



# ENIGMA

Beke László | kultúra- | és médiatudomány  
Szijártó Zsolt | László Zsuzsa | Hadas Miklós  
Doboviczki Attila T. | Pécsi Műhely | land art  
Havasréti József | Marosi Ernő életút-interjú

111

# ENIGMA

MŰVÉSZETELMÉLETI FOLYÓIRAT

A kiadvány megjelentetését támogatta a Nemzeti Kulturális Alap.



Lektorálta: Pataki Gábor

Készült az ELKH BTK MI XX. századi Magyar Művészet és Tudománytörténet Kutatócsoportjával együttműködésben.

Az Enigma az MTA Magyar Tudományos Művek Tára által regisztrált tudományos folyóirat, illetve Open Access rendszerű oktatási segédanyag.

ENIGMA művészetelméleti folyóirat

Alapította: Szabó Ágnes

Kiadja a Meridián-2000 Kiadói, Oktatási és Művészeti Bt.

Felelős kiadó: Vajdovich Györgyi

1037 Budapest, Erdőalja út 165/b, Tel.: 250-6247, e-mail: [enigmafolyoirat@t-online.hu](mailto:enigmafolyoirat@t-online.hu)

Főszerkesztő: Markója Csilla

Arculatterv: Kelényi Gabi

Terjesztő: Holczer Miklós, Tel.: 06-30-932-8899, e-mail: [emholczer@gmail.com](mailto:emholczer@gmail.com)

Az ENIGMA kapható a nagyobb könyvesboltokban.

A lap előfizethető és régebbi számai megrendelhetők a kiadóban az [enigmafolyoirat@t-online.hu](mailto:enigmafolyoirat@t-online.hu) címen.

Még kapható számaink listája megtekinthető a kiadó honlapján: <http://meridiankiado.hu>

ISSN: 1218-8069

## IN MEMORIAM BEKE LÁSZLÓ

Szerkesztette: Markója Csilla és Bardoly István

**HÍVÓSÓ – A PÉCSI BEKE LÁSZLÓ-KONFERENCIA**

Szijártó Zsolt 5  
Kultúra- és médiatudományi reflexiók Beke László életművére – Az összeállítás  
elé

Havasréti József 7  
Underground '76 – Beke László írása a Helikon „Szubkultúra és underground”  
számában

Hadas Miklós 20  
A tudomány mint művészet

Szijártó Zsolt 28  
„Új médiumok’ – mi a teendő? (1989)” – Beke László médium-felfogásáról

Doboviczki Attila T. 42  
„Miért használt fotókat a P. M.?” – Beke László és a Pécsi Műhely kapcsolata

László Zsuzsa 55  
A barátság szótárai – Beke László Kelet-Európa-projektje

Markója Csilla 67  
Beke László és a New Art History

Beke László 71  
A posztmodern – Párhuzamok és következmények – Jelenségek és módszerek

**MERIDIÁN – MAROSI ÉLETÚT-INTERJÚ**

Marosi Ernő 85  
Emlékeim – Gyermek- és ifjúkorom, I.

Marosi Ernő 99  
Emlékeim – Gyermek- és ifjúkorom, II.

**MŰHELY – FÜST MILÁN KÉPEI**

Markója Csilla 119  
A füstbe ment terv – Füst Milán és Mednyánszky László



Szijártó Zsolt

# KULTÚRA- ÉS MÉDIATUDOMÁNYI REFLEXIÓK BEKE LÁSZLÓ ÉLETMŰVÉRE

AZ ÖSSZEÁLLÍTÁS ELÉ

Beke László 2004 és 2010 között a Pécsi Tudományegyetem Modernitás – Kultúra-tudományi Doktori Programjának oktatója, kollégánk volt. Alapítóként részt vett a doktori képzés profiljának kialakításában, kurzusokat vezetett, doktoranduszokat irányított, konferenciákon adott elő. Személyiségével, felkészültségével sokat tett azért, hogy egy különleges intellektuális atmoszféra jöjjön létre, amely inspiráló volt és izgalmas, kollegiális és támogató, nyitott az új kultúra- és médiatudományi megközelítések iránt.

Beke László szakmai kapcsolata a jogelőd intézmény, a Janus Pannonius Tudományegyetem Tanárképző Karának Nyelvi és Kommunikációs Intézetével és annak vezetőivel – Szépe Györggyel és Horányi Özsébbel – azonban sokkal korábbra datálódik. Közös kitalálói és fáradszató szervezői voltak két olyan, a nyelvészettel és a kommunikációelmélettel szoros kapcsolatban álló intellektuális irányzatnak, amelyek új elméleti kereteket és elemzési módszereket felhasználva megújították a magyar bölcsészettudományokat. A szemiotika, majd kicsit később a vizuális kultúra területén elindult, s vastkos kötetekben dokumentált kutatások több szempontból is újdonságot képviseltek a korszak tudományos nyilvánosságban. A témák nagyon frissek voltak, egyszerre reagáltak a kortárs társadalom és kultúra aktuális történéseire, illetőleg a tudományos világ elméleti trendjeire. A magyar származású, külföldön élő tudósok (Thomas Sebeok, George Gerbner, Petőfi S. János) aktív támogatásával sikerült elérni, hogy a magyarországi történések teljes szinkronitást mutassanak a nemzetközi trendekkel. A másik jelentős innováció abban állt, hogy a tudományos tevékenységüket – a korban teljesen egyedülálló – interdiszciplináris együttműködésekre építették. Ha végigtekintünk a hetvenes-nyolcvanas évek szemiotikai tematikájú, illetőleg vizuális kultúrával foglalkozó összejövetelein (például az 1974-es tihanyi *Kultúra és szemiotika* című konferencián), akkor jól látható, hogy nyelvészek, néprajzkutatók, filozófusok, filmes szakemberek, művészettörténészek éppúgy részt vettek benne, mint képző- és zeneművészek. Egy hallatlanul színes és inspiratív közeg jött így létre, amelynek az egyik kulcsszereplője Beke László volt.

A kilencvenes évek végétől egy új területen alakult ki együttműködés Beke László és a PTE Kommunikáció- és Médiatudományi Tanszéke között. A társadalomtudományokban lezajlott kulturális fordulat, a kultúratudományi megközelítésmód érvényesülése sok szempontból inspirálóan hatott Beke Lászlóra, a művészettörténet



**1. Beke László a 2010-es évek végén a Művészettörténeti Intézetben kollegáinak magyaráz**

mindegyike nagyon izgalmas témákat járt körül, újszerű megközelítéseket alkalmazva (Doboviczki Attila: *Lokalitás-olvasatok, médiahasználat a Pécsi Műhely munkásságában* – még a Kommunikációtudományi Doktori Program keretei között; Csengel-Plank Ibolya: *A budaörsi repülőtér és fotómontázs mint a modernizmus szimbólumai*. Erdély Dániel: *A jövő lázadása. Az újdonság sorsa a behálózott világban*, Tóth Eszter: *Outsider? Art! A marginális művészet intézményesülése* – még készülöben). Folyamatos jelenléte, állandó kérdései, problémafelvetései, figyelme sokat segített abban, hogy izgalmas és progresszív intellektuális légkör jellemezze a doktori programot.

A Kommunikáció, média és kultúra doktori program és a PTE Kommunikáció-és Médiatudományi Tanszék 2022. március 1-én mini-konferenciát szervezett Beke László emlékére. Jelen összeállítás a rendezvényen elhangzott előadások egy részének írásbeli változatán alapul.

újrágondolásának, határai kitágításának lehetőségét jelentette számára. Ezért a kezdetektől részt vett egy új, ezzel a területtel foglalkozó doktori program létrehozásában, aktív szerepet vállalt a koncepció megalkotásában is, s elvállalta az egyik tematikus modell vezetését. A doktori program nyitórendezvényén, a 2004. szeptember 24-én, Pécsen tartott „*Cultural turn*”: *A kultúratudomány esélyei Magyarországon*. „*A modernitás metamorfózisai: kultúratudományi perspektívák*” címmel rendezett konferencián is jelen volt, többször is hozzászólt az élénk vitákhoz. *Változó művészettörténet-tudomány* című előadásában vázolta fel azokat a lehetséges új kutatási területeket, amelyeket a vizualitás és a kultúratudomány kapcsolatában különösen lényegesnek tartott. Témavezetéseket vállalt, s az irányításával születő doktori dolgozatok

Pécs, 2022 nyara.

Havasréti József

## UNDERGROUND '76

BEKE LÁSZLÓ ÍRÁSA A HELIKON „SZUBKULTÚRA ÉS UNDERGROUND” SZÁMÁBAN

1.

Az MTA Irodalomtudományi Intézet által kiadott *Helikon* folyóirat az államszocializmus évtizedei alatt jelentős szerepet játszott a nyugati szellemi-kulturális mozgások, elsősorban az irodalomtudományi törekvések közvetítésében, meghonosításában. Füzetei 1963 óta tematikusak; itt említhetjük meg a folyóirat strukturalizmus, neoretorika, irodalomszemiotika, recepcióesztétika, hermeneutika (stb.) összeállításait. 1976 elején jött ki a folyóirat „Szubkultúra és underground” száma, melyben Beke László *Underground művészet* című írása megjelent.<sup>1</sup> A tanulmány egyrészt összefoglalja Beke nézeteit az ellenkultúráról és az underground művészetről, másrészt az összeállítás egésze alapján rekonstruálható, hogy az akadémiai tudományosság képviselői a szóban forgó időszakban milyen nyugati törekvéseket soroltak a szóban forgó fogalmak alá, és ebből mit tartottak lényegesnek bemutatni a hazai olvasóközönség számára.<sup>2</sup>

2.

A hazai közreműködők közül - a *Helikont* akkor főszerkesztő Köpeczi Béla bevezetője mellett - Sárközy Péter italianista Antonio Gramsci népszerű irodalomfelfogásáról, a *Galaktika* című sci-fi folyóiratot főszerkesztő Kuczka Péter a horrortól, Miklós Pál művészettörténész-sinológus a kommersz vizuális kultúráról, Maróthy János zenetörténész a zenekultúra és a zenei ellenkultúra viszonyáról, Beke László az underground művészetről, Erdély Miklós a kísérleti filmről értekezett. Feltételezhető, hogy Erdély, illetve a kritika-rovatban recenziójával szereplő Hajas Tibor (de talán az ugyanitt négy darab kritikát jegyző Somogyi György is) Beke közvetítésével került be a folyóiratba. A „külsős” közreműködők igen eltérően oldották meg a feladatot, helyenként akadémiai fórumhoz nem kifejezetten illő írásokat szülve. Néhány cikk csak távolról kapcsolódott a megadott témához, néhányan pedig a tu-

<sup>1</sup> Beke László: *Underground művészet. Helikon*, 22. 1976. 49–60. - újra közölve: Uő: *Művészet/elmélet*. Budapest, 1994. 101–118. Hivatkozásaimban az 1976-os első megjelenés oldalszámait adom meg.

<sup>2</sup> A *Helikon* működésében is érvényesült a kádárizmus sajtópolitikájának azon sajátossága, hogy a réteglapok, szakmai lapok, intézetek és egyetemek belső kiadványai valamivel többet engedhettek meg maguknak, mint a szélesebb tömeget megszólító fórumok. Ehhez ld.: Kalmár Melinda: *Ennivaló és hozomány. A kora kádárizmus ideológiája*. Budapest, 1998., újabban pedig: Takács Róbert: *Politikai újságírás a Kádár-korban*. Budapest, 2012.



dományos közlés normáinak nem tudtak, vagy nem óhajtottak megfelelni. Konkrét, noha egymástól eltérő példaként említhetjük, hogy Kuczka Péter, illetve Erdély Miklós írása éppen csak eleget tesz a vállalt-kitűzött feladatnak.<sup>3</sup> Beke írása esetében szerencsés és termékeny konstelláció valósult meg: széleskörű ismeretekkel rendelkezett a témáról, maga is szereplője volt a hazai underground művészeti mozgásoknak, továbbá a Bekét egyébként is mélyen jellemző *tudásközvetítő elhivatottság* is jól illett a lapszám célkitűzéseisehez.

A Kodolányi Gyula segítségével készült „Dokumentumok” összeállításban szereplő külföldi szerzők jellemzően az új baloldal és az ellenkultúra metszéspontjában helyezkedtek el.<sup>4</sup> Rolf Schwendtner, osztrák szociológus, zenész, irodalmár, tipikus ellenkulturális figurának számított az akkori Bécs szellemi életében. *Theorie der Subkultur* című könyve 1971-ben jelent meg (ennek részletét közölte a *Helikon*), itt Schwendtner különbséget tett cselekvésorientált, munkásosztályi háttérű progresszív, illetve hedonisztikus, lumpen és kispolgári háttérű regresszív szubkulturák között. Az összeállítás rövid szemelvényt közölt Theodore Roszak amerikai szociológus *The Making of a Counter Culture* című 1969-es bestselleréből, melyben az ellenkultúrát – mint a hippy-mozgalom saját kultúráját – a technokrácia által uralt társadalom ellenvilágaként határozta meg. Jeff Nuttall angol költő, festő, zenész a londoni ellenkultúra kulcsfigurájaként volt ismert; az experimentális irodalom, az underground sajtó, illetve a happening területén tevékenykedett; *Bomb Culture* című 1968-as könyvét a brit underground egyik alpműveként tartották számon. Eugenio Miccini olasz író, költő, szemiotikai érdeklődésű képzőművész; Gary Snyder a beatgenerációval indult amerikai költő, zen-szakértő, később ökológiai aktivista, egy sajátos „anarcho-primitivizmus” képviselője. Peter Schneider német író a „kétségbeesést élvezhető tapasztalattá formáló” polgári irodalom haláláról és lehetséges alternatíváiról értekezett: „ha valaki még mindig az elnyomatást ábrázolná, akkor meg kell mutatni, hogy az megváltoztatható, meg kell mutatni az okait, és a felszabadítás stratégiáját”.<sup>5</sup> Az összeállításban egyetlen szovjet szerző található, mégpedig Jurij Davidov, író, kritikus, filozófus, szociológus. Davidov jelentős posztokat töltött be a korabeli szovjet tudományos életben, az összeállításban (Köpeczi bevezetője mellett) ő képviselte a „hivatalos” marxista álláspontot. *A nihilizmus esztétikája* című könyvéből vett részlet miszticizmus, önimádat, irracionizmus, cinizmus, vulgármaterializmus keverékeként jellemzi a nyugati ellenkultúrát. „Davidovval egyetértünk...” – írja előszavában Köpeczi.<sup>6</sup>

<sup>3</sup> Kuczka Péter: Jegyzetek a réműletről. *Helikon*, 22. 1976. 23–34.; Erdély Miklós: A filmezés késői fiatalsága. *Helikon*, 22. 1976. 61–74.

<sup>4</sup> „A szerkesztőség megköszöni Kodolányi Gyulának közreműködését az underground-dokumentumok kiválogatásában” (109.). A költő, műfordító, irodalomtörténész Kodolányi ebben az időben az ELTE angol tanszékének oktatója volt.

<sup>5</sup> Peter Schneider: Beszéd a német olvasókhöz és íróikhoz. Ford. Dalos György. *Helikon*, 22. 1976. 106–109. – idézetek: 108.

<sup>6</sup> Köpeczi Béla: Kultúra, szubkultúra, szubliteratúra. *Helikon*, 22. 1976. 15.

A hatvanas-hetvenes évek nemzetközi ellenkulturális mozgásai annyira szerteágazóak voltak, és oly sokféle módon szeltek keresztül-kasul a politika, a művészet, a média, a vallás, az oktatás, a tudomány, valamint a mindennapi élet territóriumait, hogy nincs értelme azon spekulálni: mi kerülhetett volna be még a szám látókörébe.<sup>7</sup> Ugyanakkor izgalmas és tanulságos vállalkozás lenne egyszer összevetni, hogy miként viszonyul egymáshoz (tartalmi egységeit, motívumait, súlypontjait, kiemelt szerzőit, politikai hangsúlyait tekintve) például a Szabolcsi Miklós neoavantgárd-témájú írásaiban, Köpeczi Béla 1974-es „új baloldal”-könyvében, vagy Bíró Dániel jóval későbbi, nagyrészt Theodore Roszak munkáival foglalkozó könyvében az ellenkulturáról kialakított kép.<sup>8</sup> Mindenesetre állíthatjuk, hogy mind a dokumentumösszeállítás, mind Beke írása reprezentatívnak volt mondható, különösen, ha figyelembe vesszük a korabeli közléspolitikai szükségszerűen érvényesülő korlátait. E korlátokat tekintve talán nem véletlen, hogy a pszichedelikus kultúrával, drogkultúrával foglalkozó kiterjedt nyugati irodalomból (Timothy Leary, Aldous Huxley, John C. Lilly, Carlos Castañeda, Richard Alpert és mások akkoriban sztárolt műveiből) semmit nem válogattak be az anyagba. Dokumentumot ugyan nem közöltek, de Beke írása átfogóan tárgyalja a kérdést: a pszichedelikus tapasztalat fenomenológiája, a popkultúra pszichedelikus effektusokat idéző eljárásai, az ikonográfia, a színvilág, a pszichedelikus kifejezésformák és a keleti vallások szimbolizmusa közötti összefüggések egyaránt sorra kerülnek írásában.<sup>9</sup> Érdekesség viszont, hogy Szabolcsi Miklósnak az „izmusok” sorozatban kiadott dokumentumválogatása (mely egyszerre nyújt képet az ötvenes-hatvanas évek neoavantgárd, illetve ellenkulturális mozgásairól) rövid részletet közölt Timothy Leary *Az extázis politikája* című munkájából.<sup>10</sup>

3.

Beke nem csupán az irodalomjegyzékében feltüntetett (nyugati) összefoglaló kiadványok ismeretében vetette papírra cikkét, hanem a hazai és nemzetközi művészeti mozgások egyik meghatározó szereplőjeként közelről is jól ismerte a korabeli underground, illetve ellenkulturális törekvéseket.<sup>11</sup> Írása mozgalmisság, illetve esztétikai-

<sup>7</sup> Minthogy az összeállítás címében a „szubkultúra” fogalom is szerepel, érdemes megjegyeznünk, hogy a korszak szubkultúra-konceptióit kizárólag Rolf Schwendtner írása képviseli, sem a chicagói, sem a birminghami iskola idevágó nézetei nem jelennek meg ebben a lapszámban.

<sup>8</sup> Sorrendben lásd: Szabolcsi Miklós: *Jel és kiáltás*. Budapest, 1971.; Szabolcsi Miklós: *Az avantgarde*. In: *A neoavantgarde*. Szerk. Szabolcsi Miklós. Budapest, 1981. 7–114.; Köpeczi Béla: *Az új baloldal ideológiája*. Budapest, 1974.; valamint Bíró Dávid: *Ellenkultúra Amerikában*. Budapest, 1987.

<sup>9</sup> Beke 1976. i. m. 54–56. (Ld. még: Beke László: *Nouvel Art Nouveau Psychédélique* [1975] In: *Uő: Művészet/elmélet. Tanulmányok 1970–1991*. Budapest, 1994. 93–99.

<sup>10</sup> Timothy Leary: *Az extázis politikája*. Ford. Binét Judit. *A neoavantgarde* 1981. i. m. 188–191.

<sup>11</sup> Itt *underground* alatt a többségi kultúrától elhatárolódó, alapvetően az autonómia, olykor a rejtőzködés, adott esetben az illegálitás karakterjegyeivel is felruházható szerveződéseket értem (Havasréti József: *Alternatív regiszterek*. Budapest, 2006. 26–29.). *Az ellenkultúra* ezzel szemben a hatvanas

kommunikációs eszközök és funkciók kettősségében mutatja be a nyugati fejleményeket. Itt szükséges megjegyezni, hogy az általa vizsgált nyugati ellenkulturális jelenségek *hazai megfelelőit* a hatvanas években még ellenségesen, később pedig gyanakvással fogadta a korabeli ifjúság-, illetve művészetpolitika. Beke írása áttekinti az underground territóriumához kapcsolódó politikai mozgalmakat: emancipáció, feminizmus, emberi jogok, békemozgalom, ökológia, de érezhető, hogy ezek politikai-ideológiai tartalmánál jobban érdeklik őt az általuk kimunkált eszközök (felforgatás, kisajátítás, provokáció, botrány) funkciói. Beke számára *éppen* ezek számítanak a kortárs – jellemzően neoavantgárd – képzőművészet legfőbb eszközeinek. Álláspontja szerint az underground művészet konkrét és egyedi műalkotásokban

megtestesülő eredményei kevésbé jelentősek, mint azok az átfogó – akár forradalmiak is mondható – hatások, melyeket az underground, illetve az ellenkulturális törekvések az életstílusra, a médiára, a kommunikációra gyakoroltak.

Abból a (némiképp túlzó) feltételezésből indul ki, hogy a nyugati underground törekvések – a „Mozgalom” – története Magyarországon is jól ismert. A történeti vonal bemutatásánál fontosabbnak tartja annak kiemelését, hogy az underground létrehozta a saját „összefüggő esztétikáját és poétikáját”, mely mind az esztétikai, mind a politikai cselekvéscsoportokban, mind a mindennapi életben érvényesült. Beke joggal hangsúlyozza: az ellenkultúrában a művészet és a mindennapi élet áthatja egymást.<sup>12</sup> Az élet művészetté változtatásának avantgardista álma, idézi Jean-Jacques Lebel, végre teljesült. Ez az ellenkulturális miliő elkülönül mindattól, amit „establishment”-nek, polgári kultúrának, fogyasztói kultúrának, mainstream kultúrának hívnak. Beke szerint az új kultúra (az „ellenkultúra”) szeparatizmusa és radikális volta együttesen eredményezi azt, hogy a társadalom egészéhez viszonyítva valamiféle szubkultúráként jelenik meg.<sup>13</sup>



1. Beke László egyetemista korában

---

évek hippy mozgásaihoz kapcsolódó, a rockzenei kultúra, a pszichedelikus kultúra, a keleti vallások, az alternatív pedagógia, illetve az újbaldali társadalomfilozófia elemeiből merítő kulturális mozgalom, illetve közeg. Az ellenkultúrára lásd: Theodore Roszak: *Ellenkultúra születik. Gondolatok a technokratikus társadalomról és ifjú ellenzékéről*. [Ford. Krassó György] Budapest, 1980. – valamint: Bíró 1987. i. m. 55–88.

<sup>12</sup> Beke 1976. i. m. 52.

<sup>13</sup> Uo., 49.

Leválnak a többségről, saját világot alkot – noha ezt a világalkotást folyamatos kihívások érik a mainstream mozgások és a tömegkultúra irányából. Előbb-utóbb a legprovokatívabb, leghajmeresztőbb, legautonómabb szubkulturális, ellenkulturális, botrányművészeti produktumok is a fogyasztói kultúra részévé alakulnak át. E felismerés hangoztatását indokolhatja a művészetszociológiai és piaci törvényszerűségek tudomásulvétele, de az a szándék is, mely ezen keresztül fogalmazza meg az ellenkulturális törekvések céltévesztettségét-hiábavalóságát.<sup>14</sup>

Beke tanulmányának terjedelmes részét teszi ki egy táblázat, mely ellentétpárokba rendezi egyrészt az establishment, másrészt az underground karakterjegyeit.<sup>15</sup> A táblázat hegemon kultúra és ellenkultúra; polgári társadalom és az alternatív társadalom (szub-társadalom, párhuzamos társadalom) különbségeit foglalja össze; szembe állítva egymással *egyrészt* a technokrácia, a konfliktusok háborús rendezése, az etnikai szegregáció, a médiamanipuláció, a fogyasztói kultúra, a tekintélyelvű nevelés, a polgári család, *másrészt* az erőszakmentesség, az ökológiai gondolkodás, a kommunatörekvések, az emancipációs mozgalmak, az alternatív média, a szexuális forradalom, a pszichedelikus kultúra, illetve az antipszichiátria különféle jelenségeit. Minthogy Beke a művészettörténész – mégpedig a kortárs irányzatok iránt rendkívül érzékeny művészettörténész – szemével nézi e fejleményeket, következetesen kiemeli a vizuális kultúrával, illetve az intermediális esztétikákkal összefüggő folyamatokat. Az underground létrehozta saját képi világát és ikonográfiáját, továbbá (Beke szerint ez a lényegesebb): „saját közlésrendszerét” is.<sup>16</sup> Az underground kultúra képzőművészeti része háttérbe szorul a többi ághoz (zene, film, irodalom, dizájn), illetve az átesztétizált mindennapi élet jelentőségéhez képest. Ezen állításához Beke a pszichedelikus művészet példáját hozza illusztrációnak: „A pszichedelikus művészetnek már csak része a festészet, a többi összetevője zene, vetítés vagy hallucináció, az underground többi sajátos vizuális médiuma pedig – a ruhaviselet, a poszter, a lemezbőrítő, az underground újság, a comics, az akció stb. – nem művészet többé, hanem az életforma része. Az egész életforma viszont kommunikáció, művészeti alapon”.<sup>17</sup>

4.

Beke szerint az underground kultúrát radikális erővel hatotta át és határozta meg a hatvanas évek kommunikációs forradalma, melynek innovatív megoldásaihoz képest mellékesnek mondható, hogy adott esetben milyen művészeti ághoz sorolható a műalkotás. Itt nem a Beke által vázolt arányok a leglényegesebbek (hogy tudniillik a képzőművészet, mint részterület jelentősége háttérbe szorul a legkülönfélébb művészeti ágakból összeálló intermediális hibridekhez képest), hanem egyrészt az életforma és az életstílus, másrészt (és még inkább) a kommunikáció jelentőségének

<sup>14</sup> Utóbbira lásd: Köpeczi 1974. i. m. 36., 231., 235–237.; Szabolcsi 1981. i. m. 26.

<sup>15</sup> Beke 197. i. m. 49–51.

<sup>16</sup> Uo., 51.

<sup>17</sup> Uo., 51.

felértékelődése. A mindennapi élet átesztétizálása, a művészetten kívüli világ művészetté változtatása, a környezet és a mindennapiság bevonása a művészetbe mint program már a történeti avantgárdnak is részét alkotta; ugyanígy az életstílusról, mint műalkotásról történő gondolkodás is fontos szerepet játszott például a századvég-századelő dandyizmusában.<sup>18</sup> Az efféle előképek és minták a hatvanas évek undergroundjában, illetve ellenkulturális mozgásaiban teljesedtek ki, melyekben a hétköznapi tevékenykedés, a ruházkodás, a környezet kialakítása, valamint a zene, a dizájn, a pszichedelikus tapasztalatszerzés, de akár a politikai aktivizmus együttesen valamiféle sajátos összművészet, vagy még inkább: életművészet (LebensKunstWerk) részévé vált.<sup>19</sup> A polgári kultúrában szigorúan elhatárolt részterületek egyesítése önmagában is politikai programnak minősült: „a Marx és a szürrealista happening közti időszak utolsó forró forradalma és első hideg lázadása »a polgári élet tisztán elkülönülő birodalma« ellen irányult, amelyben a munka, a szerelem, a politika, a művészet, a szórakozás és a tudomány területei pusztán közvetítő viszonyban állhattak egymással, keveredniük azonban nem volt szabad, mert az az egész összeműveléshez vezetett volna».<sup>20</sup> Az underground életforma és életstílus LKW-jellegénél talán még fontosabb a *kommunikáció* problémája. Amikor Beke sorra veszi, röviden elemzi a nyugati underground törekvések sajátos kommunikációs és médiahasználati praxisait, akkor egyszerre több jelenséghez kapcsolódik. Az egyik az ötvenes-hatvanas évek kommunikációs forradalma, mely a hifi-technika, a médiumként értett rockzene, a látványos magazinkultúra (a New Musical Expressről a Playboyig), az új dizájn-törekvések, illetve és mindenekelőtt a televíziózás segítségével formálta át a kultúrát. Ennek teoretikus reflexiója testesült meg példaszerű módon Marshall McLuhan könyveiben.<sup>21</sup> A következő jelenség szint az a diskurzus, mely a szemiotika, a kommunikációelmélet, a médiaelmélet, és a különféle strukturalista törekvések fogalmaiból tevődött össze, és ami erős hatást gyakorolt mind a korabeli *művészeti praxisokra*, mind az e praxisokban létrejött művek *értelmezésére*. A harmadik – immár speciálisabb és konkrétabb jelenség szint – az a mód, ahogyan Beke és kortársai mindebből létrehoztak egy jelhasználat-központú alkotói és értelmezői gyakorlatot, minek középpontjában – az ellenkulturális törekvések lázongó-tiltakozó szellemiségével összhangban – a felforgatás (subversion), a kisajátítás (appropriation), a kizökkentés (détournement) jelenségei helyezkedtek el. Talán ez utóbbi Beke underground-cikkének legfontosabb és lényegében máig érvényes tanulsága.

Tanulmánya a fenti nézeteket legszemléletesebben a hippi ellenkulturális tendenciákat mintegy radikalizáló, ugyanakkor konkrétabb-hatékonyabb (az ironikus,

<sup>18</sup> Ehhez lásd: Wilfried Ihrig: *Literarische Avantgarde und Dandyismus*. Frankfurt am Main, 1988.; Havasréti 2006. i. m. 106-112.; K. Horváth Zsolt: *Mérei Ferenc*. Budapest, 2021. I.: 109. skk.

<sup>19</sup> Paolo Bianchi: *Das LKW. Kunstforum International*, No 142. 1998. 50-61.

<sup>20</sup> Uo., 59.

<sup>21</sup> Itt csak a Beke által legtöbbször hivatkozott (és egyes téziseiket tekintve szinte folklorizálódott) művekre utalok: *The Gutenberg Galaxy* (1962); *Understanding Media* (1964); *The Medium is the Massage* (1967).

groteszk, burleszk elemekben bővelkedő) politikai praxisba átfordító yippie-törekvésekhez kapcsolódva fejt ki.<sup>22</sup> A hippik kontemplatív, meditatív, több-kevesebb joggal passzívnak tekintett életszemléletéhez képest a yippie-k működésében több volt a botrány, a provokáció, a médiaérzékenység, az aktivizmus. A yippie „nem a politikai harc hagyományos, hanem a burleszk legalább annyira bevált, de a politikai gyakorlatban annyira szokatlan eszközeivel dolgozik” – írta ugyanebben a *Helikon*-számban a két meghatározó yippie-ideológus: Abbie Hoffman és Jerry Rubin könyveit szemlélve Hajas Tibor.<sup>23</sup> Beke példaszerűnek látja a yippie-k viszonyát a médiához: forradalmi aktivizmus és avantgárd médiahasználat merész összekapcsolását. Bizarr kommunikációs gesztusok, happening-szerűen zajló politikai kampányok, botrányos médiaszereplések, az establishment médiaüzeneteinek átfunkcionálása, felforgatása, eltérítése. „A magatartással ellenmítoszt lehet teremteni. Másra kell használni a médiumokat!” – szinkronizálja a nyugati underground törekvéseit a magyar olvasó számára Beke.<sup>24</sup> A „saját kommunikációs csatornák” kérdése több szempontból nézve is lényeges. „Ugyanakkor meg kell teremteni a saját kommunikációs csatornákat is. Létrejön az alternatív televízió, az alternatív rádió, az alternatív sajtó” – sorolja Beke.<sup>25</sup> Amikor cikke a nyugati underground sajtó áttekintésével foglalkozik, akkor olyan kérdéseket és jelenségeket is érint, melyek a maguk módján jelen voltak a szórványosan létező hazai (képzőművészeti) underground sajtóban, illetve a hasonló jellegű-státuszú kelet-európai törekvésekben is. A szovjetizált országok underground zárvaiban dolgozó művészek egyes alkotásai (művészfolyóiratok, művészkönyvek, kapcsolatművészeti alkotások) sok tekintetben a nyugati underground törekvések lokális, jellemzően puritánabb kivitelezésű megfelelői voltak. Nem melleleg az alternatív sajtó előállítási és terjesztési technikái (ugyancsak) alapját képezték olyasféle, a *communication art* fogalmával összegezhető gyakorlatoknak, melyek a keleteurópai underground művészet jellegzetes részét alkották.<sup>26</sup> E folyamatok elindításában és működtetésében – nemzetközi szinten is – Beke László meghatározó szerepet játszott.<sup>27</sup>

<sup>22</sup> Beke 1976. i. m. 52–53.

<sup>23</sup> Hajas Tibor: Abbie Hoffman: *Revolution for the Hell of It* (1968); Jerry Rubin: *Do It!* (1970). *Helikon*, 22. 1976. 112–115. (újra közölve: Hajas Tibor: *Szövegek*. Budapest, 2005. 284–290.)

<sup>24</sup> Beke 1976. i. m. 52. Ezek a törekvések tételesen is megjelentek például Hajas Tibor olyan munkáiban, mint az *Öndívatbemutató* című film (BBS, 1976), vagy mint Hajas *A fotó mint képzőművészeti médium; Hangpótlás*, illetve *[divat]* című írásai (Hajas 2005. i. m. 292–293., 307–309., 311–313.)

<sup>25</sup> Kérdés ugyanakkor, hogy Beke mit is érthetett „alternatív televízió” alatt; egy áttekintés szerint a hetvenes években a mintegy 1000 amerikai tévéállomás között csupán egyetlen alternatív tévéállomás működött (Carl Armstrong: *A Trumpet to Arms: Alternative Media in America*. Boston, 1981. 23.). Ugyanakkor az alternatív rádiózás és az alternatív sajtó valóban átalakította a médiaszervezetet, közvetett és közvetlen hatásaik a mai napig észlelhetők.

<sup>26</sup> Klara Kemp-Welch: *Networking the Bloc. Experimental Art in Eastern Europe 1965–1981*. Cambridge (Mass.), 2018.

<sup>27</sup> Uo., 163–171., 193–250.



2. Beke László Marosi Ernővel és Galavics Gézával az Intézet Országház utcai épületének könyvtárszobájában, Tóth Melinda születésnapján, 2009-ben

5.

A fentiek kapcsán Beke hosszan foglalkozik a Marshall McLuhan hívei közé tartozó, és vele közös folyóiratot is szerkesztő kulturális antropológus, Edmund Carpenter nézeteivel, melyek a médiaüzenetek *klasszifikációjának*, illetve *reklasszifikációjának* megkülönböztetésén alapulnak.<sup>28</sup> „Amennyiben az információ – tartalmát, médiumát vagy közönségét tekintve – klasszifikált, annyiban korlátozott és kontrollált is. Ha azonban megváltoztatjuk valamelyik tényezőt, az információ deklasszifikálódik, vagyis felszabadul, hozzáférhetővé válik, és új célokra használható. Az új médium bevezetése a régit deklasszifikálja, ha tehát egy beszédet tartó politikus tv-képéhez a rádióból más hangot vezérlünk, a *tv lepleződik le*. Ilyen értelemben használ az underground régi médiumokat új módon: kombinálja őket (mixed media, intermedia), művészeti médiumot alkalmaz nem művészeti célra (szitanyomásos képekkel látja el a trikókat), nem művészeti csatornára ülteti az esztétikai információt (postai küldemények művészete, házilag készített pecsétnyomók, metró fala, papírpénz, telefon, xeroxmásolat, stencil-sokszorosítás)” – írja cikkében Beke.<sup>29</sup> Carpenter a mainstream médiát (és általában véve az elidegenedett

<sup>28</sup> Edmund Carpenter: Art and the Declassification and Reclassification of Experience. *The Structurist*, 1970, 1. 18–25.

<sup>29</sup> Beke 1976. i. m., 53. – vö.: Carpenter 1970. i. m. 18.

világészlelést) meghatározó *klisék* provokatív elmozdítását, kisajátítását nevezi reklasszifikációnak.<sup>30</sup> A megszokott vagy éppen uralmi funkcióban lévő mediális környezet kliséinek átkontextualizálása egyrészt új jelentésekkel ruházza fel magát a klisé, másrészt ráébreszti a befogadót, hogy a szóban forgó klisé távolról sem természetes része a médiaüzenetnek (a reklasszifikáció törést idéz elő a klisé eredetinek és természetesnek észlelt, illetve kizökkentett státusza között); és végül, adott esetben új mediális eszközöket, formákat, zsánereket is létrehozhat. „Az underground esztétikája [...] a kettősség esztétikája is: míg az egyik oldala merő tiltakozás – a másik új kombináció: meglévő eszközök új használata és új eszközök használata a meglévő helyzetre. Az underground természetesen ellentmondásos, mert arra kényszerül, hogy az ellenkezőjével fejezze ki, amit akar”.<sup>31</sup>

Carpenter nézetein keresztül Beke olyasféle, a hatvanas évek ideológiakritikai törekvéseit, illetve strukturalista gondolkodását, továbbá művészeti aktivizmusát mélyen átható koncepciókhoz csatlakozik, mint Guy Debord *détournement* („kizökkentés”) fogalma<sup>32</sup>, vagy a birminghami *Centre for Contemporary Cultural Studies* (CCCS) kutatói köréhez tartozó Dick Hebdige által használt dekontextualizálás-rekontextualizálás ellentétpár.<sup>33</sup> Mind a korabeli ifjúsági szubkultúrák stílusbarkácsoló eljárásaiban, mind az underground kultúrában igen fontos szerepet töltenek be a szubkulturális „stilisztákat” körülvevő hétköznapi tárgyak, kommerciális médiaüzenetek, hatalmi jelképek kreatív-provokatív átrendezései, kizökkentései, a fent vázolt Carpenter-féle értelemben vett „elmozdításai”. A CCCS műhelyéhez tartozó brit szociológus, John Clarke, amikor Claude Lévi-Strauss bricolage-konceptiójának a szubkulturális stílusok értelmezésére történő alkalmazásáról ír, ugyancsak a kisajátítás (appropriation) → áthelyezés (relocation) → átrendezés (rearrangement) → rekontextualizálás (re-contextualisation) szemiotikai folyamatát tartja szem előtt; ezt a fogalmi-szemléleti eszköztárat érvényesíti.<sup>34</sup> E műveletek egy olyan szemiotikai, illetve kommunikációelméleti fogalmi háló részét képezik, melynek kidolgozásához főként a hatvanas évek nyelvészet-, illetve szemiotika-orientált koncepciói, elsősorban is Claude Lévi-Strauss, Roland Barthes, Umberto Eco, Julia Kristeva írásai nyújtottak ösztönzéseket.<sup>35</sup> Ez a strukturalista és szemiotikai fogalmi-szemléleti megközelítés

<sup>30</sup> Carpenter 1970. i. m. 18.

<sup>31</sup> Beke 1976. i. m. 59–60.

<sup>32</sup> Guy Debord: *A spektakulum társadalma*. Ford. Erhardt Miklós. Budapest, 2006. 129–131.

<sup>33</sup> Dick Hebdige: A stílus, mint célzatos kommunikáció. Ford. Boross Anna. *Replika*, 6. 1995. No 17/18. 184. skk. (Uő: *Subculture. The Meaning of Style* [1979]. London – New York, 1994.). (Hebdige könyvére nem sokkal megjelenését követően Wessely Anna reflektált: Szubkultúrák és ellenkultúra Nyugaton. *Világosság*, 21. 1980. 581–583.)

<sup>34</sup> Ld.: John Clarke: *The Creation of Style. Resistance Through Rituals. Youth Subcultures in Post-War Britain* [1976]. Eds. Stuart Hall, Tony Jefferson. London – New York, 2003. 175–191., 177–178.

<sup>35</sup> A kritikai kultúrákutató „strukturalista” paradigmáját, tehát a szubkultúrát jelrendszer vagy szöveg gyanánt értelmező megközelítést érvényesítő Dick Hebdige-opusz, a *Subculture. The Meaning of Style* (1979) elsősorban e négy szerzőre hivatkozik következetesen.



Bekére igen jellemző volt. Szellemi nyitottságára, teoretikus ambícióira, de a korabeli tudományos közeg fogadókészségére is jellemző, hogy többször szerepelt a korszak részben szemiotikainak, részben strukturalistának mondható interdiszciplináris megmozdulásain: így az 1971-es „Szemiotika és művészet” konferencián (Vácrátóton), az 1975-ös tihanyi szemiotikai szimpozionon, illetve előadott a magyar strukturalizmus egyik példaértékű vállalkozásán, az Eötvös Collegiumban rendezett, 1970-es „Ismétlődés a művészetben” konferencián is.<sup>36</sup> Figyelemre méltó, hogy a szubverzív jelhasználati módokkal foglalkozó gondolkodást mennyire átszöttek egyrészt a korabeli strukturalista törekvések, másrészt, hogy e felforgató, kontesztáló, kisajátító szubkulturális gyakorlatok mennyire közel álltak és állnak a történeti avantgárd, különösen a dadaizmus és a szürrealizmus egyes formáihoz.<sup>37</sup> Fontos tanulság (mind a nyugati törekvéseket/mozgásokat, mind Bekét tekintve), hogy ez a szemiotikai-kommunikációelméleti fogalmi háló nem csak az értelmezésben, hanem a kreatív művészeti praxisokban is fontos szerepet játszott,<sup>38</sup> továbbá az *ideológiakritikai*: a fennállót, a természetest, a magától értetődőt hamis tudatként, mítoszként, ideológiaként bíráló törekvésekben is jól hasznosíthatónak bizonyult.<sup>39</sup> Ha a kelet-európai underground mozgásokat tekintjük, akkor teljesen érthető, hogy a fent ismertetett gyakorlatok és eszközök jelentősége különösen felértékelődött az egyrészt forráshiányos környezetben, másrészt represszív (kultur)politikai légkörben formálódó kelet-európai underground törekvések közegében.<sup>40</sup> Beke művészkollégái sorra kíséreltetek a korszak bevett szabályait, normáit, publikációs feltételeit kijátszó-átértelmező (eltérítő, felforgató, áthelyező, kisajátító, rekontextualizáló, deklaszifikáló-reklassifikáló) technikákkal és gyakorlatokkal, oly módon, hogy ezek ne csupán

<sup>36</sup> Ld.: Beke 1994. i. m. 285.; valamint Uő: Szemiotika és avantgarde művészet. *Kultúra és szemiotika*. Szerk. Gráfik Imre, Voigt Vilmos. Budapest, 1981. 371–376.; Uő: Ismétlés és ismétlődés a művészetben. *Ismétlődés a művészetben*. Szerk. Horváth Iván, Veres András. Budapest, 1980. 160–176. Az Ismétlődés... konferencia történetéhez lásd: Horváth Iván: Mindig vitatkozni akartam. *A reneszánsz reneszánsza. Beszélgetések Klaniczay Tiborról és a reneszánszkutatásról*. Szerk. Ács Pál, Székely Júlia. Budapest, 2021. 313.

<sup>37</sup> Hbdtige 1995. i. m. 184–185.

<sup>38</sup> E folyamatot jól áttekinti Szabolcsi Miklós neoavantgárd könyvének beszédes című „Strukturális és kibernetikai avantgarde” fejezete. *A neoavantgarde* 1981. i. m. 333–400.). Az ötvenes-hatvanas évek művészetét ért strukturalista, szemiotikai, kibernetikai, információelméleti hatásokra és kihívásokra reflektált Umberto Eco 1962-es könyve (Umberto Eco: *A nyitott mű*. Ford. Dobolán Katalin, Mártonffy Marcell. Budapest, 2006.) is.

<sup>39</sup> Ez utóbbi jól tetten érhető Roland Barthes szemiotikai vizsgálódásaiban (ehhez ld.: Miroslav Marcelli: *A Barthes-példa*. Ford. Keserű József. Pozsony, 2011. 238., 248–249.).

<sup>40</sup> *Notes from the Underground. Art and Alternative Music in Eastern Europe 1968–1994*. Eds. David Crowley, Daniel Muzyczuk. Łódź – London, 2016.; *Primary Documents. A Sourcebook for Eastern and Central European Art since the 1950s*. Eds. Laura Hoptman, Tomas Pospiszyl. New York, 2002., valamint Piotr Piotrowski: *In the Shadow of Yalta: Art and the Avant-garde in Eastern Europe 1945–1989*. London, 2009.

konkrét műveket, ne csupán publikációs gesztusokat eredményezzenek, hanem hozzáállásukon keresztül megvalósítsák a korszak szállóigéjévé vált McLuhan-tézist, miszerint a „médium (maga) az üzenet”.<sup>41</sup> Beke ezt a tendenciát erősítette úgy is, mint konceptuális alkotó, de úgy is, mint művészetkritikus. A magyar underground közegeben született munkák egyszerre viselték magukon a szovjetizált világot meghatározó erőforráshiány, illetve a fogyasztásellenes és kultúripar-ellenes megfontolásokból építkező nyugati underground törekvések lenyomatait; egyszerre kapcsolódtak lokális kényszerekhez és globális művészeti mozgásokhoz. A Carpenter-tanulmányból átvett deklassifikáció-reklassifikáció ellentétpár nagyon pontosan leírta, amit Beke és társai abban az időben műveltek. Két példát említenék: az egyik az 1973-as fluxusújság, a *Szétfolyóirat*, a másik az 1971-es *Elképzelés*-projekt; mindkettő történetéből most csupán a kommunikációs gyakorlatok reklassifikálására, eltérítésére, kikökkentésére vonatkozó szempontokat hangsúlyozva ki. A Hap Béla által indított, és csupán öt számot megért *Szétfolyóirat*, melynek munkájában Beke is részt vett, valamint hatósági figyelmeztetésben is részesült, egyszerre volt művészeti újság, szubkulturális öndokumentáció, illetve mediális-intermediális kísérlet. A bonyolult előállítási kód, a replikátumok útján működő terjesztési szisztéma, az underground státusz, minek következtében a rendészeti szervek részéről a lapot illegális kiadvánnyként könyvelték el, együttesen reflektáltak a médiahasználat hatalomkritikai karakterére, illetve sajátították ki, mozdították/térítették el a legális lapkiadás és lapterjesztés „kliséit”.<sup>42</sup> Beke *Elképzelés*-projektje hasonlóképpen működött: egyszerre modellezte a megkerült, felülírt, eltérített, „elmozdított” intézményi struktúrát, valamint a konceptuális alkotásfolyamatot. A művészettörténet felhívására (miszerint „a mű az elképzelés dokumentációja”) beérkezett munkák összessége, illetve begyűjtésük folyamata részben a korabeli neoavantgárd törekvések egy sajátos konceptuális metszetét reprezentálta, részben pedig modellezte, illetve elmozdította-kizökkentette az információcsere és az intézményesülés eszközeit, csatornáit, médiumait. Miként 2008-ban Beke fogalmazott: az *Elképzelés* azt fordulatot szeretne volna megragadni, dokumentálni, valamint leképezni, melynek során „a hagyományos festészetet, szobrászatot, grafikát kezdte felváltani a könnyed, szellemes, provokatív gondolkodást rögzítő új médiarendszer: gépelt szövegek, fotók, montázsok, vázlatok, hangfelvételek. Nem materiális érték, hanem szellemi szabadság érvényesült bennük”.<sup>43</sup>

<sup>41</sup> Ezen attitűd testesült meg például Erdély Miklós, Hajas Tibor, Molnár Gergely, Szentjóbgy Tamás konceptuális, illetve intermediális munkáiban.

<sup>42</sup> A *Szétfolyóirat* történetéhez (a fent vázolt szempontok részletes bemutatásával és adatlásával) ld.: Danyi Gábor: Az ajándékozás művészete. A *Szétfolyóirat* terjesztési modellje. *Irodalomtörténet*, 95. 2014. 48–67.; valamint Bényi Csilla: Egy underground lap a hetvenes évekből: a *Szétfolyóirat*. *Reflexiók vagy mélyfúrások? A kultúrákutató változatai a „kulturális fordulat” után*. Szerk. Havasréti József, Szijártó Zsolt. Budapest – Pécs, 2008. 188–190.

<sup>43</sup> Beke László: Beköszöntő. In: Uő: *Elképzelés. A magyar konceptművészet kezdetei. Beke László Gyűjteménye, 1971*. Budapest, 2008. vii. (Kiemelés tőlem – H. J.)

6.

Milyen itthoni esztétikai, illetve politikai tapasztalatok birtokában írta Beke a cikket, illetve milyen hazai tapasztalatok birtokában olvashatta írását – vagy forgathatta a teljes *Underground*-szám lapjait – a korszak olvasója? Nos, a korabeli olvasó a dolgokat a saját bőrén is érezte, és jobban felfogta a hazai ellenkulturális törekvések „tétjeit” (így napjaink szemszögéből e régi érzések és tapasztalatok is rekonstrukcióra szorulnak), ma viszont történeti szempontból többet tudunk e kontextusokról. Az államszocializmus kultúrájában a nyugati undergroundhoz való viszonyt meghatározta, hogy mindez rosszállással figyelt, kezdetben tiltott, később pedig épp hogy csak megtúrt jelenségnek számított. A neoavantgárd pozíciója nálunk – „nálunk” alatt az államszocialista Magyarországot értve – problematikus, hogy egyetlen példára utaljak, 1973-ban tiltották be az akkori underground törekvéseket mintegy példaszerűen megtestesítő balatonboglári kápolnatárlatokat.<sup>44</sup> Az ellenkulturális törekvésekkel szorosan összefonódott nyugati újbaloldal pozíciója és megítélése nálunk ugyancsak problematikus; a nyugati mozgásokat zavaros világmegváltó eszmék, illetve a szovjet típusú szocializmussal szembeni gyanakvásuk miatt ítélték el az ortodox marxista ideológusok, így például az underground-összeállítás bevezetőjét jegyző Köpeczi Béla is.<sup>45</sup> Ezen túlmenően és a korszakra mélyen jellemző módon a magyar filozófiai életben szórványosan jelentkező újbaloldali hangok is gyanakvásra adtak okot, Köpeczi szerint az efféle törekvések „szektás vagy revizionista alapon (néha a kettő keveredésével) a létező szocializmus ellenfeleivé váltak”.<sup>46</sup> A szórványos kommunakísérletek sem voltak összeegyeztethetők a szocialista életmód, illetve családmóddal puritán elvárásaival. Jelképes, hogy Heller Ágnes kommunatörekvésekkel rokonszenvező írásai is ott szerepeltek a vádak listáján az 1973-as „filozófus-perben”.<sup>47</sup> Az újbaloldal törekvéseit mind a pártállam vezetői, mind a hivatalos marxizmus, mind a marxista tudományosság képviselői gyanakvással fogadták, illetve, ha kellett, el is ítélték. Ugyancsak problémát jelentett, hogy a renitens Lukács-iskola képviselőit is egyértelműen az újbaloldalhoz sorolták.<sup>48</sup> A neoavant-

<sup>44</sup> *Törvénytelen avantgárd. Galántai György balatonboglári kápolnaműterme 1970–1973.* Szerk. Klanczay Júlia, Sasvári Edit. Budapest, 2003.

<sup>45</sup> Köpeczi 1974. i. m. 10., valamint 38.

<sup>46</sup> Uo., 8. Ami a magyar szerzőket illeti, Köpeczi neveket nem említ, de több mint valószínű, hogy az 1973-as „filozófus-perben” elmarasztalt társadalomtudósokra (Heller Ágnes, Márkus György, Márkus Mária, Vajda Mihály) illetve a hatvanas évek maoista „összeesküvőire” (Pór György, Haraszti Miklós, Dalos György, Révai Gábor stb.) célzott.

<sup>47</sup> Ld.: Heller Ágnes: Elmélet és gyakorlat az emberi szükségletek szempontjából. *Új Írás*, 12, 1972, 4. 100–107; valamint Heller Ágnes – Vajda Mihály: Családforma és kommunizmus. *Kortárs*, 14. 1970. 1655–1665. Mindehhez lásd a következő dokumentumot: „Az MSZMP KB mellett működő kultúrpolitikai munkaközösség állásfoglalása néhány társadalomkutató antimarxista nézeteiről”. *Szociológia*, 1973, 1. 45–55., 48–49. (a továbbiakban *Állásfoglalás...* cím alatt idézem).

<sup>48</sup> Ld.: „A munkásmozgalom forradalmi programja, a munkásosztály forradalma helyett az ellenkultúra-

gárd expanzív médiahasználata, illetve a legtágabban értett médiaművészetre, alternatív médiára irányuló aktív figyelme azért tűnhetett problematikusnak, mert a média uralása, ellenőrzése, monopolizálása a pártállam egyik legfontosabb törekvése volt. A „mindenki megcsinálhatja a saját médiáját” jelszó alatt összefoglalható *Do it Yourself* törekvések az államszocialista Magyarországon akkor is gyanút keltettek, ha a szóban forgó produkciókat készítők csupán esztétikai produktumoknak tartották.<sup>49</sup> Mindez nem jelenti azt, hogy az említett jelenségek egyértelműen a tiltott kultúra vagy a politikai okokból veszélyesnek tartott törekvések tartományába estek. A problémát inkább a körülöttük formált diszkurzív tér zavarossága (szabályok, engedmények, tiltások, kivételek, félelmek, aggodalmak, önkény és túlszabályozás káosza) okozta, aminek köszönhetően bármiféle underground kulturális törekvésben (még ha egyébként a „túrt” kategóriában is helyezkedett el), könnyen lehetett találni politikai szempontból is veszélyesnek tűnő, vagy legalábbis megkérdőjelezhető mozzanatokat.

---

mozgalom és a kommunák »forradalma«; ez Heller Ágnes »újbaloldali«, »forradalmi« programja” (*Állásfoglalás...*, 49.).

<sup>49</sup> Itt utalhatunk mind a Hap Béla-féle *Szétfolyóíráttal*, mind a Galántai György-féle kiadványokkal (*Aktuális Levél*) kapcsolatos megfigyelési ügyekre. Vö.: Szőnyi Tamás: *Titkosírás*. Budapest, 2012. II.: 67-83. Az *Aktuális Levél*lel kapcsolatos jelentéseket lásd a [galantai.hu/festo](http://galantai.hu/festo) weboldalon.

Hadas Miklós

## A TUDOMÁNY MINT MŰVÉSZET

„hazám, hazám, te Mol, te Shell,  
te szép aranykalászevasz,  
tiéd vagyok, bármit teszel,  
tehozzád mindenem ragasz  
kodik s adyk.”

Parti Nagy Lajos: Szívlapát

Amikor előadásomra készülve tallóztam Beke László *Médium/elmélet* című könyvében, rövid időn belül egyértelmű lett számomra, hogy a szerző „több vasat tartott a tűzben”. Ez a fölismerés alátámasztotta korábbi benyomásaimat, nevezetesen, hogy Beke nem csupán a neoavantgárd iránt elkötelezett művészettörténész és közéleti ember volt, hanem művész is. Saját szavaival élve, olyan tudós volt, aki „belepiszkál a művészetbe”. Ezekkel az identitásokkal és tevékenységekkel párhuzamosan, illetve azokból következően a tudomány, a művészet és a társadalmi gyakorlat egyes formái közötti kapcsolatteremtés kivételes formátumú és tisztességgű képviselőjeként is alkotott. Ekkor jött az ötlet, hogy a tudomány mint művészet legyen előadásom tárgya. Beke László életműve kapcsán ugyanis elgondolkodtam azon, hogy amennyiben önreflexív módon visszatekintek saját pályámra, akkor vajon meg tudok-e nevezni olyan összefüggéseket, amelyek segítségével önmagamat is közelíteni tudom ahhoz a pozícióhoz, amit az ő munkásságán keresztül érzékelhetőnek véltem. Alapkérdésem tehát: elképzelhető-e, hogy egy társadalomtudós, miközben szigorú értelemben véve szakmai munkálkodást végez, művészként is létezik?

Megelőlegezve válaszom: igen, elképzelhetőnek tartom, hogy a társadalomtudós – *bizonyos értelemben* – művészként is létezzen. Ugyanakkor a félreértések elkerülése végett hangsúlyozni szeretném: nem arra gondolok, hogy tudományos tevékenysége mellett, attól mintegy függetlenül, egyfajta kettős identitással rendelkezve, a tudós ember szombat esténként kamarazenél társaival – miként ezt számos neves tudós is tette. (Tudjuk például, hogy Einstein előszeretettel hegedülgetett szabad idejében, ám e tevékenységének gyakorlatilag semmi köze nem volt szaktudósi munkásságához. Nem véletlen, hogy hegedűsként nem írta be magát a zenetörténetbe.) Kérdésem tehát arra vonatkozik, hogy tudományos tevékenysége *lényegét illetően* létezik-e a tudós művészként. Vagyis milyen közös vonások, strukturális homológiák fedezhetők fel a tudós és a művész tevékenysége között, továbbá melyek azok a szempontok, működési elvek, amelyek mind a művész, mind a tudós tevékenységét jellemzik?

Induljunk ki Max Weber „*Tudomány mint hivatás*” című 1917-es előadásából, melyben a szociológia egyik alapító atyja és talán legfontosabb és legnagyobb hatású képviselője összehasonlítja egymással a tudományos és művészeti tevékenységet. A

legfontosabb különbségnek azt tartja, hogy az utóbbi meghaladhatatlan, hiszen a „beteljesült műalkotások” örökérvényűek, míg a tudós tevékenységének lényege, hogy előbb-utóbb meg fogják haladni: „A tudományos munka a haladás része. Ezzel szemben a művészet területén – ebben az értelemben – nincs haladás. Egy olyan műről, amely művészi értelemben igazi beteljesülés, soha senki sem jelentheti ki, hogy felülmúlta egy másik, amelyik szintén beteljesülés. Az a műalkotás, amely valóban beteljesülés, sohasem múlható felül, sohasem avulhat el. Egy-egy ember személy szerint tulajdoníthat neki kisebb vagy nagyobb jelentőséget, de a tudomány minden embere tudja, hogy az, amit csinált, tíz, húsz, ötven év alatt elavul. Ez a tudomány sorsa, sőt ez a tudományos munka értelme, ennek van alárendelve, és ezt szolgálja egészen sajátos, valamennyi más – ugyanezen törvénynek alávetett – kulturális elemtől eltérő értelemben: minden tudományos beteljesülés új kérdéseket jelent, és azt akarja, hogy felülmúlják és elavuljon.”<sup>1</sup>

Ugyanakkor fontos azonosságokat és párhuzamokat is felfedezni vél a két tevékenység között: „Aki tehát nem képes, úgymond, feltenni a szemellenzőt és beleélni magát abba az elképzelésbe, hogy lelkének üdve attól függ, helyesen értelmezi-e egy adott kézirat adott helyén az éppen adott fordulatot, az csak maradjon távol a tudománytól. Sohasem fogja megismerni azt, amit a tudomány „élményének” nevezhetnénk. [...] E furcsa, minden kívülről által megmosolygott mámor nélkül, e szenvedély nélkül, e nélkül „évezredeknek kellett eltelniük, amíg megszületett, és újabb évezredek várnak némán” – tudniillik arra, hogy ez az értelmezés sikerüljön – az illető nem hivatott a tudományra, csináljon inkább valami mást. Mert az ember mint ember számára semmit sem ér az, amit nem tud szenvedéllyel tenni.”<sup>2</sup>

Hiába képzelik az önhitt tudósok, a *sugallatnak* egy szemernyivel sincs nagyobb szerepe a tudományban, mint a modern vállalkozó munkájában, akinek a gyakorlati élet problémáival kell megbirkóznia. Másfelől – ezt szintén sokszor nem látják – *nincs kisebb szerepe sem, mint a művészet területén*. Gyerekes dolog azt hinni, hogy a matematikus az íróasztalnál egy vonalzóval vagy más mechanikus eszközökkel, esetleg számológépekkel bármilyen, tudományos szempontból értékes eredményhez juthat. Nyilvánvaló persze, hogy értelmét és eredményét tekintve Karl Weierstraß matematikai fantáziája egészen más jellegű, mint a művész fantáziája, vagyis minőségileg különböznek egymástól. De nem különböznek a pszichológiai folyamat tekintetében. Mindkettő mámor (a platóni *mania* értelmében) és „*sugallat*”.<sup>3</sup>

Ahhoz, hogy az ember valami értékeset csináljon, itt is, ott is az szükséges, hogy *ötlete* támadjon, mégpedig helyes ötlete. Az ötletet azonban nem lehet kikényszeríteni. A hideg számításhoz semmi köze. Bárhogyan áll is a dolog, ezt a kockázatot, amely minden tudományos munkával együtt jár – jön-e a „*sugallat*” vagy sem? –,

<sup>1</sup> Max Weber: A tudomány mint hivatás. [1919] In: Uő: *Tanulmányok*. Ford. Józsa Péter et al. Budapest, 1998. 136.

<sup>2</sup> Uo., 133.

<sup>3</sup> Uo., 135.

szintén vállalnia kell a tudományos munkásnak. Előfordulhat, hogy valaki kitűnő, szorgalmas munkás, és mégsem volt soha egyetlen értékes ötlete sem.<sup>4</sup> ... Személyisége a tudomány terén csak annak van, aki *kizárólag az ügyet* szolgálja. És nemcsak a tudomány terén van ez így. Nem ismerünk nagy művészt, aki valaha is mást tett volna, mint hogy az ügyet szolgálta, és csakis azt.”<sup>5</sup>

Maximálisan egyetérték Weber ama állításával, hogy mind a művészet, mind a tudomány esetében nélkülözhetetlen az ihlet, a mánia, a sugallat, az ügy fontosságába vetett hit (Pierre Bourdieu mindezt *libido academican*nak nevezi, és a tudós habitusát meghatározó tartós diszpozíció egyik legfontosabb összetevőjének tekinti). Megjegyzendő, hogy persze tudós és tudós között jelentős különbségek lehetnek – miképpen művész és művész között is. Tehát egyáltalán nem kizárható, hogy egy-egy alkotóban viszonylag alacsonyán hőfokon buzog a sugallat és saját tevékenységének vagy személyének fontosságába vetett hit. (E ponton eltekinthetünk az alkotói válságok, kiégetések vagy az ihlet elapadásának és ciklikus működésének figyelembevételétől.) Ugyanakkor vitathatónak érzem azt a weberi fölvetést, miszerint *a tudomány minden embere tudja, hogy az, amit csinált, tíz, húsz, ötven év alatt elavul. Ez a tudomány sorsa, sőt ez a tudományos munka értelme. Úgy gondolom, hogy ez a tézis legalábbis finomításra, árnyalásra szorul.*

Kétségtelen, hogy 45 évvel Weber előadását követően, Thomas Kuhn<sup>6</sup> hasonló állítást fogalmaz meg opus magnumában, amikor amellet érvel, hogy a tudományos forradalmak során a korábban axiomatikusnak tekintett tudományos módszertani elköteleződések, kérdésvetések, elképzelések és hitek helyett a tudósközösség új axiómák és hitek, vagyis új paradigmák bűvöletében kezd el tevékenykedni. Galilei és Kopernikus vizsgáldásai alapvetően megváltoztatták az univerzumból kialakított képet, vagyis a fizikusok közösségének tagjai egy-két évszázad alatt áttértek a geocentrikus világtépről a heliocentrikus világtépre. Azok a tudósok pedig, akik továbbra is a geocentrikus világtépre hittek, lassan tudományterületük perifériájára sodródtak, és nevük előbb-utóbb feledésbe merült. Miképpen az is köztudott, hogy az einsteini relativitáselmélet számos vonatkozásban felülírta a newtoni mechanika törvényszerűségeit – noha számos példával alátámasztható, hogy a newtoni mechanika bizonyos állításai ezt követően sem váltak érvénytelenné. Megjegyzendő ugyanakkor, hogy Kuhn esettanulmányai kizárólag a természettudományokra vonatkoznak.

Amikor Weber a tudományos tevékenység elavulásáról beszél, állítását az alábbi tagmondat előzi meg: „*egy olyan műről, amely művészi értelemben igazi beteljesülés, soha senki sem jelentheti ki, hogy felülmúlta egy másik, amelyik szintén beteljesülés*”. Még ha el is fogadjuk ezt az állítást – és nincs okunk rá, hogy ne így tegyünk –, akkor is ajánlatos utalni egy olyan tényezőre, amelyet Weber nem vesz figyelembe. Nevezetesen: elkerülhetetlen, hogy egy művész lényegében egész pályája során reflektáljon más művészek „igazi beteljesülést” jelentő alkotásaira. Már csak azért is, mert

<sup>4</sup> Uo., 136.

<sup>5</sup> Uo., 135. (Az én kiemeléseim: HM.)

<sup>6</sup> Thomas Kuhn: *A tudományos forradalmak szerkezete*. [1962] Ford. Bíró Dániel. Budapest, 1984.

a művészeti tanulmányok – hasonlóan a tudományok műveléséhez vezető stúdiómokhoz – jórészt korábban alkotó művészek (illetve tudósok) munkásságának megismerésén alapszanak, melynek során nagy jelentősége van az alkotói technikák elsajátításának. Vagyis a művészeti tevékenység szabályainak, fortélyainak elsajátítása magában hordozza korábban élt és kortárs művészek munkásságának elmélyült ismeretét. Következésképpen a művészi alkotás egyik meghatározó eleme, hogy az alkotó más alkotókhoz képest fejezi ki saját magát. Ennek része, amikor egy adott művész vagy művészek egy csoportja más művészekkel, illetve művészcsoportokkal szemben kíván fellépni. Egy romantikus zeneszerző életműve például nem érthető meg anélkül, hogy figyelembe vennénk viszonyát a bécsi klasszikához, miképpen a huszadik századi művészeti avantgárd egyes hullámai – legyen szó az irodalomról, a zenéről vagy a képzőművészetről – nem értelmezhetők a romantika és a realizmus korábbi irányzatainak figyelembevétel nélkül. Más szóval, a Weber által említett „művészi beteljesülések” folyamatos művészi újra-értelmezések tárgyát képezik. (Zárójelben jegyzem meg, hogy rengeteg olyan példát találhatunk a művészettörténetben, amikor egy alkotó, egy kritikus vagy egy művészettörténész kritikusan és távolságtartó módon viszonyul más alkotók műveihez, mi több, fércműnek, zsákcúcnak nevezi azok „igazi beteljesülésként” született alkotásait. Gondoljunk csak arra, hogy 1955-ben, amikor Bartókot a „formalizmus” vádjával illeti a hivatalos kultúrpolitika, Kodály e sorokkal védi egykori kollégáját a *Szabad Nép* szeptember 25-iki számában: „Mint minden nagy mesternek, neki is vannak alkotásai, amelyek járatlan, sőt járhatatlan útain csak a beavatottak tudják követni, azok sem fáradság nélkül. Túlbugzó szószólói csak ártnak vele, ha effajta műveit akarják avatatlan tömegek elé vinni”. (Az én kiemelésem: HM)

Rengeteg példát hozhatunk föl annak illusztrálására is, hogy egy zeneszerző *hommage*-ként idézi és értelmezi újra egy másik zeneszerző művét. Gondoljunk Benjamin Britten *„Változatok és fuga egy Purcell témára”* című darabjára vagy Brahms Haydn-témára komponált variációira – hogy csak a leghíresebbeket említsem! Vannak rejtettebb hatások, újra-értelmezések is – például amikor Bartók kései vonós-negyeseiben rafináltan reflektál a Beethoven kvartettek egyes szerkezeti és melodikai elemeire. Vagy akár emigrációban született *Concerto*jának negyedik tételét is említhetjük, ahol – igen összetett értelmezési alternatívákat kínálva – a *„Szép vagy, gyönyörű vagy Magyarország”* dekonstruált operettdallamát idézi föl. (Bartók példája azért is érdekes, mert ő olyan alkotó volt, aki komponista tevékenységével teljes összhangban – ha tetszik, azt elmélyítendő – végezte a tudományos sztenderdeknek minden tekintetben megfelelő folklorista/népzene gyűjtői munkáját!) Ebben a kontextusban említhetjük Parti Nagy Lajos páratlan asszociációs perspektívákat megnyitó költészetét a *Rókatárgytól a Szívlapátig*, és tovább – mint azt a jelen írás mottója is érzékeltetni hivatott. És hogy a képzőművészet se maradjon ki a példatárból: utalhatunk arra is, midőn Rembrandt rubensi pózban és rubensi udvaronci öltözetben festi le magát. Szemben ugyanis Dürerrel, aki objektív kíván maradni, valamint Rubens-szel, aki mindig humanista patríciusként ábrázolja önmagát – Rembrandt előszeretettel bújik a különböző karakterek bőrébe. Vagyis ő egy modern Próteusz,



egy *everyman*, aki minduntalan szerepet alakít, bohóckodik, pózol, idézőjelbe tesz. Olyan alkotó, aki képes bárkinek a személyiségét magára venni. Nem véletlenül tartják a romantikusok inkonzisztens, shakespeare-i alkatnak.<sup>7</sup>

Nos, pontosan ugyanilyen viszony létezik a társadalomtudományokban is egyes szerzők és paradigmák között. Nem értelmezhetjük például az európai szociológiában a múlt század hatvanas éveitől dominánssá váló konfliktuselméleti hagyományt annak figyelembevétele nélkül, hogy e szemléletmód térnyerése kritikai reflexiónak tekinthető a Parsons által képviselt amerikai strukturalista funkcionális vélelmezett apologetikus szemléletmódjára. És vajon mennyire indokolt azt állítani, hogy a szociológiai tudás mára meghaladta volna Max Weber vagy Marx Károlyt? Figyelembe véve e diszciplína elmúlt száz-százötven évének fejleményeit, kijelenthető, hogy a szociológusok korántsem érvénytelenítették és haladták meg Marxot, Durkheimet vagy Max Weber. Anélkül, hogy elmélyült diszciplínatörténeti fejtegetésekbe kezdenék, talán elég arra utalnom, hogy a világ legtöbb egyetemén a szociológiatörténeti bevezető kurzusok e három alapító atya nevével kezdődnek, és többnyire úgy folytatódnak, hogy a kollégák ki- és bemutatják, hogy e szerzők gondolatai hogyan élnek tovább mindmáig a különböző iskolák és paradigmák axiómáiban és kérdésfeltevéseiben. Felsőbb éves kurzusokon pedig már részletesebben is szó esik a Marx- vagy Weber-recepció történetéről, mely témákkal kapcsolatban manapság már egy folyamatosan bővülő, könyvtárnyi szövegtörzset áll rendelkezésünkre. Gondoljuk csak a neomarxista reneszánszra, mely a 21. század második és harmadik évtizedében egyértelműen erősödik Magyarországon – mindenekelett a fiatal társadalomtudósok körében!

Miképpen bármikor megtörténhet az is, hogy korábban elfelejtett társadalomtudósok egyszer csak ismét fontossá válnak, és bekerülnek a domináns kánonba. Pontosan ez történik máig Max Weberrel, akit először Talcott Parsons fedezett föl, majd Bourdieu – mintegy szembe szállva a hatvanas évek francia társadalomtudományának nemzeti fókuszú főirányával. Bourdieu, mint ezt maga is megfogalmazza,<sup>8</sup> a francia Durkheim és Lévi-Strauss mellett hangsúlyosan beillesztett az általa képviselt és egy-két évtizeden belül dominánssá váló új kánonba néhány német szociológust is, mindenekelett Marxot és Weber (plusz olyan filozófusokat is, mint Kant vagy Humboldt). E hivatkozási stratégiákkal egyértelműen az volt a célja, hogy egy érvényes és erőteljes európai alternatívát teremtsen az amerikai szociológia dominanciájával szemben. Amikor fiatal marxista magyar társadalomtudósok a *Mércén*, a *Helyzet Műhelyben* vagy az *Új Egyenlőségben* marxi fogalmak alapján értelmeznék kortárs fejleményeket és viszonyokat, az sem arra utal, hogy Marxot meghaladtuk volna. És amikor egyes interpretátorok a weberi szociológia alternatív értelmezését nyújtják, az sem azt jelenti, hogy a nagy német alapító atyát meghaladtuk volna, hanem épp az ellenkezőjét: nevezetesen, hogy folyamatosan újra hasz-

<sup>7</sup> Simon Schama: *Rembrandt's Eyes*. New York, 1999. 296-301.

<sup>8</sup> Pierre Bourdieu: *A tudomány tudománya és a reflexivitás*. Ford. Házás Nikoletta, Simon Vanda. Budapest, 2005.

nosítjuk életművét. Vagyis éppen Max Weber életműve cáfolja azt az állítást, miszerint a tudósok alkotásai néhány évtized alatt elavulnának. Az ő szinte kimeríthetetlenül gazdag oeuvre-je tökéletesen megfelel a különböző interpretációk számára, mert mind a racionális döntések elmélete, mind a liftező mikro-makro elméletek, mind a különböző gazdaszociológiai megközelítések meríthetnek belőle (az már más kérdés, hogy e merítések során sokszor pontosan az marad ki, amitől szeretjük Max Webert: elemzéseinek briliáns, történetileg rendkívül komplex és elmélyült szempontrendszerre).

Akadnak persze olyan tudósok és művészek is, akik saját korukban talán kevésbé voltak fontosak, vagy esetleg alkotásaik nem jutottak el kortársaikhoz. Az utókor által fölfedezett és nagyra tartott Vermeert például alig ismerték a 17. századi Hollandiában. Nem csupán azért, mert életműve viszonylag szerény: mindössze harminc alkotásból állt. Jellemző módon ő nem is festőként, hanem műkereskedőként volt a delfti Szent Lukács-céh tagja, aki saját kocsmájában árulta a műveket – mivelhogy elsősorban kocsmáros (na jó, fogadós) volt...<sup>9</sup> Tehát tulajdonképpen nem véletlen, hogy alkotásai csak évszázadokkal később kerültek be a kánonba, jóllehet manapság a holland aranykor legjelentősebb műalkotásai közé soroljuk azokat. Miképpen akadhatnak olyan történelmi helyzetek is, amikor egyes tudósok eredményei nem jutnak el a tudományos közösséghez – mint például Norbert Elias esetében, aki rosszkor volt rossz helyen, hiszen zsidóként a náci Németországban németül írta meg az opus magnumot a civilizáció folyamatáról. Ez a korszakalkotó mű csak három évtizeddel később lépte át a nemzetközi tudósközösség ingerküszöbét, ám – noha azóta kritikai recepciója könyvtárnyi méretűvé növekedett – máig nem beszélhetünk arról, hogy gondolatait a tudósközösség meghaladta volna. Vagy vegyük a Bourdieu szociológiájában központi jelentőséggel bíró habitus-fogalmat, amelyet korábban előszeretettel használtak a legnagyobbak – Durkheim, Mauss, Veblen, Weber, Husserl, Schütz vagy Elias, ám a kategória viszonylag periférikus maradt mindaddig, amíg az 1980-as évektől a Bourdieu-fordítások egyre nagyobb számban jelentek meg az angolszász társadalomtudományban. Vagyis kijelenthetjük, hogy bármikor megvan a lehetőség arra, hogy a Weber által elvileg feledésre és meghaladásra ítélt paradigmákat, tudósokat, tudáselemeket, kulcsfogalmakat utódaik újra-hasznosítsák és újra-kontextualizálják.

Ha a művész és a tudós tevékenysége közötti további strukturális homológiákat keressük, említhetjük az *esztétikum*, a *szépség* dimenzióját is, mely mindkét területen meghatározó jelentőséggel bír(hat). Vajon fölül lehet-e múlni Illyés Gyula *Puszták népét* – melynek szerves részét képezi a mű esztétikai szépsége? E könyv *egyszerre* tekinthető szépirodalomnak és népi szociográfiának, mi több, szociológiai elemzésnek is. A *Puszták népe* máig releváns, hiszen kiemelkedően fontos társadalmi jelenségről, a szegénység egy történelmileg kikristályosodott formájáról szól, mégpedig árnyalt, érzékeny leírások révén, egy olyan szépirodalmi nyelven, amit örömmel olvasni. És vajon fölül lehet-e múlni Clifford Geertz elemzését a bali kakasviadalról?

<sup>9</sup> Maarten Prak: *The Dutch Republik in the Seventeenth Century*. Cambridge, 2005. 243–244.

Ki tudja elfelejteni azokat a sorokat, amelyek arról szólnak, ahogy a kutató az őslakosokkal együtt menekül a rendőrök elől, s hogy e közös menekülésnek köszönhetően azonos pozícióba kerül a helyi közösség tagjaival, melynek következtében megeremtődik iránta a bizalom. Geertz sűrű leírásában ráadásul nem csupán az a lényeges, hogy szépen, érzékletesen és élményszerűen ábrázolja az eseményeket és viszonylatokat. Ő ennél tovább megy, és az általa kidolgozott interpretatív antropológia meghatározó elemévé teszi az elemzett népcsoportok belső nézőpontjának rekonstrukcióját, vagyis a vizsgálati tárgy valóságrepresentációjának sűrű leírását. Egyúttal saját megismerő pozícióját és a vizsgálati tárgyhoz való viszonyát is az (ön)reflexió tárgyává teszi.

És ezzel elérkeztünk a művészi és tudományos tevékenység közötti újabb hasonlósághoz, nevezetesen az *önreferencialitás*, *önpozicionálás*, *önreflexió* kérdésköréhez. Létezik ugyanis olyan vizsgálati módszer, illetve megismerési technika a társadalomtudományokban, amelyben a megismerő szubjektum társadalmi beágyazottsága, illetve e szubjektumnak a megismerés tárgyához való viszonya kitüntetett fontosságú. E tekintetben a tudományos munka a legszemélyesebb művészi kifejezésformákhoz, az önarcképhez, a vonósnyegyeshez vagy a lírához válhat hasonlóná. Ilyen például a *Standpoint Theory*, mely az 1980-as években mindenekelőtt a feminizmus második hullámának szerzőinél jelenik meg. E szemléletmód egy Hegelig visszanyúló, Marx által tökéletesített ismeretelméleti pozíciót képvisel, mely – hasonlóan a geertz-i megismerő pozícióhoz – a szituációba ágyazott tudás jelentőségét hangsúlyozza. Ez történik akkor, amikor például Donna Haraway azt fogalmazza meg,<sup>10</sup> hogy csak akkor van lehetőségünk releváns objektivitásigényű állítások megfogalmazására, ha önmagunkat is szituacionálisan pozicionáljuk a vizsgálati tárgyhoz képest. Vagyis csak a testileg inkorporált tartalmakat is figyelembe vevő önreflexió révén lehetünk képesek objektivitás igényű igazságállítások megfogalmazására. Nem véletlen, hogy Haraway *tudományos prózának* nevezi saját műveit.

A fenti példák mélyen személyes jellegűek voltak. Mind a fő referenciák folyamatos re-interpretációjának követelménye, mind a szituációba ágyazottság önreflexív tudatosítása, mind a tudományos nyelv esztétikai megkomponáltságának igénye olyan tényezők, amelyeket igyekeztem tudatosan és következetesen érvényesíteni munkásságom során (és nem látok rá okot, hogy ne így tegyek a jövőben is). E törekvésem egyik jellegzetes példájának tekinthetők az évtizedek óta publikált monológjaim, amelyekben arra törekszem, hogy e narratívák ne csupán többféle értelmező kontextusban legyenek relevánsak, hanem egyúttal jól megírt, szépen megkomponált szövegekként funkcionáljanak. E tekintetben egyik legkomolyabb szakmai sikeremnek azt tekintem, amikor Zeke Gyulával írott *Vilmos-könyvünket*<sup>11</sup> az adott évben beválogatták a tíz legjobb magyar regény közé. Ez a könyv mintegy kétszáz órányi

<sup>10</sup> Donna Haraway: A szituációba ágyazott tudás. *Férfiuralom. Írások nőkről, férfiakról, feminizmusról*. Szerk. Hadas Miklós. Budapest, 1994. 121-141.

<sup>11</sup> Hadas Miklós – Zeke Gyula: *Egy fölösleges ember élete. Beszélgetések Vázsonyi Vilmostal*. Budapest, 2011.

interjú alapján készült szövegfolyam, amelyből mintegy kiretusáltuk saját magunkat és a kérdéseinket, majd rafináltan megszerkesztett, koherens monológgá alakítottuk a beszélő narratíváját. Ezekre az ismeretelméletileg és módszertanilag is releváns kérdésekre reflektálok mind a *Szex és forradalom*-kötetem előszavában,<sup>12</sup> mind a Vilmos-könyv utószavában. Nem véletlen tehát, hogy a bourdieu-i szocioanalízis követelményét érvényesítve<sup>13</sup> – úgymond – „végtelenített adatbázisként” tekintek önmagamra legújabb könyvem<sup>14</sup> bevezetőjében, amikor saját plurális habitusom sajátosságait próbálom meg rekonstruálni. Hab a tortán, hogy miközben ezt teszem, egyúttal kísérletet teszek arra is, hogy újra-értelmezsem és tovább differenciáljam a bourdieu-i habituselmélet bizonyos megfontolásait.

Mindazonáltal pontosan tisztában vagyok azzal, hogy a tudományos világ nem az általam preferált irányba halad. A huszadik század végétől ugyanis a piac egyre eredményesebben gyarmatosítja a tudományt: a multinacionális vállalatok szervezeti világából származó *könyvviteli kultúra*<sup>15</sup> a behatárolt perspektívájú és korlátozott racionalitású piaci technikák hatálya alá igyekszik rendelni a tudományos kutatást és oktatást, reprodukálva a tudományos piac hatalmi monopóliumokkal rendelkező aktorainak dominanciáját. Ily módon a Globális Észak angolszász túlsúlyú egyetemei (Yale, Oxford, Stanford stb.), a globális kiadók és a pályázati pénzekről és tudományfinanszírozásról döntő nemzetközi testületek behozhatatlan versenyelőnyre tesznek szert. Emellett az eredeti universitas-eszme lényegét alkotó, érdekmentes, örömteli és mellérendelt kollegiális kooperáción alapuló viszonylatokat a „minőségbiztosítás”, a „könyvelés”, az „elszámoltatás” és a „felelősségre vonhatóság” szervezeti kultúrája váltja föl. Más szóval, a *peerek* informális bizalmi kapcsolatokon alapuló együttműködésének helyébe a bürokratikus-hierarchikus szervezet bizalmatlanságon alapuló formális viszonylatai lépnek.

A könyvviteli kultúra intézményi korlátai nem csupán a tudományos haladás esélyeit csökkentik, hanem a tudós tevékenységéből is egyre inkább száműzik a Weber által még nélkülözhetetlennek tartott ihlet, hit, mánia, szenvedély és sugallat jelentőségét. Mindazonáltal értéktételezéseimen, elkötelezettségeimen a jövőben sem kívánok változtatni, noha pontosan tudom, hogy ezáltal egyre inkább Don Quijote leszek az audit kultúra *elvarázstalanító* és *elvarázstalanodó* világában (hogy egy újabb weberi kulcsfogalmat parafrázáljak). Szerencse ugyanakkor, hogy szabad emberként mindezt megengedhetem magamnak, és azzal foglalkozhatok, ami szenvedélyesen érdekel. Ezáltal pedig, reményeim szerint, saját akadémiai libidómat kiteljesítve, művészi késztetéseimnek eleget téve úgy alkothatok a tudomány világában, ahogy azt Beke László is megkísérelte.

---

<sup>12</sup> Hadas Miklós: *Szex és forradalom. Tíz monológ*. Budapest, 2001.

<sup>13</sup> Pierre Bourdieu: *Esquisse pour une auto-analyse*. Paris, 2004.

<sup>14</sup> Hadas Miklós: *Outlines of a Theory of Plural Habitus*. Abingdon, 2022.

<sup>15</sup> Chris Shore: Audit culture and Illiberal governance. Universities and the politics of accountability. *Anthropological Theory*, 8, 2008, 3. 278–298.

Szijártó Zsolt

# „‘ÚJ MÉDIUMOK’ – MI A TEENDŐ? (1989)”<sup>1</sup>

BEKE LÁSZLÓ MÉDIUM-FELFOGÁSÁRÓL

„A médiumban mint tükörben szemlélem magam, mivel tudom, hogy a médium így leleplezi önmagát, s miközben leleplezi, meg is újítja önmagát, s megújít engem.”

(*Késői? megjegyzések egy új mediális gondolkodás érdekében. 1978*)<sup>2</sup>

Ez a *Médium/elmélet* című, 1997-ben megjelent könyv több szövegében is előkerülő mondat jól összefoglalja Beke László médium-felfogásának fontosabb elemeit: a médiumra irányuló reflexiót, mely számára leginkább a kritika lehetőségét jelentette, a mediális gondolkodást, mint ami esélyt kínál a (művészeti) gyakorlat folyamatos megújítására, és egy speciális, Bekéhez közel álló médiumot, a tükröt, a soha-el-nem-készült, de ambiciózus *Vizuális Kultúra Enciklopédia* egyik általa megírt szócikkét<sup>3</sup>. Ez a médium-felfogás nagyjából az 1970-es évek közepe felé alakult ki, Bekére jellemző módon nem annyira nagy elméleti tanulmányokban, mint inkább kisebb alkalmi írásokban: kiállításmegnyitók sokszor provokatív-játékos-ironikus ötletkavalkádjában (*Néhány gondolat a lemezről, A videótól a vízumig*),<sup>4</sup> katalógusszövegekben, vagy – mint a jelen tanulmány címe is utal rá – konferenciák alkalmi felkérésein gondolkodva. Az így létrejött médium-konceptió folyamatosan jelen volt gondolkodásában, meglehetősen egységes képet mutatott, néha (a felkérések irányának megfelelően) módosult, új hangsúlyok kerültek elő, de lényegi változások nem történtek benne. Középpontjában egy

<sup>1</sup> Beke László: *Médium/elmélet. Tanulmányok 1972–1992*. Budapest, 1997. 265–277. (Első megjelenés: *Elméleti konferencia 1989. Előadások*. Szerk. Acsay Judit. Budapest, 1989. 69–79. A szövegben az új kiadás oldalszámaira hivatkozom.)

<sup>2</sup> Beke 1997. i. m. 87–88.

<sup>3</sup> Beke László: *A tükör. Előtanulmányok a vizuális kultúra enciklopédiájához*. (Miklós Pál utószavával.) Kézirat. Budapest, 1982. Néhány fontosabb hozzá kapcsolódó kiállítás, illetőleg katalógus ebben a tárgykörben: Tükör-munkák 35 művésztől (Balatonboglár, Kápolnaműterem, 1973. augusztus 5–11. Újra bemutatva: Az Artpool Művészetkutató Központ 1992. március 2. – május 15.); Beke László: *Für ein "musée imaginaire" des Spiegels*. Duisburg, 1982.; Beke László: *Megjegyzések a tükör szerepéről a művészetben. Új Symposion*, 12. 1980. 455–458.

<sup>4</sup> Beke 1997. i. m. 206–208., 199–206.

sajátos viszonyrendszer állt: hogyan lehetséges a képzőművészet területén megfigyelhető aktuális fejleményeket (így például a konceptuális művészet megjelenése) értelmezni egy korszerű médiaelmélet segítségével.

\* \* \*

A címben megidézett tanulmány egy konferencia-hozzászólás írásbeli változata, amely a Magyar Iparművészeti Főiskola (1987-ben létrehozott) Vizuális Nevelési Központja által rendezett összejevetelen hangzott el 1989-ben, a Főiskola akkori kiállítóhelyén, a Tölgyfa Galériában. Az előadások egy évvel később nyomtatásban is megjelentek, a *Tölgyfa füzetek* sorozatban.<sup>5</sup> A kötet ambiciózus címe (*Elméleti konferencia 1989 - Előadások*) arra utalt, hogy ez volt a főiskola első nyilvános elméleti konferenciája, s ilyen módon határpontnak számított az intézmény történetében. A kérdés, amelyre a résztvevők válaszokat kerestek, így hangzott: „Miként lehetséges a hazai realitások között a szakmai működésre való felkészítést összehangolni a szellemi, művészetek tendenciák megismerésére nyitott, egyéni kezdeményezésre képes alkotói magatartás kifejlesztésével?”<sup>6</sup> A szerzők között szerepelnek képzőművészek (Bak Imre, Maurer Dóra), művészettörténészek (Németh Lajos, Hegyi Lóránd, Forgács Éva, Beke László, Ferkai András), a korszak néhány intellektuelje (Tamás Pál és Zelnik József), illetőleg a Főiskola oktatói (Kiss István, Zalavári József).

A tartalmilag és színvonalában is heterogén tanulmányokat tartalmazó, lazán szerkesztett kötetet belengi valamilyen átmenetiség-tudat, korszakváltás-érzet, a várhozásoknak és a bizonytalanságnak, a lehetőségeknek és a determináltságnak sajátos keveréke<sup>7</sup>. Ez a korszakváltás-tudat tükröződik az akkori rektor, az intézményben 1983 óta jelentős oktatási reformokat megvalósító Gergely István megnyitó szövegében is: „A mi szakmánk többé-kevésbé, közvetve-közvetlenül technikai, technológiai, iparindusztriális kötődésű. Arra kell választ keresnünk, hogy a mi posztindusztriálisnak nevezett korunkban egy kevésbé iparindusztrializált országban – a mi sajátos közegünk szellemi arculatában – miként lehet megtalálni a jövő évezred távlatait fűrészszókkal, és a mi zaklatott önmagunkkal is egyaránt adekvát magatartást.”<sup>8</sup>

---

<sup>5</sup> *Elméleti konferencia 1989*. i. m.

<sup>6</sup> Forgács Éva: Az iskola konfliktushelyzete. *Elméleti konferencia 1989*. 80.

<sup>7</sup> Mindezt jól mutatja, hogy egy alapján véve oktatási probléma (a művészeti felsőoktatás aktuális lehetőségei, feladatai) köré szerveződő rendezvényen több előadó is inkább a modern és posztmodern állapotok meghatározásával volt elfoglalva, s nem nagyon bíbelődtek konkrét oktatási kérdések megoldásával. Többek között az alábbi címen hangzottak el előadások: *Kísérlet a posztmodern zeitgeist (sic) körülírására* (Hegyi Lóránd) *Véget ért-e a modern?* (Tamás Pál), *A dolgok fájdalmas természete* (Zelnik József). *Elméleti konferencia 1989*. i. m. 37-59., 120-126., 14-31.

<sup>8</sup> *Elméleti konferencia 1989*. 4. A kérdésfelvetés nem volt egyedülálló a korban, több hasonló találkozó is zajlott ebben az időszakban, amikor a rendszerváltás teremtette átmeneti feltételek között a felsőoktatás különböző intézményei kísérletet tettek az öndefinícióra.

Beke László kötetbeli írásának kiindulópontja szorosan kapcsolódik a konferencia kérdésfelvetéséhez, a felsőoktatási intézmény jövőjéhez.<sup>9</sup> Három pontban próbál választ adni arra a kérdésre, hogy milyen legyen az Iparművészeti Főiskola jövőbeli képzési struktúrája, amely képes alkalmazkodni az átalakuló társadalmi-kulturális és mediális környezethez:

„1. Mi legyen a korszerű követelményrendszere egy iparművészeti főiskolának (beleértve az oktatási anyagot, tanári állományt, hallgatótípust stb.)

2. Ezt a követelményrendszert mennyire módosítják a nemzetközi művészeti (kulturális, szellemi, társadalmi, tudományos stb.) életben bekövetkezett változások (*Különös tekintettel az új médiumok szerepére*. – kiemelés tőlem: SzZs)

3. Mindezek a szempontok hogyan érvényesíthetők a jelenlegi magyarországi helyzetben?”<sup>10</sup>

Már a kérdések megfogalmazásából is látható, hogy Beke a felsőoktatási problémát egy tágabb összefüggésbe helyezi és összekapcsolja a korszak kommunikációs technológiáinak változásával, a mediális átalakulással, az „új médiumok” által teremtett új helyzettel. Az „új médiumok szerepe” és az intézményi reform közötti kapcsolatot – első megközelítésben – az ismeretanyag mennyiségének szinte átláthatatlan megnövekedése jelenti; az a probléma, hogy a megváltozott információs környezetben egyre nehezebb feladatnak tűnik egy-egy szak curriculumába beilleszteni a minimálisan szükséges szakmai tudás és az általánosabb ismeretek elsajátítását. A feldolgozandó ismeretanyag exponenciális növekedése, a rendelkezésre álló oktatási idő szűkössége, illetőleg az emberi agy véges információfeldolgozási kapacitása közötti ellentmondásokra hívja fel a szöveg bevezetője a figyelmet.

De nem csupán erre. Beke ugyanis fontosnak tartja az ide vezető út bemutatását, az információ státuszának átalakulását, a nemzetközi művészeti élet struktúrájának, illetőleg a korszak tágabb intellektuális klímájának megváltozását („gondolok itt a posztmodern gondolkodásmód elterjedésére vagy a „yuppie” mentalitásra, mely az elmúlt öt évben gazdasági tényezővé vált a fejlett ipari országokban” – ahogyan a szöveg fogalmaz)<sup>11</sup>. A rendszerváltás körül kialakult új helyzetet elsősorban a mediális átmenet, az új médiumok megjelenése és gyors térhódítása szempontjából kiindulva elemzi. Hiszen nem csupán társadalomtörténetileg volt átmeneti ez a korszak (a politikai rendszerváltással, a piacgazdaság bevezetésével, egy teljesen új intézményi környezet létrehozásával), hanem médiatörténetileg is. Beke is említi a műholdas televíziózás szinte sokszerű betörését a mindennapi élet világába („egész Budapest a műholdas programok mámorában úszik, ami nem rossz dolog”,<sup>12</sup> a személyi számítógépek elterjedését, az analóg és a digitális világ határainak folyamatos elmozdulását.

<sup>9</sup> Ebből a szempontból leginkább Maurer Dóra: *Új médiumok – Oktatási kísérletek* című írásával rokon, amely a Főiskolán tartott különböző kurzusain, a hallgatókkal közösen végzett kísérleti munkáit elemzi és értelmezi nagyon izgalmasan, analitikus részletességgel. *Elméleti konferencia 1989.* 93–101.

<sup>10</sup> Beke 1997. i. m. 265–266.

<sup>11</sup> Uo., 269.

<sup>12</sup> Beke 1997. i. m. 272.



1. Beke László 2009-ben, Tóth Melinda születésnapjára az Intézet könyvtárszobájában, az Országház utcai épületben

Jelen tanulmány középpontjában két kérdés áll: mit látott meg és tartott érdekesnek az „új médiumok” megjelenésében egy nemzetközileg is jól tájékozott, az aktualitás iránt különleges érzékkel rendelkező művészettörténész, akinek meghatározó élményei leginkább az 1960–1970-es évek művészeti mozgalmához (a fluxushoz, a konceptuális művészethez) kapcsolódtak? Aki minden új kulturális jelenséget valamilyen formában a művészet, a művészetvilág belső dinamikájából, történéseiből próbált megérteni? Ez az intellektuális-szakmai háttér, a kortárs modern művészethez kapcsolódó értelmezési keretek, milyen konceptualizációkat tettek lehetővé számára az „új médiumok” vonatkozásában? E szöveg, illetőleg az 1970-es évek végétől megjelenő hasonló tematikájú írásai alapján jól rekonstruálható Beke László médiumokról alkotott elképzelésrendszere. Milyen médium-fogalmat használt, hogyan gondolkodott a medialisitásról, mit jelentett számára az általa több ízben is felemlített „korszerű mediális szemlélet”? Illetőleg kicsit tágabban: mit tudunk meg e médiumtematikán keresztül Beke tudományos érdeklődéséről, a korszak jellegzetes intellektuális áramlataihoz való viszonyáról?

Mindezen kérdések megválaszolásához jelen tanulmány médiatörténeti-médiaarcheológiai<sup>13</sup> kiindulópontot választott. A médiaarcheológia egyaránt vizsgálja az analóg, az elektronikus és a digitális médiumokat, sokszor egymással összehasonlító

<sup>13</sup> Erről ld. bővebben Lisa Gitelman new york-i médiatörténész könyvét, amelyhez jelen tanulmány is sok szállal kapcsolódik. Lisa Gitelman: *Always already new: media, history and the data of culture*. Cambridge, 2006.



módon, s a mediális változás elemzésekor mind a technológiai, mind a kulturális kontextusokat figyelembe veszi. Ez az irányzat megpróbál a médiumok fejlődéséről szóló, megcsontosodott narratívák mögé jutni, s a fogadtatásuk tényleges történéseit felrajzolni: mikor és miért lesz fontos egy tudásterületen az új médiumok megjelenése, hogyan fogadják a mediális átalakulást az érintettek, milyen átalakulást hoz mindez a gyakorlatok, illetőleg a fogalmak szintjén?<sup>14</sup> Jelen tanulmányban ezt a nézőpontot alkalmazzuk arra, hogy Beke szövegein keresztül megvizsgáljuk, hogyan jelent meg a mediális szemlélet az 1970-es évek végén Magyarországon a művészetről való gondolkodásban, milyen diszciplináris kapcsolódási pontok léteztek a képzőművészet, a művészettörténet és a médiatudomány között, miképpen hatottak egymásra ezek a különböző konceptualizációk?

\* \* \*

Ahhoz, hogy ezekre a kérdésekre válaszolhassunk, érdemes röviden áttekintenünk, milyen körülmények között jött létre a Beke-féle médium-felfogás. Ehhez vissza kell nyúlni az 1970-es évek második felében született írásaihoz: *Késői? megjegyzések egy új mediális gondolkodás érdekében* (1978), *Műfajok és médiumok* (1979).<sup>15</sup> A „médium”-fogalom ettől az időszaktól jelent meg egyre többször az írásaiban, mégpedig korabeli művészeti-művészettörténeti problémákra reflektálva. A fotóművészet státusza körüli viták, a videó elterjedésével előállt új helyzet, a konceptuális művészet által tematizált problémák együttesen vezettek oda, hogy a művészetvilágon belül megélnékült a medialis területe iránti érdeklődés. „Ennek a mediális érdeklődésnek köszönhető a „fotó/művészet” létrejötte is, tovább a mail art és a stamp art (postai küldemények, művészetpecsétek), a „marginális művészetnek is nevezett tevékenységforma elterjedése (Attalai Gábor, Tóth Gábor, Tót Endre”.<sup>16</sup> Mindezzel párhuzamosan a művészeti praxis szintjén egyre nagyobb számban jelentkeztek különböző intermedialis törekvések, a képzőművészet szinte minden ágában általánossá vált a különböző anyagok és technikák használata: „híres példa erre a textilapplikációkkal »kontárkodó« Keserü Ilona. [...] Nem véletlen, hogy Keserü egyik fő működési területét a színházban találta meg, ami viszont nem jelenti azt, hogy díszlettervezővé vált, hanem azt, hogy egy köztes szférát alakított ki a képzőművészet és a színház-

<sup>14</sup> Az itt vázolt kérdésfelvetés kapcsolódik egy korábbi kutatáshoz, amely egy másik tudományterületen, a szociológiában vizsgálta az új mediális technológiák megjelenésével létrejött helyzetet. Ezt a problémát a Nyíró András és Szakadát István által szerkesztett, s 1989-ben megjelent *Segédkönyv a Politikai Bizottság tanulmányozásához* című kötet elemzésén keresztül vázoltuk fel, amelyet az analóg és a digitális világ közötti határhelyzet sajátos dokumentumaként értelmeztünk. (ld.: Szijártó Zsolt – Németh Szilvia: A digitális átmenetiség kordokumentuma: Adalékok a *Segédkönyv a Politikai Bizottság tanulmányozásához* című könyv elemzéséhez. *A magyar internet története*. Szerk. Tófalvy Tamás. Budapest, 2021. 13–27.

<sup>15</sup> Ld.: Beke 1997. i. m. 83–89., 102–120.

<sup>16</sup> Uo., 111.

művészet határán.”<sup>17</sup> E változások nemcsak azzal a következménnyel jártak, hogy az újfajta gyakorlatok kiterjesztették a művészek által használt médiumok körét, megkérdőjelezték a műalkotás ontológiai státuszát, hanem – ezzel párhuzamosan – különféle reflexiós tevékenységeket is elindítottak a médium-használat, az egyes médiumokkal való kísérletezés vonatkozásában. Beke összefoglalása szerint a művészet ezekben az időszakokban „mindinkább »médiumközpontúvá« vált – ennek a tendenciának jellemző kifejeződése többek között az 1972-es, majd még inkább az 1977-es kasseli documenta kiállítás egész koncepciója”.<sup>18</sup>

Ahhoz, hogy ezeket a képzőművészet területén megfigyelhető folyamatokat valamilyen formában értelmezni, konceptualizálni lehessen, Beke számbaveszi a szóba jöhető médium-fogalmakat. Kézenfekvő választásnak tűnhetett volna a művészettörténetben régóta használt „médium”-terminus alkalmazása, de Beke médium-felfogása nem ehhez a tudományterülethez kapcsolódik. Ennek magyarázataként érdemes utalni a holland művészettörténész és kurátor Van der Meulen könyvére,<sup>19</sup> amely a „médium” és a „média”-fogalom használati módjait vizsgálta a kortárs művészetben és médiatudományban, a német fogalomtörténet (Begriffgeschichte)<sup>20</sup> módszerét használva. Van der Meulen kiindulópontja hasonló a Beke által vázolt problémához: azzal az 1960-as években előállt helyzettel próbál számot vetni, amikor a média és a média-terminológia megjelent a művészettörténetben, s egyre több szó esett multimédiáról, hibrid médiáról, intermédiáról, és a sor még folytatható. Kérdésfelvetése úgy hangzik, hogy létrehozható-e egy olyan művészetelmélet, amely számot vet a művészet mediális vonatkozásaival, beemeli a média esztétikai dimenzióit a kortárs művészettörténetbe és művészetkritikába. Illetőleg milyen problémák (és lehetőségek) adódnak abból, hogy – ezzel párhuzamosan – egy teljesen más területen, a kommunikációtudományban is hirtelen érdeklődés támadt a medialitás kérdései iránt, s létrejött egy teljesen újszerűnek tűnő technológiai jellegű „média”-fogalom.<sup>21</sup>

Van der Meulen a fogalomtörténeti kutatásai során – különböző lexikonokat, szakkönyveket vizsgálva – részletesen bemutatja, hogy a hagyományos művészettörténeti diskurzusban a „médium”-fogalom leginkább fizikai hordozóként, anyagként fordul elő („a tényleges fizikai anyag, amelyet bármely műalkotás kifejezőeszközeként használnak”, – fogalmaz egy 2000-ben megjelent jellegzetes szócikk a *The Grove Dictionary*-ban,<sup>22</sup> s felsorolja a festészet legfontosabb kötőanyagait a tojás-

<sup>17</sup> Uo., 110.

<sup>18</sup> Uo., 115.

<sup>19</sup> Sjoukje van der Meulen: *The problem of media in contemporary art theory 1960–1990*. New York, 2010.

<sup>20</sup> Erről a megközelítésről ld. bővebben: Reinhart Koselleck: *Fogalomtörténet és társadalomtörténet*. Uó: *Elmúlt jövő – A történeti idők szemantikája*. Ford. Hidas Zoltán, Szabó Márton. Budapest, 2003. 121–145.

<sup>21</sup> Van der Meulen 2020. i. m. 9.

<sup>22</sup> *The Grove Dictionary. From Expressionism to Post-Modernism: Styles and Movements in 20th Century Western Art*. Ed. Jane Turner. London, 2000. „Medium.” – idézi: Van der Meulen 2010. i. m. 5.

alapú temperátótól a lenolajon keresztül a szintetikus festékgig). Ezzel szemben a többes számú használati mód, a kommunikációelméleti értelmezési keret feltűnően hiányzik: „médiával kapcsolatos terminológiai bejegyzések egyszerűen nem léteznek ezekben a szótárakban, úgy tűnik, irrevelánsnak tekintik a művészettörténet vonatkozásában.”<sup>23</sup>

Van der Meulen bemutatja, hogy a művészeti „médiium”-terminus tradicionális használati módjával párhuzamosan, mintegy arra reflektálva, megjelenik az „esztétikai médiium” modern fogalma, amelyet olyan munkák alapoztak meg, mint Clement Greenberg<sup>24</sup> vagy Rosalind Krauss könyvei<sup>25</sup> illetőleg egy másik diskurzusban felbukkan a fiatalabb testvérfogalma is, a „médiá”. A technológiai jelenségként felfogott és többes számban használt „médiá fogalmának története Marshall McLuhannal kezdődik az 1960-as években, Niklas Luhmann rendszerelméleteivel végződik az 1990-es években, és mindent magában foglal, ami a kettő között van”,<sup>26</sup> s rövid idő alatt óriási karriert futott be. „A médiá, röviden szólva, kurta létezése során egy tipikus amerikai sikertörténet nyomvonalán haladt. A XX. század elején úgy kezdte, mint a marketing egyszerű szolgálója, majd a XX. század végére a médiá – mint koncept – saját kultúrájának felülmúlhatatlan sztárja lett”<sup>27</sup>. Ugyanakkor fogadtatása – erről tanúskodnak a kutatás során elemzett szakkönyvek – a művészettörténetesek körében korántsem volt problémamentes. Ennek alátámasztásaként Van der Meulen egy 1998-as esztétikai enciklopédiából idéz egy jellegzetes passzust, amely kifejezetten problémásnak tartja a kommunikációtudományi médiá fogalom használatát a művészettörténetben: „A *médiá* a közelmúltban vált a legnépszerűbb és legerjedtebb fogalommá, amely egyetlen gyűjtőfogalom a tömegkommunikáció különböző eszközeire – a film, a televízió, a nyomtatott újság, sőt a színház, a zene és a tánc »tömegmédiája«. Ez a fogalom, amely arra hívja fel a figyelmet, hogy a médiatudomány diszciplínája vagy a tömegkommunikáció egységes társadalmi vagy politikai jelensége mögött egy világos koncepció áll, valószínűleg a legkevésbé érdekes a médiáról alkotott fogalmak közül, és ehelyett célszerűbb volna a film, a televízió, a nyomtatott újság és hasonlók önálló tárgyalása.”<sup>28</sup>

Miközben valóban meglehetősen zavar uralkodik ezen fogalmak pontos definíciója kapcsán, s értelmezésük erőteljesen függ attól, ki, hol, milyen intézményi, diszciplínáris vagy tágabb kulturális kontextusból kiindulva fogalmaz meg valamilyen teoretikus reflexiót ebben a témában, a konkrét használati módjaik nem különíthetők

<sup>23</sup> Van der Meulen 2010. i. m. 4.

<sup>24</sup> Clement Greenberg: *Towards a Newer Laocoon. The Collected Essays and Criticism. I. Perceptions and Judgments 1939–1944.* Ed. John O’Brian. Chicago, 1986.

<sup>25</sup> Rosalind Krauss: *“A Voyage on the North Sea.” Art in the Age of the Post-Medium Condition.* London, 1999.

<sup>26</sup> Van der Meulen 2010. i. m. 6.

<sup>27</sup> Uo., 6.

<sup>28</sup> *The Encyclopedia of Aesthetics.* Ed. Michael Kelly. New York, 1998. (online ed.), s. v. „Medium.” (A szócikk szerzője Andrew Harrison) – idézi: Van der Meulen 2010. i. m. 7.

el ilyen éles határvonalak mellett. Éppen ellenkezőleg. A két fogalom paradox viszonyát egy sajátos retorikai alakzattal, a *hendiadis*-szal<sup>29</sup> írja le Van der Meulen, amellyel a fogalomtörténet egy sajátos fejlődési szakaszát is jelöli. Hiszen ezek a rokonértelmű kifejezések ugyanabból a latin „medius” szóból származnak, eredetükben egymáshoz kapcsolódnak, a külön fejlődésük éppen csak elkezdődött, csak később váltak szét, s tettek szert eltérő jelentéstartalmakra. Noha a diszciplináris különbözőségek – vagy ahogyan a német médiakutató, Werner Faulstich fogalmazott, „diszciplínaszpecifikus megalapozások”<sup>30</sup> – mindeközben folyamatosan fennmaradtak. Így (ahogy láthattuk) a hagyományos „médiium”-fogalom markánsan jelen van a művészettörténetben, miközben a „média” jelentősége másodlagos –, ám már viszonylag korán, az 1970-es években elindult valamifajta keveredés e használat- és szemléletmódok között.

S mintha pontosan ez a Van der Meulen által vázolt alaphelyzet volna érvényes Beke médiium-felfogására. Mert miközben jelentős távolságtartással szemléli azokat a megközelítéseket, amelyek a médiiumok vonatkozásában megelégszenek az „újszerűség” zsurnalista hangoztatásával,<sup>31</sup> ugyanakkor osztozik a Van der Meulen által felvetett alapkérdésben: „Milyen okra vezethető vissza, hogy hiányzik egy olyan kritikai apparátus vagy nyelvezet (nem is beszélve egy olyan elméletről), amely érzékeny a mediális viszonyokra, és ezáltal releváns módon járul hozzá a művészet megértéséhez és megítéléséhez?”<sup>32</sup> Erre a problémára javasol Beke az 1970-es évek végétől különböző megoldásokat.

Beke sem tesz különbséget a „médiium” és a „média” fogalom között – szinte csak az előbbi fordul elő a szövegeiben – ugyanakkor az általa kialakított koncepció nem sok közös vonást mutat a művészettörténet hagyományos médiium-felfogásával, annál közelebbi kapcsolat fűzi a kommunikációtudományban ekkortájt meghonosított média-elmülethez. Terminológiájában inkább tradicionális, ám szemléletmódjában újszerű volt tehát Beke 70-es években kialakított megközelítése, s talán a szöveg címében szereplő „új” jelző is erre a helyzetre próbál utalni.

A megfelelő médiium-fogalomhoz – vagy ahogyan sokszor nevezi: „a korszerű mediális szemlélet” felé – vezető első lépésként Beke különbséget tett a tömegtájé-

<sup>29</sup> Ez tulajdonképpen nem más, mint hogy „egy fogalmat két megközelítőleg ugyanazon jelentésű szóval, szó szerkezettel vagy tagmonddal adunk vissza, s az alkotó tagokat az és vagy s kötőszóval kapcsoljuk össze.” <http://htb.gyeno.hu/images/f/f7/Alakzatok.pdf>

<sup>30</sup> Werner Faulstich: *Medientheorien, Einführung und Überblick*. Göttingen, 1991.

<sup>31</sup> Ez különösen jól látható napjainkban, a digitális médiavilág leírásánál, ahol szinte varázsszóként működik az „új” média megnevezés. Ugyanakkor, mint a 2018-ban a Sage kiadónál megjelent közösségi médiával foglalkozó kézikönyv szerzői figyelmeztetnek rá: „Az »új média«, amely egykor hasznos kifejezés volt arra, hogy az internetes kommunikációt megkülönböztessük a műsorszóró médiától, ma már ugyanolyan elavultnak tűnik, mint a »kibertér« vagy az »információs szupersztráda«, és határozottan az 1990-es években gyökerezik.” *The SAGE Handbook of Social Media*. Eds. Jean Burgess, Alice E. Marwick, Thomas Poell. Los Angeles - London - New Delhi, 2018. 3.

<sup>32</sup> Van der Meulen 2010. i. m. 11.

koztatásra szánt médium (mass media), és ugyanezen médium kreatív (például művészi) használata között. E megkülönböztetés sokszor hivatkozott példája a videó alkalmazása a televízióban, illetőleg az 1970-es évektől egyre sokasodó kísérletek a videoművészet létrehozására. A kettő közötti különbség nem csupán a médium használatának eltérő módjában ragadható meg, hanem a médiaeszközököt körülvevő intézményi struktúrában. Amíg az egyik esetben a videót egy a gazdasági és a politikai térben jelentős hatalommal rendelkező szervezetben alkalmazzák, addig a másik használati mód az ellenyilvánossághoz, tipikusan egy struktúrán kívüli helyzethez kapcsolódik, ahol a fő kérdés az, hogy miként lehet kisajátítani, kreatív módon „félrehasználni” a tömegkommunikációs médiumokat. „A hagyományos médiumok esztétikai vagy nem esztétikai természetű »átfunkcionálása« (J. J. Lebel) már fontos előrelépés a korszerű mediális szemlélet felé”<sup>33</sup> – fogalmaz Beke egy programatikusan tanulmányában.

A saját médium-felfogás kialakításában – ahogyan erre korábban már utaltunk – döntő szerepet játszott az 1970-es években divatossá vált, nagy karriert befutott kommunikációtudományi médiaelmélet. E médiumfogalom gyökereit Beke egy világos, többször is tárgyalt genealógia mentén egészen Walter Benjaminig és Moholy-Nagy Lászlóig vezeti vissza, „összefonódik az akkori konceptuális (»mediális«) gondolkodással, valamint az olyan (teoretikus- és művész-)nevekkel, mint Marshall McLuhan vagy Nam June Paik, akik viszont Walter Benjaminra, vagy Moholy-Nagyra vezethetők vissza (ők pedig ma is teljes mértékben aktuálisnak tekinthetők)”<sup>34</sup>. Legfontosabb hivatkozási pontja ugyanakkor a 60-as évek sztárszerzője, Marshall McLuhan kanadai médiakutató, s az általa kidolgozott technikai jellegű médiaelmélet. Beke számára leginkább a McLuhan-i média-fogalom fedi le az „új médium”, illetőleg a korszerű mediális szemléletmód jelentéstartalmát: ahol az elsődleges (művészeti) közlemény maga a „médium”, a médium sajátosságainak megismerése és továbbfejlesztése. Ezt a McLuhan által explicit módon megfogalmazott médiumközpontúságot véli tettenérhetőnek a korban jelentkező újfajta művészeti praxisban: „a képzőművészetben nem az az érdekes, hogy mit közöl, hanem az, hogy hogyan közli,<sup>35</sup> a „festészet mediális felfogása annyit tesz, mint láthatóvá tenni mindazt, ami a festészetben korábban transzparens maradt (mert nem a festészet, mint médium sajátosságaira, hanem a narratív témára figyeltünk).”<sup>36</sup> Mindez egy olyan médiumszemléletre utal, amelynek középpontjában a konkrét közleményen (a „narratív témán”, ahogy fogalmaz) túli világ elemzése, a (médium által kínált) lehetőségek – ma talán úgy mondanánk, hogy affordanciák<sup>37</sup> – letapogatása áll.

Beke számára nem csak azért jelentett távlatos perspektívát ebben az időszakban a (művészet) mediális felfogása, mert kitágította a művészetről való gondolkodás

<sup>33</sup> Beke 1997. i. m. 85.

<sup>34</sup> Uo., 269–270.

<sup>35</sup> Uo., 117.

<sup>36</sup> Uo.

<sup>37</sup> Ld. erről: Ian Hutchby: Technologies, Texts and Affordances. *Sociology*, 35. 2001. 441–456.

hatókörét, s megnyitotta a lehetőséget új művészeti gyakorlatok előtt, hanem azért is, mert ezen túl reflexívvé teszi az alkotót is, és egy új szinten tudatosítja a művészetvilágban zajló folyamatokat. Hiszen azáltal, hogy ez a mediális szemlélet megváltoztatja a művészeti gyakorlatot, s maga a médiumokkal/médiumukon folytatott munka kerül a praxis középpontjába, a művész számára felkínálja a médiakritika lehetőségét, a tudatos rákérdezést a saját médiumára, médiumhasználatára, ami az alkotómunka elengedhetetlen feltételévé válik.

Ráadásul a médium „puszta felmutatása” – ahogyan Beke fogalmaz – megvalósítja a különböző történeti avantgarde mozgalmak régi vágyát is: cseppfolyóssá és átjárhatóvá teszi a művészet és valóság közötti határokat. Létrejön valamifajta öngerjesztő folyamat, sajátos interferencia is: az új médium újfajta üzenetek létrehozását teszi lehetővé, amelyek folyamatosan megújítják magát a médiumot, s a megújult médium pedig újabb üzenetek befogadója/átalakítója/közvetítője lesz.

Ez a kiterjesztett médium-felfogás expanzív jellegű, „többé már nemcsak a technikai kommunikációs eszközök számítanak médiumnak, hanem minden, ami demonstráció eszköze vagy tárgya lehet.”<sup>38</sup> A képzőművészetben túllép a kanonizált médiumokon, s magában foglalja a művész egyéni leleményét, emblematikus témáját, sajátos anyagait, kifejezési eszközeit. Jellegzetesek Beke példái: „Tót Endrénél a zéró, az írógéppel imitált eső, vagy az öröm, Jovánovics Györgynél egy speciális gipszöntési technika, Pauer Gyulánál a »pseudo«, Maurer Dóránál az »eltolhatás«, Méhes Lászlónál a festési folyamatban transzparenssé tett vászon, Szentjóbý Tamásnál a »be prohibited« elve lépett fel a médium szerepében”.<sup>39</sup> És persze a felsorolás végén ott szerepel a tükör is, mint egy általa kedvelt, speciális médium. Egy 2001-ben megjelent, s műfaját illetően „Fikcióösszének” nevezett tanulmánya szinte az abszurditásig kitágítja a médiumelmélet lehetséges használati körét, hosszú listákat készítve és rendszerezve arról, hogy mi mindent lehet besorolni e fogalom alá. A Marshall McLuhan-féle 1964-es *Understanding Media*<sup>40</sup> könyv nyomán – amelyben a szerző több mint 20 médiumot tárgyal – Beke tovább bővíti, s kifejezetten a tárgyi világra alkalmazza ezt a fogalmat,<sup>41</sup> majd egy általa kedvelt fordulattal, egy szentenciaszerű paradoxonnal zárja le a gondolatmenetet: „akkor minden médium, mert a médium minden.”<sup>42</sup>

A médium és a medialitás középpontba helyezése a művészeti gyakorlatban, a médiakritika lehetőségének megteremtése, a művészetvilágon belüli reflexió növelése, a művészet és a valóság közötti határok átjárhatósága – ezek tekinthetők a Beke-féle médium-felfogás központi elemeinek.

<sup>38</sup> Beke 1997. i. m. 84.

<sup>39</sup> Uo., 84.

<sup>40</sup> Marshall McLuhan: *Understanding Media. The Extensions of Man*. New York, 1964.

<sup>41</sup> Beke László: Kiterjesztett médiumelmélet. Fikcióösszék. *Médiakönyv 2000–2001*. Szerk. Kaán Zsuzsa et al. Budapest, 2001. 15–21.

<sup>42</sup> Uo., 21.

\* \* \*

Valóban milyen viszonyban áll egymással a médiatudományban és a művészet-történetben használt médium-fogalom? Igaza van Van der Meulen-nek abban, hogy a közöttük lévő érintkezési pontokra hívja fel a figyelmet? Netán valamifajta közös kulturális logika fejeződik ki bennük? E kérdések megválaszolásához és a Beke-féle médium-felfogás kontextualizálásához érdemes kitékinteni a nemzetközi kontextusra, s megvizsgálni a korabeli művészet- és médiaelméleti megközelítések kapcsolatát.

Az 1960-as években a kanadai Marshall McLuhan megkerülhetetlen szerzőnek számított a médiatudományban, ugyanakkor kulturális szerepe messze túlmutatott a szaktudományi jelentőségén. Ezt tudományos pályafutása is jól példázza. Az eredetileg anglicista McLuhan az 1960-as évektől kezdve foglalkozott azzal a mélyreható kulturális-társadalmi átalakulással, amelyet az elektronikus média – főleg a televízió – megjelenése váltott ki, s amelynek egyik sokat emlegetett jele a nyomtatott kultúra hanyatlása. Az általa képviselt, technológiai-központú megközelítés lényege úgy foglalható össze, hogy a médium formája jelenti a tulajdonképpen tartalmát. Azaz bármely médiummal és szinte bármilyen mediális üzenettel kapcsolatban a formai tulajdonságok kutatása az elsődleges, nem pedig az általa megfogalmazott narratív tartalom vizsgálata. Ugyanakkor e technológiai jellegű média-terminus nem csak azt jelentette, hogy az akadémiai tudástermelés egy meghatározott területén – a médiatudományon belül – létrejött egy új, meglehetősen expanzív fogalom, hanem hangsúlyos szerepet kap a mediális gondolkodásmód, főleg a kulturális átalakulás, változás egészének szempontjából. Hiszen McLuhan fő megállapítása pontosan az, hogy a médiumok átalakítják az emberi természetet és kultúrát, s az érzékelés új formáit teszik lehetővé. Ez az elképzelérendszer jelentős hatás gyakorolt az akadémiai világon kívüli területeken is, széleskörű visszhangra talált a korabeli nyilvánosságban.

A médiakutató Jay Bolter egy érdekes tanulmányában tárja fel a McLuhan által képviselt kommunikációtudományi média-elmélet gyökereit és kapcsolódási pontjait a korszak más médium-koncepcióihoz.<sup>43</sup> Álláspontja szerint a McLuhan-féle médiatudományi megközelítés korántsem jelentett radikálisan újszerű megközelítést, így szemléletmódja világos párhuzamokat mutat a korszak esztétikai művészetelméletét meghatározó modernista indíttatású művészetfelfogással. Ezen művészetelmélet meghatározó képviselője Clement Greenberg volt, „aki az olyan esszéiben, mint a *Modernista festészet* (1960), amellet érvelt, hogy egy adott médiumban dolgozó művész feladata az adott médium „kompetencia-területének” fejlesztése. Minden művészetnek azt kell célul maga elé tűzni, hogy fejlessze az adott médiumot, annak legfontosabb tulajdonságának vagy tulajdonságainak feltárása és kiterjesztése révén, hiszen a művészet célja azon alapvető jellemzők feltárása, amelyek minden egyes művészeti médiumot egyedivé tesznek. A festészet esetében ez a minőség a síksze-

<sup>43</sup> Jay David Bolter: McLuhan and the Legacy of Popular Modernism. *Journal of Visual Culture*, 13. 2014. 23–25. Részletesebben ld.: Jay David Bolter: *The Digital Plenitude: The Decline of Elite Culture and the Rise of New Media*. Cambridge (Mass.), 2019.

rűség volt, „egyedül a síkszerűség jellemezte egyedülálló és kizárólagos módon a festészetet”.<sup>44</sup> Bolter állítása szerint ez a greenbergi művészetelméletben megfogalmazott médium-központúság köszön vissza a McLuhan-féle médiaelméletben is.

Bolter egy általánosabb, médiatörténeti perspektívát választva szociokulturális változásként írja le, mint egy olyan kulturális folyamatot, mely során egy modernista, az elit-kultúrából származó fogalom – a „médium-specifikusság” („minden egyes művészeti ág egyedi és sajátos illetékességi területe egybeesik mindazzal, ami médiumának jellegében egyedülálló”<sup>45</sup> – fogalmaz Greenberg) – megjelenik egy olyan területen is, a televízió elektronikus médiumánál, amelyet korábban, hagyományosan nem soroltak az elit kultúrához. McLuhan ezt az elitkultúrából származó magyarázórendszert használja fel az új mediális környezet leírásához. Bolter bevezet egy jól operacionalizálható fogalmat e kulturális jelenség értelmezéséhez, ez pedig a „populáris modernizmus” kategóriája. Ez alatt azt a jelenséget érti, hogy az 1960-as évektől kezdve az amerikai társadalomban az elit és a populáris kultúra közötti határok mindinkább átjárhatóvá váltak, amelynek következményeképpen a modernizmus esztétikai elvei, kulturális normái leszivárogtak a populáris kultúrához sorolható területekre – így az új, elektronikus médiumok világába. A populáris kultúrában tevékenykedő vagy ezzel a területtel foglalkozó különböző szereplők és teoretikusok pedig fokozatosan átvették és beépítették ezeket a magyarázórendszereket.

Azonban nem egyszerű adaptációról van szó ebben az esetben. Így McLuhan sem elégedett meg azzal, hogy a modernista művészetszemlélet alapvető normáit – így a médium-specifikusságot – alkalmazta a médiarendszerek működési mechanizmusainak elemzéséhez, hanem ezt az elképzelésrendszert kiterjesztett a kultúra egészére. Greenberghez hasonlóan ő is esszenciákat keresett. Bolter abban látja a különbséget kettőjük alapállásában, hogy McLuhan nem az egyes művészeti ágak „lényegét”, médiaspecifikus tulajdonságait próbálta azonosítani, hanem az egyes médiumok alapvető jellemzőit kereste és azt vizsgálta, hogyan hatnak azok az emberre és a kultúrára azáltal, hogy különböző módokon „kiterjesztik” az érzékszerveket. Ezen

---

<sup>44</sup> Az idézet így folytatódik: „A kép behatárolt formája olyan korlátozó adottság vagy norma volt, amelyben a festészet a színházművészettel osztozott; a szín mint norma és eszköz pedig nemcsak a színházművészetnek, hanem a szobrászatnak is sajátja volt. Minthogy az alkotás síkszerűsége volt az egyetlen jellemző, amelyben a festészet nem osztozott semmilyen más művészeti ággal, a modernista festészet minden másnál inkább a síkszerűsége törekedett.” Clement Greenberg: *Modernista festészet* [1960] A hivatkozások alapja a Mélyi József gondozásában, illetve Török Patrícia fordításának átdolgozásával az *Ex-index* online folyóiratban megjelent szöveg: <https://exindex.hu/nem-tema/modernista-festeszet/>

<sup>45</sup> Greenberg érvelése így folytatódik: „Az önkritika feladata az lett, hogy minden egyes művészeti ág specifikusait közül kiküszöbölje mindazokat, amelyekről elképzelhető, hogy bármely más művészeti ág médiumából vették kölcsön, vagy amelyeket egy másik művészet médiuma nekik kölcsönözhetett. Így válhatnak az egyes művészeti ágak »tisztává«, és ebben a »tisztaságban« találhatnak rá minőségi mércéjük, illetve függetlenségük garanciájára. A »tisztaság« önmeghatározást jelentett, az önkritika alkalmazása a művészetekben pedig szigorú önmeghatározással ért fel.” Uo.



a módon a McLuhan-féle médiaelméletben a médium az egész kultúra technológiai bázisát jelenti. A kultúra ezen mediális meghatározottságát híres könyveiben<sup>46</sup> történeti példák segítségével illusztrálja. Így részletesen bemutatta, ahogyan a nyomdagép által lehetővé tett linearitás és a tökéletes reprodukálhatóság megvalósította a „tipográfiai embert”, aki rendelkezik az individualizmus és az autonómia tulajdonságaival. A televíziós kép által kiváltott szinesztézia pedig az „elektronikus ember” megszületéséhez vezet, akinek zömében orális kultúrája alapvetően eltér a könyvnyomtatás korának fogyasztási mintáitól.

Ahogy korábban, a Beke-féle médium-felfogás kapcsán már láttuk, ebben a megközelítésben – éppen esszenciákat kereső kiindulópontja miatt – benne rejlik valamifajta ösztönös törekvés az inklúzióra. McLuhan így szinte minden technológiát médiának tekintett, miközben példái és kutatási területei széles spektrumot felölelnek, s a populáris kultúrára éppúgy kiterjednek, mint a magas kultúra jelenségeire. E felfogás, sajátos univerzalizmus-igény utóélete mindmáig érzékelhető – például abban a jelen médiakultúrájában is gyakorta hangoztatott állításban, mely szerint a digitális médium képes magába foglalni minden más médiumot, a filmet, a rádiót éppúgy, mint a fényképeket, valamint a nyomtatott könyveket.

\* \* \*

Beke László itt röviden bemutatott és kontextualizált médiaszemléletének néhány eleme az 1980-as évek végén, az előadás címeként választott tanulmányban megvázolt, új hangsúlyok kerültek elő. A „korszerű mediális szemlélet” hangsúlyozó, fentiekben vázolt, alapjában véve (médiá)optimistának nevezhető kép átalakul és némileg elkomorul, s a mediális átalakulás negatív elemei kerülnek túlsúlyba. Ennek oka egyrészt az, hogy Beke számára úgy tűnik, a globalizálódó, az egyre iparszerűbbé váló médiarendszerek korában a mediális szemléletmódban alapvető szerepet játszó kísérleti/reflexív funkció háttérbe szorul, az alternatív használat lehetőségét felkínáló médiumokból tömegkommunikációs eszközök lettek. A digitális médiumokkal kapcsolatban előkerülnek azok a megoldatlan problémák, amelyekre éppen az információözön nehezen kezelhetősége mutat rá. Mintha korábban, az 1970-es években az akkori „új médiumok” megjelenésével együtt járó eufória háttérbe szorította volna azokat a megoldandó kérdéseket, nehézségeket, amelyeket éppen ez az átmenet okoz, s amelyek most, a digitális médiavilággal jobban érzékelhetőek lesznek. A különböző médiumrendszereket – fotó, mozgókép, televízió, videó, számítógép, hangtechnika – külön-külön vizsgálva két általánosabb problémát azonosít, mindkettő a mediális átalakulás okozta veszteségekkel kapcsolatos. A mediális átalakulások ugyanis sok esetben korábban fontos szerepet játszó, a kulturális örökség részét képező, az észlelést is meghatározó médiaformátumok kiszorulásához vezetnek, amelynek egy jól látható materiális jele Beke szerint a különböző nyersanyagok

<sup>46</sup> McLuhan 1964. i. m.; Marshall McLuhan: *A Gutenberg-galaxis: A tipográfiai ember létrejötte*. Ford. Kristó Nagy István. Budapest, 2001.

eltűnése. A másik hasonló nagyságrendű, megoldatlan probléma az új médiumokon keletkező adatok/információk tárolásának, átírásának, az archiválásnak a kérdésköre.

Ugyanakkor ezen a ponton érdemes visszakanyarodni a tanulmány elején megfogalmazott oktatási problémához, mert a Beke által kínált (kicsit paradoxonszerűnek tűnő) javaslatok (a specializálódás szükségszerűsége és a specializáció elkerülhetősége, az oktatás átalakítása interaktív tevékenységgé, a tanár személyiség és az oktatási struktúra ellentmondásokkal terhelt viszonya) mintha a „korszerű mediális szemléletmód” alkalmazásáról szólnának – most egy új területen, a művészeti felsőoktatás világában. Az oktatási tevékenység interaktivitásának középpontba emelése, a folyamatszerűség hangsúlyozása a művészetmenedzsment megteremtésének fontossága, kifejezetten olyan elemek, amelyek az új, digitális médiumok affordanciáira épülnek. A tudomány kutatásként való felfogása, a művészeti alkotófolyamat és a tudományos felfedezés közötti hasonlóságok kiemelése, a piac logikájának, a menedzsment fontosságának a felismerése pedig már olyan összetevők, amelyek beépíthetők egy új szak curriculumába.

Doboviczky Attila T.

## „MIÉRT HASZNÁLT FOTÓKAT A P. M.?”

### BEKE LÁSZLÓ ÉS A PÉCSI MŰHELY KAPCSOLATA

Amikor 1972-ben a *Fotóművészet* folyóirat februári számában megjelent Beke László „Miért használ fotókat az A.P.L.C?” című tanulmánya, az akkor huszonnyolc éves művészettörténész és a Pécsi Műhely tagjainak szakmai kapcsolata már szorosnak nevezhető. Beke ebben a tanulmányában kizárólag külföldi művészeti példákra hivatkozott, ez az írása egyszersmind megelőlegezte a következő számban publikált, a hazai képzőművészeti fotóhasználatról foglalkozó dolgozatát.<sup>1</sup> Jóllehet ez utóbbiban a Pécsi Műhely tevékenysége, illetve a tagok munkái nem kaptak helyet, Beke nagyon is tisztában volt a műhelyesek tevékenységével. A *Magyar Építőművészet* folyóirat 1970. májusi számában „Pécsi jegyzetek – fiatal művészekről” címmel számolt be a Lantos Ferenc vezette Pécsi Iparművészeti Stúdió kiállításáról, amely a Tudomány és Technika Házában, a mai Csontváry Múzeumnak helyet adó ingatlan földszinti nagytermeiben rendeztek meg az év januárjában. E kiállításon tizenegy „pályakezdő” pécsi vett részt, s a kiállítók közül Beke Kismányoky Károly, Ficzek Ferenc, Szijártó Kálmán, Pinczehelyi Sándor és Halász Károly, azaz az ekkoriban alakuló Pécsi Műhely tagjainak munkáit emelte ki – Bachman Zoltán, Kováts Éva és Major Kamill művei mellett. Kismányokyt a csoport legerőteljesebb egyéniségének tekintette, aki „tudatosan váltogatja kifejezőeszközeit s a legjobb úton halad a sokoldalú művésszé válás felé”.<sup>2</sup> Ficzeket és Szijártót ahhoz a „nonfigurációval rajtoló” nemzedékhez sorolta, melynek tagjai az egyes formai megoldások korlátaival, illetve e korlátok lebontásának szükségességével szembesültek. Halászt egyenesen meglepetés-embernek nevezte, aki a geometriába is képes „mágikus”, érzelmi-hangulati töltést vinni. Pinczehelyit az egyik legmarkánsabb alkotóként jellemezte, aki valós formaproblémákkal foglalkozik. Ne felejtjük el: ez az időszak még a Pécsi Műhely geometrikus korszaka, a fotó alapú természetművészeti, land art kísérletek csak ez év szeptemberében indultak el. E tanulmány ugyanakkor a kísérletező, az ipar- és a képzőművészet határán tevékenykedő, „környezetformáló” művészet mellett érvelt, amellet a folyamat mellett, melynek hátterét az 1967-ben a Bonyhádi Zománcgyárban elindult művészeti-tervező munka biztosította. Jóllehet ezen Beke nem vett részt, ugyanakkor a budapesti művészeti élet számos szereplője megfordult Bonyhádon: Bak Imre, Csutoros Sándor, Gyarmathy Tihamér, Fajó János, Pauer Gyula is részt vett az alkotótelep munkájában.

<sup>1</sup> Beke László: Miért használ fotókat az A.P.L.C? *Fotóművészet*, 15, 1972, 2. 20-26.; Uő: Fotó-látás az új magyar művészetben. *Fotóművészet*, 15, 1972/3. 18-24.

<sup>2</sup> Beke László: Pécsi jegyzetek – fiatal művészekről. *Magyar Építőművészet*, 19, 1970, 5. 53-55. – idézett hely: 54.

A csoport és a fiatal, ambiciózus művészettörténész kapcsolatának elmélyülését mutatja, hogy a következő évben Halász kivételével részt vesznek Beke *Elképzelés* című, a hazai konceptuális művészet szempontjából paradigmaticusnak számító projektjében. A pécsiek részvétele azonban nem mindenben felelt meg Beke elvárásainak. Beke viszonylag egyszerű, de annál provokatívabb felvetése a művet az elképzelés dokumentációjával tette ekvivalenssé, azaz olyan tervek/elméleteket várt a felhívásra, melyek alapvetően konceptuális karakterrel bírnak – még ha nem is tekinthetők egyértelműen konceptuális műveknek. Beke felkérésére végül harmincegy művész reagált; a munkák egy része valójában munkatervként, munkanaplóként értelmezhető, melyek az alkotás folyamatára, a kivitelezésre fókuszálnak, s kevésbé feleltethetők meg a konceptuális művek típusainak. Beke éppen a „pécsiek” munkái kapcsán szól elmarasztalóan arról, hogy nem gondolták át elég mélyen az „elképzelés problematikáját”.<sup>3</sup> A „pécsiek” pedig – Halászt nélkülözve is – igen számottevő anyaggal, portfóliókkal jelentkeztek a felhívásra. Lantos Ferenc például egy kisebb tanulmányt írt a geometrikus – kör és négyzet – modulok variációs lehetőségeiről, jelentős képanyaggal illusztrálva az elméleti eszmefuttatást. Ficzek Ferenc a „pseudo-jelenség” hasonló mélységű vázlatát készítette el, lépésről-lépésre – fotókkal, rajzokkal és azok magyarázataival – illusztrálva a sík- és térbeli tranzakciók és metamorfózisok egyes fázisait. Szijártó Kálmán egy, a saját munkáit átfogó portfólióval jelentkezett, melyben geometrikus vázlatok, kész nyomatok ugyanúgy helyet kaptak, mint egyes land art kísérletek előzetes vázlatai. Kismányoky Károly elképzelésében egy olyan gondolatsor fogalmazódik meg, amely a természetbe helyezett geometrikus elemek (fákra tekert papírszalagok) és a Bonyhádon készített tűzzománc munkák közti analógiára épül. Itt jelenik meg leginkább az a tudatos alkotói folyamat, mely a fotót teszi meg a vizsgálódások terepévé, illetve az ezek alapján születő grafikai vázlatok és tűzzománc munkák kiindulópontjává. Beke azonban nem ezt a típusú konceptuális attitűdöt preferálta, Kismányoky és Szijártó munkáiból egyedül a „Sárga guruló papírtekerics” című 1971-es land art akciójuk vázlatát emeli ki. Beke reakciójából és a beadott munkákból az derül ki, hogy felhívását a jelentkezők nem azonos gondolati síkon értelmezték, esetlegesen félreértelmezték. Más szempont, hogy a műhelyesek konceptuális művészetben való jártasága, fogalmi-vizuális készlete nem volt teljesen adekvát a felhíváshoz. Ez abból adódhatott, hogy a land art törekvéseket még rendre a geometrikus látásmódhoz kapcsolták a műhely tagjai. Beke számára kivételt egyedül Pinczehelyi Sándor fotómontázsai képeztek, amelyekben közterületeken, városképben, természeti környezetben helyez el konstruktív-geometrikus formákat: Beke e műveket a project art, illetve a land art törekvésekhez sorolta.

Fentiek tükrében talán érthető, hogy a *Fotóművészet* 1972-es tanulójaiból miért maradhattak ki a pécsiek. A bevezető tanulmánynak szánt, s számos nemzetközi példát felvonultató esszéjében Beke azt vizsgálta, hogy „a fénykép milyen

<sup>3</sup> Beke László: *Elképzelés. A magyar konceptművészet kezdetei. Beke László gyűjteménye, 1971.* Budapest, 2008. XI.



1. Beke László, 1972, Balatonboglár.  
Háttal Maurer Dóra. © Fotó: Nádor  
Katalin/Pécsi Műhely archívum

lényegi funkciói váltak fontossá a 60-as évek végétől a képzőművészek számára?<sup>4</sup> S a felvázolt műfaji kategóriák, az A.P.C.L. – mint akcióművészet, process art, concept art, land art – ekkor már abszolút érvényes kereteket kínálnak a műhelyesek legfrissebb munkáihoz. Mégis, a hazai képzőművészeti fotóhasználat és konceptuális fotográfia, a fotó alapú műalkotások szempontjából egy nagyon fontos alapszöveg született meg ebben a két lapszámban. A fotó funkcionális megközelítése ugyanakkor szervezen kapcsolódik Németh Lajos művész-

szettörténész azon koncepciójához, mely a műalkotásokat, a mű történeti modelljeit funkcionális alapon igyekszik körülhatárolni.<sup>5</sup> Beke fogalmi készlete, amelyekkel a fotót, a fotóhasználatot jellemzi – mágikus, metaforikus, reprodukzív, dokumentatív – valójában a németh-i műtipológia továbbgondolását, adaptációját jelenti. Bekénél e funkciók mentén a fotónak különböző lényegi tulajdonságai különülnek el: a valóság megörökítésének, a múlandó jelenségek *dokumentálásának funkciója* az „így” nem látható dolgok megörökítését jelenti, mint például a nagy zársebességű felvételek, a hosszú expozíciók etc. A *mágikus funkció* az, amikor a fotó létrehozza a valóság leképezését, s a leképezést azonosítjuk a leképezettel, miközben a képen végzett manipulációnkat a kép tárgyára értjük. A *reproduktív funkció* a fénykép előállításának mechanikus voltát jelenti, mely – legtöbbször más tömegkommunikációs eszközökkel kombinálva – lehetővé teszi az azonos minőségű képek nagy hatókörű terjesztését. S végül a *metaforikus funkció* a fotó, mint a látvány leképezésének egyik leghívebb módja adott művészeti kontextusban úgy jelenik meg, mint maga a művészet.<sup>6</sup>

Beke szerint a neoavantgárd fotóhasználat megpróbál kilépni a dokumentarista fotográfiai kánonból, ám vonatkoztatási kerete továbbra is a fotó dokumentatív funkciója köré épül. A funkció-központú attitűd a társadalmi folyamatok és a vizuális kultúra azon viszonyaira koncentrálnak, mely alapvetően egy szociológiai-antropológiai aspektust határol be. A műmodellek kategorizálása ezáltal ugyanis nem csupán műfaji alapon, a műalkotások immanens szerkezeteit követve, hanem szociológiai fogalmak alapján történik, vagyis a műalkotásokat és az azokat meghatározó

<sup>4</sup> Beke 1972. i. m. 20.

<sup>5</sup> Bővebben ld.: Németh Lajos: *Minerva baglya*. Budapest, 1973.

<sup>6</sup> Csak érdekességként: Hegyi Lóránd is ugyanezekre a Németh Lajos-féle alapokra építi fel műtípológiáját *Avantgarde és transzavantgarde* című könyvében, igaz, már a nyolcvanas években és a modern művészetekre vonatkoztatva. Ld.: Hegyi Lóránd: *Avantgarde és transzavantgarde – a modern művészet korszakai*. Budapest, 1986.

folyamatokat egy sajátos művészetszociológiai mátrixban helyezhetjük el. Olyan fogalmak mentén, mely a műalkotást, a műstruktúrát metaszemiotikai képződményként, kommunikációs modellként határozza meg, s nyit utat a kimondottan médiumspecifikus problémákhoz. A funkcionális műtipológiának, s az erre épülő struktúranalitikai interpretációs eljárásainak legfőbb eredménye, hogy képessé teszik a struktúrát „eseményként” tárgyalni, ami a művet a jelentés/értelem összetett viszonyrendszerében határozza meg. Ez az eljárás kiterjed a kép önszerveződésére, a képi megfogalmazásra, a vizualizáció folyamatára, vagyis a vizuális jelentésstruktúra komplexitására. Beke László ebből a metanyelvi problémakörből kiindulva karakterizálja a nyitott mű típusát; a művészi folyamatotteremtő aktusba bevonja a nézőt, aki a mű interpretálásával, értelmezésével, mélyebb viszonyainak, összefüggéseinek megfejtésével hozza létre a mű kapcsolatát a valósággal. Ez voltaképpen egy aktus alapú rekonstrukció, ami a mű, a művészet kommunikatív felfogását segíti elő, s egyúttal a mű médiumspecifikus tulajdonságait helyezi előtérbe. Beke László vizsgálódásai közben egy új típusú avantgárd fogalmat hoz mozgásba, amely magát a médiumot tekinti központi kategóriának.

## BEKE ÉS A PÉCSI MŰHELY

Az 1972-es évben a műhelyesek beágyazottsága a hazai neoavantgárd szcéna szereplői közt tovább mélyül. Ez nem csak a bonyhádi alkotótelepen létrejött szakmai kapcsolatoknak köszönhető, Pécsen ezidőtájt rendszeresen zajlottak ún. művésztalálkozók. Ilyennek lehet tekinteni pl. az 1971 szeptemberében, a Kisplasztikai Biennálé alkalmából a pécsi Tudomány és Technika Háza udvarán, fotókon jól dokumentált eseményt, amelyen a budapesti művészek közül Deim Pál, Gulyás Gyula, Gulyás Katalin, Haraszty István, Korniss Dezső, Pauer Gyula, illetve a pécsiek részéről Csenkey Éva művészettörténész, Ficzek Ferenc, Kismányoky Károly, Lantos Ferenc, Nádor Katalin, Pinczehelyi Sándor, Romváry Ferenc művészettörténész és Szijártó Kálmán vettek részt.<sup>7</sup>

1972 nyarán a Pécsi Műhely tagjai részt vettek a Galántai György szervezte Balatonboglári Kápolnatárlatok programjában, ahol „Tájkorrekciók” címmel land art munkákat hoztak létre. Ugyanebben az időben, július 6-9. között zajlottak Pauer Gyula és Szentjóby Tamás szervezésében a „Direkt-hét”, illetve párhuzamosan az „Avantgárd Fesztivál” című programok, amelyekben mások mellett Beke is szerepelt előadóként. A következő évben a műhelyesek már önálló kiállítással mutatkoztak be Balatonbogláron. Személyes kapcsolatuk itt tovább mélyül, Bekéről több fotó is található a Pécsi Műhely archívumában, mely Balatonbogláron készült.

Beke és a műhelyesek kapcsolatának személyes szálai is igen izgalmasak. Beke László felesége, Varga Zsuzsanna és Kismányoky Károly felesége, Török Zsuzsanna még a pécsi művészeti gimnáziumi évekből ismerték egymást. Egy másik személyes szál

---

<sup>7</sup> Fotókat lásd upecs archívum: <http://upecs.hu/index.php/Search/objects/search/művésztalálkozó> (2022. április 22.)



2. Szövegek/Texts c. nemzetközi kísérleti költészeti kiállítás, 1973. augusztus 19–25. Rendezte: Maurer Dóra. Pécsi Műhely műterme, kiállítási enteriőrkép.  
© Fotó: Pinczehelyi Sándor, Pécsi Műhely archívum

Beke László egyetemi évfolyamtársa, Aknai Tamás révén alakult ki,<sup>8</sup> aki a Pécsi Műhely indulásának éveiben maga is a csoporthoz tartozott; részt vett tbk. a bonyhádi alkotótelepeken, kiállítóként – konkrét költészeti művekkel – és művészettörténészként is tevőleges szerepet vállalt a műhely életében. Aknai 1970-ben került a Janus Pannonius Múzeumhoz, s mint generációs művészettörténész számos, a kortársakkal kapcsolatos elemző szöveget, kritikát, katalógus-szöveget jegyzett. 1973 júniusában kelt, Galántai Györgynek írt levelében fogalmazza meg fenntartásait e vélt/valós szereppel kapcsolatban, éppen Bekére hivatkozva: „*amit a fiúk várnak tőlem, azt a jelen körülmények között alighanem illuzórikusan várják. Azt ti., hogy bombázam a lapokat a LAND ART és CONCEPT ART realizációk közvetítésével. Ez még olyan felkent embereknek, a tűz mellett sem megy, mint Bekének. Hogy menne nekem?*”<sup>9</sup>

1973-ban Beke már láthatóan számított a műhelyesekre, munkáikra különféle művészeti programokban, együttműködésekben. Ez év júniusában került megrendezésre a zágrábi egyetemi diákközpont galériájában (*Galerija Studentskog Centra*) a *Xerox* című kiállítás,<sup>10</sup> melynek magyar résztvevőit Beke koordinálta. A kiállításon

<sup>8</sup> Aknai Tamás és Beke László kapcsolatáról ld.: Aknai Tamás: *Beke*. Pécs, 2018.

<sup>9</sup> Artpool, ML/11/1973.

<sup>10</sup> *xerox*. Galerija Studentskog Centra, Zágráb. 1973. június 15. – július 30. Kiállítási koncepció: Želimir Koščević. A kiállításon ötvenhét alkotó szerepelt.

Beke kiállítóként is szerepel, a kiállítás kiadványa szerint olyan alkotókkal együtt, mint a jugoszláv OHO és a Bosch+Bosch csoport tagjai, vagy éppenséggel Marina Abramović, a német Klaus Groh és az akkor már Kölnben élő Perneczky Géza.<sup>11</sup>

1973-tól a Pécsi Műhely tagjai egy saját, belső levelezést, egyfajta információs „rendszer” működtettek, melyet múzeumi példára *Közleményeknek* neveztek el. Ez egy időszakosan, változó gyakorisággal, 1973–1978 között havonta-kéthavonta körbeküldött leveleket jelent, amely alapján kronologikusan, viszonylag pontosan nyomon követhető a Pécsi Műhely története: e feljegyzések a különféle feladatok, feladat-leosztások, pályázati, és egyéb együttműködési, kiállítási lehetőségek széleskörű tárházat dokumentálják. Azokat a hivatalos, félhivatalos pályákat, amelyek mentén a műhely tagjainak szakmai érvényesülése, szakmai kibontakozása zajlott. Ezeket a levelek egyúttal a műhely intézményesülésének fontos lépéseként is értékelhetjük, mivel az írásban közölt információk, határidők, személyekhez kötött kompetenciák és végrehajtható feladatok számon kérhetővé, az együttműködés mechanizmusai kontrollálhatóvá váltak. Ezt a szervezői-adminisztratív munkát javarészt Pinczehelyi, alkalmasint a műhely más tagjai végezték (néhány esetben előfordult, hogy Ficzek jegyezte e leveleket).

E feljegyzések szerint Maurer Dóra mellett leginkább Beke László az, aki ezekben az években különböző információkkal segítette a műhelyeseket. A „kapcsolatművészet” értelmében küldte el részükre Beke a *Fiatal Művészek Klubjának* kiállítási felhívását, s mutatkoztak be ott a következő évben. Beke ugyanekkor igyekezett a pécsi csoportot bevonni egyéb nemzetközi kiállítások közé – többek közt a firenzei Galleri Schema Returned to sender című kiállítására, az olasz lancaoi Incontri Galéria mail art kiállítására, illetve newcastle-i, genti, besançon-i kapcsolatait felhasználva próbálta meg mozgósítani a műhely tagjait.<sup>12</sup> Hasonlóképpen próbálta meg közvetíteni a műhelyeseket az 1974-es Párizsi Biennáléra is.

*Tisztelt Uram,*

*egyik magyar levelezőnk Beke László közölte velünk az Ön nevét azzal a gondolattal, hogy Ön esetleg részt venne az 1975 őszi tartandó 9. Párizsi Biennáléban. Hogy a nemzetközi Bizottság átnézhesse anyagát, arra kérjük, szíveskedjék munkájával egy teljes dossziét küldeni. Melléketlen megküldjük dokumentációs anyagának tartalmára és beküldési határideje vonatkozó igényeiket.*

*Szívélyes üdvözlettel: Gaerges Boudaille, főigazgató<sup>13</sup>*

Ez esetben nem is igazán az az izgalmas, hogy mely lehetőségekből született valóban esemény – hiszen sem az olasz, sem a newcastle-i, illetve genti kiállításokon nem

<sup>11</sup> Érdekeség, hogy Ficzek – elírás következtében – „Piszek” néven szerepel a meghívón, a műhelyt pedig a horvát szervezők „Pecsi Mhëlm”-ként szerepeltetik. Lásd: Xerox, kiállítási meghívó, 1973. Galerija Studenskog Centra, Zágráb. Pécsi Műhely Archívum. [http://upecs.hu/index.php/Detail/objects/PM\\_11083](http://upecs.hu/index.php/Detail/objects/PM_11083) (2022.05.01.)

<sup>12</sup> *Közlemények 1.*, 1973. szeptember 13., 1-3. pont. Pécsi Műhely Archívum.

<sup>13</sup> *Közlemények 6.*, 1974. augusztus 13. 5. pont. Pécsi Műhely Archívum.



realizálódott a műhelyesek részvétele. Sokkal inkább arra érdemes felhívni a figyelmet, ahogyan Beke integrálni igyekezett a Pécsi Műhelyt a hazai művészeti közegbe. Ez az integritás elsősorban a hazai, budapesti művészeti szcéna vonatkozásában vált hangsúlyossá, s ezt a célt szolgálta mások mellett a Fiatal Művészek Stúdiójában rendezett kiállítás is 1974 márciusában. Ezzel együtt vetődött fel, hogy kérjék felvételüket a Fiatal Művészek Klubjába is; igaz a jelentkezési folyamatot még két év múlva sem indították el. Tudniillik az FMK 1976. februárjában írta ki tagsága számára a „Pályázat diapozitívrá, mint önálló műfajra” kiállítási felhívását,<sup>14</sup> ahol Maurer Dóra a Pécsi Műhelyt meghívottként szerepeltette (Szijártó kivételével, mert ő éppen katona volt). „Az FMK a következő pályázatot írta ki; csak klubtagok vehetnek részt, minket Maurer mint meghívottakat jelzett [...] El kéne intézni a rendes FMK tagságot, mert akkor mindezeket a nyomtatványokat elküldenék.”<sup>15</sup>

1974. februárjában egyébként még egy kiállítás valósult meg, amin a Pécsi Műhely tagjai is részt vettek, s Beke László is közreműködött benne Maurer Dórával, mint szervező, „Kép / Vers” címmel a Fiatal Művészek Klubjában, Budapesten. E kiállítás eredeti formájában az előző év augusztus 19–25. között Galántai György Balatonboglári Kápolnatárlatán debütált még Maurer szervezésében, amire a műhelyesek önálló brossúrával is készültek. „Ez egy nemzetközi kiállítás volt, konkrét szövegek és koncept összemossa. Tulajdonképpen egy marginális művészeti terület feldolgozása volt, amiből egy nemzetközi anyagot gyűjtöttem össze. Ebben segített nekem Tóth Gábor is. Már korábban szerettük volna bemutatni, de végül is annyira lehetetlen volt bárhol máshol kiállítani akkor ilyesmit. Erre a balatonboglári kápolna volt az első alkalom. Ez egy állandóan növekvő anyag volt, mert a következő pécsi műhelyes kiállításon már megint többen voltak.”<sup>16</sup>



**3. Pinczehelyi Sándor kiállítása, 1974, Beke László megnyitója. A képen látható Beke László, Hárs Éva, Pinczehelyi Sándor, Erdélyi Zoltán, Romváry Ferenc. Janus Pannonius Múzeum Rákóczi úti kiállítóterme, Pécs.**  
© Fotó: Nádor Katalin, JPM/Pécsi Műhely archívum

<sup>14</sup> Pályázat diapozitívrá, mint önálló műfajra, beküldhető 5 egymás után levetítendő különálló, vagy sorozatként összefüggő 36 x 24-es kép, keretezve, a sorozat egy alkotásnak számít. Minden lehet dia, amin áthatol a fény, a dia olyan nyelv, amin még nem mondtak el semmit. Minden művet levetítenek, a legjobbakat szerzőik engedélyével sokszorosítják és intézményeknek megvételre ajánlják. Beküldési határidő: 1976. február 29. Ld.: *Közlemények 11., 1.* 1976. február 12. Pécsi Műhely Archívum.

<sup>15</sup> *Közlemények 11., 1976. február 12. 1., illetve 8. pont.* Pécsi Műhely Archívum.

A boglári kiállítás ugyanis kis módosítással ugyanezen év decemberében Pécsen is bemutatkozott, a Pécsi Műhely műtermében, mely az akkori Tudomány és Technika Háza alagsori helyiségében volt – amire Maurer is utalt. A boglári kiállításon hatvan, a pécsin hatvannyolc művész munkája szerepelt.

Galántai György visszaemlékezései között olvasható egy történet, mely valójában mindkét kiállításhoz kapcsolható. E szerint 1973-ra már a boglári eseményeket kényszeresen igyekezett ellehetetleníteni a hatóság, és a *Szövegek Texts* betűmozaikból nagy igyekezettel a *szövetség* szót olvasták ki a karhatalom emberei. Összeszámolva a műveket és a kiállítókat az ötvenhatos szám jött ki nekik, s rögtön meg is született az összeesküvés-elmélet: titkos szövetség és 1956.<sup>17</sup> Ha tehát volt egyáltalán valamilyen szándékosság a pécsi kiállításon a hatvannyolc kiállító számában, az nem pusztán számmisztika, sokkal inkább a kulturális ellenállásnak egy sajátos, metaforikus, akár „véletlenszerű” megjelenítése. A politikai felügyelet jelenlétét erősíti meg „Husztli” fn. ügynököknek már a rendszerváltás után nyilvánosságra került jelentése is. 1973. augusztus 19-én a Belügyminisztérium III/III-4-c. alosztályának ügynöke megnézi a kiállítást, és jelent róla: „A kiállítás berendezése 18-án kezdődött. A kiállítás címe: »Konkrét költészet« [Szövegek/Texts. International Experimental Poetry c. – szerk] Több nyugati költő, festő, író műve jelent meg. Négy magyar kiállító közül megemlíteném: Erdély Miklós, Szentjóby Tamás, Haraszi Miklós, Beke László. A többi nevet nem tudom, illetve nem emlékszem rá. A lényeg a kiállítással kapcsolatosan: Különböző újságkivágásokkal ilyen fotómontázs jelent meg. Pl. Fidel Castro Magyarországon. »seg (n) yalások...« Ez a szöveg a Népszabadságban megjelent vezércikknek összevágásából történt. Ezen kívül kivonat a »Werk« c. NSZK folyóiratból, melyben Kádár János és az egyik művész feleségének a képe egy oldalon jelent meg. Alatta a magyarázat: Kádár elvtárs fenntartja családjával a barátságot. [Erdély Miklós: Két személy, aki döntő befolyással volt a sorsomra – szerk]. Volt még két tányér leves. Az egyikben az ABC betűi, alatta a felirat, »az én levesem«. A másik tányérban csupa »O« betű. Alatta a felirat: »a te levesed«. [Maurer Dóra „betűleves” c. műve – szerk]. A csupa »O« betűs levest megették egy orosz katonasapkás fiúval.”<sup>18</sup>

A *Közleményekben* is van nyoma a szervezkedésnek, e kiállítás előkészületeinek, több alkalommal is előkerül a kérdés. Az 1973. szeptember 13-i *Közlemények 1.*-ben mint kiállítási terv szerepel „Konkrét vizuális, Maurer” munkacímmel (mások mellett a vajdasági Bosch+Bosch csoport kiállítási tervével együtt). Az 1974. február 4-i körlevélben (*Közlemények 3.*) viszont már a február 22-én, a budapesti Fiala Művészek Klubjában rendezett kiállításról esik szó. A szövegben ez „2. texts-szövegek” címmel szerepel, ami végül *Kép/Vers* néven, Maurer Dóra és Beke László rendezésében valósult meg. A pécsi kiállításról jelenleg egyetlen dokumentum-fotó ismert;

<sup>16</sup> Maurer Dóra visszaemlékezése. *Törvénytelen avantgárd. Galántai György balatonboglári kápolnaműterme 1970-1973.* Szerk. Klaniczay Júlia, Sasvári Edit. Budapest, 2003. 177.

<sup>17</sup> Uo., 74.

<sup>18</sup> Állambiztonsági Szolgálatok Történeti Levéltára, TH O-16268/1. Horgászok I. fn. dosszié, 197-198. – idézik: *Törvénytelen avantgárd* 2003. i. m. 312-313.

ezen a kissé életlen fényképen öt mű látható: a bal oldalon Pinczehelyi Sándor *Wasser* (1973) című fotóperformansa Aknai Tamás közreműködésével, ahol a hét részből álló sorozaton a pécsi múzeum fiatal művészettörténésze egy vájdlingból kanalazza a vizet. A következő mű feltételezhetően Bak Imre alkotása, bár itt inkább intuitív a beazonosítás a felvétel életlensége miatt. Egyértelműen rá lehet viszont ismerni Szentjóby Tamás *Magyar vers* című 1972-es munkájára, ahol a performer egy „Ady ötszázassal” a homlokán cimbalom-szerűen „játszik” egy írógépen. A következő munka egy Major János kollázs, közte az *1973. augusztus 17.* című. konceptuális fotómunkával. S végül egy apokrif töredék: a fotón jobbra lent egy felirat „formstudy 2: die form ist the maximum” olvasható. E munka Lakner László ún. *Idézetmű-sorozatához* tartozik, mely konkrétan egy Lukács György idézet: „*The Form is: the maximum effort in the given possibilities of a given situation.*” Azaz „*A forma: egy adott helyzet adott lehetőségei között a maximális erő kifejtés.*”<sup>19</sup>

1974-ben Tihanyban került megrendezésre a hazai szemiotikai diskurzus szempontjából meghatározó konferencia, a Magyar Tudományos Akadémia Szemiotikai Munkabizottságának a szervezésében. E rendezvény kísérőprogramjának, egy kiállításnak a megrendezésére Gyetvai Ágneset kérték fel a szervezők. Tihanyba gyakorlatilag a Bogláron kiállítókat egy igen jelentős része meghívást kapott: Beke a konferencián *Szemiotika és avantgárd művészet* címmel tartott előadást, míg a Pécsi Műhelyesek kiállítókként vettek részt.<sup>20</sup>

A következő nagyszabású esemény, amelyet szintén a Beke László és Maurer Dóra páros szervezett, s amelyre a pécsiek is meghívást kaptak, az 1976-os *Expozíció* című, az első hazai konceptuális fotókiállítás volt. Ennek megnyitójára a hatvani Hatvani Lajos Múzeumban került sor 1976. októberében.<sup>21</sup> A képzőművészeti fotóhasználat szempontjából is meghatározó eseményre a műhelyesek közül végül Szi-jártó Kálmán sorkatonai kötelezettsége okán nem jut el; a kiállításra „nem embereket, hanem műveket” hívtak meg, ahová Maurer Dóra 1:1-es méretben, 5,8 x 10 cm maximális méretű fotókat kért a katalógus számára. A *Közlemények 14.* 1976 júniusában Ficzek szék-árnyékait, Halász tévé-sorozatfotóit, illetve „befőttesüvegeit” (azaz *Mini múzeum* sorozatát), Kismányoky „tárgy plusz tárgy” és „üvegszériáit”, valamint Pinczehelyi fotóábrázolásait sorolja fel, mint beadandó műveket.

Ezen a nagyszabású kiállításon, amelyen kb. ötven művész munkája szerepelt, a Pécsi Műhely tagjai a hazai képzőművészet „élvonalába” kerültek, klasszikusokkal és kortársakkal együtt. Olyan alkotókkal, mint Moholy-Nagy László, Kassák Lajos, Bálint Endre, Vajda Lajos, Kepes György, Kondor Béla, Korniss Dezső, Ország Lili

<sup>19</sup> Erről bővebben ld.: Fehér Dávid: *Lakner László*. Budapest, 2016. 22–23., 47. (A Lukács György idézet *Esztétikai kultúra* c. fiatalkori írásából való.)

<sup>20</sup> Gyetvai Ágnes köszönőlevele Kismányoky Károlynak, Pécsi Műhely Archívum. [http://upecs.hu/index.php/Detail/objects/PM\\_556308](http://upecs.hu/index.php/Detail/objects/PM_556308) (2022.05.01.), illetve: *Kultúra és szemiotika*. Szerk. Gráfik Imre, Voigt Vilmos. Budapest, 1981.

<sup>21</sup> *Expozíció. Fotó/művészet*. Rendezte: Beke László és Maurer Dóra. Hatvan, Hatvani Lajos Múzeum, 1976. október 24. – 1977. január 31. (A kiállítást Horányi Özséb nyitotta meg.)

a „klasszikus avantgárdból”, s az új generáció: mások mellett Attalai Gábor, Bak Imre, Erdély Miklós, Galántai György, Hajas Tibor, Hámos Gusztáv, Haris László, Károlyi Zsigmond, Kéri Ádám, Major János, Maurer Dóra, Méhes László, Pauer Gyula, Tót Endre, Vető János. A kiállítás nyilvánvaló célja egyfajta kontinuitás felvázolása volt a fotó és a képzőművészet határterületén elhelyezkedő avantgárd irányzatok közt, s a hetvenes évek új jelenségeinek regisztrálása. A katalógus két tanulmányát Beke László és Körner Éva jegyzi. „*Ez a fotóhasználat előre megkonstruált látványt rögzít, vagy meghatározott gondolati koncepció dokumentumait mutatja fel, az emocionális hatású felületi szépséget általában kerüli. Ilyen értelemben a fotó valóban csak »felhasználásra« kerül, több esetben pedig a műalkotás folyamatának csak az egyik szakaszában vesz részt, és a néző elé kerülő kész műben már nincs is jelen. A fotó médium-jellegéből indul ki (dokumentatív-reproduktív funkció, sokszorosíthatóság stb.), sőt gyakran csak ezt vizsgálja, optimális esetben pedig ennek megváltoztatására tesz javaslatot.*” – fogalmazta meg Beke a katalógus bevezetőjében.<sup>22</sup> Beke az igen szerteágazó fotóhasználat kapcsán fel is veti, hogy nem látja értelmét az összegyűlt anyag bármiféle klasszifikálásának, hiszen annak egésze alapvetően egyetlen csoporthoz tartozik, melynek jellemzője a médiumra irányulás: „*ezeket a műveket csak fotóval (vagy a fotóval szoros összefüggésben) lehetett létrehozni, illetve ha más médium hordozná őket, egész koncepciójuk megváltozna. Még az olyan művészek is, akik látszólag csak korábbi témájukat ültetik át fotóba, döntő jelentőséget tulajdonítanak a megváltozott dokumentálásmódnak*” – hangsúlyozta Beke.<sup>23</sup>

A hetvenes évek második felében Beke és a műhelyesek kapcsolata kissé távolodni látszott. A *Közleményekben* sincs nyoma később a Bekével való együttműködésnek, jóllehet Maurer Dóra még több programon is részt vett – példának okáért Kismányoky Károly, mint az akkor nyílt Ifjúsági Ház művészeti vezetője 1975-ben kiállítást rendezett számára, vagy éppen Pinczehelyi szervezett kiállítást Maurer Dórának az 1977-ben indult Pécsi Galériában 1979 augusztusában *Fotóleltár címmel*<sup>24</sup>

## A PÉCSI MŰHELY FOTÓHASZNÁLATA

A fotó alapú műalkotások a hetvenes évek pécsi közegében olyan problémakör, amely önálló tanulmányt<sup>25</sup> is megérdemel, s amely a fentiek tekintetében nem csak tematikailag térne el az eddig taglaltaktól, hanem terjedelmi okokból is átlépné a

<sup>22</sup> Uo., o. n.

<sup>23</sup> Uo., o. n.

<sup>24</sup> Maurer Dóra: *Fotóleltár*. Kiállítási katalógus. upecs archívum. [http://upecs.hu/index.php/Detail/objects/TV\\_555735](http://upecs.hu/index.php/Detail/objects/TV_555735) (2022. április 33.)

<sup>25</sup> A fotómunkák egy részéről ld.: Doboviczki Attila: A Pécsi Műhely land art munkái. *Színkép, hangkép, összkép. Írások elméletről és gyakorlatról*. Szerk. Virág Zsolt. Szeged, 2018. 196-215.; *Párhuzamos avantgárd. Pécsi Műhely 1968-1980*. Kiállítási katalógus / Ludwig Múzeum. Szerk. Doboviczki Attila, Készman József. Budapest, 2017.

jelen írás kereteit. Ebben a dolgozatban sokkal inkább törekedtem Beke László és a Pécsi Műhely kapcsolatának bemutatására, így a címben mottóként feltett kérdés részletes kifejtésére már nemigen jut hely. Mindenesetre a fotó a hazai képzőművészeti gyakorlatban a hetvenes évekre elfoglalta azt a státuszt, amely a képzőművészetben a fotográfiának, mint eszköznek a legitimitását jelenti. „*A fotó az a hely, ahol a művészet létrejön*” – fogalmazta meg definíció-szerűen Dieter Honisch 1977-ben a képzőművészeti fotóhasználat lényegét a „*Neue Kunst aus Ungarn*” című tanulmányában, amelyben a hazai kortárs művészeti szcénával és gyakorlatokkal foglalkozott. Ebben az írásában a német művészettörténész külön fejezetben - *Manipulált fotók* címmel – számolt be a Pécsi Műhely munkásságáról, ahol azt hangsúlyozta, hogy a csoport tagjai nemhogy sokkal többet kísérleteznek, mint budapesti társaik, de mindezek a munkáik sokkal egységesebbek és – szemben a képzőművészeti műfajokban elkötelezett társaikkal – a hagyományos médiumoktól szabadabbak.<sup>26</sup> A fotó nem csak dokumentatív szerepet töltött be a Pécsi Műhely munkásságában. A land art akciók fotóanyaga sem egyszerű megörökítése a természeti beavatkozásoknak. Az 1970–1971-ben végrehajtott tizennyolc természet-művészeti akció során a fotó az elemzés eszközét is jelentette: az előhívott fotók, nagyítások segítségével vizsgálták, jegyezték le, majd elemezték a beavatkozások minőségét. Más munkáik, mint például a fotóperformanszok kapcsán azt érdemes hangsúlyozni, hogy a fotón a művész aktuálisan más- és más identitást kölcsönözhet magának – gondoljunk csak a személyes narratívákat megjelenítő Halász Károly tévé-performanszokra (*Privát adás*, 1975), vagy éppenséggel politikai identitásokkal kísérletezhet, mint Pinczehelyi Sándor klasszikusnak tekinthető „*Sarló, kalapács*”, 1973-as munkáján, művészeti identitást fejezhet ki, mint Szijártó Kálmán az „*Art gesztusok*” című fotósorozatán. Ficzek Ferenc fotómunkái egy olyan médiatudatos gondolkodásról adnak számot – pl. *Önlapozás*, 1976. –, amely a fotó szüzséjét kihasználva egy többlépcsős, előre végig gondolt fotográfiai cselekvéssorra és logikára épül. Kismányoky Károly fotogramjai, logikai jelekkel manipulált fotóintervenciói, fotóakciói is mind-mind ebbe a konceptuális képalkotási eljárásrendbe illeszkednek. A történetmesélésnek olyan típusával találkozunk, amely egyszerre dokumentatív és pseudo: ahogy Halásznál, úgy másoknál is, a fotó „helyettesít” más médiumot – a filmet, a televíziót, a videót. Nincs technikai lehetőségük arra, hogy mozgóképpel foglalkozzanak, természetessé vált, hogy a fotó lépett előtérbe más médiumok használata helyett. A fotó ugyanakkor sajátos alapanyagot is jelentett a műhelyes munkák során; különféle nagyítások, kiemelések, montázsok, fotóplasztikák, szekvenciákból álló sorozatok készültek, vagy éppen a további munkák számára váltak nyersanyaggá. A lényeg, hogy nincs befejezett állapota a fotóalapú műveknek. Az egyes land art fotómunkákból, s a későbbi fotóperformanszokból is számos szitaverzió készült, Ficzek az árnyékvetítésekből, azok fotódokumentációiból kiindulva készített grafikákat, festményeket. Pinczehelyi az egyik munkafolyamat során hengerekre kasírozta a fotókról készült nagyításait, a négy henger különféle együttállását újfotózta, szitát

<sup>26</sup> Dieter Honisch: *Neue Kunst aus Ungarn. Kunstmagazin*, 17, 1977, 1. 58–88.

készített ezekből, vagy festékszóróval lefújta, újabb verziókat készített egy-egy alapképből (Sarló, 1973, *Hengerek I-II-III*, 1975, *Rolls*, 1975, *Ezüst kép készítése*, 1975.). A sokszorosító grafikának köszönhetően a kiindulás fekete-fehér fotója színesé, a raszteres eljárásnak köszönhetően anyagszerűvé, a grafikai átirat következtében festőivé válik.

Anélkül, hogy az önisméltés csapdájába esnék, elevenítem fel a 2017-es Pécsi Műhely kiállítás<sup>27</sup> szekcióit, ahol éppen az eltérő fotóhasználatok kapcsán igyekeztünk kialakítani olyan kategóriákat, amelyben a műhely tagjainak önálló karaktereit, s az egyes alkotók fotómunkáin keresztül megjelenő habitusát is érzékeltetni tudtuk. Jelesül a *városolvasatok* elnevezésű blokkban a Pécsi Műhely tagjainak művein a városi környezet, mint helyszín és mint téma sajátos látásmódban érhető tetten. A különböző intervenciók, beavatkozások során – például Kismányoky Károlynál – a városi térbe helyezett jelek, jelhelyzetek alapján az épített környezet összefüggéseinek folyamatszerű elemzésével találkozhatunk. A városi környezet változásának deskriptív megjelenítése Pinczehelyi Sándor fotósorozatának műfaji jellemzője, aki a fotográfiát hosszabb idő-szekvenciák mentén használta. Az idő láthatóvá tétele során a fotó nem egyszerűen a mozgófilmet helyettesítette: a kiragadott pillanatképek felelősségteljesítik a dokumentatív funkciót. Pinczehelyinél az épület vetett árnyékának dokumentálása, az autóbussz megálló, a virágba, zöldbe boruló pécsi Sétatér változásának rögzítése egy szemlélődő *flâneur*-attitűdről árulkodik. Az elemző, etnográfiai habitus jelenik meg Halász Károlynak azokon a narratív munkáin, amelyek a paksi Lenin útról készültek. Halász tendenciózusan dokumentálta az egyes házak kapubejáróit, azzal a feltételezéssel, hogy ezek a kapuk valamiképpen visszatükrözik az ott lakók életfilozófiáját, így tárva elének az átalakuló paksi kisváros egy konkrét időbeli-térbeli szeletét. Ezek a művek már túllépnek a városi land art fogalomkörén, városantropológiai szempontból is rendkívül sokrétűek, ahogyan a városi létmódnak különböző aspektusaival, állapotváltozásaival szembesítenek.<sup>28</sup> A „médiium-használat” kategória alá azokat a munkákat rendeztük el, amelyekben a fotó, a fotográfiai képalkotás belső törvényszerűségeit feltáró, újraértelmező, kitágító eljárás módjával találkozhatunk. A montázselv alapú „kép a képben” kompozíciók mellett ugyanúgy megtalálhatóak a fotókészítés folyamatának befejezettségét, lezártágát megkérdőjelező művek is. Ezek a művek játékosan, de egy analitikus rendet betartva operálnak a fotó szüzséjével, miközben annak valóságábrázoló funkciójával szemben fikatív, illuzórikus, szimulatív helyzeteket teremtenek. A fotográfiai eljárás mód belső formarendjét és annak valóság tapasztalatát egyszerre vizsgáló és megkérdőjelező eljárás módba illeszthetőek azok a művek is, amelyek esetében a fotó más mozgóképes technológiát helyettesítő, úgynevezett pseudo-médiiumként jelenik meg.<sup>29</sup> Az „identitás politikák” egyszerre jelentették a személyes, önvallomás-szerű narratív fotóhasználatot, illetve azokat a társadalmi kontextusokat, ahol a politikai térrel és

<sup>27</sup> *Párhuzamos avantgárd* 2017. i. m.

<sup>28</sup> Uo., 214.

<sup>29</sup> Uo., 274.

művészeti intézményekkel kapcsolatos kritikai állásfoglalásokat válnak láthatóvá. Az 1970-es évek Magyarországon a politikailag uralt társadalmi térben a művészek – mozgásterük kibővítése céljából – új kifejezésformákat, egyúttal sajátos nyelvezetet alakítottak ki. A neoavantgárd a társadalmi ellenállás kifejezőképességét alapvetően újította meg; a Pécsi Műhely esetében ezek az állásfoglalások nem radikális rendszerkritikának tekinthetők, hanem a berögzült szimbólumhasználatok új olvasatának, a mindennapi és érvényesnek tekintett beszédmódok reflexív használatának. A mély történeti tapasztalattal átitatott tárgyakként, szimbólumokként, fogalmakként – mint Pinczehelyinél a vörös csillag, az utcaő, a sarló és kalapács – a művészeti térbe való helyezése relativizálta, felszabadította a kötött jelentéstartalmakat, egyúttal kikényszerítette azok újraértelmezését. A politikum a művekben nem csak akut politikai szimbólumok ready-made jellegű használatában jelent meg. Egyes alkotások (például Halász Károly: *Mini múzeum*, Szijártó Kálmán: *Art gesztusok*) olyan intézményi szituációkat jelenítettek meg, amelyek a művész társadalmi beágyazottságára, a művészet társadalmi praxisára, a kialakított művészeti nyelv érvényességére reflektáltak. A fotóakciók, fotóperformanszok formájában megjelenő kérdésfelvetések szembesítenek a Kádár-kor politikai klímájával, s elének tárják a kulturális ellenállás metaforikus nyelvezetét.

E fotóakciók során a művész, kihasználva a fotó dokumentatív erejét, különböző szerepeket játszik el, más identitást vállalhat fel, mint a hétköznapokban. Így a performanszok különböző habitusok megjelenítésére is alkalmasak voltak: a *dandy* (Ficzek Ferenc), a *camp* (Halász Károly), a *forradalmár* (Pinczehelyi), az *analitikus* (Kismányoky Károly) vagy az *öndestruktivitás* (Szijártó) személyiségjegyei kapcsolódtak alkalmasint egy-egy fotóakcióhoz. A test nyilvános bemutatása, a szubjektum kiemelése az őt körülvevő szociális térből egyúttal önvizsgálatra is kényszeríti a művészt, de nem elsősorban egzisztenciális kérdésként, sokkal inkább a társadalmi párbeszédben való részvétel különböző cselekvésaspektusai vonatkozásában. Az „én” állásfoglalása, nyilvános megjelenítése ugyanis a hatalmi diskurzus részévé teszi az egyént, s különböző azonosulási stratégiákat kínál fel a közönség számára. Ugyanakkor a fotó teret enged a szerző rejtett identitásának kitarulkozására, megnyilatkozására is. Halász például olyan testnyelvi szituációkat alakított ki a *Privát adás* sorozatban, amelyek saját homoszexualitására utaltak. Ez a beszédmód élesen szembe ment a Kádár-kor „elhallgatás-politikájával”, a sorozat darabjai a hazai queer-diskurzus legfontosabb művei közé tartoznak.<sup>30</sup>

Ezek a lényegi szempontok, eljárás módok tekinthetők a fotóhasználat alapjainak a Pécsi Műhely eszköztárában.

---

<sup>30</sup> Uo., 252.

László Zsuzsa

## A BARÁTSÁG SZÓTÁRAI

BEKE LÁSZLÓ KELET-EURÓPA-PROJEKTJE<sup>1</sup>

1978-ban Nick Waterlow, a harmadik, „Európai párbeszéd” című Sydney-i Biennále kurátora Budapesten járt, és megállapodott Beke László művészettörténésszel, hogy egy dokumentumokat és eredeti műveket tartalmazó, több magyar művész tevékenységét felölelő, informatív kiállítást állít össze, mely elfér egy 16 négyzetméteres teremben. Beke úgy oldotta meg ezt a feladványt és kerülte el egyben a nemzeti konzulens kényelmetlen szerepét, hogy csak a barátait hívta meg, négyzetméterenként egy, összesen 16 művészt, de nem csak Magyarországról, hanem Kelet-Európa négy másik országából. Csehszlovákiából Milan Knížak és Petr Štembera, Jugoszláviából Raša Todosijević, Lengyelországból Marek Konieczny és Jacek Stokłosa, és Romániából Ana Lupuş művei szerepeltek Beke miniatúr Kelet-Európa szekciójában.<sup>2</sup> Ezeket a művészeket barátainak nevezte, még akkor is, ha némelyikükkel soha nem találkozott, hiszen, ahogy a katalógusban írta: „A barátság számomra közös sorsot jelent, vagyis egyfajta szerelmet, eufóriát, kínlódást, alantas ellenségeskedést, de mindeneke-lőtt végzetes szinkronitást.”<sup>3</sup>

Mi indította Bekét arra, hogy a Magyarországot képviselő „kultúrdiplomata” szerepét levetkőzve olyan művészek tevékenységének legyen nemzetközi exportörje, akikkel mindössze tört angol, német vagy francia nyelven írt levelekben tudott kommunikálni?

Ez egy hosszú történet, amelyből most csak három pillanatfelvételt mutatok be. Mindez a hatvanas évek végén kezdődött, amikor Bekének az a hóbortos ötlete támadt, hogy művészettörténeti tanulmányai mellett szlovák nyelvórákat is vesz Käfer István irodalomtörténész-től. Olyan eszközöket keresett, amelyekkel felülemelkedhet a magyar nyelv regionális rokonalansága miatti elszigeteltségen, a Monarchia és Trianon terhes örökségén, valamint a Varsói Szerződés által kikényszerített diplomáciai barátságon.

Beke később a Magyar Tudományos Akadémia Művészettörténeti Kutatócsoportjának tudományos munkatársaként több intézményi expedícióban vett részt a

<sup>1</sup> Ez a szöveg a Közép-Európai Művészettörténeti Kutatóintézet a Resonances nemzetközi együttműködési projektje keretében 2022. május 11-12-én megrendezett *A barátságon innen és túl: Régiós kulturális transzferek a '70-es évek művészetében* című konferencián elhangzott előadás magyar változata.

<sup>2</sup> Beke szekciójában még a következő magyar művészek munkái szerepeltek: Bajkó Anikó, Erdély Miklós, Hajas Tibor, Jovánovics György, Maurer Dóra, Molnár Gergely, Najmányi László, Pauer Gyula, Szenes Zsuzsa, Szentjóby Tamás, Vető János.

<sup>3</sup> Beke László: *Eastern European and Especially Hungarian Art – From a Very Personal Point of View. European Dialogue: The Third Biennale of Sydney 1979*. Biennale of Sydney, Sydney, 1979.



szocialista országokban. Egy ilyen alkalommal kötött barátságot Tomáš Štrausszal (1931–2013), a kétnyelvű, szlovák-magyar művészettörténésszel és kritikussal. Štraus egy korábbi, ahogy Beke nevezte, reformkommunista nemzedékhez tartozott, akárcsak Németh Lajos, aki Bekét megismertette vele. Ez az értelmiségi generáció modernizálni kívánta a szocialista művészetet, és amikor ez nem sikerült nekik, többé-kevésbé ellenzékiekké váltak, és egyre inkább a legújabb, neoavantgárd irányzatok felé fordultak. A marxista esztétikát megújító elméleti kérdések mellett, mint például a művészi tudás és gondolkodás sajátosságai, Štraus olyan témákat kutatott, amelyek a nemzeti kultúrák közötti határterületekre mutattak rá.<sup>4</sup>

Štraus Beke legfontosabb informátora lett a csehszlovák szcénával kapcsolatban, és ösztönzést nyújtott arra vonatkozóan, hogyan lehet egy szocialista országban a művészetelmélet marxista, szociológiai terminológiáját hasznosítani az avantgárd és a konceptualizmus értelmezéséhez és legitimálásához. Štraus „A művészet mint a társadalmi valóság anticipációja” című, 1970-es tanulmányában egy korabeli, államilag szervezett interdiszciplináris futurologiai kongresszus alkalmából úgy érvelt, hogy a progresszív művészet nem a szinkron valóság tükörképe, hanem lényegénél fogva a jövő társadalmi tendenciáinak megelőlegezése. Ez az esszé 1972-ben magyarul is megjelent a *Szovjet Művészettörténet* folyóiratban<sup>5</sup> Beke közvetítésével, amint azt levelezésük is bizonyítja.

Štraus abból a marxista kérdésből indult ki, hogy a művészet hogyan lehet befolyással a valóságra, valamint Engels híres kijelentéséből, miszerint Balzactól többet tanult a gazdasági elvekről, mint a közgazdászoktól. Emellett Ernst Bloch konkrét utópia fogalmára építve – mely szerint a művészet előre törhet a jövőbe – hangsúlyozta, hogy az avantgárd szintén elutasítja mind a múltat és jelent, és tisztán a jövőre irányul. Štraus arra is rámutatott, hogy az avantgárd legfontosabb újítói, mint Kazimir Málévics, Kassák Lajos, Moholy Nagy László vagy Josef Vydra, nem a legfejlettebb nyugati központokból, hanem a gazdaságilag elmaradott Oroszországból és Kelet-Közép-Európából érkeztek. Mindannyian internacionalisták és a szocializmus lázadó előfutárai voltak, akik szemben álltak a 19. századi művészet nacionalizmusával.

Ez a marxizmus jövőorientáltságát kiaknázó avantgárd apológia több tekintetben inspirálta Beke szakmai orientációját. Egyik<sup>6</sup> első hozzájárulása a neoavantgárd mű-

<sup>4</sup> Tomáš Štraus néhány fontosabb publikációja a hatvanas évekből: *Umelecké myslenie: k otázke špecifickosti umeleckého poznania* [Művészeti gondolkodás: a specifikus művészeti tudás kérdéséről], Bratislava: Vydavateľstvo Slovenského fondu výtvarných umení, 1962., *Anton Jasusch a zrod východoslovenskej umeleckej avantgardy dvadsiatych rokov* [Anton Jasusch és az kelet-szlovák művészeti avantgárd születése a húszas években], Bratislava: Vydavateľstvo Slovenského fondu výtvarných umení, 1966.

<sup>5</sup> Tomáš Štraus: A művészet mint a társadalmi valóság anticipációja. *Szovjet Művészettörténet*, no 26. 1972. 26–45.

<sup>6</sup> Ezelőtt, még 1969-ben Beke nyitotta meg a *Progresszív törekvésű fiatal festők és szobrászok* kiállítását a József Attila Művelődési Házban, és a kiállítás katalógusában is irt egy bevezetőt.

vészeti eseményekhez egy rövid szöveg volt az 1970-es „R” kiállításához, amelyben egy apokaliptikus jövőképet írt le: a felhalmozódott műalkotások annyira elárasztják a városi tereket, hogy már csak az absztrakt jelek képesek felkelteni a járókelők figyelmét. 1973-ban a *Magyar kultúra 2000-ben* című kollokvium alkalmából Beke továbbfejlesztette szlovák barátja érveit a konceptuális irányzatokra alkalmazva őket, különösen az 1971-es *Elképzelés* projektjére, amely a művészi képzelet dokumentumait gyűjtötte össze.<sup>7</sup> Előadásban Beke Štraus szociológiai-elméleti frazeológiáját követve idézte fel Karl Marx a művészetek radikális demokratizálására vonatkozó elképzeléseit. Ebben az összefüggésben a futurológiának kritikai funkciót adott, és az avantgárdot sőt a konceptualizmust pedig a jövő realizmusaként igyekezett legitimálni.

Fél évvel korábban, 1972 nyarán, Beke hasonló utópisztikus elképzelések gyakorlatba ültetésére vállalkozott, mikor Galántai György balatonboglári Kápolnaműtermébe egy baráti találkozóra hívott össze cseh, szlovák és magyar művészeket. Bár kezdetben Štraus közvetített Beke és a pozsonyi művészek különböző csoportjai között, ő végül nem vett részt a találkozón, valószínűleg azért, mert már rendőrségi megfigyelés alatt állt. Távolléte miatt Bekére hárult a szerep, hogy a különböző nemzetiségű és anyanyelvű művészek eszmecseréjét elősegítse. Beke olyan kollektív installációkat és akciókat készített elő, amelyek elsősorban a prognosztizálható megértési nehézségek feloldására irányultak. Magyar–cseh és magyar–szlovák szótárakat hozott magával, hogy hasonló és kölcsönösen érthető cseh, szlovák és magyar szavakat gyűjtsön a találkozó többi résztvevőjének bevonásával.

A kelet-európai, de különösképp a magyar művészek számára a konceptuális művészet nyelvi jellege kihívást jelentett, amennyiben a lokális művészeti színtereken kívül is meg kívántak jelenni. A művészek elkezdték lefordítani műveiket angolra, ritkábban németre vagy franciára, vagy megpróbálták a konceptuális művészet *lingua francáján* alkotni. A tört angolssággal létrehozott konceptek, vagy a fordításokkal való bíbelődés sok esetben produktív félreértésekkel vagy nyelvi áthallásokkal teli emancipatorikus, felszabadító gyakorlatnak bizonyult a régióban. Több művész, például a találkozón is részt vevő, szlovák Stano Filko műveiben már a hatvanas évek végén megjelentek a többnyelvű, szótár-szerű szöszedetek. Filko 1968-ban kezdett *Asociacie* című ciklu-



1. Stano Filko: *Asociacie XIX.*, 1968–69.

<sup>7</sup> Beke László: *Képzőművészet 2000-ben? Tájékoztató. Magyar Képzőművészek Szövetsége*, 1975, 1. 11–17. – újra közölve: Beke László: *Művészet/Elmélet*. Budapest, 1994. 56–68.



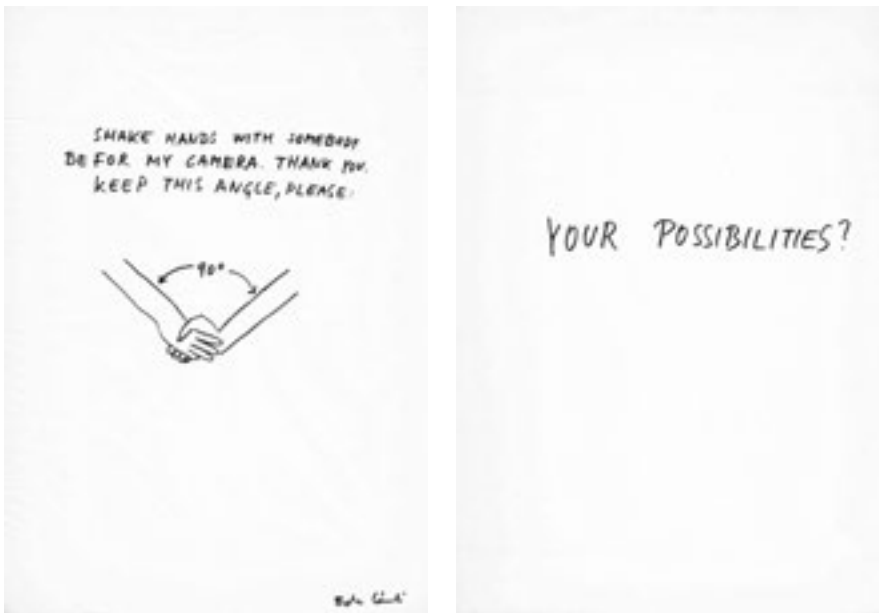
2–5. Beke László: Possibilities, 1972. © Beke László örökösének jóvoltából.

sában párhuzamosan szlovák, angol, német és francia nyelven szerepel a művész szubjektív kozmológiájának szóképlete: olyan fogalmak, mint magasság, szélesség, mélység, szobrászat, tér, valóság, idő, fény, élet, mozgás, melyek különböző nyelvi alakjai egy kettős koordináta-rendszer alkotnak. (1. kép) Beke a találkozón megvalósított szótár-akciója túlmutatott ezeken a művészeti nyelvgyakorlatokon, és arra tett kísérletet, hogy egy rövidebb, közvetítő nélküli utat találjon a határokon és nyelveken átvéelő regionális művészeti együttműködésekhez. Olyan fordítási gyakorlatot kezdeményezett, amely a résztvevők anyanyelvei közötti „elfelejtett” közös szókincset hozta felszínre.

A kulturális transzfer koncepciója, ahogy Michele Espagne és Michel Werner megfogalmazták, olyan nemzeti kultúrák közötti cserékre utal, amelyek a nemzetformálás folyamata előtt egyetlen heterogén kulturális egység részét képezték, amelyet el kellett felejteni, hogy diverzifikálódhassanak és kialakíthassák nemzeti identitásukat.<sup>8</sup> Ugyanakkor a kultúra nemzeti kereteit nemcsak az avantgárd utópisztikus küldetése, hanem a szocialista internacionalizmus is alapvetően megkérdőjelezte és átalakította. Beke szlovák, cseh és magyar szavai nyugati közvetítő nélkül és a három nyelv és kulturális kontextus különállóságának elhomályosítása nélkül mutattak rá egy közös metszetre.

A hasonlóság nemcsak a szavak fonetikai alakjában volt jelen, hanem abban is, hogy a résztvevők az 1968-as események árnyékában milyen konnotációkat és kontextuális jelentéstartalmakat voltak hajlamosak tulajdonítani ezeknek a szavaknak,

<sup>8</sup> Magyarul ld. Michel Espagne: A francia-német kulturális transferek. *Aetas*, 19. 2004. 254–284.



2-5. Beke László: Possibilities, 1972. © Beke László örökösének jóvoltából.

ahogy arról már Magdalena Radomska is írt.<sup>9</sup> A görög, latin vagy germán eredetű szavak: *demokrácia*, *demonstráció*, *kollektív*, *bürokrácia*, *individualizmus*, *provokáció*, vagy *tolerancia* szinte minden európai nyelven hasonlóak, de a résztvevők számára sajátos jelentéssel bírtak. Míg az olyan hétköznapi szavak, mint a *beszéd*, *boszorka*, *bunda*, *drága*, *ebéd*, *pokol*, *pohár*, *patak*, *puszi*, vagy *szabad*, az érintett kultúrák közötti kapcsolatok mélyrétegeit hozták a felszínre.

A szóhármak közötti azonosság, hasonlóság és a különbözőség triadikus ritmusát – mint például *akce* – *akcia* – *akció*, de *kabát* – *kabát* – *kabát*, vagy *chyba* – *chyba* – *hiba* – Erdély Miklós a találkozó alkalmából kiállított fotótriptichonja egy más dimenzióba tükrözte vissza. Erdély *Azonosításméleti vizsgálatok és Ismétlésméleti tézisek* című szövegeihez kapcsolódó képen három egymás alá helyezett fotó látható: egy fiatal lány fényképe *x* jelöléssel, az ikertestvére *y* jelöléssel, és az első fényképről készült fotó-reprodukció újra *x* jelöléssel.<sup>10</sup> Szentjóbó Tamás szintén a fordítás tematikájával összefüggésben a következő feliratot helyezte el a kápolna falán, cseh nyelven: „Segíts egy kicsit, hogy én is segíthessek

<sup>9</sup> Magdalena Radomska: Correcting the Czech(olsovakian) Error: The Cooperation of Hungarian and Czechoslovakian Artists in the Face of the Warsaw Pact Invasion of Czechoslovakia. *Art beyond Borders: Artistic Exchange in Communist Europe (1945-1989)*. Eds. Jérôme Bazin, Pascal Dubourg Glatigny, Piotr Piotrowski. Central European University Press, 2016. 369-380.

<sup>10</sup> A sorozatról ld. Szőke Annamária: Erdély Miklós: Eredeti és másolat + Indigórajzok. Budapest, Vintage Galéria, 2011. [http://arthist.elte.hu/Tanarok/Szoek/A/EM/EM\\_Eredeti+Indigo\\_2011.htm](http://arthist.elte.hu/Tanarok/Szoek/A/EM/EM_Eredeti+Indigo_2011.htm)

neked” és így a nyelvek közötti kommunikációhoz szükséges kölcsönösségre hívta fel a figyelmet.

Beke még két másik kollektív akciót is megvalósított, melyekhez *Possibilities* címmel skicceket is készített. (2-5. kép) Beke címadását valószínűleg a cseh író, Josef Kroutvor azonos című kiáltványa ihlette, mely abban az évben jelent meg Klaus Groh *Aktuelle Kunst in Osteuropa* című katalógusában. Kroutvor, is a meghívottak között volt, de végül nem tudott eljönni.

Az egyik akciót egy zavarba ejtő kép motiválta, amely magyar katonákat ábrázolt, amint kötélhúzást „játszanak” - csak kötél nélkül, hadgyakorlatként, mielőtt részt vettek a prágai tavaszt leverő megszállásában, a Varsói Szerződés összevont csapatának tagjaként. A fotó eredetileg az amerikai *Time* magazinban jelent meg,<sup>11</sup> de Beke a képpel a rövid életű *Pages* mail art magazin 1970-es számában találkozott. A *Pages* szerkesztője, David Briers, az aktuális csehszlovákiai művészeti fejleményeket bemutató rovatát egy szarkasztikus montázzsal egészítette ki. A félreállított csehszlovák reformerekkel való szolidaritása jeléül a *Time* magazin 1968-as számaiból származó politikai-katonai témájú cikkekhez és képekhez művészeti és kulturális címsorokat illesztett. Beke a jelenet újrajrészásával azt tesztelte, hogy ahogy a lefényképezett jelenet *valósága* először az amerikai magazin *fotójából* a mail art csatornáin keresztül *művészetté* változott, a képet megsemmisítő *művészeti akció* ezt az aktust visszafordíthatja-e a *valóságba*, és megváltoztathatja a tényleges, nem diplomáciai, hanem személyes kapcsolatokat az érintett országok művészei között.

Hasonló módon Beke a találkozón bemutatott kézfogás akciója arra tett kísérletet, hogy a diplomácia gyakran képmutató gesztusa, a politikusok kézfogása kisa-játítható-e, átfordítható-e egy demokratikus gyakorlattá. Beke instrukciói alapján minden magyar résztvevő minden csehszlovák vendéggel kezét fogott, majd a kézfogások fotó-dokumentációját, tudományos-szociológiai módon, minden lehetséges kombináció mátrixaként, az oszlopok és sorok fejlécébe írt nevekkal szerkesztette egy táblóba.

A meghívott résztvevők további nyitott javaslatokat hoztak, amelyeket a többi művész fejezhetett be. J. H. Kocman bemutatta a nemzetközi felhívására beküldött művekből összeállított assemblingjét, *Love* címmel, melyben páran a találkozó résztvevői közül is szerepeltek. Jiří Valoch olyan lapokat osztott szét, melyekre egy rombusz volt nyomtatva, amit résztvevők különbözőképpen kiegészítettek. Pauer Gyula pedig arra kért mindenkit, hogy készítsen *pszeudo* műveket az ő nevében.

Külön jelentőséggel bírt a találkozó Peter Bartoš, szlovák művész számára. A hatvanas évek végétől készített A-B-C feliratokkal jelölt triptichonokat, olyan viszonyok modelljeként, amelyek közösséget teremthetnek, feloldják a bináris ellentéteket, valamint a Duna menti népek rokonságát, hasonlóságát és egyben különbözőségét is szimbolizálják. A találkozóra egy meditációs gyakorlatot javasolt: a résztvevők egymás láthatatlan és nem is hallható szívdobbanásait hallgatják, amelyet *dorozumenié*-nek nevezett, amely szlovákul „megértés”-t, „egyértetés”-t jelent, de magában foglalja

<sup>11</sup> A *Time* magazin 1968. november 1-én megjelent számának 36. oldalán.

az *umeni*, „művészet” szót is. (6. kép) A találkozón átélt pillanatnyi, nyelveken átívelő megértés élményét jól érzékelteti Pauer Gyula későbbi beszámolója: „Én majdnem megtanultam csehül és szlovákul, ők pedig majdnem megtanultak magyarul.”<sup>12</sup>

A kelet-európai művészek eszmecseréi között a balatonboglári találkozó ritka példa a nyelvi-megértési nehézségek kreatív feloldására. Beke László sok más regionális jelentőségű művészeti esemény kulcsszereplője volt, amelyek arra kényszerítették a résztvevőket, hogy kimozduljanak a lokális miliójuk komfortzónájából, és a kulturális fordítás fáradságosabb, és gyakran sikertelen erőfeszítéseivel próbálják az üzenetüket célba juttatni. Még 1972 áprilisában hasonló indítékból utazott Varsóba, hogy ott személyes kapcsolatokat teremtsen, és művészeti együttműködések kezdeményezzen. A kirándulás apropója az volt, hogy Brendel János, Poznańban élő magyar művészettörténész kiállítást szervezett hat magyar konceptualista művésznek a nemzetközi híró varsói Foksal Galériába.

Beke már a kiállítás előtt kapcsolatba került a galériával, és dokumentumok, ötletek és kiáltványok cseréjét kezdeményezte. Rendkívül izgalmasnak találta Andrzej Turowski és Wiesław Borowski, a galéria kurátorainak 1971-ben megjelent „Dokumentáció” és „Élő archívum” című manifesztumait.<sup>13</sup> A „Dokumentáció” egy kiáltvány volt a művészeti dokumentáció ellen. Arra a jelenségre hívta fel a figyelmet, hogy a dokumentációk egyre befolyásosabb szerephez jutnak a művészeti intézményekben, és nemcsak materializálják és megdermesztik az eredetileg élő, pillanatnyi, szituációhoz kötött élményt, hanem megsokszorozzák, terjesztik, és ellenőrizhetetlen módon megnyitják a művet a manipulációk számára. Az „Élő archívum” című szövegben pedig kijelentették, hogy a művészi tevékenységeket el kell szigetelni a művész, a galéria és a közönség általi manipuláció minden formájától. Az elszigeteltség és autonómia biztosításának legjobb módja, ha a művek rögtön egy archívumba kerülnek. Ezek a kiáltványok egyben más lengyel galériák programját kritizálták,



6. Peter Bartoš: *Meditáció az emberi szívhez*, 1972. © Peter Bartoš jóvoltából.

<sup>12</sup> *Törvénytelen avantgárd. Galántai György balatonboglári kápolnaműterme 1970–1973* Szerk. Klanczay Júlia, Sasvári Edit. Budapest, Artpool-Balassi Kiadó, 2003. 141–143.

<sup>13</sup> Wiesław Borowski, Hanna Ptaszkowska, Mariusz Tchorek, and Andrzej Turowski, “Foksal Gallery Documents”. *October*, 38. 1986. Autumn, 52–62.



7. Lap a „st.jauby–jovanovics–lakner–miklós–pauer–tot (budapeszt)” kiállítás katalógusából (Galeria Foksal PSP, Varsó, 1972) Lakner László „Idézetmű. Ludwig Wittgenstein” (1972) című munkájával.

főként szöveg- és fotóalapú konceptuális munkákat mutattak be, melyek a különböző nyelveken, jelrendszereken és idiómákon keresztül történő üzenet-átadás lehetőségével foglalkoztak.<sup>14</sup> (7. kép) Erdély, Jovánovics, Pauer és Szentjóbó művei ezen túl közvetlen utalásokat tartalmaztak a létező szocializmus politikai frazeológiájára és ikonográfiájára, amelyet a Foksal Galéria a művésztől távol kívánt tartani.

A kiállítás után Beke meglehetősen csalódott beszámolót írt varsói kalandjukról a mindössze két számot megért, *Ahogy azt Móricka elképzeli* című levél-folyóiratába. Beszámolt arról a reményről, hogy a varsói kiállítás alkalmából megtapasztalhatják a lengyelországi sokkal liberálisabb kultúrpolitika előnyeit. Azonban a galéria kurátora

mint például az elblági Galeria El művészeti laboratóriumát, amely a művészeti folyamatokat hozzáférhetővé és nyitottá kívánta tenni.

Beke érdeklődését, amint azt a galéria vezetőinek írt levele is bizonyítja, nagyon felkeltették ezek a kiáltványok, és tudni akarta, hogyan alkalmazzák elképzeléseiket a gyakorlatban. Beke emellett felhívta a Foksal kurátorainak figyelmét a saját archíválási projektjére, és humorosan azt állította, hogy ő maga is élő archívum, utalva a már említett 1971-es *Elképzelés* gyűjteményére, amelyet nemzetközi léptékben kívánt kiterjeszteni. Ugyanakkor nem osztotta Borowski és Turowski izolációs szándékait. Éppen ellenkezőleg, Beke élénken vágyott a kapcsolatok kiépítésére, és nagyon izgatottan várta, hogy Varsóban megvitassa ezeket a koncepciókat a Foksal kurátoraival és művészeivel.

A kiállításon Erdély Miklós, Jovánovics György, Lakner László, Pauer Gyula, Szentjóbó Tamás és Tót Endre kifejezetten a varsói kiállításukra komponált,

<sup>14</sup> A kiállításról bővebben ld.: Piotr Piotrowski: Nationalizing Modernism: Exhibitions of Hungarian and Czechoslovakian Avantgarde in Warsaw. *Art Beyond Borders* 2016. i. m. 209.; Viktória Popovics: 'Whereof / i l n'est pas possible / sprechen / arról / trzeba milczeć' Hungarian exhibitions in Poland in the first half of the 1970s. *The Avant-Garde & the State*. Łódź, Muzeum Sztuki, 2018. 293-310. és Klara Kemp-Welch: International Relations at the Foksal Gallery. *Galeria Foksal 1966-2016*. Eds. Justyna Wesołowska, Michał Jachuła. Warsaw, Galeria Foksal, 2016. 130-139. és Klara Kemp-Welch: *Networking the Bloc: Experimental Art in Eastern Europe 1965-1981*. Cambridge (MA), 2019. 173-192.

mégis több esetben változtatásokat javasolt, illetve kifogást emelt a kiállítandó művekkel kapcsolatban. Ennél is fontosabb volt, hogy a budapesti művészek arra számítottak, hogy a kiállítás lehetőséget biztosít számukra, hogy találkozzanak és megismerkedjenek lengyel művésztársaikkal, de ez nem történt meg, a kiállításról a sajtó sem tudósított. A Foksal intézménykritikája azt célozta, hogy az állami intézményrendszer részeként működő galériát megszabadítsák az államszocialista kontextus bélyegétől; míg Beke és a művészek, akikkel együtt dolgozott, nagyon vágytak valós és nyilvános intézményekre, amelyek támogatják törekvéseiket, és legitimációt biztosítanak a konceptualizmus épp a lokális kontextusokra reflektáló változatainak.

Mindemellett Beke varsói tartózkodása alatt tartósnak bizonyuló barátságot kötött Turowskival valamint Marek Koniecznyvel, egy lengyel művésszel, aki a Foksal izolacionizmusával radikálisan szemben állt, mivel a művészet és a hétköznapi élet közötti átfedésekkel foglalkozott. Beke további leveleket is váltott Borowskival, melyekben hivatkozott a svájci *Werk* folyóiratra, ahol 1971-ben a Foksal is megjelentetett egy összeállítást a galéria programjáról. 1972-ben pedig Beke egy kollektív manifesztóval felvezetett válogatást tett közzé a magyar konceptuális művészek tevékenységéből. Beke „A »concept art« mint a fiatal magyar művészek lehetősége” című kiáltványa a Foksal Galéria a kelet-európai művészetet dekontextualizáló gyakorlata elleni állásfoglalásként is olvasható:

„[...] - az új médiumok segítségével, melyek számunkra mint nemzetközi nyelv jelennek meg, szeretnénk a saját problémáinkról és eredményeinkről, általában, a mi saját helyzetünkről információt nyújtani. [...]

barátaim - attalai, erdély, bak, tót, szentjóby, pauer, maurer, hencze, jovánovics, a „kassák ház stúdió” tagjai, gáyor, haraszty, méhes, major, gulyás, lakner, keserü, csíky, korniss, fájó, legédy, baranyay, vilt, schaár, csáji, donát, türk, háy, a „pécsi műhely” tagjai, bódy, vidovszky, körner és a többiek poétikus /írónikus /tudományos /szimbólikus /játékos /szellemes /elegáns /pongyla /vicces /pszeudo /modoros /konstruktív /realista /misztikus és más indirekt nyelveken beszélnek; a képek, a fotók, a szövegek, a térképek, a happeningek, a sakkjátszmák, a zene, a film, a színház, a szobrok, a természet, a sprítizmus, a gépek, a textíliák, az emberi testek, a játékok stb. nyelvén. mindenki a magáén.

én most az ő nevükben direkt, nem-művészeti nyelven szeretnék szólni:

budapesten, magyarországon dolgozunk. nálunk nincsenek galériák és műgyűjtők, a kiállítások és publikációs lehetőségek sem gyakoriak, mi is tudjuk, hogy a művészet jelenleg egy általános és súlyos krízis-korszakát éli. mindenki tudja - azonban mindig hangsúlyozni kell, mert az emberek gyakran megfélemedeznek róla -, hogy budapest a nyugat és kelet közti határterület egyik fővárosa. számunkra azonban még fontosabb, hogy budapest egy kelet-európai ország fővárosa. mi itt akarunk élni és dolgozni.”<sup>15</sup>

<sup>15</sup> László Beke - Urs Graf: Junge Kunst aus Ungarn. *Werk* 1972, 10. 592-598. Magyarul megjelent: *koncept.hu: A konceptuális művészet hatása Magyarországon*. Paks-Budapest, Paksi Képtár - C3 Alapítvány, 2014. 18-20.



Beke 1974 és 1977 között a budapesti Fialat Képzőművészek Klubja kiállítási programjának felelőse volt, és más kelet- és nyugat-európai művészek mellett a poznańi NET művészeti levelezőlista kezdeményezőjeként ismert, de szintén a Foksal köréhez tartozó Jarosław Kozłowski-t hívta meg Budapestre kiállítani. Beke osztozott a lengyel művésszel a szemiotika és a konceptualizmus iránti lelkes érdeklődésben, de a művészet és a hétköznapi realitás viszonyát illetően eltérő volt a megközelítésük. Kozłowski Budapesten bemutatott *Lecke-Lesson* című kiállítása, azonban érdekes kölcsönhatást teremtett a két megközelítés között. Kozłowski egy angol nyelvű könyv illusztrációját rendezte meg úgy, hogy az eredeti képen látható családi jelenet minden egyes rajzolt elemét valós tárgyakkal és személyekkel – a művész saját szüleiével – helyettesítette be és fotózta le. Kozłowski a képhez kapcsolódóan, a nyelvkönyvekben megszokott módon, hasonló mondatokat sorol fel egy-egy kis változtatással, rámutatva a különböző ábrázolási rendszerek közötti eltérésre. Ugyanakkor, ahogy ezt már Magdalena Moskalewicz is felvetette, ez a gesztus a kelet-európai művészek számára kritikus lefordíthatóság nehézségeiről szóló reflexióként is értelmezhető.<sup>16</sup> Kozłowski egy a magyar szcénával való kapcsolatairól készített interjúban emlékezett vissza arra, hogy a kiállítása alkalmával mennyire zavarták a Fialat Művészek Klubjának piszkos falai, mivel meg volt győződve arról, hogy a különböző – vizuális és verbális – nyelvek közötti lefordíthatósággal foglalkozó konceptuális munkája tiszta falakat igényel.<sup>17</sup>

Beke később a szcena – Łukasz Ronduda kategorizása szerinti – pragmatikusabb köreivel is kapcsolatba került,<sup>18</sup> de ezekre az interakciókra itt nem tudok kitérni. A lengyel művészeti szcénán belüli törésvonalak megismerése segített Bekének abban, hogy tisztázza saját álláspontját arra vonatkozóan, hogy a nemzetközi művészeti események közegében a kelet-európai konceptuális művészet hogyan képes a helyi realitásokat és tapasztalatokat lefordítani és közvetíteni.

1973-ban, Zágrábban Beke egy hasonló vita frontvonalában találta magát a *Tendenciák 5* kiállításon, mely a technikai médiumoknak és a (neo)konstruktivista művészetnek szentelt, kétévente megrendezett, nemzetközi kiállítássorozat utolsó alkalma volt. Beke azért vett részt ezen az eseményen, mivel ez alkalommal a kiállítás a konceptualizmus, a konstruktív vizuális kutatás és a számítógépes művészet szembeállítására vállalkozott. A konceptuális szekcióban, melynek Marijan Susovski volt a kurátora, Beke egy *Anonymus Collective* című összeállítással szerepelt. Ez tizenhét magyar művész, többek között Attalai Gábor, Bak Imre, Erdély Miklós, Jovánovics György, Lakner László, Maurer Dóra, Pauer Gyula, Szentjóby Tamás, Tót Endre,

<sup>16</sup> Magdalena Moskalewicz: *Languages of Art in Central Europe: Participation, Recognition, Identity. Understanding Central Europe*. Ed. Marcin Moskalewicz, Wojciech Przybylski. New York, 2018. 551–558.

<sup>17</sup> Patryk Wasiak: *Kontakty kulturalne pomiędzy Polską a Węgrami, Czechosłowacją i NRD w latach 1970-1989 na przykładzie artystów plastyków*. PhD disszertáció. Instytut Kultury i Komunikowania, Szkoła Wyższa Psychologii Społecznej. Warszawa, 2009. 263.

<sup>18</sup> Łukasz Ronduda: *Polish Art of the 70s*. Warsaw, 2009. 9–11.



8. Lap Beke László „Anonymus Collective” című összeállításból (Tendencije 5, Galerija Suvremene Umjetnosti, Zagrab, 1973) Maurer Dóra „The Structure of a Thesis: The Only Way of Art’s Evolution: to Realize Every Third Idea” (1972) című munkájával. © A zágrábi Muzej Suvremene Umjetnosti jóvoltából.

Türk Péter papír alapú konceptuális munkáiból állt: mentális-vizuális-verbális műveletekből, amelyeket a nézőnek kellett befejeznie. (8. kép)

A kiállításához kapcsolódó *A racionális és az irracionális a vizuális kutatásban – Az ideák mérkőzése* című AICA kongresszuson Beke hosszú távú szövetséget tudott kötni mindazokkal, akik kritikusan viszonyultak a konferencia és a kiállítások polarizáló, a konceptuális művészetet a neokonstruktivista és számítógépes vizuális kutatásokkal szemben irracionálisnak bélyegző megközelítéséhez. Beke előadásában ezt a szembenállást a „kelet-európai művészet” szemszögéből tárgyalta. Azzal érvelt, hogy a metanyelvi vizsgálatokat végző konceptuális művészet az ismeretlennel foglalkozik, de egyben racionalizálja is azt, mivel ezek a vizsgálatok előrevetíthetik a jövőbeli társadalmi tendenciákat. A posztkoloniális kritikát megelőlegezve Beke azt is kijelentette, hogy az irracionális attribútum egzotizálja azt, amire alkalmazzák. Leszögezve, hogy az inkább a Fluxusból, mint a minimalizmusból eredő kelet-európai konceptualizmusnak, még ha nem is kíván helyi jellegzetesség lenni, más útja és gazdagabb társadalmi tartalma van, mint a konceptualizmus nyugati változatának. Részvételi jellege révén megnyitja a társadalom életébe való beavatkozás lehetőségét.

Míg a konferencia angol címe, *Match of Ideas*, a párosítás, az eszmék átadásának békésebb jelentését idézte, addig a horvát címváltoztatban a *meč* alapvetően sportmérkőzésre utalt. Želimir Košević, az új művészeti gyakorlatok melegágyának



**9. Ana Lupas: Repülőszőnyeg: D**  
szituáció (drámai), 1974. Beke László az  
1979-es Sydney-i Biennálén bemutatott  
kiállításából.

© Beke László örökösének jóvoltából.

légáik. Hogy a kép realisabb legyen, meg kell jegyezni, hogy nem csak Beke váltogatása képviselte Kelet-Európát a Biennálén, hanem inkább egyfajta ellennarratívát csempészett be a Biennále programjába.

Ezen túlmenően, mivel Beke nem utazhatott Sydneybe, a szervezőknek nehéz volt értelmezni, amit küldött. A Biennále sajtókritikái mind a rendezvény körüli politikai botrányokról szóltak, amelyek a helyi, női és őslakos művészek egyenlő képviselőjét érintették. Beke postán küldött csomagját egy kis teremben állították ki, és Waterlow beszámolója szerint „érdekes kontrasztot alkotott a látványosabban bemutatott művekkel.” Nyilvánvalóan nem jelentett áttörést a kelet-európai művészet nyugati kanonizációjában, és nem hozta el a perifériák egyesülésének pillanatát sem, hanem csak lehetőséget egy baráti, regionális koalíció kialakítására.

Ezekkel az esettanulmányokkal azt az utat kívántam bemutatni, amelyet Beke a konceptualizmus mint futurologiai realizmus társadalmi legitimációjától a konceptualizmus helyi nyelvvaltozatainak emancipációján keresztül bejárt a határokon, diszciplínákon és nyelveken átívelő barátságok hálózatáig, egy olyan közösségig, amelyben a nyelvek keveredése és a fordítás az együttélés létmódja.

számító Galerija Studentskog centra igazgatója felhíborítónak találta ezt az utalást, és – Armin Medosch beszámolója szerint<sup>19</sup> – azonnal Beke kritikája mellé állt, akárcsak Nena Dimitrievic, és Marijan Susovski.

Beke László hat évvel később, amikor a Sydney-i Biennále anyagát állította össze, több ilyen a kelet-európai színteret meghatározó polémiában foglalt állást azáltal, hogy megnevezve barátait. Mikor olyan művészeket választott ki, akik a konceptualizmus eszköztárával a lokális meghatározottságok és történetek transznacionális közvetíthetőségének kihívásaira reflektáltak, akkor ezzel egyben elutasította azt az elvárást, hogy Kelet-Európa művészei ugyanazt a nyelvet beszéljék, mint nyugati kol-

<sup>19</sup> Armin Medosch: *New Tendencies. Art at the Threshold of the Information Revolution (1961-1978)*. Cambridge (MA), 2016. 217-218.

Markója Csilla

## BEKE LÁSZLÓ ÉS A NEW ART HISTORY

„Alig ocsúdtunk fel a Marosi Ernő távozta okozta gyászból, most, alig fél év után egyik legjobb barátja, az igazgatói székben utódja, Castort Polluxként kiegészítője, Beke László is távozott közülünk. Ha Marosit a tudományág legfontosabb hivatkozási alapjának, hivatásunk primus inter paresának tekinthetjük, úgy Beke László volt a folytatás, a 20. századi és kortárs művészet számtalan színárnyalatában villódzó garabonciása” – ezekkel a szavakkal kezdte Pataki Gábor Intézetünk honlapján Beke László (1944–2022) nekrológját;<sup>1</sup> igen, hirtelen nagyon elárvultunk, mert – most már nyugodtan kimondható –, egy nagy művészettörténész generáció tagjai hagyják itt sorban az amúgy is megtépzott szakmai közösséget. Ennek a generációnak nem volt könnyű élete, még ha a munkakörülmények biztosítottak is voltak, mint az kiderül Marosi Ernő megjelenés előtt álló, az *Enigmában* publikálni kezdett visszaemlékezés-sorozatának Beke intézeti éveire vonatkozó kis részletéből: „Ott volt másfelől Beke modern művészeti tevékenysége, amit az igazgató részben szankcionált, részben ignorált. A Bekével kapcsolatos retorziók kevésbé voltak elvi jelentőségűek, inkább féltékenységből táplálkoztak amiatt, hogy neki – mindennek ellenére – megy, hívják Nyugatra, sőt, ami még rosszabb, Keletre is. Mindenesetre Bekének a neoavantgárdal kapcsolatos ténykedése – amit Aradi Nóra igyekezett betiltani – időnként Szabolcsi Miklós, vagy Köpeczi részéről kapott egy kis védernyőt, a *Helikon* folyóirat ezzel kapcsolatos publikációiban, meg hasonló célokra tőle kértek adatszolgáltatást. Beke középkorosként volt beosztva az intézetbe és mivel én voltam akkor a régi magyar művészettörténeti osztály vezetője, alattam katonáskodott. Mindent, ami csak létezett, együtt szerkesztettünk, beleértve a *Magyarországi művészettörténet* második kötetét. De közben Németh Lajossal, meg Bernáth Marilival is ő szerkesztette a – végül elsőként – megjelent hatodik kötetet is. Ráadásul a sodronyománccról csinált doktori disszertációját is az intézet publikációjaként jelentette meg, máig nemzetközileg használt, fontos munkáról van szó. Mikor ’87-ben megjelent a kötetünk, a (2.) gótikus kötet, a nagy sikerre való tekintettel azt mondtam Aradi Nóranak, hogy jó lenne Bekét véglegesíteni, tudniillik mindaddig nem volt véglegesítve. A bármikor megszüntethető munkaviszonnyal fenyegetés a szamizdatok kiadásával vagy aláírásokkal tiltakozó értelmiség elleni hivatalos taktika része volt. A Szépirodalmi Kiadó például tiltakozott, hogy nem tudja teljesíteni éves terveit, mert a lektorai büntetésbe kerültek, ezért az lett az

<sup>1</sup> Pataki Gábor: In memoriam Beke László (1944–2022) <https://abtk.hu/rolunk/in-memoriam/2083-beke-laszlo-1944-2022>.

eljárás, hogy nem kell kirúgni, de függésben kell őket tartani, tehát csak rövid távú munkaszerződéseket kell kötni. Beke azzal védekezett, hogy neki gyerekei vannak. Ha őt mindig éves szerződéssel foglalkoztatják, az kizárja a fizetésemelést és neki azért kell mindent elvállalni, mert ezzel keres... A válasz: próbáljon mással keresni. Külön cirkusz volt az intézeti éves beszámolókon, mert Beke mindig másfél oldal sűrűn gépelt bibliográfiát adott be, amit aztán a fakultatív házi szorgalom témekének minősítettek, mondván, hogy már megint nem publikált eleget, mondjuk, a gótikus zománc művészettörténetéről, mert elvileg az volt az intézeti feladata. Tehát szóba hoztam, hogy egyrészt Bekét jó lenne áttenni az Új művészeti Osztályra, a Modern Osztályra, másrészt pedig jó lenne véglegesíteni. '87-ben már lehetett látni, hogy sok minden másképp lesz. Aradi Nóra ezért majomügyességgel, azonnal reagált, és ki is nevezte Bekét... a Középkori Osztályra, véglegesen. Beke körülbelül egy fél év múlva átment a Nemzeti Galériába.<sup>2</sup> A korszak minden abszurditása benne van ebben a kis történetben, ami azért Bekét nem akadályozhatta igazán, ahogy Pataki írja: „Mindeközben nem hivatalosan a magyar neoavantgárd animátorává, akciók, események, kiállítások szervezőjévé, dokumentátorává és értelmezőjévé vált, legyenek azok képek, szobrok, fotók, kísérleti filmek, performanszok. Olyan, mára művészettörténeti sarokkövé vált projektek fűződtek a nevéhez, mint az *Elképzelés* című konceptuális gyűjteménye, vagy a közép-európai művészek balatonboglári „kézfogásos” akciója. Bár nem volt hivatásos forradalmár, nem habozott, mikor tevékenységével a második nyilvánosság határait vagy a kultúrpolitika túrt és tiltott kategóriái közötti mezsgyét feszegette. (Mikor évekkel később igazgató-helyettesként kezembe kerül a pártállami idők kötelező tartozéka, személyi dossziéja, az aligha meglepő módon jóval vastagabb kollégáinál, a felsőbb szervek által sürgetett igazoló jelentések garmadájaival). Ám közben rajongva szeretett diszciplínája úgymond hagyományosabb művelését sem hagyta abba. Úttörő tanulmányosorozatot közölt a magyar nonfiguratív művészetről a *Kritikában*, könyvet ír Kozma Lajosról, Moholy-Nagyról, Schaár Erzsébetről és Jovánovicsról, cikkeket a koncept arttról és a hiperrealizmusról. Szemléletének átfogó mivoltát jelzi immár majd négy évtizede nemzedékek szemét felnyitó középiskolai tankönyve. Mindig is nyitott volt a tudománytörténet, valamint a művészettörténet aktuális metodikája iránt: a szemiotika után érdeklődve fordult az informatika, a technikatörténet, majd később a művészetföldrajz, a hálózatkutatás felé, az elsők között szorgalmazta a közép-európai művészet egységes, egyszersmind átfogó kutatását. 1987-től vált: a lyoni egyetem vendégtanára, hazatérve a Magyar Nemzeti Galéria főosztályvezetője, majd a Múcsarnok igazgatója lesz. Emlékezetes kiállításokkal a háta mögött fogadta el 2000-ben Marosi Ernő hívását, s lett utóda az intézet vezetőjeként. Ernő emblemikus vezetési stílusát megőrizve újítja meg: kutatócsoportokat szervez, új arculatot ad az Ars Hungaricának, fórumot biztosít Közép-Európa ifjú szakembereinek. 2012-ben meglehetősen méltatlan körülmények között kellett búcsúznia megbízatásától. S mindeddig szót sem ejtettünk előadásairól s óráiról az ELTÉ-n, a

<sup>2</sup> Marosi Ernő: Emlékeim: szakmai pályafutás, 2. (kézirat, megjelenés előtt, *Enigma*, no 112.).

MOMÉ-n, a Magyar Képzőművészeti Egyetemen, a hazai és külföldi konferenciákon. Nem beszélünk elképesztő kapcsolatrendszeréről, arról, hogy jószerivel nem volt egy kicsit is progresszív művész, művészeti író a Lajtán innen (s javarészt azon túl is), akivel ne ápolt volna kapcsolatokat.<sup>3</sup> Ezt a kapcsolatrendszert most kellene felmérni, de paradox módon most a legnehezebb. Hasonlóképpen, a Pataki által jelzett metodikai, elméleti érdeklődésnek is feltehetően több a szájhagyomány útján őrzött, vagy az ezeryi, sokszor fejből tartott kiállítás megnyitón, párflekkes katalógus-előszóban a nyoma, mint idézhető, nagy tanulmányban: Beke páratlan működését gyakran valóban feláldozta a történelmi pillanatok oltárán, talán abban a lázban is égve, hogy ezek a pillanatok többet tesznek hozzá a művészet koronként elevebb, organikusabb, forradalmibb létezéséhez, működéséhez, mint a száraz tudománytörténeti vagy metodikai tanulmányok sora. Ezekből a tanulmányokból pedig égető hiány mutatkozik. Elég ijesztő belegondolni, hogy Marosi – 33 évesen írt – egyetemi jegyzetnek induló művén, illetve az ehhez szorosan kapcsolódó szövegközlésén és Németh Lajos *Törvény és kételyén*<sup>4</sup> túl hirtelenjében nem is igazán tudunk említeni a művészettörténet metodikáját vizsgáló komolyabb művet. Már Németh Lajos is felemlítette könyve előszavában, hogy a „magyar művészettörténet-írásban a teoretikus vizsgálat nem nyert polgárjogot és már maga az igény is csak szórványosan merült fel.”<sup>5</sup> Sinkó Katalin nekrológiát Marosi írta, aki gyakorlatilag egy személyben vált az alig létező magyar művészettörténeti historiográfia alapító „intézményévé”, s a nem sokkal fiatalabb tanítványában azt az embert siratta, aki egyedül volt, lett volna képes az önreflexív tudományág nemzetközileg is számbavehető művelésére.<sup>6</sup> Sinkó is Némethet idézi, amikor jelzi, hogy „még az önálló ikonográfiai iskola tagjai sincsenek tudatában annak, hogy rokon szellemben működnek.”<sup>7</sup> Amikor Rényi András összeállította az *Enigma* folyóirat felkérésére a „*Michelangelo-paradigma*” a *művészettörténetben: stílustörténet, ikonológia, hermeneutika* című olvasókönyvet<sup>8</sup> a különböző módszereket Michelangelo példáján végigragozó alapszövegekkel, Riegl, Wölfflin, Dvořák, Panofsky, Pächt, Bächtmann tanulmányaival, sokakban valószínűleg akkor tudatosult a használt eszköztár történeti hovatartozása. A Wiener Schule, a művészettörténet bécsi is-

<sup>3</sup> Ld.: Pataki i. m.

<sup>4</sup> Marosi Ernő: *Bevezetés a művészettörténetbe művészettörténész szakos hallgatók számára*. Budapest, 1973.; *Emlék márványból vagy homokkőből. Öt évszázad írásai a művészettörténet történetéből*. Válogatta, fordította és az előszót írta: Marosi Ernő. Budapest, 1976. (Művészet és elmélet); Németh Lajos: *Törvény és kétely. A művészettörténet-tudomány önvizsgálata*. Budapest, 1992.

<sup>5</sup> Németh 1992. i. m. 8–9. – mint írja: „máig is csupán Fülepet minősíthetjük e tudományág kompetens képviselőjének”.

<sup>6</sup> Marosi Ernő Sinkó Katalin (1941–2013). *Ars Hungarica*, 40. 2014. 644–652.

<sup>7</sup> Sinkó Katalin: A művészettörténet nemzeti látószöge. Kánonok és kánonotörések. XIX. Nemzet és művészet. *Kép és önkép*. Kiállítási katalógus / Magyar Nemzeti Galéria. Szerk. Király Erzsébet, Róka Enikő, Veszprémy Nóra. Budapest, 2010. 29.

<sup>8</sup> *Enigma*, 9. 2002. No 33.

kolájának tanulmányozása azért olyan fontos tudománytörténeti feladat, mert a stílustörténeti módszer máig tartó hegemoniáját egyedül azok a ritka történelmi pillanatok törték meg, amikor közelebbi kapcsolatba kerültünk a bécsi tanszékkal, de igazából a szellemtörténet, hiába hangoztatta Hekler Antal, vagy emlegette Zádor Anna, csak azoknál vált eleven, autentikus gyakorlattá, akik 1919-ben emigrálni kényszerültek, vagy külföldön telepedtek le, azonban még a Wilde, Hauser, Tolnay vagy Antal Frigyes által művelt szellemtörténet is egy olyan, társadalomtörténeti, szociológiai, Antal esetében marxizáló aspektusokkal különböző mértékben átítatott sajátos képződmény, olyan hibrid fejlemény, amit a kulturális transzfer vizsgálati módszerei nélkül nem is nagyon lehet értelmezni. Itthon a stílustörténet mellett az ikonográfia nyert teret, de annak elméleti alapvetése nélkül.<sup>9</sup> Németh Lajos közel negyven éves áttekintése Beltinggel végződik, és sajnálatos módon elmondhatjuk, hogy nálunk még a képhermeneutika sem vált általánosan elterjedtté, Rényi András úttörő publikációs és oktatási tevékenysége, kiadói, szerkesztői tevékenysége dacára sem. A posztmodernhez, posztstrukturalizmushoz, posztkolonialista-, és egyáltalán a (feminista, marxista, genderközpontú stb.) kritikai stúdiumokhoz köthető, immár több évtizedes, ernyőfogalomként működő New Art Historyt,<sup>10</sup> vagy a World Art Historyt művelő gyakorlatokban, vagy a még frissebb, antropocén vagy poszthumán megközelítésekhez kapcsolódó, antropológiai szemléletű, globális rendszerekben és mellérendelő struktúrákban gondolkodó, már a centrum/periféria felosztást is kritizáló elméleti-metodikai vitákban érdemben nem veszünk részt: egyedül a kortárs művészettel foglalkozók körében találkozunk szórványosan teoretikus igényű megközelítésekkel és annyira nem is meglepő módon a néprajz/antropológia területén mutatkozik valamiféle elméleti tudatosság.

Ebben a némileg kétségbeejtő kontextusban kell értékelnünk az alábbi szöveget, melyet Beke László a Dietrich Riemer Verlag 2003-ban publikált, Hans Belting és mások által szerkesztett kézikönyve számára írt, és ami német fordításban *Post-moderne Phänomene und New Art History* címmel jelent meg. Magyar eredetijét abban a reményben adjuk közre, hogy talán rendszerebb és rendszerezőbb stúdiumokra és publikációkra biztatja azokat a fiatalokat, akikben van teoretikus érdeklődés, s hogy a szöveg az elmúlt két évtizedben a források és életrajzok kiadása terén megélenkült tudománytörténetünk számára is hivatkozási alappá, legalább vázlatosan eligazító térképpé, egyfajta tudománytörténeti mementóvá válhat.

---

<sup>9</sup> Németh 1991. i. m. 8.

<sup>10</sup> Melynek történetéről a legtöbbet Jonathan Harris 2002-es, *The New Art History - Critical Introduction* című könyvéből tudhatunk meg: Beke felkészültségét jelzi, hogy az egy évvel korábban megjelent kötetet már hivatkozza.

Beke László

## A POSZTMODERN

PÁRHUZAMOK ÉS KÖVETKEZMÉNYEK – JELENSÉGEK ÉS MÓDSZEREK<sup>11</sup>

A művészettörténet-írás új módszereinek áttekintéséhez mindenekelőtt le kell szögeznünk, hogy diszciplínánkat két feladatkör megoldásában tartjuk illetékesnek: az egyes műalkotások interpretálásában, valamint a művészettörténeti folyamatok rekonstrukálásában. Mindkét funkció kapcsán szokás manapság bizonyos válságról beszélni, melynek értelmezéséhez több kiindulópont kínálkozik. Amennyiben elfogadjuk, hogy a posztmodernnel paradigmaváltás következett be, vizsgálhatjuk például ennek okait. Vizsgálhatjuk azonban a művészettörténet, mint tudomány változó tematikai orientációját, fogalmának megváltozását, hogy aztán eljussunk a módszerek kérdéséig és végül észrevegyük: a posztmodern és a művészettörténeti változás összefüggését tekintve az ok és az okozat viszonya kérdőjeleződik meg. Az immár több évtizedes posztmodern periódus jelen szakaszában felmerül a filozofikus (?) kérdés: attól posztmodern-e a világ, hogy folyamatosan egyre több új jelenség tapasztalható, avagy éppen az elmélet gerjeszti az újabb és újabb jelenségeket (ld. például a dekonstrukció Jacques Derrida-féle elmélete és a dekonstruktivista építészet kapcsolatát). A tárgyalást megkönnyítheti, ha a jelenségek – mint appropriation, globalizáció, corporate identity stb. – sokaságát fogalmak többdimenziós halmazának, egyfajta tezaurusznak fogjuk fel, és e fogalmak közti összefüggések felvázolására törekszünk.<sup>12</sup>

A posztmodern természetesen nem elsődlegesen művészettörténeti módszer. Mint elmélet, kialakulásában végső soron meghatározó volt egyes nagy gondolat-

<sup>11</sup> Németül megjelent: Beke, László: Postmoderne Phänomene und New Art History. *Kunstgeschichte. Eine Einführung*. 6., überarb. u. erw. Aufl. Hrsg. Hans Belting et al. Berlin, 2003. 379–399. Magyarul közreadja és szerkesztette Markója Csilla (ELKH BTK MI).

<sup>12</sup> *The Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture*. Ed. by Hal Foster. Washington, 1983.; Eric Fernie: *Art History and its Methods. A critical anthology*. London, 1995.; *Art and Theory 1648–2000*. I–III. Ed. Charles Harrison, Paul Wood, Jason Gaiger. Oxford – Cambridge, 1998–2003.; *Postmoderne: Alltag, Allegorie und Avantgarde*. Hrsg. Christa und Peter Bürger. Frankfurt am Main, 1987.; Jonathan Culler: *On Deconstruction. Theory and Criticism after Structuralism*. New York 1982.; Paul de Man: *Allegories of Reading*. New Haven – London, 1979.; Jürgen Habermas: *Der philosophische Diskurs und der moderne*. 13. ed. Frankfurt am Main, 1988.; *Kunst ohne Geschichte? Ansichten zu Kunst und Kunstgeschichte heute*. Hrsg. Anne-Marie Bonnet, Gabriele Kopp-Schmidt. München, 1995.; Nagy, Pál: „Posztmodern” háromszögletési pontok: Lyotard, Habermas, Derrida. Párizs–Bécs–Budapest 1993. (Magyar Műhely Baráti Kör füzetek, 22.); *Postmoderne und Dekonstruktion. Texte französischer Philosophen der Gegenwart*. Hrsg. Peter Engelmann. Stuttgart. 1999.; Donald Preziosi: *Rethinking Art History. Meditations on a Coy Science*. New Haven, 1989.



rendszer, mint például a marxizmus általános érvényének megrendülése és bizonyos geopolitikai rendszerek, mint a Szovjetunió és a szocialista országok rendszerének egyidejű összeomlása. Az egyik leghatásosabb szerző, Jean-François Lyotard szerint a posztmodern fő sajátossága, hogy a „grands récits”, a metaelbeszélések, a nagy narratívák mindenhatósága megszűnik, és sok „kis récit”, lokális vagy részleges érvényű eszmerendszer lép a helyükbe.<sup>13</sup> A többi sajátosságok: a centrum és periféria viszonyának megváltozása, vagy a (kulturális) nomadizmus stb. ebből a tételből levezethetők.

A posztmodernizmust szokás művészeti forrásokból is eredeztetni, így Charles Olsontól és Black Mountain College-beli költészeti iskolájától (1950-es évek), vagy az építészetből, bizonyos funkcionalizmus-ellenes tendenciák megjelenéséből. Charles Jencks a posztmodern építészet megszületését – a híressé vált történet szerint – egyenesen egy használhatatlanná vált lakótelep felszámolásához köti (Pruitt-Igoe lakótömbök felrobbantása, St. Louis, 1972).<sup>14</sup> Az „eredetmondák” nyomán újabb posztmodern-sajátosságokra utalhatunk. A költészet, pontosabban az írott szöveg felől közelítve jutunk el a dekonstrukcióhoz, az építészet felől a funkcionalizmussal (modernizmussal, avantgardizmussal) szembenálláshoz, illetve az „architecture parlante”-hoz, egy új, idézetekkel operáló szimbolika megjelenéséhez, az idézetek nyomán egy újfajta műltfelfogáshoz (rom- és klasszika-kultusz), még általánosabban egy új idő- és történelemfilozófia megjelenéséhez. A műltből kirajzolódik egy jellegzetes ciklikus, de a 19. századtól kezdve egyre gyorsuló modell, mely az antikvitástól ered: a klasszicizmusok és reformjaik egymásutánja: középkori „reneszánszok”, a reneszánsz, a francia „classique”, a klasszicizmus, a 20. századi neoklasszicizmusok, a totalitárius államok klasszicizáló építésze, a posztmodern építészet vs modernizmus, klasszikus modern, avantgarde, posztmodern, poszt-posztmodern, (mai, jelenkori) kortárs művészet. A műlt és a jelen alkotásainak együttes jelenlétéből felsejlik egy „abszolút művészettörténet” utópiája, melyben az időhatárokat a műalkotások fizikai létrejöttének, illetve megsemmisülésének dátuma jelöli ki.<sup>15</sup> A hagyományos stílustörténeti felfogáshoz képest új periodizációs modellekhez vezethet az a posztmodern építészetben megfigyelhető kettősség, hogy maga megjelölés egyaránt vonatkozhat modernizmus utáni és késő-modernista objektumokra.<sup>16</sup>

<sup>13</sup> Jean-François Lyotard: *La condition postmoderne. Rapport sur le savoir*. Paris, 1979.

<sup>14</sup> Charles Jencks: *What is Post-Modernism?* New York, 1986. Állítólag az időpontot is percre pontosan följegyezték (július 15., 15 óra 12 perc), a tervező pedig azonos azzal a Minouri Yamasakival, akinek tervei alapján épült a New York-i World Trade Center ikertornya. Egy másik „abszolút” építészeti dátum ezek szerint 2001. szeptember 11!

<sup>15</sup> Beke László: A művészet embertelensége. *Mozgó Világ*, 7, 1981, 5. 3-10.

<sup>16</sup> Nem paradoxon, hogy Lyotard egyszermind a modernizmus védelmezője, amikor annak a posztmodernben való kiteljesedését a totalitás ellenében gondolja el. Jean-François Lyotard: Réponse à la question: qu'est-ce que le postmoderne? [1982] In: François Lyotard: *Le postmoderne expliqué aux enfants. Correspondence 1982-1985*. Paris, 1993. 11-32.

A (képző)művészeti posztmodern még szerteágazóbb problémákat vet fel. Jelenségszinten megfelelői voltak az 1980-as évek elején olyan irányzatok vagy törekvések, mint a német „heftige Malerei” vagy az egyetemessé váló új expresszionizmus, az olasz transzavantgarde, az Egyesült-Államok-beli graffiti, pattern painting, „neo-geo” stb. A jelenségekből adódó elsősorú elméleti probléma, hogy a hagyományos stílusfogalom érvényét veszítette, helyét mindinkább elfoglalja az „irányzat”, „tendencia”, „iskola”, „csoport”, sőt „divat”, „trend”, illetve „modus” eddig is létező, de mindinkább eltolódó jelentésű fogalma. (A modus például tetszés szerint választható, sőt váltogatható formanyelvi elemek kombinációja.)<sup>17</sup> A 20. század utolsó harmadában a festészetén túl új, de mindmáig eleven művészeti ágak alakulnak ki, mint például az installáció, a performance, a Media Art – a művészetelméleti/esztétikai „műfaj”, „művészeti ág”, „intermedia” fogalmakat még jobban relativizálva. Ismét más – egyébként természetesen adódó – kérdéseket vet fel az egyes új irányzatok elméleti háttere. Így például a transzavantgarde-dal együtt jár a lineáris történelmi fejlődésmodell (az irányzat teoretikusa, Achille Bonito Oliva kifejezésével: a „lingvisztikai darwinizmus”)<sup>18</sup> visszautasítása és a „radikális eklektika” ars poetica. Eklektika: a transzavantgarde és a többi posztmodern képzőművészeti (építészeti, zenei, irodalmi stb.) sajátos vizuális logika jegyében montíroznak össze különböző forrásokból származó motívumokat, stílusjegyeket, idézeteket. Az idézetek forrásait illetően tökéletes stíluspluralizmus, azaz stílusközömbösség érvényesül (kivétel talán a klasszicizmus és olykor a „birodalmi” motívumok prioritása, főleg a posztmodern építészet kezdeti szakaszában). Az idézet – a kortárs irodalomban „vendégszöveg”-nek is nevezve – nem ritkán olyan méreteket ölt, hogy a mű terjedelmén belül túlsúlyba kerül, az idézet forrásának megjelölése nélkül. Nem véletlen, hogy az ilyen művészeti jelenségek következtében átértékelődik a „szerző”, a szerzői jog, illetve a „plágium” fogalma, mindegyre újabb interpretációk születnek Marcel Duchamp ready-made-jének művészettörténeti szerepéről,<sup>19</sup> s végül az 1970-es évek végén megjelenő művészeti irányzat, az appropriation (más szerzők műveinek saját nevünk alatt történő elsajátítása) a művészet eszközeivel veti fel a műalkotások újrainterpretálásának s egyszersmind a történelmi fejlődés relativizálásának igényét.

Az avantgarde és a neoavantgarde utáni művészet azért fontos számunkra, mert a kortárs művészetből nemcsak annak elméletét tudjuk rekonstruálni/megkonstruálni, hanem a történet kutatásának elméleteit is. Az 1960-as évektől kezdve egyes strukturális művészeti törekvések, majd különösen a konceptuális művészet bővelkedett a művészettörténeti módszerek számára is tanulságos önreflexív („meta-

<sup>17</sup> Jan Białostocki: Das Modusproblem in den bildenden Künsten. In: Uő: *Stil und Ikonographie. Studien zur Kunstwissenschaft*. Dresden, 1996. 9–35.

<sup>18</sup> Achille Bonito Oliva: Die italienische Trans-Avantgarde. *Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion*. Hrsg. von Wolfgang Welsch. Weinheim, 1988. S. 121–130.

<sup>19</sup> Duchamp ready-made-jének posztmodern /posztstrukturalista átértékelése: Pernecky Géza: *Kapituláció a szabadság előtt*. Pécs, 1995.

nyelvi”) mozzanatokban. A posztmodern művészet és művészettörténeti módszer számára pedig egyaránt irányadó Michael Podro *The Critical Historians of Art (Kritikai művészettörténészek)* c. könyve, mely szerint a régi korok művészetének megismerése érdekében elengedhetetlenül fontos, hogy belehelyezkedjünk az adott korba, azonban ennek a feltételnek csak úgy tudunk megfelelni, ha a vizsgálatot a jelenkor művészetén iskolázott szemlélettel hajtjuk végre.<sup>20</sup>

Az avantgarde-dal szembekerülő transzavantgarde már a posztmodern történelemszemlélet egyik jellegzetes megnyilvánulása. Ha az avantgarde – és általában a modernizmus – számára fontos volt a fejlődés, helyesebben a (társadalmi) haladás eszméje, és ebből különböző absztrakt fejlődésmodelleket konstruált (a hegeli vagy marxi dialektika, az Abszolút Szellem vagy az osztályharc dinamizmusának megfelelően, egészen az egyes izmusok egymást tagadásáig), akkor a transzavantgarde és a posztmodern sokdimenziós, vagy még inkább „dimenziómentes”, irányultság nélküli modellekkel operál. A történelem mozgatójának, teleológiájának, folytonosságának kérdése egyaránt válságba kerül. A „történelem vége” fedőnevű vészharangkongatás (Fukuyama<sup>21</sup>) elérte a művészettörténetet (Hans Belting: *Das Ende der Kunstgeschichte*, kérdőjellel majd anélkül<sup>22</sup>), sőt magát a művészetet is, s a három terület az okok magyarázatánál megkísérel egymásra mutogatni.

A válság természetesen nem abból ered, hogy a történelemnek csakugyan vége van, hanem abból a felismerésből, hogy az eddig történelemnek nevezett narratíva segítségével már nem tudjuk kielégítően a világot megmagyarázni. Ugyanez a helyzet a művészettörténet, sőt a művészet terén is. Ma már nincs fejlődés – legalábbis üdvtörténeti értelemben vagy a társadalom előrehaladása értelmében. (Talán nem is volt eddig sem.)<sup>23</sup> Többé nincs stílusfejlődés a művészeti eseményekben. Talán nem is volt. És különösen nincs olyan fejlődésvonal, mely a modernizmusban vagy az avantgarde-ban összekötötte volna a formai progressziót a társadalmival, mert az ilyesmi maga az utópia. Az utópia halála.<sup>24</sup> Az új, az eredeti szüntelen keresése, mint a fejlődés mozgatórugója többé nem érdekes.

Az új felismerés mechanizmusa érhető tetten az észak-amerikai festészetről folytatott vitában, ahol Clement Greenberg, majd Harold Rosenberg, és bizonyos mértékig Michael Fried is az absztrakt expresszionizmus, majd a post-painterly

<sup>20</sup> Michael Podro: *The Critical Historians of Art*. London, 1982. xv–xxvi.

<sup>21</sup> Francis Fukuyama: *The National Interest*. Washington, 1989.

<sup>22</sup> Hans Belting: *Das Ende der Kunstgeschichte. Eine Revision nach zehn Jahren*. München 1995. és *Kunst ohne Geschichte? Ansichten zu Kunst und Kunstgeschichte heute*. Hrsg. Anne-Marie Bonnet, Gabriele Kopp-Schmidt. München, 1995.

<sup>23</sup> Mindazonáltal ma is különös figyelem fordul a hegeli elképzelés felé, mely szerint a művészet nem „meghal”, hanem magasabb szellemi formává, filozófiává: Artur C. Danto: *After the End of Art. Contemporary art and the pale of history*. Princeton, 1997. Ld. még a kommunizmus vagy a Fluxus művészet-utópiáját.

<sup>24</sup> *Die Konstruktion der Utopie. Ästhetische Avantgarde und politische Utopie in den 20er Jahren*, documenta Archiv. Hrsg. von Hubertus Gassner, Karlheinz Kopanski, Karin Stengel. Kassel, 1992.



**1. Beke László Galavics Gézával az Intézet Országház utcai épületének könyvtárszobájában, Tóth Melinda születésnapján, 2009-ben**

abstraction vagyis a „formalizmus” védelmezője. Rosalind Krauss 1972-ben még az expresszió kitágítása mellett száll síkra,<sup>25</sup> majd a *The Originality of the Avant-Garde*-ban (1981), ahol már a konceptuális művészet híve, „eltemeti” a szerzőt és igazodik a posztstrukturalista Baudrillard szimulakrum-elméletéhez.<sup>26</sup> A művészeti appropriáció, Sherry Levine, Cindy Sherman és mások munkássága, majd a kortárs diszkózenében is honos remake-ek és remade-ek elterjedése az eredetiség és a szerző eltűnésének egyik legkézzelfoghatóbb szimptomája.

A posztmodern avantgarde-kritikájának fényében az új többé nem érték, mint ahogy a progresszió sem. Mi lépett a helyébe? A művészettörténeti fejlődésvonalak kitapintása helyett annak konstatálása, hogy mi a „mainstream” (melyet elsősorban a műkereskedelem, a média által gerjesztett divat és bizonyos hatalmi manipulációk konstituálnak). A műalkotások, illetve alkotóik megítélése az értékvesztés, illetve folyamatos értékelődés következményeként mindinkább a kanonizáció feladatkörét látja el. A múlt egyes alkotóinak kihullása a kollektív emlékezetből, mások előtérbe emelése ugyancsak a kanonizációs folyamat sajátos működésének tekinthető.

<sup>25</sup> Rosalind Krauss: A View of Modernism. Artforum, September 1972. 48–51. In: *Art in Theory 1900–1990. An Anthology of Changing Ideas*. Ed. by Charles Harrison, Paul Wood. Oxford, 1992. 953–956.

<sup>26</sup> Rosalind Krauss: *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. London, 1986. 151–170.

És mi lépett a – hagyományos, majd modern értékrendet képviselő – művészet helyébe? A tömegkultúra számos megnyilvánulása, a szórakoztatás, az entertainment, a pop culture, a reklám – mindaz, amit 1991-ben Kirk Varnedoe és Adam Gopnik a New York-i Museum of Modern Art kiállításán *High and Low. Modern Art and Popular Culture* címmel fogott össze. Ez a szociológia elemzést igénylő változás immár annak az új tudományos igénynek a szellemében zajlik, amely a hagyományos művészettörténet tárgyát, a műalkotást az általánosabb, tárgyilagosabb és olykor politikusabb „cultural studies” az antropológia tárgyi megnyilvánulásai, az artefactumok kontextusában tárgyalja. Ebben a kontextusban kulcsfontosságúvá válik a reprezentáció és az identitás fogalma, míg az olyan fogalmak, mint stílus, kvalitás, génusz (zseni), connoisseur stb., értelmüket veszítik. Ugyanakkor természetesen megnövekszik a kulturális termékek terjesztésének a feladatköre, s ebben a média szerepe. Az új lehetőségek felismerésére példa lehet a Benetton reklámkampányok „fordított stratégiája”: a divatcikkek radikális képekkel való elfogadtatásának valódi célja (legalábbis az ügynökség elképzelései szerint) radikális ideológiák elfogadtatása a fogyasztó közönséggel.

A posztmodern szemlélet összefoglalásaként megállapíthatjuk, hogy működésére jellemzőek a különböző – főként metonimikus – eltolódások. A történelemfelfogás változása, a filozófia, az esztétika és az „elmélet” területeinek egymásba csúszása mellett számtalan példát ismerhetünk fel a művészet területén. Az építészetben ilyen funkcióváltások az arénaként működő parlamentek, a szórakozóhelyekként működő bevásárlócsarnokok és passzázsok. Összemosódik az állami reprezentáció a multinacionális vállalatok corporate identity-jével. Különösen komplex problémát jelentenek a kulturális és művészeti reprezentáció kiemelt helyszínein, a múzeumokban és kiállítóhelyeken történő jelentésmódosulások.

A dekonstrukció posztstrukturalista elmélet. Része a posztmodern elméletnek vagy éppen annak derivátuma (ezt egyébként Derrida nem fogadja el), az építészetben formajegyek együttese által meghatározott stílus, míg a művészettörténetben és más társadalomtudományokban egyre gyakrabban merül fel módszerként való használatának lehetősége. Mint elmélet, Jacques Derridánál az írás áll a középpontjában, a szöveg dekonstruktív elemzése olvasatot teremt, így létrehozza a szöveg textualitását. A *Grammatológiában* kísérlet történik arra, hogy az írásról a metafizika rétegeit lefejtve a nyelv, a jelölés, az írás és talán a megismerés természetéről értekezzék, miközben olyan fogalmakat vezet be, mint a clôture vagy a brisure.<sup>27</sup> A *La Vérité en peinture* nyílt konfrontáció képzőművészeti kérdésekkel, mint a művészet és az ábrázolás (représentation) mibenlétével, különös tekintettel a keretre, a grafikai jellel (Valério Adami festészetében), a szignatúrával (Gérard Titus-Carmel) és Van Gogh Bakancsaival (feltételezvé, hogy a pár egyik darabja női cipő).<sup>28</sup> 1990-ben a Louvre megbízta Derridát, hogy a Grafikai Gyűjteményre

27 Rosalind Krauss: *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. London, 1986. 151–170.

28 Jacques Derrida: *La Vérité en peinture*. Paris, 1978.

támaszkodva állítson össze egy kiállítást. Ennek anyagát foglalta össze (kiindulva Diderot 1759-es, „vakon írott” leveléből) a *Mémoires d’aveugle*-ben.<sup>29</sup> Egyik legkülönösebb találkozása a művészettel az az építészeti akció, melynek során Derrida Bernard Tschumi meghívására Peter Eisenmannal együtt részt vesz a párizsi Parc de la Villette megtervezésében (1985).<sup>30</sup> Kissé talán megengedőleg elmondható, hogy ezekben a munkákban nem annyira a hagyományos művészeti interpretációs módszerek alapvetése az újszerű, hanem az írott nyelv sajátos alkalmazása – nyelvi játékok, etimológiai bravúrok vagy éppen neologizmusok által.

A dekonstrukcióval, mint „derridológiaiával” szemben az építészeti, sőt képzőművészeti dekonstrukció lényege a derékszög tagadása vagy másképpen fogalmazva a ferde síkok és vonalak, a hegyes szögek, a törések kedvelése. Belőlük meglepő „fejlődésvonal” állítható össze, ha egy Frank O. Gehry-épület kontúrjait, egy-egy magyar szobrász struktúráit visszavezetjük El Lissitzky kompozícióira, a (cseh) kubizmusra, a Gläserne Kette építészeteire és tovább, a délcseh gótika boltozataira, onnan pedig „visszautalunk” napjaink számítógép grafikai programjaira. Ebből a formavilágból átvezető állomásként használva André Bloc szobrait vagy a teoretikusként is jelentős Paul Virilio bunker-épületeit, összeköttetés létesíthető a dekonstrukciós és az áramvonalas formák között.<sup>31</sup>

A posztstrukturalizmus mint kritikai elmélet természetesen nem egységes és a hagyományos strukturalizmus elméleteit nem feltétlenül tagadja, hanem megkísérli továbbfejleszteni. Ferdinand de Saussure általános nyelvészetéből egyaránt következett a struktúrák kimutatása és oppozíciós párok kimutatása a vizsgált jelenségeken, valamint egy általános jelemélet (szemiotika vagy szemiológia) lehetősége, az utóbbi megerősítve Charles Morris és Charles Sanders Peirce tanaival is. A strukturális kutatások további terepre találtak az etnográfiaiban (Claude Lévi-Strauss) és a népmesekutatásban (Vladimir Propp), valamint a mitológiakutatás és a pszichanalízis interdiszciplináris törekvéseiben (Jacques Lacan, Michel Foucault). Az 1960-as évektől kezdve számos olyan kezdeményezésnek lehettünk tanúi, mely a művészetet kommunikációként, egyszersmind jelrendszerként fogta fel, a műalkotást struktúráként elemezte, és a művészettörténet-tudomány számára is értékelhető eredményeket hozott (Umberto Eco: a nyitott mű és a hiányzó struktúra fogalmai, Hubert Damisch perspektívanulmánya, Louis Marin és Jean-Louis Schefer ikonográfiai elemzései, Roland Barthes modern mitológiái).<sup>32</sup> A tudománytörténeti

<sup>29</sup> Jacques Derrida: *Mémoires d’aveugle. L’autoportrait et autres ruine*. Paris, 1990.

<sup>30</sup> Jacques Derrida in Discussion with Christopher Norris. *Deconstruction in Architecture II*. (Architectural Design Profile). Ed. by Andreas Papadakis. [2. ed.] London, 1994. 7–11.

<sup>31</sup> Beke László: Die Dekonstruktion in Ungarn. In: Peter Weibel: *Jenseits von Kunst*. Wien, 1997. 678–681.

<sup>32</sup> Umberto Eco: *Opera aperta*. Milano, 1962.; Umberto Eco: *Struttura assente*. Milano, 1968.; Hubert Damisch: *L’Origine de la perspective*. Paris, 1987.; Louis Marin: *Études sémiologiques. Écritures, Peintures*. Paris, 1971.; Jean-Louis Schefer: *Scénographie d’un tableau*. Paris, 1969.; Roland Barthes: *Mythologies*. Paris, 1964.

térkép teljesebbé tételéhez tartozik az új hermeneutikai és a recepcióelméleti interpretációs iskolák párhuzamos kibontakozása (Heidegger és Gadamer nyomán Max Imdahl, Odo Marquard, Gottfried Boehm, Hans-Robert Jaus, illetve Oskar Bätschmann).<sup>33</sup> Mindezen tudományos törekvések sokféle viszonyulása a 1960-as évek végének újbaloldali politikai áramlataihoz immár külön kutatás tárgya lehetne.

A posztstrukturalista nem akarja a világot megmagyarázni; Derridára hivatkozva vallja, hogy „a nyelv nem annyira a való világ megértésének eszköze, nem azt teszi láthatóvá, ami a tudatost megelőzi, hanem a világ jelentéssel való felruházásának eszköze, olyan közeg, amely lehetővé teszi a megértést.” (Keith Moxey).<sup>34</sup> Nincs egyetlen érvényű művészettörténet, sem – az egyedi és konkrét műalkotás esetében – egyetlen interpretáció vagy „olvasat”, hanem minden néző újateremti (dekonstruálja) a művet. A jelentés a szöveg és az olvasó között van, mint multidimenzionális tér, megfelelően Roland Barthes szerző halála-elméletének.<sup>35</sup> Ilyen értelemben csak a jelentésadásnak van jövője. Nem a konzervatív művészettörténeti intézmények, egyetemek vagy múzeumok, hanem azok az újabban identitásukat (azaz „máságukat”) megtaláló vagy annak elismeréséért harcoló társadalmi csoportok – feministák, szexuális vagy etnikai kisebbségek stb. – fogják a művészettörténetet a válságból kivezetni, akik a jelentésadás elsődleges feladatát a magukénak tekintik. A múlt jelentéssel megtöltése, mint jelenbeli gondolatainkra reflektálás (allegorizálás) jelenik meg, a levéltár nem bizonyítás, hanem jelentésalkotás helye. Ebben a stratégiai célkitűzésben a posztstrukturalizmus találkozik a gender studies-zal, a posztkolonialista vagy az olyan újbaloldali, vagy éppen marxista törekvésekkel, mint a „new art history”, „critical art history”, másfelől azokkal az elképzelésekkel melyek a művészettörténet hagyományos feladatait a cultural studies, a cultural anthropology területére akarják áttulni.

Az individuális művész szerepének visszaszorulása a művészeti jelenségek dekonstruálása során jobban megvilágíthatja a kanonizáció folyamatát, mely mögött nyilvánvalóvá válik a hatalmi érdekcsoportok, intézmények szerepe. Amikor Michel Foucault Barthes-hoz hasonlóan szemügyre veszi a szerző szerepét, a művészt ugyancsak a társadalmi-hatalmi viszonyokból vezeti le s a műalkotást a társadalmi, művészeti, pszichológiai stb. diskurzusok metszéspontjába állítja.<sup>36</sup> Az eredetiség koncepciójával szemben Baudrillard a „hiper-

<sup>33</sup> Max Imdahl: *Barnett Newman „Who’s Afraid of Red, Yellow and Blue”*. Stuttgart, 1971.; Gottfried Boehm: *Bildnis und Individuum. Über den Ursprung der Porträtmalerei in der Italienischen Renaissance*. München, 1985.; Hans Robert Jaus: *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*. Frankfurt am Main, 1982.; Oskar Bätschmann: *Einführung in die kunstgeschichtliche Hermeneutik*. 4. Aufl. Darmstadt, 1992.

<sup>34</sup> Keith Moxey: *Art History Today. Problems and Possibilities*. Előadás a History and Theory After the Cultural Turn c. szimpóziumon, Central European University, Budapest, 2001. *Balkon*, 2002, 1/2. 4.

<sup>35</sup> Roland Barthes: *La mort de l’auteur*. 1968. – idézi: Fernie 1995. i. m. 352-354.

<sup>36</sup> Michel Foucault: *Qu’est-ce qu’un auteur?* *Bulletin Française de Philosophie*, 63. 1969, 3. 73-104. – idézi: *Art in Theory 1900-1990*. 1992. i. m. 923-928.

realizmus”-ban a világ szimulakrum-természetét fejti ki – e tekintetben ő is a posztstrukturalisták álláspontját erősíti.<sup>37</sup>

A posztstrukturalizmus legkésőbb az 1990-es évek eleje óta erőteljes ideológiai támogatásban részesül a posztkoloniális művelődéstudományoktól. A legjelentősebb képviselők, Edward W. Said, Gayatri Chakravorty Spivak és Homi K. Bhabha egyaránt a „Harmadik Világból” származnak és a művészetben és a kultúrában a tényleges gyarmatosítás felszámolása után kialakuló megváltozott hatalmi viszonyokat tanulmányozzák.<sup>38</sup> Said, aki jeruzsálemi palesztin-anglikán családból került Egyiptomtól Amerikába, *Orientalism* című könyvében (1978) arról az általánosítható viszonyrendszerrel értekezik, melyben a Nyugat a maga hatalmi helyzetét egy „orientalizált Kelet”-képpben ragadja meg.<sup>39</sup> Hermeneutika-bírálatában a szöveg önmagábanvalóságával a kontextualitást szegezi szembe. A „Másik”-kal szemben kialakuló hatalmi viszonyokban Foucault diskurzus-analíziseit hasznosítja. Az indiai származású Spivak Amerikában Derrida fordítójaként és interpretátoraként ismert, emellett harcos feminista, akinek a „Mások”-fogalma a pszichológiailag árnyaltabb „alárendelt” (subaltern). Az ugyancsak indiai származású, de Angliában élő Bhabha a hármójuk közül a legjobban kötődik a *The Wretched of the Earth* (A föld rabjai) szerzőjéhez, Frantz Fanonhoz.<sup>40</sup> A posztmodern posztkolonializmust elsősorban Lacan és a pszichoanalízis segítségével próbálja megérteni.<sup>41</sup>

A hagyományosan „nyugat-európai” majd „nyugati” eredetű művészettörténet sajátos helyzetbe kerül a Harmadik Világgal szemben: amennyiben újradefiniálja viszonyát az egykori gyarmatokkal, könnyen felismerheti a maga előtt is titkolt hatalmi ambícióit, de ugyanígy túlzó önváddal is illelheti magát. Az érdeklődés kiterjesztése szükségesnek látszik a „Másokra” és gyakorlatilag az egész világra, de az erőfölény fitogtatása (értsd: a kvalitás vagy a „mainstream” autoriter kijelölése) a konfliktusok újratermelődéhez vagy izolacionizmushoz vezethet. Analogikus módon posztkoloniális diskurzus mintájára interpretálhatjuk a Westkunst – Ostkunst problémát, különös tekintettel arra, hogy a közép-kelet-európai, „posztoszocialista”, „posztkommunista” országokban a demokratikus átmenet egybeesett a posztmodern befogadásával, miközben a térségben újnacionalista feszültségcök keletkeztek. „Globalisation Takes Command” lehetne a jelszavuk a világméretű összefüggéseket felmutató eseményeknek, melyek természetesen nem annyira a művészettörténeti kutatások irányát, hanem a művészeti élet és az elmélet dinamizmusát jelzik. A nemzetközi globalizációs viták új kontextusban vetik fel a „Weltliteratur” mintájára elképzelt „Weltkunst” létfeltételeit. A világ művészettörténeteinek legátfogóbb

<sup>37</sup> Jean Baudrillard: *The Hyper-realism of Simulation*. In: *Art in Theory 1900-1990*. 1992. i. m. 1049. – franciául: *Echange symbolique et la mort*. Paris, 1976. és *Simulacres et simulation*. Paris, 1981.

<sup>38</sup> Szamosi Gertrud: A posztkolonialitás. *Helikon*, 42. 1996. 415-429. (Posztkoloniális művészetelmélet különszám).

<sup>39</sup> Edward Said: *Orientalism*. London, 1991.

<sup>40</sup> Frantz Fanon: *Lés Damnés de la terre*. Paris, 1961.

<sup>41</sup> Homi K. Bhabha: *The Location of Culture*. London–New York, 1994.



szervezete, a C.I.H.A. még a 3. évezred elején is őrzi a „nyugati” (európai és észak-amerikai) művészettörténet ápolásának privilégiumát és a kutatás alanyát és tárgyát egyaránt tekintve vonakodik nyitni Kelet-Ázsia, Dél-Amerika vagy Afrika felé. Nem véletlen, hogy az olyan kiállítások, mint a konceptuális művészet eredetének világ-térképét felvázolni kívánó *Global Conceptualism: Points of Origin* a New York-i Queens Museum of Art-ban (1999)<sup>42</sup> kérdésfelvetései a posztkolonális diskurzushoz és a „critical art history”-hoz egyaránt sorolhatók. Az olyan nagy retrospektív kiállítások, mint a bonni *Europa, Europa* (1994), a *Beyond Belief* (1995), az *After the Wall* (1999) vagy az *Aspekte/Positionen* (2000),<sup>43</sup> többé-kevésbé komoly történeti és elméleti alap kutatások nyomán felvetik azt a kisebbségi érzések szövevényéből kirajzolódó bonyolult eszmerendszert, mely általában a közép-kelet-európai gondolkodókat jellemzi és a bolgár Alekszandar Kjoszev találóan „önkolonizációnak” nevez („neo-lacaniánus kulcs szerint”, a szlovén Slavoj Žižek hatására!).<sup>44</sup> Az előjövő évek várható politikai fejleményei az Európai Unió bővítést illetően feltehetőleg árnyalni fogják ezt a vitát, akár a tovább élő nacionalizmusok és a közös vagy elkülönítendő patrimoniumok és múzeumok vonatkozásában is.<sup>45</sup> Tehát a posztkolonális diskurzus nemcsak az egykori gyarmati országokra vonatkoztatható, hanem a legkülönbözőbb emberi és társadalmi helyzetekre, melyekben alá- és fölérendelési és általában hatalmi és kommunikációs viszonylatok megjelennek. A posztmodern alapképletek, mint a „centrum és periféria”, a migráció, a „nomadológia”, a multikulturalizmus, „a művész, mint diaszpóra” (Ron Kitaj) átrajzolják a művészetföldrajzi térképeket,<sup>46</sup> az Internet pedig megszünteti a földrajzi távolsá-

<sup>42</sup> *Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s–1980s*. Ed. by Hilomena Mariani. Introd. by László Beke. Queens Museum of Art, New York, 1999.

<sup>43</sup> *Europa, Europa – Das Jahrhundert der Avantgarde in Mittel- und Osteuropa*. Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland. I–IV. Hrsg. von Ryszard Stanislawski, Christoph Brockhaus. Bonn, 1994.; *Beyond Belief. Contemporary Art from East Central Europe*. Organized by Laura J. Hoptman with essays by László Beke. Museum of Contemporary Art, Chicago, 1995.; *After the Wall. Art and Culture in post-Communist Europe*. Ed. by Bojana Pejić, David Elliott. Moderna museet – Ludwig Museum of Contemporary Art, Stockholm – Budapest, 1999–2000.; *Aspekte/Positionen. 50 Jahre Kunst aus Mitteleuropa 1949–1999*. Kurator: Loránd Hegyi. Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, 2000.

<sup>44</sup> Alekszander Kjoszev: Notes on Self-Colonising Cultures. *After the Wall*. 1999. I.: 114–117.

<sup>45</sup> Françoise Choay: *L'Allégorie du patrimoine*. Paris 1992. – A múzeum-kérdés egyik jelentős teoretikusa, Mieke Bal művészettörténész a posztstrukturalizmus és a szemiotika felől érkezett a posztkolonializmushoz. Mieke Bal – Norman Bryson: Semiotics and Art History. *Art Bulletin*, 73. 1991. 174–208.

<sup>46</sup> A művészetföldrajz mint történeti probléma felvetésére ld. *Langage, Cartographie et Pouvoir / Klanuage, Mapping and Power*. Curator Liam Kelly. Orchard Gallery, Derry, 1996.; *Cartographers – Kartografi – Kartografowie – Kartografusok*. Ausstellungskatalog nach der Idee von Želimir Košćević. Zagreb, Warszawa, Maribor, Budapest, 1997–1998.; *Borders in Art. Revisiting Kunstgeographie*. Ed. by Katarzyna Murawska-Muthesius. Warsaw, 2000.; *Geopolitika in umetnost / geopolitics and art*. Svet

gokat. Az etnikai, törzsi, nemzeti és szociális másságok és identitások művészeti kiállítások tárgyává válnak, a posztkoloniális viszonyokat tanulmányozó művészet-történetek pedig az etnográfusokhoz válnak hasonlatossá.<sup>47</sup> A konceptuális művész, Joseph Kosuth már évtizedekkel ezelőtt felvetette a művész, mint antropológus foglalkozás lehetőségét,<sup>48</sup> a Fluxus-művész Ben Vautier pedig egy etnográfus társaságában világtérképet állított össze, melyen államhatárok helyett etnikai összefüggések szerepeltek.<sup>49</sup>

A posztstrukturalizmus, dekonstrukció, posztkoloniális diskurzusok egymást átható halmazai a new art history érdekszféráit már ki is jelöltük. A művészet-történet megújítására törekvő tudományos áramlatok szinonimáival, a „critical art history”-val, a „critical theory”-val, illetve a „cultural studies”-zal, a „cultural anthropology”-val és a „visual anthropology”-val két fő célkitűzés vár megvalósításra: a tudomány váljék embertudománnyá, és soroljon be a többi artefaktumokat vizsgáló diszciplínák közé, másrészt legyen „kritikai” és nézzen szembe a jelen társadalmi és politikai elvárásaival. A „new art history”-t összefoglaló munkákból<sup>50</sup> egyértelműen kiderül, hogy a társadalomkritikai szemlélet az Angliában működő baloldali „művészetszociológusokra” (Francis Klingender, a magyar származású és egykor szellemi-történeti indíttatású Antal Frigyes, azaz Frederic Antal, Arnold Hauser) és végső soron Marxra vezethető vissza. Az 1970-es években T. J. Clark Hauserre és Marxra hivatkozva lép fel a kanonizáció ellen, s interpretálja ily módon a 19. századi festőket. Ezt az új kritikai hangot képviseli a konceptualista Art & Language csoport,<sup>51</sup> az angol és a német művészettörténet szemléleti eltéréseit vizsgáló John Onians,<sup>52</sup> az *Art History* folyóirat alapító kiadója vagy a 17. századi németalföldi és spanyol festészet szakértője, Svetlana Alpers. A kritikai szemléletű művészettörténet megerősödéséhez nagyban hozzájárult Michael Podro hasonló című könyvével,<sup>53</sup> míg

---

*umetnosti. Tečaj za kustose sodobne umetnosti 1999 / The world of Art. Curatorial Course for Contemporary Art 1999.* Galerija Škuc, Ljubljana, 1999.

<sup>47</sup> A legjelentősebb kiállítások: *Magiciens de la terre*. Commissaire d'exposition: Jean-Hubert Martin. Centre National Georges Pompidou, Paris, 1989.; *Inklusion. Exklusion Versuch einer neuen Kartografie der Kunst im Zeitalter von Postkolonialismus und globaler Migration*. Hrsg. Peter Weibel. Köln, 1997.; *Partage d'exotismes. 5e Biennale d'art contemporain de Lyon*. Commissaire d'exposition: Jean-Hubert Martin. Lyon, 2000. A különböző afrikai, ázsiai, latin-amerikai stb. biennálék és kiállítások felsorolásától eltekintünk. Néhány fontosabb folyóirat: *Left Curve* (Oakland CA), *Third Text* (London)

<sup>48</sup> Joseph Kosuth: The Artist as Anthropologist. *The Fox*, No 1. 1975. 18–30.

<sup>49</sup> Ben Vautier: *La clef. Atlas collectif ethno-linguistique, contenant analyses, cartes, textes théoriques et propositions pour régler les conflits ethniques dans le monde*. Nice 1998.

<sup>50</sup> *The New Art History*. Ed. by Alan L. Rees, Frances Borzello. London, 1986.; Jonathan Harris: *The New Art History. A critical introduction*. London–New York, 2001.; Fernie 1995. i. m.

<sup>51</sup> *Art and Theory 1648–2000*. I–III. 1998–2003. i. m.

<sup>52</sup> John Onians: Art History, Kunstgeschichte and Historia. *Art History*, 1. 1978. 131–133. – újra közli: Fernie 1995. i. m. 256–258.

<sup>53</sup> Podro 1982. i. m.

a régi művészet másik jelentős angol kutatója, Michael Baxandall a „szerző halála” elmélettel konfrontálva értelmezi újra az intuíció szerepét.<sup>54</sup> A „new art history” természetesen nem tudja megtagadni a hagyományos hegelianus művelődéstörténetnek (cultural history) azt a válfaját, melyet az angolszász területen Sir E. H. Gombrich tekintélye fémjelez, ám az is nyilvánvaló, hogy a „cultural studies”-on egyre inkább az angol és észak-amerikai egyetemeken művelt kulturális antropológiát és vizuális kultúrát (=vizuális antropológiát) kell értenünk (Peter Winch, William Fagg, illetve W. J. T. Mitchell).<sup>55</sup>

Mivel a művészettörténész munkájának hagyományosan intézményesített helyszínei az egyetemek és a múzeumok, fel kell figyelniük arra a változásra is, melynek jegyében az egyetemi azaz elméleti (az angolszász „criticism” értelmében vett kritikai) munka a legtöbb országban átpolitizálódik, a múzeumi művészettörténet (vagyis a szerzeményező és kiállító tevékenység) a kívülről jövő társadalmi kritika tárgyává válik, és mindeközben folyamatosan változik a művészettörténész munkájának tárgya és társadalmi státusza. Az elméleti munkaterületek közül kikristályosodik egy részben nietzscheánus indíttatású „foglalkozás”, a Künstlerphilosophé, aki nemcsak, hogy egyfajta művészetrel foglalkozó teoretikus, de az elméletet mintegy alkotó művészetként műveli. A hagyományos „C/K” kezdetű munkakörök (custos/Kustos, conservateur/Konservator, commissaire/ Komissar, curator/Kurator, critic/Kritiker) közül kiválik és nagyfokú autonómiára tesz szert a nem ritkán független kiállításrendező (Ausstellungsmacher) kurátor, akinek a szerepe leginkább a modern és posztmodern filmgyártásban működő producerhez hasonló, aki a leginkább a művészekkel együttműködve alakítja ki a kiállítás koncepcióját és valószínűleg azt. Ebben a szerepkörben a történeti szemlélet teljesen elhomályosulhat, felerősödhet viszont néhány olyan munkakör, mely a gazdasági és az üzleti szférák hatásáról tanúskodik: menedzsment, marketing, public relation, Pressearbeit stb. Ez a tevékenység megjelenik a nem-kortárs művészetet gyűjtő múzeumokban is, melyek (tudományos katalógussal ellátott) kiállításait a művészettörténeti kutató- és szintetizáló munka egyik legkorszerűbb, „élő”, „interaktív”, „közönségbarát” eredményének tarthatjuk. A múzeum a művészettörténeti munkára építő interdiszciplináris tevékenység rendkívül komplex és reprezentatív helyszínévé válik: urbanisztikai elhelyezkedésének, építészeti formáinak reprezentációja kiegészül a kollektív (nemzeti-, társadalmi-, csoport- stb.) emlékezet és az adott kiállítás aktuális szimbólumértékeivel, gyűjteményeihez levéltárak, könyvtárak, kutatólaboratóriumok és virtuális

<sup>54</sup> Michael Baxandall: *Patterns of Intention on the Historical Investigation of Pictures*. New Haven-London, 1985.

<sup>55</sup> A művészettörténet új kritikai tudományos áramlatai mögött lehetetlen fel nem ismernünk a baloldaliságot és nem ritkán az újmarxista beállítódást. – A marxizmust és a dekonstrukciót egyeztető Frederic Jameson mindazonáltal egyaránt elutasítja a szocialista realizmust és a modernizmust – új realizmust követel az új társadalom számára: Fredric Jameson: *Reflections on the Brecht-Lukács Debate* (1977) In: Uó: *The Ideologies of Theory. Essays 1971–1986*. II. Minneapolis, 1988. 133–147. és *Art and Theory 1648–2000*. 1998–2003. i. m. III.: 976–979.

adatbázisok kapcsolódnak. A múzeum adaptálhat didaktikai, pedagógiai, alkotó művészeti, szakrális, szórakoztató, kommunikációs, informatikai stb. funkciókat is. Milyen metodológiai következtetések vonhatók le az elmondott elméleti és intézményi változásokból? A művészettörténet új módszertani iskolái helyett kisebb horderejű – inkább módszeres eljárásokra kiterjedő – eredmények születéseinek lehetünk tanúi.

1.) A műalkotás interpretációját tekintve az irodalmi alkotásokra gyakrabban alkalmazott komplex posztstrukturalista és dekonstrukciós analízisek helyett a képzőművészetben inkább bizonyos terminusokkal és szóhasználatokkal találkozunk (például a foucault-i, derridai clóture, brisure nyomán: metszés, vágás, illesztés, fércelés, törés, szakadás stb. „ráillesztése” az adott műre, majd e metaforikus fogalmak etimologizáló-filozófáló önállósítása).<sup>56</sup> Véleményünk szerint a műalkotások elemzése során nem lehet megkerülni a megnevezés és a klasszifikáció aktusát, az alkotó-mű-befogadó triász egységét. A szó szoros értelmében vett nyelvi játékok száma azonban elvileg végtelen lehet, mert az új hermeneutikai felfogások szerint is minden néző a maga olvasatát hozza létre.

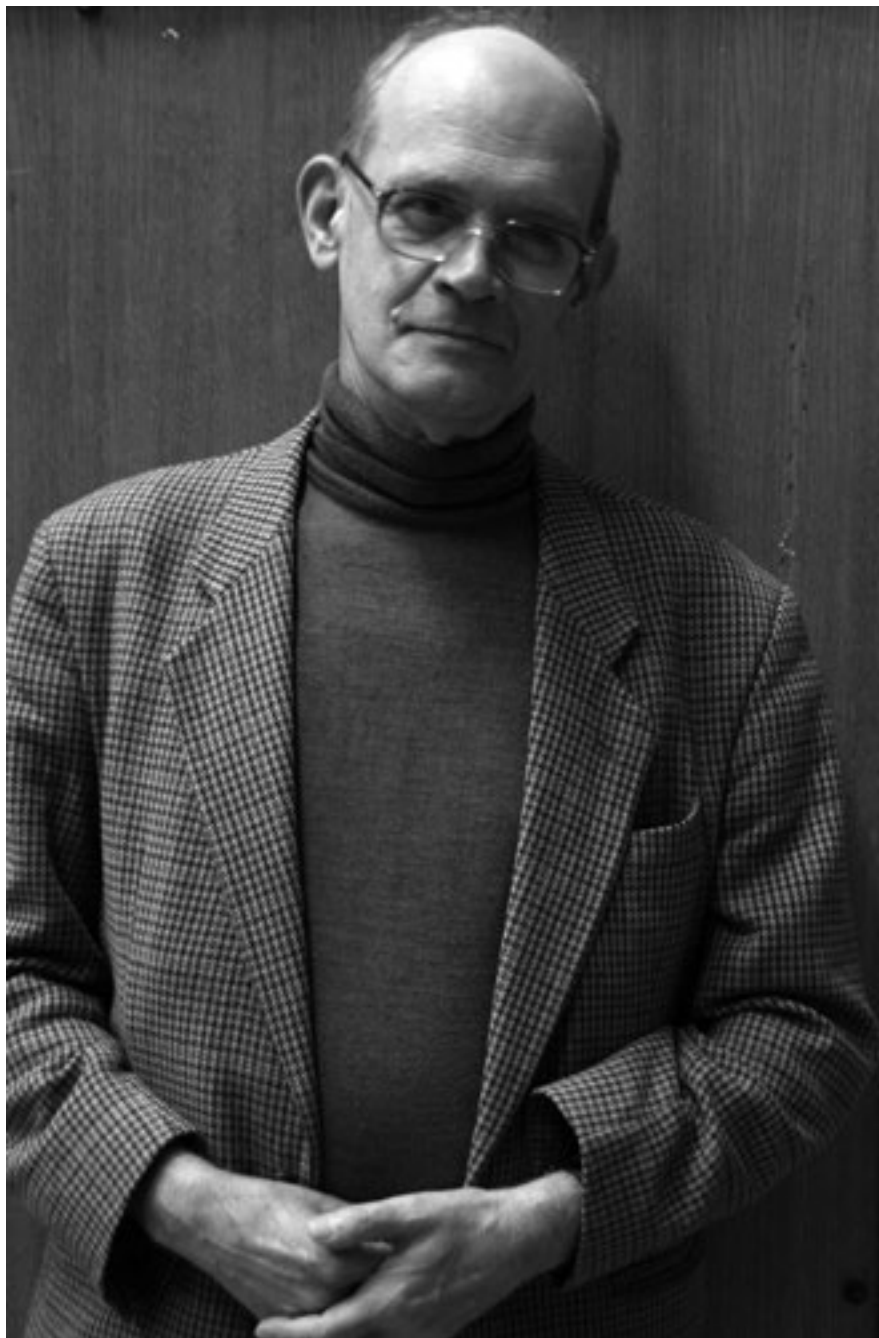
2.) A történelem értelmezésénél (lásd különösen Foucault „tudásarcheológiáját”) a verbális, írott nyelvi elemzéseken és a szóképeken, hasonlatokon túlmenően lehetőség nyílik a különböző nem-lineáris gondolati struktúrák, alkalmazására, tételeink Wittgenstein-féle számozására, rizómaszerű grafikus modellekre, mátrixokra, grafikonokra, diagramokra térképekre, gráfokra stb. (Ad Reinhardt művészeti családfa-karikatúrái, George Maciunas Fluxus-diagramjai, módszertani lépéseket érzékeltető grafikonok Marosi Ernő előadásaiban vagy Oscar Bätschmann hermeneutikai modelljeiben, Közép-Európa országainak sematikus térképe az *After the Wall*-katalógusban, vagy Charles Jencks kronológiai diagramjai).<sup>57</sup> A legigényesebb ilyen munka Boris Nieslony és Gerhard Dirmoser gigantikus performance-térképe.<sup>58</sup> A diagramok művészeti és művészettörténeti szerepéről mindeddig a legátfogóbb feldolgozást egy magyar kutató, Szőke Annamária készítette el.<sup>59</sup> A nem lineáris struktúrájú történelmi feldolgozásokhoz tartoznak a különböző digitális megoldások, teauruszok, adatbázisok, multimediális feldolgozások. Kitüntetett helyet foglalnak el a művészettörténeti interpretációt témájukul választó művészeti alkotások, installációk és kiállítások.

<sup>56</sup> Gilles Deleuze: *Le plie. Leibniz et le Baroque*. Paris, 1977.

<sup>57</sup> *After the Wall* 1999. i. m. és Jencks 1986. i. m.

<sup>58</sup> Boris Nieslony – Gerhard Dirmoser: *Performance-Art Kontext. Performative Ansätze in Kunst und Wissenschaft am Beispiel der „performance art”*. Linz-Köln, 2001.

<sup>59</sup> Szőke Annamária: Diagramok: gondolat-térképek. Bevezető egy „kép”-esszéhez. *Diagram*. Szerk. Szőke Annamária. Artpool-Műcsarnok, Budapest, 1998. 3–34.



Marosi Ernő Széphelyi F. György védésén, az ELTE Művészettörténeti Intézetében, 2009-ben.  
Fotó: Mácsai Bálint.

Marosi Ernő

## EMLÉKEIM

GYERMEK- ÉS IFJÚKOROM, I.<sup>1</sup>

## ALAPOK – SZÁRMAZÁS – APAI ÁG

1940-ben születtem Miskolcon. Azt kell, hogy mondjam, ha a családomat szociális kategóriák szerint kellene meghatároznom, akkor tulajdonképpen egy alulról a középosztály aljára kapaszkodó és hol ilyen, hol olyan okok miatt kapaszkodásában korlátozott réteghez tartozom. Ezért nincs a családomnak különösebb emlékezete. Amiről tudok, az lényegében a nagyszülőkhöz terjed, ezen alul ilyen-olyan értesüléseim vannak, de genealógiai tudat a családban sosem volt. Ami egy nemesi családban, akár egy rosszabb anyagi helyzetű nemesi családban akkor is megvolt, ha történetesen megszakadt a folytonosság.

Ami a nevünket illeti, magyarosított név, magyar nevet nem szoktak vízről adni. Az apám Vállajról származik, én életemben egyszer voltam Vállajon. Nagyon mulatságos módon, pár évvel ezelőtt Papp Tibornak az önéletrajzi regényéből<sup>2</sup> azonosítottam azt a Vállajt, amit láttam gyerekkoromban. Vállaj a nagykárolyi Károlyi uradalom része volt, és a Marosi név eredetileg úgy hangzott, hogy Máres (gondolom, leírva: Maresch). Vállaj most a román határon van, a szomszéd falu, Csanáros, már Romániához tartozik. Már talán van köztük valami alkalmi határátkelőhely, de a kettő közötti közlekedés sokáig Nagyvárád érintésével történt, durván másfél nap kellett hozzá, főleg az ötvenes évek után. A háború előtt operett-jelleggel működött ez a határ, de az ötvenes években nagyon szigorúvá vált.

A családban azt mesélték, hogy a rokonsággal valahogy a kertek végénél lehetett érintkezni, akkor ott volt a senki földje, úgyhogy átkiabáltak húsvétkor, karácsonykor. Ilyenkor felsorakoztatták az újabb gyerekeket, menyasszonyokat, ezt, azt, aztán átkiáltottak: - „És Pista bácsi?” - „Meghalt szegény” - körülbelül ez volt az érintkezés.

A csanárosi rokonságom egyszer csak megunt Ceaucescut, és repatriáltak valahova München környékére. Amikor az apám meghalt, és én kvázi családfővé lettem, egyszer egy delegáció megkeresett és elárulták a család származásának az általuk a repatriálás kapcsán kimutatott adatait. Ekkor derült ki, hogy egy Máres nevű cseh kocskészítő volt a dédapám, és valahogy a Károlyi birtokra került, nyilván Nagykaroly volt az állomáshelye, és a 19. század közepén érkezhetett ide. Akkoriban az uradalomban ez a hightech-et jelentette. Olyan sikerrel működhetett, hogy a fia

<sup>1</sup> A szöveg a 2005–2007-ben Sasvári Edit és Mattyasovszki-Zsolnay Péter által felvett OSA életinterjú vonatkozó részeinek rövidített, szerkesztett, nyelvi szempontból átdolgozott változata. A szöveget gondozta Marosi Zsuzsanna és Fábán Márton. Szerkesztette Markócsa Csilla (ELKH BTK MI).

<sup>2</sup> Papp Tibor: *Egy kisfiú háborús mozaikja*. Budapest, 2003.



1. Marosi Győző és Gnantt Róza esküvői fényképe

már kvázi értelmiségi, falusi tanító lett: a nagyapám.<sup>3</sup> És mivel állami hivatalhoz már magyar név illett, így lett Marosi: nagy invencióval kitalálták ezt a remek nevet... A tágabb rokonságban voltak a Szamosok, vagy Szamosék, úgy látszik, a vízrajzra specializálták magukat az ősök... Én ezt a nagyapámat nem ismertem, tizenkilencben, tizennyolc végén, nem is tudom pontosan, spanyolnáthában meghalt, és az apám, aki 1910-ben született, s a legkisebb gyereke volt, gyakorlatilag árvaházban nőtt fel. De volt egy idősebb bátyja.

#### A KERESZTAPA – MAROSI ERNŐ, ÉS APÁM

A nagyanyám a Gndt<sup>4</sup> nevet viselte, ami elárulja, hogy a vállalji svábokhoz tartozott. (1. kép) Nagygazdák lehettek, de soha nem volt szerencsém a családhoz, és nagymamám amúgy is egyedül maradt. Rendes katolikus család volt, az első fiukat papnak adták. A nagybátyám,<sup>5</sup> aki apámnál hét évvel idősebb volt, 1903-ban született, tehát ő a trianoni határ megvonása idején már gimnazista volt, a felső gimnáziumba már reverendában járt. Akkoriban voltak ilyen gimnazista kispapok. Még egy darabig Nagykárolyba járt gimnáziumba, talán ott is fejezte be. Hallottam történeteket, hogy megfelelő pálinkás butykossal kísérvé, hetente azért haza lehetett járni, a román határőrök ezt elnézték. Aztán Egerbe került egy papneveldébe és ettől kezdve az én nagybátyám úgy működött, hogy ő házásította ki a nővérét és odafigyelt apámnak a neveltetésére. Papként nagyon hamar plébániára került, a nagymamát magához vette, aki aztán gyakorlatilag irányította a helyi katolikus egyházat és fegyelmelte nagybátyámat. Így mi is bizonyos értelemben az ő családja lettünk, ő volt mindenkinek, akinek csak lehetett, a keresztapja, nekem is. Marosi Ernőnek hívták, róla kaptam a nevemet. Amikor el kellett temetni, akkor ott álltam a koporsója fölött, amin rajta volt a nevem, meg persze a születésemnél korábbi évszám, és az egri káptalan nagyon szépen beszélt Ernő testvérünkről – elég érdekes élmény volt. Ernő testvérünk azon a ponton is belépett a történetembe, amikor az egyetem KISZ Bizottsága egy jókedvű borozással egybekötött kirándulást bonyolított le Egerben, és valamelyik gyóntatószéken ki volt írva, hogy Marosi Ernő mikor gyóntat – ez körülbelül ötvenkilencben lehetett.

Apámat keresztapa, azt hiszem, még papnövendékként protezsálta be az egri kereskedelmi iskolába, ahol többek között franciául is tanult, ez aztán arra kvalifikálta, hogy postás legyen... Postatiszti tanfolyamot végzett – azt hiszem, ha ma a közgazdaságtudományi egyetemen olyan szigorral tanítanának bizonyos dolgokat, mint ott, akkor Magyarország egy virágzó gazdasági hatalom lenne... Mindenesetre az apám ezeket a bonyolult postai tanulmányokat az „okos Kovács”-nál teljesítette. „Okos Kovács” volt az összes postai szabályzatnak a szerzője, és egy fantasztikus, rettegett nagyhatalom volt, akinél, azt hiszem a vizsga olyan lényeges kérdésekkel volt

<sup>3</sup> Mares Viktor tanító (1881–1918), 1903-ban Marosi Győzőre magyarosított.

<sup>4</sup> Gndt Róza (1881–1949).

<sup>5</sup> Marosi Ernő római katolikus pap (1903–1985).





2. Marosi Ferenc és Kecskés Magdolna esküvői fényképe, felirattal megjelölve a közeli rokonság

tele, hogyha mit tudom én, egy mézes bödön nyitva érzek, akkor mi a teendő. Az egyik vizsgatétel az volt, hogy az egész ország, és nem a Csonka-Magyarország, hanem Nagy-Magyarország összes településének a mozgópostai átrakásait tudni kellett. Mondjuk Károly-tanya, utolsó posta Nagyatád vagy Szabadka és ..., na mindegy. A lényeg az, hogy ez az „okos Kovács”, mint utóbb kiderült, az én Kovács Péter barátom nagyapja volt. Péternek az édesapja pedig, amint az is kiderült később, az apámnak az egyik barátja és közeli munkatársa volt. Soha nem tudtuk ezt, csak azt hiszem, már amikor mind a ketten meghaltak, akkor azonosítottuk be a kapcsolatokat.

Apám - mivel a két háború között nem volt hadsereg, az érettségizettek önkéntesként szolgáltak a békefeltételeknek megfelelően - karpaszományos őrmester volt, igen magas stratégiai pozícióban, később a háborút is tábori postásként szolgálta le.

## SZÜLEIM HÁZASSÁGA ÉS AZ ELSŐ KATONAI SZOLGÁLAT

Miskolcra került a harmincas években, és ott egy jóra való, derék katolikus lányt ajánlgattak neki. Nagybátyám, azt hiszem, ott káplánkodott, mindig voltak ilyen egyházi nexusok. A jóra való katolikus lány lett az édesanyám. (2. kép) 1938-ban összeházasodtak, és apám akkor megkezdte első nagy misszióját: visszatért a Felvidék és kirendelték Rozsnyóra, hogy ott a Magyar Királyi Postát rendbehozza, visszaállítsa a csehszlovák posta helyébe. Volt egy családi fényképalbum, ami azzal kezdődött, hogy

nagyon hazafias módon be voltak ragasztva a kis, kvázi amatőr képek – de ezeket a rozsnyói fényképésznél lehetett kapni, és már előre be voltak szakszerűen ragasztva az albumba. Ezek a kormányzót ábrázolták fehér lovon, „Isten hozott” feliratú kapu alatt, háttérben a kassai dómmal, mert Rozsnyóra nem vonult be, a kassai bevonulás volt az igazi. És ott voltak a hülyéskedő fiatal emberek, a rozsnyói postások, elképesztő humoros felvételek voltak. Én ezeket a képeket azóta őrzöm, mióta hozzám kerültek, még az unokáim is időnként megnézik, de egyre kevesebb megértéssel.

Én a rozsnyói küldetés után fogantam és már Miskolcon születtem meg, ahova szüleim nagyon kevésbé eleresztett kezdőként érkeztek vissza. Akkor kellett – mert addig volt lakásuk Rozsnyón – lakásra szert tenniük. Ez egy saroknyira volt anyai nagyapáméktól és úgy szánták, hogy majd ideiglenes lakás lesz. Köves padlózatú konyha, semmilyen fajta komfort, és a hideg folyóvízen, a konyhai fali kúton kívül más nem nagyon volt. Gyerekkoromra úgy emlékszem, hogy ha vendégségben fürdőszobába kellett menni, iszonyúan féltem azoktól a gépektől – a fűdőhenger meg ilyesmi – amik ott voltak, mert az számunkra ismeretlen dolog volt.



3. Kecskés Mihály és  
Lukács Apollónia fényképe

## AZ ANYAI ÁG

Az anyai nagyapám, Kecskés János<sup>6</sup> azt hiszem, életem egyik legkomolyabb élménye volt, és nagyon sokat köszönhetek neki. Teljesen iskolázatlan, azt lehetne mondani, hogy self-made man, viszont a legintelligensebb és legtanultabb ember volt, aki a halálos ágyán is keresztretjvényt fejtett. A keresztretjvény örület volt, valamilyen műveltségdresszúra és az állandó tudatossági kontrollnak az eszköze. Ő egy lexikonokból, meg egyszerűen mindenből tanuló (a végpapírt is elolvasta) típusú ember volt. Miskolci iparoscsaládból származott, a dédapám magyar szabó volt. Kecskés Mihálynak<sup>7</sup> és Lukács Apollóniának<sup>8</sup>, akiknek a fényképét is nagyon későn ismertem meg (gyakorlatilag örököltem) (3. kép), azt hiszem, a tizennegyedik gyereke volt,

<sup>6</sup> (1882-1961).

<sup>7</sup> (1829-1910).

<sup>8</sup> (1836-1912).

tizennégy gyerekük közül talán hét vagy nyolc érte meg a felnőttkort. Mindig szó volt egy Károly bácsiról nagyapám történeteiben, aki a legidősebb bátyja volt – neki azért Károly bácsi, mert olyan korú gyerekei voltak, mint a nagyapám. Nagyon kevés irat maradt rám a nagyapám után. Van egy vándorlevél, vagy vándorkönyv, a déd-nagyapának a segédkönyve, ami csak azt tanúsítja, hogy volt neki egy segédkönyve, de az 1848–49-ben, mikor vörössipkás volt, elveszett és a helyébe kiállítottak egy másikat, hogy tanúsítsák – a miskolci szabó céh által szépen viasszal lepecsételve –, hogy volt neki rendes is. Ez a segédkönyv aztán már nagyapám gyerekkori írásával feljegyzéseket tartalmazott különböző vásároknak a bevételeiről.

Ezek a vásárok gyakorlatilag Rimaszombattól Mezőtúrig terjedtek. Egy magyar szabó úgy működött, hogy ekhós szekéren a család valamelyik tagja vitte a zsinóros ruhákat, amiket már nem nagyon hordtak, csak a vásárokon árulták. A magyar szabó élethalál harcát vívta az angol úri szabóval, s ennek arányában koldusszegények voltak a rengeteg gyerekkel. A nagyapámat hat-nyolcéves korában már befogták és egy kocissal ő vitte az árut vásárról vásárra, ő volt az írnök, a segédkönyvi bejegyzések az ő írásai. (A családban nem lehetett nagyon sok papír kéznél, hogyha befogták ezt a segédkönyvet is.) Ezen kívül van még egy zsoldkönyv, egy nyugdíjkönyv – tehát valamilyen nyugdíjat kaptak. És ahogy a szabadságharc honvédekének a 19. század legvégén, nyilván temetésben is volt része a dédapának (Réti István *Honvédtemetése* ilyet ábrázol).

Ezen kívül van még egy tábori napló a nagyapám kézírásával, a galíciai frontról, ami egy erősen cenzúrázott és nagyon fegyelmezett napló, de bizonyos elemeiben hitelesíti Švejknek a történetét. Nagyjából ugyanaz a korszak, Przemysl ostromával és bevételével végződik a történet. Akkor úgy látszik, leszerelték nagyapát, vagy másik naplóba kezdett. Ennyivel rendelkezem – vannak benne olyan elemek, amik például egy tárgyi néprajzos számára még ma is érdekesebb lennének, piackörzet, meg hasonlók. Ez a miskolci hagyományos iparos réteg, amibe, úgy tűnik, hogy az én dédapám kívülről érkezett.

Az utóbbi időben vált számomra világossá – bár mindig sejtettem – hogy ez egy nagyenyedi Kecskés család, nemesi család volt. A családnak valamelyik része, azt hiszem, veszekedett is a nemeslevélen, voltak bizonyos rokonok, akik nem álltak szóba egymással, mert állítólag a másik elherdált valamit. Mindez a nagyapámat nem nagyon érintette, lényeg az, hogy valószínűleg kollektív, hajdújogú nemességről volt szó, ez a vastagnyakú kálvinista ága a családnak, és úgy tűnik, hogy valahonnan Szabolcs megyéből vetődhetett Miskolcra ez a szabóvá vált egyén. Már akadémiai kapcsolatok révén egy Kecskés Mihállyal Nyíregyházán találkoztam, aki habitusában is olyan volt, mint nagyapám, és kiderült, hogy Vámosatya az ő családjában is szerepet játszik. Nálunk többször elhangzott Vámosatya neve, valószínűleg onnan kerülhetett Miskolcra.<sup>9</sup> Úgy látszik, hogy elfajzott a családjától, szabó lett. Kecskésnek hívták, Kecskének a szabót szokták titulálni, gúnynéven. Ez a Kecskés Mihály

<sup>9</sup> Kecskés Mihálynak az 1829-ben a református egyházközség által kiállított keresztlevele szerint Vámosatyán született.



4. Kecskés János és Obertás Gabriella esküvői fényképe

nult szlovákul is. Ennek következtében tudott németül. Ahogy felnőtt, azt hiszem, kereskedősegéd lett, úgyhogy nem lehetett staniclit csinálni, vagy csomagolni úgy, hogy az embernek a kezére ne üssön, mert ehhez kiválóan értett. Például teát stanicliba mérni, amit papírból hajtogattak, meg ötszögű tárgyat ügyesen becsomagolni úgy, hogy az ki is nézzen valahogy, erre nagyapám volt a szakember. Mikor a közös hadseregbe behívták katonai szolgálatra, a német nyelvtudása alapján Tullnba ment távírásznak, ott képezték ki a tullni kaszárnyában.

Egyszer a tullni Karner meglátogatása alkalmából láttam ezt a hatalmas kaszárnyát, amely ma is az osztrák hadsereg kaszárnyája. Ott képezték a távírászokat és telefonistákat, akik a generális stáb parancsait közvetítették, de németül kellett tudniuk. A nagyapám megint csak egy hightech szakmát tanult meg. Távírásznak lenni Tullnban, ez olyat jelentett, mint ma rendszergazdának lenni, csak ritkább volt. Nagyon szép jegyzetek maradtak meg a nagyapám hagyatékában. Ezeket akvarellal színezett tollrajzok illusztrálták, rajtuk különböző, lóval vontatott kábeldobok, telefonpóznák szerelése, morzekészülékek, morzejelek.

Ez akkora dolog volt a századforduló körül, hogy aki Tullnban végzett, és alig volt iskolája, az vasúti tiszt lett, és végül az első világháború előtti években a zólyomi kisállomásnak lett a forgalmistája. Az elég nagy állás volt ahhoz, hogy utána, tizennyolcban, mivel nem tette le az esküt a csehszlovák alkotmányra, az egész családot kizsuppolják, aztán Miskolcon egy darabig vagonlakók voltak, és apránként helyezkedtek el.

azért az akkori szokás szerint valamilyen módon neveltette a nagyapámat. Talán három elemít járhatott a városi iskolába, amely később a Hermann Ottó Múzeum központja lett. Úgyhogy a nagyapám, aki minket leginkább mamut-agyart vitt megcsodálni gyerekkorunkban oda az avasi templomhoz elmondta, hogy hol volt az osztályterme ebben a többször összedőlni készült, és ennek arányában mindig átalakított épületben, ami egy középkori eredetű városi iskola volt.

Ehhez tartozott még egy dolog, amit az életképességnek meg a kulturális érzéklétnek az intézményeként tanultam meg tisztelni. A „suba a subához, guba a gubához” elve alapján a dédnagyapám a nagyapámat kicserélte cseregyerekként a lőcsei szabóval, az ment magyar szóra, a nagyapám ment Lőcsére német szóra, a piacon közben megta-

Zólyomban vette feleségül a nagymamát, Obertás Gabriellát.<sup>10</sup> (4. kép) Az Obertás név szász eredetre utal, mert német szó, de őt Gabriela Obertášová-nak hívták és Znióváralján született. Később ott ismerkedtem meg a család maradványaival, elég érdekesen tanácskoztunk, mert ők nem tudtak németül, én nem tudtam szlovákul, de nagyon jól megértettük egymást a helyi plébános közvetítésével. Akkor már művészettörténésznek készültem, és Mišik plébános úr nemcsak tolmácsolt, hanem Turóc megyének a műemlékeit részben az ő vezetésével volt szerencsém megismerni, sőt még ajánlólevelet is adott az iglói plébánoshoz, úgyhogy - 1961-ben, mikor a későbbi feleségemmel ott jártunk - nekünk külön kiszedték a fali szekrényéből az iglói pacifikálét. Nem is hallottam utána emberről, akinek ezt megtették volna. Tehát nagyanyám ebből a környezetből származott, és Zólyomban éltek egy darabig.



5. Kecskés Ervinke

Nagyanyám katolikus volt, Znióváralja, ahol született, nagy ellenreformációs fészek volt, és ott születtek a gyerekeik. A nagyszüleimnél volt egy fénykép, egy felnagyított fényképészmunka, erősen retusálva, ami Ervinkét ábrázolta, aki nekünk tulajdonképpen a nagybátyánk volt és gyermekként meghalt kanyaróban. (5. kép) Az anyám, Kecskés Magdolna 1915-ben született,<sup>11</sup> épp akkor, amikor a nagyapám az ezeréves határokat védte Galíciában. Aztán '18-ban - nem tudom egész pontosan mi történt ott, talán Landler Jenő felvidéki hadjárata - nagyapának, aki a visszajövő magyar érnél valamit kifejtethetett (ott mindig a „cseh éra”, meg a „magyar éra” volt a kronológiának a két sarokpontja), amiért még inkább kellett onnan pucolnia. Gondolom, ha egy forgalmista például engedélyt adott egy szerelvény elindítására, az már bőven elég volt ilyesmihez.

Nagyapám a tizenkilencedik század vége, huszadik század eleje világát mindenféle kiszólásokkal közvetítette. Ha valami szerszám nem működött, kés nem vágott, ő azt mondta, „ennek is Bécsben volt a köszörűse”. Ez talán a közös minisztériumok működésére vonatkozó politikai szólam volt. Ha velős csont került az asztalra, a nagyapám nagyon harsányan tudta üdvözölni és azt mondta, hogy „ez kell nekünk, nem a polgári házasság”. Ez pedig nyilvánvalóan a századvégi vallási törvények változására és a polgári házasság bevezetésére vonatkozott.

<sup>10</sup> (1890-1962).

<sup>11</sup> 2013-ban hunyt el.

Ami az „ez kell nekünk, nem a polgári házasság” ügyét jelenti, azt hiszem, hogy a nagyszüleim között lehetett egy megegyezés, hogy a Jóisten döntse el, melyik gyerek milyen vallású legyen. Ezt a protestáns egyházak is szorgalmazták a családjogi vitákban, lényegében a polgári házasság intézménye is ezt támasztotta alá. A katolikus egyház viszont tiltotta és bevezette a reverzálist. A nagyszüleim közt nem volt reverzális, nagyapám tartotta a reformátusságot, presbiter is volt a miskolci avasi templomban. Így a leánygyermek (az anyám) katolikus, a fiúgyermek református lett – és nagyanyámnak a megmagyarázhatatlanul súlyos büntudata fűződött Ervinke halálához azért, hogy reformátusnak keresztelték.

Ha már ilyen nagyapa anekdotáknál tartok, a harmadik az, hogy számúzve volt nálunk a grízes tészta. Úgy látszik, a grízes tészta a közös hadseregnek a hadtápjában különlegesen fontos szerepet játszhatott, nagyapám rá se volt hajlandó nézni. Állítólag, amikor szünetelt az ellenség, mármint az oroszok tüze, ezt hidegen szokták kiszállítani a lövészárokba és úgy látszik, hogy a közös katonaság felismerte a lövészárokban viselt ruhák és a grízes tészta közti alapvető azonosságot, mert tetves tésztaként szerepelt a grízes tészta.

Nagyapa, ő egy intézmény volt. Nem is fiatalon lett nagyapa, én az első unokája voltam, ötvennyolc éves volt, mikor születtem, ez az én fogalmaim szerint inkább késői. Életemben nem hallottam rossz vagy hangosabb szót szólni nagyapámat, de tőle tanultam először németül, mert ragaszkodott hozzá, hogy gyerekkoromtól kezdve sétálni vitt, és közben németül kellett vele beszélni. Nem volt hajlandó magyarul megszólalni, valószínűleg őt is így tanították.

Ma talán úgy mondanánk, hogy ez egy multikulturális család volt, ahol se fajvédelemnek, se kulturális türelmetlenségnek nem volt tere, de ugyanakkor patriarkális család, ahol, hogy intimitásokat is mondjak, az én apámnak apahiánya volt, ahol az én apám apjára talált anyai nagyapámban, az apósában, ez így volt patriarkális. Hagyományos közép-európai családmodell, ahol úgy magyar mindenki, hogy közben sváb, tót, vagy morva, de mindenki keresztény hagyományban és paraszti, polgári kultúrában nőtt fel, méghozzá egy viszonylag kis térben, amit úgy hívtak egy időben, hogy Osztrák-Magyar Monarchia.

## A SZŰKEBB CSALÁD – GYEREKKORI EMLÉKEK – A HÁBORÚ

Eddig magamról nem is beszéltem, csak a gyökerekről. Odáig eljutottunk, hogy megfogantam és valószínűleg Rozsnyón. Ezt a mi családunkban soha nem lehetett megkérdezni. Mi már egy kvázi modern család voltunk, a szüleinket nem magáztuk, nem tessékeltük, hanem tegeztük, de „kezit csókolom”; ma is ez édesanyámmal a viszonyunk. Nos, mikor én megszülettem, a második világháború már megindult. Negyvenkettőben egy öcsém<sup>12</sup> is született, és már a háború után, amolyan vigaszként született egy húgom<sup>13</sup> negyvenhétben. Hárman vagyunk a testvéreimmel,

<sup>12</sup> Marosi Miklós (1942–2021) építész.

<sup>13</sup> Répási Gáborné Marosi Katalin (1947).



6. Marosi Miklós és Marosi Katalin érettségi tablóképe

öcsém építész, Budapesten működik, húgom angol-magyar szakos gimnáziumi tanárnő Miskolcon. (6. kép)

Személyes emlékeim, mégpedig rendkívül éles emlékeim a négyéves korom körüli időről vannak. Hogy ezek az emlékek élesebbek és tisztábbak, mint a későbbiek, nyilván azzal is összefügg, hogy ezeket sokat emlegették, ezek ugyanis a háborúnak, az ostromnak az időszakát jelentik. Valószínűleg stresszes, vagy sokkos berögzítésről is szó van, nem azért emlékszem kevésbé nyolc vagy tízéves koromra, mert az nem történelemhez kötődik, hanem azért is, mert ezeknek az élményeknek lettek pszichikai következményei: szirénafrászt, meg ajtócsapkodást magammal vittem egy ideig kisgyerekként.

Egy mulatságos eset, amit tulajdonképpen mostanában tudtam összerakni, 1944. március tizenötödikéhez és március tizenkilencedikéhez kapcsolódik. Én akkor már tudtam írni, és majd mindjárt megmondom, hogy hogyan. Előző karácsonyra kaptam egy nagyszerű hintalovat, ami egy almás deres, papírmásé izé volt, nagyon sokat érne ma egy ilyen. (7. kép) Ez a hintaló sokáig megvolt, ez még a kvázi békebeli karácsony utolsó rekvizituma volt, és a padláson, az ötvenes években még láttam. Erre jobbról balra tükörírással, nagy betűkkel ráírtam, hogy huszárló. Azért írtam rá, erre abszolút emlékszem, mert 1944. március 15-én én egy felemelő március tizenötödiki huszáros felvonulást láttam, ahol hatalmas kokárdával meg hurkapálcán piros-fehér-zöld zászlóval én is ott hadonászhattam. Emlékszem még német katonai autóknak és különösen oldalkocsis motorkerékpárosoknak a huszárokéhoz hasonló impozáns bevonulására, amit azt hiszem, szintén lehetett látni, de ezek a képek már összefolynak... És egy nagy pofonra is emlékszem, amikor azt tudakoltam meg, hogy a Szepesi bácsi miért nem teszi le a kokárdát, amikor mi már letettük. De ő nem kokárdát hordott, hanem sárga csillagot.

Egy nagyon rossz minőségű vacak kis sarokházban laktunk – azóta panelház van a helyén – magas kapuval, kerítés nem is volt, a kapu elzárta a bejáratot, és belül



7. Marosi Ernő gyerekkorában, hintalován

betonos udvar volt L-alakban. Mint mondtam, egyetlen komfort a víz volt, és volt valami korhadt fával lefedett, pöcegödörre alakított mély kút is az udvaron, ott ugráltunk. Ez egy zsidó családnak volt a háza, azt hiszem, bankhivatalnok lehetett a Szepesi bácsi. Ők laktak a fürdőszobás lakásban, ami semmivel sem volt jobb a miénknél, a fürdőszobát leszámítva, és kiadták a másik lakást. Szepesi bácsi amatőr művész lehetett, pasztellal nagyszerűen tudott állatokat rajzolni kartonokra és ezeket az én szórakoztatásomra gondolom, a helyszínen kivitelezte és kirakosgatta. (8. kép)

És március után rögtön egy másik élmény: elkezdtek Miskolcot bombázni, részben a hadiüzemmé alakított gyárak miatt, részben pedig, mint vasúti csomópontot. Volt egy különösen nagy bombázás, amikor fényes nappal a miskolci vásárcsarnokot érte bombatalálat, és nagyon sokan meghaltak. Ez egybeesett azzal, hogy az apám katonai behívót kapott, és ahogy megállapítottam, lényegében ugyanabban a galíciai körzetben működött, ahol a nagyapám támadó jelleggel tartózkodott, ő pedig, azt hiszem, tábori postásként segített visszavonulni. Saját bevallása szerint volt revolvere, amit nem sütött el a háború folyamán, de nagyon gondosan tisztogatta. A behívásakor minket a veszélyes nagyvárosból Mándokra vittek, – akkor a nagybátyám és a nagyanyám a mándoki plébánián működtek – és ott töltöttük az egész nyarat, negyvennégy ószéig anyám ott volt velünk, két kisgyerekekkel. Mellesleg a világ „legjobb” ötlete volt Mándokra költözni, tudniillik közel volt a csapi vasúti csomópont és az eltévedt gépek Mándokot is állandóan bombázták.

Arról már sokféle emlékem van. Azt hiszem, egy szeszfőző, vagy malom volt a falu közepén. Rettentően élveztem, mikor – mivel használaton kívül volt – úgy döntöttek, hogy biztos annak a gyárkéményszerű magas kéménye, mint ipari létesítmény vonzza oda a bombázókat, és a falu ezt a kéményt nagy előkészületek után, ünnepélyesen ledöntötte. Az ötlet nem vált be, utána még jobban bombázták a települést, egyszerűen vagy a gépek ott oldották ki a bombáikat, amiket nem használtak föl, vagy eltévedtek. Aztán híre jött, hogy jönnek az oroszok, és jöttek is, úgyhogy mi nagyon bonyolult módon – azt tudom, nagyapa jött értünk – visszamentünk Miskolcra. Már ős volt, a Tisza áradt, nem volt tanácsos a tokaj-rakamazi hídon vonattal átmenni, vagy talán már nem is volt híd, ezt nem tudom egészen pontosan. Tény az, hogy mi a békésebb utat választottuk és Tuzsér, Zemplénagárdnál kellett átkelni, ahol általában komp működött, de akkor éppen nagy volt a Tisza, úgyhogy egy ladikkal keltünk át. Ezekre az eseményekre már nagyon jól emlékszem. Volt egy úgynevezett madzagvasút,





8. Marosi Ernő Szepesi bácsi rajzaival

a ma is létező Bodrog-közi kisvasút, ilyen világvárosok, mint Ricse, Szophomok, Cigánd - nem is tudom, hogy hívták a többit - érintésével lehetett eljutni Sárospatakig. És aztán Sárospatakról egy olyan vonattal mentünk be Miskolcra, amiről többször ki kellett szállni, akkor hol géppuskáztak, hol bombáztak, de aztán vissza lehetett szállni a vonatra. Miskolcon történetesen nem lehetett bemenni a pályaudvarra, mert akkor éppen bombázták, vagy előtte bombázták, vagy utána kezdték, de mindenesetre negyvennégy október vége felé Miskolcra érkezni, az nagyon „érdekes” volt.

A szüleim háza már használhatatlan volt, mert egy közeli bombatalálat szele levitte a tetőről a cserépeket, meg különben sem volt jó légópince. Úgyhogy mi a nagyszüleimnek a légópincéjében éltünk - az egy soklakásos udvar volt - ott is a szenespincében, hol máshol. Miskolc december 3-án szabadult fel, volt később egy December Harmadika Drótművek, ezért tudom ilyen pontosan a dátumot, Miskolcnak ez volt az április negyedike. A Soltész-Nagy Kálmán utcát nem akkor rögtön, de idővel Malinovszkijról nevezték el, ebből is lehet tudni, hogy a második ukrán front arrafelé fejlődött fel. És novemberben már gyakorlatilag pinceélet volt, ez aztán

folytatódott decemberben is. Kis levegőzések voltak, tilos volt repeszt szedni meg ilyesmi, mert nem lehetett tudni, hogy nincs-e valami, ami robban.

Egyszer feltűnt az apám is, visszavonulóban, valahonnan a közelből. Emlékszem egy fojtott beszélgetésre, amiben apám azt mondta, hogy ő felesküdt. Mai fejjel visszagondolva, nyilván anyám arra akarta rábeszélni, hogy ne menjen vissza, legyen katonaszökevény, ez nem tarthat már soká. Eltekintve attól, hogy ott a házban is volt nyilas, amúgy sem lett volna célszerű, de az apám azt mondta, hogy ő felesküdt – kire? a kormányzóra. Ha utánagondolok, ez nyilván egy ilyen benevelt becsületérzés, ami valószínűleg nagyon sok embernek volt az alapmagatartása. Azzal a soha el nem süttött pisztollyal aztán az apám szerencsésen eljutott a következő évben a bécsi erdőig, Bécs alá, és ott aztán feloszlott a front.

Apám addigra épp leszolgált az az egy évet, ami a karpaszományos őrmestertől az első tiszti rangig vezetett. Hadnagyi mivoltának az égvilágon semmi külső jelével nem rendelkezett, mert ott krumplivirágok varrásával nem nagyon foglalkoztak, de a zsoldkönyvében szépen be volt vezetve. Ez aztán „prima ajánlólevél” volt a szovjet hadsereg számára, akikkel nem sokkal később találkozott. Ott az történt, hogy miután a front gyakorlatilag feloszlott, a dörzsöltebbek elkezdtek erőltetett menetben nyugat felé tódulni, mert szerettek volna amerikai fogságba kerülni. Mikor szabadultak onnan, extra ellátmánnyal érkeztek haza, különösen a csokoládé számított nagy értéknek. Aztán jól megkapták a magukét az ötvenes években, mert mint imperialista ügynököket kapták el őket.

Apám és más családos emberek igyekeztek a családjuk felé menni. Elindultak kelet felé, el is jutottak Sopronig, ahol a szétbombázott városban részben Szálasi utolsó plakátjai voltak, és apám elbeszélése szerint ezek át voltak ragasztva olyan plakátokkal, amik arról szóltak, hogy „kedves magyar testvéreink, üdvözlünk benneteket a szülőhazában, és ha szeretteiteket látni akarjátok, akkor jelentkeztek a futballpályán” – mentek a futballpályára. A futballpálya csak telt, már tűt se lehetett leejteni. Jöttek a magyar testvérek a szülőhazájuknak a földjére, aztán mikor már elegen voltak, akkor az oroszok géppuskákkal körülvették a futballpályát, és először a csaszi,<sup>14</sup> aztán a katonaköpeny, végül gyakorlatilag gatyában álltak ott lefegyverezve és kifosztva. Egy darabig Sopronkőhidán a fogházban volt fogolytáborban. Ezt a sopronkőhidai fogolytábort úgy emlegette apám, hogy ott volt Mindszentytől kezdve Bajcsy-Zsilinszkyig mindenkinek a neve még a zárkákban, meg hogy de jó lehetett azoknak, akik magánzárkában voltak, mert ők már egy ilyen magánzárkában ötvenen álltak, ültek, feküdtek. Később Sopronhorpácsra került, és egy, a Szovjetunió tanulmányozására és a kommunizmus építésének elősegítésére indult tanulmányútnak a részese lett volna, ha gyomorvérzés miatt a végén ki nem szuperálják, gyakorlatilag haldoklóknak számított, és úgy került haza.

Közben anyám meg nagyapám ott „működtek” Miskolcon – ezekre is nagyon jól emlékszem – a nagyapám csinált mindent: davaj<sup>15</sup>-munkára járkált, a karórájától,

<sup>14</sup> Karórák (oroszul).

<sup>15</sup> A polgári lakosság számára elrendelt kényszermunka.

ettől-attól megszabadították, de a fő dolga az anyámnak a védelme volt, mert egy kis krumplihámózás az oroszoknak, „kellemesebb dolgokkal egybekötte” azért megtörténhetett volna. Emlékszem én is a sarki drogériában talán kölnivíztől berúgott oroszra, aki a pincében nőket keresett és a mennyezetbe lövöldözött, aztán jött az őrjárat és elvitték. Mindenesetre anyámnak és a nagyszüleimnek óriási előnyükre vált a szlovák tudásuk, aminek a révén emberként tudtak kommunikálni ezekkel az oroszokkal, ukránokkal, fene tudja, kikkel. Negyvenötben módom volt az anyám mellett szerepelni, mert hírelt, hogy gyerekes anyát nem visznek el, az oroszok tulajdonképpen gyerekszeretők voltak..., nem tudom, mennyi kockacukrot volt szerencsém fogyasztani ilyen alkalmakkor. Anyám nem engedte, hogy az oroszok által adott játékokat elfogadjuk, olyankor rápirított szlovácul az oroszra, hogy ezt maga a szomszéd játékboltból hozta.

A nagyapám igazi vasutas volt, a vasút pedig mindig működik. Ha nem működik, akkor háború van, de már nem volt háború, tehát akkor működik a vasút. Úgyhogy ment Csengerre sóért, meg nem tudom én, milyen csencseléseket folytattak még. Emlékszem, leszedték az út szélén az epret nyáron – cukor nem volt – és abból lekvárt főztek, de voltak nagy melasz-akciók, cukorrépát szereztek. Egyszer nagy mennyiségű túróból sajtot gyártottak, senki nem tudta megenni, túl jól sikerült: a legkeményebb és legbüdösebb parmezánt sikerült előállítani. Emellett hírhozók után is kellett szaladgálni: jöttek hírek, vonatablaktól kidobott cédulákon, meg ilyesmi, valahogy így derült ki, hogy az apám hol van. Különböző családokhoz kellett menni végig Diósgyőrig – Miskolc hosszú –, és ott talán az erdész tudott valamit az apámról, aztán valahol a karmeliták szerveztek könyörgő körmeneteket a hadifoglyokért. Ezekre az eseményekre igen élesen emlékszem.

## APASZABADÍTÁS

Az anyám valamikor negyvennégy nyarán – fiatalasszony volt, nem volt még harmincéves – a nagyapám kíséretében keresztülvágott az országon. Budapesten átmásztak a berobbantott Ferenc József híd roncsai közt átfektetett pallón – anyám ezt sokszor emlegette – a víz elég magas volt, és a hullák ott föltorlódtak. Eljutottak Sopronhorpácsig, ahol becsempészték valamit az apámnak, talán kétszáz méter távolságból látták is, de akkor rájuk lőtt az űr. Gyakorlatilag teljesen esztelen, de fontos akció volt. Aztán anyám tanácskozott valakikkel, és belépett apám nevében – gondolom a barátai, vagy ismerősei azt mondták, hogy azt azért meg lehet engedni, az nem olyan vesztes – a Szociáldemokrata Pártba (így lett az apám az ötvenes években párttag, mert aztán a Szociáldemokrata Párt sikeresen fuzionált a Kommunista Párttal). Azt mondták, hogy úgy könnyebben kiengedik. Szóval, volt ez a Szociáldemokrata Párt tagság meg a karmeliták is..., valahogy hazajött apám. Szörnyű állapotban, de aztán fölápolták.

Erre az egy vagy másfél évre sokkal jobban emlékszem, mint kisiskolás koromra, ez valahol beleíródott az emberbe.

Marosi Ernő

## EMLÉKEIM

GYERMEK- ÉS IFJÚKOROM, II.<sup>1</sup>

## A KEZDETEK – ISKOLÁS ÉVEK – „POLITIKAI ISMERETEK”

Szívesen beszélek a kisiskolás koromról, mert tipikus történet. Negyvenhatban kezdtem tanulmányaimat, a miskolci Kossuth utcai katolikus elemi iskolában, ott az egész infrastruktúra azt hiszem, négy tanterem volt egy iskolaépületben. Ott lakott az igazgató bácsi, és végig az ötvenes években is ott lakott, nem lehetett kirakni, a Kazinczy igazgató bácsi, aki nagyon szabadszajú tanító bácsi volt. Időnként bejárt helyettesíteni, még akkor is, mikor már azért nem ő volt az igazgató, mert egy „klerikális csökevény” volt, meg öreg is, úgyhogy szívesen emlékezett meg az első világháborúról, ahol ő „népkéfélo” volt, mint mondta, azaz népfelkelő. Ez az iskola pakurával olajozott padlóval működött, ugyanaz szolgálta – fiúiskola volt – a vízeldében is a szagtalanítást, ennek következtében olajszag volt az egész épületben. Amikor a nyolcosztályos általános iskola bejött, délelőtt-délutáni váltással működött. Nagy vaskályhák voltak, eleinte egy hasáb fát kellett vinni mindenkinek a fűtési szezonban, hogy tudjanak fűteni. Miskolcon mindenütt volt szén, a városnak a dombjaiban, kvázi pincéiben rémes, palás szeneket bányásztak, úgyhogy valószínűleg szenet nem kellett vinnünk az iskolába, de fát azt igen. Obholczer Adél tanító néni tanított minket és hegyes tollal – volt annak valami száma – kellett írni. Ezt általában a Szabó nővérek trafikjában lehetett beszerezni.

Az iskolában az úgynevezett Szmrecsányi-irka volt még használatban, az jó békebeli, háború előtti termék volt. Az irka sűrűn telenyomtatott borítóban volt, maga a füzet sima, jó papír volt. Szmrecsányi egri érsekről kapta a nevét, a címlapján az érsek úr képe is ott volt, Egernek a látképe a székesegyházzal, a várral, a Dobószoborral és Gárdonyi sírjával, amin közismerten a „Csak a teste” felirat volt található. A borítón volt még az egyszeregy, meg írásminta, szépen, hatvan fokos szögben dőlő betűkkel. Ez tulajdonképpen egy könnyített, kalligrafikus írás volt, de még az árnyalás is követelmény volt, azzal nekem rögtön szörnyű problémáim támadtak. Mártogatós tollal kellett ezt természetesen kivitelezni, aztán később, amikor államosították az iskolát, és a Szmrecsányi irkát levették a napirendről, akkor abból bajok származtak, mert ezek a tollak a „népi demokratikus papírokon” mindig szálát fogtak és pacát ejtettek, úgyhogy rögtön láttuk az infrastruktúra nagy különbségét. A Szmrecsányi irka tartalmazott még valamit az egri érsekség történetéről, nagyon

<sup>1</sup> A szöveg a 2005–2007-ben Sasvári Edit és Mattyasovszki-Zsolnay Péter által felvett OSA életinterjú vonatkozó részeinek rövidített, szerkesztett, nyelvi szempontból átdolgozott változata. A szöveget gondozta Marosi Zsuzsanna és Fábíán Márton, közreadja és szerkesztette Markója Csilla (BTK MI).



### 1. Marosi Ernő első áldozásakor

hazafias hangnemből, különös tekintettel Dobó Katicára, oldalán ott volt Papp-Váry Eleménné örökbecsű verse, „Hiszek egy Istenben, hiszek egy hazában, hiszek egy isteni örök igazságban, hiszek Magyarország feltámadásában”. Szóval, ez azért még negyvenhat-negyvenhétben így volt, és amíg egyházi iskola volt, addig ez létezett. Ott nagyon szépen, rendesen ment a tanítás, szeretetteljesen, barátságosan, viszonylag modern pedagógiai elvek szerint, körmössel fegyelmezték. Ada nénitől kifejezetten simogató körmösöket kaptunk, majd később a népi kádertől már keményebb körmösök is jártak.

### HITOKTATÁS, KODÁLY-MÓDSZER

A hitoktatást a szomszédos minorita kolostor fejtette ki, és volt egy öreg fráter (azt hiszem, Gróman Józsi bácsinak hívták), aki egy harmónium mellett ült, és tőle különböző dolgokat tanultunk énekelni. Például emlékszem, hogy kicsit nyekeregve ezt

énekeltük: „Ég, Föld, Nap, Hold és csillagok, velünk együtt így szóljatok, dicsértessék a Jézus Krisztus, mindörökké, ámen”. És hasonló csacskaságokat – a dolognak a lényege az volt, hogy az elsőáldozásra kellett felkészülnünk (1. kép), megtanultunk egy gyónó tükröt, de például nem tudtuk, mikor kell mondani, hogy paráználkodtam. Voltak számunkra nehezen megfejthető elemek, pedig nagyon igyekeztünk, hogy mindegyik pontra legalább egy bocsánatos bűnt összehozzunk. Eléggé meggyötört bácsi volt a Józsi bácsi, aki már keményebb pálcával rendelkezett és fegyelmezett.

Nekem nagyon szép szoprán hangom volt, úgyhogy valami énekes iskolai ünnepségre egy hazafias dolgot tanlattak meg velem. Szólót énekeltem; iszonyú sok pofon árán sikerült megtanulni. Úgy szólt, hogy „Kitárom reszkető karom, ölelni földemet, reá záporként hullatom fiúi könnyemet, szülőttidben csalatkozám, te hű, igaz valál hozzám, hazám, hazám, hazám, szegény magyar hazám”. Nem tudom pontosan, hogy miből származott, valami hazafias operett, Kacsóh Pongrác-környéki dolog lehetett. Ez is mutatja, hogy ez a koalíciós idők, az induló népi demokrácia korszaka volt, de a katolikus elemiben még zavartalanul ment a régi oktatás.

Találkoztam modernebb dologgal is. Volt egy miskolci minorita házfőnök, úgy hívták, hogy Szendrey Bonaventúra, aki a Kodály-módszernek a híve volt, a biciniuumokat ott kezdtük nála. Kiválogatott jobb hangú, vagy jobb hallású gyerekeket, és külön foglalkozott velünk. A Kodály biciniuumokat tanultuk és gregoriánt, aztán a nagymiséken gyerekek énekeltek a gregorián miséket a minorita templomban. Ő valami olyat akart, amivel aztán nagyon sokkal később a Dobszayéknál találkoztam, egy scholát igyekezett megvalósítani, azt az elgondolást, hogy a gregoriánt kisgyerekek énekeljék, mint a középkori iskolákban. A gyerekkórus volt Bonaventúra atya működésének csúcspontja, kórusában már egy kicsit modernebb zenével is volt dolgunk.

A miskolci minorita rendház nagyon régi, ellenreformációs eredetű ferences kolostor volt, ahol egy boldoggal is büszkélkedtek: az, egyébként Nyírbátorból ismerős és a Krucsay oltár programjával is gyanúsítható Kelemen Didáknak ott van a sírja is. Volt egy jellegzetes ferences nagybőjti szertartás, azt hiszem, a nagybőjti pénteken: Szent Ferenc ereklyéinek a körbehordozása és csókolása. Ezekre a körmenetekre a város összes ministránsruháját összehordták, kölcsönadták és azokba szépen be kellett öltözni. Jóval később, egyszer Poznańban, hajnali öt felé egy nagy borozás és vodkázás után kiderült, hogy rajtam kívül Brendel János<sup>2</sup> is részt vett ezeken a körmenetekken, ennek emlékére ott, elég részegen elzengtük a mindnyájunk számára ismert ferences himnuszt, „Corda pia inflammantur dum Francisci celebrantur stigma cum insignio” ... nagyon hosszú még tovább.

## ÚJ KOR HAJNALA

Negyvenkilencben ennek az átmenetiségnek tökéletesen vége lett, ki lettek rugdalva a minorita fráterek meg páterek, jött valamilyen Zsófi néni, és ki kellett cserélni a tollakat, vágott hegyűre. Jött a zsinórirás, egészen másfajta betűformákkal, sachlich,

<sup>2</sup> Brendel János Lengyelországban élt művészettörténész (1938–2010).

nyomatott betűhöz közeli formákkal, úgyhogy én azóta is nehezen tudom eldönteni, hogy melyik formát akarom. Ott például nagyított kisbetűk voltak a kezdőbetűk, ez a későbbiekben aztán helyesírási okokból nem volt célszerű, mert nem lehetett megkülönböztetni őket, időnként rossz helyesírási jegyet kapott az ember, ha elszúrta a betű méretét. Az én írásomnak – és valószínűleg az egész generáció írásának – semmilyen jellege nincsen, és ilyen összekapkodott típusokból van összeállítva. Mindig irigyeltem az előzőeket, akik gyönyörű kacskaringós a-kat meg e-ket tudtak csinálni, ha utánozom is őket, az r-betűnek az írása – vagy franciás r-et, vagy kihegyezett r-et csinál az ember – az ma is gond. Sikerült ilyen iskolai reformokban ezt az egészet összekeverni. Valamilyen népi káder lett az igazgató, riogatta az embe-  
reket, kihallgatásokat rendezett.

Cserkész is voltam, egész pontosan farkaskölyök, nagyon jó volt. Azt hiszem, föl már nem avattak minket. Egyszer Sirk Karcsi, a szomszéd fiú mondta, hogy itt minden meg fog változni, visznek minket utat törni. Ez teljesen plauzibilis dolog volt, annyi embert vittek különböző helyekre, miért pont minket ne vigyenek utat törni, aztán kiderült, hogy ez az úttörőmozgalom alapítását jelentette, ami egyébként nagyon praktikus volt, mert például a farkaskölyköknek a kék nyakkendőjét primán lehetett használni a kispajtások nyakkendőjeként is. Csak egy cserkész hagyományt üldöztek: minden rendes cserkésznek saját kezűleg készített, gubacsból faragott gyűrűje volt a nyakkendőjén. A gubacsot nyilván ki kellett választani, ezt csak a természet lágy ölen lehetett. Ott, belefarciskálva az embernek a kezébe, előbb-utóbb előállt a gyűrű, de annál nagyobb volt az élvezet. Ezt az úttörőknél tiltották. Valahogy a kék nyakkendő is, egy idő után, értékét veszítette, mert kitalálták, hogy aki nagyon kiváló kispajtás, az kap piros szegélyt a kék nyakkendőjére. Ez érvénytelenítette a cserkész nyakkendőt, nem szólva a piros nyakkendőről, ami ezután következett.

Ezek a reformok szépen bejöttek, meg mellettük más dolgok is. Emlékszem rá, mikor már a „szép” búzakalászos népköztársasági címer ki volt akasztva, akkor két gyerek összeverekedett, almacsutkával dobálták egymást, ami önmagában is büntendő tett volt, de eltalálták a címert. Nagy vallatások voltak, hogy ki volt az, aztán behívták az illetőnek az apját. Ebből még nagyobb baj lett, mert ennek a gyerekek „rosszul ment a történelem”, és nem tudta, hogy hány világháború volt. Amikor erről faggatták, akkor azt mondta, hogy volt már három és most készül a negyedik. Megkérdezték tőle, hogy ezt honnan szedte, akkor azt mondta, hogy az apja hallgatta a Szabad Európát, ott mondták. Ebből rettentő nagy botrány lett.

Voltak osztálytársaim, akik kitelepítés kapcsán eltűntek, volt, aki később megke-  
rült, és volt, aki máshol éldegélt tovább. A változások szépen bejöttek, és az ember gyereke sokfélét látott, tapasztalt, és sok mindenről megtanult hallgatni. Találkoztunk a háború utáni szűkösséggel és találkoztunk hamar meggazdagodó emberekkel is (voltak ügyes kereskedők, még a nagyon inflációs időkben). Volt valami gyagyás iskolai színdarab, amiben egy hazudozós gyerek szerepelt, aki megette a csokoládét. Még a szövegére is emlékszem: mikor kérdőre vonták, hogy hova lett a csokoládé, akkor azt mondta, hogy „én nem láttam, én nem tudom, tán kinn maradt az udvaron, vagy a macska vihette el, csokoládé annak is kell”. Na most, ezt a fűszeres a

gyereke alakította, különös tekintettel arra, hogy ők tudtak egy csokoládét beáldozni a realista színjátszás oltárára, és a családban maradt, mert neki kellett megennie a csokoládét. Elég nagy együttérzést váltott ki a csokoládé sorsa, mert más is megette volna. Ez körülbelül még az egyházi iskolának a gyagyás dolgai közé tartozott, aztán az egyéb gyagyák is megérkeztek szépen az ötvenes években. Innen lehetett azután a miskolci Földes Ferenc Gimnáziumba kerülni.

## GIMNÁZIUMI ÉVEK – A FÖLDES

Ez nagyon érdekes képződmény volt. Miskolcnak két, egymással nagyon kemény konkurenciában lévő, régi gimnáziuma volt. Az egyik volt az eredetileg Fráter Györgyről elnevezett – és a minoriták által fenntartott – egy húszas évekbeli épületben elhelyezett, viszonylag modern, katolikus gimnázium. Az avasi templom közelében pedig a Lévy József református gimnázium. Ezek nagyon jó színvonalú, tradicionális, kemény fiúgimnáziumok voltak. Ezen kívül különböző lányintézetek voltak, minden vallásnak volt egy kereskedelmi középiskolája, melyeket senki se tartott komolynak. Az ötvenes években úgy oldották meg a dolgot, hogy csináltak egy fiúgimnáziumot Földes Ferenc néven, oda rakták a két korábbi felekezeti gimnáziumból az erős tanárokat, akik azért a felekezeti és szakmai versengést fenntartották... Reakciószak voltak teljes mértékig, de kiváló tanárok a maguk területén, rettentő szigorúan, és keményen oktattak. A gyengébbeket pedig áttették egy lánygimnáziumba, ugyancsak egyesítve a felekezeti iskolákat. Természetesen ezek megfelelő vonalas felügyelet alá kerültek, és hajtottak, mint a fene: az egyetlen valamire való kitörési lehetőségük a tanulmányi versenyen idomárként való feltűnés volt, és ezt csinálták is.

## A TANÁRI KAR MEG A KETTŐS NEVELÉS

Mindenkinek jó volt így, hogy együtt maradtak a tanárok. Volt egy történelem-tanárom, azt hiszem szakfelügyelő is volt, aki egy kimért úr volt. A Földes mint vidéki gimnázium diákjainak a fele bejáró volt, a környékbeli falvakból, egész messziről, Észak-Borsodból – hajnalban kellett kelniük, hogy beérjenek. Voltak, akik be se tudtak naponta járni, kollégiumban laktak. A bejárók voltak a legnagyobb hóhányók, mert ők gyakorlatilag a vidéki vasútállomások, restik, söntések világában nőttek fel, ők hozták az életet a városi világba. Ezeket, ez a tanár, ez az úriember figyelmeztette – téli időszak volt, karácsonyi szünidő előtt –, azt mondta, hogy fiaim, ne feledkeztek meg a szünetben sem arról, hogy a vasalt nadrág kötelez. A nadrágos ember koncepciója szerint tehát, aki nem gatyában jár, hanem nadrágban, főként vasalt nadrágban, az az úr. Aki érettségizett régen, az kapott egy ezüstgombos sétapálcát, hogy tekintetes úrként mutatkozhasson a korzón a városban. Ezt így mondták Miskolcon: nemsokára olyan nagy lesz, hogy így (ti. tekintetesnek) szólítanak, „ha nem lenne ez most, ugye...”.

Volt egy kémiatanár is, aki frenetikus kísérleteket szokott előadni, különösen imádott mindent, ami durrant. Mindenki tudta, hogy az egyik szomszéd faluban



államosították a patikáját, és így került be oda. „Természetesen” mozgalmi dallal kellett kezdeni a napot, és azzal is kellett befejezni. Az ő ellenállása abban nyilvánult meg, hogy ha neki volt az utolsó órája, csak annyit volt szabad énekelni, hogy „és a Csendes-óceánnál véget értek a csaták”, erre lehetett kivonulni.

Mindenki legalább kettős nevelést kapott, ez tartotta fenn a kultúrát, ez óvta meg az emberek magánéletét. Bár, ha a családot, az iskolát és mindent beleszámítunk, nem is kettős, minimum nyolcszoros nevelés volt... Olyan harmadikos korom táján megszűnt az, hogy az iskola az a bizalom helye. Mindenki megtanulta, hogy onnantól kezdve, hogy kinn vagyok valahol, ott nem lehet mindent elmondani. Mondták is, hogy na, erről aztán szót se, nehogy..., vagy, ha az ember valami után érdeklődött: „ha tudsz hallgatni, akkor megmondom”. Ezt mindenki tapasztalta akkor, és még ezt csináltuk mi is, a saját gyerekeinkkel. Igen, a kettős nevelés tartotta fenn a magyar társadalmat. Üldözték is.

Amikor a nagyobb lányom lehetett olyan elsős vagy másodikos a Váci utcai zenei általános iskolában, a tanító néni, aki egy úri asszony volt, a szülői értekezleten kellő undorral felolvasott egy förmedvényt, ami a kerületi oktatási osztálytól érkezett és megbélyegezte a kettős nevelést, ami politikailag is nagyon rossz, de még a gyermek személyiségét is súlyosan károsítja. (Nem hiszem, hogy az én személyiségemben bármi kárt okozott volna a kettős nevelés, sőt. Mindenesetre, hogy az ember tudja, hogy nem csak egyféle vélemény van, azt még a vallásos neveléssel szembeni kettős nevelés is jobban megerősíti.) A tanító néni ezt elzengte, és azt mondta, tessék, lehet hozzászólni, és mivel ez a Váci utcai iskola volt, ott a környék maszek világából egy jól menő bőrdíszművesnek a hülye fiacskája is odajárt az osztályba. A papa fölállt és azt mondta, abszolút tetszett neki ez a leirat, végre erről is szó esik, tényleg, ez a kettős nevelés, ez egy szörnyű dolog, és ő most ebből a szempontból szeretné, hogy egyezzenek meg a kedves szülők, mert mégsem megy, hogy van, ahol a Téalapót emlegetik, van, ahol a Mikulást, és akkor a Téalapó még a karácsonyfát is hozza, pedig azt a Jézuska hozza. Szóval, most akkor mondjuk meg, neki teljesen mindegy, hogy miben állapodunk meg, de egyértelmű legyen, hogy mi a Téalapó dolga. Ő a maga részéről azt javasolná, hogy legyen a Mikulásnak a foglalkozása az, hogy Téalapó és akkor helyreáll a dolog még a Jézuskával is. Erre azt mondták, hogy köszönjük szépen a hozzászólásokat, akkor itt vége lenne és a kerületi elvtárs is elment. Na... ez a kettős nevelés társadalmi haszna.

Engem egyszer a matematika szakos osztályfőnök úgy megpofozott, hogy életemben úgy meg nem pofoztak, amikor tiltakoztam, hogy ne küldjön többet Arany Dániel versenyre, mert úgysem érdekel a dolog. Valóban mindent megcsináltam, amit lehetett, de magasabb matematikai tudáshoz nem jutottam. És egyébként is, nekem ne adjon külön feladatokat (ez a tanárunk tudniillik mindenki számára személyre szóló matematikai feladatokat osztogatott ki). Miért nem lehet nekem megoldani ugyanazt a példatárból, mint bárki másnak? Kaptam egy hatalmas pofont, és azt mondta: vedd tudomásul, ha ezt te nem fogod megcsinálni, akkor ugyanúgy meg fogsz bukni, mint „az a hülye állat”. No, körülbelül ez volt a Földes szelleme, szóval egyrészt a hülye állat mint pedagógiai fogalom,

a pofon is mint konkrét eszköz, és ez a differenciálás nagyjából azt is jelentette, hogy ezek a tanárok otthon jól megérdemelt pihenőjükben különböző csapdákat eszeltek ki, hogy nehogy már megússzuk véletlenül könnyedén és aztán majd esetleg rosszkodjunk. De ezt valamennyi tantárgyból ugyanezzel a szigorral kaptuk meg.

Egy nagyon jó, fiatal magyartanárt kaptunk. Pápay Sándor Debrecenben végzett, Juhász Géza-tanítvány volt, és a népieseknek az egész gondolkörét hozta magával Debrecenből. Végző soron az istenük Ady volt meg Tóth Árpád, tulajdonképpen ott találkoztam először ezzel a népies vonulattal. Ennek a tanárnak az volt a módszere - ő volt az iskola könyvtárosa, egy nagyon nagy és használható könyvtár volt az iskolában, de ő maga elég lusta ember volt -, hogy a könyvtárosi feladatokat, könyvek kihozását, helyrerakását, egy idő után a kölcsönzést is a diákokra bízta, ezeknek a könyvtáros gyerekeknek kellett lebonyolítaniuk mindent. Ennek a jutalma a szabad rablás volt, beleértve a különböző érték szempontokból vagy „nem gyereknek való” alapon elzárt könyveket is. Úgyhogy ott olvasás ment keményen, én ott készültem föl a művészettörténetre, és ott természetesen baráti beszélgetés is ment, mert mindez abszolút zárt, bibliofil dolog volt. A gimnáziumnak azt hiszem, kódexe is volt, őnyomatványa több is, azokat nem lehetett hazavinni, de nem kellett kétszer kérni, ha az ember szerette volna megnézni. Ez számomra nagyon érdekes és vonzó világ volt.

Még tanulmányi versenyen is indultam magyarból, és országos helyezést is elértem - nem olyan helyezést, amivel be lehetett kerülni az egyetemre, hanem nyolcadik, vagy tizedik, valahol az első tíz között voltam. Senki nem hinné el, hogy miről írtam a tanulmányi versenyen: Sinka István Fekete bojtár balladáiról. Lényegében ez az az időszak, amire már visszaemlékszik az ember, és már van szellemi hozadéka is. Én ott hallottam először egy csodalényről, Bárczi Gézáról, aki aztán már - vagy akkor még - Debrecenben volt, később Pesten tanárom is volt. Úgyhogy sok minden értéket fölszedett ott az ember.

Jó tanuló voltam, ennek az összes hátrányával. De nem sportoltam. Jó tanuló, ezt úgy hívják, kellő undorral hangsúlyozva, hogy eminens. Ehhez még járult az, hogy én mindenből abszolút jeles voltam, kivéve a tornát, mivel a tornatanárok réme voltam. Gyakorlatilag bármilyen tornaszeren, a nyújtótól kezdve a legegyszerűbb szekrényig csődöt mondtam. Már egyetemista koromban, a tornateremben megpróbáltam, nem menne-e; és ment. Elkövette velem azt az örültséget a kiváló tanári kar - mivel akkor már számítottak az osztályzatok, és végigkísért a stigma -, hogy mivel végig kitűnő voltam, tornából mindig kihúztak. Ez azzal járt, hogy iszonyú szemtelen lettem, negyedikes koromban azért kaptam igazgatói intót, mert megsértettem a tornatanárt. Akkor már jelentkezni kellett az egyetemre és világos volt, hogy én művészettörténetre fogok menni - a tornatanár meg azt üvöltözte, hogy műhülye, műhülye. Pedig akkor már kosárlabdáztam, de azt mondta, ez nem elég, hanem meg kell tanulnom fejen állni. Az nem nagyon ment, dühbe gurultam és akkor azt találtam mondani, hogy álljon ő a fején, mert az ő feje úgyse való másra. (2. kép)



2. Marosi Ernő érettségi tablója, 1958

### KÉPZŐMŰVÉSZETI TÁJÉKOZÓDÁS: A RAJZISKOLA

A képzőművészet Miskolcon ezekben az években az országos tárlatoknak a leendő részlegét jelentette. A nagy műcsarnoki tavaszi és őszi tárlatokat, a Képzőművész Szövetség kiállításait általában Miskolcra is elvitték, illetve egy válogatást körbevittek az országban. Úgyhogy Bernáth Auréla, Szönyire is emlékszem, Miskolcon különös nimbusza volt Kmetty Jánosnak, mert miskolcínak számított, a művésztelepen sűrűn megfordult. Ez a szentháromság volt akkor érdekes, még szó se volt Feledyről, pláne nem Kondorról, aki ott a litográf sajtót használta. A miskolci művésztelepnek volt egy kis nagybányai kötődése, hagyománya, volt ott egy nagyon tiszteletreméltó, derék festő. Utóbb Barcsay emlékirataiban olvastam róla, valamilyen meg hasonlításról beszél vele kapcsolatban Barcsay. A Vaszarytól Rudnayhoz került növendékek közül az egyik legtehetségesebb volt, Imreh Zsigmondnak hívták, nagyon kiváló pasztellista. Valahogy Kmetty az ő révükön is kötődött Miskolchoz.

Engem a művésztelephez is fűztek kapcsolatok, tudniillik tanultam rajzolni, szabadiskolába jártam, és kiskamaszként különösen érdekelt, mikor mondták, hogy jön majd az aktmodell, a végén, persze, nem jött. Aztán egyszer mégis, de akkor én nem voltam ott, és kiderült, hogy valami szörnyű ronda nő volt fürdőruhában. Volt ott mindenféle amatőr, fél-amatőr, és már-már hivatásosnak számító művész is, és köztük az ember megtanult élő modell után rajzolni. Nem tudom, egy rajzom sincs meg, nem tudom, mit csinálhattam, de nagy lelkesedéssel festettem erdőrészeleteket,

például temperával, vadul, centi vastagon. Gondolom, „poszt-nagybányai”, vagy még nagybányai-se dolgokat csináltam, meg szép naturalista rajzokat. Egy Seres János nevű helyi festő korrigált ott, nem volt nagy művész, egy naturalista fickó volt. Egy kis naturalista rajzkészséget szereztem tehát ott, modell után rajzoltam, krokiztam. Padlózsiros bádogdobozban, a sparherdben mogyorófából rajzsenet állítottam elő, mert ezt nagyon ajánlották. Lehetett vele rajzolni, bár mindegyik görbe volt. Iskolai rajztanítás gyakorlatilag nem létezett, úgyhogy a gyerekrajzokon túl már rajz nem volt. Én humán tagozatra jártam, ábrázoló geometria ott nem volt, úgyhogy eheyyett volt a szabadiskola.

Valamikor gimnazista koromban létezett egy helyi rádióstúdió, Borsodi Rádió-nak hívták, ott én kiállítás-ismertetőket tartottam, és például a Bernáth Aurél konyhai csendéletéről szárnyaló szavakkal emlékeztem meg, szerencsére csak élıszóban, úgyhogy nem tudom, mit mondhattam, biztos nagy marhaságokat. Lényegében ez a világ volt az, amit ismertem, és amit tulajdonképpen nem szerettem, de ez volt a legmodernebb művészet, amit akkor ott el lehetett képzelni. Azt tudom, hogy például Domanovszky Endre határozottan taszított, mert abból is volt bőven. Kádár-Konecsni, meg ilyenek, azt az ember nem nézte meg, lehetett tudni, hogy az propaganda. Apám, amikor az *Állami áruház* című filmet megtekintette, azt mondta, hogy az ő pénzéért nem lehet propagandát neki eladni, azután évtizedekig nem járt moziba.

A rajziskolában mindenki munkáit korrigálták a művészek. Én kicsi voltam, inkább öreg szakik meg könyvelők töltötték ott az idejüket. Mind amatőr; azt hiszem, apámnak valami agglegény, bogaras kollegája is járt oda, talán őrá bíztak. De én ott egyedül voltam, ezt nem csinálta más – egyszóval ez egy kitörés volt, nekem legalább. Olyan volt, mint elvonulni egy könyvvel, oda lehetett menni időnként mappával a hónom alatt, marha komolyan, lépcsőkön fölmenni, az ember kapott egy rajzbakot, kínkeservvel elhelyezkedett. Nekem borzasztó nagy dolog volt, hogy kiültettek egy modell elé. Ezek a szokásos típusmodellek voltak, barázdált arcú sovány bácsi, kövér bácsi, kövér néni. A cél a karakter volt, mindig a karakter. Akkor jött a korrektor és átzavart máshova, hogy ne a profilt csináljam, azt mindenki tudja, birkózzam meg a szembenézettel. Az ember méricskelt a ceruzával, végül mindegyik úgy nézett ki, mint egy kéményseprő, mert rettentő plasztikusra igyekezett az ember besatírozni. Számomra a rajzművészet egyik csimborasszója azóta is az egyetlen megszakítatlan vonallal rajzolt rajz. Azt hiszem, amiért én például az Utrechti psalteriumnak a tiszta vonalrajzait máig a művészet csúcának tartom, az valahogy ebben a maszatolásban rejlik, vagy technikailag ezért érzem, hogy Dürer áttetsző vonalhálója a szellemnek mekkora csúcsteljesítménye. Valószínűleg nem érezném, ha nem maszatoltam volna össze annyi rajzlapot, amit aztán sose tudtam rendesen fixálni, mert nem tanultam meg a fixálónak a kezelését. Jól beledurrantottam a sellakkal, akkor elment még az is, ami volt. Az ember megtanulta legalább tisztelni a mások erőfeszítését.

A legnagyobb csodálattal mindig a korrektorok iránt voltam, akik egy megtanult arányrendszer-érzékkel úgy közlekedtek az emberi arcon – mert gyakorlatilag ott

másról nem volt szó –, hogy mindennek tudták a helyét. Én méricskéltem, majd kiesett a szemem, és valahogy szétcsúszott a szája, a szem meg a fül, amik a fő orientációs pontok voltak. Hiába tudta az ember, hogy először a koponyát kell megsejteni az egész mögött, szétesett. És akkor jött a korrektor, három erőteljes vonással, egy aránykánon alapján a szája szögleteit behúzta a szembogár alá, és az egészhez hozzábiggyesztette a fület, és egyszer csak jobban hasonlított a rajz. Ez számomra csoda volt, máig csoda, soha nem fogom tudni megcsinálni.

## CSALÁDI ÉLET AZ 50-ES ÉVEKBEN

A mi családnak „klerikális, reakciós” családnak számított, szépen, rendesen, rendezett sorokban vasárnap mentünk a misére, eközben apám párttag volt a már említett okokból. Aztán mikor ötvenhat után nem lépett vissza a pártba, kihasználva az első alkalmat, amikor megtehetette, akkor valami párttitkár azt mondta, hogy de miért nem lép vissza? Azt mondta: Engem itt úgyis állandóan szemináriumokra küldözgettek a vallásosságom miatt, mire: Miért, lett valami komoly baja? Igaz volt egyébként, hogy nem lett semmi baja sem.

A családon belül is éltünk kulturális életet, voltak szokásaink. Az éneklés nem volt nálunk szokásban, az olvasás viszont a legteljesebb mértékben és a mozi is nagyon fontos volt, kivéve apámnak, aki az *Állami áruháznál* befejezte a szocialista filmművészet tanulmányozását nagyon hosszú időre. Miskolcon nagyon jó színházi élet, egészen kiváló színház volt. A korszak részben büntetésből vidékre helyezett vezető színészei mind megfordultak Miskolcon, a végén még a kezdő Latinovits is. Jó szimfonikus zenekar is volt és azt a család látogatta. Apám pedig minden este, negyvenfokos melegben is, bezárt ablakok mellett hallgatta a rádiót, szorgalmasan hallgatta a magyar nyelvű külföldi adásokat.

Az egész családom igyekezett németül taníttatni, meglehetősen meg is tanultam különböző személyektől, – volt köztük kirúgott apáca és mindenki más, ahogy ez akkoriban ment. Mindenki tanított engem németül, élén a nagyapámmal, mert „minden annyi embert ér, ahány nyelvet tud”. Úgyhogy németül is tudtam olvasni, és többször bevágtam a grammatikát is.

Az olvasásban mindenevő voltam, elolvastam mindent: Dantétól a Thibaud családig, olyan dolgokat, amiket ma már nem szokás olvasni, Kemény Zsigmondot, Jósikát, Manzoni-t, lírát, bármit, amihez hozzájutottam. Adyt többször végigolvastam, Verlaine-t, Rimbaud-t, József Attilát. Babitsnak, Szerb Antalnak óriási hatása volt rám. Akit például érdekes módon nem olvastam, és nagyon későn találkoztam vele, az Kosztolányi volt. Valószínűleg nem fért bele a debreceni kánonba, mondjuk így. Gulyás Pált például sokat olvastam. Tóth Árpád az Isten volt, Juhász Gyula...

Amikor később az egyetemen a „romlott pestiekkal” találkoztam, nagyon hamar kivívtam magamnak, és ennek nem a testi adottságaim jelentették a kiindulópontját, a Füles elnevezést. Az egész egyetemen az volt az egyetlen kérdés, hogy ki a Mici-mackó? Természetesen Pernecky Géza szeretett volna Micimackó lenni, de mindenki tudta, hogy ő Malacka. A Micimackó már a „pesti polgári söpredéknek” a

hatása volt. Vagyis bizonyos irodalmi alkotásokkal, az irodalom könnyebb vonulataival az egyetemi években ismerkedtem meg. A Micimackó Dávid Feritől vagy Tóth Melindától származott...

### EGYÉB LÉHASÁGOK – TÁNCISKOLA, DOHÁNYZÁS, BOROZÁS

A fiúiskola növendékeit néha összeeresztették a lányiskola diákjaival. Össztánc. Azt hiszem, hál' Istennek csak havonta volt, tánciskolával egybekötve, de abból, számomra a ruhatárban elhelyezett demizson volt az igazi élmény, meg volt egy kis dohányzóiskola a vécében, ez hozzá tartozott. Bár én csak egyetemista koromban kezdtem dohányozni, az első kísérlet nem ízllett, és ha annyiban maradtunk volna, akkor... De az ember az első kísérleteit megcsinálta. Sajnos, sikerült úgy elkezdenem dohányozni, hogy rögtön „kábitószernek” használtam, a fennmaradás érdekében este – ez a legjobb módja annak, hogy ne lehessen tőle megszabadulni. Én rendesen függő vagyok, és rögtön függőségre hajtottam...

Valamilyen okból minket sose tiltottak a bortól és a nagybácsimnál mindig volt misebor, és – Egerben – annak a lopóval való kinyerése a mi feladatunk volt. Úgyhogy egy valamit biztosan jobban tudtam az osztálytársaimnál: hogy mennyit tudok meginni. Soha nem részegedtem le – én tudniillik akkor már régen az összes részegségen átestem, amit illegálisan be lehetett gyűjteni – úgyhogy ezzel lehetett tekintélyt kivívni, ez pótolta, jóvátette a könnyvmolyságot és a tornából ügyetlenséget, meg kivételeztségeimet.

1956

Mindnyájunk számára meghatározó élmény volt, amikor ötvenhat nyarán, második és harmadik gimnázium közti időben, mentünk Mohács szigetre újjáépíteni az árvíz után, ami a pusztulásnak meg a nyomornak mély benyomása volt. Talán júliusban volt és a Mohács-sziget nagyon érdekes hely, mert tulajdonképp határsáv volt. Egy politikai tiszt volt a parancsnok, és mi raboknak, munkaszolgálatos katonáknak szánt szakadt, szörnyű katonai ruhákban meg bakancsokban dolgoztunk. Oltást is kellett kapnunk, és komoly higiéniai előírások voltak, mert járványveszély volt meg szúnyogok – a sziget az átszakadt gát miatt el volt öntve még mindig. Azon kívül volt még egy fajta járványveszély is, ugyanis az összes pesti kurva leköltözött Mohács-szigetre és szolgáltattak volna, de nekünk azt tiltották a legjobban.

Ezt a kiváló tisztet, aki nem találta a helyét, hiszen épp akkor oldották föl a jugoszláv határzárát, rendszeresen kiröhögte a társaság. Tizenhat évesek voltunk, és nem is annyira mi lázongtunk, mint a nagyobbak, az érettségizők. Brigádokat kellett alakítani, és olyan brigádneveket mertek választani, mint Jézus Szíve Brigád, ami kikészítette ezt a fickót, és állandóan hangsúlyozta, hogy a mi építőmunkánkat diverzánsok akadályozzák. Harsány röhögés fogadta a szövegeit, a végén ez a szerencsétlen hülye a latrinának a rúdját félig elfűrészelte, úgyhogy valakik beleestek ének évadján, szörnyen bűdösek voltak, és nagy nehezen sikerült



3. A Mohács szigeti újjáépítők, 1956 – Marosi Ernő jobbra hátul a szélén

megmosakodniuk, mielőtt a sátorba visszaengedték volna őket, de tudták, hogy mi történt. A következő éjszaka a tiszet néhány markosabb fiú, megfogta és bevágta a latrinába, úgyhogy aztán vége lett ennek a nevelő célzatú ötvenes évekbeli katonásdinak, ami 1956 nyarán jellegzetes élmény volt. (3. kép) Mindnyájunk számára szokatlan és érdekes helyzet volt, nagyon sokat beszélgettünk, akkor azért már vidéken is érződött valami a változásokból, amelyek a világban zajlottak. A fiúk érdeklődtek az én vallásosságomról is, hogy én ezt biztosan egész másként látom. Nem tudom, milyen elképzeléseim lehettek a világról, de biztos, hogy nem egyházi világnézetem volt már. Valahogy akkor kezdtek rám is úgy tekinteni, hogy ez nem is olyan hülye...

Ezután már egy kicsit oldottabb hangulatban cipeltek el minket Balatonfenyvesre táborozni. Ott, a Balaton-parton ülve az egyik osztálytársam, (akire akkorról emlékszem utoljára, mert ötvenhat végén disszidált) belenézve az újságba, szólt, hogy „gyerekek, leváltották a Rákosit.”

Miskolcon ötvenhat október huszonharmadika úgy zajlott le, hogy a városi könyvtár nagytermében Szabó Lőrincnek volt szerzői estje. Azt, hogy Szabó Lőrinc miskolci, nem nekem kell elmondanom, mert mindezt az irodalomtörténész Kabde-

bó Lóránt kutatja és máig is publikálja. Abban a légkörben és abban a Debrecen-központú irodalmi kultúrában Szabó Lőrinc volt az Isten.

Emlékszem rá, október 23-án éjszaka hazamentem, az egész család aludt már, én megpróbáltam a rádiót bekapcsolni és megállapítottam, hogy valószínűleg elromlott, mert csak serceg. A család már tudta, hogy nem. Másnap még volt iskola, az iskolában azonban már csak a rádiót lehetett hallani, jöttek a statárium és különböző ultimátumok hírei, aztán Miskolcon is lett egy kisebb felvonulás, elmentek a helyi Petőfi szoborhoz, elmondták az elmondandókat, és emelkedett légkörben lezajlott az egész. A Rákosi Mátyás Nehézipari Műszaki Egyetem hallgatói azért kicsit keményebb módon működtek, és elindult, de már huszonnegyedikén, néhány autórakomány diák megsegíteni a pestieket. Őket, valahol Mezőkövesd táján elkapta az ÁVO és visszavitték, aztán huszonötödikén, az ilyenkor szokásos módon követelték, hogy engedjék őket szabadon. Aztán megrohanták a rendőrség épületét, a védők sortüze után pedig a környékbeli bányászok bejöttek, hozták a bányai robbanószereket, és aztán az az emelkedett nap úgy végződött, hogy nem is tudom, hány agyonvert ávosnak a hulláját húzták a városon át, és fölakasztották egy, akkorra már csillagtalánított szovjet emlékműre.

Ebben nem vettünk részt, a lakásunkhoz tartozó kapukulcs megszűnt létezni, anyám egyszerűen bezárta a bejáratot és őrizte a kulcsot. Napokkal később tudtuk anyámat úgy kikerülni, hogy az ablakon kimásztunk; földszintes ház volt. De házi őrizetben töltöttük a forradalmat. Nagyon „érdekes” volt a tanári karnak a változása, sok minden érdekesség történt, még érdekesebb volt aztán ahogyan visszaváltak egy idő után, ötvenhét elején. Én például akkor tanultam meg franciául. Volt egy orosz tanárunk, aki, mint kiderült, eredetileg az Eötvös Collégiumban képzett francia-német szakos tanár volt. Időnként azt mondták, hogy egy leckével előbbre kell menni, mert akkor ki lehet vele tolni – ebből nagy pofozkodások lettek, mert valóban volt, aki megkísérelt egy leckével előbbre tanulni oroszul, de ő még arra nem készült fel. Ő is felvidéki származású volt, nyilván szlovák alapon tanított orosz. Ötvenhatban viszont eltörölték az orosz tanítását, egészen ötvenhét végéig nem volt orosz óra. Timon Tivadar akkor belénk nyomta franciából, amit lehetett, mondhatom, hogy nem is tanultam többet franciául, de ennek alapján már olvastam. Amit tudok franciául, azt Timon Tivadarnak köszönhetem, meg annak, amennyi lehetett az intenzív francia... négy-öt hónap.

Elkezdődött mindenféle más változás is, többek között ötvenhét tavaszán a KISZ-nek a szervezése. Mivel én eminens tanuló, kvázi osztályeleje vagy nem is tudom, mi voltam, az osztálytársaim azzal húzták ki magukat, hogy majd, ha én. Már ott tartott a dolog, hogy a pufajkások érdeklődtek utánam, meg apám után, akit aztán behívtak – az igazgatónak is volt valami vaj a fején, mert kicsit ugrált ötvenhatban, ezt igyekezett feledtetni. Nem tudom, apámat végül mivel fenyegették meg, de az benne volt a pakliban, hogy nem mehetek egyetemre. És akkor, kvázi nyomásra, – én mindent mondtam, dühöngtem, mindennek elmondtam, ami egy kamaszgyerektől kitelik, az apámat, a környezetemet, a tanárait – de végül tagja lettem a KISZ-nek. Ezt nem számítom életemben a dicsőséges periódusok közé. Én akkor egy, ahogy akkor mondogatták, neuraszténiás gyerek voltam...



A hülye fejemmel azt hittem, hogy majd, ha fölkerülök az egyetemre, akkor ennek vége lesz. Mert azt nem tudtam, hogy az emberrel együtt küldenek egy kartont is, nem úgy van az, hogy ki lehet maradni, úgyhogy az egyetemen megkezdtem a fegyelmik sorozatát. Ötvennyolc-ötvenkilencben egy jól méretezett KISZ-fegyelmi, az azért egy légi útnak a gyors kezdetét is jelenthette volna, de ez már egy másik történet.

Nekem az '56-os év valamilyen módon az eszmélkedésem éve volt, mert akkortól emlékszem arra, hogy a politika érdekelt – de lehet, hogy csak azért nem folyik össze a többi évvel, mert volt szerencsém a Mohács-szigetet árvíz után látni. Sajnos, az emlékezéssel így van.

## MISKOLC, KASSA, A FELVIDÉK – MIBŐL LESZ A MŰVÉSZETTÖRTÉNÉSZ

Én abszolút miskolci vagyok, Miskolcon éltem egyetemista koromig, valami iskolai kirándulás kivételével nem is jártam Pesten, legfeljebb átutazóban. Egy nagy családi akció volt a Munkácsy kiállítás megtekintése, arra filléres vonat indult, vagy ötvenháromban, vagy ötvennégyben. Még kisgyerekek voltunk, utána állatkert és Vidám-park, majd irány a Keleti pályaudvar.

Minden vakációnkat a keresztapámnál kellett, hogy töltsük: ez részben, „hülye nyápic gyerekek, a szüleitek nem etetnek rendesen” alapon működött. És ebbe beletartozott az is, hogy ha falun szolgált, (volt egy ideig plébános Kisvárdán is), és ott voltunk, akkor elszedte a cipőinket és meztláb kellett járni, hogy „vegyétek tudomásul, hogy ez az egészséges”, meg különben is, „apátok gürcöl, ti meg szétveritek a cipőt”. A kamaszkoromra úgy emlékszem, hogy begyűjtötték a cipőt és csak vasárnap került elő a misére. Az Augustin-gyerekekkel – akik Karcagon élő unokatestvéreink<sup>3</sup> voltak, és örökös harcban voltunk velük – kötelességszerűen ministrálnunk kellett. A keresztapa rendet tartott. Körülbelül úgy zajlott le a mise, hogy „hoc est enim corpus, csöngess, mert seggbe rúglak”. A kis falusi templomban látszott, hogy a plébános úr rendet tart a családjában.

Művészettörténésszé válásom egyik kiinduló pontja biztosan az, hogy egy időben az egri székesegyház plébánosa, később egri kanonok volt a nagybátyám, és szabad bejárásom volt az egri Líceum könyvtárába. Nagyobb gimnazista koromban a feladatom volt, hogy ha akad egy látogató, akkor azt vezetni kellett a Líceum könyvtárában, úgyhogy én ma is blindre olyan Kracker János Lukácsot tudnék itt levágni, ez így kialakult. Rengeteg dolgot ismertem meg, ma is a legjobb élményeim közé tartoznak, az egri Líceum könyvtárában Braun-Hoggenberg bekötve, Schedel-krónika, tehát nagyon sok minden, amivel később a Történeti Képcsarnokban találkoztam, az ott nem szétvágott, hanem könyv formájában megvolt. Az Esterháznak a gyűjteménye egy csoda volt. Csak azt nem néztem meg, amihez nem volt kedvem. Akkor ez még tulajdonképp nem látogatható vagy nem használható könyvtár volt. Később, mikor a Líceum kápolnáját is igénybe vették, akkor tudták olvasók számára is nyitott könyvtárrá tenni, előtte ez megoldhatatlan volt. Ott az „idegenvezetést” gyakoroltam.

<sup>3</sup> Marosi Róza (1908–1988) és Augustin Gyula gyermekei.

A másik, aki biztatott, miskolci gimnáziumi tanárom volt. Ő közös tanárunk volt egy nem sokkal feljebb ugyanoda járt fiúval: most halt meg nemrég a nagy-nagy miskolci példakép, a Gergelyffy Andris. Gergelyffy Andris addigra már végzett, és a műemlékeknél dolgozott, egyszer megmutatta nekem, hogy az egri püspöki palotát hogyan tárták fel. Börtön volt hosszú ideig, úgyhogy egy idő után az egri püspöki palotát a rabok gyakorlatilag telesházták. A feltárás ennek az évszázados nemes matériának a kitalicskázásából állt, ez számomra elképesztően izgalmas dolog volt, ott megcsapott engem a művészet szaga, szó szerint, úgy, ahogy a viccben van, és én mindig is ilyen régészféle szerettem volna lenni, műemlékes. Teljes véletlen és végül némi opportunizmus eredménye is, hogy az egyetemen kötöttem ki.

A harmadik, ami a tematikámat is meghatározta, hogy nemcsak az anyámék számára, meg a szüleim fotóalbumában, hanem egész Miskolcon a város, az Kassa volt. A kassai dóm, Rákóczi sírja... Az első adandó alkalommal, amikor először lehetett utazni ötvenötben, a gimnázium tanári kara – ezek is mindenhol, a Felvidékről kirugdalt, áttelepített, „bűdös disznó nacionalisták” voltak – bepakolták a tanulóifjúságot valami lerobbant buszba, és zokogva végigvitték a Felvidék keleti részén: Krasznahorka büszke vára, kassai dóm, Késmárk. Csütörtökhely, Zápolyai-kápolna, Tatra. Ott nem volt mese, mindegyik mindenütt otthon volt, mindent ismertek. Ezt belénk csöpögtették, Miskolcnak akkor még ilyen volt az értékrendje.

Miskolc maga „vicces”, átmeneti, céhes mezőváros volt, a nagy Búza-térrel, piaccal, ahol érzékelhető volt, hogy ez az Alföldnek és a hegyvidéknek a találkozása. Miskolcon Gömöri pályaudvar volt, Gömör oda lógott be. Gömör olyan formában is jelen volt, hogy a Rima-Murányi egykori Részvénytársaság volt az alapja a Lenin Kohászati Műveknek, ami háborús hadiüzemként fejlődött fel. Miskolcon mindenki megtanulta, hogy az ország összes vasúti sínén büszkén lehet olvasni azt, hogy Diósgyőr, a 19. század vége óta. Miskolcon vízimalmok voltak, mindenféle dolgok, amik a 19. század végéig léteztek. Főutcáján pedig a görög kereskedők barokk házai, már ami megmaradt belőlük, és a mellékutcákban, furcsa sikátorok inkább, zsákutcák, ezek voltak a mesterember-utcák, hajdan úgy hívták őket. Ezekből, ebből a világból származott a nagyapám.

A görög kereskedők két dologgal foglalkoztak, gabonával és a tokaji borral. Miskolcon szintén volt bor, de a filoxéra tönkretette a szőlőket és az avasi pincékben aztán már hegyaljai borok voltak, úgyhogy én ma is tudom, hogy milyen hegyaljai bort kell meginni és mi az, amit nem. Például az édes hegyaljai bort nem kell meginni, mert van ám a furmintnak száraz változata is, szamorodni is van szárazban, az édeset, azt kommersz célra „csinálják”, azt nem termelik. Lehetett tudni, mindenki tudta, hogy mi az embernek való ital. A nagyapám időnként mutogatta a család régi pincéjét a pincészeren, ahol vidám élet volt. Az ötvenes években egy suvadás az Avas pincevilágának egy jelentős részét elvitte. A nagyapával folytatott sétáknak ezek is a tanulságai voltak.

Ez a mezőváros és iparos város találkozott, valamikor a 19. század végén, az akkor már nem annyira görög, mint zsidó tőkével. Aki ma végigmegy Miskolcon,

láthatja az egyemeletes barokk ház-maradványokat, legfeljebb még fölé építettek két emeletet, vagy végül öt-hatemeletes banképületek: szörnyű városkép alakult ki. Miskolc soha nem volt szép város, és ehhez aztán mindenféle adódott, a két háború közt éppen a Felvidékről idekerült menekültekkel is sok minden. Ennek a körzetnek az erdőgazdaság nagyon fontos, lényeges eleme lehetett, alapja a faszéntermelésnek, kohászatnak, üveghutáknak, a 18. század óta magának a vasgyárnak is. A Felvidék elvesztésével az egész erdőigazgatóság Miskolcra került, éppen, mert Miskolc volt a székhelye a nagy királyi erdőuradalmaknak, vele együtt a bányakapitányságnak. A Rudolf-laktanyában meg létezett egy katonai parancsnokság. Ezek jelentették Miskolc törvényhatósági jogú városnak a két háború közt a kereteit. Az új keletű tőke tulajdonképp nem szervült Miskolcon. Elég erős antiszemitizmus volt Miskolcon még a háború utáni években is.

Aztán a régi Miskolcot a Vasgyárnak nevezett, a diósgyőri vasgyár körül kialakult és főleg munkáskolóniákból álló települést, és a távoli Diósgyőrt Görömbölyta-polcával és másokkal egyesítették, és kialakították belőlük a szocialista nagyvárost. Ennek a szocialista nagyvárosnak érvényt egy oda települt házgyár tevékenysége szerzett, és úgy alakult ki az a rémség – Miskolc, szocialista iparváros –, amit én már nem éltem meg Miskolcon, mert a folyamat az egyetemi éveimben kezdődött. Én kisgyerekkoromban a régi városban közlekedtem, ezért megesett az, hogy egy év leforgása alatt elbizonytalanodtam, hogy hol kell leszállnom az autóbusról, mert időközben kilométerszám megszűnt egy-egy része a régi városnak. Ezt hol modernizációnak, hol pedig minden tönkretételének fogták fel: apám inkább modernizációnak, a nagyapám pedig a világ lerombolásának. Itt érvényesült az a törvényszerűség, hogy a gyerekek a nagyapjukkal vannak szövetségben: én mindig a nagyapám pártján álltam ebben a kérdésben. Jobban érdekelt az a világ, amiről ő elmesélt, mint az, ami belőle lett.

Ahogy már mondtam, apám apahiányos vőként került egy komplett családba. A testvéreim nevében nem nagyon mernék nyilatkozni, de könnyen lehet, hogy én meg, mint első unoka (úgy, hogy volt egy elvesztett fiúgyerek!), megfelelő pillanatban érkeztem. Ha valaki hatott rám, akkor az tényleg a nagyapám volt. Egy ilyen szociális értelemben felkapaszkodó családban (nem mondták ezt külön, de kvázi megegyezésszerűen) az elsőszülött egyetemre került, amivel több nemzedéknek a törekvését megvalósító alak voltam.

Az más kérdés, hogy mindhármunkat az egyetemre juttatták, ezt a szüleim céljuknak tekintették. Az, hogy az öcsém építész lett, természetes dolog volt, a húgomnál sem volt kérdés, hogy tanárnő legyen. Azt hiszem, anyám azt el tudta volna képzelni, hogy belőlem pap legyen, mert az első gyereket papnak nevelni, valahogy rendes dolog. De kiderült egy idő után, hogy ez valószínűleg nem fog menni, azt tudjuk, hogy a Szentlelket nem nagyon lehet befolyásolni működésében, úgyhogy, ha valakinek nincs hivatása, az, bizony, nagy baj. Akkor valami rendesebb pályára kellett volna menni, orvos, az azért jó lett volna... No már most, én egészen a legutóbbi időig a vér látványától, különösen saját vérem látványától, el szoktam ájulni. Annak idején, az elég hamar kialakult éles nyelvemmel, úgy fogalmaztam,

hogy én ugyan nem fogok más beleiben turkálni. Az összes ilyen jelentősebb reálpálya is hasonlóan alakult, így maradt a tanári pálya, különös tekintettel a művészettörténetre, ami egy kőszá ötlet volt tulajdonképpen. Én a magyar és a latin között ingadoztam. Az már látszott akkor, hogy a történelem túl ideologikus, a filozófia meg se fordult a fejemben, nem akartam párttitkár lenni, valahogy így alakult ki ez a művészettörténet. Én mindent elolvastam ebben a témakörben, ami elképzelhető és Miskolcon hozzáférhető volt, még magánsegítséggel, ismerősök révén is. Amit lehetett, kritikát, folyóiratokat olvastam, olyan borzasztó sok folyóirat nem volt akkoriban a művészettörténetben. Talán, ezt nem is tudom pontosan, akkoriban a *Szabad Művészetnek* az utódát és a *Művészet, Új Művészet* elődjét úgy hívták, hogy *Műterem*, egy rövid ideig.

Megint az apám postás mivoltából adódott, hogy a felvételi vizsga előtt kivívta magának a jogot, hogy két teljes napig kíséren. Mert az Eötvös Collégiumban kellett jelentkezni, a felvételre ott volt szállás, de előtte valami postai szálláson, a vidékről budapesti szolgálatra rendelt postásoknak a szállásán voltam, ott apámnak is elő volt írva a jelenléte, mert az ő nevére működött ez a bizalmi postai szállás. Nem tudom már, hol volt. Ennek az volt a célja, hogy két nap alatt az összes budapesti múzeumot végignézhessen. Megnéztem a Nemzeti Galériát, ami akkor a Kúria épületében volt látható és viszonylag új múzeumnak számított. Ugyanígy a Nemzeti Múzeumot, a Szépművészet Múzeumot, és megtekintettem a Múcsarnokot is, de azt már nem tudnám megmondani, hogy akkor éppen milyen kiállítás volt ott, semmilyen különösebb megrázó hatást nem gyakorolt rám. Ugyanis hírlett, hogy meg szokták érdeklődni, hogy ki mit látott az utóbbi időben: hát én tényleg az utóbbi időben láttam ezeket. Nem tartom rossz felkészülésnek, hogy így láttam is, amiről olvastam, vagy a képeket ismertem már, mert az ember legáltalában tudja, hogy mit keres. Apám, aki velem jött, és akinek azt szigorúan kikötöttem, hogy semmi kérdezősködés – élete végéig azt állította, hogy ilyen nehéz még a fronton se volt.

Rettentően tudatos voltam, az apám elkísért egészen a Móricz Zsigmond körtérig, onnan tovább nem. Addig állandóan az volt a kérdés, hogy miért kell nekem tanárnak lenni. A Himfy-lépcsőnél aztán az apám azt mondta, hogy na, azért ő nem bánja, hogy mégis tanár leszek, mert alapjában véve ő is készült volna ide, csak nem volt rá módja. Ez kvázi ilyen apai áldás volt. Az Eötvös Collégiumot, mint olyat, ő ismerte. Számára, mint franciául tudó érettségiző számára a lehetséges következő lépés nyilván az Eötvös Collégium lehetett volna, de nem lett, hanem helyette a postatiszti pálya. Körülbelül ennyit tudok a tágabb értelemben vett pályaválasztásról.

## CSALÁDI PÁRHUZAMOK – FELESÉGEM, SZABÓ JÚLIA

Szabó Júliával az '59-'60-as tanévtől kezdve közeledtünk egymáshoz az egyetemen és 1963-ban házasodtunk össze. (4. kép) A kölcsönös vonzalom mellett szerepet játszott mindkettőnk észak-kelet magyarországi eredete is. Ráadásul 1949-ben, anélkül, hogy egymásról tudtunk volna, Miskolcon egy utcasarokra egymástól jártunk



4. Marosi Ernő és Szabó Júlia esküvői fényképe

családból származott, árva gyerekként nőtt fel, Prágában járt egyetemre. Anyósommal Királyhelmeceen találkoztak és házasodtak össze.

Juli születési helyét tekintve királyhelmecei, 10 éves volt, amikor Beregszászról nagy nehezen vissza tudtak térni Magyarországra. Ha Királyhelmeceen laktak volna, onnan a háború utáni úgynevezett lakosságcsere keretében közvetlenül juthattak volna Magyarországra. De Beregszász, ahová a család 1939-ben még Csehszlovákiából költözött, a Felvidék és a Kárpátalja visszatérésekor ismét magyar település lett, 1945 után pedig már a Szovjetunióhoz tartozott. Édesapja, későbbi apósom, mezőgazdász volt, a malmot igazgatta, aztán kiderült, hogy a szlovák, meg a cseh alapján el lehetett kezdeni oroszul, meg ukránul tanulni. Ezt az akadályt szerencsésen vette. Attól, hogy jelentősebb mértékben kivegye a részét a szovjet acélgyártás donbátszi bánya-vidéken megvalósítható „támogatásában”, megkímélte az, hogy csehszlovák állampolgárnak minősültek. Amikor tehát a háború után a magyarokat összeszedték, akkor őt ugyan magyarként, de csehszlovák állampolgárként tartották nyilván – azokhoz más volt az ukrán, vagy szovjet hatóságok viszonya.

iskolába. Juliék akkoriban az addigra a Szovjetunióhoz került Beregszászról Magyarországra visszatelepülőben, egy rokonuknál húzták meg magukat Miskolcon egy időre. Az ilyen regionális összefüggések is számítanak.

Juli anyai ágon református papi családból származott. Anyósomnak a családja a nevezetes bodrogi Keresztury család volt. Egy ároni család, ami azt jelentette, hogy több generáción keresztül papok voltak a családban. Apósom viccelődve „nagyságos főasszonynak” hívta anyósát,<sup>4</sup> ez valamit sejtethet a dolgról. Ők Nagygéresben, Sárospatakhoz egész közel laktak. Julinak a nagyapja<sup>5</sup> a csehszlovákiai első republikában szenátor, esperes, nagyon konzervatív magyar kisebbségi képviselő is volt. (5. kép) A család egyik bálványa Eszterházy János volt, a másik, nagyon jellemző módon, Mécs László, a jászói premontrei kanonok. Apósom<sup>6</sup> nagyon szegény

<sup>4</sup> Tóth Vilma (1878–1960).

<sup>5</sup> Keresztury József református lelkész (1870–1936).

<sup>6</sup> Szabó István (1903–1979).

Apósoméék azonban haza akartak térni, noha kis vagyonuk, házuk volt Beregszászban. A háznak az árába került az, hogy csehszlovákból magyarra átírást kaptak magukat, egy idő után. Ez Szekfű Gyula nagykövet segítségével történt. Erről a Szabó család legendáriuma óriási történeteket mesél: amikor az apósom Kijevből Moszkvába repült, megkent egy pilótát a ház árának valamelyik hányadával, aki hajlandó is volt őt elvinni. De akkor jött egy tábornok, és a pisztolyával hadonászva leparancsolta a pilótafülkéből, mert ő ment a repülővel. Akkor rájött arra, hogy addig jó, amíg a betonon van, mert ha visszamegy, akkor kezdheti előlről. Ott állt egy másik repülőgép, és annak a pilótájával sikerült megalkudnia. Mikor aztán ez a két gép egymás után landolt Moszkvában, és a tábornok meglátta, hogy a másik gépből ő száll ki, akkor nagyon jó barátok lettek, mert megijedt tőle, hogy még nála is nagyobb kutya... Ilyen történetből több tucat keletkezett.

Az országváltás kapcsán hírek érkeztek, hogy a Felvidékről mindenképpen kitelepítenék őket Magyarországra, oda nem érdemes menni. Ide jöttek hát át Magyarországra, és Csehszlovákiában apósomnak az ott élő bátyja elintézte, hogy úgy kezeljék, mintha kitelepítették volna őket. Tehát a lakosságcserébe bekerültek, ami itt nekik az újrakezdésre annyi alapot jelentett, hogy Budakeszin, egy egyébként szintén kirúgott sváb családnak a házáat, az ottmaradt sváb nagymamával együtt megkapták. Három és fél gyerekkel utaztak, szóval terhes is volt az anyósom. Úgyhogy, szép, kalandos történet ez is. (6. kép)

Juli így Budakeszin nőtt fel, de fővárosi gimnáziumba járt, aztán egy ideig Budán élt a családjával. Sok mindent végigcsináltak, 1949 óta, a nagy Szovjetunióból érkezve. Édesapja a Földművelési Minisztériumban dolgozott, és valamikor eljárt a szája, valamit mondhatott, hogy ez vagy az nem egészen olyan tökéletes a Szovjetunióban, sem a mezőgazdaságban, mint ahogyan hírlik. Ha egyet elmesélt az áttelepülési történeteiből, az bőven elég volt bármire. Márpedig elmesélte, nyilvánvalóan. Úgyhogy, mikor egy vidéki kiküldetésből tért haza, „érdekes módon” a Nyugati pályaudvaron találtak nála „feketevágásból” származó húst. Ennek következtében – de nem a disznóhús eredete, hanem Szovjetunió-beli tapasztalatai iránt érdeklődve – alaposan meghurcolták, és később is csak fővárostól távoli, vidéki térszékben dolgozott, nyugdíjazásáig az ország legtávolabbi vidékein volt agronómus. Mindez Juli helyzetét eléggé meghatározta, szegények is voltak, sok gyerek is volt.



5. Keresztury József és  
Tóth Vilma esküvői képe



6. Szabó Júlia szüleivel és testvéreivel  
Beregszászban, 1948

Apósom bátyja és húga is - hasonlóan az én rokonaimhoz - Csehszlovákiában éltek halálukig. Az 1960-as évek elején ahhoz, hogy az ember Csehszlovákiába menjen a személyi igazolványba kellett egy betétlapot kérni - nem turistaként, hanem rokoni látogatásra. 1961 nyarán voltam először Kassán tanulmányúton, Julival együtt mentünk, mindketten elmentünk a rokonainkhoz. Nekem a miskolci rendőrség először visszautasította a betétlap-kérelmemet és csak fellebbezésre adták meg. Pár nap alatt letudtuk a rokonlátogatást, hogy le tudjuk bélyegeztetni az útlevelünket, és aztán a bányavárosokon, a Szepességén keresztül Kassára utaztunk.

Markója Csilla

## A FÜSTBE MENT TERV

FÜST MILÁN ÉS MEDNYÁNYSZKY LÁSZLÓ

„Akkor a Párizsi utcán lakott, csak később költöztek fel a Hankóczy utcába, egy villába” – meséli memoárjában Réz Pál. „A Párizsi utcába föl lehetett menni, volt fogadóórája. Fölmentünk Abody Bélával, nagyon kedvesen fogadott, ő volt az első jelentős író, akit megismertem, ez még egyetemista koromban történt. Nagy lakás volt, gyönyörű festményekkel, főleg Berény Róbertek voltak. Magyar festményeket gyűjtött, magyar érzelmű volt erősen, de erről nem beszélt. Volt egy satupadja, reszelt állandóan, meg mindenféle kézművesmunkákat végzett. Egyébként értett hozzá. Rejtélyes volt, mert az ember folyton azt hitte, hogy pózol, hogy ez nem igaz, és aztán kiderült, hogy igaz, amit mondott. [...] Hosszú távon valószínűleg kibírhatatlan volt Füst Milán és ezért majdnem mindenki elszakadt tőle. [...] Talán csak Somlyó György tartott ki hűségesen”.<sup>1</sup> A kitartó Somlyó így írja le az utolsó, a Hankóczy utcai lakást: „Mert e terekhez és tárgyakhoz az is hozzá tartozik, hogy miközben mindenestül sugározzák a benne lakott, mint már mondtam, drámai és démoni személyiségét, valamiképpen végzetesen ellentétesek is vele. Mert nem olyan lakás ez, amelyet lakója választott, s amelyet hosszú gonddal maga rendezett volna be, ilyen végül is végtelenen hozzá hasonlítóvá. Füst Milán, hatvanéves írói és (amikor – két rövid időszakra – engedték) rajongásig szeretett oktatói tevékenységével összesen sem keresett annyit, amennyiből ilyen lakást akár egyszer is be lehetett volna rendezni (holott egy hasonló otthona már az ostrom alatt mindenestül megsemmisült). S amit netán keresett is, valószínűleg akkor sem erre fordította volna. Igazában nem a fényűzéshez, hanem a valóban szükséges (olykor, igaz, bizarr) dolgok szűk köréhez vonzódott; ha démoni komédiás voltában sokszor játszotta a tobzódót is. Rajongott – a maga módján, a maga rendkívüli, kirekesztő és autartikus módján – rajongott minden művészetért, pontosabban minden művészet néhány kiválasztott kevés számú alkotásáért, de környezetében nem a különc módon „esztétikus”, hanem éppen a különc módon aszkétikus ízlés, mi több, igény jellemezte. Öltözködésében szélsőségesen ódivatú; saját könyveinek külső megjelenésére nézve szinte teljesen igény- és érdektelen volt; miközben polcán ott sorakoztak a hazai könyvészet pergamen- és bőrkötései; közvetlen használati tárgyait tekintve szinte csak saját kezűleg készített, különlegesen csín nélküli eszközeihez ragaszkodott. Írni lehetőleg mindenféle szedett-vedett, egyik oldalán hivatalos iratokat vagy más hasonlót tartalmazó, használt papírlapokat használt; s e papírokon szinte betűnyi margót sem hagyott; leveleinek egy részét, a címzett meglepetésére, előzőleg neki címzett majd

<sup>1</sup> Réz Pál: *Bokáig pezsgőben. Hangos memoár.* Budapest, 2015. 164-165.



kifordított és újra összeragasztott borítékokban adta postára. Kizárólagos és önkényes ízlését ismerve, biztosra vehetjük, hogy azoknak a képeknek tucatjait, grafikáknak, metszeteknek százait, amelyek körülvették, legnagyobb részben nem szerette.”<sup>2</sup>

Igen. Nincs könnyű helyzetben, aki Füst Milán és Mednyánszky László kapcsolatáról szeretne írni. Nem csak a két tájkép a gyűjteménybe kerülésének idejét és módját fedi homály, de azt sem teljesen világos, mit is gondolt valójában Füst Milán Mednyánszkyról. Somlyó György az utolsó lakás leírásakor nem tesz említést a két kisméretű tájképről, és habár a Hankóczy utcában 1987-ben készült fényképeken mintha feltűnne az egyik kép kerete profilból,<sup>3</sup> de egyelőre nem tudjuk pontosan, hol is foglalt helyet a két mű a gyűjteményben – sem konkrét, sem átvitt értelemben. „Most kezdek képet igazán szeretni és becsülni, hogy az első szerény kis kép került lakásomba: oly mély megilletődéssel nézem, úgy tetszik nekem e szerény kis pasztell, mintha még nem láttam volna képet.”<sup>4</sup> – írja 1915. augusztus 1-én Füst *Naplójába*, a sosem tervezett gyűjtemény alapító aktusaként. Jellemző módon ezúttal sem konkretizálja a művet, a hatalmas szövegfolyam alig tartalmaz a környezetében fellelhető képekre vonatkozó utalásokat, még az író fiatalabb korában kiterjedt, képzőművészekből is álló társasága, és a lakásokat berendező, csinosító Helfer Erzsébettel 1923-ban kötött házassága dacára sem. „Az emberek szeretik a művészeteket: az ablakok teli vannak malterdíszekkel – de érdekes, hogy nem igazi művészettel, hanem hamis sablon-dolgokkal. Egy kép árnyékban: Egy kép van a szobámban, melyet örök árnyék fed, – nem süt rá soha napfény, hogy szegény már hervadozni látszik.”<sup>5</sup> Ezúttal sem tudjuk meg, melyik az a mű, mellyel a fény járása épp oly kegyetlenül bánik, mint az író a fényhez hasonlóan pásztázó, semleges figyelme, ám az emígy megtagadott egyediségen túl egy új, materiális régiója nyílik az *általánosításnak*: „Három év előtt gittet kentem egy kép érdes hátára és ma is ujjaimban érzem, ha a képre nézek: egy élmény döntő hatást tehet az alsó tudatra.”<sup>6</sup> A Freudot is ismerő Mednyánszky pedig ezt jegyzi fel a saját, szintén végeérhetetlen naplófolyama<sup>7</sup> egyik lapjára: „Az elemzésnek jól hasznát lehet venni – de csak kezdetben. Azután a tudattalannak kell jönnie, hogy a végeredményt létrehozza.”<sup>8</sup> Ezen a ponton sajnálhatjuk igazán a kapcsolat dokumentálhatatlanságát, mert világos, hogy Füst éppúgy a művészi eljárás

<sup>2</sup> Somlyó György: Egy lakás leírása. [1989]. In: Somlyó György: *Füst Milán vagy a Lesütött szemű Ember*. Budapest, 1993. 256–257.

<sup>3</sup> <http://www.fustmilan.hu/images/stories/Dokumentumok/Lakas/03.jpg>

<sup>4</sup> Füst 1999. i. m. I.: 128.

<sup>5</sup> Uo., I.: 95.

<sup>6</sup> Uo., I.: 281.

<sup>7</sup> A közismert szemelvényes, vékony naplókiadás után 2003-ban, a Magyar Nemzeti Galéria kiadásában 440 oldalon megjelent Mednyánszky László 1877–1918 között írt naplójegyzeteinek egy új válogatása, amit 2015-ben további napló- és levélkiadások követtek (*Enigma*, No 81. és *Enigma*, No 82. Szerk. Markója Csilla és Bardoly István).

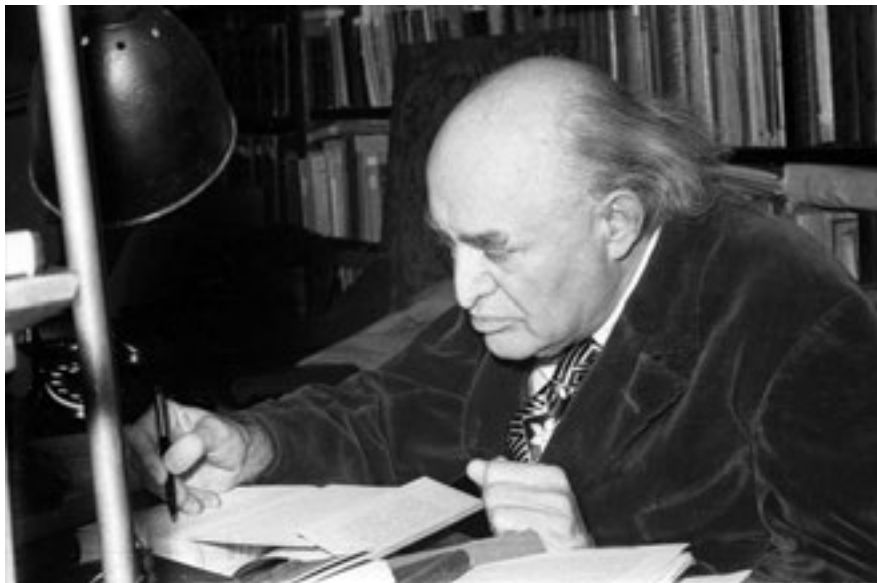
<sup>8</sup> *Mednyánszky László naplója* (szemelvények). Szerk. Brestyánszky Ilona. Budapest, 1960. 32.

módozataira és anyagaira koncentrálna figyelmét, mint Mednyánszky, akit a konkrét művek olyannyira nem érdekeltek, hogy befejezésük után szanaszét hagyta őket a világban. Akár az író, őt is a „változatok tengere” vette körül, újra és újra megfestette legkedvesebb motívumait, amelyek képbeli megjelenési lehetőségeit sokszor sorozatokba, szekvenciákba foglalva egy életen át variálta. A motívum Mednyánszky esetében, kortársaitól eltérően, nem képtémát, hanem a kép *szintaxisának* szervező elemét jelentette. És akárcsak Füst, ő is a prozódia, a szintaxis nagy megújítója volt, a képi *ritmus* újragondolója, ahogy arról éppenséggel az a két kis tájkép is árulkodik, melyek ki tudja hol, de talán Füst amúgy is csak az íróasztala és az alvókuckója közötti útvonalra fókuszáló figyelmén kívül hervadoztak: „Ez idő alatt egyetlenegyszer se fordult elő, hogy az itt látható grafikákat tartalmazó valamelyik mappáját elővette volna, hogy lapozgassam vele együtt. Az itt most látható tárgyak közül mindvégig csak azokat ismertem, amelyek a lakás falain függtek, igaz, néhány ezek közül a legszebb festményekhez tartozott. De ezekről se igen beszélt. Mondjam, hogy talán kevesebbet látott belőlük, mint én magam vagy bármely látogatója? Hiszen sok-sok nála töltött óráim és napom alatt alig láttam őt máshol, mint íróasztala mellett ülve vagy az alkóvba mélyített fekhelyén heverve (kivétel csak az a néhány alkalom, mikor kivezették egy kis sütkérezésre – s persze, mikor még az egyetlen tanított, az oda vezető utak, többnyire tolókoksin); a lakás többi része mintha nem lett volna az övé, mintha tudomást se vett volna róla – holott a képek többsége a többi szobában volt látható.”<sup>9</sup> Füstnek ez az öntudatlan ellenállása a képekkel szemben, mondhatni kép-rezisztenciája azonban éppen a képek mélyebb megbecsüléséről árulkodik. „Érdekes, hogy a pszichológia mégiscsak a festészetnek kell, hogy adja az első helyet a művészetek között. Az író csak akkor író, ha víziója van s víziót tud előidézni, szóval jeleníteni tud. Még a szavainak is összefoglaló kis képeknek kell lenniök: ezért beszél metaforikusan” – írja egy helyütt.<sup>10</sup> Másutt egyenesen így fogalmaz: „A kép: ez minden a művészetben. Utánamenni, hogy mily kép alkotja a szót. [...] A Kép: minden! – Aki koldusokat lát s szánja őket s elgondolkodik felettük, hogy milyen is a világ rendje, az a dilettáns! A művész kegyetlenül figyel, s csak az érdekl, hogy milyenek! – S képek zsi bongnak benne. S e képek megindítják a hatalmas szavak mechanizmusát spontán. Minden szó, mint a pöröly: arra a helyre csap, ahova kell! Valóban olyan a nagyok mozdulása, mint az oroszláné, megremegetti bennünk a lelket. – „Milyen jó Önnek, hogy ki tudja fejezni, amit lát,” – mondja a dilettáns a művésznek. – Ami pedig a bölcseletet illeti: amilyen az emberi test aránya: kis fejvel és nagy testtel, – olyannak kell lenni a műnek is! Bölcseletet csak keveset tűr meg az anyag. – S ami a legfőbb: – Lendület, könnyedség nélkül nincs munka! Mihelyt mindent belegyömöszölnél, mihelyt akarsz valamit: vége!”<sup>11</sup> Mednyánszky, aki maga is a „kegyetlen megfigyelő” családjába tartozott, mélyen egyetértett volna ezzel az ars poétikával. A lendület és könnyedség igénye vezette több

<sup>9</sup> Somlyó György: A botcsinálta műgyűjtő. [1992]. In: Somlyó 1993. i. m. 248–249.

<sup>10</sup> Füst 1999. i. m. I.: 405.

<sup>11</sup> Uo., II.: 198.



1. Füst Milán lakásában, 1963-ban. Hunyadi József/Fortepan

száz, talán több ezer tájvázlata elkészítésekor, melyeknek egy részét felvidéki műtermekben hagyta, egy részét hurcolta magával, mivel ezeket tartotta kimeríthetetlen formaemlékezete egyetlen támaszának. Ugyan a kor szokásainak megfelelően fényképeket is használt, de éppen a „kis fej – nagy test” füstí modellje alapján többre értékelte a természet színe előtt készített, friss, nem „túlgondolt” benyomásokon alapuló vázlatokat: „Eszembe jutott az a motívum, amit valamikor valódi köd után festettem, de úgy, hogy a fákat fénykép alapján rajzoltam”.<sup>12</sup> Még 1913-ban is így ír Wolfner Józsefnek, az *Uj Idők* kiadójának, Farkas István festőművész apjának, akivel egy meg nem valósult gyűjteményes kiállítást terveznek: „Beckóról kevés kerül, mert a fiatalkori tanulmányaimat addig, míg festeni akarok, nem adhatom oda. Talán babonának tartod, de én azokban látom valamennyi volt és leendő képem őstypusát. Fijatal szemmel vannak látva és én fijatal szemet már nem rendelhetek magamnak.”<sup>13</sup>

Efféle egész életében variált motívumokat örökített meg Mednyánszky azon a két, lendületes felfogású tanulmányképen, melyek Füst Milán hagyatékában maradtak fent. A *Vízeseés* című, 26,5 x 34,4 centis, vászonra festett olajkép témája egy fáktól övezett sziklás mederben lezúduló hegyi patak zúgója, míg párdarabja, a 26,5 x 34 centis, *Hegyi patak híddal* című olajkép<sup>14</sup> egy szintén hegyi pataknek egy vízszintes,

<sup>12</sup> A *121 legszebb Mednyánszky-festmény*. Virág Judit és Törő István válogatásában. Budapest, [2011]. 50.

<sup>13</sup> Uo., 178.

<sup>14</sup> A *Hegyi patak híddal* című kép az MTA gyűjteményében letétként, *Parkrésztlet* címmel volt

de még így is elég gyors, áradó szakaszát ábrázolja, a víz fölött átívelő kis fahíddal, rajta két bámélszkodóval. A kép keretének hátoldalán több, filmkocka-szerűen egymás mellé rajzolt kis tájvázlat látható, azokhoz hasonlóak, amelyek szászámra található Mednyánszky jegyzetfüzetének lapjain. Baranyi Anna a Füst-gyűjtemény tárgyaiból rendezett kiállítás katalógusában a következőket írta: „Mindkét festményen a barnák, zöldek és a fehérek árnyalatai dominálnak, de a festő használta a rozsdavöröset és a kék árnyalatait is. A festéket lendületes ecsetkezeléssel, helyenként vastagon vitte fel a vászonra, majd vakarással, karcolással fokozta a faktúra plasztikuságát. A két festmény 1919 után kerülhetett Füst Milán gyűjteményébe, miután a Mednyánszky-hagyaték leltározója, Pálmai József, a festő bécsi lakásáról a képek szállítását árusította ki.”<sup>15</sup> Mindkét kép hátulján valóban szerepel a „Leltározta: Bécs 1919 május 10. Pálmai József” kézzel írt szöveg és ovális bélyegzőn a „Mednyánszky hagyatékából. 1919” felirat.

A magát hírlapírónak és költőnek valló Pálmai (Panegh) József 1904-ben ismerkedett meg Mednyánszkyval és idővel afféle önkéntes mindeneként, titkárként kezdett el működni mellette. Mednyánszky körül mindig lebzseltek rászoruló szegények, modelljeivé váló csavargók, de olyan szélhámosok és léhűtők is, akik anyagi hasznot reméltek a „báró úrral” való barátkozásból, és akiket Mednyánszky azért is túrt meg maga mellett, mert sajátos élvezetet lelt karakterük megfigyelésében – de Pálmai valóban a bizalmába férkőzött, rajta nem látott át az élete legfontosabb kapcsolatát, Kurdi Bálintot elvesztő, öregedő festő. Talán nem is akart átlátni, hagsya, hogy Pálmai némi anyagi és érzelmi gondoskodás fejében széthordja a képeit. Ekkoriban Mednyánszky már szerződéses viszonyban állt Wolfner Józseffel, majd céggel, a Singer és Wolfner kiadóvállalattal, akik kizárólagos jellel kereskedtek a műveivel – leszámítva a kevésre tartott figurális műveit. Mednyánszky, akit az utókor épp csavargóképei miatt sorol a legnagyobb magyar festők sorába, életében, az egyetlen párizsi kiállítását leszámítva, alig állított ki ezekből, s ha mégis, akkor azoknak fogadtatása eléggé felemásra sikeredett. Ez, és a Wolfnerékkal kötött szerződés eme pontja oda vezetett, hogy maga is elbizonytalanodott figurális művei értékében. Mivel más bevétele nem volt, a jobban keresett tájképekkel szerette volna támogatni védenceit, de a szerződés éppen ebben akadályozta meg. 1911-ben, részben az éleddiek elől menekülve is áttezte székhelyét Bécsbe, aztán jött a háború, a fronton hadirajzolóként teljesített önkéntes szolgálat, az elhatalmasodó vesebajból származó betegeskedés, Pálmai pedig házalni és kereskedni kezdett a műveivel, fényképkatalógust készített róluk, azzal utazgatott, Wolfnerék amúgy sem túl jól jövedelmező

---

nyilvánartva. A Petőfi Irodalmi Múzeum első, 1992-es gyűjteményi katalógusában a két hasonló méretű, színvilágú, témájú kép reprodukcióját összecsereálték, a további publikációk pedig szükségszerűen erre a katalógusra támaszkodtak, így a képek a továbbiakban felcserélt címmel szerepeltek. Mint Mednyánszky művei esetében gyakran, a címadás itt is utólagos, nem a művészttől, de még csak nem is Füst Milánéttól származik. *Válogatás Füst Milán műgyűjteményéből*. Petőfi Irodalmi Múzeum, 1992. márc. 19. – márc. 31. Szerk. Ladányi József. Budapest, 1992. o. n.

<sup>15</sup> Baranyi Anna: Mednyánszky László (1852–1919). In: uo., o. n.



2. Füst Milán feleségével, 1963-ban. Hunyadi József/Forтеpan

üzletét jelentősen rontva. Nemrégiben sikerült közreadni az utolsó két bécsi év teljes levelezését,<sup>16</sup> amiből világosan kiderül, hogy Pálmai már előre szemet vetett a hagyatékra, miközben a nagybeteg, rázoruló festőt egyre inkább hanyagolta. Felbujtotta a festő nővérét, Czóbel Istvánné Mednyánszky Margit bárónőt és a felvidéki rokonságot, hogy pereljék be a Mednyánszkyt mindvégig támogató Wolfneréket, és már Mednyánszky életében, titokban elkezdték kiolvasni annak pedig szándékosan görög betűs titkosírással írt naplófüzeteit, hogy bizonyítékokat leljenek Mednyánszky szeníltására, amivel a vádat alá akarták támasztani. A perirathoz csatolták a festő levélfogalmazványait is, amelyekből az derült ki, hogy Mednyánszky a leveleinek is számtalanszor nekirugaszkodott, azokból is „tengernyi változatot” készített, mielőtt egytel igazán megelégedett volna – a sokszor tucatnyi példányban fennmaradt levélvázlatokkal azt szerették volna bizonyítani, hogy Mednyánszky nem volt teljes ítélőképessége birtokában, amikor megújította Wolfnerékkel a kizárólagos szerződést. A pert, ami Mednyánszky halála után el is kezdődött, Pálmai fundálta ki, a periratot is ő fogalmazta ügyvédi segítséggel, pedig a rendőrség eljárás alá vonta Mednyánszky műtermének kifosztásáért. 1920. március 20-án így vallott az ellene lopás címen indított bünyügyi eljárásban: „Miután a leltározást többszöri sürgetésünk dacára sem rendelte el a bíróság, kapcsolt meghatalmazás alapján még május hóban magam hozzáálltam a hagyaték rendbe hozásához és elkészítéséhez, hogy a leltár akadály-

<sup>16</sup> „Rossz kezekbe kerül” – Levelek Mednyánszky utolsó bécsi éveiből és hagyatékának sorsáról (1917–1921). Mednyánszky-olvasókönyv 2. Szerk. Bardoly István, Markója Csilla. *Enigma*, 2014. No 81. 112–175.

talanul felvehető legyen. E célból Schindler őrnagy az én megbízásomból egy ovális alakú „Mednyánszky hagyatékából 1919” szövegű körbélyegzőt csináltatott, amellyel én a hagyatékban talált képeket, rajzokat, stúdiumokat, aquarelleket szóval a hagyatékban talált összes Mednyánszky által készített dolgokat elláttam, s ahol csak lehetett a kép hátlapjára ráveztettem, hogy – leltároztam 1919. május hó Pálmai József”. Ugyanezen alkalommal Mednyánszkyknak szóval többször hozzám intézett kérelmére, nehogy visszaélések történjenek, „Mednyánszky” névalírásával elláttam direkt utánozva a mester saját kezű aláírását. Megjegyzem, hogy ezt életében többször nagy vásznaira is ráírtam, amely vásznak a Singer és Wolfner cég részére lettek beküldve. Így tehát én mindazon képeken lévő aláírást, amelyeket esetleg írásszakértők sem találnak Mednyánszky aláírásának, joggal magamra vállalom, mert nekem erre a célra meghatalmazásom volt Mednyánszkytól. Itt megjegyzem, hogy a természet utáni rajzok és stúdiumok legnagyobb része nem voltak ellátva Mednyánszky saját kezű aláírásával, így azokat én pótoltam.”<sup>17</sup> A képek értékesítésében közreműködő testvére azzal egészítette ki a vallomásban foglaltakat, hogy „a hagyatékban hatósági leltározása után öcsém, Pálmai a hagyatékot két részre osztotta, akként, hogy az egyik, értékesebb, maradjon az államnak, a másik silányabb rész pedig adassék el a felmerült költségek fedezésére.”<sup>18</sup> A Mednyánszky utolsó heteiben segédkező ápolónő tanúvallomása szerint „Mednyánszky halála után Pálmai szortírozta a képeket, megszámozta és még a hivatalos leltárba vétel előtt eladta őket”, továbbá egy bőrröndnyi tájvázelatot el is rejtett, majd a zár alá vett lakásba is többször behatolt.<sup>19</sup> Arra egyelőre semmi bizonyíték, hogy Pálmai csak a bécsi hagyatékából ellopott, illetve az ott zár alá vett műveket látta volna el a kézjegyével, nem is beszélve arról, hány műre kerülhetett rá utólag a kép eredetiségét igazolni hivatott felirat – nem is feltétlen Pálmai kezétől.

Az élet sodrát jelképező vizek fölött elmélkedők motívuma Mednyánszkyt már a legkorábbi időkben foglalkoztatta, nem függetlenül Schopenhauer hatásától, aki Füst Milántól sem állt távol. „Schopenhauer azt állítja, hogy csak a közönséges embert nyugtázza le jelene olyannyira, hogy nem tudja megítélni, mi abban a jelentékeny s mi a jelentéktelen. Úgy vélem, hogy többé-kevésbé mindenki így van evvel. A nagy közelség rövidlátóvá tesz. Tizennégy napot töltöttem a szanatóriumban s ezalatt annyira hozzászórtam életrendjéhez, ismeretlen emberek annyira fontosakká lettek nekem, – hogy hiába mondogattam magamnak, hogy ez a kirándulás életemnek csupán kis epizódja, ez csak egy kitérés a rendes útról... a szenvedés oly éles volt, a dolgok fontossága annyira megnőtt, hogy úgy mérlegeltem eseményeit, mintha majd örökké itt kellene élnem.”<sup>20</sup> – írja életének egy különösen válságos szakaszában Füst.

<sup>17</sup> Pálmai József rendőrségi tanúvallomása a Mednyánszky Margit kontra Singer és Wolfner közötti polgári per anyagából (Budapest Főváros Levéltára, VII. 2. c. 36513/1920, VII. 1. d 4038/1922.) Mednyánszky olvasókönyv 1. Szerk. Markója Csilla. *Enigma*, 2000. No. 24–25. 247–247.

<sup>18</sup> Uo., 247.

<sup>19</sup> Uo., 248–249.

<sup>20</sup> Füst 1999. i. m. II.: 715.



3. Füst Milán lakásában, 1963-ban. Hunyadi József/Fortepan

„Tévedés azt hinni, hogy vannak olyan kincseink, amelyek akkor a legjelentősebbek számunkra, ha nem kell róluk tudomást vennünk. Az egészségről szokás azt mondani, hogy akkor igazán javunk, ha nem érezzük. A ritmus természetességének is az a legfőbb bizonyosága némelyek szerint, hogy észre sem vesszük. – – Ez az észrevétel kissé schopenhaueri természetű. Minden olyan javunkról ezt állíthatnók, amelynek élvezetét vágy, vagy szenvedés nem előzi meg.”<sup>21</sup> Másutt: „S amellet, hogy az életet, s a jó életet kedveli: van egy fájdalmas vonás mosolyában, amely Schopenhauerra emlékeztet.... Oly fájdalmas ez a mosoly! s mintha azt akarná véle mondani, hogy a vágyakat le kell igázni, ki kell irtani...”<sup>22</sup> Mednyánszky egész életét a vágyak leigázásának, kiirtásának szentelte, erre predesztinálta a korban üldözött homoszexualitása, de a művészethez való viszonya is, aminek mindent alárendelt. A rohanó víz éppúgy, mint a tovairamló élet mulandósága felett elmélkedő ember, a romantikus festészet toposzaitól és a korban divatos, színezett keleti fametszetek, így Hokusai hatásától sem érintetlen, szimbolikus motívum Mednyánszkyknál, de a mozgó víz megfestése egészen másért is foglalkoztatta. Ritmusproblémát látott benne, technikai

<sup>21</sup> Füst 1999. i. m. II.: 719.

<sup>22</sup> Uo., II.: 740-741.

kihívást, olyan megoldandó feladatot, amelyhez élete során újra és újra visszatért. A mozgó víz motívuma naplója szerint már 1897-ben foglalkoztatta: „Kis erdei vízesés, fehérrel fehérben festve, elől zöld áttetsző víz. Mohos sziklák. Zöld ágak, amelyek áthajolnak a vizen és meg vannak világítva. A tónusok és színek árnyalati tagozása és olvatagsága tökéletes kellene, hogy legyen, anélkül, hogy színnyomatszerű hatásuk volna.”<sup>23</sup> De a hídon elmélkedők motívumával is ismerünk festményt 1900 előttről, egy másik *Erdei patak híddal* (120 x 72 cm) című képen piros fejkendős asszony áll a hídon, sötét víztükör felett, a statikus, frontális, aprólékos ábrázolás a későbbiekben egyre dinamikusabbá válik, a *Zúgó patak* című, 80 x 100 centis festmény áradó, rohanó vizet ábrázol, a partot szegélyező kerítésre támaszkodó emberek inkább a szenzációt keresve lesik a patakot, immár a festő megfigyelői, leleskedői pozíciójába helyezkedve, a *Zúgó patak híddal* (131 x 201 cm) monumentális festmény pedig teljes erejében mutatja az örvénylő, száguldó vizet, mely szembefordul a nézővel, mintha el is sodorhatná. 1911-ben kulminált a mozgó víz festői megfogalmazása iránti érdeklődés Mednyánszkyánál, ekkor több naplóbejegyzésben is foglalkozik a témával: „Főcélom a mozgó víz, ennek tanulmányozása által egyébként is megint közelebb jutok a természethez és új tartalmat kapnak képeim. A mozgó víz, mellyel foglalkozom 6-7 év óta, most már nem lesz előttem megfajthatatlan valami. Ismét tapasztaltam, hogy kitartással néha olyat is el lehet érni, ami eleinte lehetetlennek látszik. Persze nem haladok azon az úton, amelyen Pepi (Wolfner József) szeretné, hogy haladjak, de úgy hiszem, az én utam hamarabb vezet célhoz. [...] Pauszpapírt is kell venni. A mozgó vizet meglehetősen nagyban kell kidolgozni, úgy gondolom, az illúzió teljes lesz. A pauszpapír segítségével egy pár milliméterrel tovább ismét rárajzolom a formákat a vászonra, úgy, hogy mindegyiknek dupla rajza lesz. Ezen metszetek élénkséget fognak adni, úgy, hogy a szem a kettőt egymás felett elvonulva lássa. Okvetlenül szükséges, hogy természet után több pontos patakrajzot készítsék.”<sup>24</sup> Ekkor már Bécsben van, a Mallardgassén bérel műtermet. Jellemző módon az emlékezetében őrzött tátrai hegyi motívum mellé helyi inspirációs forrásokat is keres. Izgatottan jegyzi fel füzetei egyikébe: „Egy egészen új képet (víz) kezdtem, csütörtökön jöttem bele a víz technikájába, akvarellecsetekkel való kezelés. A vízzuhanatot többször átváltottam. Ma ismét egy egészen új képet kezdtem, a hadersdorfi patak rajz után.”<sup>25</sup> Ebből is látszik, hogy nem a látképszerűen felfogott konkrét táj, nem a romantikus motívum, de még csak nem is a véletlenszerű barbizoni tájkép-kivágot érdekelte, noha tájképfestészete az osztrák Stimmungsimpressionismus iskoláján átszűrt barbizoni hatásoknak sokat köszönhet. Nem a Tarpatak konkrét zuhatagait, ezeket a már akkor is kedvelt turistalátványosságokat akarta megörökíteni, általában véve érdekelte a mozgó víz maga, mint olyan forma, mely szimbolikus tartalmak felvételére is képes. Különösen, ha az a tartalom paradox módon nem

<sup>23</sup> Mednyánszky László naplója 1960. i. m. 52.

<sup>24</sup> 1911. július 23. Mednyánszky László naplója 1960. i. m. 94.

<sup>25</sup> Mednyánszky László feljegyzései 1877-1918. Szerk. Bardoly István, munkatárs Markója Csilla. Budapest, 2003. 199.





4. Füst Milán lakásában, 1963-ban.  
Hunyadi József/Forтеpan

mint láttuk, Mednyánszky sokszor többre tartott a nagy műveinél, elképzelhető, hogy hosszabban magánál tartotta őket, ugyanakkor Bécsben is váltogatta műtermeit, és a szerződés dacára Wolfneréken vagy Pálmáin kívül is folyamatosan vittek el tőle képeket. Képei sorsa éppoly megfoghatatlan és változatos, mint a megszállottan megragadni akart mozgó víz motívuma. Állandóak csupán maguk a formai alakzatok, amik pátozformák tárolódényeiként képesek voltak új és új, sokszor egymásnak ellentmondó érzelmi, hangulati tartalmat is felvenni. Így aztán a híd korlátjának dőlő figurák fiatalkori, tátrai motívuma nem csupán a mozgó víz tanulmányok idején tért vissza, hanem később, a háborús idők festményein is, mintegy a motívum fejlődéstörténetének lezárásaképpen. Immár nem egy könnyű fahíd korlátjára, hanem a katonavonatok ablakléceire támaszkodva hajolnak a festő névtelen szemlélődői a természet csodás erői helyett az emberi természet szakadékai fölé.

„Téma (Detektív-regényhez): Katona Nándor, festő. – Arnheim-ajtaja van, úgy fél a világtól. Összes képei ládákban bepakkolva. – Nagy vasszekrények zsúfolva pénzzel. – Pizok, por. Teljes magány. Még cselédje sincs, – egy unokaöccse jár fel hozzá. – Hogy a nőekkel milyen viszonylatban van, senki sem tudja, – titokzatos. – Eredeti képet sosem ad el, – otthon mindig lemásolja s azt adja el. Embereket nem fest, csakis tájképet, – senki sem jár fel hozzá, – néha mágnás-ismerősei, a pizokba. –

más, mint maga a változékony forma. De a leginkább a kép felépítése, dinamikája érdekelte, mondhatni a kép mondat szerkezete, hanglejtése. Akár csak Füst Milán, a mű ritmusára, dallamvezetésére figyelt.

Mednyánszky mániákus érdeklődése a képsorozatok és szekvenciák iránt azt is eredményezte, hogy a festői motívum, azaz a képi szintaxis szervezőjének tartalmi felvevőképessége, esszenciális mivolta évtizedekre lenyűgözte, amiképpen saját, már meghaladottnak tekintett stílári eszközökhöz, festői modulusaihoz is folyton visszatért. Mindez eléggé megnehezíti művei datálását. A két tanulmánykép – a kutatás jelenlegi állása szerint – a legvalószínűbb, hogy 1911 körül keletkezett: ha valóban az utolsó bécsi műteremből származnak, akkor későbbi időszak is elképzelhető, de naplójegyzetek vagy stíluskritikai megfontolások alapján korábbra is datálhatók. Mivel tanulmányképekről van szó, amiket,

Idős ember, magános zsugori s közeledik a halálhoz. – Kezdi egy nap észrevenni, hogy furcsán érzi magát lakásában, – mintha itt járna valaki néha. Csak az atmoszféra – más. Mintha valamely titokzatos lény fluidumát érezné maga körül. Gyakran megfordul, – nincs-e a háta megett? – Magános alkonyatok és emlékek... (Grófnó, aki ki akarta őt téríteni – s akit egy képével győzött meg róla, hogy ez lehetetlen!) – Szóval itt valami baj van, – nem tudja, mi? Később objektívebb tünetek: – ijesz-tőek! Nála a villanycsapot kétszer kell megcsavarni, – hogy láng gyulladjon s ő ezt huszonöt év óta egyszer sem tévesztette el – s íme most egy este egyszeri csavarásra gyullad. – Később: – őnála minden pontosan van elhelyezve, – sőt regisztrert is vezet mindenről, – halála esetére – s íme, egyik régi elefánt-csont dobozát egy másik helyen találja, – ahova ő sohasem tette volna semmiképpen! – Irtózatosan megjijed – s próbaképen, csalétkeket tesz ki, – roppant ügyességgel, – pénzt, értékes és szép ötvös-munkákat, – de semmi, – „a szellem” nem nyúl hozzá... Egy délután egyetlen növendékének, egy csúnya és öreg lánynak, – arra a kérdésére, hogy miért oly szomorú mostanában, – elkezd beszélni, – de az oly ijedten és tágranyílt szemmel néz reá, – hogy ekkor kezd derengeni benne a szörnyű valóság, – igen, úgy látszik, ő meg fog őrülni!”<sup>26</sup> Füst Milán fentebbi naplóbejegyzése egy tervezett detektívregény témájáról, Mednyánszky festőinasáról és idővel megtébolyodott tanítványáról 1921 júliusában keletkezett, ami azért különös, mert Katona Nándor valóban regényes sorsát csak halála után, 1932-ben írták meg a napilapok. Akkor aztán nem bántak szűkmarkúan az extravagáns részletekkel, a műveit állítólag duplumokban festő, Akácfa utcai műtermében lepke- és szőnyeggyűjtemények között, páncél-szekrényekben rejtegető festő hátrahagyott egy több száz oldalas emlékiratot is, amiben Mednyánszkyt mindenféle perverz vádakkal illeti – Katona egész életében attól rettegett, hogy Mednyánszky vagy mások „ellopják tőle képtémáit”. Valójában pont fordítva, Katona volt az, aki tanítványként Mednyánszky nyomdokaiban járt. Fiatal fiúként valószínűleg jótékonyságból vette maga mellé Mednyánszky festő-inasnak, hogy aztán kora egyik sikeres tátrai tájképfestőjét nevelje belőle. Évekig volt a nagyőri kastély vendége, ahol, mint saját feljegyzései tanúsítják, egyenrangú félként, családtagként bántak vele. Talán érzése nem találtak az általa vágyott viszonzásra Mednyánszkyknál, talán Mednyánszky elementáris, elsöprő tehetségének súlyát nem bírta elviselni a szorgalmas, de középszerű tanítvány, mindenestre kisebbségi komplexusai az idők folyamán üldözési mániává, szabályos paranoiává fokozódtak. Egész életét a bosszúra tette fel, képeinél is értékesebb kincsként rejtegette dupla-fenekűládájában gyűlölettől fűtött, téveszméktől vezérelt, rágalmaktól hemzsegő memoárját. Kállai Ernő, Mednyánszky monográfusa így látta kettejük viszonyát: „A dolog végül is oda fajult, hogy Katona ellenséget látott Mednyánszkyban, aki neki mindenütt ártani akar, művészi érvényesülését hátráltatja, sőt még képgondolatait, témáit is ellopkodja. Mednyánszky viszont a hisztérikusan békétlenkedő és okvetetlenkedő Katonát úgy kezelte, mint egy beszámíthatatlan beteget, akinek a bolondságait el kell nézni. Emberileg és művészileg mindenképp ő volt az erősebb, ere-

<sup>26</sup> Füst 1999. i. m. I.: 640.

detibb. Katona bizonyára érezte ezt és ez a tudat elviselhetetlenül nyomta. Ezért rugdalózkodott és toporzékolt a mester ellen, akinek szuggesztív szellemi fölénye alól teljesen sohasem tudta kivonni magát. Abban a különös homályban, mely kettejük egymáshoz való viszonyát fedi, Mednyánszky nyugodt biztonsága, sajnálkozó és gunyoros magatartása szinte félelmetes alakot ölt. Az a mód, ahogyan Katona tehetetlen berzenkedését mintegy felülről, nagyító üvegen át figyeli, hol csitítgatja, hol ingerli, kegyetlenségre vall. Hiszen már abban is van valami kegyetlenség, hogy Katonát tréfásan Akibának nevezte. A célzás világos: amit Katona fest, arra mindre volt már példa. »Schon alles dagewesen.« Tudvalevő, hogy Katona festői fejlődése szorosán Mednyánszky nyomában indult. Hogy Mednyánszkyknak gyakran telt kedve gyilkos szarkazmusban, azt többen is vallják, szavahihető emberek, akik őt életében közelről ismerték. Hogy ez ellentmond annak a végtelen, részvételtjes, megértő jósnak, melyről, mint a mester jellemzőjéről, annyi szó esik? Hát persze, hogy ellentmond. És mégsem összeférhetetlen vele. Ki látott már csak-jó és csak-gonosz, csak-szelíd és csak-kegyetlen embert? Mednyánszky sokrétű jellemében a tiszta, bölcs emberség fényét éjbe vesző homály: szakadékos lelki bozót határolta, melynek kártevő indulatokkal terhes mélyére a mester némely alakos festményén kívül, főleg naplójegyzetes vallomásai és egyik-másik jó barátjának elejtett célzásai világítanak.<sup>27</sup> De nemcsak Kállai, hanem később Dévényi Iván is összetettebbnek látja a Katona-ügyet: „A közkeletű, leegyszerűsített, anekdotákra épülő Mednyánszky-kép azonban távol állott a teljes igazságtól: a művész [...] valójában rendkívül összetett és enigmatikus egyéniség [...]. Szakít osztálya erkölcsi normáival, de azért (az úri virtust követve, egyelőre még ismeretlen ok miatt) kardpárbajt vív; tele van jóssággal és részvétellel; felháborodik, ha egy lovat ütnek, ugyanakkor végignéz egy kivégzést; nincstelen barátai – kocsisok, tönkrement patikusok, csődbejutott kereskedők – gúnyos vagy bántó szót sohasem hallhattak tőle, de kollégáját: Katona Nándor tájképfestőt szarkazmusával sokszor megkínozza, megalázza.”<sup>28</sup>

Hogy Füst Milán kitől hallhatott Katona Nándorról, nem tudni. Mindenesetre osztozott Mednyánszkyval a megfigyelői szenvedélyben. Kritikus, időnként szinte kegyetlen értékelései, ítéletei az akár hozzá legközelebb állókról – máig meglepnek összetettséggükkel, paradox finomságukkal, időtálló biztonságukkal. Talán mert az egyedi mögött ő is az általánosat, az animálisat kereste. „Régi meggyőződésem, hogy az emberek közt mindenféle állatfaj képviselve van: vannak köztük rókák, baglyok és tigrisek. Jóakarátú, makrancos számár, de mennyi van, szürke bőré – és komor, tréfát nem ismerő hiéna, foltos, de mennyi! S az életmódjuk is persze ennek megfelelő. Magam én például nyilván bagolyházban születtem...” – írja Füst.<sup>29</sup> Mednyánszkyról, aki saját magát Öreg Kutyanak nevezte, leveleit is gyakran így írva alá, a következő leírás maradt fent: „A társaság azonban eléggé hangos és vidám; a házigazdák: László, sógora, a turáni tudós Czóbel István, s neje, Myri bárónő szívesen

<sup>27</sup> Kállai Ernő: *Mednyánszky László*. Budapest, 1943. 27.

<sup>28</sup> Dévényi Iván: „Három képzőművészeti évforduló.” *Jelenkor*, 12. 1969. 910.

<sup>29</sup> Füst Milán: Megint Kosztolányiról. In: Uő: *Emlékezések és tanulmányok*. Budapest, 1967. 69.

látják a nehrei irodalmi és művészeti „cirkusz” tagjait. A már sorvadó Justh Zsiga barátunk az elnök, ott van a még akkor civil és diplomata Vay Péter, ott van Czóbel Minka, Kacziányi Ödön, Olgyay, Somsich Andris, Malonyay... Röppen a sok élc – de hol van az „öreg kutya”? Ő istráanggal körülkötött kabátban a csirkefogói közt van lenn a vár alatt; végre előkerül, s rajzolva nézeget minket. Most rajtam a szeme – végre hozzám lép s szokatlanul bensőségesen szorítja meg a kezemet:

- Megvagy! Most már szeretlek!...

- De László... Hát mért szeretsz most egyszerre?

- Mert megtaláltam a totemedet, megtaláltam az ősi állatot benned. S ez az ősi állat rokonszenves nekem. Ennélfogva te is rokonszenves vagy nekem. Te vagy a neufundlandi!... *Komm' her schön!*

Nevettünk. Ő valóban egészen új szemmel vizsgál, s aztán a társaságra mutat:

- Látod: István párduc, Justh Zsiga szárnyas: sólyom, Andris kígyó fajú, *eine Puff-Otter*, Malonyay: bulldog, egy bully – de te vagy a neufundlandi. Hamar, adj pacsit!

Azok a vég nélküli nehrei éji beszélgetések! A küszködések ifjú aranyévei, melyekhez annyi művészi és buddhista problémát bolygatunk. Justh Zsiga Indiáról beszél, Vay Péter a Buckingham Palace-ról s László az előbbi inkarnációinkról...<sup>30</sup>

Ez a szövegrészlet egyben arra is hipotetikus magyarázatot adhat, minden vélt vagy valódi belső rokonság, párhuzam dacára miért nem szentelt Füst komolyabb figyelmet Mednyánszkynek. Mikor saját költői pályájával, indulásával foglalkozik, így vázolja az irodalompolitikai helyzetet: „De hadd foglalkozunk talán kicsit behatóbban azzal a kérdéssel, hogy voltaképp kik voltak a kevély üldözők? Úgyszólván az egész ország s legfőképpen annak hangadó férfiai. A Budapesti Hírlapon kell talán kezdeni és Rákos Jenőn, továbbá fullajtárjain, akik gyűlöletét készségesen kiszolgálták. [...] Aztán ott volt az *Uj Idők*ben Herczeg Ferenc, a kormánynak és az akkori világnak egyik legfőbb oszlopa, aki részben megvető és hideg hallgatással illetett minket, mintha nem is léteznénk, másrészt, ha megszólalt – kétségtelenül jó publicista volt! – metsző, hideg gúnyjának minden élességével fordult ellenünk. Minek a többit is említeni, a kisebb gyűlölködőket? Herczeg Ferenc és Rákosi Jenő voltak e kis világ irodalmának irányítói, illetve itt volt még Kiss József is.”<sup>31</sup> Márpedig Mednyánszkyt, míg élt, családja és baráti köre az *Uj Időkhöz* kötötte, melyet a Wolfner és Singer kiadóvállalata adott ki. Itt és Kiss Józsefnél jelentek meg műveinek reprodukciói. Mednyánszky, bár jóban volt Ferenczy Károllyal éppúgy, mint Kernstok Károllyal, a Nyolcak doyenjével, soha nem csatlakozott a magyar modernizmushoz, melynek képviselőit Füst nem csupán lelkesen támogatta, hanem akiktől gyűjteménye darabjai is a legnagyobbbrészt származnak. Adyról beszélve párhuzamot von Rippl-Rónaival: „Nem ugyanez történt-e a képzőművészet világában Rippl-Rónaival is, első, a Nagymező utcában, egy Könyves Kálmán nevezetű helyiségben

<sup>30</sup> Pekár Gyula: A színek Osszianja. Mednyánszky. [1920]. *Mednyánszky olvasókönyv* 2000. i. m. 276.

<sup>31</sup> Füst 1967. i. m. 27.

rendezett kiállításakor? Nevetés, acsarkodás hangzott mindenfelől – csodálatosképpen! Mert azok is, akik a legnagyobb magyar festőnek, Szinyei Mersének, akik Ferenczy Károlynak még tapsolni voltak hajlandók, elképedésemre még ezek is a fejüket csóválva hagyták el a kiállítást.”<sup>32</sup> Könnyen meglehet, hogy ebben a modern irányzatokra és ellenzőikre felosztott harcos világképben Mednyánszky a rossz oldalra, a maradiak közé került. De persze az is lehet, hogy Füst az extravagánsokra, az őrültrekre, a modernekre kihegyezett figyelmében unalmasnak találta Mednyánszkyt. Pedig Mednyánszky, a magányos csavargó, a maga idejében fel nem ismert modern vonásaival megint csak osztozott Füsttel valamiben. Nem csak a kortársak által feljegyzett szarkazmusában, iróniájában, kegyetlen megfigyelőkészségében, a műalkotás ritmikái, zenei elemei iránti szerkezeti figyelmében. Hanem talán befogadástörténeti szituációjában is, melyet Füst esetében Schein Gábor találóan „különállásnak és ütemelőzésnek” nevezett. Somlyó György a „füst miláni szituációról” írott mondatai egy-az-egyben Mednyánszkyra is érvényesek lehetnének, ha az irodalom szót festészettel helyettesítenénk: „Külön jelenség lett volna az európai irodalomban is, ha jelentkezése idején vehet részt benne műveivel, de mégis másképpen: mégis egy széleskörűen megindult új irodalmi földmozgás részeként. Amiről ugyancsak nem volt tudomása, mert – újabb ellentmondás – e nagy újító mindvégig az irodalom klasszikus értékeinek szerelmese volt és maradt, legfőképpen annak a XIX. századnak, amellyel az ő művének is élesen szembe kellett fordulnia; a vele rokon kortársi világirodalmi jelenségeket vagy kevésre becsülte, vagy egyáltalán nem ismerte.”<sup>33</sup>

Így aztán mindkettejük esetében nyitva marad a kérdés, amit Schein tesz fel, hogy a „lokális modernségeket egymáshoz érdemes-e viszonyítanunk, vagy egy centrumban többé-kevésbé megvalósuló univerzális változathoz”, avagy „honnan lehet tudni egy adott pillanatban, milyen megértés- és félreértésalakzatok döntik el, mi az, hogy „magyar”, és mi az, hogy „európai”.”<sup>34</sup>

Hiszen noha életükben nem találkoztak és talán félre is értették volna egymást, mi most mégis együtt találjuk és értjük meg őket egy egyszerű gyűjteményben.

<sup>32</sup> Uo., 21.

<sup>33</sup> Schein Gábor: Messze áll mindenkitől? Füst Milán költészetének helyzete a 20. századi magyar irodalomban. „Semmi sincsen egészen úgy.” Füst Milán születésének 125. évfordulója tiszteletére rendezett emlékülés anyaga. Szerk. Szegedy-Maszák Mihály. Budapest, 2013. 49-50.

<sup>34</sup> Uo., 51.