

## A Hincz-jelenség

Idén egy kicsit minden a rendszerváltásról és annak harmincadik évfordulójáról szól. Konferenciák, kiadványok, kiállítások, kerekasztal-beszélgetések egész hada foglalkozik 1989-cel, a legkülönbözőbb nézőpontból boncolgatva a változás minőségét, módozatait, pozitív és negatív hatásait. A sorból természetesen a képzőművészet és a művészettörténet-írás területe sem maradhat ki, tagadhatatlan ugyanis, hogy a rendszerváltás a képzőművészeti élet intézményeit, támogatási hálózatát, szereplőit és azok viszonyrendszerét is alaposan megbolygatta.

Jelen írásomban olyan alkotók munkásságával és recepciójával foglalkozom, akik a Kádár-korszak kultúrpolitikai viszonyrendszerében a támogatott, foglalkoztatott, kisebb-nagyobb privilégiumokkal rendelkező képzőművészek sorába tartoztak, művészetük azonban – illetve sok esetben éppen az imént említettek okán – a rendszerváltást követő időszak új művészettörténeti kánonjában már nem vagy csupán érintőlegesen kaptak helyet. Kutatásom elsősorban Hincz Gyula (1904–1986) életművének vizsgálatából indul ki, hozzá kapcsolódóan pedig további hazai és régiós példák felé is kitekintve olyan kérdésekre keresi a választ, minthogy: milyen utat jártak be ezek az alkotók, milyen szerepet töltöttek be generációjuk művészeti/politikai életében? Hová kerültek alkotásaik, milyen módon találkozhatunk ma velük? Hogyan interpretálta művészetüket a rendszerváltást megélt (művészettörténész) generáció, és hogyan változott a szakma hozzájuk való viszonyulása az elmúlt harminc év során?

Hincz Gyula pályája a húszas években indult. A Képzőművészeti Főiskola hallgatójaként festészetet és grafikát tanult, már az egyetemi évek alatt nyugati tanulmányutakon járt: Párizsban, Bernben, Berlinben és a Velencei Képzőművészeti Biennálén is. Nagy hatást gyakoroltak rá a különféle avantgárd irányzatok, így a kubizmus, az expresszionizmus és a szürrealizmus is, melyek nyomán saját művészi nyelvezete is fokozatosan kibontakozott. „Hincz Gyula nagy lendülettel jelentkezik, de művészete még átszűretlen, nyugtalan, és tele van oly

DUDÁS BARBARA (1987) művészettörténész, az MTA BTK Művészettörténeti Intézetének munkatársa, az Emberi Erőforrások Minisztériumának Kállai Ernő-ösztöndíjasa.

reminiszcenciákkal, amelyek az expresszionizmus őskorára emlékeztetnek” – írta róla egy kritika első, a budapesti Tamás Galériában megrendezett kiállítása után.<sup>1</sup> A művész azonban hamar olyan modern szellemiségű csoportosulások köreiben tűnt fel, mint az Új Művészek Egyesülete (UME) és a Képzőművészek Új Társasága (KUT), 1930-ban pedig a Római Magyar Akadémiára szóló ösztöndíjban részesült. Később a Balaton-felvidéken dolgozott, majd 1941–43 között részt vett a Vallás- és Közoktatásügyi Minisztérium által létesített Székelyföldi ösztöndíjprogramban, melynek keretein belül több alkalommal is járt Erdélyben. A háborús időszak szűkös lehetőségeihez képest viszonylag gyakran szerepelt csoportos kiállításokon (többek között olyan alkotók társaságában, mint Barcsay Jenő, Dési-Huber István, Gadányi Jenő, Kelemen Emil vagy Pajsz-Goebel Jenő), színházi díszleteket tervezett az Új Színház és a Madách Színház számára, illetve ekkoriban készítette első – később a Szinyei Merse Pál Társaság Zichy Mihály grafikai díjával is elismert – könyvillusztrációját Mécs László *Megdicsőülés* című művéhez. 1946–49 között az Iparművészeti Főiskola grafika tanszékén, 1949–63 között a Képzőművészeti Főiskola festő tanszékén oktatott, míg 1958–63 között az Iparművészeti Főiskola rektori pozícióját is betöltötte.

A főiskolai katedrával párhuzamosan egyre komolyabb állami elismerésekben részesült, 1952-ben, majd 1957-ben Munkácsy-díjat, 1958-ban Kossuth-díjat kapott, később pedig a Magyar Népköztársaság Érdemes és Kiváló Művésze díjat is elnyerte. Az ötvenes évektől rendszeresen szerepelt – hazai egyéni és csoportos bemutatói mellett – a Kulturális Kapcsolatok Intézete által szervezett, kortárs magyar művészetet népszerűsítő külföldi, csoportos kiállításokon, majd 1970-ben Somogyi József szobrással közösen a Velencei Biennálé magyar pavilonjának kiállítója volt. Ugyancsak az ötvenes évek közepétől számos nagyszabású állami megbízást kapott, különféle oktatási intézmények, újonnan alapított budapesti és vidéki egyetemek, szállodák és művelődési házak számára tervezett üveglablakokat, egész falat betöltő mozaikokat, kőgrafikákat, sgraffitókat, seccókat, gobelineket, mindeközben könyvillusztrátorként is fáradozhatatlanul alkotott, továbbá vezetőségi tagja volt az 1959-ben újjáalakult Magyar Képző- és Iparművészeti Szövetségnek is.

Pályájának érett szakaszában alkotásait egy sajátos, félabsztrakt ábrázolásmód jellemezte. Művein egyaránt megjelentek a korai munkáira is jellemző avantgárd jegyek és absztrahált emberi alakok, ugyanakkor olyan, a korszak ideológiájához jól illeszkedő motívumok és témák is, mint az ökölbe szorított vagy egymásba fonódó kezek, a galamb, a kalász vagy a dolgozó, gondolkodó, építkező ember alakja.

Hincz elismert, nagynevű művészként a nyolcvanas évek elején kapott meghívást a Szentendrével kulturálisan versengeni vágyó Vác városának vezetésétől egy életmű-kiállítás létrehozására. A művész, bár korábbi kötődése nem volt a városhoz, örömmel fogadta a felkérést, melynek eredményeként 1983-ban

1 Képzőművészet. A Tamás-galéria kiállítása. *Újság*, 1929. május 17., péntek.

száznál is több alkotást bemutató állandó kiállítása nyílt Vácott. Hincz 1986-ban bekövetkezett halálát követően örökösei több száz további alkotást – festményeket, grafikákat, nagyméretű terveket és plasztikákat – adományoztak a városnak a művek méltó múzeumi környezetben történő elhelyezésének, gondozásának feltételével. Ugyanekkor, 1989–90 körül, az ország számos fontos múzeuma, vidéki képtára kapott további kisebb-nagyobb Hincz-csomagot az örökösöktől, a művész tehát nemcsak muráliáival, de festményeivel és grafikáival is ország-szerzte képviseltette volt.

Az időzítés azonban nem volt a legszerencsésebb. A legtöbb muzeális intézmény a kilencvenes évek folyamán szervezeti átalakításon esett át, némelyikük ráadásul szinte azonnal. A korábbi Munkásmozgalmi Múzeum például már 1990-ben beolvadt a Magyar Nemzeti Múzeumba, Képzőművészeti Gyűjteménye – benne baloldali kötődésű művészek, pl. Derkovits Gyula vagy Bortnyik Sándor alkotásai mellett jelentős számú Hincz művel –, pedig a Történelmi Képcsarnokba tagozódott be. A vidéki intézmények esetében ugyan a jogszerű váltás jóval lassabban következett be – az 1963-ban létrehozott megyei múzeumi hálózat hivatalosan csupán 2012-ben szűnt meg – a rendszerváltással azonban a központosított megyei irányítás jelentősen erejét veszítette, ami sok vidéki múzeumban új gyűjteményezési és kiállítási stratégia létrejöttéhez is vezetett. Így történt ez Vácson is, ahol a Hincz-anyagot a rendszerváltás óta eltelt időszakban eddig legalább négy különböző formában működő muzeális vagy kulturális intézmény kezelte már, egytől egyig más és más módon értelmezve a – már csak méretéből eredően is – rendkívül nagy volumenű gyűjtemény értékét, illetve az abból rendezhető kiállításban rejlő lehetőségeket.

A váci Hincz állandó kiállítás napjainkban is látogatható, ám az oda be-tévedőket nem fogadja más, mint egy mindent túlharsogó, értelmezhetetlen színekavalkád, egy reprezentatív célokra szánt és használt tér, amely üres vizuális élményen, esetleg valamiféle jóleső nosztalgikus melegségen kívül nem kínál egyebet. Nem véletlen tehát az sem, hogy egy 2016-ban megjelent kiállításajánló szerzője bármiféle történeti kontextus vagy szakmai párhuzam megállapítása helyett a Desigual nevű ruhamárka tarkaságával rokonítja a kiállítás egészét: „Ez a tiritarka designermárka most a trend maga, népszerűségét jellegzetes színei, formái és minősége szavatolják, ami mindenki számára érthető. Nem véletlen, hogy édesanyámból a Hincz Gyula-terembe lépve előbukott ez a hasonlat. A sokszínűség egyszerűen magával ragadja az embert, aztán ha hosszabban elidőzünk, sorra nyílnak ki a dimenziók, fedezzük fel a hatvanas évek sci-fi optimizmusát, a teljes absztrakciót stb. Bizarr kontrasztot ad a terem bejáratánál található Felvonulás című mű komor szín és formavilága, de hagyjuk is a hanyatló szocializmus ópiumát.”<sup>2</sup> Nem volt ez persze mindig így: a gyűjtemény rendszerváltás utáni történetében voltak próbálkozások az életmű tudományos

2 Pesti Marci: A világ legjobb dizájnerei is Vácson állítanak ki. I love Dunakanyar, 2016-02-06. <https://ilovedunakanyar.hu/hir/a-vilag-legjobb-dizajneri-is-vacon-allitanak-ki/>

alapon történő, esetleg kritikai szempontokat is szem előtt tartó feldolgozására, ezeket azonban a helyi érdekérvényesítő erők jellemzően könnyűszerrel ki tudták iktatni. Az életmű értelmezésére, kontextusba helyezésére ugyanis nincs igény, ahogy azt a fenti idézet is jól mutatja, a Kádár-korszak kultúrtörténetének rehabilitálására még harminc év távlatából sem érett meg a hazai közönség.

Számos olyan közgyűjtemény van az országban, ahová a hatvanas, hetvenes évek folyamán a Művészeti Alap ún. „kétmilliós” vásárlásai révén kerültek be művek (táblaképek), míg több helyre egy-egy időszaki kiállítása után maguk a művészek ajándékoztak alkotásokat, később pedig örökösök is követték ezt az utat. A korszak hivatalos kánonjához tartozó művek azonban ma legjobb esetben is az állandó kiállítások eldugott szegleteiben, esetleg közintézmények folyosóin, leginkább pedig múzeumi raktárakban kapnak helyet. Ha egyáltalán bekerültek oda. Bartha László (1908–1988) festőművész hagyatékának például csupán egy kisebb része került a Szombathelyi Képtár gyűjteményébe, az életmű jelentős hányada ezzel szemben – hazai érdeklődés nem lévén – külföldi gyűjtőkhöz került. Bartha, Hinczhez hasonlóan, gyakran képviselte hazánkat külföldi (elsősorban nyugati) bemutatókon, absztrakcióba forduló festészete ugyanakkor, Hinczével ellentétben, kevésbé tudott és akart igazodni a korszak ideológiai elvárásaihoz. Bartha alapvetően nem a festészetéből élt, számos kortársához hasonlóan egzisztenciája színházi díszlettervezési és könyvillusztrálási megbízásoktól függött, míg sokaknak a tanítás vagy például az éremtervezés jelentett többé-kevésbé állandó bevételt.

A korszak népszerűbb alkotói számára jellemző bevételi forrásul szolgált a Képzőművészeti Lektorátus által kiírt, képzőművészeti zárolt keretből finanszírozott, nyílt vagy meghívásos pályázatokon való részvétel is. Az ezek nyomán megvalósult monumentális művek ugyanakkor, az őket befogadó épületek pusztulása miatt, ma már csak részben lelhetőek fel eredeti helyükön. A Hincz által tervezett muráliák közül a Kertészeti Egyetem 1973-ban átadott Életfa című mozaikja ma (is) reprezentatív egyetemi események – például diplomaosztók – színes hátteréül szolgál, míg a budapesti Park Szálló halljába 1960-ban készített ólmozott mészgógrafikája napjainkban egy magánlakás falát díszíti. Elhagyatott, feltételezhetően lebontásra vár a Budapesti Műszaki Egyetem V/2-es épülete, melynek aulájában még eredeti helyén áll a Hincz által tervezett, 1971-ben átadott Technika és tudomány című színes ólomüveglak, megtekintéséhez azonban speciális engedélyre van szükség. Nosztalgikus hangulatú, a szocialista múlt kellemes emlékeit idéző épület a budapesti Fészek Művészklub, melynek falán máig érintetlenül lóg az az 1968-ra elkészült, Harmónia címet viselő falikárpit, mely az 1970-es Velencei Biennálét is megjárta. A terem ma leggyakrabban rendezvények, fotózások helyszínéül szolgál, így talált rá az a fiatal hazai ruhamárka, TOMCSÁNYI is, amely 2018 őszi-téli kollekciójának darabjait Hincz munkája előtt fotózta.

A divat világa más esetekben még ennél is direkter módon kapcsolódik a Kádár-korszak vizuális kultúrájának elemeihez, ilyen például a Duray Tibor

(1912–1988) művészete – egész pontosan üvegablak tervei – által ihletett DURAY divatmárka is, mely 2017-ben debütált tavaszi-nyári kollekciójával. Az alapvetően inkább táblaképeiről ismert Duray hagyatéka ma egyetlen magángyűjteményben összpontosul, ahol a műtárgyegyüttes tudományos feldolgozása mellett a korszak művészetének népszerűsítésére irányuló törekvés is megjelenik. A kánon tehát új helyeken és új módszerek szerint (is) íródik, a kérdés csupán az, hogy a hazai művészettörténet-írás és a muzeológia milyen irányokat választ majd maga számára a szocialista múlt összetett kérdéskörének feldolgozásához. Az egyik lehetséges utat a korszak párhuzamos jelenségeinek, összefonódásainak mélyfúrásjellegű, kutatáson alapuló kiállításai jelentik, így például a Fővárosi Képtár – Kiscelli Múzeum elmúlt néhány évének időszaki kiállításai: a *Mutató nélkül | B. A. úr X-ben – Gróf Ferenc kiállítása*, az *1971 Párhuzamos különdidők* vagy *Bartha Lajos – Túlélési stratégiák* című tárlata, az Új Budapest Galéria *Nagyítások – 1963. Az Oldás és kötés kora* című 2016-os kiállítása, illetve a Blinken OSA Archívum–Centrális Galériában jelenleg is megtekinthető *Balra át, jobbra át – Művészeti és politikai radikalizmus a Kádár-korban // Az Orfeo és az Inconnu csoport* című kiállítás. Míg ezzel szemben számos olyan – a váci Hinczkiállításához hasonló – hazai és régiós intézményi példával is találkozhatunk, melyet leginkább a „kollektív amnézia” kifejezéssel jellemezhetünk. Ilyen a ma Észttörténeti Múzeumnak – 1990-ig az Észtt Szovjet Szocialista Köztársaság Történeti és Forradalmi Múzeumának – nevezett intézményben 1987-ben felavatott Nemzetek barátsága című Evald Okas freskó esete is, mely nem sokkal felavatása után aktualitását veszítve először függöny mögé, majd igény szerint elhomályosítható üveg mögé kerülve emlékeztet a nemzet szovjet múltjának fel nem dolgozott voltára.

A kultúra számos területén akad még adósságunk a XX. század második felére irányuló kutatásokban, ezen adósságok törlesztésével pedig talán a rendszerváltás összetett kérdéskörének megértéséhez is közelebb kerülhetünk, mind hazai, mind a régiós vonatkozásban.