

A posztmodern agóniája

Bárdosi József: *Évek és képek. Történelem és/vagy esztétikum (1960–2010)*

MMA Kiadó, 2017

2017 végén egy méretében is tekintélyes, vaskos album jelent meg az MMA Kiadó gondozásában, Bárdosi József munkája, *Évek és képek* címmel. Van alcíme is: *Történelem és/vagy esztétikum (1960–2010)*. A szerzőt nem kell bemutatni, a váci Tragor Ignác Múzeum művészettörténésze, újabban képzőművész is, több kiállítása volt. Azt tudtuk róla, hogy szenvedélyesen gyűjti a kortárs figurális alkotásokat, és könyveivel–publikációival is találkozunk. Arra azonban nem számítottunk, hogy egy ilyen meghatározó művet tesz le a kortárs képzőművészet asztalára. A kortárs művészet az utolsó ötven évben a legnagyobb bizonytalanságban leledzik. Amióta Hegyi Loránd eltávozott a Műcsarnokból 1990-ben, ez a terület szinte gazdátlaná vált.

Bár az elismert szakembert elsősorban a nemzetközi tendenciák foglalkoztatták, azok diszciplináit igyekezett a maga számára értelmezni, a gyakorlatban azonban számos kezdeményezés fűződik a nevéhez. Az Új szenzibilitás és a Frissen festve csoportos kiállításai hozzá kötődnek, az új jelenségek észrevétele és szervezése feltétlenül az ő érdeme. Az *Új szenzibilitás* könyvének Utószó című fejezetében találunk valamiféle összegzést, a transz-avantgárd, a posztmodern, az új szubjektivizmus, az expanzió utáni művészet jelenségeit – a nyolcvanas évekről van szó – itt próbálja bemutatni, felmérni, a hogyan továbbról képet adni. Amit regisztrál, „a ’mozgalmak’ aktivista és expanzionista alkotói magatartásának felbomlása és szétesése”, egy sajátos, hosszú, elnyúló válságfolyamatot észlel, amelyben a „kulturális értékek meglehetősen mellékessé

váltak, meglehetősen az élet perifériájára szorultak még akkor is, ha a kultúra a váltságérezet ’kvázi levezetésének’ egyik módzataként tűnik fel olykor”. Ugyanennek az Utószónak a végén a következőket írja: „Nem hiszem, hogy ezt az új, még születőben lévő művészeti folyamatot feltétlenül meg kell neveznünk egy mindent magában foglaló, általános érvényű kifejezéssel, azt sem, hogy akár a transz-avantgárd, akár posztmodern kategóriája egyértelműen fedné a jelenséget.” Arról beszél, hogy a poszt-modern helyett az új szubjektivizmus, az új szenzibilitás fogalmakkal értelmezhetnének leginkább a bontakozó művészeti megnyilatkozásokat. Mégis van, amivel – ma – vitáznánk, ami nem egyértelmű – itt sem. Egyfelől leírja az aktivizmus és expanzionizmus felbomlásának tüneteit, másfelől azt állítja: „meggyőződésem, szerintem sem a modernizmus végéről, lezárulásáról, kifradásáról nem beszélhetünk, sem pedig valami újszerűen nem-modern keletkezéséről”. A későbbiekben többféle fogalmat is használ erre az időszakra: radikális eklektika, szabad stílus, rejtett klasszicitás. Ezek mind az elbizonytalanodásról, a modernizmus végétől szólnak, főként az utóbbi tíz év műtermését tekintve.

Hegyi Loránd mindig kívülről tekintett a magyar művészetre, mindig az analógiákat kereste (és találta), és ez meglehetősen szűk sávnak bizonyult. Nem hitt abban az önmegújító képességében, amely a kortárs alkotásokban megnyilatkozott. A modernizmus mellett – igaz ötven éve – valóságos hitvallást tett, ám az óta a helyzet megváltozott. Több szakember is arra bázírozott, hogy a posztmodern elhozza

az áhított kibontakozást, fellendülést, ám ez nem következett be. S közben intézmények, műhelyek, csoportok úgy tesznek, mintha mi sem történt volna – a végletes, szélsőséges modernizmusra hangolódva alakítják elképzeléseiket, programjaikat, preferenciáikat. Ki kell mondanunk: a modernizmusnak, a posztmodernnek, ahogy eddig értelmeztük és elfogadtuk, vége. Az elmélet és a gyakorlat elszakadt egymástól. S ez sajátos feszültséget okoz az alkotómunkát végzők és a megítélők közt.

Ezért volt jó és szerencsés Bárdosi könyve, mert ezt a helyzetet feloldja, helyére teszi az elmélet és gyakorlat diszkrepanciáját, s lehetőséget teremt – minden szereplőnek – az érdemleges korrekcióra.

A könyvnek ez csak az egyik érdeme. Mert feltárja az elfedett áramlatokat, bemutatja az elhallgatott műveket, és valódi összefüggéseikbe helyezi az új jelenségeket. Így feloldja a sajátos értékválságot is.

De mielőtt erre rátérnék, tekintsük át a kötet egyéb tartalmait, újdonságát. Leírja, ma ott tartunk, hogy a mű helyébe az értelmezés lép, máskülönben suhognak az ideológiai kaszák, vágnak a szellemi guillotine-ok. Műválogatásának részét képezi a betiltott, elhallgatott, megsemmisített művek sora. S itt merül fel az új fogalmak képzése, használata, az időképek és időszerű képek megkülönböztetése. Ahogy a szerző írja: „Minden hatalom megrendelte a maga idő- és időszerű képeit.” A baloldali/szocialista kurzus is leadta a maga megrendelését, amely három korszakra oszlik: szocialista művészet (a századelőtől 1948-ig), a szocialista realista korszak (1948–56-ig), kockafejű realizmus v. szocart (1957-től a rendszerváltásig). Az időképek marandósága – Fehér László aluljáró képei, Fillencz István árnyékvilága, Kéri Ádám forradalomidézése – arról szól, hogy a jelennek megvannak a tabukat félretvető-toló útjai, más alkotások pedig arról szólnak, hogy a múltat nem eltörölni, hanem megőrizni kell. S vannak analógiák, amelyek rávilágítanak a mai helyzetre. Például Madarász Viktor Hunyadi László

siratása, mely a kiegyezés előtt ébresztette a lankadó lelkiismeretet. Ezek a példák – ha nem is kaptak kellő nyilvánosságot – rávilágítanak azokra a rejtetett folyamatokra, amelyek az időképeket létrehozták. A nyolcvanas években Konkoly Gyula, Kelemen Károly, Filep Sándor, Varkoly László alkottak hasonló, több értelmű műveket. Bárdosi szerint a 80-as években az eredetiség és az esztétikum feladásának, a „másodlagos eredetiségének” az ideje jött el. Az első fejezet végén a szerző megvallja, mi vezette a művészettörténet értelmezésekor, választásait mi motiválta: az idő, a kifejezés (a stílus), a korszellem és az ideológia.

Bárdosi szemügyre veszi a mimézis platoni és arisztotelészi elveit (és gyakorlatát), az idealizáló és valóságnak megfelelő, naturalista ábrázolást, és megvizsgálja: miként tükröződött ez a a szocialista Magyarországon. Miként lett Félegyházi László Bútorgyári sztahanovistája a politikai reprezentáció megnyilatkozása, míg Csernus Tibor egyre távolodva ettől az eszménytől, megfesti a Három lektor című képét. Bárdosi elemzésével azt bizonyítja, hogy a szocialista realizmus keretei közt is születtek remekművek annak ellenére, hogy „a művészeket beterelték abba bizonyos platoni barlangba, hogy a kommunista eszmék vízióiról, egy még nem létező valóságról alkossanak realista képeket”.

Az író által felvázolt második korszak annak a tanulságával kezdődik: a Három lektor nem arról szól, amit ábrázol. Ez a „kitérő” egyik menekülési útvonala volt a magyar alkotóknak. A „nem történt érzése” lassan paranoiás érzületté változott, amely lebénította a terület szereplőit. Lakner László „hallgatása”, a Varrólányok azonban (ismét) megvalósította a lehetetlent: nem arról szólt, mint amit ábrázolt. (Legalábbis nem csak arról.) Az 1960-as kép „hallgatása” nem bárgyúság, hanem „a kádári diktatúra lenyomata”. A tiltakozás, a szabadság utáni vágy, az egyen fejen egyen tetű érzése kapott kifejezést a varrólányok lefojtott depressziójában. A németalföldi példák negatívra fordul-

tak, a szegénység és a hiány árnyékában, a megszállás nyomasztó légkörében Szabó Ákos csendélete, a Konyha válik horrosztrikus utalások hálójává.

A kötet ez után Bárdosi válogatásának példatára. A realista, figuratív magyar meseterek felvonultatása. Időképeik azt bizonyítják, hogy kivételesen lehetett az alkotásnak érvényt szerezni a lehangoló körülmények ellenére.

Gyémánt László, Konkoly Gyula, Méhes László, Lakner László, egy-egy műve felcsillantotta a tiltakozás, az ellenállás (ellenézés) némely vetületét. Egyik legnagyobb hatású kép Méhes László: Langyos víz című festménye. Bárdosi azt írja: „A párt igen érzékeny cenzorai azonnal megértették, hogy homok került a gépezetbe, azaz Méhes László nem a munkás szellemi arcát, hanem a munkást ábrázolta, az pedig nem volt kívánatos látvány.” Fehér László festménye a korszakból – Sorozat – önarckép (1974–76), egy „okos festmény”, ahogy Bárdosi írja, „mert nem marad meg a közlés akciósíntjén, hanem következetesen rögzíti a felismeréseit, amelyeket a diktatúra már nem tudott kicselezni”. Az egyre több sötét – a négy fázisban – felmutatása a felnőtt lét ellehetetlenülésének demonstrációja is.

Kelemen Károly Beuys fojtogatása, egotetoválás című kép elemzésekor Bárdosi fontos megállapításokat tesz. A vége a komédiának közismert parafrázisait alkalmazva érzékelteti: vége a posztmodernnek, elbúcsúzhatunk a modernizmustól. Kim Levin és Jürgen Habermas tanulmányaira hivatkozva teszi ezt. Az a bizonyos radirkép egy korszak végét is jelzi. Ahogy Bárdosi fogalmaz: Kelemen műalkotásai „nem belesimultak a modern művészeti kánonba, hanem lezárták azt”. Törlésjel alá tették a múltat.

Az ellentmondás nyilvánvaló: miközben a nemzetközi trendek a modernizmustól való elszakadásról szólnak, nálunk, a nyolcvanas években, még a modernizmus a szabadság megnyilvánulása. A szerző gúnyosan idézi a 81-es *Művészet, társa-*

dalom, művészetpolitika című broszúrát, amelyben neves elméletírók nyilatkoznak meg – miről? – a munkásábrázolásról. Hermann István arról panaszkodik, hogy a „munkást beleragasztották környezetébe”, míg Szakáll Ágnes: Bauer János szabómester és műhelye című képen megfigyelhetjük a modell valódi „szellemi profilját”, azaz önazonosságát. A marxista esztétika által hiányolt jegyek, ha a valóságban megjelennek, visszautasítandók. Szakáll Ágnes realizmusa, nemzeti festészetünk múltjából merített eszköztára, autentikus megnyilatkozása ezért került elutasításra.

A Bárdosi József által felállított képlet azonban folytatódik. Miközben új és új alkotók jelennek meg, új és új következtetések levonása szükséges.

A hatalom részéről megnyilatkozó elvtársi ideológia a hiteles munkásábrázolást követelte, ám a valódi, élethű műveket elutasítják. A szerző szerint „Bernáthy Sándor brigádképei teremtették meg a műfaj virágkorát. Fehér és Bernáthy már nem a marxi értelemben kizsákmányolt bér munkást ábrázolta, hanem a szocialista rendszerben uralkodó osztálynak kialakított munkás valódi arcát.” Az osztályellenességnek számító parasztság és polgárság ebből a körből teljesen kiszorult. Marosvári György és Balogh Gyula – a Gyulai Művésztelep közvetítésével – ezt a hiányt pótolta.

A kollektív körkép Nyári István műveivel folytatódik, akinek hiperrealista képei a lefelé tendáló szocializmus árnyoldalait villantották fel. Bárdosi itt továbbviszi a kritikus művek sorát. A már emlegetett festők, mint Barabás Márton, Bernáthy Sándor, Fehér László és Kocsis Imre hiperrealista művei nyíltan tapintottak rá a rendszer érzékeny pontjaira. Fillencz István, Károlyi Zsigmond, Sarkadi Péter kísérletei színesítik a további arcéleket. Bárdosi levonja a következtetést: az említett festők iróniája már „nem a vidéki létre, még csak nem is az ábrázoltakra, hanem a politikai rendszerre vonatkozott”. Ennek egy provokatív példája – 84-ben! –

Balogh István Vilmos Jan Pallach című képe. Konkoly Gyula a fasizmus eufórikus ünnepi perceit idézi meg, Kelemen Károly a kádári boncasztalra fekteti Chiricót és Bracellit, a modernizmus „szentjeit”, Molnár László József az elmúlás grafikáival hangolódott rá a kor életérzésére. Filep Sándor grafikai sorozata sem „jókedvű”, amely Az alapi elmegyógyintézet lakói címmel készült. Bárdosi joggal emelte be a diktatúra idején készült időképek közé. A művészettörténeti tanulmányok és a hiperrealizmus nyomait viselő művek a betegség mélyvilágába merülnek alá a három külsődlegesen is deformált figurával. A háttér egyszínű, szegényes volta – Bárdos töredékesnek nevezi – a történelmi körülményekre utal, a szocializmus széthulló világára. Bár a képet én magam is sokszor láttam, egyetérthetek a szerzővel, amikor a neomanierizmus kategóriájával nevezi meg az említett alkotásokat. A továbbiakban a szakember azt írja: „Filep képei egy átmeneti korban születtek, de azt is írhatnám, hogy a korabeli Magyarország hasonlatos volt egy félig nyitott elmegyógyintézethez...” Az analógia találó és félre aligha érthető, ami az ország állapotát érinti. A „mozgástér hiánya” többeket kétségbeesett reakciókra késztetett, mások elhagyták a jól ismert (kiismert) „szenvedésterepet”, amely egy elmegyógyintézet belső rendszerére hasonlított leginkább.

De nézzük tovább a felvonultatott galériát, mely újabb és újabb adalékokkal gazdagította az elhallgatott, félreszorított alkotók és alkotásaik körét.

Gémes Péter a létkérdések felvillantásával nőtte túl a kényszereket, az Árkadia mítosz ébresztésével. Pásztor című képe – a „vándor és a bújdosó” alakja után – a vágyat fejezi ki az ideális vezető iránt. A harmóniára való törekvés jelenik meg utolsó képein.

A felsorolást Fehér László képe zárja: A szobor alatt I. A történelmi csatározások rémei alatt töprengő sziluett kisember kontrasztja mindennél többet mond. Bár-

dosi így jellemzi a művet: „Az emlékműveket ábrázoló városkép már a történelem színpada is, amely képes megjeleníteni a második világháborútól a rendszerváltásig ívelő történelem kulcsmozzanatait, tehát időkép.”

Azt hiszem, Bárdosi fontos munkát végzett el bizonyos intézmények, műhelyek, ideológiai mainstreamok helyett. Egyfelől feltárta az ideológiai csapdahelyzetet, amelyet a szocializmus időszaka kínált a maga tehetségeinek, másrészt bemutatja: milyen körülmények között születtek meg az „időképek”, amelyek a korszak valódi, hiteles arcát reprezentálták.

Ám a gyakorlati helyzet a Szegfű Gyula-i meglátással írható le: „Valahol utat tévesztettünk.” Bárdosi leírja, hogy a „művészettörténet vége” diskurzus félresiklott kis hazánkban, s abban a torz folyamatban valósult meg, hogy a posztmodern frontális támadásba ment át a kultúra minden területén. Ennek során posztmodernizálták a kortárs művészetet, könyvkiadást, médiát és az esztétikát. Ez a célt tévesztett modernizmus uralta el a terepet. Segítségül hívja Hans Belting gondolatait, amely azt írja „kimerülni látszik az a tradíció, amely a modernnek fellépése óta élt, és mindnyájunk számára jól ismert formák kánonjává vált”. Nem a művészet, a művészettörténet ért véget, hanem az a kísérlet, amit a fenomenológia radikális kísérletének neveztek. Hogy miért váltunk a posztmodern áldozataivá? Bárdosi válasza ez: akkori érzékenységünk és érdeklődésünk is erre felé vonzott. Ám ennek az lett a következménye, hogy más-ként láttatták velünk a világot. „Félreértettük a szavakat, a könyveket és a politikai szövegeket” – ahogy a szerző írja. Sajátos aszinkronitások jöttek létre a kultúrának küldött jelzések nyomán. Ha nincsenek kritikus, antikommunista alkotások, akkor megnyílik a vasfüggöny. Ezt a kiegyezést nevezi Bárdosi az új szenzibilitásnak.

Talán ebben nem értünk egyet a szerzővel. A megosztás valóban sikerült, de

voltak olyanok, akik mindkét csoportban – a kimaradtak és a benne levők közt – egyaránt szerepeltek. Nem csak a „kimaradtak” folytatták a korábbi radikális tevékenységet – „ami a hatalmi játszma ellenére is minőséget képviselt”. Ebben Hegyi Loránd „stílussteremtő ambíciói” épp úgy megmutatkoztak, mint az alkotók innovatív impulzusai. Hogy részét képezték bizonyos politikai manipulációnak? Ez tagadhatatlan.

De ez nem változtat a lényegen.

Abban teljesen egyetértünk, hogy „az avantgárdnak vége, s ez nem pusztán ki nyilatkoztatás, hanem valóságos jelenség”. A transzavantgárd klasszicizálódása szabad utat nyitott a művészek egy részének, hogy legalizálják magukat a posztmodern jegyében. „Ezek a képek művészettörténeti távlatba helyezik a kortársiasságot, a jelenről pedig nincs mondandójuk.”

A kötet utolsó részének egyik fejezet-címe a következő: „Korunk hőse, avagy a heroikus ego útja az avantgárdból.”

Itt már felvonul az új generáció, mely éppen ennek a kiütkeresésnek a gondjával van elfoglalva. Kiderül, s ezt Bárdosi részletesen kifejti, a modernizmustól nem is olyan egyszerű megszabadulni. S bár a modernizmusnak vége, a művészet és a művészettörténet továbbra is „csordogál”, a teendők az ego szintjére terelődnek. A korábbi években az államhatalom szigorúan őrizte a nyilvánosság bástyáit, de az évtizedek folyamán „a megszólalás számtalan módozatát alakítottá ki a képzőművészek. Létrejött a metanyelv, a pszeudó és az aktualizálás.” Itt egy érdekes kérdéssel találkozik Bárdosi, amikor azt írja: „A bonyolult kódolás az egyik

oka, hogy korunk embere nem igazán érdeklődik a jelenhez vezető út képzőművészeti teljesítménye iránt.” Ez egy külön misért is megérne a recepció szempontjából.

Az már súlyosabb megfigyelés, hogy a rendszerváltozás után sem lehet beszélni a valóságról. Létrejött a nem jelentés világa. A tematikus megfelelés létrehozta az új egységesítést, a sugalmazott, felkínált értelmezés, amelyet nem lehet következmények nélkül megszegni.

De térjünk rá azokra az új alkotókra, akiket Bárdosi elemzésre érdemesít. Gerber Pál, König Frigyes, Szurcsik József, Szotyori László, Wechter Ákos, Zrinyifalvi Gábor, Lajta Gábor, László Dániel, Adorján Attila, Tamási Claudia, Kondor Attila, Lőrincz Tamás, Birkás Ákos, Szabó Ábel, Wachter Dénes. Mindegyik portré egy-egy út, egy-egy kibontakozás. Wachter Dénes képéről (*Cím nélkül*) írja zárásként a szerző: „nem kritikai, nem ellenzéki... sokkal inkább a tájkép csata után posztbirodalmi lenyomata, amely nem újdonság az Európai történelemben”.

Kissé hosszúra nyúlt elemzésemet bocsássa meg az olvasó. Végül is 300 oldal nem könnyű szöveg, amelynek gondolati eredetiségét, sok filozófiai és esztétikai utalását, stilisztikai finomságát, szellemességét nem voltam képes még így sem követni, érzékeltetni. Folyhat kultúrharc, de nem zsurnalisztikai szinten. Ám egy olyan eszmecesterbe, aminek középpontjában Bárdosi könyve áll, szívesen részt vennék. Az *Évek és képek* szövegét tanulsággal olvashatják a végrehajtók és az elszennvedők. A tennivalók azonban elkerülhetetlenek.

Péntek Imre