést: kik azok a jelentős személyek, melyek azok a fontos művek, akik és amelyek kimaradtak az együttesből. Könnyű a kritikus dolga: lelkesedik vagy vitázik, attól függően, hogyan értékeli, értékeli-e egyáltalán a kiállításról kimaradt alkotókat. Ezzel a módszerrel most nem sokra megyünk. Igaz, sokan hiányoznak, akiket ide tartozónak vélünk. De mindenki helyet kapott, aki itt akart lenni.

A modern művészet felbolygatta és összerázta a műfajokat. Amint már láttuk, festőivé tette a szobrokat, plasztikát adott a festményeknek. Új műfajokat teremtett, amelyek az ember külső és belső környezetét, használati eszközeit formálják meg. Új összefüggéseket keres, új törvényeket alkot. Ezekre az ismeretekre épül az új gyakorlat. *Attalai Gábor*, az eredeti tervtől eltérően, nem szerepelt a bemutatón. Távolmaradása fájó hiány, mert munkáinak jóvoltából a textilművészet lett volna hivatva szemléltetni a képző- és az iparművészetek megváltozott viszonyát, amelynek jeleivel naponta találkozunk. Nem véletlen, hogy a festő *Lakner László*, akinek vászonra festett olajképei tulajdonképpen változatlanul őrzik a műfaji hagyományokat, gyakran és növekvő figyelemmel fordul az új művészetekhez. Az alkalmazott grafikához (leginkább az utca freskójához, a plakáthoz) és a plasztikához (a rózsaszoborra gondolok). Legújabb munkája belsőépítészeti feladat: fából készült dekoratív kompozíció, térelválasztó elem és festmény is ugyanakkor. Vízszintes lécekből kialakított rács, amelyet egyetlen, de hangsúlyos motívum díszít: egy fa (törzse és a lombzat alsó része), amelyet a párhuzamos lécek plasztikája rajzol az egyhangú felületre.

S ha már itt tartunk, *Csikó Tibor* nevét kell megemlítenem. Talált a legtehetségesebb a bemutatón szerepelt szobrászok között, bár anyaga csalódást kelt, gyengébb, mint korábbi munkái. *Csikó* még nem kapta meg a nagy lehetőséget. De azért nem lehet mindenért a körülményeket hibáztatni, a balszerencsét és az igazságtalanságot emlegetni. Tenni is kell az ügy érdekében. Kicsit többet, mint amennyiről a bemutatott anyag árulkodik. Ha kis méretben kell gondolkodnom, akkor olyat kell csinálni, ami igazodik a lehetőséghez, és bizonyítja rátermettségemet. Vagy – mert erről a lehetőségről sem szabad megfeledkezni – terveket kell csinálni, a majdan megalkotandó nagy művekhez.

Olykor még *Lakner* is megalkuszik a feladattal, pedig ő kétségtelenül eredeti egyéniség. Újsághírekből montált két „képe” azonban kétes értékűnek látszik. A tiszta érzések, a nemes szándék mellett, mint ez a példa is mutatta, elég sok a torz gondolat: a fiatal növényen elburjánzik a vadhajítás. Persze, nem véletlenül: a fiatal művészek elszigeteltsége melegágya az aberrációnak. Bár az is igaz: gyakran a fiatalokban sincs elég erő és tartás ahhoz, hogy ellenálljanak a könnyű megoldás – az utánpótlás és a mártíromság – csábításának.

A történelem akaratát a magyar avantgarde mai képviselői sem tudják megváltoztatni. Rombolni akarnak – hogy a jövőt új alapokra építhessük. Ezt az új világot már mások fogják megtervezni, de hogy ez a szocialista város felépülhessen, Kassák szavaival élve, el kell takarítani a tegnapi romjait. Más szóval: el kell szakítani a posztimpresszionista örökség polgári művészetének kötelékeit. Lehet és van is vitánk az avantgarde törekvések nem egy eszmei és művészi megnyilatkozásával, mégis foglalkoznunk kell velük. Nem az avantgarde művészet az egyetlen üdvözítő vállalkozás, de – úgy gondoljuk – helye és szerepe van a magyar kulturális életben. Ezért legalább annyi figyelmet érdemel, mint bármely más művészi állásfoglalás.

Fábián László: »A látható valóság hangeffektusai«, *Új Írás*, 1971/7.

Vita

FÁBIÁN LÁSZLÓ

»A látható valóság hangeffektusai«

Vadas József írja *Új magyar avantgarde?* című cikkében (*Új Írás*, május) Szentjóbó Tamás „nyitott művéről”, hogy segítségével a „látható valóság hangeffektusokká alakul át”. Bármily szép is ez a megfogalmazás, Szentjóbó munkájára egyáltalán nem illik. Kétségtelen: ez a mű látható és valóság is ugyanakkor. Csakhogy nem az a képi valóság alakul át hangeffektusokká, amit látunk. A fölragasztott magnószalagok letapogatásával nyert hangeffektusoknak ugyanis nincs sok közük a mű grafikai megjelenéséhez. Maga az idea sem lenne teljesen új, ha meg-gondoljuk, hogy a filmművészet fényhanggal dolgozik. Következésképpen itt aligha kereshetjük a „látható valóság hangeffektusait”. Hanem akkor hol?

Minden valószínűség szerint (némi szójátékkal élve) a *láthatatlan valóság* hangeffektusai jóval hangsúlyosabbak, akár a kelleténél is. És itt már nem egyetlen műre, nem is egyetlen kiállításra célzunk, hanem arra a tendenciára, ahogy a látatlanságba kényszerülő, vagy csak igen ritkán megmutatkozható avantgardista törekvések szerencsétlen oppozíciójukból kitermelik önmaguk mítoszát, ahelyett, hogy a nyílt szembenézés lehetőségét számukra is biztosítva, szerves részévé válhatnának képzőművészeti kultúránknak. Azaz a művek, az alkotók „hang-effektusokban” élnek, suttognak, pletykáznak róluk, s az eredmény, a teljesítmény rejtve marad. Értéke talán nem is más esetenként ennél a rejtettségnél.

Ebben az esetben pedig kétségtelenül nem formálhat sok jogot a kritika sem a bírálatra, sem a dicséretre, hiszen a szellemi közélet perifériájára szorult művekről van szó. Nehéz feladatra

vállalkozik a kritikus, ha valamelyik geometrikus absztrakt festőnk köreiről, négyzeteiről vagy háromszögeiről szólva kultúrpolitikánkkal ellenséges tendenciákról beszél, hiszen többnyire nem tud mit kezdeni ezekkel a művekkel. És gyakran nem is azért, mintha szakmai fölkeszültsége, műveltsége hiányos lenne, inkább azért, mert az a műleírás, amivel ezek az alkotások megközelíthetők, a megfelelő vizuális kultúra hiányában, valóban nem közérthető. Ezzel azonban nem a műveket mértük meg, hanem az általános képzőművészeti kultúra szintjét, s ez aligha reális indok és semmiképpen sem demokratikus egy irányzat kizárására, elítélésére.

ÍMa Magyarországon szép számban vannak kiállítások és mégsem mondhatjuk el, hogy pezsgő képzőművészeti élet folyik. A kiállítások zöme közepes színvonalú, alapvetően naturalista indíttatású műveket, sőt sok esetben giccseket mutat be. Pezsdülést átmenetileg legföllebb az indít meg, ha – mondjuk – modernista szemléletű giccs kerül piacra. (Lásd Altorjai kiállítása a Mednyánszky-teremben.) Ilyenkor aztán a kritika is megélelnkül és egy jobb ügyhöz méltó buzgalommal veri el a port... min is? Egyesek kimondják, hogy: lám, ez a modernizmus és meghirdetik önmaguk hipotézise ellen a hadjáratot.

Az újabb „hangeffektusok” némileg ez ellen is tiltakoznának, ha egyáltalán módjukban állna. A közönségre nem apellálhatnak, hiszen – mint Vadas is mondja – a legjobb nemzetközi eredmények ismeretlenek. Jovánovicsot például igen nehéz lenne megmagyarázni Oldenburg nélkül és a geometrikusok ismeretéhez sem ártana bemutatni Kenneth Noland-ot, Thomas Lenket vagy Getulio Alvianit, hogy csak néhány példát említsünk. Nem is beszélve arról, hogy nálunk szinte teljességgel ismeretlenek a szovjet kinetikusok (Nuszberg csoportja) munkái vagy a környező országok avantgard törekvései (Urbasek, Filko Csehszlovákiában, Bertalan Romániában, Picelej Jugoszláviában, és természetesen, sokan mások). Tulajdonképpen tehát egy bizonyos viszonyítási alaptól fosztjuk meg magunkat ezeknek az információknak a kizárásával, holott egy ilyen szélesebb konstellációban biztosabban lehetne akár az értékek között is válogatni. S hogy ez mennyire rossz hatással van egy egészséges értékkála kialakulására szempontjából, azt mutatja, milyen kevesen értik Segesdy György nagyszerű Marx, Engels-élművét.

Még kell mondanunk, ilyen értelemben csak partizánakciónak lehet fölfogni a Budapesti Műszaki Egyetem R. épületében rendezett, úgynevezett R-kiállítást. Így pedig aligha lehetne pontosan meghatározni értékét. Először is egy ilyen kiállítás korántsem képes bemutatni teljességében az avantgardista törekvéseket, hiszen nem érinti a modernista képzőművészet minden rétegét. A két idősebb művész jelenléte ellenére is (vagy annál inkább) megmutatkozik a többi idősebb mester (Gyarmathy, Veszelszky stb.) hiánya. Vagyis a folytonosságot kérhetjük számon, amely nélkül a fiatalok munkássága talajtalannak, spekulatív eredménynek látszódhat egyesek szemében. Ugyanakkor egyetlen csoport mégsem vindikálhatja magának azt a jogot, hogy csak ő képviseli a magyar avantgardot, miként az avantgard sem jelent egyet a magyar képzőművészettel, hanem annak egy része csupán, ha egyelőre még nem is szervesen.

Végül pedig teljes mértékig egyet kell értenünk Vadas Józseffel abban, amit úgy fejez ki: „el kell szakítani a posztimpresszionista örökség polgári művészetének kötelekeit”. Mai képzőművészetünk legfőbb nyüge kétségtelenül ez a szerencsétlen „hagyomány”. Lehet vitatkozni az emlékmű-szobrászatról mint műfajról, az azonban kétségtelen, hogy Pátzay Lenin-szobra és Segesdy Marx, Engels-élműve pontosan jelzi azt a tudathasadást, ami jelenleg képzőművészetünkben megmutatkozik. Sajnos, csak igen ritkán kerülnek fölszínre ilyen feszültségek, s talán ez éppen abból fakad, hogy a fiatal avantgard alig-alig juthat komolyabb megbízatáshoz. Holott ezek a feszültségek egy egészségesebb, klikkérekektől mentes képzőművészet kialakulásához vezethetnének, ahol az értékek csakis önmagukat jelenthetnék, minden sánda félrekecsintgatás nélkül.

Többen jelezték, hogy a májusi Új Írás képzőművészeti tanulmányaihoz (Rózsa Gyula: „Lützelér Absztrakt festészet és a mi absztrakt festészetünk”; Vadas József: „Új magyar avantgarde?”) szeretnének hozzászólni. Következő számunkban a legérdekesebb vitacikkekkel közölni fogjuk.

P. SZÜCS JULIANNA

Magyar neoavantgarde!

Megjegyzések Vadas József cikkéhez

Vadas József májusban közölt cikke csak az időszakos kiállítások egyikét ismerteti a sok közül, azt is jócskán megkésve, és a már rég szétszéledt művekhez fűzött reflexiók – a szembeállítás lehetőségének hiánya miatt – alighanem válaszatlanul maradnak, ha a cikknek más a címe.

Az „Új magyar avantgarde?“, mint cím, azonban – még ha provokatív élét kérdőjel tompítja is – olyan szándékról árulkodik, amely mellett szó nélkül elmenni mulasztás volna, mert a Műgyetem R. kollégiumában rendezett tárlat nem volt az avantgarde, még kevésbé az új avantgarde, legkevésbé pedig az új magyar avantgarde seregszemléje.

A fogalmak deformációja nem új jelenség. Talán még a hitviták előtt kezdődött. Aggasztóvá azonban akkor vált, amikor a tömegkommunikáció a köztudattal való mesterkedés előfeltételét

megteremtette. Akiknek érdekében állott, ettől kezdve a másképpen értetés egészen ravasz és kifinomult kódrendszerét munkálták ki, olyan sikeresen, hogy a desifirizálás – noha sokan fáradoznak rajta – máig sem sikerült teljesen.

Ilyen csökönnyösen rezisztens fogalom az avantgarde is. Bizonyára Vadas József is tudja azt, amit a sorozatos viták, cikkek és könyvek tömege világított meg, hogy az avantgarde a XIX. század legvégén és a XX. század első évtizedeiben kibontakozó, a forradalmi hullámot elősegítő és meglovagoló, a tradicionális polgári kultúrát kívülről és belülről egyaránt bomlasztó jelenség, amelyben a művész – Micheli szavaival – „egyre inkább signum contradictionisszá, az ellentmondások jelképévé alakul át.” Lehet azon meditatálni, hogy vajon a helyhez, társadalomhoz, időhöz kötött avantgarde „mozgalom, mozgalmak csoportja, irány, áramlat” volt-e – ahogy Szabolcsi Miklós nemrég megjelent könyvében fel is merülnek ezek az alternatívák –, de nem lehet vitatkozni azon, hogy ez a stílus befejezet történelmi és művészettörténeti korszak, vagy pedig olyan állapot, amelyben még „ma is benne vagyunk”. Az utóbbi esetben ugyanis eloldoznánk egy konkrét magatartásformát az azt létrehozó történelmi-társadalmi szituációtól, megint eggyel növelve a „parttalan stílusok” számát. Így az „örök nyugalom” képviselő klaszszicizmus, vagy az „örök formabontást” jelképező romantika mellé az „örök lázadás” jogát igénylő avantgarde is bevonulhatna a használhatatlan kategóriák kelléktárába.

Vadas nem megy ilyen messzire, ő csak tágan értelmezi az avantgarde-ot, olyan tágan, hogy ez a proudhon-i anarchizmus szülte kifejezés egyszeriben érvényessé és irányt mutatóvá válik a XX. század valamennyi progresszív, vagy *progresszív látszatú* mozgalmára. Így az „avantgarde” szó Bálint György-i értelemben „kel fel” eredeti tartalma ellen, és nem jelenti többé már önmagát, az előörsöt. Mert a 10-es és 20-as években valóban létezett élcsapat, és „éle” akkor még oda vágott, ahová kellett. A művek megcsinálták a maguk külön-forradalmát és külön-békéjét, a művészek önmaguk is elhitték – de elhitte róluk a társadalom is – amit Jean Cassou ír, hogy „ezekben a szellemekben az emberiség immanens erői hatottak, ők a haladás tanácsadói, vezetői, és meghatalmazottjai.” Talán azok is voltak, de nem mindig, és nem mindenütt, hanem csak *akkor és ott*. A művészek közül sokan, akik vezették a közönséget, egyben kiszolgáltatók is voltak ennek a közönségnek, és a harmincas években általában olyan választó elé kerültek, hogy az avantgarde-stílus folyamatosságáról még egy-egy életmű keretein belül sem igen lehet beszélni.

Vadas avantgarde-konceptióját inkább az magyarázza, hogy a modernizmus mai letéteményesei a polgári nyugaton is hevesen ragaszkodnak ehhez a címkéhez. Az „avantgarde” szó ugyanis a pozitív jelentéstöltetét még megőrizte, és ezért alkalmassá válhatott arra, hogy néha éppen olyan fedőfogalommal váljon, mint a „forradalom”, vagy bizonyos szókapcsolatokban a „szocializmus”.

Egy rövid cikkben nem vállalkozhatunk arra a feladatra, hogy a nyugati művészetet szembe-sítsuk saját esztétikai tükörképével, de jelezhetjük, hogy az avantgarde kifejezésnek mint gyűjtőfogalomnak a használata annak az illúzióknak a terméke, amely nem veszi figyelembe azt a tényt, hogy a „lázas” nemcsak megbocsátható, hanem egyenesen kívánatos immár egy bizonyos társadalom számára. A fogyasztónak ott úgy kell konzumálni a számára készített modern műalkotást, hogy egyszerre érezze izlését divatosnak, többiekhez igazodónak, és ugyanakkor magányosnak, nonkonformistának.

Mindaz, amiről Vadas a cikkében tudósít, legfeljebb *neoavantgarde*, így egybeírva, mint ahogy van neoszeccesszió, neobarokk, neoklasszicizmus, és ezek is, mint amaz, éppen a más társadalmi bázisuk miatt, csak a felszínen hasonlítanak mintaképükre. A neoavantgarde nyilvánvalóan nem válhat hosszútávon korstílust jelölő kifejezéssé, mert a kortársi művészet sokkal összetettebb annál, semhogy csupán ezt a „lázas-nosztalgia” jelölje. Mégis ez az egyetlen jól használható szó, így nincs félreértés! Vadas viszont „új” avantgarde-ról beszél, és a magyar nyelv sajátosságából fakadóan ez mást jelent. Az új avantgarde (így különírva) ugyanis állítja, vagy legalábbis elfogadja, hogy ugyanarról a jelenségről van szó: az avantgarde-on van a hangsúly, amely mindössze megújult.

Vadas olyan értelemben használja tehát az „új” jelzőt az avantgarde mellett, mintha létezne külön képzőművészeti formanyelv és egy ettől független külön történelmi folyamat, ha ez a kettő találkozott, akkor volt avantgarde, ha nem, akkor az „igaz művészet” csak lappangott, mint a föld alatti patak, várva a megfelelő körülményekre, hogy újra felszínre bukkanjon. A „búvópatak” elő-örs művészet látszólag alkalmazható a magyar viszonyokra, és mindazon országok kultúrájára, ahol adminisztratív eszközökkel újra meg újra le lehetett söpörni stílusokat a közélet porondjáról. De *mindig ugyanazt* a stílust söpörték le, ahogy a tanulmány sejteti? „A magyar avantgarde” – írja Vadas – „még meg sem mutathatta erejét: a Tanácsköztársaság

bukása után illegalitásba és emigrációba kényszerült". Lejebb: „a magyar avantgarde, mely elnyomott művészet volt, a felszabadulás után teret és fórumot kapott. A negyvenes évek végétől azonban ismét háttérbe szorult”, még lejebb: „Változást e téren az utóbbi másfél évtized hozott: az idősebb mesterek művészete megújult, az elődök nyomába új nemzedék szegődött”. A cél világos: egy zömében fiatal alkotógárdát el kell fogadtatni a közönséggel, mi több, szalonképessé kell tenni az illetékesek előtt és ennek érdekében tisztességes családfát kell konstruálni számára. Az apologetika azonban könnyen visszajára fordulhat. Vadas már nem mondhatja azt, amit Rabinovszky Máriusz 1930-ban, hogy „ha ma sikerül a közönségben az új mozgalmak iránt komoly érdeklődést felkelteni, remélhetjük, hogy ezentúl lépést fogunk tartani a páneurópai művészeti mozgalmakkal”, mert a „páneurópai mozgalmakkal” lépést tartani már nem célszerű, hiszen egy másképp berendezett társadalom, másképp megszerkesztett művészeti közéletben ez már nem is lehetséges. Vagy mégis? Ezt a kényelmetlen dilemmát hivatott feloldani az örök haladást hirdető, tántoríthatatlanul modern, de rugalmasan hosszúéletű avantgarde-koncepció. Ugyanezek a művek neoavantgarde-dal címkézve esetleg egészen mást jelentenek!

Túlságosan egyszerű lenne a kép, és talán pontatlan is, ha azt mondanánk, hogy ugyanaz a pop-art, a neoavantgarde „harcos szárnya” a nyugati kispolgárt csiklandozva pukkasztja, a hazait viszont ellenkezőleg, kaján megelégedéssel tölti el, mert titkos legyezőnyelvvel adták értésére az ideológiai koegzisztencia újabb eredményeit. A kritika balszerencsésére azonban maguk a művek nem hordoznak annyi eszmei feszültséget, mint a körjük kerített koncepció.

Azon a bizonyos Műszaki Egyetemi kiállításon ugyanis többfajta mű volt, olyan is, amely nem a lázadás, vagy lázadás-lázadás jegyében fogant, csak egyszerű formaproblémákba bonyolódott, olyan is, amely félretéve a formaproblémákat, lázadás-igényt fogalmazott meg, de volt olyan is, mely a lázadás örve alatt csak bágyadt epigonizmust mutatott. Ez a nagyon is heterogén összkép pedig nemcsak erre a tárlatra érvényes, hanem körülbelül jellemző a szervezkedő magyar neoavantgarde egész táborára. Természetesen mindez nem jelentheti azt, hogy a túrt irányzatból ismét tiltott irányzat legyen, pusztán azért, mert a kiállításon a stílus-import jelleg domborodott ki inkább a „Nagy Magyar Avantgarde” legitimitása helyett.

Ma már nem vitatható az a tény, hogy az alkalmazott művészetek legtöbb elemét az autonóm műfajok vegykonyhájában kísérletezik ki, továbbá az sem, hogy a tendencia fordítva is lejátszódhat: festészet és szobrászat nemegyszer az iparművészettől és ipari formától kölcsönöz eszközöket. Ezeket az ellentétes folyamatokat kár volna egymástól hermetikusan elkülöníteni, mert például az a Lichtenstein, aki a reklámművészetet a festészet témakörébe vonta be, és ironikusan jegyezte meg egy interjújában, hogy „szinte már nem volt olyan silány festmény, amelyet föl ne tettek volna a falra – mindenki mindent felrakott” –, festészetével erőteljesen visszahatott magára a reklámművészetre is, mely így a tudatosított lehetőségek birtokában, sűrítetten élhetett ezután a saját eszközeivel. Az összemosódó, egymást megtermékenyítő és egymást újjászülő képzőművészeti műfajok tehát nagyon is indokolhatják a kísérleteket, azokat is, amelyeknek esztétikai befogadása iskolázottabb szem, magasabb látáskultúrát igényel. „De akik azt hangoztatják, hogy a művésznek joga van az útkeresésre, a kísérletezésre, még ha kísérletei nem jártak is sikerrel, ne változtassák a kísérletezést a „kor” önmagában értékes művészi vállalkozásává, s ne nevezzék tetejébe az összes kísérleteket válogatás nélkül avantgarde-nak” – írja Mácza János látatlanban is pontosan helyére téve mindazt, ami jelen volt a kiállításon.

Pedig tulajdonképpen Vadas is érzi, miről van szó. Pontos képet ad az új, felhasznált anyagokról, ráismer a modern ipari társadalomra jellemző új ihletőforrásokra, a fényképre, a nyomtatott írásra, a gépre. Megkísérli, hogy mindezen alapján teremtse rendet a népes alkotógárdában, csak éppen nem tudatosítja, még kevésbé hangsúlyozza azt az esztétikai bázist, aminek alapján értékelése létrejöhetett. Mint ahogy az immár elemeire hullott kiállítás egyes darabjait a tetszik–nem tetszik önkényes ítéletein túl semmi sem választja el egymástól, éppen úgy semmi sem indokolja, hogy a nemlétező „Új magyar avantgarde” zászlaja alatt *egységesen* kérjenek bebocsátást a magyar művészeti életbe.

Következő számunkban Rózsa Gyula és Vadas József válaszol a vitacikkekre.

Válasz Bojár Iván és P. Szücs Julianna hozzászólásaira

„Az Új Írás vitára szólít Vadas József cikke kapcsán, de miként lehet vitatkozni egy lekárral? A hiány vagy többlet megállapítása esetleg a Kereskedelmi Felügyelőség hatáskörébe tartozik, de nem a képzőművészeti kritika dolga” – írja Bojár Iván. Valóban a Kereskedelmi Felügyelőségre tartoznék, hogy például miért nem ejt szót Herbert Read összefoglaló könyve (A modern festészet története) Kupka, Lissitzky és Moholy-Nagy mellett Kassák Lajosról, amikor megemlékezik Bortnyik Sándorról, Kepes Györgyről és Szenes Árpádról, akik mégis csak kevésbé jelentős személyiségei az avantgarde-nak? Leltározási kérdés lenne csupán, hogy miért hiányzik ugyancsak Kassák neve és életműve egy másik jeles szerző jeles munkájából, Dora Vallier

L'art abstrait című könyvéből, amelyben – többek között – Hajdú István és Kemény Zoltán munkásságának ismertetése is helyet kapott? Hogy miért nem szerepel Paul Pörtner kétkötetes szöveggyűjteményében (Literatur – Revolution) akár csak egy vagy két cikk, mely a MÁ-ban, a Der Sturm és Die Aktion testvérlapjában jelent meg, Ivan Goll, August Stramm, Kurt Pinthus és más, a gyűjteményben sűrűn előforduló szerző írásainak szomszédságában? Nem jelzi-e vajon szerkesztő és író koncepcióját (ismeretei mellett, természetesen), hogy kinek és minek ad helyet munkájában? A profánnak látszó hasonlat, mely leltárnak minősíti és a kereskedelem körébe utalja írásomat egyébként sem olyan ellenszenves és a modern művészet természetétől idegen gondolat, mint amilyennek Bojár Iván képzele. Majakovszkij a költészetet „a legnehezebb termelési ágak egyiké”-nek nevezi. Miért ne lehetne tehát kereskedelemnek nevezni a kritikát, mely arra való, hogy lebonyolítsa a cserét a művészetet fogyasztó társadalom és a művészet termelő-ágazatai között? Írása elején a „leltár” – a tájékozódás – jogosultságát vitatja Bojár Iván. Így annál meglepőbb, hogy tanulmányának más helyén – korábbi önmagának ellentmondva – éppen ezeket az alapismereteket, a dolgok előzetes tisztázását kéri számon, igaz, már nem az én írásomtól. Ezt írja: „Rózsa Gyula a kérdés megválaszolásáig törekedett, azonban úgy látom, hogy egyelőre a kérdés helyes föltevésén kellene törnünk a fejünket, mielőtt megkísérelnénk válaszolni.” Nem vitás: a kérdések helyes föltevéséhez (és megválaszolásához) mindenekelőtt anyagismeretre van szükség: a valóság pontos ismeretére. Így vélte az Új Írás is. Ezért közölt beszámolót az R Kollégiumban rendezett kiállításról.

P. Szűcs Julianna – Bojár Ivánnal ellentétben – a koncepciót veti ellenemre: „A Műegyetem R Kollégiumában rendezett tárlat nem volt az avantgarde, még kevésbé az új avantgarde, legkevesbé pedig az új magyar avantgarde seregszemléje.” Miért ne lehetne – és miért ne lenne – új ez az avantgarde, amikor fiatal nemzedék műveli és történelmileg is új korszakhoz kötődik? És miért ne lehetne magyar – vagyis magyarországi – avantgarde (megkülönböztetve a cseh és a francia avantgarde-tól, anélkül, hogy valamiféle nemzeti karaktert feltételeznénk), hiszen magyar művészekhez, magyarországi kiállításokhoz kapcsolódik? A legproblematisabb – elismerem – az *avantgarde* jelző, vagyis magának a mozgalomnak és művelőinek avantgarde volta. Ezért tettünk kérdőjelet a cím végére, hiszen ellentmondásos folyamatról, számos kísérletről kellett beszámolni, és egyelőre csak amolyan próbamérésre vállalkoztunk. P. Szűcs Julianna engem vádol apologetizmussal, holott éppen ő apologetikus, amikor Rabinovszky Máriuszra „hivatkozva” azt állítja, hogy „a »páneurópai mozgalmakkal« lépést tartani már nem célszerű, hiszen egy másképp berendezett társadalom, másképp megszerkesztett közéletben ez már nem is lehetséges.” Értsd: a szocialista művészet jelenlegi helyzetében már nem tanulhat a kapitalista társadalom művészetétől. Szándékosan beszélek kapitalista társadalomról, mert egyáltalán nem biztos, hogy ami a kapitalista társadalomban születik, polgári művészet, mint ahogy az sem bizonyos, hogy a mai Magyarországon csak szocialista eszmeiségű műalkotások készülnek. Másrészt: sosem állítottam, hogy lépést kell tartani a páneurópai mozgalmakkal. Ellenkezőleg: az a véleményem, hogy saiatosat és eredetit kell alkotniuk a magyar avantgarde művészeknek. Ezért mondtam és mondom azt, hogy a határainkon kívül (Keleten és Nyugaton) elért eredményeket nem lehet figyelmen kívül hagyni. Sem a kritikusoknak, akik másképp nem tudják a rokon hazai jelenségeket objektívan megítélni, s ha kell, bírálni. Sem a művészeknek, akik máskülönben soha nem szabadulhatnak meg az epigonságtól. Egyébként is téves közhely a nyugati művészet haladó áramlatait egységesen olyasfajta lázadásnak minősíteni, amely „nemcsak megbocsájtható, hanem egyenesen kívánatos immár egy bizonyos (t. i. a polgári – V. J.) társadalom számára”, mint P. Szűcs Julianna gondolja. Néhány napja kezembe került az év elején, Baselban megrendezett Kunst und Politik (Művészet és politika) kiállítás gazdagon illusztrált katalógusa. Érdemes belelapozni bárkinek, aki úgy véli, hogy a pop art és a belőle sarjadt művészeti irányzatok sokasága felelőtlen és magának való üres formajáték lenne csupán, mely arra hivatott, hogy levezesse és feloldja a társadalmi feszültségeket. Canagar, Genovés, Guttuso, Kienholz, Kitaj és a többiek munkái ugyanis a polgári társadalom militarizmusát leplezik le – kíméletlenül, brutális közvetlenséggel, a legszélsőségesebb naturalizmussal. Nem valószínű, hogy ez a harc és nyíltan baloldali művészet a kapitalista államapparátus szemében „megbocsájtható” vagy „kívánatos” lenne, hiszen a gyilkos vietnami háború és a rendőri terror ellen hirdet harcot a művészet legnemesebb (bár ma még nálunk szokatlanul látszó) eszközeivel. Ez a művészet (legalábbis ebben az új, politikai irányzatában) nem a kispolgárt pukkasztja csiklandozva, mint P. Szűcs Julianna állítja, hanem a kapitalista rend alapjait támadja, gondosan leplezett fasiszta arculatáról rántva le a leplet.

P. Szűcs Julianna ismertett véleményéből logikusan következik: „Természetesen mindez nem jelentheti azt, hogy a túrt irányzatból ismét tiltott irányzat legyen.” Nem kétséges: a művészetpolitika szükséges és nélkülözhetetlen eszköz kezünkben a tömegek ízlésének formálására, a társadalom és a művészet egészséges viszonyának kialakítására. A művészeti élet más területéről véve a példát: Weöres Sándorral vitája – nem is jelentéktelen nézeteltérése – van a marxista kritikának, ennek ellenére verseit rendszeresen közlik a folyóiratok, közli a Népszabadság vasárnapi melléklete, összegyűjtött szépirodalmi munkái az elmúlt évben jelentek meg. Életművéért szocialista államunk Kossuth-díjjal tüntette ki. Úgy vélem, a művészetpolitikának ezt a dialektikus módszerét kell érvényesíteni a képzőművészet területén is, amikor Weöres rokonainak: Kassák Lajosnak, Korniss Dezsőnek, Bálint Endrének, illetve az ő fiatalabb és fiatal követőinek munkáit ítéljük meg. Valamilyen formában a képzőművészeti életben is helyet kell adni minden olyan produktumnak, ami szakmailag és politikailag nem kifogásolható. Más kérdés – s itt kezdődik a kritika munkája – felismerni és tudatosítani, mi ebből a hatalmas anyagból a maradandó művészet, mi szolgálja leghatékonyabban szocialista társadalmunkat.

VADAS JÓZSEF

Zárszó helyett

Folyóiratunk ezévi 5. számának szerkesztési előmunkálatai közben derült ki, hogy két olyan kritikai cikk is a rendelkezésünkre áll, amelyből akár kisebbfajta vita is kerekedhetnék, s éppen a nálunk leginkább elhanyagolt témakörben. Az elsőben *Rózsa Gyula* egy, az absztrakt festéssel foglalkozó polgári könyv kapcsán, azzal polemizálva fejtette ki véleményét az elvonatkozott művészi irányzatokról, különös tekintettel ezek hazai történetének tanulságaira; a másikon pedig *Vadas József* próbálta meg az avantgarde kérdéseinek szemszögéből összegezni fiatal, mai kísérletezőink egyik csoportkiállításának tapasztalatait.

Mint várható volt, két közleményünk valóban a magyar képzőművészeti élet egyik legbonyolultabb probléma-bokrát érintette, és a legkülönfélébb refleksiókat váltotta ki. *Fábián László* a vizuális kultúra színvonalának emelését szorgalmazta (7. sz.), *Bojár Iván* az absztrakció esztétikai megítélésének módszerbeli és filozófiai oldalával foglalkozott, *Frank János* viszont a különféle műfajok igaztalan megkülönböztetése ellen emelt szót, *P. Szűcs Julianna* elgondolkoztató érveket sorolt fel a hazánkban jelentkező újabb törekvések helyes kategorizálása érdekében (8. sz.).

Mégsem hihetjük, hogy most, amikor az eszmecsere lezárásául két vitaindító szerzőnk felületét közzétesszük, valóban eljutottunk a polémia végére. S nemcsak azért, mert végülis a szabad igen nehéz képzőművészeti kérdéseiről döntenünk ma még sehol a világon nem lehet a végleges igazság-osztás igényével, hanem azért sem, mert a mi ígéretesen indult vitánk lényegében kevés konkrét eredményt hozott, ráadásul néha még személyeskedő magyarázgatással is sekélyesedett. Azt az indulatokkal terhes, érzékenységre hajlamos légkört viszont akaratlanul is jól jelezte, amelyben a többnyire megoldatlan kérdések felvetődnek és válaszra várnak. E tény tanulságait mindannyiunknak, szerkesztőknek és olvasóknak egyaránt érdemes levonnunk: s közülük is legfőképpen azt, hogy kritikai életünk megjavítása érdekében még igen sok tenni-való vár ránk.

Rózsa T. Endre: Az utak összeérnek?, *Kritika*, 1971/6.

Újraközölve: Dokumentumok a *Szürenon és kisugárzása* című tanulmányhoz (összeállította: Mezei Ottó), in: *Ars Hungarica* 1991/1, 126-129.

13.

Rózsa T. Endre: Az utak összeérnek?

Fontos és jelentős kiállítás volt 1970 decemberében a Műegyetem R épületében. A mai fiatal magyar képzőművészek két legnagyobb csoportosulása: az Iparterv-csoport (akik nem ipari formatervezők, de rajtuk ragadt ez a név, mert a két csoportkiállításuk 68-ban és 69-ben az Iparterv kultúrtermében volt) és a Szürenon-csoport most közösen állítottak ki.

Fontos ez a kiállítás, mert egy nemzedék arca rajzolódik ki belőle. És még fontosabb az, hogy ez a két, különböző gondolati alapon álló, számottevő csoportosulás egy helyiségen belül, a konkrét művek szintjén találkozott és került szembe egymással.

Legelőször üdvözlünk kell ezt a találkozást, mely remélhetőleg gyümölcsöző lesz mindkét csoport

alkotói számára. S valószínűleg az lesz, mert a kiállított művek egymás ellentétes fényében élesebbé teszik a problémafelvetések kontúrait.

A gondolati vízvázlat a két csoport között azon a kérdésen húzódik keresztül, amit először Ady fogalmazott meg egyértelműen a magyar művészetben, és amely kérdés azóta is a legélesebben kísért: lehet-e a magyar európai?

A két csoport, ennek a kérdésnek tükrében, önmagán belül sem teljesen homogén. Ez érthető is. De a két alapállás világos: a Szüenon elsősorban a mi társadalmi közérzetünk tudatos vagy ösztönös vállalkozásával próbál a magyar művészet folyamatosságába beleilleszkedni, az ipartervek pedig a mai nyugati fogalmat: A kiállítás (Iparterv-kiállítás, szerző megj.) koncepciója az volt, hogy azokat a művészeket mutassa be, akik az aktuális törekvések legjellemzőbb változatait képviselik. Ezek a fiatalok nem folytatódni, a leghaladóbb avantgarde törekvésekkel együtt lépni.

Itt kell megjegyezni: a szakadék a két csoport között nem olyan mély és merev, mint az az eddig elmondottakból kitűnne. Sok – fontos – közös mozzanat van a két csoportban, de ezek megtárgyalásuk terjedelmi okokból el kell hanyagolnunk. Ezért inkább a különbözőségekre helyezem a súlyt, és főként azt kísérlem megvizsgálni, maguk a konkrét művek hogyan viszonyulnak a magyarság – európai-ság alapkérdéséhez.

Mit jelent elsősorban ez a kérdés: magyarság – európaiság? Mint az ilyen kérdésfeltevések általában, a kizárásra kényszerítő: magyarság vagy európaiság, helytelen szemléleten alapul. A helyes megközelítés az összekapcsoláson nyugszik: magyarság és európaiság.

Le kell szűrnünk annak a helyzetnek következményeit, hogy tarthatatlanná vált a századelő lebecsülő meghatározása: a balkániság (eredendően hamis tudati) kategóriája. Manapság az igazán balkáni Bulgária is jól fejlett ipari államnak számít egy újonnan felszabadult afrikai ország mellett. E század első felének kelet-európai városi értelmisége az *européer* jelszó alatt vonult a nyugati kultúra asztalához egy kis morzsacsipegetésre.

Azóta – a társadalmi változások és egymás mélyebb megismerése miatt – a helyzet kölcsönösen megváltozott.

A mai nyugat-európai értelmiségnek nem jelent többé valami torz, barbár egzotizmust sem Kelet-Európa, de még Távol-Kelet sem. Ma ők figyelnek bennünket, de egész Kelet-Európát, Kubát vagy legújabbán Chilét is.

Részben ennek a megkülönböztetett figyelemnek a (kulturális) vetülete a lengyel, cseh vagy magyar filmrendezők nyugati sikere.

Ha a magyar képzőművészet valamikor is fel akar zárkózni a világ élvonalához, csak önmaga vállálásán juthat el ide.

Magyar képzőművészeknek lenni nem azt jelenti ma, folytassuk ott, ahol Szinyei Merse vagy Rippl-Rónai abbahagyta. Nekünk a mával kell szinkronba jutnunk. De mindent csak organikusan, saját, belső, logikus alapról lehet megcsinálni.

A minimal art folytatása a logikusan létrejött konstruktivizmusnak, és az amerikai pop art is organikusan jött létre az amerikai méretű konzum-társadalomból és a korai amerikai művészet örökös tárgy-közelségéből.

Hogy ezeket az ott organikusan létrejött nyugati áramlatokat ide egy az egyben átvegyük, az üres fantazmagória. Miután az alkotók nem a mai világunkra, hanem a nyugati képzőművészeti folyóiratokra támaszkodnak, szociológiai abszurdum, hogy ily módon – egy szűk, hisztérikus, sznob réteget leszámítva – valós műélvező közönség jöjjön létre.

Hosszabb távon e szűk, sznob rétegben sem bíznék, mert ők csak a divat szelében kóvályognak. Mivel ma a nyugati képzőművészeti lapok azt írják: a pop artnak és a minimal artnak befellegzett, most a conceptual art a sikk, vagy inkább „chic”, hamarosan ők is odébb fognak állni. Márpedig műalkotás közönség nélkül – ez abszurdum.

Sinkovits Péter elképzelése a kihagyásos Nagy Ugrásról rokonszenves, de naív ábránd.

Érzi ezt a két minimal art-os, Bak Imre és Nádler István is. Ők a maguk minimal art-jához megpróbálnak gyökeret keresni a magyar népművészeti motívumokban. És minél inkább sikerül ez nekik, annál inkább kezdik meglelni a bartóki szintézis felé vivő utat.

Hasonló a helyzet Lakner László esetében. Lakner pályája a kiállítás résztvevői közül a leghosszabbak közé tartozik, az 50-es évek végén indult, Csernus egykor nagy hatású szürnaturalista csoportja környékén. Amely csoport szintén a nyugati képzőművészettel szembeni lemaradásunkból kísérelt meg lefaragni valamennyit egy specifikusan magyar szürrealizmus megkonstruálásával. Akkoriban e csoport

létrejötté várható és időszerű volt, sőt útkeresésük formai oldalával is – hogy éppen a szürrealizmus-hoz próbáltak csatlakozni – egy adott kelet-európai alapállásnak feleltek meg.

Gondoljunk bele: bár hamarabb, mint nálunk, de a nyugati képzőművészethez képest szintén elkésve, Bécsben (Wiener Schule) és Prágában, tehát a Monarchia utódállamaiban, ugyancsak hasonló (és kissé üvegházi) csoportok jöttek létre.

A magyar szürnaturalista csoport egy szükségszerűségnek felelt meg, a Rákosi-évek kényszerű kihagyását igyekezett pótolni, de csakhamar világossá vált; az idő közben nálunk is továbbment. Emiatt a 60-as évek elején a csoport szétszóródott, és volt tagjai különböző irányokban kerestek kibontakozást.

Lakner a pop art felé próbált kiutat találni. És itt újra, élesen felvetődik alapkérdésünk: a magyarság – európaiság viszonya.

Szinte kézzel tapinthatóan, Lakner minél inkább vállalta a szellemi exportőr szerepét, annál inkább idegenné vált a magyar valóságtól. Zsákutcájának végső pontja Dorottya utcai kiállítása volt.

Sajnos, ennek a kiállításnak kritikái, magyaros pontatlansággal az egészet újdonságnak tartották, vagy pedig – féltve a meglegházi primórt – elkerülték a társadalmi kapcsolatok kérdését. Ekkor ugyanis lelepleződött volna a dolog talajtalansága és légbőlkapottsága.

Laknernek, ezen a kiállításon látott képe alapján: Amikor a Monarchiának még nagy volt a szája – úgy tűnik, éppen a vállalt közép-európaiság alapján, mégis sikerült továbbjutnia. Kiállított képe a „K. u. K. csatahajók a Boszporuszon” feliratú sovinszta képeslevezelőlap hatalmasra nagyított másolata.

A cs. és kir. fellengzős imperializmus groteszk és fanyar módon jelenik meg a pop art-on iskolázott stílus feszültségében.

Nem szándék nélkül tértem ki ilyen hosszan a magyar szürnaturalistákra. Közvetve vagy közvetlenül ez a csoport majdnem mindegyik kiállító festő előtörténetéhez hozzátartozik. Ez a stílus a felszíni, problémamentessé oldott Szász Endre-i variációjával a szélesebb közönséghez is megtalálta a maga útját.

Méhes László vagy Jovánovics György – bár áttételesebben, mint Lakner – szintén ettől a csoporttól kapta az indító lökést.

Méhes Langyos víz c. képe: vízben ücsörgő hízott kispolgárok megvesztegetően fotószerű csoportja újra egy variáció a szürnaturalizmus meghaladására. Az időszerűtlen szürrealista sallangoktól mentes, fénykép hatású naturalizmus ennél a képnél sikeres és csattanóan ironikus. A kérdés itt csak az, vajon a továbbiakban is folytatható-e ez a stílus?

Jovánovics, akárcsak Lakner – Jovánovics egy erős Segal-hatás jegyében, a pop art felé keresett kiutat. De itt is újra ugyanaz a két probléma: Segal tökéletesen valóság-hű gipszemberei Segal konzumtársadalmának elmagányosodását tükrözik. Nálunk ez a dolog azért egy kicsit másképpen néz ki. A másik kérdés a folytatás nehézségei: a pop art hullám levonultával – miután a magyar pop átvétel volt – folytatás nincs. Sajnos, attól tartok, Jovánovics gipsz kollekciója ezért következetlen és zavaros.

Szentjóbó Tamás egy korábbi kiállításon kis ledugasztott üvegben vizet állított ki Hűlő víz felirattal, szignálva és évszámmal ellátva. Ez az alapvetően művészetellenes Marcel Duchamp-i gesztus helyesen sugallta azt: a régi művészet halott. Mostani kiállított műve: Festmény vakok számára, hasonlóan ideológiai gesztus. Festővászonra felragasztott magnószalag-csíkok egy magnófej végighúzása esetén hangjeleket adtak. Vagyis Szentjóbó éppen a legfontosabbat, a látást kapcsolta ki a festményből.

Szentjóbó a Hűlő vízével, úgy látszik, iskolát teremtett. Erdély Miklós egy természet állított ki Tavalyi hó felirattal. De sajnos, ez a gesztus csak egyszer értelmes, s tökéletesen felszínes volt megterhelni a címadó Villon-idézettel (Mais où sont les neiges d'antan?). Kiállított nagyobb méretű műanyag mendencéje, amiben kilyukasztott tejkonzervekből sűrített tej folyt élesztőkockákra és macesztáblákra, miáltal gáz fejlődött az élesztőből, kétségtelenül fanyar és morbid humorú. Emiatt Erdély nem vette észre, így mindez egy epikus anekdóta, ahol, céljával ellentétben, éppen a II. világháború náci vérengzéseit és a szervezett zsidóirtást bagatellizálja el. Ugyanez a kátyú: Erdély attitűdöket vesz át a német Vostell-csoportból, és legfeljebb magyaros anekdotát csinál belőle.

Hencze Tamás az egyik legszínvonalasabb, legkövetkezetesebb kiállító. Kitalált egy olyan eljárást, amit senki sem használt a világon: fotóhenger végiggördítésével fest ritmikus, elmozduló kontúrú foltokat. Színvilága harmonikus, és mérsékelt távolságtartó hatású: fémes ezüst, sárga és szürke.

A mobil egy kicsit magyar műfaj. Moholy-Nagy indította útjára, majd 50 évvel ezelőtt. Kepes György is foglalkozott fénymobilokkal, és a mobil mai legnevesebb képviselője, Nicolas Schöffer, szintén magyar származású.

Ezekhez az alkotókhoz kapcsolódik Haraszty István is kiállított művével, egy hatalmas mobil-géppel, mely belső vezetősínein acélgolyókat futtat végig különböző hang- és fényjelek kíséretében, míg a golyók induló helyzetükre vissza nem jutnak. Ez a poétikus gépezet azt bizonyítja be számukra, rendkívül

színvonalas formában, hogy a gép még pszichológiailag sem feltétlen emberellenes mechanizmus, és nagy méretei ellenére is lehet akár olyan, mint egy játékos kisgyerek.

Külön ki kell emelnünk Haraszty igen bonyolult gépezetének precíz technológiai pontosságát. Már csak azért is, mert nemrégiben Z. Gács György gondolatilag is, technológiailag is jóval egyszerűbb mozzellmesen írta: hasonlóak, mint nyugati társaik, „csak éppen az a magyaros ízű pontatlanság, mester-ségbeli-ipari megbízhatatlanság színezi hatásukat, ami a külföldi példákból hiányzik.”

Csáji Attila képei felületi érzékenységének jellemzésére Tapiést tudnám említeni, akinek képi textúráit olyanok, mint az öregemberek arca, vagy a kiszikkadt, repedező spanyol föld. Ahogyan a fény hatása se Tapiészhez, se Larionovhoz. Csájinak megvan a maga konok útja. Képeit szinte a monokromitásig egyszerűsítve, taszító fekete és fémes ezüst színeket használva industrializálódó környezetünket indítja az ipari környezet ridegsége ellen a kívülről jövő súroló fény változó hatásainak kihasználásával.

Itt említeném meg pontosabban, mit értek én az organikus folytatáson. Nem azt, hogy ha Csáji a fény Egyre a képen belül foglalkozott a fényvel, Csáji pedig a képen kívüli fény képen belüli hatását vizsgálja. Az organikus folytató festészet problémafelvetései ne egy elmúlt magyar művészethez kapcsolódjanak, kötéjének össze organikusán a mai magyar társadalommal, a képek gondolatköre gyökeredzen organikusán a mai világunkban. S ennek a kapcsolódásnak igényét erősen érzem Csáji munkáiban.

Pauer Gyula Pszeudo címmel kiállított szobrai Kant egyik legmélyebb kategóriájával a „mintha”, az „als ob” kategóriájával lehetne a legjobban meghatározni. Fali reliefje üveg alapon egymástól azonos távolságban levő, teljesen azonos alakú és nagyságú félgömbök sorozatából áll. De ezek az azonos félgömbök azáltal veszítik el azonoságukat a szem számára, hogy a fedő szürke és a fehér szín különböző, egymáshoz viszonyítva szinte zenei ritmusban borítja el a felületeket. És ennek a szokatlan színezésnek másik furcsa tulajdonsága, hogy a valóságban domború felületeken a horpadtság érzetét kelti fel. Hasonló „als ob” gondolatra épül másik szobra is, ahol a valóságban sík fémfelület, szintén színezés révén, gyűrött és egyáltalán nem fémszerű benyomást kelt.

Csáji, Hencze és Pauer törekvéseit átgondolt, kiegyensúlyozott lehetőségnek érzem. Egyfelől azért, mert olyan irányban keresnek kibontakozást, amerre tudomásom szerint más nem tapogatózik. Ennélfogva a másodkézből való epigonizmus súlyos vádjában alig lehetne őket elmarasztalni.

Másrészt azért, mert ők, „az anyagba leszálltak” társadalmunk tudati valóságának helyes átélése, és ennek az átélésnek a festői-szobrászi anyaggal való kapcsolatba hozása révén olyan ritmus, mennyiség-minőség, fény és anyag viszonyokat tudatosítanak bennünk, melyek konkrét, mai társadalmi közérzetek és tudatformák képzőművészeti megfelelői.

Az e képzőművészeti alkotások által felvetett problémák végiggondolása – mert nem öncélú játékok az esztétikummal – tehetséges és következetes alkotóknál jelentős mélységig feltárják számunkra az adott társadalmi tudatot. Sőt, még az öncélú festészet is tudósít, ha felszínesebben is, valamiféle társadalmi tudatról, vagy esetleg hamis tudatról. Ebben az esetben szociológiai jelentősége van.

Nem könnyű ezeket a végiggondolásokat megtennünk. A fényképezés és a film megjelenésével és tömeges elterjedésével képi látásunk egésze természetszerűleg átforgalmódott. Ez a folyamat bizonyos területekről kiszorította a festészetet, más, új területeket viszont megnyitott a számára.

Maguknak a festőknek a látásmódja is megváltozott.

A film – joggal vagy jogtalanul – nem sokkal megszületése után rögtön a kulturális érdeklődés centrumába került. Ez az eltagadhatatlan tény is jelentős hatással volt a festészet további fejlődésére.

De nem múlt el nyomtalanul a festészet fölött a tudományos-technikai forradalom vagy a műélvező közönség átrétegződése sem.

Minden eddiginél bonyolultabbá vált a festészet helye a művészetek között, és minden eddiginél a festészet formanyelve és e formanyelv és a közönség kapcsolata.

Régóta időszerű már e kérdések tisztázása itt Magyarországon, ahol e problémák megoldása a történelem hullámverései miatt napjainkig elodázódott. De a mai helyzet – egy új festőgeneráció színre lépése idején – minden eddiginél kedvezőbb. Most jött el az igazi ideje annak, hogy feloldhassuk e kérdések feszültségét és festészetünk valóban lényege szerint funkcionálhasson: legyen híradás a társadalmi tudat mélyrétegeiből.