

## Palotai János

### 1956 a képzőművészetben

■ „És most azokról az igazságokról szeretnék beszélni, amelyeket nyolc esztendeig a nyilvánosság kizárásával csak egymásnak mondogattunk: hogy a művészet nem lehet közvetlen politikai program tartalma, és megítélni a korszerű művészetet, mert nem fed közvetlen politikai programot, nem vezethet máshová, mint a szellem teljes elszegényedéséhez” – mondta Bálint Endre 1956 augusztusában, a „Hetek”: Anna Margit, Bálint Endre, Bartha Lajos, Gadányi Jenő, Korniss Dezső, Jakovits József, Rozsda Endre és Vajda Lajos esztergomi kiállításának megnyitóján. Akiknek „művei(k) igazságot tartalmaznak...valóságot tükröznek és nem közhelyeket”. Szintén itt fogalmazódott meg, hogy a modern művészetnek etikai tartalma van.<sup>1</sup> Mindez pár hónap múlva még aktuálisabb, akutabb lett, nemcsak a művészek, de a társadalom problémájaként is, s az akutság évtizedekig tartott.

Ezalatt a képek politikai tartalma más értelmet kapott. Ehhez W. T. Mitchell képteoretikus tanulmányát hívjuk segítségül: „... a kimondhatatlan és az elképzelhetetlen mindig átmeneti. Ami annyit jelent, hogy történeti időben léteznek, de emellett a kifejezés kibontakozásának diszkurzív idejében, illetve a személyes tapasztalat idő-

beliségében is jelen vannak” – írta.<sup>2</sup> Megállapítja, hogy a kortárs műalkotások azzal a céllal készülnek, hogy a lehető legközvetlenebb módon közvetítsék a traumát, hogy szembesítsék a nézőt a kimondhatatlannal és az elképzelhetetlennel. Hozzáfűzi, hogy az atrocitás, a népi-irtás, a kínzás és a terror megvitatása valószínűleg előbb hívja elő a „kimondhatatlan tettek”, mint az „elképzelhetetlen tettek” trópusát, habár mindkettő a tárgyat képezi.

Megállapításai – más történelmi eseményekre épültek, évtizedekkel később –, ha a műveket nézzük, a magyar 56-os traumára is vonatkozathatók. Hasonlóan az is, ahogy a szerző megkérdőjelezi Wittgenstein híres tézisé, miszerint: „Amiről nem lehet beszélni, arról hallgatni kell”. Bár ez sokáig tartotta magát nálunk, de voltak, akik kritikával éltek vele szemben, mint Erdély Miklós, aki tagadta a hallgatást, és a „beszélni kell”-t fogalmazta meg. Azaz a forradalom bukása után a terror, a diktatúra demonizálta ellenfelét, a vesztest ilyen módon, hogy – Mitchell szavaival – a valaminek szavakkal vagy képekkel történő reprezentálását megtiltó törvény tulajdonképpen kénytelen minden egyes esetben önmaga megszegésére, hiszen muszáj megneveznie, leírnia, definiálnia, reprezentálnia magát a dolgot, amit tilt.

#### **A művészet az utcára megy – és az utca a művészetbe megy**

Elsőként azért említjük Erdélyt, mert még a forradalom idején készítette installációját egy utcai nyitott kirakataba – egyben az Írószövetség akciójaként – „Őrizetlen pénz az utcán” címmel. A felirata: „Forradalmunk tisztasága megengedi, hogy így gyűjtsünk mártírjaink családjának.” Felette a lukas nemzeti zászló, a forradalmat szimbolizálta, s hogy kivágták belőle a „Rákosi címert” – politikai jelentése nőtt. Alatta a pénz. Az érmék kerekége és a zászlóból kivágott kör alak formai hasonlóságot mutatott, de emellett mélyebb kapcsolatra is utalt. A pénz mint pénzügyi csereérték, a zászló mint politikai érték,

s az írás a forradalom tisztaságáról mint erkölcsi érték – hármasként jelent meg az utcán.

Ez hasonló ahhoz, amit J. Ranciére a képek etikájának, etikai rendszerének nevez.<sup>3</sup> E rendszernek kell választ adnia a művek igazságtartalmának és rendeltetésének kérdésére, valamint arra, hogy mire használják őket, és milyen hatást váltanak ki. A francia filozófus ide sorolja az istenképek kérdését, előállításuk jogosságát vagy tilalmát, a képek státuszát és jelentését. Esetünkben nem Istenről van szó, mint a forradalom képeinek tilalmáról, démonizálásáról. Bukása után – nézőponttól és történelmi helyzettől függően – a vesztes lett a „Rossz”, s csak jóval később vált belőle hivatalosan is a forradalom dicső harcosa. Az utcára vitt művészet gesztusa a – negyven évvel – korábbi avantgárdot idézte, (bár ezt az irányzatot az ellenkezőjével szokták jellemezni). Az utca szinte egy csapásra került a művészetbe, csak a műalkotások nem kaptak akkor nyilvánosságot.

### Motívumok

A lyukas zászló „születésének”, a címer kivágásának szemtanúja volt az akkor képzőművészeti gimnazista Kocsis Imre, aki nyomban rajzban, majd festményben öröközte meg az új jelképek keletkezését, a „desztalinizációt”, mivel látta a Sztálin-szobor ledöntését is. (Mellesleg a szobor alkotója később tanár kollégája lett a főiskolán.) Kocsis képe közvetlen reprezentációja a tettnek, cselekvésnek, ahogy a másik rajza is, amely egy halottat ábrázol. Egyik osztálytársa, Magyar Kati önkéntes ápolóként vesztette életét; Kocsis őt is megörökítette. A rajz traumájának a lenyomata: a lány halála mentális nyomot hagyott a művész emlékezetében.

Baranyai András az október 25-i Kossuth téri vérengzés nyomai rendítették meg. Vizuális naplójában – amint azt a témát kutató Sümegi Györgynek egy negyven évvel későbbi interjúban elmondta – a vérengzésről készült rajzát „goyás” képnek szánta. A Parlament falához dőlő – valójában halott – emberek mintha csak pihennének; a rajz valójában a spanyol festő döbbenetes sorozatát, *A háború borzalmait* idézi.

A halotyszállítás – és temetés – fő témája a műalkotásoknak. Nem csak Baranyai, az idős Szőnyi István is ennek szentelte '56-os grafikáit: a halottvívőket, a gyerekeit sirató anyát. Ezeket pesti ismerősük élménybeszámolója alapján rajzolta, mivel a művész a forradalom idején Zebegényben tartózkodott.

Nagyobb távolságra volt az eseményektől az Argentína-ba emigrált Szalay Lajos, aki magát is a forradalom – külföldön élő – áldozatának tekintette. 1956-ban „S. O.

S. El drama de Hungría” címmel Buenos Airesben kiadták a forradalom rádióadásait, benne a művész 44 rajzát. A legtöbbet az a képe mondja, amelyiken egy felnőtt és egy gyerek rajzol, mellettük a nyitott kalitkákból madarak szállnak fel. A szabadság jelképe egyszersmind „ön”-portrénak is tekinthető. Szálkás és „zaklatott” vonalai kifejezték a művész hangulatát, érzelmeit.

Szántó Piroska közvetlen közlőül láthatta a forradalom fővárosi eseményeit és leverését. Utóbbi ormótlan tankokkal jeleníti meg, amint az acélmonstrumok csúf bogarakként özönlik el a várost. Szubjektív krónikáját *Forradalmi szvit* című sorozatában rajzolta meg. A szabadságharc bukása után a festőművész férjével, Vas István költővel visszavonult Szentendrére, ahol 1957-ben temetőket festett.

Ugyanez a téma foglalkoztatta a szintén ott élő Bálint Endrét: *Virrasztás*, 1957; *Szobor a temetőben*, 1959; *Temetőfal*, 1960; valamint az 1957–62 között készült *Harmincanya gyászolja gyermekét (Allegro barbaro)*. A művész már a forradalom idején megfestette a *Halottak napját* – később *Ásatásra* változtatta a címét, a közszereplése miatti retorziótól tartva. A Magyar Nemzeti Galériában, a festő születésének 100. évfordulóján rendezett retrospektív kiállításon – *A nyolcadik templom*, 2014 – a mű az eredeti címmel szerepelt.

A temető már nemcsak az áldozatoknak adott végtisztességet jelentette, hanem a forradalom bukását, a szabadság elvesztése feletti gyászt is. Amit a tankok fejeztek ki – új szimbólumként.

A forradalom után a képek sötétebbek, expresszívbekek lettek. Az események rögzítése – fotók, többnyire gyors rajzok, főleg a bukás után – átalakult az emlékek megörökítésévé, emlékeztetéssé. A reakció és a technikai gyorsaság hívta elő a plakát műfajt: erkölcsi erőnek szánva, mozgósítóeszközként jelentek meg az utcán. A forradalom idején készítette el linóleummetszetét Pleidell János. Az esküre emelt kezét körbefogja a Petőfi-versidézete: „Esküszünk, hogy rabok tovább nem leszünk!” – és a dátum: 1956. X. 26. A metszetről lenyomatok készültek, majd ezeket kiplakátozták, ami miatt később Pleidell állásából – a Műegyetemről, a forradalom „darázs-félszékéből” – elbocsátották. Nem lett plakát másik tervéből (*Ne bántsd a magyart!*), de a retorziót így sem kerülte el.

Bényi Árpád az 1956. december 12-i salgótarjáni vérengzésen háborodott fel. A téren egybegyűltek követeltek a lefoglalt szabadon engedését; a tömeget sortűzzel „oszlatták” fel. Bényi metszetéről plakátokat készítettek: a „Szabad Magyarországot!” követelő, fekete, expresszív felületen a rabok a drótkerítést szagatják. Bényi maga is

rab lett ezért a grafikai munkáért, amivel meg akarta dönteni a Népköztársaságot. A börtönben az örök jelentették az állami megrendelést, magukról vagy családjukról készítették képeket. Akadt, aki rabtársát örökítette meg, mint Bíró Lajos. A rabságban a technikai feltételek „ideálisabbak” voltak, mint kint, „bent” – külön műhelyekben – gyakran egész művész-„kollektívák” dolgoztak. (Bényi mellett Bíró Lajos, Bércz Jenő.) Volt, aki, mint Marosán Gyula, külföldre menekült. Marosán szemtanúja és többnyire helyszíni rajzolója volt a forradalom eseményeinek – az orosz tankok újabb, november 4-i támadásáig –, de a kiállítására már Torontóban került sor, 1958-ban.

Meg kell említeni az erdélyi művészeket: Balázs Imre még a kolozsvári művészeti főiskola hallgatója, ifjúsági vezetőként szervezte az október 24-i diákgyűlést Tirnován Ari-Viddel, amiért politikai elítéltek lettek, s a szamosújvári börtönben raboskodtak három évig. Ez maradandó nyomot hagyott Balázs festményein, „fekete korszaka”: *Parasztember vacsorája* (=Krisztus vacsorája). Cézanne, a kubizmus és Derkovits hatott rá: a Dózsa-sorozat. 1956-ról a román cenzúra miatt burkoltan sem lehetett szólni. Sorstársa, a szobrász Tirnován Ari-Vid fába faragta szenvedéseiket – bár létező kommunista mártír volt a modellje –, így született a *Forradalmár a máglyán*, amelyet kiállítottak Kolozsváron, 1964-ben. Tirnován később áttelepült Magyarországra, s a rendszerváltás után már több szobrot készíthetett '56-ról. Akárcsak Péterfy László, aki szintén részt vett a kolozsvári eseményekben; vegzálták is érte eleget. Ő egy meghurcolt társuk, a korondi Páll Lajos portréját készítette el, a börtönélményeire visszaemlékezve. Péterfy később a szobrászatban s a kisplasztikában talált saját „nyelvére”.

Bényi Árpád fentebb említett plakátját egy olyan propagandatárlaton állították ki, amely az ellenforradalom rémtetteit mutatta be (a '60-as években). Ez jelezte azt, ahogy a diktatúra, – hogy magát legitimálja –, jóllehet kriminalizálva, megnevezte, reprezentálta magát a dolgot, amelyet tiltott. Így a tiltást kénytelen volt önmaga megszegni, mivel a diktatúra terrorja – Mitchell szavaival élve – fő fegyverének tartja az erőszakos látványt is, a destrukció képét, s felhasználta a plakátot, megmásítva jelentését. Más szóval, azt használták ki, hogy a tett és annak említése – a jelölő – messzire távolodott magától a tettől.

**Az erőszak** képei egy időben („actus in nascendi”) már megjelentek Szántó Piroska szvitjén, tankok formájában. Másik motívumként, *Az agresszor* képében, Papp Oszkár festményén. Ijesztő centrális kompozíciója a kubista „portrékra” emlékeztet. Másrészt a vicsorgó fej a gonoszot idézi a régi vallási ikonológiából – egyben része a Gömb-

fejű sorozatának –; e képén a deszakralizálás egyúttal a dehumanizálást érzékeltette. A destrukció, az erőszak nyílt formája Kőhegyi Gyula: *Lincselés* című fekete-fehér metszetén sötéten jelenik meg, mint a forradalom árnyoldala, népítélete, a terror részeként. Az alkotó szemtanúja volt annak, ahogy '56 októberében erőszakot alkalmaztak az erőszakszervezet tagjaival szemben. Hasonló élmény rázta meg Major Jánost: a Köztársaság téren látta a népíté-

let eredményét. Ez túlment művészettörténeti ismeretein, Goya borzalmain. Látta a fejjel lefelé lógó halottat, minden emberi méltóságtól, kegyeletől megfosztva – mégis, úgy érezte, hogy „a művésznek a valóságot kell ábrázolnia”, ezért örökítette meg rézkarcon. Majorra revelatív hatással volt Kondor Béla Dózsa-sorozatának főlapja, a *Kivégzés* (1956), de stílusban más utat igyekezett járni.

### Angyalok és hóhérok

A függő vagy zuhanó alak, mint új motívum Muray Róbertnél angyalként jelenik meg. (Mivel a forradalom idején sokat fotózott, s ezeknek a fényképeknek egy része külföldre került, mikor a Képzőművészeti Főiskolát is elérte a retorzió, Murayt lecsukták, tanári állásából elbocsátották. Később természetképeket festett, illusztrátorként tudott csak megélni.) Az említett Kondor-mű,

Kondor főiskolai diplomamunkája – amelyre Juhász Ferenc költészete inspirálólág hatott – a forradalmat követő retorziók emblematisz képezévé vált, holott valójában még '56 nyarán készült, mintegy „megelőlegezve” a felkelést. Az áldozat gerendára van felfüggesztve, fejfelé, mellette a hóhér. Verseskötetében, rajz-illusztrációként látni két akasztott embert (*Boldogságtöredék*, 1971. *Események*, 37. o.) A vers dátumát nem tudni, csak azt, hogy 1953 óta írt. Kondor még '56 őszén festette *A forradalom angyalát*. (Az angyal több képen címszereplő: *Őrangyal*, 1957; *Hárfázó angyal*, 1963; *Az angyal megjelenik Lóthnak*, 1972; – emellett a *Zuhanás*, a *Bukás*, 1966.) A vörös tónusú *A forradalom angyalát* három évvel később állították ki először a Tanácsköztársaság 40. évfordulóján (1959). A kép sorsa példázza a „helyettesítést”, áttolást – úgy is, mint pszichikai mechanizmust –, ami a (nem) kézenfekvő jelentést megváltoztatja. Ez akkor más művészeket is érintett. Így Darvas Árpádot, aki három képet festett '56-ról, munkáskörnyezetben: előbb az utcai harcot, majd a gyár előtt álló alakokat örököltte meg, a bukás után, kifejezve a munkások lelkiállapotát. Utóbbi szintén bekerült az '59-es reprezentatív tárlatba. A festő utólag írta rá a képre '56-ot. Bóka Dezső utcai harci képezének nem taktikából adta az *Ellenforradalmár* címet; lelkiismeretével összeegyeztethetetlennek tartotta a fegyverhasználatot, művészként elítélte a pusztítást, rombolást.

Lakner László a „kimondhatatlan” '56-ot fogalmazta meg kettős rajzán, perspektivikusan. A gyertyák a fény, az órák pedig – az idő jelzői. Középen a naptári idő – két képmézöt összekötve – a dátummal: 1956. okt.

Érdemes kiemelni Lossonczy Tamás munkáit is. Rövid ideig az Európai Iskolához tartozott, majd az Elvont művészek magyarországi csoportjának lett a tagja. Ezek megszűn(tet)ése után a szocialista realizmus felé fordult, majd, az '50-es évek közepére, kiábrándult belőle. Sokirányú érdeklődése, dinamizmusa, vibrálása nyomot hagyott művein. A forradalomról még akkor tizenhét tusrajzot készített, ezek majd' negyven év után kerültek a nyilvánosság elé. Egyiken a sötét szörnycfejű, vicserítő alak szinte kiugrik a papírról, és a nézőre támad. A gyors „reflexiók” után több évig dolgozott a *Tisztító nagy vihar* című festményén, amit a ma művészettörténészei (Pataki Gábor, Wehner Tibor) korszakos, a korszakot lezáró műnek tartanak. Itt kell megjegyezni, hogy a címben szereplő „vihar” szót az akkori kurzusírók felhasználták (Berkcsi András: *Októberi vihar*; Dobozi Imre: *Szélvihar*), noha más értelemben mint Lossonczy. Az ő képen is van kavargás, kemény-lágy, egyenes-gör-

be, szabályos-szabálytalan vonalak és formák, színek kavalkádja, amelyben egy fekete emberalak stabilan áll, nem középen, hanem a felső részben, ahol a sötétebb színek dominálnak. Ott jól kivehető két sötétebb körforma – amit a fekete lyukakhoz hasonlítottak. A képet tartották szürrealisnak, lírai absztraktnak, szemléletét Hamvas Bélához hasonlították. A festmény 1961-ben (más forrás szerint 1962) készült el, de kiállítva csak 1978-ban lett.

Az elvontság egyfajta „menekülés” volt. Kovács Albert absztrakt munkáján a képi logika (a destrukció) alapján fogalmazza meg forradalmi és börtönélményeit. „Szétrakta” a börtönt, és a szabad teret, „elrejtette”, széttördelte az '56-os évszámot (*Nagyítás*, 1971).

Haraszty István sorkatona volt az események idején. Nem szobrász akart lenni, hanem fémműves. A golyók, repeszek által lyukasított utcai fák látványa készítette arra, hogy ilyen jellegű „lukas oszlopokat”, modern obeliszkeket készítsen fémből a forradalom évfordulóira, az áldozatok emlékére. Kéri Ádám a házfalakon maradt golyónyomokról festett képeket. Majd kiegészítette az 1848–49-es szabadságharc ágyúgolyóinak nyomaiként készült képet. Ezeket együtt állította volna ki a Múcsarnok kamaratermében „Forradalom” címmel, de a tárlatot az utolsó percben, 1974-ben betiltották. Ezután element Svédországba.

### „Memento mori”

1989. október 23-án kikiáltották a Magyar Köztársaságot a Kossuth téren. Ott, ahol 33 évvel korábban, napra pontosan, a tömeg kinyilvánította a népakaratot: „Le a vörös csillaggal!”, és „Nem vagyunk mi elvtársak!” És ahol akkor – két nappal később – sortűz zúdult a tüntetőkre. Amit sokan megörökítettek, de a művek egy része csak 1989 után kapott nyilvánosságot. Az akkori helyzetet érzékeltette, hogy a forradalom mártírjai, Nagy Imre és társai kivégzésének a 30. évfordulójáról még csak Párizsban lehetett nyilvánosan megemlékezni. Ekkor avatták fel a Père Lachaise temetőben a síremléket, Rajk László installációját, az Emberi Jogok Magyar Ligája nevében. Ehhez készített akkor plakátot a Milánóban élő Pintér Ferenc. Itt kell megemlíteni a párizsi Magyar Műhely szerepét, az emigrációba kényszerült művészértelmiség orgánusát. Ahol nyilvánosan kimondhatták a „kimondhatatlant”, „elképzelték az elképzeltetlent”. Szerkesztője Papp Tibor, Nagy Pál és Bujdosó Alpár volt; utóbbi triptichont készített a 301-es parcelláról.

Itthon a mártírok névtelen sírjáról, a 301-es parcelláról csak illegális képek terjedhettek, és a Batthyány-örökmécsesnél tervezett megemlékezést 1988-ban „feloszlatta” a hatalom, ami a rettegését mutatta inkább, semmint az erejét. Elkobozták a parcellában ekkorra felállított kopjafát, az Inconnu művészcsoporthat munkáját. Ugyancsak

ők kezdeményezték a temetőbe november 4-re, az orosz bevonulás napjára a gyászmegelemlékezést. Egy évvel korábban, június 16-án a Batthyány-örökmécsesnél emlékeztek (volna) meg, és a csoport a gyász jegyében – illegális – lakáskiállítás rendezett a közelben.

A rendszerváltást követően a kiállításoknál nagyobb nyilvánosságot jelentő köztéri művészetben is megjelentek a mártírok. Nagy Imrének elsőként Békéscsabán (1994, Borbás Tibor műve), majd a „szűkebb patriájában”, Kaposváron (1996, Paulikovics Iván) emeltek szobrot, Nagyatádon pedig emlékkövet helyeztek el (1997). Nagy Imre balatonörszödi fejszobrát Kilár Imre alkotta, aki '56-ban menekült el, és külföldön lett elismert művész (2002). Szegeden is állítottak Nagy Imrének szobrot (2003, Lapis András). Ópusztaszeren emlékkő idézte, amelyet a földosztás 50. évfordulóján helyeztek el (1995., Popovics Lőrinc). Nagy Imre a háború utáni Ideiglenes Nemzeti Kormányban ugyanis a földművelés felelőse volt. Megemlékeztek a „névtelenekről”, a salgótarjáni, a mosonmagyaróvári sortűzek áldozatairól is. Emlékhely lett a 301-es parcella, az '56-os forradalom mártírjaié, akiket jeltelen sírba hantoltak (1992). Jovánovics György pátoszműve nem a látvánnyal akar hatni. A nyers felületek utalhatnak az élet (az áldozatok életének) keménységére, amit – a síkok ortogonális elrendezésével – megtört a halál. Belső tere sírkamra, meditálóhely? Jovánovics műve abban is példaértékű, hogy ez az emlékezés helye, és nem az emlék, a kivégzések helye, noha nincs messze attól, s bár ott is van emlékeztető. (Míg a Műegyeten mind a kettő egy területen található.) A legismertebb Nagy Imre-szobor – a Parlament közelében – a Kossuth tér „csücskében” áll, ahol elhangzott október 23-i beszéde. (1996, Varga Tamás).

A tett és a „megnevezése” közötti eltérésben a térbeli különbség mellett egyre jelentősebb lesz/lett az időbeli távolság, distancia. Baksai József munkája jól érzékelteti ezt. Az 1957-ben született művésznek nincs személyes élménye a forradalomról. Azonban szinte mindig a régmúlt foglalkoztatta, a mitológiák, az ősi kultúrák, azok nyomai, továbbélésük egy másikban. Nemcsak a klasszikus görög és hellenisztikus kultúra s a kereszténység eredete, hanem az egyiptomi, majd Európán kívüliek is, eljutva egészen Tibetig és távolabbra. Ami nem a jelenből való menekülés volt számára. A mai korban is meglátta az erőszakot, a durvaságot. Festményei nemcsak méretük alapján, de témáik okán is „beférnének” a templomokba. A forradalom 50. évfordulóján kiállított *Triptichon*jának elemei önmagukban is elgondolkodtatóak. A remény–Az út–A gyász hármása egységes kompozícióban, színekben, tónusban. A sötét háttérből kiemelkednek a vilá-

gos plasztikus alakok. A reményt a magvető alak jelenti. A középső képen, az úton gyerek játéktankkal, felülről fényoszlop „világítja” meg. A harmadik képen feketében egy nő, amint kezében egy beburkolt gyerek koponyája látszik. Baksai jól ötvözi a forradalom jelképeit (tank, halott, gyász) a mitológiákból vett elemekkel: magvetés, fényoszlop, gyerek, koponya. *Triptichonja* hasonlít a keresztény ikonográfia Szent Családjához, a gyerek jövőjéért aggodás azonban átrajzolta képét, csakúgy, ahogy a forradalom ábrázolási szokásait is felülírta.

### Kiállítások

Említettük a párizsi Magyar Műhelyt, szerepét. Most más kontextusban kell szólni róluk, mivel szerkesztői: Bujdosó Alpár, Nagy Pál, Papp Tibor, szerepelnek a budapesti Abigél Galéria tárlatán, ahol tizenöt művész munkái láthatók. A kiállítás része a galéria koncepciójának, sorozatának („A próféták hazatérnek”), a külföldre került, itthon többnyire alig ismert magyar képzőművészek bemutatásának: *A párizsi kocka; A holland kocka*, valamint Nemes Judit egyéni tárlata. Ezúttal „’56 prófétái” kerülnek sorra, akik akkor hagyták el az országot. Ez a közös vonásuk, stílusjegyeik különböznek egymástól, és Bujdosó Alpár „301-es” triptichonja kivételével nem is ’56-ról készített munkáikkal szerepelnek.<sup>4</sup> Közülük Bálint Endre, Gáyor Tibor és talán Rozsda Endre tűnhet ismertnek. Bán Bélát Tel Avivban – ahol egyetemi tanár lett –, Bér Jánost Párizsban ismerik jobban, Papp Tibort

úgy is, mint a francia írószövetség elnökségének tagját s az első komputeres folyóirat szerkesztőjét. A negyedik „magyar műhelyes”, Pátkay Ervin Kilar Istvánnal közösen készített világító szobrát, a *Kozmoszt* láthatjuk a párizsi Parc de Villette-ben. De nem kell olyan messze menni, a Margit híd pesti hídfőjénél az *Égbekiáltó*, Stein Anna

műve, a '44-es zsidóirtásra emlékeztet. Stein egyébként a monumentális művek mellett fémékszereket is készített. Az említettek köztünk vannak, akkor is, ha nem élnek itt. A látottak jó része Nemes Judit és Szöllősi-Nagy András gyűjteményéből való. Az aktív műgyűjtő pár évtizedekig élt Párizsban, megismerte az ott élő magyar művészeket, és vásárolt tőlük.

Az itthon élők műveiből az országos szervezetű Szolnoki Festők Társasága rendezett kiállítást.<sup>5</sup> „Az áldozat szabadsága” metaforikus című tárlaton többségében metaforikus, szimbolikus narratívájú alkotások fogalmazódtak meg, főleg hagyományos műformákban, mér-

téktartóan, visszafogottan. Kevés mű szólt konkrétan '56-ról, inkább „az akkori lélek” megértéséről beszéltek, hidat akarván építeni a helyi és az egyetemes, az időszerű és az örökérvényű között – ahogyan Wehner Tibor utalt

rá a megnyitójában. Az emóciók mellett a gondolatiság és a műfaji sokszínűség jellemezte a száz művész mintegy százhetven alkotását. Közülük életműdíjat kapott a szolnoki Képzőművész Társaságtól Tenk László, aki korábbi súlyos betegsége után kezdett újra festeni. Itt *Téli estéje* látható. A Magyar Művészeti Akadémia díját Kósa János – egykori egyetemi tanár – nyerte Munkácsy-parafraziséval, *A munka áldozataival*. Gácsi Mihály-díjat kapott Süli-Zakar Szabolcs '56-os sorozatáért; Borberek-Kovács Zoltán-díjat Gilly Tamás *Nyitott (vas) kockájáért*; a Damjanich múzeum díját Sebestyén Zoltán nyerte el *Valahol* című festményéért; az

Aba-Novák Agóra Kulturális Központ díját Kácsr László grafikus *ÁLDOZAT*-installációja kapta. A művésztelep díját Gergely Réka szobrász *Cugime* című öntött, festett objektje kapta; Puha Ferencet pedig *Kék gesztus* festményéért a Szoboszlai Galéria díjazta.

A kiállításon az idősebb és a középgeneráció „találkozott”. A következő nemzedék most csak nézőként vett részt, a Kaposvári Egyetem művészeti karának hallgatóiként. A hazai pályázaton induló Szabó Csaba és Zalai Szilveszter, arra válaszolva,

hogyan jelent „Nekünk '56”, azt vizsgálta, mennyiben ragadható meg ma a forradalom szellemisége, mikor a lázadás célkeresztjébe helyezendő objektumok, entitások mára felismerhetetlenné absztrahálódtak. Filmjük egyszerre szociológiai kísérlet, szatirikus dokumentumfilm és reprezentatív társadalmi öndefiníció. Munkájuk megosztott második díjat nyert. Erdei Bálint és Keresztes Bálint mozgóképi munkája az '56-os helyszíneket GPS-koordináták alkalmazásával mutatja be. A régi fotókat videoszerkesztő programmal rétegekre bontják, térbelivé alakítják, háromdimenziós hatást érve el. Filmjük első díjat kapott. A legújabb technikák felhasználása – a fiatal nézők érdeklődése miatt is – azt mutatja, hogy birtokában vannak ezeknek a technikáknak. Ővék a jövő, s nem csak ezért...

### Epilógus helyett

Végül egy olyan területet vizsgáljunk, amely kívül esik mind az állókép(ző)művészet, mind a mozgókép látó-

mezején. „Vakfolt”, de valójában inkább „üde színfolt-nak” lehetne nevezni a palettán. Annál is inkább, mivel a képzőművészetnek része az animáció, s nemcsak a rajz- illetve festményfilm, hanem a báb-, gyurma- és a homokanimáció is. Ebben a műfajban több az olyan újítás, amit a „normál” film később átvesz. A kísérletezés jelenti a művészi szabadságot, egyben feltételezi a szellemi szabadságot, és hogy ezt elérjék, szellemi szabadságharcot folytatnak. Gyakran nemcsak művészeti akadályokba ütköztek, hanem művészetén kívüli, ideológiai-politikai korlátokba is (például dramaturgia, stúdióvezetés cenzúrájába). Példaként említhetjük Kovásznai György festő-író, a ’50 években a Képzőművészeti Főiskoláról eltanácsoltak, dolgozott bányában, majd a Pannónia Rajzfilmstúdióban lett rajzoló, emellett a *Nagyvilág* című világirodalmi folyóirat képszerkesztője is volt. (Besúgóji jelentés veszedelmes irodalmi huligánknak tartotta.) Korniss Dezsővel való barátsága nagy hatással volt művészetére. A filmet és a festészetet igyekezett ötvözni a munkáiban. Festményfilmjei jól érzékeltetik a metamorfózist, s azt, ahogy kockánként festette a film-szalagot. Többek közt az *Átváltozások* című alkotásában. Mint írta: „Ha már egyszer a pop visszahozta nekünk az absztraktban eltűnt figurativitást, miért ne lehetne ezt a figurativitást, mely egyébként abszolút reális: egy Velázquez, vagy egy Goya, vagy egy Rembrandt színvonalán megvalósítani.” A pop-artot közelinek tartotta az animációs gyártási módszerhez, mivel ő is fázisokban, szériákban gondolkodott, de képzőművészként. *Ca’ ira* című filmje (1973) újítás volt, de az előzőekhez képest ebben nem a kamera alatt készültek a festmények, hanem külön, s egymás után kerültek a kamera elé, illetve alá. Majd az utómunka során a filmet meghatározó dal-ritmusára mozgatta a képeket. A film címe is azokra a dalokra utal, amelyek a nagy francia forradalom mozgósító indulói voltak. Közben látni a – Kovásznai által festett – forradalom nagy alakjait, személyiségjegyeikkel, valamint a korhoz kapcsolódó (festészeti) stílusok megidézésével: Dantont, Marat-t, Robespierre-t, s a népet, a forradalmi tömeget. Delacroix, Daumier emblematikus képei mellett a későbbiek: Manet és Monet festményei is előtűnnek, személyekről, csatákról, tájakról, épületekről. Az expresszív, drámai filmmel az alkotó azt a forradalmi atmoszférát kívánta (vissza)adni, amely elindította a festészet XIX. századi forradalmát. Ez Kovásznai koncepciója – ami talán vitatható –, nem kétséges viszont, hogy ez a filmje páratlan, s nemcsak az életműben, de az animáció és a festészet történetében is.

A *Ca’ ira* akkor szólt a forradalomról, 1973-ban, amikor még a halvány reformkísérleteknek is véget vetett a konzervativizmus restaurációja.

Rófusz Ferenc újítása „csak” a „megszokott” látásmódtól tért el. Szélesebb értelemben a sémáktól, amelyek rabságban tartanak. „Főhőse”, a Légy szemével láttatja a világot – de másképp –, a légy idővel üldözötté válik, s menekülne a szobából, a bezártságból. Jól érzékelteti ezt a zaklatott, szaggatott vonalakkal, mintha a kamera mozogna. Expresszív képei, enteriőrjei és külsői egy látzatharmóniát mutatnak. A „modell” és alkotója sorsa nem kevés hasonlóságot mutat. Rófusz is meg kellett küzdenie a cenzúrával, a hatalommal – még a film után is. Az Oscar-díj átadására (1981) nem juthatott ki – ami pedig szabály –; helyette a Hungarofilm vezérigazgatója vette át a díjat – ami szabálytalan. A film elismerése jóval elmaradt az egy évvel későbbi *Mephisto* (1982) Oscar-díjának fogadtatásánál. Ez magyarázható ugyan az animáció peremhelyzetével („vakfolt”), de más okai is lehettek.

Pálfy Zsolt szintén másik nézőpontot, a perifériára szorultak aspektusát „alulnézetét” mutatja, hogy alakítják ki az elesettek szubkultúrájának jeleit, nyelvét. Az animációban ritka „film noir”, amit krétarajz-filmként valósított meg, főleg hagyományos kézi munkával. A *Jelek* a rajzfilmkészítés alapelemeit, azok összefüggéseit mutatja be.

Szilágyi Varga Zoltán grafikusművész és animációs filmrendező még gyerek volt 1956-ban. Még keményebb diktatúrában, a Ceaușescu-rendszerben kezdte a pályáját, s hamar megtanulta a jelírást, „beszédet”. A világhírű Ion Gopo rajzfilmstúdiójában kibontakozott a tehetsége, mégis eljött Pannóniába, a kecskeméti stúdióba. Itt rajzolta meg a *Jegyzőkönyvet*, Mansfeld Péter kivégzéséről (2006). Ridegen, szárazon, „minimalista”, nem érzélgős módon. Keményen kopognak a betűk, a szavak, ezzel akarva-akaratlanul kiváltja a mentális hatást. Hogy a néző arra is gondoljon, amikor a diktatúra a saját törvényeit, „játékszabályait” sem tartja be. Mansfeldet – mint ismeretes – fiatalkorúként nem lehetett volna kivégezni, ezért addig tartották fogságban, amíg be nem töltötte 18. évét. Utána már „jogosan” felakaszthatták.

Orosz István kísérletező grafikus-animációs művész. Az érzékszervi, optikai csalódások, az illúziókeltések – mint a manipuláció alapelemei – képezik egyik fő „kutatási területét”. Ezt használja fel, valamint a geometrikus rendet, mint az irracionálisra épülő rendszerek velejáróját, és ezt mutatja be a *Sakk!* című filmjében. Ami annyiban több a *Sakkparti* című könyv illusztrációjánál, hogy a filmrendező elemzőképessége révén továbblép, és



a diktatórikus rendszer kialakulásának egy momentumát mutatja meg, egy látszólag indifferens eseményben. Lenin és Bogdanov: a „pragmatikus” bolsevik politikus és a filozófus partiját, játékos összecsapását látni, még a XX. század elején, Gorkij és más orosz emigránsok társaságában. A játszma során egyre több bábu tűnik el a tábláról – Orosz István a képekkel párhuzamba hozza a történelmet –: a bábuk ugyanúgy tűnnek el a fotóról, mint a valóságból az emberek, a szereplők...

A diktatúrák rafináltabb mechanizmusait, a manipulációt érzékeltetik Cakó Ferenc filmjei. A tömegtársadalmakban az egyénre leselkedő veszélyt, a csapdákat és az önbecsapásokat. A gyurmatechnikával készült alkotások még inkább érzékeltetik a tömeg masszajellegét és könnyen formálhatóságát, emellett felhasználn tárgyszimbólumokat is, újabb kontextusban. Bogdán Zoltán a legújabb high-techet alkalmazta, hogy egy száz éve ismert vers (Arany János: *Walesi bárdok*) aktualitását kifejezze. Az értelmezést a címmel jelzi: *Edward*. A versbeli költők szerepe nem szorult háttérbe, az alkotás a mai művészek, animációs filmek felelősségére is figyelmeztet.

## JEGYZETEK

Az íráshoz felhasználtuk SÜMEGI György: *Kép-szó* című könyvét. Bp., PolgArt, 2004. Továbbá:

- 1 A „Hetek” kiállítása (1956). = BÁLINT Endre: *Hazugságok naplójából*. Bp., Magvető, 1972, 74.
- 2 MITCHELL, W. J. T.: *A képek politikája*. A kimondhatatlan és az elképzelhetetlen. Szó és kép a terror idején. Ikonológia és műértelmezés. 13. Szeged, JATE Press, 2008.
- 3 RANCIÈRE, Jacques: *Esztétika és politika*. Elmegyakorlat. Bp., Műcsarnok könyvek, 2009.
- 4 „56 prófétái”. Abigél Galéria és Aukciós Ház. Október 19. – november 20. Bp. Váci utca 19–21. Kiállító művészek: Bálint Endre, Bán Béla, Bér János, Bujdosó Alpár, Gáyor Tibor, Hetey Katalin, Hollán Sándor, Kilár István, Liptay Mátyás, Mark Anna, Marosán Gyula, Nagy Pál, Papp Tibor, Pátkay Ervin, Rozsda Endre, Stein Anna.
- 5 „Az áldozat szabadsága”. Szolnoki Galéria és Aba-Novák Agora. Október 15. – december 18. A Kovásznai-rész forrása IVÁNYI-BITTER Brigitta: *Kovásznai c.* könyve, Bp., Vince, 2010.