

## Tájkép csata közben

Utóvéd előre!

A felszólítást a műértőnek és felettébb elméletinek szánt poszt-, transzavantgárd stb. után Balaskó Jenő költő, muzsikus, publicista, többször letartóztatott és be tiltott garabonciás fogalmazta. Átírta az elmélet kategóriába gyömöszölt törekvéseket, egyúttal fölfedte a művészet bűvópatakjait, melyek a felszín alatt csörgedezve később sarjadt hajtásokat nevelgettek. E jelenség soká nem szűrt szemet, mert a pártállam egyrészt marginálisnak láttatta, másrészt lélegzethez sem hagyta jutni. Így aztán a 60-as évek elejétől a 70-es évek végéig eltelt két évtized mocsarából csak a valóban eltökéltek léptek tovább. Kevés kivétellel független művészképzés nem folyt, a szabadlelkű alkotókat elhallgatták-elhallgattatták, vagy önként feloldódtak a szocreál heroizmus tégelyében. Bevett sémáktól elrugaskodók mindig voltak, de nemhogy egy fecske, egész raj sem képes nyarat csinálni. Vagy mégis?

A valóban újfajta törekvéseket Magyarországon az olvadó (alvadó?) Kádárkorszak ínsége, nyugaton az ún. fogyasztói társadalom bősége, magyarán a konzumidiotizmus torzította vagy épp hamisította és silányította kérészéletű divatokká. Nálunk a cenzúra, míg a vasfüggönyön túl némely kiadók, galériák, a bulvármédia, a szakirodalomnak álcázott fontoskodás (fondorkodás) és a póre sznobizmus túlnyerte magát, egészen a blöffig, vagyis az üres gesztusokig.

Mindez csöppet sem előzmények nélkül való.

Szabadság helyett a szabadosság sulykolása sokszor vezetett álművészetekhez, azok sikerré ordításához, fanyalgáshoz a természetestől, mi több, annak leszólásához, filmben, színházban, képzőművészetben és a szépirodalomban egyaránt. Jóllehet a nemi irányultság csupán hajlamaink egyike, semmi több. A deviancia és az öncélú megbotránkoztatás Nyugaton már rég katedrát nyert, kezdve a hírneves kasseli Dokumenta-kiállításon Joseph Beuys gépzsírral félig töltött termétől a feszületet vizeletbe mártó Nietschig meg a Hriszto Botev-féle land, a body és a mail-art-féle próbálkozásokig. Az efféle buzgalmat nehéz mosolygás nélkül megállni. Nulla vagy minimális szakmai-technikai felkészültség

WODIANER-NEMESSURI ZOLTÁN (1948) író, forgatókönyvíró, kommunikációs szakértő. Legutóbbi regénye: *Alkony, 1580–1605* (Hitel Könyvműhely, 2019).

nem helyettesíti a mondanivalót, hát még a szexuális vonzódás bárkihez, netán egy tárgyhoz. Sapphót nem lesbikusságáért, Verlaine-t, Rimbaud-ot, García Lorcát, Pasolinót nem homoszexualitásukért, másokat nem annak ellenére becsülünk. Salvador Dalí nem exhibicionizmusa miatt korszakalkotó. Gaudí sem. Csernus Tibort, Lakner Lászlót, Méhes Lászlót nem csupán virtuóz ecsetkezelésükért és újszerű látásmódjukért, gondolati tartalmukért is értékeljük. Makovecz Imrét nem nyers szókimondása, hanem a szerves építészet tette egyedülállóvá. Ajtony Árpád, Balaskó Jenő, Csörsz István, Dobai Péter, Fodor Ákos, Hajas Tibor, Hajnóczy Péter, Juhász Sándor, Petri György, Tábor Ádám s néhány más tollforgató egy forradalminak hazudott kor úttörői voltak. A hirtelen feltűnni vágyók viszont szétporladtak, mint a divathullám fölhabzó tajtékja. Erős késéssel mind Marcel Duchamp farzsebéből bújtak ki. Az újító francia szerint „mindenki művész s minden lehet műtárgy”. Francois Truffaut azt mondta: „A film közelít a népművészethez, s akkor válik teljessé, ha a kamera, a nyersanyag, a labormunka és a vágás nem kerül többbe, mint egy golyóstoll.” Duchamp megpróbálta lerombolni a megmerevedett esztétikát, ezzel az androgün, a homoerotikus, a pop, a happening, a koncept és a performance előfutára, miközben saját magát képzőművészként, íróként, esszéistaként egyaránt a szexmániásokhoz sorolta. Csakhogy követőik és utánpótlói Duchamp és Truffaut provokatív megállapítását túl komolyan vették, így hát legföljebb sikeres provokátorok. Ám ők ketten – és sokan mások – elindítottak egy kezdeményezést, mely lényegében sose maradt abba.

A filmezés a digitális kamerákkal valóban olcsóbb lett, de jöttányival se több a jó rendező, a jó operatőr, illetve az emlékezetes alkotás, mint korábban. Éppúgy, ahogy a remek író-t költőt meg a tervezőgrafikust sem a számítógép teszi azzá. Főleg nem a botrány és a szándékolt elrugaszkodás a józan észről és a valós problémáktól. Más a rendszerkritika és a túllépés a meghaladott előzményeken – nyugaton a túlfogyasztás, keleten a diktatúra és az ostoba korlátoltság elvetése –, megint más a feltűnésvágy és a kérészéletű hírnév hajszolása. Ami ott társadalmi és művészi elidegenedés, vagyis ellenkultúra, az itt ellenállás.

A többség ízlése vagy ízléscicoma a művészetben nem mérce, de egy deviáns kisebbségé sem az. A minoritásból hamar kitűnnek a tehetségtelenek – de a tehetségesek is. Előbbiek a lehangosabbak, mert képesség és mondanivaló híján marad a marketinggel megtámogatott sznobizmus és önnön viselkedésük. A többség ítélete esetenként valóban kétséges, de az idő a valódi értékeket visszaigazolja.

A Balaskó Jenő emlegette utóvédek a korábbi progresszió, vagyis az avantgárd, a nonfiguratív absztrakció, a kubizmus, a szürrealizmus meg a Bauhaus-konstruktivizmus örökösei és folytatói a megújulást valóban komolyan vették. A műhelymunkát elvégezték, feladatukat szakmának (is) tekintették éppúgy, mint a társadalomkritikai törekvést és az elmélyült gondolkodást. Magyar képviselőiknek a média és a divat csöppet sem segített, mi több, munkáikat hazai kritikusaik lekicsinyelték vagy elnyomták, közülük nem egyet följelentettek

és börtönbe juttattak. Nekik 2019-ben elsőként Szemadám György festőművész-író állított emléket a Múcsarnokban az Egy/Kor, Különutak és kivonulók című, tizenegy képművészt (Blaskó János, Bocz Gyula, Cerovszki Iván, Csutoros Sándor, Dombay Győző, Gadányi Jenő, Karátson Gábor, Lisziák Elek/Lexi, Jakobovits Miklós, Ócsai Károly, Szeift Béla) felvonultató csoportos tárlattal és róluk forgatott tartalmas portréfilmjével. Készült rá, mivel nevezettek pályatársai voltak, nem mellesleg *Háromperhármasok* című könyvét az újítók besúgóiról és kerékkötőikről jóval korábban írta. A felsoroltak munkái fénykörbe vonják a homályba borított esztendőket olyannyira, hogy a néző hunyorog. Sokan azt sem tudják, hogy az épp csak megtűrt vagy tiltott irányzatoknak volt senkiföldje, ahol már-már halotti csöndben vagy golyózáporban születtek jelentős alkotások. A tárlat láttán felmerül a kérdés: vagyunk olyan gazdagok, hogy másfél évtized termését elfeledjük, vagy hagyjuk porosodni? Engedjük, hogy azok, illetve szellemi örökösök lökjék sutba, akik nem is olyan rég árulkodtak és tiltottak, ma pedig „elhatárolódnak” és kirekesztésről fecsegnek?

Hasonló áttörés volt Kisfaludy András dokumentumfilmje, az „Elhallgatott zenekarok” a 60-70-es évek muzsikuszámkivetettjeiről és számúzóikról. Az említett időszak húzd meg-ereszd el játszmái persze nem múltak el nyomtalanul. Kisebb csoda, hogy a még élő tanúk: Szemadám György, Kecskeméti Kálmán, Prutkay Péter, Kisfaludy András és mások a történeteket legalább az emlékezés szférájában képesek feleleveníteni, beleértve annak mérföldköveit: a két Iparterv kiállítását és a Szürenon csoportot (Csáji Attila szóalkotása a szürrealista és a nonfiguratív összevonásával), melyek egyszerre jelenítették meg a pop artot, a performance-ot és a konceptuális törekvéseket. A Szürenon tárlatok első állomása 1969-ben a Kassák Művelődési Ház, amit olykor a részt vevő művészek betiltása, illetve munkáik eltávolíttatása követett (így járt Prutkay Péter, más alkalommal Veszely Ferenc/Fityi).

Az odakozmált gulyásszocializmus – ahogy a leves – vegyesen főtt: kinek laktatóan, kinek egy életre elcsapta a hasát. A korszak felettébb tarka figurákat vonultatott fel. Működésük a trabantos-paneles kispolgári szürkeségben valószínű színorgiaként hatott. Pályakezdő írókat, költőket, festőket, szobrászokat, filmeseket, fotósokat és más szegénylegényeket akkoriban két ember toborzott maga köré: a klasszikus hanglemezeket gyűjtő Petrigalla Pál és a később leplezett besúgó, dr. Végh László röntgenorvos. (Mint egy tacepaót, éppen ő függesztette ki lakása falára: „Ne jelents! Mi már jelentettünk!”)

A Kádár-kori katakomba-évekről, illetve a 70-es évek hat magyar pop stílusban (is) alkotó művész munkáiról (Csáji Attila, Kemény György, Lux Antal, Pinczehelyi Sándor, Tót Endre, Veszely Ferenc) 2013-ban a szentendrei régi Művésztelep és Galéria termeiben Szabó Eszter Ágnes szervezett kiállítást, mintegy igazolva, hogy a markáns üzenet átjut a vasfüggönyön is. Nem azonos a Beatles Sárga tengeralattjárója motívumaival és töltetével, nem másolja azokat, de nem is vidékies. A korszak elutasítottjai megértették a pop-pápa, Andy Warhol üzenetét az irányzat demokráciájáról: „a leggazdagabbak lényegében ugyanazokat

a dolgokat vásárolják, mint a legszegényebbek. Nézzük a tévében a Coca Colát, közben tudjuk, az elnök is, Liz Taylor is azt issza...” Egyszóval a pop közérthető éppúgy, mint az amerikai beat-irodalom Walter S. Burroughs „Meztelen ebéd” (Naked Lunch) című regénye vagy a Rolling Stones zenéje, szövegeivel együtt. Csakhogy azok a túlfogyasztást és a burzsoá felszínességet propagáló társadalom kritikái, míg Magyarországon felszabadító szelleműen játékos-ironikusak. Ugyanakkor a pop art nálunk is a jelen művészete; nem elvágódó, sokkal inkább kiterjesztő, az ábrázolás határait feszegető, egyben a tömegkultúra parafázisa, a hagyományos ábrázolás szöges ellentéte. Szabó Eszter Ágnes szerint „személytelenség, távolságtartás jellemzi, a művek nem tükrözik alkotóik érzelmeit, hangulatukat és vágyaikat”.

Itt azonban a pop sajátos értelmet nyert. Szabadsághiányos világunkban a változtatás vágya egyszerűen felülírta az irányzat eredeti célját és üzenetét. Szabó Eszter Ágnesnek igaza van: „a magyar pop art kevésbé kapcsolódik az angol-amerikai példákhoz. Inkább a formai-technikai elemeket vette át: a nagyítást, a szitanyomást, a ready-made-et stb.” Átvette a kockakövet is, noha – vagy épp azért – sokkal inkább az 56-os forradalom egyik jelképe. Párizsban a 68-as diáklázadás, Csehszlovákiában a prágai tavasz szimbóluma. Mifelénk is a változást megjelenítő attribútum, csakhogy más előzmények nyomán, másfajta közegben. A popkulturális kezdeményezések Nyugaton az akcionizmus ismétlődő produktumai, nálunk azonban reakciók, vagyis válaszok az elnyomásra és az osztályadalmi tespedésre.

Az offset és a szitanyomás a viszonylag későn, 1977-ben kezdeményezett Makói Grafikai Művésztelep elsődleges technikája, groteszkbe hajló fotóival együtt. A telephez számtalan ma már elismert művész csatlakozott, de ahogy mondani szokás, az egy másik történet. A szita a sokszorosítás hosszú éveken át bevett alkotói módszere és technikája, olyannyira, hogy egyik legjelesebb művésze, a nemrég elhunyt Horváth László Xavér/Hitves és Veszely Ferenc/Fityi sose mondtak le róla. Már csak azért sem, mert a mai számítógépes feldolgozás mellett „kézművesnek” számítanak, akár a rézkarc, a linó, a fa- és az acélmetset. Ezért születtek jóval később is tárlatok, többek közt a Karton galériában, a „magyar hippik” és az underground kapcsolatait vizsgálva. Ezért folytak heves viták a 90-es években Keserü Katalin „Variációk a pop artra” című kiállítás-kezdeményezéséről és kötetéről, melyben a művészettörténész a magyar változat(ok) sajátosságait kutatta összehasonlító módszerrel. Keserü szerint a műfajnak megvan a maga kelet-európai jellegzetessége, többek közt a politikai tornasorból kitüremkedő ifjúságnak szánt üzenetei miatt. Nem melleleg a 60-as években jött létre egy sajátos jelenség: a nagyvárosi galerik összeverődése. Leghírhedtebb csoportosulása a Kex együttes baráti köre, a ma is létező, jórészt művész-értelmiségi összetételű „Kalef”; az a Moszkva téri társulás, mely ellen számtalan rendőri eljárást, végül politikai pert indítottak. A kulturális ellenállás keleten-nyugaton egyaránt szült alkotókat és alkotásokat, de nálunk nagyon más. Akkoriban hozzánk még nem jutottak el Elliot Aaronson, Vance Packard,

David Riesman, Marshall MacLuhan és az LSD-propagátor Timothy Leary írásai, de ha hozzáférhetőek, túlzottan akkor sem befolyásolják a hazai pop artot, a performance-ot, a happeninget és a konceptet. Azonban némi késéssel itthon is megjelent a francia egzisztencializmus, a tárgyiasra csupaszított „nouveau roman” meg a (nyugat)német és az olasz újbalos esztétika-filozófia (ma kulturális marxizmusnak hívják). Kísérletező művészeti törekvéseinkre csöppet sem hatottak, annál inkább a Jogi és a Bölcsészkar környékén szerveződő, a dogmatikus eszmékből kiábrándult szélsőbaloldali-maoista, Che Guevara kubai forradalmár-terroristát dicsőítő csoportcsákra.

A nyugaton divatozó experimentális performance egyik jellegzetessége, Szentjóby Tamásnak az Ipartervben kiállított, primitíven sokatmondó „Hordozható lövészárók” című munkája annyira közép-európai, hogy amerikai, német stb. példákra nem is emlékeztet. Csupán közelít hozzájuk, amennyiben a „nem művészet” egyik tárgyformáló ideológusa, Szentjóby pár megoldást onnan is átvett, akár az angol nyelvtudással felvértezett, az egyetemről egy tüntetés miatt eltanácsolt és bíróság elé citált költő-író-performancer Hajas Tibor/Biki.

Másképp dolgozott a szakmailag magasan képzett, csöppet sem autodidakta Kemény György, Pecsénke József, Árendás József és Bakos István. Vérgúnyos plakátjaikat és Veszely Ferenc képregényeit csak azok értették, akiknek látóköre a 30–40-es évek illusztratív rajzosságát és a szocreált meg a modernkedő brutalizmust jócskán meghaladta. Korai útkereső munkáikat a tiltás és a cenzúra-ellenesség határozta meg, de körülhatárolható műfajuk, a falragasz és a magazin tágabb mozgásteret biztosított. Pedig Bakos néhány divatfotója a modell mögött a rácsos kerítéssel meg a háttérben leskelődő napszemüveges nyomozóval jelzésértékű. Árendás nyelvi leleménye egy augusztus 20-ai plakát a nemzetiszín szalaggal átkötött tőkehússal és szövege: „Éljen a gusztusos hús!” ugyancsak, bár kiragasztása szóba se került. Másik markáns, időtálló munkája, a híres-hírhedt „Iparművészeti Főis-Cola volt az igazi” (törv. védve) is kapott hideget-meleget, de betudták a művész szójátékának. Rájuk – akár a korszak jelentős tervezőgrafikusaira – tán legerőteljesebben a méltán világhírű lengyel plakát hatott, hozzáteve: Lengyelország az időtt kulturálisan sokkal szabadabb volt, mint a keleti blokk bármely állama. A kapcsolat hangját az üvöltésig felerősítette az autóstopos utazgatás Krakkóba, Varsóba (a 67-es Rolling Stones koncertre), Lodzba és a tengerpartra. Mick Jaggerék csekély gázsijuk fejében három darab Warszawa személykocsit kaptak, azokat lengyel vodkára cserélték, de haza nem vihették, mert a brit vám értéküknél jóval több lett volna. A koncertre a magyarok belógtak vagy az ottaniak a stopos vándorokat besegítették. Ám a lengyel tervezőgrafikának nem volt szüksége rá. Magától lépte át a küszöböt, nemcsak felénk – egész Európában és a tengerentúlon is.

A kiátkozott művészeknek jót is tett, hogy nem kényszerültek belesimulni a hivatalosságba. Műveikkel lázadtak, vagyis a kiutat az értékteremtésben fedezték föl. Egyikük, Balaskó Jenő poéta-zongoraművész ellen két verse: a „Dózsa

halála” és a „Fasiszta vasárnap” miatt indult eljárás. Az indok megnevezése: „izgatás” fogalomként is nevetséges. Napjaink feledékenyei belelapozhatnának Balaskó nagy soká, 1985-ben kiadott *Miniciklon* című verseskötetébe, azután Szemadám dokumentumregényébe és Gervai András *Művészek, ügynökök, tartótisztek* monográfiájába, hogy a valódi kirekesztésről fogalmat alkothassanak.

Besúgók és besúgottak kitüntetett helyszíne volt Galántai György egy balatonboglári romos kápolnába szervezett csoportos tárlatsorozata. Végül az épületet a rezsim befalaztatta, a kiállítóteret lelakatolta. A vegyes társaságra és a politika zavarodottságára jellemző a résztvevők összetétele is. A kiállítók közé tartozott a Londonba távozó Háry Ágnes grafikus, animációs filmes, Pór György maoista bölcsészhallgató, a Párizsba emigrált Ajtony Árpád író, Csáji Attila képzőművész és az egymásra uszuló, zsarolással megfenyegetett alkotók közt a magyar filmet megújító Bódy Gábor, aki többek közt Ajtonyról is jelentett.

A végül mégiscsak engedélyezett boglári összejöveteleken tetten érhető egy tipikus magatartás: a korábbi ellenállók egy részének idomulása a rendszerhez, rosszabb esetben hithű azonosulásuk. Szemadám György találó megjegyzését idézve: „úgy jelentettek, ahogy – ha írni tudna – kutya a gazdájának.”

Tüllihégés? A helyes kifejezés: szolgálélek, még inkább cselédtempó. 1991-ben a Magyar Demokrata Fórum 5. Országos Gyűlésén a nemzeti kultúra alapkérdésként merült fel. Ott és akkor Csengey Dénes költő-író-politikus – „Mélyrepülés” című drámájukban Cseh Tamás alkotótársa – a közelmúltat pár erős mondattal jellemezte: „Én oszlatni szeretném az illúziót, azt, hogy a kultúra úgy működött, ahogyan kellett. Egy várszerű képződmény volt, abból időnként ki-kicsaptak a vár lakói... De nem ott időztek, hanem a várban. Megejtő látszat, hogy a vár áll. Csak az a szépséghibája, hogy a vár birtoklója nem a kultúra, hanem a politika. Az értékteremtő művészek nem várkapitányok, hanem a kazamatákba vannak zárva, olykor felhozzák őket a bástyákra, és körbemutogatják, hogy lám, még megvannak, mire a vár körül szolgáló népek eloszlanak.” Tegyük hozzá: a kazamataélet légszomjasai: Ajtony Árpád, Csernus Tibor, Lakner László, Méhes László, Sipos István filmrendező és sokan mások inkább emigráltak, semhogy a levegőtleniséget elviseljék.

Az alattvaló viselkedést a korszak kegyelt művészeinek is előírták. Ám a puhuló rendszer inkább dicsért és jutalmazott, semhogy ideológiájának erőszakkal szerezzen érvényt. Az elhallgatott művészek megélhetését többnyire alkalmi munkák biztosították. Csak a második-harmadik nyilvánosságban juthattak szóhoz. Művészeti kérdésekről csupán zárt baráti körben esett szó, ott sem veszélytelenül. Csutoros Sándor – a sors iróniájaként – Bódy „Amerikai anzix” című filmjében szerepelhetett, de az 56-os egyetemi tevékenységéért két évet ült Karátsón Gábort csaknem légmentesen elszigetelték. Bocz Gyula az elhagyott nagyharsányi kőfejtőben faragta remek szobrait, Cerovszki Iván remeteként munkálkodott, egy-egy mobil fa szobrán akár tíz-tizenegy évig, Lisziák Elek/Lexi a Pannonia filmstúdió fázisrajzolójaként küszködött. Magányos harcosok voltak, életvitelükkel, eredeti világlátásukkal és technikájukkal egyaránt.

Kitaszítottságukat fokozták Vadas József, Rényi Péter és a két Julianna: P. Szűcs és R. Székely értetlen, többnyire lesajnáló kritikái, akár az írók-költők esetében Király István, Pándi Pál s a hozzájuk hasonló irodalmi cézárok; a színházi világban Major Tamás és Molnár Gál Péter sokoldalúan kártékony döntnökök; a koncertszervezésben Pentz Zsolt és Borba Lajos; a hanglemezkidadásban Bors Jenő majd Erdős Péter, a Hungaroton vezérigazgatói, a magyar pop-rock-progresszív jazz főfelügyelői.

Ma már elképzelni sem könnyű, hogy a pártállam miért szentelt figyelmet – népes apparátust – a művészi próbálkozásoknak. A rendszer egyre trehányabban, mind kevesebb meggyőződéssel tette a dolgát, de volt ereje a kezdeményezéseket elfojtani. A fiatalokat százsám listázták akkor is, ha csak bulizni akartak, illetve a rendezvények és a tárlatok passzív résztvevői voltak. Csupán a Kexről, az adatok szerint legszorosabb felügyelet alá vont zenekarról, frontemberéről, Baksa Soós Jánosról és híveikről készült iratok öt-hat polcot töltenek meg. A rezsimet aligha veszélyeztették, ám akkori kifejezéssel élve „fellazítottak” – szorongatásukra árulkodó jelző –, vagyis a pártállamot pusztá létükkel és működésükkel valóban erodálták.

A fojtogató légkörből kitörés, egyben a besúgás legismertebb színtere a Fialtal Művészek Klubja (Fika) volt. Előadások, tárlatok, happeningek, kísérleti filmek, ivás, csajozás-pasizás, följelentések garmadája egy Népköztársaság úti épületben: szelep, melyből a gőz engedéllyel távozhatott. Megkönnyítette a spionok dolgát. Kifelé-befelé egyaránt igazolta, hogy a pártállam keretei közt ezt is lehet. Ráadásul a közvetlen vagy közvetett nyomás többnyire nem az MSZMP ismert korifeusain, hanem értelmiségi-művész megbízottain keresztül hatott. Ők játszották a portás szerepét, más szóval a beengedő-kidobó emberét, még hozzá meggyőződéssel. Ezért nehéz beszélni a magyar pop szervességéről és kiteljesedéséről. Maradandó értékei ellenére töredezett, hatása viszonylagos, merthogy kevesekhez jutott el. Szerepe nem azonos a vágyott trapézfarmeréval, a kockás inggel, a nylon orkáncabáttal és a hosszú hajjal. Azok divattermékek, az eredeti művészet azonban nem másol, és nem silányul utánzattá. Arra törekszik, hogy mondanivalóját hazai tartalommal töltsse meg. Itteni jelenségekre reflektál akkor is, ha az adott irányzat nemzetközi és elnevezése angolszász, francia vagy német. A filmes new wave, magyarul új hullám, és akként ismert, az olasz-francia neorealizmus meghonosodott kategória. Más a pop, a happening, a koncept stb., mert ezek az irányzatok elsőként valóban ott tűntek föl, s elnevezésüket egyszerűbb volt átvenni – de nem kopírozni.

A korszak újítóinak gyűldéje – inkább buborékja – néhány kocsmá, kávéház, művelődési ház és magánlakás is megfelelt ahhoz, hogy irányzatokat teremtsenek. Mái legismertebb személyiségük, Erdély Miklós építész, író, filmes, képzőművész, főképp teoretikus mellé változó összetételű csoportok szerveződtek – hasonlóan egy zenekar rajongóihoz –, csak hogy az ő társai nemcsak befogadókká, önálló alkotókká lettek. Erdély munkái azzal váltak szintézissé, hogy képes volt egy-egy tendenciát: az akciót, az environmentalt és a konceptet

tömören felmutatni és összegezni. Budai háza és annak kertje 1962 óta számtalan találkozó, művészeti akció, tartalmas viták ikonikus helyszíne; a kései avantgárd valóságos origója. A montázs, a fotogram és az INDIGO (interdiszciplináris gondolkodás), mindezekhez az indigó mint kellék felhasználásának hazai ősapja, művészetpedagógus, szuggesztív, megnyerő személyiségként már-már hadvezéri talentum. Újító volt az 50-es évek óta. Akkor az Európai Iskola képviselői ösztönözték: Korniss Dezső és Bálint Endre, majd Csernus Tibor, Lakner László, Pilinszky János, Kondor Béla és Altorjai Sándor. Humánusra jellemző: 56 októberében gyűjtést szervezett az áldozatok özvegyeinek és árváinak, később „Örízetlen pénz az utcán” címmel ezt is művészeti akcióvá nyilvánította. 1986-ban bekövetkezett haláláig küzdött, dolgozott és szervezkedett. Ehhez képest az egyetlen, máig megtekinthető nagyobb installációja, a „Hadititok” a Ludwig múzeumnak köszönhető. Első önálló gyűjteményes kiállítására súlyosbodó betegsége miatt már elmenni sem tudott.

Ami a művészkocsmákat illeti, a századforduló és a két világháború közti időszak legjobb hagyományait vitték tovább. Voltak „harmadik útnak” nevezett, féllegális felolvasóestek az Eötvös Klubban, az Egyetemi színpadon, a műegyetemi Szkéné Színházban, a Bem rock-parton (zenével), a Fiala Művészek Klubjában és másutt, de a vitajellegű műhelymunkát egy Akácfa utcai kocsmában, a Hungária kávéházban, a Baletticipőben, a Kárpátia sörözőben, a Muskátliban, a Kispipában, a Gong presszóban, a Váci utcai Annában, a budai Tik-Takban, a Sarokházban, a Krisztina cukrászdában s még a fene tudja, melyik ivóban végezték. Pár évre a művészek törzshelyeivé váltak, aztán elvándoroltak máshová. Többek közt a Belvárosi kávéházban, a Vén diákban és a Felszabadulás téri Egyetem presszóban nézegettük Koncz Csaba fotogramjait, Lugossy István/Johel dinamikus szociofotóit, fény-árnyék hatásokra alapozott, 18×24-es fekete-fehér felvételeit és Rózsa Endre verseit. Onnan (is) kerültek szövegek az újjvidéki *Új Symposium* és a párizsi *Magyar Műhely* szerkesztőségébe. A „Felszab téri” kávéillatú, füstös Egyetem presszó intézményként valóban felszabadító volt a találkozókra s a munkákra nézve (főképp a Kassák Színház betiltása után). A korszak jeles szervezője, a költő-esszéíró Tábor Ádám szerint a cél „igényes irodalmi-kritikai műhely létrehozása” megvalósult. A felsorolt „vendéglátóipari üzemegek” indultak a 70-es évek kezdeményezései. Írók, színészek, filmesek, fotósok, képzőművészek, a későn elismert Halmi Miklós festő, a Rómába emigrált Szalczér Sándor fényképész-operatőr, Gémes János/Dixi beatbohóc, nyelvbűvész és hivatásos csavargó, Cseh Tamás, Bereményi Géza meg a többiek ugyancsak Tábor Ádám kifejezésével élve onnan küldözgették „palackpostájukat” egészen a 80-as évek elejéig-közepéig. Ott szerveződött a későbbiek undergroundja, és érlelődött markáns törekvéssé. Persze már akkor is bőven támadtak a csoportosulásokat megosztó nézetkülönbségek. Ezért sem sikerült egy irodalmi antológiát összehozni Ajtony Árpád, Bereményi Géza, Hajnóczy Péter, Oravecz Imre, Tábor Ádám meg a „körön kívüli” Mészöly Miklós és Nádas Péter írásaival. Ajtony a kötetet szerette volna kiegészíteni Balaskó Jenő, Erdély



Miklós és Szentjóby Tamás szövegeivel, páran elleneztek, így hát a gyűjtemény kéziratban maradt. Erre vonatkozóan Tábor Ádám idézi Tandori Dezső velős megállapítását: „egyszerre kezdődtek és egybemosódtak az új elgondolások és azok szerzőinek félrekezelése”.

Sajátos, egyben érthető, hogy a 60-as évek nagy generációnak nevezett korosztálya legkevésbé a szépirodalomban képviseltette magát. Egyszerűen azért, mert a cenzúrárt, a kiadói és terjesztői korlátozást meg az akkori nevükön „párt-szerűen” és „elvhűen” futtatott kritikusok és apparatcsikok tiltását vagy épp csak megtűrésüket nem hagyhatta figyelmen kívül. (E sorok írójának egyetlen novelláját tették indexre, de az is elég volt ahhoz, hogy az írástól évekre elvegye a kedvét.) Tengődni, kihallgatásokra járni, éhen halni, a süket csöndre fülelni bárkinek jogában állt, publikálni nem. Felolvasni a viszonylag nyitott Egyetemi Színpadon sem. Mondhatni, jónéhány író-költő egy ideig mások életét élte helyett, hogy a sajátján dolgozott volna. Egyik legismertebb alakjuk, a székelykeresztúri születésű Ajtony Árpád magyar irodalom- és történelemtanár sorsa jellegzetes. Filmgyári dramaturg, írásai 1968-tól kezdtek megjelenni hazai folyóiratokban a jugoszláviai *Új Symposion*ban és két antológiában („Naponta más”, „Ahol a sziget kezdődik”) végül 1973-ban Párizsba emigrált, s az ottani Magyar Műhelyben folytatta. Merthogy a hatalmasságok Ajtony tabudöntögetését, szokatlanul újszerű stílusát, de még témaválasztását is nehezen tűrték. (Két jellemző elbeszéléséből: a „Rákóczi Kázmér” és az „Elmentem Cselebihez” címűekből Gödrös Frigyes rendező harminc évvel később tévéfilmet forgatott.)

Az összművészet vándordeákja, Balaskó Jenő zongorista, költő-író-publicista (és sok más), a budapesti éjszakai élet robotosa – hosszú hullámos hajú, vékonyhórihorgas, szemüveges, sötét lebernyeges jelenség – a 60-as évek elejétől az irodalmi ellenállás magányos hőse. Bár a „Dózsa halála” és a „Fasiszta vasárnap” című versét 1963-ban írta, poémáiért két évvel később tartóztatták le. Nagy László próbálta megvédeni – hiába. Sokéves munkája kéziratait elkobozták, s többé sosem adták vissza. Szövegeit emlékezetből kellett újraírnia, hogy első kötete, a *Miniciklon* 1985-ben megjelenhessen. *Ilyen éjszakát hagyatok* című versgyűjteményét 1990-ben adták ki, de a terjesztők nem forgalmazták. Nemcsak lázadozott – lázított, míg 1986-ban elnyerte az Írószövetség Örley-díját jó húsz évvel megkésétt elismerésként. 1975-ben ő is szerepelt Bódy Gábor „Amerikai anzix” című filmjében, mert a rendezőnek kiváló érzéke volt a korszak jellegzetes nonkonformista alakjainak az összegyűjtéséhez. Markánsan újító fel-fogásához és módszereihez szüksége volt rájuk, nem melleleg neki megengedték. Balaskó nemcsak magyar, igazi közép-európai jelenség volt, valamelyest Bohumil Hrabalhoz és Jirži Menzelhez hasonlíthatóan. Filozofikusan elmélyült, sokoldalúan művelt, kocsmák és kávéházak főszereplője, maró iróniájáért, találó megállapításaiért és eredeti hasonlataiért egyszerre gyűlölt és csodált személyiség. Többek közt azért, mert látomásos verseiben szétrobbantotta a nyelvet, majd összerakta – a maga módján. Egyik törzshelyén, az Akácfa utcai kocsmában borúsán megjegyezte: „Európa legjobb borokat termő országában

a téeszek és állami gazdaságok hamisított lőrét isszuk.” Ugyanígy gyönyörködhattunk az ún. „képcsarnoki festők” nagy részének silány munkáiban – igaz, a nyomott árú felvásárlás még a jóknak is megélhetést biztosított.

Balaskó sok egyéb mellett a rendszerváltozást követő háromrészes politikai tárgyú írásai címe: *Lóvásár vagy lovasroham* és az ugyancsak háromrészes *Mosoly-spulni* magukért beszélnek (ívással párosuló monológjai sajnos nem maradtak fenn). Róla még annyit: szűkebb baráti köréhez tartozott számos klasszikussá halt író-költő mellett a koncept egyik legjelesebb fotósa, Török László, később Csegey Dénes.

Csörsz István a magyarított beat-irodalom tán egyedüli képviselője. „Síríg tartsd a pofád” című 1971-ben megjelent regénye és egy évvel későbbi elbeszéléskötete, a *Bocsánatos bűnök* meg a „Vastövis” Jirži Menzel – Bohumil Hrabal „Pacsirták cérnaszálon” filmjét húsz évvel előzte meg. Csupán közegük hasonló, de az a mozi fanyar ironiájától eltekintve csaknem azonos. Az ő története egy galeriről szól, szépirodalmunkban legelőször. Érdekes idézni *Okos madár* című 1973-ban megjelent regénye egy mondatát: „Sokáig azt hittem, jó, ha én vagyok szereplőim apja, anyja, testvére és szeretője is. Ma egyszerűen a barátjuk akarok lenni.”

Nem véletlen, hogy a hatvanas évektől a hetvenesek végéig terjedő korszak képzőművészeti és szépirodalmi törekvései esetenként összemosódnak. Úgy tűnik, az akkori szűkös láthatár kedvezett a műfaji kísérletezésnek és a Nyugatról beszüremkedő próbálkozásoknak. Nem másolásról, sokkal inkább a keretek feszegetéséről van szó. Az uralkodó ideológia és irányzatosság mindig megszüli a választ, vagyis az újító szándékot és a vaskosan megtámogatott, bevett stílus meghaladását. Magyarországon a Horthy-korszak „neobarokkját” (Szekfü Gyula meghatározása) az absztrakt és a Bauhaus konstruktivizmusa ellentételezte, a szocreál heroizmust a nonfiguratív föltámadása és a „mélyrétegek” megjelenítése képzőművészetünkben és irodalmunkban egyaránt, végül a Kádár-féle akváriumot jócskán fölkavarta a popkulturális rajzosság és a színorgia. A koncept és a happening is kitörési kísérlet volt vadhajásaival együtt. Utóbbiakat hol betiltották, hol vállalati kiállítóhelyiségekbe száműzték. A kritika tudomást sem vett róluk, vagy gúnyosan elmarasztalta. A leggyakoribb vád, a „társadalomellenesség” a progresszív művészeket száműzte a második-harmadik nyilvánosságba, hogy minél kevesebb érdeklődőhöz jussanak el. Csakhogy a törekvés a visszajára fordult; épp ez adott a próbálkozásoknak lázadó jelleget, és vált kívánatosan tiltott gyümölcscsé.

Van három író-költő, akinek kis példányszámú vagy magánkiadásban megjelent munkái külön említést érdemelnek. Olyannyira sajátosak, hogy műfaji besorolásukra nem is vállalkoznék (tán maguk sem fogadnák el).

„Szerelem és vágy közös megegyezéssel külön költöztek. Amit ma lehetsz, ne cipeld holnapig. Ha megdobnak kövel, építsd be házadba!” Ezek és hasonló megjegyzések Fodor Ákos költő, műfordító, haiku-mester, John Lennont magyarító, akadémiai végzettségű zenei szerkesztő, cingár, hosszúhajú, kerek

szemüveges, már-már a végletekig elmagányosodott öregifjú leleményei. Szerzőjük emberi-irodalmi ritkaság. A 70-es évektől huszonnégy könyvecskéje jelent meg. Az utolsó jellegzetes, „fodros” címe: *Feljegyzések mosttól mostig*. Nem mellesleg tizenkilenc színházi műfordításra, meghatározhatatlan számú és műfajú egyébre is vállalkozott. Feleségétől eltekintve a kerek világ egyetlen remetehippije. Irodalmon kívüli életét Podonyi Hedvig élte, ő maga lakásukból 30 éven át nem volt hajlandó kimozdulni, megbízói is kizárólag ott beszélhettek vele. „Nem rejtőzöm – mondta –, egyszerűen nevetségesnek tartom, ha a festő a képe és annak nézői közé áll és hadonászik. Hamlet ne menjen a szünetben a nézőtérre vicceket mesélni.” Fodor a maga módján és önkéntes (el)szigetén tiltakozott a központilag megszabott hülyeség ellen, közben borozott, sörözött, unicumozott és láncdohányzott, végül mielőtt elment, tapintatosan közölte: „Úgy látszik, sose nő be a szívem lágya.” Nem sokkal halála előtt így búcsúzott: „Szerves életbe merültem / sebeztem és sebesültem. / Mindezekén túl vagyok. / El- és megbocsássatok.”

Juhász Sándor vagabund költő-novellista, grafikus, festő, fafaragó, forgatókönyvíró, dalszerző, a korszak felettébb sokoldalú jelensége, a Képzőművészeti Főiskola diplomása, Kovásznai György, a dokumentumfilm Kiszfaludy András s néhány remek tollforgató barátja – köztük Gyurkovics Tiboré – Fodor Ákosra emlékeztetően kategóriákon kívül áll. A 60-as évek megalvadt közegéből szürrealista jellegű szabadversekkel próbált kitörni. Villonra hasonlító magánmitológiát teremtett, végül – huszonöt év kihagyással – Mártélyon a festészetre összpontosítva munkálkodott, és színpompás tájképeket, combos-popsis leányaktokat, biblikus csoportképeket pingált. 1993-ban, élete alkonyán Kiszfaludy Juhászról „Arcom folyó tükrén” címmel két éven át forgatta portréfilmjét, majd 1995-ben, halála után barátai jóvoltából magánkiadásban jelent meg vers- és novelláskötete, a *Károly utca*. A fordítás (Rue Carolus) az 1965-ben Budapesten tartózkodó Alain Robbe-Grillet újhullámos francia filmrendező, költő-író kérésére született. Abban jelent meg „Két férfi, jóbarát” című verse: „Két férfi, jóbarát / megitta sok sörét, / borát. / Csónakra szálltak / vizikirályok, / és parancsoltak / a halaknak. / A kurvákkal heccelődtek. / Fillér fütyült a zsebükben, / S az egyik erre utazott: / a másik arra.” Kovásznai Györgyről így verselt: „Kissé hajlottan – félig háttal / a Rózsadombon láttam őt. / Hunyorítva és mozdulatlan / nézett egy fénylő háztetőt.” Kiszfaludy saját ítélete szerint legjobb munkáját róla forgatta. A Magyar Művészeti Akadémia 2014-ben Juhász Sándor emlékére szervezett összejöveteleinek címe sem szokványos: „Az élet egy puska lövés.”

„Engem egy pillanat megölhet”? / „Nekem már várni nem szabad?” / Bizti? / Nincs az egész / – L. Gy.-vel szólva / – felsti-hi-li-lizálva? / Nem a helyett állnak e lázas szavak / hogy „Nem volna három rongyod / garantáltan folyó hó 15-éig / amikor is nekem befolyik egy nagyobb... / értem, kettő is elég, vagy annyi, amennyi. / De azt prompt! Nem a helyett? / Tedd „fekély galád” szívedre kezdetet.” A szakasz Petri György „Álljon meg menet” című verséből való. Neki

inkább csekély vagy semmi pénz folyt be, néha annyi, hogy olcsó sörökre és cigarettára fussa. A korszak szegénylegényei közt is a legszegényebbek közé tartozott. Ez persze csupán állapot vagy helyzet, akkoriban nem is különösebben kirívó. Az egyetemen magyar-filozófia szakra járt, a sörök mellé elfogyasztott három feleséget, 1975-ben megtiltották, hogy publikáljon. Első munkáit, a *Homorú verseket* és a *Sirálymellcsontot* 1963-ban a *Symposion* szerkesztője, Tolnai Ottó adta ki, 1969-ben az *Agyonvert csipkét* ugyancsak, majd sorban *Ördögfej* című regényét, a *Gogol halálát* és a többi, két kivétellel: más munkáit 1971-ben és 1974-ben a Szépirodalmi Kiadó. *Körülrít zuhanás* című kötetében jellemző sorokként akkor írta: „Marad maradni otthon / az egy-két személyes / katakombalakások; / a lefekedetett gondolatok / fel-alá járkálása / alsó kapcsolatokra / várva az / elszigetelt agyban.” A hallgatag-borongós petrigyuri nemcsak így érzett és érzékelt – így is élt. Örökös halál közeliségben tanyázott. Tán az sem véletlen, hogy a 60-as évek egyik legfájóbb, legkülönlegesebb versét, az elhagyott szerelméhez írt „Sári ne vigyorogj rajtam” címűt aznap írta, amikor Kepes Sára öngyilkos lett. Ő is megpróbálta, de felesége, Mosonyi Aliz megmentette. 1977-ben Móricz-ösztöndíjat kapott, de mert aláírta a Charta 77-et, a 3000 forintot azonnal megvonták. A pénzt író-költő barátai dobták össze havonta, köztük Nagy László. Ilyesmire alig néhányszor került sor a magyar irodalom hosszú történetében.

Fentiek iránt alaposabban érdeklődőknek érdemes elolvasniuk Papp Tibor *Avantgárd szemmel az irodalmi világról* című, a Magyar Műhely kiadásában 2008-ban megjelent könyvét, mely egyszerre dokumentum és helyzetjelentés írókról, költőkről és környezetükről.

A korszaknak volt két sokoldalúan művelt, széles látókörű kritikus-elemzője: Hegyi Loránd teoretikus-kiállítás-szervező és Perneczky Géza művészettörténész, kritikus, festő, író, tanár. Előbbi sokéves külföldi tanítás és különböző múzeumok igazgatása után 2005 óta a strasbourgi Apollonia Alapítvány elnöke, utóbbi 1970 óta Kölnben oktat és fest. 1964 óta Hágától San Franciscóig és Chicagóig, Reykjavíktól Gentig és Bécsig számtalan kiállítása volt.

Hegyi Loránd ugyan a 70-es évek végén bukkant föl (1977-ben szerezte műtörténet-esztétika diplomáját), de mindenképp említendő, mert úgyszólván visszamenőlegesen, csaknem kortársként értelmezte és méltatta a magyar progresszió jeleseit és munkáikat. Szellemes cikkeiben és főműveiként számon tartott két könyvében (*Új szenzibilitás – egy művészeti szemléletváltás körvonalai* [1983] és *Avantgarde és transzavantgarde – a modern művészet korszakai* [1986] személyes indíttatású, mégis hajszálpontos elemzést tett az asztalra. 1991-ben megjelent *Élmény és fikció – Modernizmus, avantgárd, transzavantgárd* című munkáját a szakirodalom alapműként emlegeti, továbbá fontosabb nemzetközi kiállításai közt huszonzárat tart számon. Néhány megállapítása emlékeztet Balaskó Jenő 2000-ben Kodolányi Gyulának adott, „A szeretet a lét pillére” című interjúja legerősebb mondataira: „A 64-es diáklázadásoktól egészen 74–75-ig megint volt egy felívelés. Avantgárdnak lenni erkölcsi magaslatot jelentett... Nem deduktív,

kívülről behozott divatok szerint lesz valaki avantgárd. Tulajdonképpen a konzervatív művészet, vagy mondjuk inkább, a hagyományos művészet valamikor mind avantgárd volt, a lényegét tekintve. Az akciót a diktátor adja, a reakciót a társadalom... És ugyanazt a leképezést élük tovább. Ez a csürhekarakter még 20–30 évig úgy megmarad, hogy meg lehet tőle döglenni.”

Pernecky Géza egyik revelatív írásának címe, „És az itteni Aczél elvtárs?“, meglehetősen sokatmondó. 1975-ben *A klorofil kora* címmel írt kiadatlan regénye kéziratát elküldte Arthur Koestlernek, a *Sötétség délben* szerzőjének. „Ebben már tényleg megmozdult az idő, néha szálakra szakadtak, máskor pedig újra egyetlen lázasan nyargaló nyalábbá fonódtak össze benne az események” – írta szövegéről. Koestler angolul felelt: sajnos annyira elfelejtett magyarul, hogy csak néhány bekezdést tudott elolvasni. Mivel Pernecky 1970-ben Németországba emigrált, ott és akkor készítette legismertebb konceptmunkáit (pl. Concept like commentary) és fotóit, melyek többek közt a New Yorki Metropolitan múzeumban és a párizsi Centre Pompidou-ban láthatók. Rendszeresen publikál, továbbá saját kiadásában „Soft-geometry” névvel jelentet meg írásokat.

A szépirodalomnál – mint említve volt – a korszak újító képzőművészete gazdagabb és bőségebb. Annak bemutatásához ugyanis csak egy helyiségre, illetve külső-belső térre volt szükség. Fotók, grafikák, kisplasztikák szita-nyomatok stb. egy lakásban vagy a kocsmákban, eszpresszóban is megmutathatók (nem be, mert az feltételezi a bárki által látogatható kiállítást). Ugyanez áll a szuper 8-as kézi kamerával készült, meszelt falra vagy egy lepedőre vetített filmekre nézve is. Prózák és versek gépiratmásolatait kölcsönben is olvashattuk, nyomtatásban nem.

A magyar hiper realizmus vagy másodlagos realizmus, hasonló meghatározással expresszív realizmus annak ironikus kritikái attitűdjével és erős érzelmi töltetével három festőművészhez köthető. Csernus Tibor és Méhes László Párizsba emigrált, Lakner László Németországban telepedett le, s ott váltak nemzetközileg elismertté. Róluk sokan sokat tudnak, de ugyancsak három viszonylag kevésbé ismert, a korszakra jelentős hatást gyakorló személyiség munkásságát érdemes röviden összefoglalni.

Kovácsnai György festő-író-animációs filmrendező 1952-ben kezdte a Képzőművészeti Főiskolát, 54-ben otthagyta, mert: „a tanárokat tehetségtelennek, a szellemet pedig ostobának tartottam”. Három évvel később visszatért, akkor viszont kirúgták. Első önálló filmjét, a „Monológot” 1963-ban a Pannonia Filmstúdióban rajzolta, a következőt: a „Gitáros fiú a régi képtárban” címűt betiltották. A legelső magyar festményfilm, az „Átváltozások” is az ő munkája. 1979-ben, halála előtt négy évvel csinálta máig legismertebb filmjét, a „Habfürdőt” (ezzel együtt összesen huszonhatot). Munkássága legjobb összefoglalása a 2010-ben róla készült „Riportré” című film, melyben Hegyi Loránd többek közt Cocteauhoz és Boris Vianhoz hasonlítja. Kovácsnai a csúfondáros pop-art tán legjellegzetesebb művésze. Barátjához, Juhász Sándorhoz hasonlóan abszolút önálló személyiség. Mondhatni, a műfajok határesetete. Messze nem annyira radikális,

mint mondjuk Marcel Duchamp, ugyanakkor számos rajza és festménye egy megújult Csontváryra emlékeztet, elődje zsenialitását jellegzetes magyar poppá színezve-alakítva. Közben novellákat, kisregényeket, filmelméleti tanulmányokat és kritikákat írt. „Különállónak” tartották kisugárzó hatása ellenére – vagy éppen azért. Talányos személyiségét többé-kevésbé „Öninterjú” című kései írásában oldotta föl. Kezdve azzal: „A főiskolán a legkeményebb politikai ellenőrzés mellett folyt a legfantasztikusabb szakmai és pedagógiai linkeskedés. Mégsem vesztegettük hiába az időnket, még egy Fónyiban, Kádárban, Ék Sándorban is, hogy Bernáthról és Barcsayról ne is beszéljek, munkált valamilyen konok, gyakran görcsös és ortopéd áhítat – szinte megható áhítat – [...] igenis a valóság feltárása érdekében.” Kovásznai akkor már nagyméretű képein dolgozott. Filmjeit, írásait, festményeit egy szóban összegezve: ahogy a „60-as évektől haláláig érvényes volt, ma is az”.

Kemény György plakátsorozata („Az alkohol nem old meg semmit”) a 60-as évek végén harsány, rajzosan megjelenített kötélcsomójával, emlékezetem szerint, a magyar tervező-grafika legelső, országsszerte kiragasztott, nagyhatású produktuma. Mondhatni: a pop iskolateremtő magyar és közép-európai jelensége. Kemény a Képzőművészeti Főiskolán Gábor Pálnál és Barcsay Jenőnél tanult, majd színházi- és filmplakátok, könyv- és lemezborítók, katalógusok és kiadványok százait tervezte, közben az *IPM*-magazin és a *Színház* folyóirat címlapjait is ő csinálta. Nagyszabású munkája, a Múcsarnokban megrendezett „100 + 1 éves a magyar plakát” (1986) térberendezése, plakátja, katalógusa és hanginstallációja – a száz évet átfogó válogatás ellenére – pop-artos megjelenítésű. Ez az akkoriban már lecsengő irányzat tudatos feltámasztása – és miért ne? Hiszen a tárlat címe is a kezdeteket és a folytatást sugallja egy korszak végpontjáig. 1969-es „Konzervatív szék” című konzervdobozokból összeállított munkája (Szentendre) a pop egyik legmarkánsabb, vérgúnyos megjelenítése. Nemrég nyilatkozta: „ma a grafikus már nem Dürer vagy Cranach, hanem... az a gyerek, aki félóra alatt megcsinálja neked a névjegykártyát.” Majd hozzátette: „Az új művészet mindig az, amit a többi ember, sőt a művészettörténészek sem tartanak művészetnek.” Provokatív, de többé-kevésbé helytálló megállapítás, hiszen az újítók évezredek óta egy lendületes kisebbség; legjobbjait az idő teszi elfogadottakká. Kemény egyik emlékezetes, 1970–71-ben készült munkája, Kőszeg Ferenc lakásán egy szoba kifestése a magyar pop formai- és színorgiája. Létrejöttét Kenedi János író, a *Máshonnan beszélő* szamizdat alapító-szerkesztője támogatta. Kidolgozásában Bence György filozófus is részt vett. Végül az akkor 48 éves művet védetté nyilvánították, s a Képzőművészeti főiskola négy végzős növendéke restaurálta. A munkán – nem véletlenül – látható Marx, Lukács György és Trockij. Kőszeg lakásán ugyanis Bence György titkos marxista lakásszemináriumot szervezett (eltérően a „létező szocializmus” bevett és jóváhagyott ideológiájától).

Altorjai Sándor gyógyszerész végzettséggel diplomázott a Képzőművészeti Főiskolán. 1963-tól félhivatalos kiállítások résztvevője, 65-ben Szigligetre távozott

egy víz-gáz-fűtésszerelő átalakított fészérébe, szállásáért-ellátásáért képeket adott, ott is halt meg 1979-ben. Erdély Miklós hatása nyomán fordult a poszt-avantgárd szemléletéhez és technikáihoz, végül 1971-es, a Mednyánszky-teremben rendezett tárlatán „A gyagyaizmus manifesztuma” című röpiratát Erdély olvasta fel. Szerepelt „Verzió” című filmjében is. 1976-ban a Fiala Művészek Klubjába tervezett kiállítását betiltották. Harmadik hivatalos tárlatára jóval halála után, 1990-ben a székesfehérvári Szent István király múzeumban került sor. Szücs György írta róla: „Művészete egyik vonulata az ún. szürnaturalizmushoz sorolható, csorgatásos, átdörzsöléses és cuppantásos eljárással kialakított színes festői művein egyéni mitológiájának szereplői jelentek meg („Részeg disznó önarcképe”, „Gyagya bácsi piros guru képében”). Elhatalmasodó betegség-tudata mind fanyarabb és provokatívabb művek készítésére ösztönözte...” 1980-as kiállítását még maga készítette elő, végül gyűjteményes tárlatára a Múcsarnokban került sor, Vörösváry Ákos, az Első Magyar Látványtár alapító tulajdonosa gazdag kollekcója alapján.

A tárgyalt korszak – a 60–70-es évek és utóéletük – az említetteknel jóval sokrétebb és gazdagabb, ha úttörői ehelyütt nem is sorolhatók fel. A jelen dolgozat csupán bepillantás Boris Vian könyvcímével élve a *Tajtékos napok* mozgalmas világába. Elnyomása-elhallgattatása ellenére meghatározta azokat az irányzatokat, melyek a hazai provincializmusból kitörve az új európai és világtendenciákat sajátos magyar művekként valósították meg.

Az összegzésből természetesen a (nem is egészen underground) filmművészet rövid ismertetése sem maradhat ki. A Balázs Béla Stúdió létrejötté egy kivételesen szerencsés pillanatnak köszönhető. 1959-ben alapították, 1961-ben újjászervezték, s bár engedélyezésével és pénzelésével a hatalom kegyet gyakorolt, annál többet tett: hagyta, hogy viszonylag függetlenül végezze a dolgát. A BBS-be írókat, képzőművészeket, zenészeket is befogadtak, hogy közösen dolgozzanak kis- és nagyjátékfilmekben, dokumentumokon, etűdökön, animációkon és kísérleti anyagokon. Köztük a filmetűd – akár a zenei – a költői jellegű, a bensőnkben zajló folyamatok képi ábrázolása a 60-as években a Stúdió egyik erőssége. Működését jócskán megkönnyítette, hogy vezetését maga választhatta, s hogy filmjeiket nem terhelte bemutatási kötelezettség. Ugyanakkor ellentétes nézeteknek is teret adott, szinte generációnként változó felfogással és képi megközelítésekkel. Ezért készült számos experimentális munka vagy a belső viták miatt mégsem, de azok többé-kevésbé autonóm döntések voltak, miközben a filmelméletet is gazdagították. A rendezők honoráriumot nem kaptak, de szabadon kísérletezhettek. Így jött létre Dobai Péter „Büntetőexpedíciója” és 1971 nyarán „Archaikus torzója”, mely egy testépítő önkéntes, egyben rettentő magányáról szól (közvetve magáról az íróról is). Szereplője, Cseh Sándor edzés előtt-után Goethe, Spinoza és Pirandello műveit olvassa, közben egy szemétre vetett játékmackó kitépett lábai miatt elsírja magát. A film – a cenzúrárt elkerülendő – narratív, egyben talányos: rendezője nem foglal állást sem helyeslően, sem elmarasztalóan. Csupán felmutatja főhőse életvitelét, s épp ezzel

dokumentál egy magatartást, mely a kivonulásból építkezik. Nem ellenkultúra, inkább sziget, amit még hullámok se nyaldosnak.

A BBS légkörének köszönhető, hogy közösségét és eszközeit a perifériára szorítottak is használhatták. Ezért vált az összművészet kísérleti műhelyévé és egyik igazodási pontjává. Számos esztéta és alkotó szerint arra is a stúdiósok jöttek rá, hogy a dokumentumfilmnek sem kell felmutatnia az objektív valóságot. Nemcsak azért, mert lehetetlen – hiszen számtalan nézőpontból ábrázolható –, hanem mert nem szociológia, nem statisztika s főképp nem üzemszerű gyártás. E tézis igazát épp egy játékfilm, az „Amerikai anzix”, Bódy Gábor és Lugossy István operatőr munkája bizonyítja. Ez a mozi az amerikai polgárháborúban harcoló néhány emigráns magyar katonatiszt (Cserhalmi György, Csutoros Sándor szobrász és Fekete András) létezését jeleníti meg. Összefüggő történet nélküli, a képi illúziót megtörő-megszakító, „oda nem illő” tárgyakkal és zenékkal operál. Felveti a kérdést: lehetséges-e bármiféle aspektusból elmesélni pár ember sorsát? A munka Bódy diplomafilmje, s mint örökösen kereső-kutató, a szabadság tereiben csapongó, különleges formanyelvű személyiség a BBS egyik vezéralakja lett. A másik korai emblemikus rendező, Magyar Dezső (társírója Bódy Gábor, operatőre a pályakezdő Koltai Lajos) „Agitátorok” című filmmesszéjével, illetve a forradalmiságot elemző vitairatával – szerves cselekmény és főszereplők nélkül – forgatott, de a film el sem jutott a mozikba. Betiltották.

A BBS két emblemikus filmje Gazdag Gyula, illetve a Gazdag–Ember Judit szerzőpáros munkája. Előbbi, a 67-ben forgatott „Hosszú futásodra mindig emlékezünk” groteszk dokumentum, mely a kor valóságának ironikus ábrázolása, Schirilla György sportember futása Budapesttől Kenderesig, majd fogadtatása a helyi tanácselnök üdvözlő versikéjével. Bemutatását csak korlátozottan engedélyezték. Utóbbi „A határozatot” a Gazdag–Ember-duó Jankura Péter operatőrrel 1972-ben forgatta a rátermett és tisztességes felcsúti téveselnök leváltásáról, illetve a párthatározatok mindenhatóságáról. A tagság hiába állt ki az elnök mellett, eltávolították, mi több, mondvacsinált ürüggyel börtönbüntetésre ítélték. A filmet a hatalom betiltotta, vetítésére csak 1985-ben került sor. Végül a Nemzetközi Dokumentumfilm Szövetség (ISA) beválogatta minden idők száz legjobb dokumentumfilmje közé.

A BBS Gelencsér Gábor filmesztéta, egyetemi tanár meghatározása szerint: „Egyetem, politikai csatatér, gettó, sziget, sőt liget. Sokféle film készült itt: kisjátékfilm, nagyjátékfilm, nagyon rövid és nagyon hosszú dokumentumfilm, etűd, animációs film, kísérleti film – utóbbi jelentsen bármit is. Mindez számos stílusban... számos társtudománnyal és társművészettel karöltve: fotó, irodalom, zene, színház, képzőművészet, illetve történelem, szociológia, pedagógia, etnográfia, antropológia.”

A BBS-nek voltak tendenciái, melyek Moholy-Nagy László állítására reflektáltak, miszerint a művészet valamiféle információközlés. Vagyis a műalkotás elsősorban gondolatok összegzése, csupán másodsorban kivitelezés. A műtárgy



megvalósulásának mikéntjei nem igazán fontosak. Ha a készítés lényege maga a koncepció, akkor az a dolga, hogy tudást, azaz információkat közvetítsen. Összegezve: maga az információ is művészetként jeleníthető meg. A BBS tehát visszanyúlt Moholy 1920-as közléséhez, mely Walter Gropius „Gesamtwerk” elgondolásai szellemében fogant. Dokumentarista filmjeinek megvannak a maguk szerves előzményei éppúgy, mint bármely más progresszív műfajnak, ami hitelességét támasztja alá. Ugyanakkor a 70-es években már fennállnak a kortárs nemzetközi tendenciák meg- és felismerésének lehetőségei, többek közt Marshall MacLuhan „világfalú” (global village) meghatározása nyomán, az információközlés felgyorsulásáról és befolyásoló szerepéről, melyeket MacLuhan két könyvében, a „Gutenberg Galaxyban” és az „Understanding Mediában” tett közzé (1962). Ezekben a szövegnyomtatás háttérbe szorulásáról és a kép (film, tévé, fotó, képregény), általában a vizualitás robbanásszerű előretöréséről van szó, már akkor, amikor a video még nem is létezett. A lakosságot megfigyelő kamerák sem, de a BBS kísérleti filmjeiben utal rájuk inkább rögzítő, mint a történeteket komponáló-átformáló módszerekként. Munkáikban bőven vannak politikai áthallások éppúgy, mint a magyar pop és a koncept rajzos-fotós jelképrendszerében.

A BBS fénykorában gyakorlatilag ringnek vagy edzőteremnek tekinthető, mely – sporthasonlattal élve – nemcsak tabukat, a kísérletezés rekordjait is döntögette. Ugyanakkor az ún. Budapesti Iskola inkubátora, mely elsőként ötvözte a dokumentum- és a játékfilmet sajátosan önálló hazai műfajjává. 1969-ben kelt kiáltványa, a „Szociológiai filmcsoportot!”, a valóság megjelenítését szorgalmazza, többek közt Ajtony Árpád, Bódy Gábor, Dobai Péter, Grünwalsky Ferenc és Magyar Dezső szövegezésében. Legismertebb s talán legvitatottabb, de markánsan jellemző és időtálló munkáiban többnyire amatőrök szerepelnek, le nem írt párbeszédekkel és tartalmakkal. A jeleneteket kézikamerával vették föl, improvizált rendezői utasítások alapján. Így készült Dárday István/Hugó és Szalai Györgyi mozija, a „Jutalomutazás” (1974) és a „Filmregény”, Ember Judittól a „Tantörténet” meg a „Fagyöngyök” (1976, 1977), Schiffer Páltól a „Cséplő Gyuri” – egy-egy sors filmmé formálása – és Tarr Béla „Családi tűzfészek” című dokumentumjátéka, főképp saját életüket élő vagy a másokét hitelesen megjelenítő, hasonló státusú szereplőkkel. A „Négy bagatell”, Bódy Gábor 1974-ben forgatott filmje a strukturalizmus megvalósítása, a „rögzített” és a „kifejezett” szoros összefüggéseinek felismerésén alapuló munka, a maga nemében Magyarországon úttörő. Ugyanez a jelző érvényes a BBS legkevesebb 80–150 produktumára a 70-es évek végéig és azon is túl. Felsorolásuk és akár vázlatos ismertetésük e dolgozat kereteit meghaladná (s nem is a szerző feladata). Az említettek csupán villanások, ha a BBS karakterére és újító működésére – remélhetően – jellemzőek is.

A szobaszínház elvileg a 70-es évek találmánya, gyakorlatilag 1944-ben létrejött kényszermegoldás, a Dohány utcai gettó leleménye. Lényege a függetlenség, mely képes átlépni a politikai meg az izlésbeli tiltáson és a bevételkényszeren,

gyakorlatilag az összes teátrumi hagyományon. Kultikus alakja, Halász Péter 2006-ban haldoklásából is színházat csinált. Ravatalát a Múcsarnokba tétette, mondván: „Oly kevés embernek van abban része, hogy megnézze a saját temetését.” Azt sem titkolta: „A halálban az a rossz, hogy részt kell benne venni.” Így lett kései performance Halász elmúlásából – vagyis csöppet sem tagadta meg önmagát. 1962–68 között az Egyetemi Színház Universitas együttesének tagja (többek közt Jordán Tamással), de a csoportot Latinovits Zoltán és Ruszt József is igazgatta. Végül az Universitas-ból Halászt kizárták, ezért 1969-ben a Kassák Művelődési Házba költözött. 1976-ig legalább 30 performance-t és előadást vittek színre. 1971-ben Nancyban a színházi világfesztiválon még bemutatkozhattak, egy évvel később „A skanzen gyilkosai” című darabjukat betiltották, működési engedélyüket megvonták. Ekkor kezdett Halász és élettársa, Koós Anna Dohány utcai lakásukon interaktív szobaszínházat csinálni, másfél tucatnyi közönség előtt a darab részeseként, sőt annak alkotójaként is. Ezek a „lakáspremierek” kifejezetten a szűkös térre szabva szellemileg motiválónak, már-már életformájukká lettek. Utolsó munkájukban Csehov nyomán „A három nővér” szerepeit férfiak alakították. Legvégül 1976-ban Franciaországba távoztak, előadásaikkal egész Európát bejárták, majd New Yorkba költöztek. Halász Péter halni jött haza úgy, hogy már rég a hazai posztavantgárd színház legendájaként tartották számon.

A 60-70-es évek lényegében a műfajok határait feszegető-tágító korszak, mely – mondhatni – megalapozta a későbbi változásokat, a szó művészi, emberi és közösségi értelmében egyaránt. Addigra a régi irányzatok kifutóban voltak, az újak épp hogy elkezdődtek. Zéró összegű játszma. Ami a kezdeményezéseket illeti, nyereség, az emigrációba távozók miatt veszteség. E megállapítást igaznak gondolom a kor zenészeire és újtó-kísérletező bandáira nézve is. Legkevesebb, ami róluk állítható: fellépéseikkel csoportformálók voltak, merőben másként, mint az akkor népszerű slágerszerző zenekarok. Előbbiek az ellenkultúra, általában az ellenállás kifejezői, utóbbiak – értékálló számaikkal együtt –, a tömegkultúráé. Mindkét törekvés tudatos, csakhogy a happening-performance társulatok produktumaira jellemző a társművészetek bevonása, zenéjük tágítása a költészet és a képzőművészetek felé, míg a könnyebben emészthető dalok, dalocskák és hangszerelésük eleinte az angolszász rock, a beat és a népi (akár délszláv gyökerű) tánczene magyar változatai.

Nyugaton az 50-es évektől, nálunk a 60-asoktól kezdődően a zenében, a képzőművészetben, a színházban s még bizonyos fajta filmekben is – mind a forgatáskor, mind bemutatásukkor – több olyan kifejezőmód jött létre, mely megpróbálta elmosni a köznapok és a művészetek közt húzódó határt. Dömötör Adrienne műtörténész-nyelvész-kritikus fejtegette: „Előzményeik a 20. század elő avantgárdjáig, a dadaizmusig, a szürrealizmusig, a futurizmusig nyúlnak vissza. Ekkor mutatkozott először törekvés arra, hogy a hagyományos felfogáson túllépve... az alkotó és a közönség is a műalkotás részévé legyen, amiben már nem is a mű, hanem a létrehozás gesztusa áll a középpontban.” Ennek

alátámasztásaként Dömötör példája: Rodcsenko apját szoborként állította ki. Más: néhány színházi rendező szerint a teátrumnak a póre valóságot kell tükröznie. Bertold Brecht szerint az igazi előadás egy-egy utcai baleset nézőivel együtt, Craig szerint az, ha valaki kisétál galambokat etetni. Így jut el a színház, a zene és a képzőművészet közteséig a happening és a performance. Tehát a 60-as-70-es évek progressziójának is megvannak a maguk szerves előzményei, ha magukban a művészekben és befogadóikban nem is mindig tudatosultak. A produktumnak akkor is, később is része a provokáció (a botrány), egyúttal a közösségi élmény megteremtése. Közös a művész és a szemlélő-néző elkülönülésének kikapcsolása is. Mindez jócskán hatott a pop art kollázsaira és a tárgykompozíciók environmentaljára.

Magyarországon 1966-ban „Ebéd” címmel elsőként szervezett happeninget Altorjai Sándor, Erdély Miklós és Szentjóby Tamás, majd jött a performance, vagyis egy-egy szituáció nyilvános kibontása oly módon, hogy létrehozója és nézői közt szoros kapcsolatot teremtsen. A „műfaj” legmarkánsabb képviselője Hajas Tibor/Biki tizenhárom ilyen akciót hozott létre, veszélyeztetve saját épességét is. Beke László megállapítása szerint a performance a happening-nél tervezettebb és alaposabb. Célja, hogy a társadalomban mindinkább elszigetelt művészek a közjük ékelődő alkotást eltávolítva a figyelem középpontjába saját személyüket helyezték (a közlés fokozottan érvényes Halász Péter lakásszínházára nézve). Csakhogy ezek a törekvések végül is az elkülönülést nem szüntették meg, csupán bizonyos manifeszt kísérletezéssé váltak. Hozzáteve: próbálkozások nélkül soha semmi új sem jöhetett volna létre.

A magyar pop art – mint említve volt – amerikai forrásától eltérően – többértelmű és politikailag másképp motivált, bár technikáját átvéve a montázst, a nagyítást, a harsány színezést, a méretes foltokat és a szitanyomást alkalmazta. Alkotói esetében inkább pop-art periódusról, semmint rögzült felfogásukról beszélhetünk. Világlátásukról és munkáikról Perneczky Géza írt alapos elemzést, de a 60-as években Altorjay Gábor és Erdély Miklós is foglalkozott velük. Legátfogóbban Keserü Katalin elemezte *Variációk a pop artra* című 1993-ban kiadott munkájában. A könyv érdeme, hogy az irányzatot a magyar társadalom kulturális-politikai helyzetével és a két Iparterv-kiállítással összefüggésben tárgyalja – beleértve a szürnaturalizmust és képviselőit –, végül eljut a koncepthoz.

A korszaknak a 60-es évektől a 70-es évek végéig terjedően színvonalas magyar szakirodalma van, bár nem túlságosan bőséges s egy részük későbbi összegzés. Az a két évtized alapjaiban változatta meg a fiatalok gondolkodását és felfogásukat a művészet felelősségéről és lehetőségeiről. Ugyanakkor jelentős szerepe volt a társadalom átalakulásában. Az ellenállást és annak szükségességét nem nyomasztó teherként hurcolta, sőt: olykor csörgősipkaként húzta a fejére. Ha kellett, felülvolt – mint a beat-költő Allen Ginsberg versének címe –, máskor elvonulva munkálkodott, akár a teljes elszigetelődésig. Nemcsak itthon öregbítette a kísérletező magyar művészet presztízsét; az emigrációban ugyanúgy. Jól tükrözte egy generáció életérzését, s hatása ma is érzékelhető.