

A HELY SZELLEME

GYÖRGY PÉTER

Klanczay Júlia, Sasvári Edit (szerk.):

Törvénytelen avantgárd

Galántai György balatonboglári

kápolnaműterme 1970–1973

Artpool–Balassi, Bp., 2003. 459. old., 4500 Ft

„Általában egy korszakban, művelődési állapotban az igazi közösség abból származik, hogy képzetek azonosak. Ez tehát meghatározza egy bizonyos fokig azt is, hogy meddig mehet el ebben a tántorgásban. A képzetbeli azonosság az, ami egy korszakra jellemző, s ami miatt rögtön meg tudjuk állapítani valamiről, hogy melyik korból származik. Ez a képzettartalom a vezető, nem a formai históriák. Itt ülünk a szocialista valóság közepén, és nem tudom elfogadni azt, hogy szocialista utópiákról beszélnek folyton. Ezzel zavarják meg azt, amit holnapra meg kellene fogalmaznunk.”

Pátzay Pál¹

„A huliganizmus jelző, ha durva is, takar valóságot, amennyiben a boglári kiállításokat nem egyszer happe-ningek és botrányos kimenetelű házibulik követték.”

Vadas József²

Az elmúlt évek során mintha lassan kialakulóban lennének a magyar neoavantgárd utóéletének, reflektív emlékezetének beszédmódjai, témái. Egyre több kiállítás,³ konferencia⁴ foglalkozik a művészet- és társadalomtörténeti hagyományba való beillesztésével, s néhány vele kapcsolatos – egymással részben összefüggő – tanulmánygyűjtemény és önálló kötet⁵ is napvilágot látott. A művészeti világ jelenségei iránti érdeklődés több ponton egybeesik a hatvanas évek társadalomtörténetének kutatásával, így például az 1956-os Intézet évkönyveinek, tanulmánygyűjteményeinek sorozata⁶ nagymértékben hozzájárul a Kádár-rendszer kultúrájának, a magyar neoavantgárd szélesebb kontextusának elemzéséhez. Ebbe a feltáró munkába illeszkedik a Klanczay Júlia és Sasvári Edit által szerkesztett kötet, amely Balatonboglár ma már minden bizonnyal mitikus történetét elfogulatlan tudományos higgadsággal kívánja feltárni. A magyar neoavantgárd- és társadalomtörténet e fontos színterét nem pusztán a kultúrtörténeti utalások, összefüggések miatt tekintem a Monte Veritàhoz hasonlatosnak,⁷ bár nyilván kimutathatók lennének azok a szellemtörténeti összefüggések, utalások is,

amelyek a századelő internacionális művésztelepe(i) és Balatonboglár egyes alkotói között húzódnak. Legalább ilyen fontosnak tartom a mára ugyancsak mitikus zürichi kiállítás és tanulmánykötet tudománytörténeti, módszertani áthallásait is. A Harald Szeemann és kollégái által rendezett látlat és szerkesztett kötet ugyanis – 1978/1979-ben még cseppet sem magától értetődő módon – a kulturális antropológia és a mikrohistoriográfia módszertanával közelített tárgyhöz, hogy megértse annak a helynek a szellemét, amelyet hosszú évtizedeken át egyszerre és egymástól függetlenül alakítottak anarchisták, vegetáriánus feministák, dadaisták, expresszionisták, nudisták, teozófusok, bohémek, pacifisták, szabadkőművesek, festők, táncosok, misztikusok, költők, kommunisták, szociáldemokraták.

Amikor ugyanis Balatonboglár történetének rekonstrukcióját olvassuk, újra és újra a Monte Verità történetét feltáró kutatók számára ismerős kérdésbe ütközünk: melyik beszédmód lenne adekvát, melyik társadalomtudomány milyen titkot tár fel és rejt el? Hiszen nyilvánvaló, hogy minden megközelítés mást lát meg és fed el, miközben, mint Calvino *Láthatatlan városok* című ellenállhatatlan erejű regényében olvashattuk: bizony, Marco Polo minden egyes meséje

¹ Wehner Tibor (szerk.): *Adatok és adalékok a hatvanas évek művészetéhez. A Művészeti Bizottság jegyzőkönyvei 1962–1966.* Képző és Iparművészeti Lektorátus, Bp., 2002. I. köt., 269. old.

² Vadas József: *Megjegyzések a Kápolnatárlat résztvevőinek referátumához* (246. old.)

³ *A XX. század magyar művészete 12.* István Király Múzeum, Székesfehérvár, 1987; *Az avantgárd vége 1975–80. (A XX. század magyar művészete 13.)* István Király Múzeum, Székesfehérvár, 1989; *Altójai Sándor életmű-kiállítás.* Szent István Király Múzeum, Székesfehérvár, 1990; *A magyar neoavantgárd első generációja 1965–72.* Szombathelyi Képtár, Szombathely, 1998; *Erdély Miklós emlékkiállítás.* Múcsarnok, Bp., 1998; *Hajas Tibor emlékkiállítás.* Ernst Múzeum, Bp., 1997; *A szentendrei Vajda Lajos Stúdió 1972–2002.* Múcsarnok, Bp., 2002; *Színezett régi levegő. NahTe bemutatja Vető János és KINaHerceg fényképmunkáit digitális nyomatokon + néhány ezüstszelatin.* Magyar Fotográfusok Háza, Bp., 2002.; *Hordozható Múzeum, Pop Art, conceptual art, actionism Magyarországon a 60-as években.* Ernst Múzeum–Dorotya Galéria, Bp., 2003; *Pécsi Műhely.* Pécsi Galéria, Pécs, 2004.

⁴ *A hetvenes évek kultúrája. Tanácskozás a Fiatal Művészek Klubjában, 1980. április 10–12.* Dokumentumválogatás. Balassi, Bp., 2002.; Havasréti József, K. Horváth Zsolt (szerk): *Avantgárd: underground: alternatív. Popzene, művészet és szubkulturális nyilvánosság Magyarországon.* Kijárat Kiadó–Artpool Művészetkutató Központ–PTE Kommunikációs Tanszék, Bp.–Pécs, 2003. E két kötetrel kapcsolatban lásd Fonyó Attila: *A pangás évei. BUKSZ, 2004. őszi és Művészet és hatalom a Kádár-korszakban.* JAK (PIM), Bp., 2004.

egyetlen, Kubla kán számára ismeretlen városról, Velencéről szólt. Azaz: elkerülhetetlennek tartom, hogy amikor az alábbiakban mindenekelőtt Sasvári Edit nagyszerű, *A balatonboglári kápolnatárlatok kultúrpolitikai háttere* című írásának, a Galántai György által írott *Véletlen pillanatképek 1970–1973* című dokumentum-összeállításnak, valamint az ugyancsak Sasvári Edit által megtalált, majd sajtó alá rendezett dokumentumoknak a kritikai méltatásába kezdtek, akkor mindenekelőtt szíjjelszereljem a „boglári történetet”, hogy aztán az olvasó – remélhető sikerrel – a maga olvasata szerint ismét összeállíthassa. Boglár hely volt, mely kiérdemelte, hogy máig ható szelleme legyen, de nem iskola, ahogyan a magyar művészet és kultúrtörténetben az volt például Nagybánya vagy Szentendre. Sasvári Edit sem a szó hagyományos értelmében vett művészettörténeti feltáró, majd összefoglaló munkát végzett. Egyrészt Galántai György és Klaniczay Júlia jóvoltából rendelkezésére állt egy meghatározó nagyságú adattár, amelynek köszönhetően Boglár a modern magyar művészettörténet egyik legjobban dokumentált története. Másrészt Sasvári nem sokra ment volna, ha megáll a tradicionális művészettörténeti összefüggések feltárásánál, rekonstrukciójánál: hiszen a Boglárral foglalkozó egykorú cikkek, jelentések nem elemzések, hanem feljelentések, illetve a nyilvánosságból való teljes kizárásra tett megvető javaslatok voltak. Azaz Sasvári igazi forrásait, Boglár kutatásának tudománytörténeti kontextusát legalább annyira a Történeti Hivatalban, a Somogy Megyei Bíróság Irattárában, a Fővárosi Bíróság Irattárában kellett keresni, mint az MTA Művészettörténeti Kutatóintézetének adattárában. Ennek a különös helyzetnek a logikáját követi Sasvári szikár és pontos tanulmánya, amely gondosan re-

konstruálja azt a folyamatot, amely egyrészt Boglár létrejöttéhez vezethetett, másrészt szükségképp túlmutatott a művészettörténelem által értelmezett jelenségek körén. Tanulmányát inkább mikrohistoriográfiának látom, amely valóban híven, bármiféle mítoszgyártást mellőzve bemutatja, miért is volt *elkerülhetetlen*, hogy a kápolnatárlatok történetének hatósági bezárás vessen véget. Ugyanakkor úgy vélem, Sasvári Edit megkerülhetetlen tanulmánya, valamint az Artpool kiváló, nyilvános on-line (!) gyűjtőmunkája ismeretében több kérdést is érdemes feltennünk. S ezt épp a fentiek által elvégzett munka teszi lehetővé, sőt követeli meg.

Balatonbogláron, a Galántai György által bérelt hegyoldali kápolnában 1970 és 1973 között megannyi eltérő irányzathoz tartozó művész állított ki, illetve lépett fel, azaz énekelte, zenélt, felolvasott vagy színházi bemutatót tartott. Utóbb – különféle fenyegetések, intézkedések után – 1973. augusztus 27-én Galántait és művésztársait a „hatóság”, azaz a járási rendőrkapitányság bünyügyi alosztályvezetője kényszerkilakoltatási eljárás keretében eltávolította az épületből. A kilakoltatással a történet még nem ért véget. 1973. december 16-án jelent meg a *Népszabadság* hasábjain az akkortájt rendőrségi tudósító Szabó Lászlónak, a *Kék fény* című televíziós műsor szerkesztőjének a cikke *Happening a kriptában* címmel. Galántairól és társairól nem mint művészekről, hanem mint bűnözőkről értekezik, ami – figyelembe véve, hogy a *Népszabadság* az MSZMP lapja volt, nyilvános feljelentésnek számított. A kápolna augusztusi bezárása után a különféle rendőrségi akciók nem értek véget: a Somogy Megyei Rendőr-főkapitányság ugyanúgy tovább foglalkozott az érdeklődési körükbe vontakkal, mint a Belügyminisztérium III/III-4.a. alosztálya. A probléma abból eredt, hogy a kápolna bezárása szorosan összefüggött a Kassák Színház – a korszak III/III-as zsargonjában: a „Halász-csoport” – tevékenységével, amely ekkor már szinte teljes egészében felfoghatatlan és tűrhetetlen volt az MSZMP, következképp a BM számára. Egy novemberi összefoglaló jelentés szerint a BM még nem látott okot Galántai büntető eljárásba vonására. Megelégedett a kápolna bezárásával. „Tekintettel arra, hogy Galántai György részéről olyan tevékenységre utaló adatok nem keletkeztek, amelyek büntetőeljárás megindításához kellő alapot szolgáltatott volna, szabálysértési eljárás keretében történtek a fenti intézkedések.”⁸ December 13-án azonban egy Horváth Tibor nevű hadnagy már Galántai őrizetbe vételére tett javaslatot,⁹ s 16-án jelent meg Szabó László cikke.¹⁰ Nem kell élénk fantázia annak megsejtéséhez, miért épp ezekben a napokban közölte az MSZMP lapja a korszak viszonyai között is ritka, inszinuáló, mindenféle sajtóetikai normát megtagadó szöveget.

A kérdés az, hogy a Kádár-korszak zenitjén miként, milyen okok és összefüggések miatt voltak az MSZMP kultúrpolitikai szervei képtelenek arra, hogy *szakmai* kérdésként kezeljék a Bogláron történ-

5 ■ Tábor Ádám: *A váratlan kultúra. Esszék a magyar neo-avantgárd irodalomról és művészetéről*. Balassi, Bp., 1997; *A szocializmus emlékezete*, *Szoc.Reál.* 8. szám (2003. augusztus); Derék Pál, Müllner András (szerk.): *Né/ma? Tanulmányok a magyar neoavantgárd köréből*. Ráció Kiadó, Aktuális Avantgárd., Bp., 2004; Bohár András: *Aktuális avantgárd: M.M. Hermeneutikai elemzések*. Ráció Kiadó, Aktuális Avantgárd, Bp., 2002; Kékesi Zoltán: *Médiумok keveredése. Nagy Pál műveiről*. Ráció Kiadó, Aktuális Avantgárd, Bp., 2002; H. Nagy Péter: *Orfeusz feldarabolva. Zalán Tibor költészete és az avantgárd hagyomány*. Ráció Kiadó, Aktuális Avantgárd, Bp., 2003; Szombathy Bálint: *Art Tot(h)al, Tóth Gábor munkásságának megközelítése 1998–2003*. Ráció Kiadó, Aktuális Avantgárd, Bp., 2004; Sz. Molnár Szilvia: *Narancsgép, Géczy János (vizuális) költészete és az avantgard hagyomány*. Ráció Kiadó, Aktuális Avantgárd, Bp., 2004.

6 ■ Rainer M. János (szerk.): *Hatvanas évek Magyarországon. Tanulmányok*. 1956-os Intézet, Bp., 2004.; Rainer M. János, Standaesky Éva (szerk.): *Magyarország a jelenkorban. Évkönyv XI* (2003). 1956-os Intézet Bp., 2003; Rainer M. János (szerk.): *Múlt századi hétköznapiak. Tanulmányok a Kádár-rendszer kialakulásának időszakából*. 1956-os Intézet, Bp., 2003.

7 ■ Gabriella Borsano, Claire Halperin, Ingeborg Lüscher, Harald Szeemann (szerk.): *Monte Verità – Ascona. Berg der Wahrheit. Lokale Anthropologie als Beitrag zur Wiederentdeckung einer neuzeitlichen sakralen Topographie*. Kunsthaus Zürich, 17. November 1978 – 28. Januar 1979.

8 ■ *Törvénytelen avantgárd*, 344. old.

9 ■ *Uo.* 360. old.

10 ■ Szabó László ma a magánnyomozók szakmai kamarájának országos alelnöke. *Vö. Kiskegyed*, 2002. 2. szám.

teket – amit végül is a korszak nyilvánosságának megfelelő mértékben, de komoly felháborodást, ijedséget és undort kiváltva, rendőrhatalósági intézkedéssel, illetve a fenti írás közlésével zártak le. Noha végeredményben *egyetlen* történetet látunk magunk előtt, másként és másról szól a művészettörténész és az esztéta meséje, és megint másról a kultúr- és társadalomtörténész vagy épp a kulturális antropológusé. S még mindig előljáróban: észre kell vennünk, hogy a bűvös szó a *hatóság*. Mást jelentett ugyanis a Képző- és Iparművészeti Lektorátus, s megint mást a Somogy megyei, illetve a boglári tanács, mást és másként képviselt a Művelődési Minisztérium és a III/III ügyosztály.

A MŰVÉSZETTÖRTÉNÉSZ MESÉJE

Művészettörténeti és részben művészetelméleti szempontból Boglár története darabokra hull. S nem is pusztán a műnemek és műfajok gazdagsága miatt, nevezetesen, hogy egyszerre találkozunk költészettel, versmondással, kamara- és népzénevel, színházzal, performance-szal, installációval, táblaképpel, minimalizmussal és konceptualizmussal, neodadaizmussal és hangköltészeti produktumokkal. A probléma abból ered, amire a visszaemlékezők is utalnak, hogy e négy nyár alatt – s ez is jelzi, hogy a Hely Szelleme működésbe lépett – mintha kiszámíthatatlanul felgyorsult volna az idő, a művészettörténet ideje. Nem pusztán a művészek, csoportok váltották egymást egyre gyorsabb tempóban, hanem mintha a fogalmak és a koncepciók is egyre gyorsabban alakultak volna át, a kívülálló számára olykor talán követhetetlenül. Boglár olyan alkotókat rendezett „egymás mellé”, akiknek pályája nemigen találkozott sem előzőleg, sem a későbbiekben: Erdély Miklós és Váli Dezső, Major János és Legény Péter vagy Csáji Attila,¹¹ Haris László és Tót Endre művészete és életpályája között jóval nagyobbak az eltérések, mintsem boglári megjelenésük és kötődésük alapján vélhetnénk. S ugyan maguk az egykori résztvevők, amint részben Sasvári Edit is – érthetően – azon az állásponton van, hogy Boglár művészettörténete folyamatos elmozdulásként érthető az internacionális minták lokális adaptálásától az aktuális lépéstartás igénye, lehetősége és a kooperáció felé, ez persze részben az utólag megalkotott *történet*. Hiszen az utolsó nyáron volt például Koncz Béla, Haász István, Hortobágyi Endre, Molnár Sándor, Németh Géza, Váli Dezső kiállítása is, akik a neoavantgárd „mainstream” világában idegenül mozogtak; ugyanekkor került sor Csutoros Sándor, Haris László,¹² Molnár V. József kiállítására is, amely az időtlenebb és meditatívabb absztrakciót jelenítette meg, s nemigen rokonítható a Kassák Színházzal vagy a Kovács István Stúdióval, tehát a Halász Péter vagy Rajk László szervezte előadásokkal. Mindez *egyfajta* professzionalizálódás, a kortárs nemzetközi neoavantgárd tevékenységébe való bekapcsolódás történeteként is megírható lenne – nyil-

ván nem függetlenül Beke László boglári munkásságától. Más kérdés, hogy egy más nézőpontból mindez bezárkózásnak, kizárólagosságnak, azaz a tolerancia hiányának is látható. S valóban, a neoavantgárd szubkultúra számára jóval kevésbé fontosak a külvilággal, a környező társadalommal fenntartott kapcsolatok, mint a magukat modern művészként meghatározó egyének imaginárius közösségével létrejövők.

Erdemes és elkerülhetetlen tehát az időben pár évet visszalépnünk, hogy jobban értsük, mit láthatunk, mit észlelhetek a *korszak művészettörténeti és művészeti intézményei* Boglárón. A boglári tárlatok 1970 és 1973 között újra meg újra rávilágítottak a korszak egyre tagadhatatlanabb művészettörténeti, elméleti problémájára: sem a teoretikusoknak, sem a rendszer mellett elkötelezett, befolyásos művészeknek nem volt sejtelmük sem arról, mi is a kor, azaz a győztesnek remélt vagy hitt szocializmus művészete, s ennek függvényében miként tekintsenek az egyes kortárs áramlatokra, hogyan és mihez képest ítélik azokat haladónak vagy retrográdnak, a Nyugat utánzójának vagy épp ártatlannak, sőt akár támogatandónak. A korszak nagy kultúrpolitikai mítosza, a három T (támogatás, tűrés, tiltás) megérthetően és követhetően működött az irodalomban, ám a képzőművészet területén egyáltalán nem. Ha az irodalmi lektorok – Csernus Tibor képeinek hősei – pontosan tudták, mit is kell támogatniuk, tűrniük, avagy hogy minek a tiltását nem akadályozhatják meg –, a képzőművészeti élet alakítóinak épp az okozott fejfájást, hogy fogalmuk sem volt, egyéni indulataikon, izlésbeli elfogultságaikon túl, úgymond teoretikus alapossággal, mit is soroljanak a támogatás és a tűrés fogalomkörébe. Mint Sasvári Edit is megállapítja: „1956 októbere után a szocialista realizmus irodalomközpontú doktrínája elavult, a tartalomelemzés hagyományos módszereit a képzőművészetben (és a zenében stb.) pedig amúgy sem lehetett alkalmazni.”¹³ Erre a tanácstalanságra nézvést pótolhatatlan forrásnak tarthatjuk az 1964-ben létrehozott Képző- és Iparművészeti Lektorátus elődjének, az 1962-től 1966-ig fennállott Művészeti Bizottságnak a jegyzőkönyveit.¹⁴ E bizottság tagjai

11 ■ „Azok a nézeteltérések, amik megvoltak itt a társaságon belül, ahhoz képest, ami a hatalommal szemben volt meg, elenyészők és jelentéktelenek voltak.” Csáji Attila (201. old.)

12 ■ „Egy idő után úgy tűnt, hogy az eredeti elképzelés, amely egy valóban minden irányban nyitott szellemi műhelyt célzott meg, zátonyra fut... Azt hiszem, hogy kicsiben olyasmi játszódott le, mint 1989 után nagyon sok országban ebben a térségben, nevezetesen, hogy azok az emberek, akik remekül, egyetértésben tudtak dolgozni egymással mindaddig, amíg a »nagy ellenség« létezett, akkor, amikor egy kis szabadságterület adódott, nevezetesen ez a kis boglári kápolna, hát sorra jöttek rá, hogy nem értenek egyet egymással.” Haris László (201. old.)

13 ■ Uo. 13. old.

14 ■ *Adatok és adalékok...*

15 ■ Aradi Nóra: *Absztrakt képzőművészet*. Kossuth, Bp., 1964.

16 ■ *Adatok és adalékok...*, I. köt., 267. old.

17 ■ Pernecky Géza: *Magyar romantika. Élet és Irodalom*, 1970. március 21., 12. old.

között találjuk Aradi Nórát, Bencze Gyulát, Domanovszky Endrét, Pátzay Pált, Bernáth Aurélt, Somogyi Józsefet, Szilárd Györgyöt, Plesznivy Károlyt. A kezdetben heti rendszerességgel ülésező bizottságnak rengeteg gyakorlati kérdésre kellett választ adnia. A korszak egyik fontos, intézményteremtő szabályozója volt az úgynevezett 2 ezrelékes törvény, amely előírta, egy-egy építészeti beruháznál mekkora összeget kell fordítani a *kortárs képzőművészetre*. A bizottság elvi állásfoglalásai és tanácsalansága közti feszültség a szó szoros értelmében összefüggött a kánon kialakításának napi gyakorlatával. Minthogy a kora hatvanas évek Magyarországon komoly építészeti fellendülést hoztak, a kortárs képzőművészet, illetve a köztéri alkotások súlya is ennek megfelelően nőtt. S épp ezért volt kínos, hogy senki sem tudta, mi volna a kortárs művészet lényege. Aradi Nóra 1964-ben megjelent könyve, az *Absztrakt képzőművészet*,¹⁵ addig volt lehangolóan magabiztos, amíg visszamenőleg áttekintette, hogy az avantgárd melyik iskolája miatt és mennyiben juttatta kifejezésre a kapitalizmus válságát. Az aktuális példatár már jóval szerényebb volt. Minthogy 1960-ban Magyarországon a szocialista realizmus normarendszere már halott volt, a politikai elit kifejezetten múlt időben beszélt róla mint olyasmiről, ami a Rákosi-rendszer részeként tartandó számon. Így viszont végképp nem tudtak arról dönteni, mi-
ben is álljon a haladó, korszerű, igazi szocialista képzőművészet. Ebben a helyzetben Pátzay vagy Bernáth szinte kínos intoleranciáról tett tanúbizonyságot, míg Domanovszky vagy Somogyi jóval több türelmet és nagyvonalúságot, emberséget mutatott. Pátzay értelemszerűen Vilt munkásságát nem bírta elviselni, Bernáth pedig elutasított *mindent*, ami túlmutatott az „ábrázoló” vagy „természetelvű” festészetén, azaz a Gresham-kör általa minden további nélküli szocialistának tekintett művészeti példa- és eszköztárán: „Ebben az országban a Gresham-társaság volt az, aki először megfogalmazta, hogy mi a szocialista realizmus (Szőnyi és én), azért, mert felelősséggel tartoztunk a művészet jövőjéért, felelősséggel tartoztunk azért a katasztrófiáért, ami-



ben a művészet van, és mert szerettük ezt az országot és művészetet akartunk itt.”¹⁶

Nos: a továbbiakban ebben a szűkös és félelemmel teli, elméleti megalapozottságot nélkülöző és a kortárs „Nyugat” vizuális eszköztárának minden elemét gyanakvással figyelő világban kell elhelyeznünk minden kísérletezést, szellemi mozgást, útkeresést, amely akár az absztrakció, akár az építészeti térformálás ösvényein olyan csoportosulásokhoz vezetett, mint

amilyen például a Szüreenon – a magyar szürrealista és nonfiguratív alkotók csoportja – volt, az Európai Iskola után talán az első kísérlet arra, hogy a művészek *kortárs európaiként* definiálják magukat.

Talán nem felesleges itt, ebben a kontextusban megemlítenünk Kondor munkásságát, különös tekintettel az avantgárd szcénához, személy szerint Erdély Miklóshoz való kötődése okán. Minden bizonnyal Kondor volt az, akivel kapcsolatban a Lakner vagy Csernus kortárs teljesítményét tehetetlen gyanakvással figyelő, szocialista képzőművészetet kereső és akaró elkötelezett kritika- és elméletírás zavarra kezelhetetlenné vált. Kondort Szőnyi István kirakhatta ugyan a festőosztályból, s tény, hogy csak a grafikus Koffán Károly mentette meg, de 1956 után a kortárs *avantgárd formai jegyeivel semmiféle*

kapcsolatot nem tartó, de radikális művészete szó szerint a rendszer torkán akadt. Kondor drámái története ugyanakkor olyan áthallásokat tartalmaz, amelyeket Boglár történetének megértésekor kell felidézünk, hiszen a festő, fotográfus és költő 1972-ben halt meg, azaz munkássága utolsó nagy korszaka, 1970-es műcsarnoki kiállítása épp egybeesett Boglár éveivel – ám ő mégsem volt ott a kápolnában. Kondor *magányát* jól érzékelteti az öt hosszú időn át védő Perneckzy 1970-es cikke, amelyben a divatos és az ellenkultúrák pápajaként definiált kritikus búcsút mond a megálapítása szerint „mondén siker” felé tartó művésznek. „Most, a *Műcsarnokban* rendezett kiállításon ennek a kísérletnek a rossz értelemben vett sikerét konstatálhatjuk. Van itt néhány erőteljes új mű is, de az összbenyomás mégis az, hogy Kondor nem lépett át az egyetemesebb feladatok területére, sőt nem is alakított ki magának semmiféle új feladatot.”¹⁷ Perneckzy

gondolatmenete és érvei igazi, hamisítatlan avantgárd logikát követnek: a műalkotás minősége, eredetisége szorosan összefügg az egyetemes újszerűséggel, a „visszalépés” gyanúja egyben a neoavantgárdtól várható morális támogatás megvonását is jelenti. Kondornak és a neoavantgárd hőseinek bonyolult és nehéz viszonyát jelzi a halálakor Rózsa Gyula által írt nekrológ. A *Kritikában*, tehát az MSZMP elméleti lapjában közölt cikkében, a *Népszabadság* belső kritika így fogalmazott: „A művészettörténetre, meg az emberi helytállások történetére pedig az tartozik, hogy minden erkölcsi, sőt olykor fizikai szűkölködés ellenére Kondor miként ragaszkodott ahhoz a társadalomhoz, amely eleinte korántsem tartott ígényt az ő ragaszkodására. Az ilyen emléksorok lemondhatnak a felületes stíluslemzésről, jobb, ha fel sem soroljuk azokat a szellemi alkotásokat, amiket Kondor möhön beépített, felhabzolt és életművé átalakítva átadott... A festőknél kevésbé érzékeny emberek is tombolnának, fékezhetetlenül cinikusak és kiábrándultak volnának, ha közületi megbízásaikat rendre visszavonnák, képeiket nem vásárolnák, kiállításait félreértenék, félredicsélnék vagy agyonhallgatnák. S igen erősnek kell lennie annak, aki kitaszíttósága ellenére megnézi, hogy *kikkel együtt* [kiemelés az eredetiben – Gy. P.] kitaszított, s akkor sem vállalja a közösséget a pillanatemberekkel, ha ezekkel a pillanatemberekkel egy nevezőre hozzák. Alább dokumentumot közlünk: nyers, kamaszosan szabadszájú, széplelkeknek ismét fájdalmat okozó Kondor-dokumentumot arról, hogy Kondor nem alkudott és nem kötött üzletet akkor sem, ha bizonyos nézőpontokból egy gyékényen látták fölötte kétes üzletfelekkel, akkor sem, ha a kétes üzletfelek dicsőítették, s akkor sem, ha leáruolták...”¹⁸ Azaz: Kondor hős volt, sőt zseni, ellenben az avantgárd kétes üzletfél volt akkor is, amikor kedvelte a festőt, akkor is, amikor – mint Pernecky – lemondott róla. Ami pedig a nekrológban említett dokumentumot illeti, az valóban becses, s bizony közelebb visz célunkhoz: a neoavantgárd korabeli helyzetének rekonstruálásához, ahhoz a világhoz, amelyben a kápolnatárlatok sora így végződött, s amelyben az épület a domboldalon mintha sziget lett volna a szárazföldön. Halála előtt nem sokkal Kondor egyik szentendrei, Korniss Dezsővel, Klimó Károllyal, Pirk Jánossal való beszélgetését rögzítette magnetofonra Varga Gábor, aki aztán a hangszalagot bevitte a *Kritikához*, amely a beszélgetés szövegét – nem túl ízléses módon – Rózsa Gyula nekrológja mellett hozta le. A beszélgetés során Kondor elég érdes hangon ironizált Erdély Miklóson, akihez egyébként évtizedes barátság kötötte. Elmeséli Erdély egyik akciótervét, amelyet a neoavantgárd művész egy Bécsi utcai lakásban tervezett. Az Artpoolban őrzött beszámoló szerint Kondor megvető ironiája csupán egy apró epizód egy hosszú és kölcsönös szellemi partnerségen alapuló barátságban. S ez minden bizonnyal így is volt. De azért csak ott volt a neoavantgárd *távolságtartása* akár Kondortól, akár Rózsa

Gyulától – aki a korszak hivatalos kritikusai közül kiemelkedett tárgyilagosságával, tárgyi tudásával és intenciójával is. Kondor és a neoavantgárd viszonyát ritka világossággal látta és értelmezte Donáth Péter (1979-ben írott, s végül 1991-ben megjelent) éles, de tárgyilagossággal: „Mint századunkban sokan mások, Kondor is a magyar művészet megújítására törekedett, ő a »sajátos kelet-európai korszerűség« jegyében. Míg a mindenkori hazai avantgárd-mozgalom azzal áltatta magát, hogy a világművészet követe együttlémozgást jelent, Kondor az irreális, külön magyar korszerűség abszurdításán futott zátonyra.”¹⁹

Azt hiszem, hogy a történet mögött felsejlik a meg nem értések, félreértések, gúnyolódások rendje, s az is, miként működött az a kortárs művészetet felügyelő hivatal, amely 1970 és 1973 között folyamatosan radikalizálta Galántait és társait mindaddig, míg a lektorátus helyét el nem foglalta rendőrhatalóság, és a kritikus helyett el nem jött a rendőrhatalósági álújságíró, Szabó László diadalmas pillanata.

Holott 1970-ben Galántai maga, akár csak a nála jóval tapasztaltabb Csáji Attila, aki az első „évad” megtervezésében, szervezésében oroszánrészt vállalt, egyáltalán nem volt marginalizált művész. Utólag visszapiantva, az 1970-es nyár még nehezen volt neoavantgárdként érthető, inkább belesimult a korszak modern művészeti szcénájába, zűrzavarába, mint azt a csak négy évvel későbbi, 1973-as nyár eseményeit figyelve bárki hihette volna. Csáji Attila, Galántai György, Haris László, Magyar József, Molnár V. József, Papp Oszkár kiállítása önmagában nemigen különbözött az alkalmi kiállításoktól, amelyek ekkortájt már Budapest-szerte nyíltak kultúrházakban, egyetemi klubokban, azaz a képzőművészeti nyilvánosság második vonalában. A kápolna megnyitására Csengery Adrienne és Kecskés András lépett fel, s Rónay György mondott megnyitóbeszédet. A nyár folyamán aztán megfordult Boglárón Weöres Sándor és Károlyi Amy, koncertet adott a Postás Kamara Együttes, kiállították a helyi iskola gyermekrajzait; szeptemberben került sor Jancsó Adrienne fellépésére és Csiky Tibor, Csutoros Sándor, Haraszty István, Lantos Ferenc, Pauer Gyula, Türk Péter munkáinak kiállítására. Ha valaki ma végigtekint e névsoron, inkább egy minőségi kultúrház programját, mintsem a magyar neoavantgárd mitikus színterét képzele magá elé. Minden rendjén valónak tűnik, Galántai és a *helyi* hatóságok viszonya felhőtlen: a tanács megígéri, hogy kifizeti a kommunális beruházásokat. Elkészül az 1971-es előzetes program is mint az „Új magyar avantgarde” egyik állomása. Úgy tűnik, hogy Boglár a Szüreneon hagyományait követi,

18 ■ R. (Rózsa Gyula): Kondor Béla 1931–1972. *Kritika*, 1973. február, 14. old.

19 ■ Donáth Péter: Ami a két 'Nem' között történt. A Kondor-jelenségről. In: *Donáth Péter. 1938–1996*. Szent István Király Múzeum, Székesfehérvár, 1998. Szerk. Sasvári Edit, Százados László. 46. old., első megjelenés: *Új Művészet*, 1991. 5. szám, 7–12. old.

azaz a művészet személyes lesz, modern, és túllép a szép hagyományos normarendszerein.

Akárhogy nézzük is: ebben a programban *politikai öntudatnak*, a szó *politikai értelmében vett ellenzéki ségnek*, de még a *szubkulturális tudatnak sincs nyoma*. Mindez egy hajszálnyit sem von le értékeiből, de tisztán kell látnunk: függetlenül attól, ami később Galántaival történt, függetlenül attól, ami ő maga lett, 1970 nyaráig a Kápolna a modern művészet nemes, finom hagyományait látszott követni. Mind a festők, mind a boglári megnyitókön megjelenő írók munkásságára a létező szocializmustól való finom distancia volt a jellemző.

A *helyi* hatóságok gyanakvása a második nyáron ébredt fel igazán. Tudnivaló, hogy a korszak nem ismert zsúri nélküli kiállítást, azaz a Képző- és Iparművészeti Lektorátus pecsétje annál inkább kellett, minél kevésbé értette egy-egy helyi hivatal vagy hivatalnok, amit lát. Kicsit élesen: ha volt pecsét, nem különösképp érdekelte, hogy nem érti, amit lát, s tán még az sem, ha érti. Ha nem volt pecsét, akkor hirtelen felmerült a gyanú: vajon mit jelenthet az, ami nem érthető. Olvasatom szerint itt kezdődtek a bajok.

A KULTÚRTÖRTÉNÉS MÉSÉJE

1971 nyarán ugyanis olyan műfajok és alkotók is megjelentek a Kápolna kínálatában, amelyek vagy akik nem pusztán művészettörténeti szempontból voltak érthetetlenek és definiálhatatlanok, hanem a helyi közhivatal, a tanács s részben a lakosok számára is provokatívan hatottak.

Próbáljuk meg elképzelni az átlagos, hetvenes évekbeli dunántúli tanácsi alkalmazottak rémképeit és sötét kétségbeesését az egyre rendszeresebben a Kápolna felé tartó, *csoporthoz* érkező „pestiek” láttán. Ha valaki végigtekint a kötet roppant informatív fotódokumentumain, s összeveti őket a korszak hivatalos vizuális reprezentációival, például az *Ifjúsági Magazin*, a *Magyar Ifjúság*, a *Népszabadság*, az MTI szocialista fiatalokat ábrázoló felvételeivel, akkor szembeötlő a különbség. S épp ezt a különbséget látták a kortársak is. A Boglára érkező művészek és közönségük épp olyanok voltak, mint amilyenek a korszak szocialista híradói, képes újságjai a nyugati kultúra hippijeit és anarchistáit mutatták. 1970–71-ben a párizsi és amerikai diáklázadások képeit milliók ismerték, s a boglári vendégek egyre jobban emlékeztettek erre a sémára. A fiúknak hosszú vagy épp *nagyon* hosszú volt a hajuk, a lányok sortája vagy miniszoknyája viszont annál rövidebb. Függetlenül attól, mit gondolt tevékenységükről Budapesten a lektorátus – ha már tudott róla –, ott Boglárán bizony egy idegen *szubkultúra*, egy *másfajta törzs tűnt fel a minden bizonnyal elég unalmas balatoni nyárban*. Ha valaki ma megnézi Bacsó Péter *Nyáron egyszerű* (1963) című filmjének első jelenetét, akkor szert tehet némi ismeretre arról, hogyan is látta az akkor igen progresszív rendező a „modern” fiatalok ösztancát egy eső verte mólón a

Duna partján. A félmeztelenül, illetve fűrdőruhában táncoló csoport *képe* felmérhetetlen távolságra volt attól az életvilágtól, amelyet az MSZMP vagy a tanács helyi szintű kulturális hatósága értett és uralt. Banovich Tamás 1967-es *Ezek a fiatalok* című filmjében a főhős (Óze Lajos) meg akarja érteni, miért is „tülekednek” a fiatalok a koncerteken. A filmben pontosan érzékelhető a vizuális szakadék, amely ekkor már a nemzedékek között húzódik. Mészáros Márta *Eltávozott nap* című, 1968-ban forgatott filmjének „botrányos” utolsó jelenetében az Illés együttes zenei kíséretével a főhősnő, aki persze szövőnő (Kovács Kati), egyetlen mondat nélkül kezd ki a feltűnően romlottan viselkedő értelmiségivel, aki tánc közben hagyja ott addigi partnerét, s kezd csókolózni a munkásosztály hú tagjával.

A kápolnát látogató fiatalok egy része minden bizonnyal megfelelt azoknak a vizuális sztereotípiáknak, előítéleteknek, jelentésvárásoknak, amelyeket a fent idézett élmények sora teremtett meg. Az első nyílt támadás is helyi szinten következett be: a *Somogyi Néplapban* jelent meg Horányi Barna cikke, amelynek már a címe (*Bérelt kápolnában – Illegális kiállítások, műsorok – Törvénytelen úton néhány avantgarde*) sem ígért jót.

S ezután már nem volt, nem is lehetett megállás. Galántai, ha akarta volna, sem hagyhatta volna jóvá a lektorátussal minden kiállítását, hiszen a „helyspecifikus installációk”, illetve a happeningek (aminnél rosszabb csengése kevés szónak volt az olyan kultúrthivatalnokok fülében, mint Horányi Barna) alkalmazhatatlanok voltak a zsúrizésre, arról nem beszélve, hogy Galántainak is fogyott a türelme, s egyre inkább igyekezett kihasználni a privat műtermi bemutató és a nyilvános kiállítás közötti, esetünkben nehezen érthető eltérést. Minthogy a helyi hatóságok számára mindaz, ami a Kápolnában történt, legalábbis idegen, ha ugyan nem ellenséges volt, Horányi cikkének megjelenése után minden egyes kommunikációs aktus jelentősége nyilvánvalóan megnőtt. Ami Budapestet illeti: hirtelen távol került. Galántai visszaemlékezésében (57. old.) megemlíti, hogy a pártközponti megfigyelők Szabados Árpád és Banga Ferenc rajzait látva megnyugodva mentek haza, azaz a „központ” számára – jobb napokon – még érzékelhetetlen volt az a kulturális különbség, amely helyben egyre érzékelhetőbbé vált. Az én olvasatomban tehát Galántai *radikalizálódása* legalább annyira a helyi hatóságoknak volt köszönhető, mint az 1972-től már egyre figyelmesebb pártközpontnak. A tél folyamán Pesten még mennek a dolgok, Galántai és társai találkoznak az MSZMP munkatársaival, akik – a jelentéstévé munkatárs, a kifejezetten ellenséges és arrogáns Vadas József véleményétől függetlenül – még komolyan veszik őket. Ugyanakkor helyi szinten a szokásos kérdések merülnek fel újra és újra: közegészségügy, áram stb. 1972 június 7-én Galántai felmondja a látthatatlan szerződést. Schmal Károly grafikus nagyméretű plakátot készít a kora nyári kiállítást engedélyező

lektorátusi határozatból. A kiállítás címe az ügyirat-szám nyomán: K-358/72.

Innen datálható a neoavantgárd szubkulturális mozzanatok megjelenése, s részben uralkodóvá válna Boglárón. Szentjóby Tamás (*Kizárás-gyakorlat, büntetés-megelőző autoterápia, Tűzvész-makett – prevenció*) és Erdély Miklós (*Rözsze: A tüzelőanyagok proletárja*) munkái, a Kassák Stúdió előadása, az újdíki Bosch+Bosch csoport (Szombathy Bálint) fellépése már kívül esett azon a képzőművészeti világon, amelynek akár csak a peremvidékén még kiismerte magát a helyi vagy akár a központi hatóság. Ugyanakkor a neoavantgárd hálózatának, szubkulturájának kiépülése nem jelentette azt, hogy a pár évvel később elkezdődő politikai ellenzéki mozgalmakkal közös szellemiséget képviselt volna. Természetesen a neoavantgárd és a későbbi demokratikus ellenzék között számtalan személyes kapcsolat fonódott, valamint nyilvánvalóan kialakult a közös ellenféllel szembeni szolidaritás gyakorlata is. Ám mindez társadalomtörténeti kérdés.

A Lukács-óvodából induló demokratikus ellenzék döntő része számára a neoavantgárd művészeti világa érzékelhetetlen és értékelhetetlen esztétikai tapasztalat volt. Azaz: ha a magam részéről rokonszenves emberi gesztusnak tartom is, tudományos tévedésnek vélem azokat a genealógiai kísérleteket, amelyek a *közös politikai* ellenféllel szembeni együttes alkalmi fellépésből utólag egyetlen, közös történetet alkotnak. Ezért nem mindegy, kinek a meséjét mondjuk el az utókornak – Kubla kánnak. Megítélésem szerint a személyes ismeretség, a baráti közösség regisztrálása, az egykori személyközi viszonyok feltárása és rekonstruálása sokat mondhat a politikátörténésnek, adalékokkal szolgálhat a kultúrtörténésnek – és nagyobb részt közömbös a művészettörténésnek. E tekintetben a saját meggyőződésem 1990 óta nem sokat változott.²⁰ Érdemes egy pillantást vetnünk például az ilyen genealógiák gyártásában értelemszerűen mélyen érdekelt *Szamizdat. Alternatív kultúrák Közép- és Kelet-Európában 1956–1989* című kiállítás katalógusára. Csak a magyar anyagra utalva: Tót Endre, Szentjóby Tamás, Galántai György, Hajas Tibor, Lakner László, Haraszty István, Pinczehelyi Sándor munkái csak egy politikátörténeti elbeszélésben kerülhetnek egymás mellé – bizonyos fokig. Ha művészettörténetről, illetve esztétikáról beszélünk, akkor e művek között a párbeszédnek van helye, de nem alkotják egy sorozat részeit.²¹

Hogy mennyire abszurd helyzet alakult ki Boglárón, s hogy a különféle értelmezési sémákat mennyire befolyásolják a történeti kontextusok, azt talán érdemes egy olyan műalkotással dokumentálni, amely azt is érthetővé teszi, miért volt láthatatlan, a paradigmán kívüli a korszak átlag-művészettörténete számára az 1972–1973-ban bemutatott alkotások jelentős része, és azt is, hogy a Horányi Barnák helyét miért váltották fel az olyan besúgók, mint Algol László, azaz Hábermann M. Gusztáv, akinek a Kassák

Színházról adott részletes jelentései jelentős forrásértékű, elitértelmiségi beszámolóknak tekinthetők. Major János *Élő síremlék* című munkája a művész mint élő szobor ekkortájt világszerte népszerű eljárásának helyi értelmezése is lehetne. Csakhogy a meztelen testét mindössze nemi szerve előtt kendővel fedő Major pózoló figurája egy *Pravdán* állt. A posztamens felirata: Major (Neufeld) Jancsi latin, majd héber írásjelekkel. Alatta két évszám: 1934–19, és kifejezetten „műszaki” betűkkel: Művészetedért éltél/Annak marttyrja (sic!) lettél.

Műalkotásként ilyesmi a korszakban többszörösen sem létezett, a sokszoros provokáció szinte nyomasztó volt. 1973-ban Magyarországon a neoavantgárd szűk szcénáján kívül a zsidó származás vagy a „zsidókérdés” a nyilvánosságban nem létezett. Az izraelita felekezetnek semmi köze nem volt a zsidósághoz. Ez a vakság, illetve kollektív tilalom egyike volt azoknak a nagy modernizációs vívmányoknak, amelyekért nem kevesen még ma is becsülik a Kádár-rendszert. A korszak antropológiája és pedagógiája szerint az ember önmaga alkotója, a *melting pot* magyar verziójában a családi származás lényegtelen volt. A zsidókérdés nyilvános közbeszédén kívül helyezése együtt járt azzal, hogy a holokausz emléke eltűnt a korábbi nyilvánosságból. Ehhez képest Major műve minden egyes elemében érthetetlen sértés volt mindazok számára, akik a szocializmust mint egyedüli világukat ismerték. S aztán ott volt a *Pravda*, és Major a maga változó pózaival. Ha a korszak – ekkor már buzgón ténykedő – titkosrendőrsége végignézte ezt a munkát, nem derült jobb kedvre. Úgy vélem, a sok tabu semmibevételén túl azt a nyomasztó gúnyt, a pozitív antropológiában használatatlan, félelmet keltő írniát érezhették meg benne, mint mindazok, akik láthatták Major grafikai remekműveit, az *Önarckép* és a *Biboldó mosakszik* című lapokat (1967–1974). Amint

20 ■ Lásd: György Péter: Avantgárd az Aczél-korszakban: Föld alatt, föld felett, *Magyar Napló*, II. évf. 8. szám (1990. február 22.) és Tábor Ádám: Az agresszor válaszol. *Magyar Napló*, II. évf. 14. szám (1990. 1990. április 5.). Tábor Ádám válasza – utalás nélkül az eredeti vitára – megjelent a 7. jegyzetben idézett, *A váratlan kultúra* című, kiváló kötetében.

21 ■ *Szamizdat. Alternatív kultúrák Közép- és Kelet-Európában 1956–1989*. Stencil Kiadó–Európai Kulturális Alapítvány, Bp., 2004. Ugyanez érvényes Haraszty Miklósnak és Várnagy Tibornak a kötetben közölt tanulmányára is. Aki áttekinti a *Beszélok* évfolyamait, pontos képet nyerhet arról, mennyire más dolog volt a személyes barátság, az elkötelezett szolidaritás és az ízlés, az esztétikai tudat.

22 ■ Hogy milyen kevesen is múlik a semmiféle kanonizált utóélettel nem rendelkező neoavantgárd egyes teljesítményeinek félreérthetősége, azt (számomra) jól mutatja Fonyó Attila kiváló szociológiai, ám több szempontból esztétikai vakságra valló tanulmánya (*A pangás éve*) a *BUKSZ* legutóbbi számában. A *Spions*, illetve Molnár Gergely mint kulturális ikon jelentőségét csak akkor érthetjük meg, ha interpretációra érdemesnek tartjuk, és elfogadjuk a *szubkultúra* önállóságának, zárt kozmoszának tézisét. Fonyó ott téved, hogy míg Cseh Tamás nem tartozott egyik szubkultúrához sem, addig Molnár Gergely csak azon belül közlekedett. Megítélésem szerint Havasréti József Fonyó által bírált tanulmányában az volt a különösen figyelemre méltó, hogy teljes mértékben megértette annak az abszurd drámaiságát, hogy valaki a Kádár-rendszer mindennapi életéből olyan radiká-

azt Major a *dr. Szita Ernőnek* című szövegében kifejti, célja mindössze annyi volt, hogy az antiszemita percepciónak megfelelően láttassa önmagát. Így tárt a néző szeme elé remek trompe l’oeilként az ördögi patájú, vigyorgó Major-önarcképen a pipaszár lábak közötti hatalmas nemi szerv és a mosdókagyló szifonja.

Major ugyanazt a problémát jelenítette meg, mint a Kassák Színház, Szentjóby Tamás vagy Najmányi László. Ezek a művészek kiváltak koruk mindennapi hatalmi viszonyai közül, s minthogy első és utolsó, azaz kizárólagos nyilvánosságuknak a saját szubkultúrájukat tekintették, nagyszerű művészetük egyszerűen kívül került a korszak művészetfogalmának határain. Ha Boglár *képzőművész* kiállítói javarészt sikerrel folytatták munkájukat 1973 után, és közülük többen a nyolcvanas évekre, tehát már a rendszerváltás előtt is elismert művészek lehettek, az 1973-as év hősei, a „kemény maghoz” tartozók nem jártak ilyen jól. Az emigráció, amibe többek között Boglár miatt is belekényszerültek, kíméletlenül nagy árat követelt. Jóval könnyebb ezt utólag – egy dokumentumkötet tanulságaként – tárgyilagosan megállapítani, mint egykor átélni, illetve évtizedeken át együtt élni nyomasztó következményeivel.

AZ UTÓKOR MESÉJE

Az itthon maradók egy része utóbb, tehetségének, egyéni adottságainak mértékétől függően komoly szerephez jutott a kortárs magyar képzőművészetben. Baranyay András, Donáth Péter, Haraszty István, Jovánovics György, Kéri Ádám, Molnár Sándor, Orvos András, Szemadám György, Pauer Gyula s végül, de nem utolsósorban Galántai György ismert szereplői a XXI. századi művészeti közéletnek, munkásságuk nélkül a mai magyar művészet kánonja el-

képzelhetetlen. Ha végigtekintünk a magyar neo-avantgárd emigránsainak élettörténetén, van okunk némi rosszkedvre. Szentjóby Tamás, Halász Péter, Bálint István, Najmányi László sorra hazajött, de nem állíthatjuk, hogy könnyen beletalálhattak az 1989 utáni Magyarország mindennapi életébe. Mindazokat, akik külföldön maradtak, mint Ajtony Árpád, Lajtai Péter vagy Molnár Gergely,²² csak egy szűk nyilvánosság, leginkább a korszak kutatói ismerik, munkásságuk rekanonizálása olyan kötetek eredménye lehet, mint amilyen a *Törvénytelen avantgárd*. S bár a rekanonizáció sohasem lehet restitúció – s nem is kell, hogy az legyen –, azért mégis újabb feladatunk a magyar emigráns kultúra iránti, valamennyi politikai kisebbség és közösség kapcsán megnyilvánuló hazai érzéketlenség értelmezése. Molnár Gergely gyakran idézett szövege, a Dream Power valóban álmom: a globális világban otthonos kortárs magyar kultúra álma. S erről álmodtak Boglár neo-avantgárd hősei. Ezt álmodták tovább Amerikában is, amint arról oly érzékletesen beszámol Spiró György²³ egyik, a nyolcvanas évekbeli New Yorkban, magyar emigránsok között játszódó novellája is.

Ascona felett a Monte Verità mintegy negyven éven át működött. Boglárt négy nyáron át viselte el a magyar társadalom. □

lisan zárja ki magát, mint azt a *Spions* tette. Cseh Tamás a Kádár-rendszeren belül élt, ami semmit sem von le egykori értékeiből, amelyeket magam is nagyra becsültem, s ma is nagyra tartok. Csakhogy a szubkultúra, illetve különösképp Molnár agressziója abból a viselkedéskultúrából is eredt, amellyel a tudatos dandy szó szerint, élete minden pillanatában mintegy párbajra hívta a szocializmust. Ez persze abszurd álláspont volt, éppúgy, mint a hasonló cipőben járó Vető János, Hajas Tibor, Papp Tamás élete és különös művészete. Azt azonban érdemes észrevenni, hogy a *Spions* és az *István, a király* összevetése olyan kulturális világokat hasonlít össze, amelyek között éppúgy nem volt semmiféle kapcsolat, mint a boglári művészek némelyike között, túl azon, hogy egy térben és időben éltek. Ugyanez a tévedés érvényesül szerintem a Xantus/Bujtor párhuzam esetében is. Persze mindkét mű forrás, de mindkettő másra. Xantus – részben felületes – filmjei a fenti szubkultúra peremén élő úrigyerek nyavalygásaként is érthetők, Bujtor pedig egy elméleti opció, a „szocialista szórakoztatóipar” megvalósítója volt, akinek munkássága annak köszönhetette létét, hogy nem jöhettek be Magyarországra a hasonló nyugati filmek. Mindenesetre „az évtized egész kulturális kontextusáról és életmódjáról” Bujtor filmje semmit sem árul el, különös tekintettel arra, hogy nemigen tudom, miféle kontextus az, amely mellett másmilyen nem is lehetséges. A kontextus kérdése ott merül fel, ahol több is lehet.

23 ■ Spiró György: Honn. In: *Álmodtam neked*. Szépirodalmi Könyvkiadó, Bp., 1987.

A kultúra folyamata

**átadni • átalakítani • csoportosítani • élvezni
felépíteni • felfedezni • felhasználni • fogyasztani
használni • kihasználni • megélni • megosztani
megőrizni • megteremteni • mozgósítani
összekapcsolni • szervezni • tanulni • választani**

Az Informatikai és Hírközlési Minisztérium Nemzeti Digitális Adattár (NDA) programja a magyar digitális adatvagyon bővítése és hasznosulása érdekében jött létre, hogy kultúránk értékei hatékonyan, minél jobb minőségben és minél szélesebb körben legyenek elérhetők az interneten.

Az NDA-programiroda csatlakozásra hív fel mindenkit és minden intézményt, szervezetet, levéltárat, könyvtárat, múzeumot, tartalomszolgáltatót, amely széles körben elérhetővé, megtalálhatóvá és összekapcsolhatóvá kívánja tenni az általa létrehozott vagy tárolt digitális tartalmakat a tematikus NDA-keresőn keresztül.

Látogasson el honlapunkra, próbálja ki keresőnket! Keresse fel irodánkat, ha kérdése van a digitalizálással és a tematikus tartalomszolgáltatással, a csatlakozás részleteivel kapcsolatban.

www.nda.hu



Az NDA nyitott, önkéntes alapon szerveződő elosztott rendszerű hálózat.



NEMZETI DIGITÁLIS ADATTÁR