

Véri Dániel

„Véletlenségből lettem grafikus?” *Major János hatvanas évekbeli sokszorosított grafikái*

Major János (1934–2008) életművének egyik legértékesebb részét alkotják 1960-as évekbeli grafikái. Ennek ellenére egy 1987-es tanulmányt leszámítva a művészettörténeti szakirodalom nem tárgyalta érdemben ezeket a műveket.¹ Jelen tanulmánynak nem célja – már csak terjedelmi korlátok miatt sem –, hogy Major korabeli grafikáinak minden részletre kiterjedő elemzését nyújtsa, ehelyett a műcsoport néhány jellemző vonását kívánja bemutatni, szempontokat kínálva annak értékeléséhez. Néhány, válaszra váró kérdés: hogyan lett Major grafikus, milyen témák foglalkoztatták a hatvanas években, hogyan periodizálható grafikai munkássága? Honnan merített ihletet és milyen technikai apparátust alkalmazott a művész? Mennyiben alkalmazhatók grafikáira olyan stílus kategóriák, mint a vele kapcsolatban gyakran emlegetett pop art, illetve a meglepően kevéssé citált szürnaturalizmus? Mit jelentett ekkoriban grafikusnak lenni, mennyiben befolyásolták a korszak politikai és gazdasági körülményei Major munkásságát, illetve pusztán esztétikai értékükön kívül hogyan járulnak hozzá ezek a művek a hatvanas évek jobb megértéséhez?

Major János érettségi után, 1952-ben került a Képzőművészeti Főiskolára, ahonnan 1955-ben, harmadév végén távolították el.² 1967-ben így emlékezett vissza erre: „Festőnövendék voltam a főiskolán, amíg ki nem tettek, de nem is ez volt az érdekes. Hanem, hogy egy év múlva a grafikai szakra vettem vissza. Véletlenségből lettem grafikus? Most már úgy látom, nem is lehetett volna másképpen. Nem is festek azóta.”³ Figyelemre méltó a véletlennek, pontosabban – mint látni fogjuk – a főiskola szövevényes politikai és személyi viszonyainak szerepe a korszak kiemelkedő alkotóinak életútjában. Major Jánosnak ugyanaz a Koffán Károly segített 1956-ban visz-

Véri Dániel művészettörténész,
az ELTE Művészettörténet-tudományi
Doktori Iskola doktorjelöltje
Kutatási területei:
Major János (1934–2008) művészete,
neoavantgárd, a tisztaeszlári vérvád
kultúrtörténete, medievalism, street art
E-mail: danielveri@gmail.com
Honlap: www.linkedin.com/in/danielveri

Daniel Véri art historian,
doctoral candidate (Doctoral Program
of the Institute of Art History, ELTE)
Areas of research:
János Major (1934–2008),
neo-avant-garde, the cultural history
of the Tisztaeszlár Blood Libel, medievalism,
street art
E-mail: danielveri@gmail.com
Website: www.linkedin.com/in/danielveri

¹ KRUNÁK Emese: Az avantgárd grafika előfutára. Major János művészetéről. *Művészet*, 5. 1987. 12–15. Angolul: Emese KRUNÁK: János Major's Distorting Mirror. *The New Hungarian Quarterly*, 105. 1987. 204–205. Egy korábbi, rövid cikk, elsősorban rajzokról: KARÁTSÓN Gábor: Major János grafikai munkássága. *Művészet*, 9. 1974. 21–22. Jelen sorok szerzőjének Major életművét témák és megközelítésmódok szerint tárgyaló munkája: VÉRI Dániel: *Major János*. Szakdolgozat, témavezető: Szőke Annamária. Budapest, Eötvös Loránd Tudományegyetem, Művészettörténeti Intézet, 2009.

² SINKOVITS Péter: Őnarckép torzító tükörben. Beszélgetés Major János grafikusművésszel. *Új Művészet*, 5–6. 1997. 34–39; 34. Újraemlékező: SINKOVITS Péter: *Szabadság a rendben. Válogatott interjúk*. Budapest, Új Művészet, 2008, 193–198; SÜMEGI György: Major János: Akasztott ember, 1957. In: Uő: *Kép-szó. Képzőművészek '56-ról*. Budapest, PolgArt, 2004. 144; MARTON Éva: Becsapott generáció tagjának érzem magam... Látogatóban Major János grafikusnál. *Artsmagazin*, 3. 2006. 64–69; 65; HAJDU István: Önnéző. Hajdu István beszélgetése Major Jánossal [1996]. *Balkon*, 11–12. 2009. 2–10: 2–3.

³ FRANK János: Major Jánosnál. *Élet és Irodalom*, 18. 1967. 8. Eltérő változata: FRANK János: *Szóra bírt műtermek*. Budapest, Magvető, 1975. 131–134.

szakerülni a főiskolára, akinél Kondor Béla is menedéket lelt három évvel korábban.⁴ Ki tudja: talán a körülmények szerencsétlen összejátszása és Koffán jóindulata nélkül szegényebbek lennének két kiemelkedő grafikai életművel. Koffán egyébként nem maradhatott sokáig az intézményben: 1956-os tevékenysége miatt rövidesen elbocsátották.⁵ Major Ék Sándorhoz került, aki jó pedagógusként hagyta, hogy tanítványai a maguk útját járják, nem erőltette rájuk saját stílusát.⁶

Azt, hogy miért is kellett Majornak távoznia a főiskoláról, csak különböző források egybeolvasásával lehet tisztázni. Harmadév félévéig Major, Bartl József és Gy. Molnár István is Bán Béla tanítványai voltak, az ő távozása után osztották be őket más mesterekhez, akik aztán az év végén rajzból és festésből megbuktatták őket: mindhárman csak egy évvel később kerülhettek vissza a főiskolára.⁷ A Képzőművészeti Egyetem levéltári anyagainak tanúsága szerint Bán félévkor fizetés nélküli szabadságra ment, azonban csak év végén bocsátották el, racionalizálás címén.⁸ Major szerint „összeveszett a főiskola vezetőivel”,⁹ Bartl ennél pontosabban fogalmaz: „harmadévkor félévben összeveszett a tanári karral valami osztályzás miatt és otthagya az iskolát.”¹⁰ A fennmaradt iratok szerint három hallgatónak adott Bán elégtelen osztályzatot félévkor: 1955. január 17-én egyikük jegyét helyben hagyta a főigazgatói tanács, a másikét elégségesre változtatta. A lengyel Sz. T. ügyében viszont úgy döntöttek, hatáskör

⁴ SINKOVITS 1997. i. m. 34; HAJDU 2009. i. m. 2. Németh Lajos szerint Kondort eltanácsolták a festő tanszakról; Nagy T. Katalin azt írja, Barcsay és Koffán mentették meg az eltanácsolástól, míg Sinkovits Péter szerint Borznyik kétszer is megpróbálta eltávolítani a főiskoláról, de sikertelenül. NÉMETH Lajos: *Kondor Béla*. Budapest, Corvina, 1976. 5; NAGY T. Katalin: *Kondor Béla*. In: *Kortárs magyar művészeti lexikon* I–III. Szerk. FITZ Péter. Budapest, Enciklopédia, 1999–2001. II. (2000). 438; SINKOVITS Péter: *Kondor Béla*. Budapest, Kossuth–Magyar Nemzeti Galéria, 2007. 8. Az 1950-es évfolyam anyakönyvének tanúsága szerint Kondor az 1952/53-as tanév félévekor ment át Szőnyitől (freskó szak) sokszorosító grafikára (Koffán). Félévkor mind freskó főtárgyból, mind sokszorosító grafikából osztályzását felfüggesztették, a második félévben pedig tandíjat volt köteles fizetni (előtte és utána tandíjmentes volt).

⁵ Fegyelmi tárgyalás jegyzőkönyve és elbocsátás: *A Magyar Képzőművészeti Főiskola részvétele az 1956-os forradalom és szabadságharcban*. Szerk. CSIZMADIA Zoltán–SZŐNYI István. Budapest, Magyar Képzőművészeti Egyetem, 2001. 94–105, 107. Az ügyről bővebben lásd KINCSES Károly: *A madaras Ember. Koffán Károly (1909–1985) fotográfiái*. Kecskemét, Magyar Fotográfiai Múzeum, 2003. 30–32.

⁶ SINKOVITS 1997. i. m. 34.

⁷ A főiskolai anyakönyvekből rekonstruálható történet: Bán Bélának félévkor az 1–5. évfolyamon összesen hét hallgatója volt: Bencze Lászlóhoz került Cszizmadia Zoltán és Juhász Sándor, ők benn maradtak. (Vö. Major: „Bencze karakán ember volt, megvédte a tanítványait.” SÜMEGI 2004. i. m. 144.) Főnyi Gézához került Bartl és Gy. Molnár: mindkettőjüket kirúgták, Bernáth Aurélhoz kerültek vissza. A Hincz Gyulához beosztottak közül csak Majort rúgták ki, azonban Bárkay Imre következő évtől alkalmazott grafikán folytatta, Muray Róbertnél, Vásárhelyi Gyula pedig sokszorosított grafikán, Koffánnál. A kirúgásokra szakmai tárgyból való bukás miatt került sor, ezért határozat nem lelhető fel, jegyüket visszavételkor elégségesre korrigálták. A visszavételről egyedül Bartl esetében maradt fenn a döntés: „A Tanács ugyancsak hozzájárult Bartl József (eltanácsolva 1954/55. tanév végén a festő főtanszak III. évfolyamáról) festő hallgatónak a IV. évfolyamra való visszavételéhez.” *Jegyzőkönyv a Főiskolai Tanács 1956. szeptember 24-i üléséről*. 3. (Magyar Képzőművészeti Egyetem Levéltára [a továbbiakban: MKEL]) Bartl és Gy. Molnár visszaemlékezései: *Interjú Bartl Józseffel*. Budapest, 2012. január 20. [Eltérő jelzés híján a hivatkozott interjúkat a szerző készítette.] KOPIN Katalin: *Bartl József* (interjúfilm). Szentendre, Művészetmalom, 2012 [a továbbiakban: KOPIN 2012a]; szerkesztett változata: KOPIN Katalin: *Kettős világban éltem. Interjú Bartl József festőművésszel*. *Új Művészet*, 12. 2012. 32–35: 32–33; LADÁNYI József: *Beszélgetés Gy. Molnár Istvánnal* [1988]. In: *Hatvanas évek. Új törekvések a magyar képzőművészetben*. Kiállítási katalógus. Szerk. NAGY Ildikó. Budapest, Képzőművészeti Kiadó–Magyar Nemzeti Galéria–Ludwig Múzeum, 1991. 155–158: 155.

⁸ *Bizalmas „B” 1953–1956-ig*, s. p.: „1955.01.26. Népm. min. Bán Béla tanári állásáról lemond, nem emelünk kifogást”; „1955.02.22. Bán Béla fizetésnélküli szabadságot kér”; *Napló, 1951.január 1.–1956. augusztus 28.*, s. p.: „1955. január 24-től Bán Béla fizetésnélküli szabadságon év végéig”; „1955. július 1-én racionalizálásra kerültek: Bán Béla [...]” (MKEL).

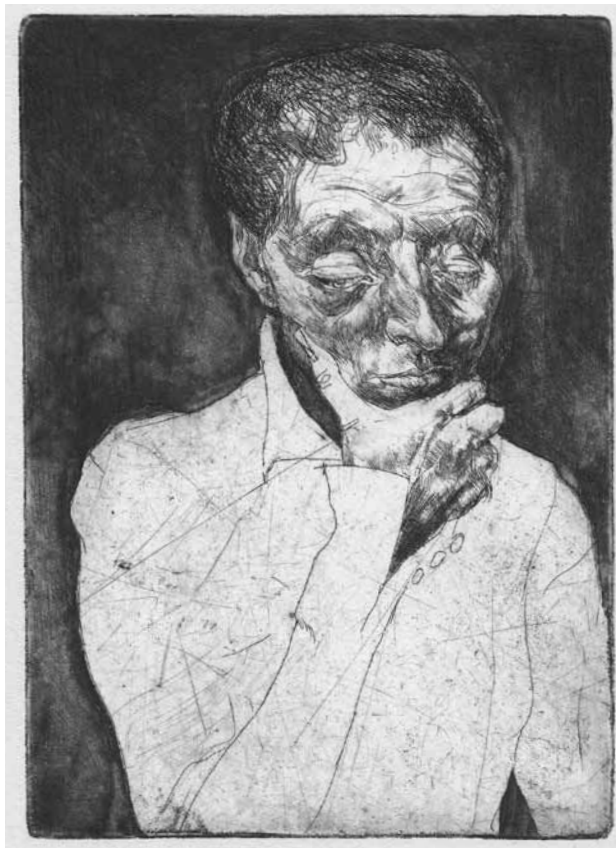
⁹ SINKOVITS 1997. i. m. 34.

¹⁰ KOPIN 2012a. i. m.

hiányában megvárják a minisztérium és a nagykövetség álláspontját. Ceruzás bejegyzés szerint a hallgató végül maradhatott még fél évre, csak más osztályon.¹¹ Az előzményeket nem ismerjük, azonban úgy tűnik, ez a nagykövetség és a minisztérium bevonásával záruló konfliktus lehetett Bán távozásának közvetlen kiváltó oka: a következő héttől már fizetés nélküli szabadságon volt.

Arra azonban, hogy miért távolították el a mester után volt tanítványait is, nincs kielégítő válaszuk. Bartl úgy emlékezett vissza, hogy a volt Bán-osztály tagjai elmentek a rektorhoz, Bortnyikhoz, és arra kérték, hogy Csernus Tibort hívja meg tanáruknak.¹² Ha ez – a korszak ismeretében meglehetősen valószínűtlennek tűnő epizód – tényleg megtörtént, nem vethetett jó fényt a társaságra. Mesterük eltávolításának körülményei mindenesetre Major feltételezését látszanak erősíteni: „valahogy rajtunk keresztül álltak bosszút Bán Bélán.”¹³ Bán ilyen előzmények után, 1956-ban végleg elhagyta az országot, előbb Franciaországban, majd Argentínában élt, 1963-ban Izraelben telepedett le.¹⁴

Major János első, főiskolán készült rézkarcai (1956–1958 k.) a művészt hivatása gyakorlása közben mutató, szuggesztív önarcképek, valamint portrék és aktok: a kisméretű nyomatokon a sötét háttér előtt szinte világítanak a gazdag vonalhálóval modellált figurák (1. kép). Major első nagyobb lélegzetű munkája az 1957 elején készült *Akasztott ember* volt, ennek kiindulópontját a Köztársaság téren látott 1956-os lincselések adták, inspirációt Goya *Los desastres de la guerrája* és Kondor Béla Dózsa-sorozata (*Jelenetek Dózsa György idejéből*, 1956) nyújtottak.¹⁵ A rézkarc Goyával – formai párhuzamok mellett – a háborús téma, valamint a megjelenítés kíméletlensége és expresszivitása okán vethető össze, Kondorral elsősorban az emberábrázolás humanizmusa, a meztelen test drámája (vö. *Így jár minden próféta*, 1956) rokonítja. Major képszerkesztése könyörtelenül precíz, a néptelen városrészlet előterében szinte világít a torzított perspektívában, expresszíven ábrázolt test. A fejjel lefelé lógó, halott, mégis üvöl-



1. kép. *Állat támasztó férfi* portréja, rézkarc, 1956–58 k. (Major Borbála és Rebecca tulajdona, fotó: Major Borbála)

¹¹ *Főigazgatói tanácsülés jegyzőkönyve*. 1955.01.17. 1–2. Az 1951-es évfolyam anyakönyve szerint Sz. T. Hincz Gyulánál elégséges osztályzatokat kapott, ennek ellenére év végén „gyenge szakmai eredmény” miatt eltanácsolták (MKEL).

¹² KOPIN 2012a. i. m.; KOPIN Katalin: Jel–Tranzit. Bartl József művészete. In: *Jel-Tranzit. Bartl József kiállítása*. Kiállítási katalógus. Szerk. KOPIN Katalin. Szentendre, Pest Megyei Múzeumok Igazgatósága, 2012. 9.

¹³ HAJDU 2009. i. m. 3; „Bán Bélába [...] akartak még utólag belerúgni azzal az indokkal, hogy tönkretette a diákjait.” MARTON 2006. i. m. 65.

¹⁴ PATAKI Gábor: Bán Béla. In: *Kortárs magyar művészeti lexikon I–III*. Szerk. Fitz Péter. Budapest, Enciklopédia, 1999–2001. I. (1999). 148.

¹⁵ Részletesebb elemzése: VÉRI Dániel: „A halottak élen” – Major János világa / „Leading the Dead” – The World of János Major. Budapest, Magyar Képzőművészeti Egyetem, 2013. 8–11.

teni látszó férfi testfelületének megformálása oszló hullát idéz. A fény-árnyék hatás és a test finoman borzolt, mozgalmal vonalhálója a kis rézkarcokkal rokon.

Major törekvéséhez – „az embert rajzolhassam meg”¹⁶ – a grafika és a festészet olyan klaszszikusai felé fordult, mint Martin Schongauer, Albrecht Altdorfer, Albrecht Dürer, Lucas Cranach és Matthias Grünewald.¹⁷ Saját korának művészeti produkcióját elégtelennek ítélve – Kondor Bélához hasonlóan – az északi reneszánszból merített inspirációt. Hazai forrásaik is hasonlóak voltak: Major visszaemlékezve elsősorban Derkovitsot és Dési Hubert emelte ki.¹⁸ 1959-es diplomamunkája egy, témájában konvencionálisnak mondható sorozat, a *Munkásnők* volt, amely a főiskolai tanulmányok kényszerszünetében az Orion-gyárban töltött év élményeiből táplálkozott.¹⁹ A figurákat itt is erősen megnyújtott arányok jellemzik, különösen hangsúlyos a fejek és a kezek megformálása (*Munkásnő/Tél*, 1957; *Munkásnők/Levegőzés*, 1959). A sorozat egyik lapján, a *Reggel* (1958) mosolygó lányfejen tűnik fel először az a karikatúrisztikus, groteszk ábrázolásmód, amely – főként önarcképei esetében – a hatvanas években Majornak szinte védjegyévé válik.

A korábbi munkákkal összevetve a *Nevető lány* (1959) már gyökeres változást vetít előre. A női figura végletesen torz, a téri helyzetek bizonytalanok, a faktúra szinte fontosabbá válik az ábrázolásnál. A málló vakolatot imitáló felületet a művész szokatlan eszközökkel hozta létre: fúvócsővel vizet fújt az akvatintára, összefogott gombostűkkel karcolt párhuzamosokat, és lenyomtatott egy valódi hálót is.²⁰ Ezzel a lappal kezdődtek a hatvanas évekbeli munkákat jellemző technikai kísérletek. Nem elégedve meg a főiskolán szerzett ismeretekkel, Major Vertel Józseftől rézmetszést, egy nyomdásztól cinkográfiát tanult,²¹ réz helyett eleinte cinklemezre, később szinte kizárólag vaslemezre dolgozott.²² Ennek részben anyagi okai voltak, azonban a vas kihívást is jelentett, ahogy 1967-ben fogalmazott: „A vaslemez olcsóbb is, nem kell, hogy sajnáljam. Emellett egészen más művészeti hatást érhetek el vele, éppen másfajta fizikai és kémiai tulajdonságai miatt. Mintha férfiasabb művészet volna a vaskarc.”²³ Nem könnyű utólag megítélni az alkalmazott anyagokat és technikákat, a nem megrendelésre készült lemezek közül ugyanis alig maradt fenn néhány (*Akaszott ember*, 1957; *Nevető lány*, 1959, *Sci-fi*, 1974). További problémát jelent, hogy Major gyakran pontatlanul nevezi meg a technikát – vaskarc helyett rézkarcot említi –, egyes lapjai pedig több, autográf címvariációval és datálással is rendelkeznek.²⁴ Forráskritikával kezelendők a cikkekben, kiállítási katalógusokban közölt, legtöbbször ellentmondó adatok is.²⁵

Mielőtt továbbmennénk, érdemes röviden kitérnünk a grafika és a grafikusok korabeli helyzetére. Mint láttuk, a főiskolán a grafika tanszék egyfajta menedéket jelentett Kondornak

¹⁶ HAJDU 2009. i. m. 4.

¹⁷ FRANK 1967. i. m. 8, valamint ROZGONYI Iván: *Beszélgetés Major János grafikusművésszel*, 1967. Magyar Tudományos Akadémia, Művészettörténeti Intézet, Adattár (MDK-C-II-610.D), 3 (Dürer, Grünewald); HAJDU 2009. i. m. 4 (Dürer, Cranach); MARTON 2006. i. m. 65 (Grünewald, Schongauer), *Interjú Buchmüller Évával*. New York, 2013. június 13. (Altdorfer, Schongauer, Grünewald).

¹⁸ SINKOVITS 1997. i. m. 34, 36; MARTON 2006. i. m. 65–66; HAJDU 2009. i. m. 4.

¹⁹ SINKOVITS 1997. i. m. 34–36; MARTON 2006. i. m. 65; HAJDU 2009. i. m. 3.

²⁰ HAJDU 2009. i. m. 5.

²¹ Uo.

²² *Interjú Buchmüller Évával*. New York, 2013. június 14.

²³ FRANK 1967. i. m. 8.

²⁴ Az interjúkat nem grafikus képzettségűeknek adta, így a rézkarc szó használatát magyarázhatja a vaskarc kifejezés kevésbé bevett volta, idegen hangzása is.

²⁵ Kivételt képez Krunák Emese írása, aki minden bizonnyal Majorral folytatott beszélgetések és a művek alapos vizsgálata után írta meg cikkét.

és Majornak egyaránt. A végzett grafikusok anyagi szempontból irigylésre méltó helyzetben voltak: egyrészt a Képzőművészeti Alap (1968-tól: Művészeti Alap) által megjelentetett grafikai mappákra kaphattak már pályakezdőként megbízást, másrészt a Képcsarnok ügynökei közvetítették számukra megrendeléseket.²⁶ Majornak is számos hasonló megbízása volt, ezeket azonban csak nagy kényszerűen tudta elkészíteni;²⁷ e művek legtöbbje stílusában és technikájában egyaránt kevés rokonságot mutat „saját” munkáival. Ritka kivételt jelent a feltehetően szintén megbízásra készített *Vasöntő munkások* (1962), amely korai rézkarcainak szerkezetességét és burjánzó bőrfelületeit mutatja. A többnyire kisméretű megbízásos munkák mellett Major készített feltehetően képcsarnoki forgalmazásra szánt, saját stílusától eltérő, ám művészi megformálású nagyobb lapokat is (*Szent György szobor a várban*, 1965 k.; *A Margitszigeten*, 1971). Saját munkái közül pedig – természetesen a „részesebb”, így például zsidó témájú lapok kivételével – néhányat elfogadott ötvenpéldányos forgalmazásra az igényes zsűri is.²⁸ Major darabszáma viszonylag szűk sokszorosított grafikai életművét szemlélve (variációkkal együtt 1955–1974 között mintegy ötven lap maradt fenn) elgondolkodtató: vajon a megélhetést lehetővé tevő, de utált és időrabló megbízások mennyiben fogták vissza Major művészi teljesítményét?²⁹ A jól fizetett munkák miatt festő szakosok is megpróbálkoztak sokszorosított grafikával, így például Lakner László és Gy. Molnár István is Majortól tanult rézkarcolni.³⁰ A korszakban a technikai körülmények nem voltak ideálisnak mondhatók, rézkarcpréshez nem nagyon lehetett hozzájutni, Major – sokakhoz hasonlóan – egy átalakított mángorlót használt.³¹ (A sokszorosítás lehetőségével szemben bizalmatlan volt a hatalom: az ötvenes években például hétvégére leláncolták a főiskolai rézkarcprést.³²) Az sem feltétlenül csak a kísérletező kedvnek tudható be, hogy a művész eszközeit maga gyártotta – a hiánygazdaság kedvezett a házi barácsolásnak.³³

A *Cynthia kacsája* (1960) fordulópontot jelez az életműben (*2. kép*). A technikailag rendkívül összetett, vaslemezről nyomtatott lapon metszett, karcolt, borzolt, vízzel kevert, csurgatott akvatintával készült elemek, valamint lágyalapba nyomott anyagdarab is megtalálható. Az alkalmazott technikák sokféleségéből adódik az ábrázolás montázsjellege: a lemezt legalább hét munkafázisban dolgozta meg a művész, a lap korabeli technikai kísérleteinek összefoglalását nyújtja. Erre és jó néhány további művére is igaz Krunák Emese megállapítása: „Majornál a szintézis helyett az analízis jelenik meg mint alkotó módszer.”³⁴ Munkamódszerét és a korabeli kultúrpolitikát, közízlést, valamint azok egyes művekre – vagy talán életművekre? – gyakorolt represszív hatását egyaránt jól jellemzi a következő, *Kéményekkel* (1961) kapcsolatos idézet: „A lemezen anélkül kezdtem el dolgozni, hogy bármi kézzelfogható elképzelésem

²⁶ Maurer Dóra hozzászólása. *Hatvanas évek: Major János grafikái. Kerekasztal-beszélgetés Maurer Dóra, Lengyel András, Albert Ádám, Véri Dániel részvételével*. Budapest, Magyar Képzőművészeti Egyetem, 2013. március 27. [A továbbiakban: MAURER 2013. i. m.], valamint: *Interjú Gönczi Bélával*. Budapest, 2012. október 25.

²⁷ HAJDU 2009. i. m. 6; *Interjú Buchmüller Évával*. New York, 2013. június 6., június 16.

²⁸ HAJDU 2009. i. m. 6.

²⁹ Azt is hozzá kell tenni: nem tudjuk, a teljes grafikai oeuvre mennyivel lehetett nagyobb, mint a fennmaradt, illetve reprodukciók segítségével rekonstruálható művek összessége. Ugyanis, ahogy 1967-ben fogalmazott: „Rendszeresen dolgozom, de rossz szokásom, hogy az olyan karcok lemezeit, amelyekkel elégedetlen vagyok, újra átdolgozom, teljesen lecsiszolom, vagy eldobom.” Frank János rákérdezett, hogy láthatná-e ezeknek a nyomatait: „Sajnos nem, azokkal befűtök.” FRANK 1967. i. m. 8.

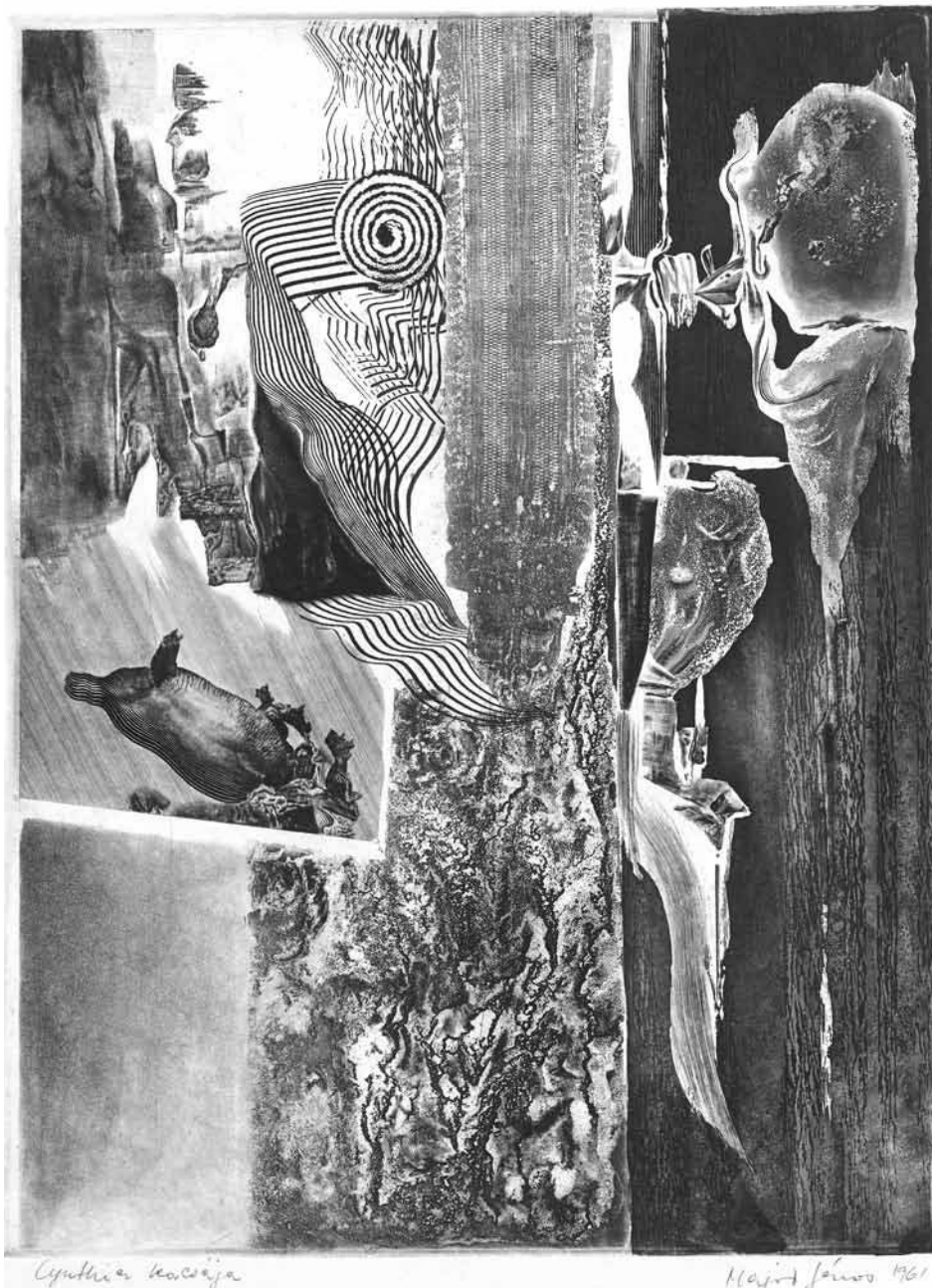
³⁰ *Interjú Lakner Lászlóval*. Berlin, 2011. október 30.; LADÁNYI 1991. i. m. 155.

³¹ *Interjú Buchmüller Évával*. New York, 2013. június 6.

³² *Interjú Gönczi Bélával*. Budapest, 2012. október 25.

³³ FRANK 1967. i. m. 8.

³⁴ KRUNÁK 1987. i. m. 13.

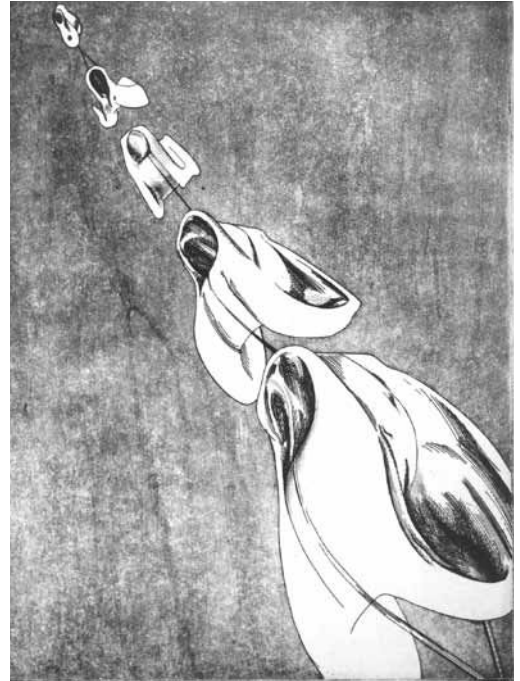


2.kép. *Cynthia kacsa*, vasmetszet, vaskarc, vízzel csurgatott akvatinta, direkt anyagbenyomás, 1960 (Major Borbála és Rebecca tulajdona, fotó: Magyar László)

lett volna. Elindultam a kép jobb oldalán, hetekig dolgoztam rajta, egyik motívumot tettem a másik mellé, azt csináltam, ami éppen akkor az eszembe jutott. [...] 1964-ben [valójában: 1961-ben] a Stúdió kiállításra gondoltam beadni, de a lemezből csak kis rész volt meg. Gyorsan kimásoltam egy velencei könyvből tetőrészleteket akvatintával, és hogy beveggyék a kiállításra, a tájkép jelleget erősítettem. Mert egy korábbi munkámat az országos kiállításra azért

nem fogadták el, mivel absztraktnak találták.³⁵ (Utóbbi munka vagy a *Cynthia kacsája*, vagy a szintén 1960-as *Falu* lehetett.) A nehezen értelmezhető formai elemek miatt a *Cynthia kacsája* esetében elsősorban a nézőn – és háttértudásán – múlik, hogy a lapot nonfiguratív műnek tekint-e, vagy szürrealista ízű montáznak. A cím ismeretében kopasztott kacsára emlékeztető motívum valójában egy tengeri állat, a *cynthia papillosa*,³⁶ Krunák Emese szerint ehhez kapcsolódik a címben egy asszociáció révén Jókai regényszereplője, Cynthia grófnő.³⁷ Egy másik ábrázolásról, a jobb felső sarokban látható, „érzékenyen mintázott felületű világosabb folt”-ról csak Major későbbi munkájával összevetve derül ki (*Emberi ébrény*, 1963), hogy embriót formáz.³⁸

Major ekkori stílusát Max Ernst műveire és a Bernáth-osztály festői gyakorlatára vezeti vissza.³⁹ Amennyiben elfogadjuk a szürnaturalizmust, mint egy, jellegzetesen hazai művészeti környezetből származó, nemzetközi példák által inspirált ábrázolásmódot jelölő stíluskategóriát, akkor azt alkalmaznunk kell Major ekkori műveire is. A felismerhető részleteket a művész részben ábrázolja, részben – anyagok direkt lenyomatásával – közvetlenül képezi le, a szürnaturalista festők által alkalmazott technikai trükkök innovatív grafikai megfelelőivel az eredetileg látványból kiinduló mű szürrealis összképet alkot. Major korai experimentális grafikáinak legközelebbi párhuzamát Maurer Dóra munkái adják: érdemes e tekintetben Major 1960-as évek eleji munkáit (különösen: *Vénusz*, 1960) és Maurer műveit, főként a *Pompeji sort* összevetni.⁴⁰ Távlatos párhuzamokat kínálhat Pásztor Gábor kevésbé feldolgozott életműve, míg a mechanikus tárgylenyomatás logikájából adódóan Ország Lili későbbi áramkör-nyomatai vehetők figyelembe. Visszatérve Major értékeléséhez, a vele kapcsolatban felmerült másik stíluskategória, a pop art kevésbé tűnik használhatónak.⁴¹ Hacsak a montázszerű ábrázolásmódot (legösszetettebb példája: *Scharf*



3. kép. Csigasor, vaskarc, 1962
(megsemmisült, fotó: ismeretlen)

³⁵ HAJDU 2009. i. m. 6.

³⁶ Jules RICHARD: *Oceánográfia*. Budapest, Királyi Magyar Természettudományi Társulat, 1912. 495: 304. kép.

³⁷ JÓKAI Mór: *A régijó táblabírák*. (Krunák információja feltehetően Majortól származik.)

³⁸ A motívum forrása egy szülészeti könyv, az *Emberi ébrény* kék-piros változata színezésében is ennek ábráit idézi. HAJDU 2009. i. m. 7. BUMM Ernő [Ernst]: *A szülészet alapvonalai*. Budapest, Franklin Társulat, 1910. 269 (színezés). Az idézett leírás: Magyar Nemzeti Galéria, Grafikai Osztály, G. 72.86 kartonja.

³⁹ SINKOVITS 1997. i. m. 36; HAJDU 2009. i. m. 5. Ennek ellenére egyedül Sinkovits fogalmaz hasonlóképpen (nyilván nem függetlenül Majorral készített interjújától): „Ez a módszer a korszak festészetében az ún. visszakaparás vagy cuppantás megfelelőjének számít, s utal a szürrealisták, elsősorban Max Ernst technikai kísérleteire.” SINKOVITS Péter: Major János. In: *Kortárs magyar művészeti lexikon I–III*. Szerk. FITZ Péter. Budapest, Enciklopédia, 1999–2001. II. (2000). 681.

⁴⁰ A rokonság betudható szoros baráti kapcsolatuknak, Maurer ekkoriban közelről követhette Major technikai kísérleteinek fejlődését. Vö. MAURER 2013. i. m.

⁴¹ Az úton-útfélen felbukkanó jelző legkorábbi forrása Pernecky Géza: „A leg-popabb és mégis a legkevésbé Pop-művészet Majoré. Nincs előképe, nincs rokona, nincs kapcsolata a fogyasztói társadalommal, a tömegtermeléssel, a technikai forradalom világával. Vidékiek, szegényes, nyomott atmoszférájú. Csak azzal a kritikai szellemmel van rokonságban, amely szenvedéllyel kutatja fel az élet legirracionalisabb zugait, hogy a kényelmességre hajlamos állampolgárt az onnan előkört látéletekkel szembesítse.” PERNECKY Géza: *Magyar pop-művészet? Élet és Irodalom*, 40. 1969. 9.

Móric emlékezete, 1966) nem tekintjük kizárólag a pop artra jellemző sajátosságnak – és Major esetében e tekintetben inkább a szürrealizmus felé vezetnek a szálak –, akkor a *Csigasor* című vaskarc (1962) lehet az egyetlen, idekapcsolható mű (3. kép). A hétköznapi tárgy – utcai lámpáknál alkalmazott porcelán szigetelőcsiga – képeinek izolálása és ismétlése valóban emlékeztet a pop art megoldásaira, tekinthetjük a vaskarcot korai, sajátosan kelet-közép-európai ízű példájának.

Az *Önnézés I.* (1963) és *II.* (1963 k.) című lapokkal Major továbblép a groteszk testkép és a testfelületek érzékeny ábrázolása útján. Itt jelenik meg hangsúlyosan a perspektivikus torzítás: a művész testére erős felülnézetből látunk rá, fejét azonban vagy nem látjuk (*II.*), vagy csak tükörképét (*I.*) a sajátosan görbülő térben.⁴² Major radikális gesztussal számolja fel a mű

és a néző közti határvonalat: a képet szemlélve a néző a művész bőrébe bújva sajátjaként tekint végig az ábrázolt testen. Szintén perspektivacsatlódásra és torz testábrázolásra épít egy, a nézőhöz közelebb eső utcai lámpa körtéjének és a távolabbi ablakon kinéző férfi fejének egybeesésére alapozott, 1964-es sorozat.⁴³ Ehhez az ötlethez társult egy szülészeti könyvben talált ábra: egy halott embrió fogóval történő kiemelése.⁴⁴ A *Technikai tanulmány* abszurditásig fokozza a részletgazdag ábrázolást, látni engedni még az izzószál spiráljának csavarodását is, a *Beavatkozás* kötődik inkább – már címében is – az orvosi ábrához. Mindkét művön megfigyelhető a város antropomorf, látványból kiinduló, mégis szurreális ábrázolása: a felásott csatornarendszer csontokra és ízületekre emlékeztető megjelenítése visszaköszön a *Város* (1964) című lapon is.⁴⁵ A lámpás sorozat összegzését a *Hieronymus Bosch emlékezete* nyújtja, a figura és a tárgy bizarr párosítása a címhez hűen Boschot idézi (4. kép).⁴⁶

1965-ben Major Jánosnak a szürnaturalista Szabó Ákossal nyílt volna közös kiállítása a Fényes Adolf Teremben.⁴⁷ A párosítás – akár a művészek kezdeményezése volt, akár a szervezőké – jól mutatja munkáik ekkoriban érzékelt rokonságát. Pusztai Gabriella, Csorba Géza és Moldovány István műterem-látogatása nyomán Gádor Endre Aczél György számára készült feljegyzésében javasolta műveik kiállítását. Szabó műveit az „emlékezetes Korga-



4. kép. *Hieronymus Bosch emlékezete*, vasmetszet, vaskarc, 1964 (Major Borbála és Rebecca tulajdona, fotó: Magyar László)

⁴² Előképe Salvador Dalí *San Juan de la Cruz Krisztusa* (1951). HAJDU 2009. i. m. 7.

⁴³ Az ötlet első megjelenése: *Kis tanulmány*, 1962.

⁴⁴ HAJDU 2009. i. m. 7, BUMM 1910. i. m. 734.

⁴⁵ A motívum forrásához: *Interjú Buchmüller Évával*. New York, 2013. június 14.

⁴⁶ A *Gyönyörök kertje* triptychon (Prado) jobb szárnyának alsó részén egy férfi felsőtestét magába foglaló, áttetsző, kékes gömbforma látható.

⁴⁷ Erre és a továbbiakra: *Feljegyzés Aczél elvtársnak, Szabó Ákos festőművész és Major János grafikusművész kiállításával kapcsolatban*. Művelődési Minisztérium, Képzőművészeti Osztály, 1965. február 8. Magyar Nemzeti Levéltár Országos Levéltára, XIX-J-4-m, 47. doboz, 1965. A dokumentumot Sasvári Edit bocsátotta rendelkezésemre, segítségét ezúton is köszönöm.

kiállításon” bemutatottaknál jóval színvonalasabbnak ítélte, míg Majorról ezt írta: „az ő anyagának egy része kifejezettebben szürrealisztikus ihletésű és elvontabb. Művesség és szakmai felkészültség tekintetében azonban ezek is színvonalasak.” A szürrealizmus azonban még 1965-ben sem számított bocsánatos bűnnek; a lapalji, olvashatatlan szignójú elvi döntés szerint: „Szürrealista jellegű anyag állami pénzen nem állítható ki.” Majornak Bencsik Istvánnal és Keserü Ilonával közös – megalázó módon „önköltéses” – kiállítására egészen 1969-ig kellett várni.⁴⁸

1965 azonban más szempontból is fordulópont Major számára: ekkortól válik hangsúlyossá munkásságában a zsidó identitás és az antiszemitizmus egymással összefüggő, kettős kérdésköre. Ezzel párhuzamosan 1967-re fokozatosan letesz a technikai kísérletezésről: „Egy időben tehát elsősorban a technikai problémák izgattak. Most már nem ezek a dolgok érdekelnek. De valószínűnek tartom, hogy az eljárások tanulságait fel fogom használni.”⁴⁹ Már 1960-as ceruzarajza, az *Anyám, született Morberger Friderika* is a zsidó identitás témájával foglalkozik, igaz, a cím nélkül maga a szürreális, szimbolikus ábrázolás nehezen lenne értelmezhető. A rajz alapja egy, a művész édesanyjáról készült fotó, amelyen a fiatal lány tornadresseszben látható a korláton, lengés közben. Ezt a motívumot transzponálta Major sziklás, sivatagos környezetbe, ahol a lány lába a korlát végével együtt egy barlangban tűnik el. Karátson Gábor 1974-es értelmezése szerint: „Számára az anya egy fiatal lány, akit a családi fényképalbumban nézegetni szokott, egy bizarrul hangzó név, amelyet adatai kérésekkel vállalnival kell, egyedisége ellenére, sivar adatszerűségével az arcnélküliség, a történelemnek való kiszolgáltatottság traumáját idézi.”⁵⁰ Krunák Emese így interpretálta a művet 1987-ben: „Sivatagi tájra utal ez az üreges rész, lehetne talán Palesztinában is, a Holt-tenger mellett.”⁵¹ Major csak egy 1997-es interjúban beszél a rajzról: „azzal, ahogy ő mosolygó arccal előjön a barlangból, azt jeleztem, hogy így jött elő ez a probléma [ezt megelőzően a zsidóságról beszél] a hallgatás sötétségéből.”⁵² Az 1960-as mű egyrészt Major ekkori stílusának, másrészt a korszak jellegének betudhatóan szimbolikus fogalmazásmódja ellenére is úttörő, korai példája a zsidó identitás tárgyalásának a magyar művészet 1948 utáni történetében.

Zsidóság és antiszemitizmus témája Major sokszorosított grafikáiban elsőként a tiszai vérvádhhoz (1882–1883) kapcsolódó vaskarcokon jelenik meg hangsúlyosan. A sorozat részletes elemzése megjelent 2013-ban, így a művek kiemelkedő jelentősége ellenére, az önisztémetlést elkerülendő itt csak rövid ismertetésre nyílik mód.⁵³ Az 1965-ös *Tanulmány/Töredékek/Zsidó temető* készíti elő Major egyik fő művét, az 1966-os *Scharf Móric emlékezetét (I–II.)*, ezt követi *Az agresszor lelepleződik* (1967), majd ennek továbbgondolása, a befejezetlenül maradt *Félbehagyott lap* (1968). A *Tanulmányon* látható motívumok – az alsó, írást imitáló sírköveket leszámítva – nehezen fejthetők meg a későbbi művek ismerete nélkül. Érzékletesen mutatja ezt két tárgynak – visszatekintve már egyértelmű: egy ablak zsanérjainak – meghatározása a Magyar Nemzeti Galéria leíró kartonján: „két zuhanó bomba.”⁵⁴ Torzított tárgy- és figuraábrázolást már megfigyelhettünk korábban is Major lapjain, itt azonban új elemként jelentkezik a kihagyásos fogalmazásmód, amely működésében nagyban emlékeztet a korszak jellemző szövegértési formájára, a „sorok közötti olvasásra”. A későbbi *Scharf-lappal* összevetve ugyanis egyértelmű, hogy a „származású íróba volt szerelmes” felirat előtti

⁴⁸ Bencsik István szobrász, Keserü Ilona festő, Major János grafikus kiállítása. Kiállítási katalógus. Szerk. FRANK János. Budapest, Fényes Adolf Terem, 1969.

⁴⁹ FRANK 1967. i. m. 8.

⁵⁰ KARÁTSÓN 1974. i. m. 21.

⁵¹ KRUNÁK 1987. i. m. 15.

⁵² SINKOVITS 1997. i. m. 39.

⁵³ VÉRI 2013. i. m. 14–29.

⁵⁴ MNG Grafikai Osztály, G. 71.10 kartonja.

üres tér a zsidó jelző hiányára utal. Major szerint „A témával foglalkozni, egyáltalán azt a szót leírni, hogy zsidó, azokban az években nem nagyon volt mód.”⁵⁵ Mi több, Krúdy Tiszaeszlár-regényének kiadásakor még a hetvenes években is előszeretettel ritkították a szuperlektorok a – regény témájából fakadóan egyébként kevésbé elkerülhető – „zsidó” szót.⁵⁶ Ami a nyolcvanas éveket illeti, nem véletlen, hogy Krunák Emese kitűnő, érzékeny és alapos tanulmányából éppen Major sokszorosított grafikáinak zsidóság és antiszemitizmus összefüggéseit boncoló csoportja maradt ki. Ennek magyarázatát az „<öncenzúra>” adhatja, amelyen Esterházy Péter ekkori művében már ironizál.⁵⁷ Az, hogy vajon az adatközlő művész, a tanulmányt író művészettörténész vagy a szerkesztőség számlájára írható-e ez az öncenzúra, talán nem is fontos: a Kádár-korszak beszéd szabályai láthatóan érvényben voltak még a nyolcvanas években is.

Éppen a társadalmi normák felrúgásában rejlik az itt tárgyalt művek ereje: Major a hatvanas években egyre nyíltabban, egyre radikálisabb módon fogalmazta meg véleményét a zsidó identitásról, és még inkább az antiszemitizmusról, semmibe véve a kor bevett viselkedési szabályait. A *Scharf Móric emlékezetén* Major egy női altest bonctani ábrájával – a forrás újra az említett születési könyv – teszi még hangsúlyosabbá a konvenciók felrúgását.⁵⁸ A lap érett formában vonultatja fel az elsajátított és kikísérletezett technikákat, különös tekintettel a lágylapra (*vernis mou*): anyag- és tárgylenyomatok mellett – Yves Klein pár évvel korábbi antropometriáinál jóval radikálisabb gesztusként – péniszlenyomatok is láthatók.⁵⁹ A többszólamú narratívában Major olyan különálló, de témájukban összefüggő történeteket helyez egymás mellé, mint a tiszzaeszlári vérvád, egy Hitler–Renate Müller színésznő–zsidó író szerelmi háromszög, és – ha csak utalásszerűen is – a holokauszt.⁶⁰ A *Scharf*-lapnál jóval letisztultabb kompozíciójú mű, *Agresszor lelepleződik* (1967), még mindig a vérvád-történethez kapcsolódik, azonban a cím – Izrael *epitheton ornansa* volt az „agresszor” a hatnapos háború idején (1967) a keleti blokkban – egyértelművé teszi a mű kortárs politikai utalásait.⁶¹ Hasonló tendenciát mutat egy, Gy. Molnár Istvánnal közös munka, a *Társulások* (1967). A kereskedelmi forgalomba szánt változatról törölt, Major által készített felirat: „Ki a zsidókkal a Közel-Keletről! / Ki a zsidókkal a köz-életből!” a hatnapos háborút kísérő hazai Izrael-ellenes és antiszemita felhangokra reagál.⁶²

Ekkoriban készült a *Biboldó mosakszik* című vaskarc (1967) is, amely vitathatatlanul Major egyik fő műve.⁶³ Jelenleg két változata ismert: a jobb alsó sarokban lévő hosszabb feliratot (*I.*) a művész később tömörebb megfogalmazásra cserélte, egyszerűsítve a kompozíciót (*II.: 5. kép*).⁶⁴ A mosdó előtt álló művész alakja antiszemita karikatúrákra és a *Der Stürmer* illusztrációira emlékeztet. A kort és helyet jelölő motívumokat figyelembe véve – utcatábla, vala-

⁵⁵ HAJDU 2009. i. m. 7.

⁵⁶ FÁBRI Anna: Utószó. In: KRÚDY Gyula: *A tiszzaeszlári Solymosi Eszter*. Budapest, Magvető, 2003. 531.

⁵⁷ ESTERHÁZY Péter: *Kis Magyar Pornográfia*. Budapest, Magvető, 1984. Kül. 200–201.

⁵⁸ BUMM 1910. i. m. 612.

⁵⁹ *Interjú Lakner Lászlóval*. Berlin, 2011. október 30.; MAURER 2013 i. m.; *Interjú Buchmüller Évával*. New York, 2013. június 14. Pénisznek, ha nem is lenyomatása, de körülrajzolása: PERNECZKY Géza: [Öt füzet.] no. 1. 1970. s. p. A tárgylenyomatok esetében összevethető Major módszereivel a *monopolitópia*: Méhes László Monopol márkájú gyúrható radírral vett negatív mintát, majd ezt festékezte be nyomtatáshoz. SINKOVITS Péter: *Méhes. Sinkovits Péter írása Méhes Lászlóról*. Budapest, Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, 1980. 5–6.

⁶⁰ Renate Müller látható az *Önnézés I.* kiegészítő lemez lenyomatásával módosított változatán is: *Tête-à-tête mit Renate Müller*, 1967. Neve olvasható az 1965-ös *Tanulmányon* is.

⁶¹ VÉRI 2013. i. m. 25–27, PETŐ Iván: 1967. *Beszélő*, 10. 1997. 63–66.

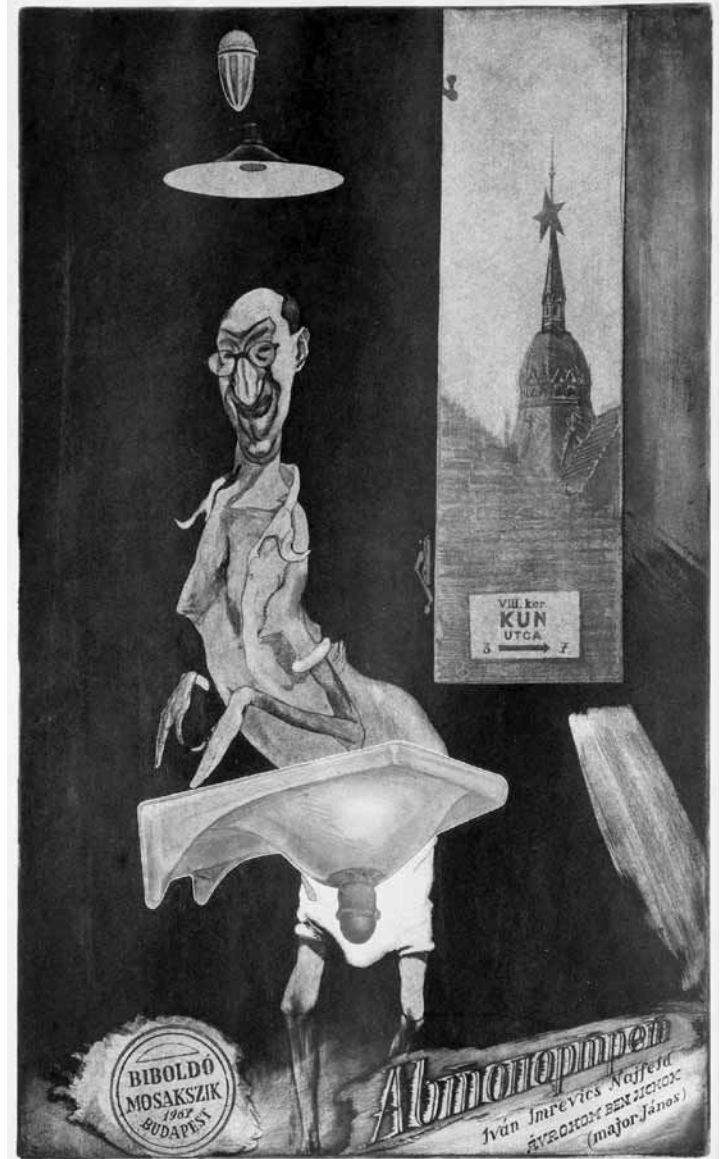
⁶² Bővebben, reprodukcióval: VÉRI 2013. i. m. 26–29.

⁶³ A műről és utóéletéről bővebben: VÉRI Dániel: *Biboldó mosakszik*, 1967. *Élet és Irodalom*, 43. 2012. 22.

⁶⁴ ROZGONYI 1967. i. m. 1, 7 alapján feltételezhető, hogy létezett egy még korábbi változat is.

mint a Kun utcai tűzoltóság épülete egy, valószínűleg jelentősebb méretű vörös csillaggal – a lap a hivatalosan nem létezőnek nyilvánított antiszemitizmus továbbélésére utal. Az ábrázolás normasértő jellegét ismét egy pornográf részlet: a pénisznek látszó mosdószifon ábrázolása súlyosbítja. Major torz, sáskaszerű alakja egyrészt a náci beszédmódot (zsidók=férgek) idézi, másrészt Kafka bogárrá változó Gregor Samsáját.⁶⁵ Nincs mód itt a lap részletes elemzésére és egyes változatainak összevetésére, a fentiek alapján is biztonsággal kijelenthető azonban, hogy a *Biboldó mosakszik* mind témájában, mind megoldásában úttörő jelentőségű mű, nemcsak Major oeuvre-je, hanem a magyar művészet, valamint Közép- és Kelet-Európa művészetének kontextusában is.

A hatvanas évek végéről Majornak csak fricskaszerű karcai maradtak fenn, mint például a kinyújtott hüvelykujjat ábrázoló *Ave Cesar* (1969). Joggal asszociálhatnánk monumentális császárszobrok töredékeire az ábrázolás kapcsán, valójában a lap a római köszöntéssel ironikusan César előtt tiszteleg, utalva 1965-ös *Le pouce* (hüvelykujj) című szobrára.⁶⁶ Az évtized vége felé Major elsősorban naturalista ceruzarajzokat készít, folytatva a zsidó identitás és antiszemita percepció, valamint a testkép és perspektivikus torzítások vizsgálatát. Ezek a művek azonban, különösen az 1969-es *Önarckép*, már konceptuális művészeti korszaka felé mutatnak.⁶⁷ A hatvanas évek végén Major teljesen felhagy a sokszorosított grafikával: az 1976-ig tartó új alkotói periódusban szinte kizárólag sírkőfotókat, szöveges és fotóalapú műveket, valamint képregényeket készít.⁶⁸



5. kép. *Biboldó mosakszik II.*, vaskarc, 1967
(magántulajdon, fotó: Steven Harris)

⁶⁵ Franz KAFKA: *Az átváltozás*.

⁶⁶ *Interjú Buchmüller Évával*. New York, 2013. június 14. A cím ezért helyesen – Major írásmódjától eltérően – *Ave César*.

⁶⁷ A rajzot Major kétszer reprodukálta a katalógusban: az első kép melletti felirat – „Akiben a férfias erő mellett nőies szelíd-ség van, az a birodalom mintaképe.» (Lao-ce: Tao-te-king, 28. fejezet) – az antiszemita karikatúrára emlékeztető ábrázolással összefüggésben nyilván a Harmadik Birodalomra utal. *Bencsik István szobrász...* 1969. i. m. s. p.

⁶⁸ Kívételt jelent a *Biboldó mosakszik* figuratípusát továbbgondoló *Sci-fi* (1974). Ekkoriban váltott Maurer Dóra is: 1970-ben a sokszorosított grafikán belül konceptuálisabb irány felé mozdult el. A sírkőfotókról lásd BEKE László: Bevezetés Major János sírkőfelvételeihez. *Fotóművészet*, 4. 1972. 31–33; VÉRI Dániel: Major János sírkőfotóiról. *Műemlékvédelem*, 5. 2010. 354–359; VÉRI 2013. i. m. 29–45. Konceptuális művekről: VÉRI 2013. i. m. 46–60.

Ismételjük meg zárásként Major János kérdését: véletlenségből lett volna grafikus? Élettörténete alapján úgy tűnik, igen. Az itt elemzett művek nélkül azonban a magyar rajz és sokszorosított grafika története szegényebb lenne egy értékes és újjító életművel. Az ötvenes–hatvanas évek levegője, Majornak a főiskoláról való kirúgása, a szürrealizmus szitokszóként való használata, a műkereskedelem stíluszabályozó jellege és további gazdasági-politikai tényezők határozottan gátolták ennek az életműnek a kibontakozását. Úgy tűnik azonban, éppen ez a represszív társadalmi és művészeti környezet volt az, amelyet Major technikai kísérleteit követően beható analízisnek vetett alá. Művészetének elemzésekor ezért nem elégedhetünk meg művészi előképeinek és kortárs művészeti kapcsolatainak feltárásával, művei nyilvánvaló kvalitásának konstatálásával: Major János jellegzetesen kelet-közép-európai munkáiból sokat tanulhatunk a korszakról, a hatvanas évek Magyarországaról is.

Daniel Véri

“Was it Mere Chance that I Became a Graphic Artist?”

János Major's Prints from the 1960s

One of the most interesting but little known fragments of János Major's (1934–2008) oeuvre is his prints that were executed in the 1960s. In this essay I examine the artist's oeuvre from the year in which he was accepted to the Academy of Fine Arts (1952) to 1976, with peculiar attention to the prints that were done between 1956 and 1969. The economic and political circumstances of the period greatly influenced Major's life. I reconstruct the circumstances of his expulsion from the university in 1955 and his re-admittance in 1956, as well as the complicated personal and political background of the Academy. I examine the effects that the economy of shortage had on the graphic arts and the comparatively privileged existential situation enjoyed by artists who worked in these fields: the opportunities to earn money and the effects of these opportunities on Major's oeuvre. On the basis of interviews and archival material, I analyse the negative effect the imprecation-like use of words such as “abstract” and “surrealist” by the authorities had on certain works of Major, as well as on his chances to exhibit. I also consider the applicability of the terms surnaturalism and pop art to the works of Major. The stages of Major's artistic development are the following: after his early, delicate works on paper (expressive figurative depictions), he turns to experimentation with techniques in 1959. At first, these experiments consist of zinc etchings, while later he makes exclusively iron etchings, though he often mixes several techniques on a single plate (engraving, etching, aquatint, mezzotint, direct printing of an object in vernis mou, etc.). His subjects are the city, grotesque bodies and perspective distortions. Then as of 1965 he turns his attention to Jewish identity and the subject of anti-Semitism, on which he made numerous subversive works (for example, *The Yid is Washing Himself*, 1967). These latter works are pioneering both with regards to their topic and their technical execution, not solely in the context of Hungarian art, but of the art of the entire region.