

BÁLIND VERA

SZERB ÉS MAGYAR AVANTGÁRD MŰVÉSZEK KAPCSOLATAI A HETVENES ÉVEKBEN*

III. RÉSZ

2.2 A magyar kontextus. A szocialista művészeti rendszer

A magyarországi viszonyok több szempontból is lényegesen különböztek a jugoszláviaiaktól. Először is Magyarország mindvégig a Szovjetunió szövetségese volt, ennek megfelelően kultúrpolitikája is erősen a párt ellenőrzése alatt állt, így sokkal keményebb és dogmatikusabb volt, mint Jugoszláviában. Magyarországon minden hivatalos kiállítást zsűrizés előzött meg, mindenhez engedélyre volt szükség. A sztálinizmus alatt a képzőművészetben egyértelműen a szocialista realizmus volt domináns művészi irányzat.¹ Sztálin halála után azonban megváltozott a helyzet, számos, a Szovjetunióhoz tartozó országban bekövetkezett az ún. „olvadás”, amely a szocialista dogmatizmus enyhülését jelentette. Magyarországon mégis más volt a helyzet ezekhez az országokhoz képest (főleg Lengyelország és Csehszlovákia helyzetéhez viszonyítva).

Az 1956-os forradalom után sok atrocitás érte a magyarokat.² Nehéz évek következtek, és az oldódás, különösen a képzőművészet területén, lassan ment végbe. Egyetlen, kizárólag képzőművészettel foglalkozó folyóirat létezett, a Művészet (1960-tól), amely a Műterem (1958-1959) című folyóiratot váltotta fel.³

* A szakdolgozat folytatásos közlése abból az alkalomból történik, hogy a budapesti Ludwig Múzeumban 2019. szeptember 12-én megnyílt *A Bosch+Bosch Csoport és a vajdasági neoavantgárd* című történeti kiállítás.

- 1 Kesperü Katalin szerint a szocialista realizmus stílusuralmának kezdete 1949-re tehető, amikor Budapesten megrendezték az első szovjet kiállítást. Révai József népművelési miniszter ebből az alkalomból tartott beszédében (Szabad Művészet, 1949/9-10.) elhangzott, hogy a magyar művészetnek ezen túl semmi köze nincs a nyugati világhoz, és hogy a figyelem ennek megfelelően Moszkva felé kell, hogy irányuljon. KESERÜ Katalin, *Variációk a pop artra*, Új művészet Kiadó, Budapest, 1993, 17. A későbbiekben, azaz a hatvanas évek folyamán, a magyar hivatalos művészeti szféra már a posztimpresszionista festészetet, illetve a neoexpresszionizmust is elfogadta. PIOTROWSKI Piotr, *In the Shadow of Yalta. Art and the Avant-garde in Eastern Europe, 1945-1989*, Reaktion Books, London, 2009, 63.
- 2 Piotrowski szerint a forradalomnak ellentmondásos hatása volt a kultúrára, mivel lelassította a haladást. A szocialista dogmatizmus enyhülése Magyarországon csak a hatvanas évek közepén következett be. Ebben az időszakban az egyetlen, állam által engedélyezett modern kiállítás a Múcsarnokban 1957-ben megtartott *Tavaszi Tárlat* volt. *Uo.*, 62.
- 3 Számos kulturális folyóirat is megjelent, amelyekben művészeti kritikák is napvilágot láttak: Új Írás, Fotóművészet, Kortárs, Jelenkor, Mozgó Világ stb., valamint néhány napilap is, mint a Népszabadság. BEKE László, *Tűrni, tiltani*,

Kevés lehetőség nyílt kiállítások megszervezésére, viszont szükség volt szakemberekre és tájékoztatásra. Az ország szinte teljesen el volt szigetelve a nyugati törekvésektől. Nagyon ritkán lehetett külföldre utazni, és a korabeli kortárs művészetéről is nehéz volt friss híreket szerezni. A külföldről becsempészett folyóiratokat, illetve publikációkat csak illegálisan lehetett olvasni és magyarra fordítani.⁴

A művészeti intézményrendszer is a párt felügyelete alatt állt. Ahhoz, hogy valaki „elfogadott” művészé váljon, több kritériumnak kellett megfelelnie. Először is, mindennek az előfeltétele volt, hogy az illető képzett művész legyen, azaz diplomát szerezzen a budapesti képző- vagy iparművészeti főiskolán, melyek mellesleg az ország egyedüli felsőfokú művészeti képzést biztosító intézményei voltak. A diploma megszerzése után az első hivatalos szervezet, amely befogadta és támogatta a művészek „túlélését”, a Fiala Képzőművészek Stúdiója volt.⁵ A szervezet feladatai közé tartozott a fiatal művészek és a hivatalos kultúrpolitikai rendszer közötti közvetítés, a pályakezdő képzőművészek támogatása és a politika által megszabott művészeti rendszerbe való beilleszkedésükhöz való segítségnyújtás.⁶ A Stúdió vezetősége azért harcolt, hogy a modern törekvések is szerepeljenek az elfogadott művészet keretein belül, hiszen a szervezeten keresztül közös fellépések során több sikerre számíthattak, mintha egyénileg vállalkoztak volna erre a feladatra. Ezáltal a Stúdió tevékenysége egyrészt a hivatalos művészet fogalmának tágítására és a művészetpolitika szektorában dolgozók látókörének szélesítésére irányult. Másrészt, a rájuk erőltetett rendszer következménye egy erős szűrő tevékenység volt, mivel a zsűri és a kultúrpolitikát reprezentáló tagok igyekeztek az autodidakta, kísérletező, merészebb és formabontó törekvéseket elfojtani.⁷

A képzőművészek számára a következő lépcsőfokot a Magyar Népköztársaság Művészeti Alapjában, illetve a Magyar Képzőművészek és Iparművészek Szövetségében való tagság jelentette. Az utóbbi a hivatalos művészeket tömörítette, míg az előbbi tágabban értelmezte ezt a megnevezést, melynek tagjai lehetettek – a képző- és iparművészek mellett – írók, zenészek, illetve az összes művészeti ágat reprezentáló alkotók.⁸ Az Alap mint társadalmi szerv a művészek érdekeit képviselte, és meghatározó szerepet játszott a szakmájukból megélni igyekvő művészek életében, hiszen tagjai számára műhelyek, könyvtárak és archívumok használatát tette lehetővé, továbbá műteremlakásokat, kiállításokat stb. létesített és biztosított számukra.⁹

támogatni. A hetvenes évek avantgárdja = A második nyilvánosság. XX. századi magyar művészet, szerk. Hans KNOLL, Enciklopédia, Budapest, 2002, 233.

4 Kovalovszky Márta, *Jég és aszály közt játszi évszak. A hatvanas évek = Uo.*, 173-175.

5 A szervezett 1958-ban alakult meg. Előzménye az 1954-ben megalakult Fiala Képzőművészek Alkotóközössége volt. Tevékenysége a Képzőművészeti Alap felügyelete alá tartozott, finanszírozása is tőlük függött. A vezetőség mindvégig arra törekedett, hogy valamilyen szinten a korlátozott és előnytelen lehetőségek között is megőrizze autonómiáját. Bővebben a Stúdió történetéről: AKNAI Katalin – MERHÁN Orsolya, *Belső zsűri. A Fiala Képzőművészek Stúdiójának története 1958-1978, = Uo.*, 200-227.

6 AKNAI – MERHÁN, *Belső zsűri, I.m.*, 202-203.

7 *Uo.*, 203.

8 Ebből kifolyólag a Szövetség tagsága, a képzőművészeket tekintve, tulajdonképpen azonos volt a Művészeti Alap tagságával. BEKE, *Túrni, tiltani, támogatni, I.m.*, 230.

9 AKNAI – MERHÁN, *I.m.*, 205.



Szombathy Bálint Beke Lászlónál. Budapest, 1971 (Fotó: Kerekes László)

Németh Lajos szerint 1956 előtt az Alap elsődleges szerepe az volt, hogy segítse a művészek szociális helyzetét, illetve hogy finanszírozási lehetőséget biztosítson számukra, mivel az országnak nem volt elegendő anyagi eszköze erre. Az Alapot lényegében a Képzőművészeti Szövetség irányította, amely viszonylagos önállósággal rendelkezett. 1956 után viszont megváltozott a helyzet, az Alap a korábbi évekhez képest nem gazdasági kiszolgáló szervként működött, hanem egy felülről irányított kultúrpolitikai hatalomként.¹⁰ Az egyik alintézménye a Képzőművészeti Lektorátus volt, amelynek hatáskörébe tartozott eleinte a közterti munkák irányítása, a pályázatok kiírása, valamint a művészek közötti állami megbízások elosztása. Később az intézményrendszer szigorítása után egyértelműen a cenzor szerepét is betöltötte.¹¹

A műalkotások vásárlása és eladása egyedül a Képcsarnok Vállalaton keresztül valósulhatott meg.¹² A művészi munkák eladásán kívül szerepköréhez tartozott, a giccs elleni küzdelem, a közönség esztétikai

10 Beke László, *Beszélgetés Németh Lajossal* (1990. október 18.) = *Hatvanas évek. Új törekvések a magyar képzőművészetben*, kiállítási katalógus, Képzőművészeti Kiadó-Magyar Nemzeti Galéria-Ludwig Múzeum, Budapest, 1991, 68.

11 *Uo.*

12 Az ötvenes évek elején a Képcsarnok Vállalat egyedüli alternatíváját az alkotóközösségek jelentették. Ezek is, az Alaphoz hasonlóan kényszerből születtek, mivel az állam nem volt képes megfelelően gondoskodni a művészekről, és a megélhetésükhöz elegendő megrendelést biztosítani. Ezáltal megnyílt a lehetőség arra, hogy a művészek

nevelése, valamint a tömegízlés fejlesztése.¹³ A Vállalaton keresztül történtek az állami vásárlások is,¹⁴ így az egész művészeti rendszer és a műkereskedelem monopóliuma az állam kezébe került, a párt felügyelete alatt állt. A képzőművészet területének felügyelete tehát a Művelődési Minisztérium képzőművészeti osztályának feladatköréhez tartozott. Az ellenőrzés piramisának csúcsán a pártfőtitkár utáni második ember, Aczél György állt, aki az egész művészeti szféra működését ellenőrizte.¹⁵

A műalkotások megítélésében a hatvanas évek végi Magyarországon kialakult ún. 3T rendszer (tűrni, tiltani, támogatni) alkalmazása érvényesült.¹⁶ Az állam által támogatott művészek körébe természetesen a szocialista művészet képviselői tartoztak, akik számára kiállítási lehetőségeket és jobb anyagi körülményeket biztosítottak. Ösztöndíjakban részesültek, díjakat kaptak, a műveiket megvásárolta az állam, esetleg külföldi tanulmányutakat is engedélyeztek számukra.¹⁷ A tiltott művészek táborába tartoztak a rendszer nyílt ellenségei, a fasiszták, a pornográfok, stb., míg az összes többi alkotó a tűrt kategóriába került.¹⁸ A 3T rendszert eredetileg az irodalom területére találták ki, ahol szigorúan alkalmazták. A képzőművészet terén viszont, eléggé ellentmondásosan működött.¹⁹ A művészek számos esetben a kritikusok és cenzorok kedvének voltak kiszolgáltatva, azaz jó- vagy rosszindulatának.²⁰

szerveződni kezdjenek. Ezeknek a közösségeknek célja a minél jobb vásárlási feltételek megteremtése volt, melyek által biztosították a megélhetésüket. Annak köszönhetően, hogy saját érdekükben dolgoztak, üzletük jól ment és rövid idő alatt a szervezetek száma megszorodott. 1954 után, miután a Képcsarnokot az Alaphoz rendelték, megváltozott a helyzet. Az Alap minden eszközzel monopóliumra tört, és megkísérelte a konkurencia működésének megakadályozását. Ennek eredményeként az alkotóközösségek idővel az Alap felügyelete alá kerültek, amely szigorúan szabályozta működésüket, illetve biztosította, hogy az eladások csak és kizárólag a Művészeti Alap útján legyenek lehetségesek. Megakadályozta új közösségek létrehozását; a már meglévők közül pedig a legtöbb a megszorító intézkedések miatt feloszlott, kivéve a leggazdagabbakat. Ide a tartozott a Fialat Képzőművészek Alkotóközössége is. Ebből lett 1958-ban a Fialat Képzőművészek Stúdiója. AKNAI - MERHÁN, *I.m.*, 205-210.

13 KERÉKGYÁRTÓ István, *Festészet, műkereskedelem, mecénatúra*, Művészet, 1979/11, 9.

14 BEKE, *Tűrni, tiltani, támogatni*, *I.m.*, 230.

15 *Uo.*, 233.

16 *Uo.*, 229.

17 KOVALOVSKY, *I.m.*, 189.

18 A támogatott művészek száma Beke László szerint kb. 30-40, míg a tiltott 2-3 volt, a becsült 5000 művész közül a többi a tűrt kategóriához tartozott. BEKE, *Tűrni, tiltani, támogatni*, *I.m.*, 231.

19 A képzőművészet területén eléggé ellentmondásosan és zavarosan működött a 3T rendszer. A hatvanas évek második felében, miután számos új művészeti tendencia jelent meg, amely lényegesen különbözött a szocialista művészi felfogástól, a Lektorátusnak szembesülnie kellett azzal a ténnyel, hogy sem világos szempontrendszere, sem apparátusa nincs a szóban forgó tendenciák kezelésére. SASVÁRI Edit, *A balatonboglári kápolnatárlatok kultúrpolitikai háttere = Törvénytelen avantgárd. Galántai György balatonboglári kápolnaműterme 1970-1973*, szerk. KLANICZAY Júlia - SASVÁRI Edit, Artpool-Balassi, Budapest, 2003, 13. Bővebben Aczél tevékenységéről, RÉVÉSZ Sándor, *Aczél és korunk*, Sík Kiadó, Budapest, 1997.

20 KOVALOVSKY, *I.m.*, 189.

A hivatalos és félhivatalos művészek kiállítóhelyei közé tartozott a Múcsarnok,²¹ az Ernst Múzeum, a Fényes Adolf Terem, a Dorottya utcai kiállítóter, a Helikon Galéria, illetve még néhány kisebb intézmény.²² A Fényes Adolf Teremben, saját költségükön a túrt művészek is kiállíthattak. Természetesen az összes kiállításra kerülő mű zsűrizett volt.

A nem hivatalos művészet a művelődési házakba, klubokba, valamint magánlakásokba szorult. Ezek voltak azok az alternatív helyek, ahol a progresszív fiatal művészek titokban találkozhattak egymással és az idősebb művésznemzedékkel, illetve kiállíthatták a munkáikat. A nem hivatalos művészet képviselői számára ez jelentette az egyedüli lehetőséget munkáik bemutatására, mivel a hivatalos szervek erősen cenzúrázták tevékenységüket, és megakadályozták, hogy népszerűvé váljanak.

2.2.1 A második nyilvánosság. Művészeti törekvések a hatvanas években

A hetvenes évek Magyarországra jellemző neoavantgárd törekvések közvetlen előzményét, természetes módon, a hatvanas évek művészete jelentette. Ezen évtized második felében a forradalmat közvetlenül követő évekhez képest Magyarországon is lassan kezdett oldottabbá válni a kultúrpolitikai helyzet. Például lehetőség nyílt külföldi utazásokra. A korábban szinte hermetikusan elzárt országban a művészek és a művészettörténészek nem találkozhattak élőben a külföldi alkotók munkáival, ezeket csak albumokból és könyvekből ismerhették meg. Ezért a külföldre utazás lehetősége jelentős hatással volt a fiatal magyar művésznemzedékre.²³ Ezt megelőzően, az izoláltság éve alatt a fiatalok az idősebb művészgeneráció munkáiból meríthettek ihletet. Ez a nemzedék viszont a politika hatására a perifériára került.

György Péter már a történeti avantgárd kapcsán megfogalmazta azt a kettősséget, amely a hatvanas-hetvenes évek kultúráját is jellemezte. A század eleji avantgárd identitásának meghatározásában fontos szerepet játszott a hivatalos kulturális intézményektől való önkéntes elkülönülés. A politikai kényszer alatt a Horthy-rendszerben, illetve 1948 után a helyzet megváltozott: ellenállásuk megszűnt önkéntesnek lenni és a kultúra területéről a politika, valamint a büntetőjog kategóriájára tevődött át. Gyakorlatilag ez azt jelentette, hogy az avantgárd művészek kiszorultak a hivatalos kulturális szférából. Munkájukat ekkor semmibe vették, gyanakvással fogadták, és emiatt a hivatalos művészet képviselői visszautasítandónak tartották. A társadalom peremére szorultak, ezért a tudásuk és a tapasztalatuk átadása az őket követő generációnak csak titokban történhetett.²⁴ Így alakult ki Magyarországon az ún. „második nyilvánosság”.

21 Az ötvenes években a kiállítóhelyeket nemcsak Budapesten centralizálták, hanem az egész országban. A vidéki kiállítások a budapestiekkel együtt a Múcsarnok rendezése alatt álltak. Az intézmény feladata volt továbbá a külföldről érkező kiállítások fogadása, valamint a magyar kiállítások külföldre küldése, azaz a szervezési és a lebonyolítási feladatok. A Múcsarnok eleinte a Népművelési Minisztérium felügyelete alatt állt, majd a Magyar Képző- és Iparművészek Szövetsége határozta meg a működését 1950 és 1983 között. FRANK János, *A Múcsarnok negyven éve (1950-1990)* = KESERŰ Katalin, *Múcsarnok*, Múcsarnok, Budapest, 1997, 68-69.

22 BEKE, *Túrni, tiltani, támogatni*, I.m., 233.

23 KOVALOVSKY, I.m., 175.

24 György Péter szerint a harmincas években a magyar avantgárd története véget ért. Megszakadt a hagyomány és elkezdtek elrejtetni, elfelejtetni. Teljesen kiszorult az irodalmi és a képzőművészeti életből. Szerinte egyedül Vajda



Ismeretlen, Szombathy Bálint, Galántai György és Szalma László a balatonboglári kápolnaműterem bejáratánál, 1972. (Ismeretlen fotós)

Az ötvenes és a hatvanas években tovább folytatódott ez a fajta kettősség, azaz az első, legális és a második, illegális nyilvánosság jelenléte.²⁵ A cenzúra, valamint a kultúrpolitika számos eszköze miatt, melyek megakadályozták az alkotások közönséghez való eljutását – szükség volt egy „párhuzamos” világ létrehozására, amely nem létezhetett ugyan a törvényes szféra keretein kívül, de rendelkezett saját törvényekkel, melyek az állami törekvésekkel szemben fogalmazódtak meg.²⁶ Az ide tartozó művészek tehát

Lajos és a szentendrei festők munkáiban élt tovább valamennyi a század eleji avantgárd világképéből. Viszont Vajda és köre is homályban dolgozott a hivatalos művészethez képest. Hagyományuk (szentendreiék és Vajda) folytatását az Európai Iskola jelentette, melynek képviselői további hidat képeztek a fiatalabb nemzedék felé, az ötvenes években és a hatvanas évek első felében. GYÖRGY Péter, *Az elsüllyedt sziget* = GYÖRGY Péter, *Az elsüllyedt sziget*, Képzőművészeti Kiadó, Budapest, 1992, 7-8; 20-25.

25 Havasréti szerint a korszakban az ún. „harmadik”, „köztes” vagy „párhuzamos” nyilvánosság létezését is említi a szakirodalom. Tulajdonképpen a kettőnek a keveredését jelentette: azok a művészek, akik ebbe a csoportba tartoztak, nem voltak tiltottak, azaz kiállíthattak, és nem üldözték őket, de csak korlátozott állami támogatásban részesültek. HAVASRÉTI József, *Alternatív regiszterek*, Typotex, Budapest, 2006, 95-96.

26 *Uo.*, 95-98; 49.

hangsúlyozottan a hivatalos kultúrpolitikától elszigetelt csoportot jelentettek, illegális szubkultúrát, amely a privát szférába kényszerült.²⁷

A tárgyalt időszakban a privát szféra a magánlakások színterét jelentette; ez volt az egyetlen fórum számukra, ahol valamiféle visszajelzést kaphattak a munkájukról, és találkozhattak fiatalabb művésznemzedékekkel.²⁸ „Műtermek, értelmiségi lakások voltak szinte mitológiai helyszínei a beszélgetéseknek, zenehallgatásoknak, a nehezen megszerzett lemezek bemutatóinak, de kiállításoknak is”.²⁹ Kovalovszky szerint az ott megtekinthető munkák nem voltak vad avantgárd festmények, de alternatívát jelentettek a hivatalos művészeti áramlathoz képest.³⁰ Az akkor felnőtt művésznemzedék számára ezek a színhelyek bizonyították, hogy létezhet függetlenség a szocialista művészetten kívül is. Annak ellenére, hogy az idősebb művészek inkább a múlt művészetéből merítettek, a fiatalokat mégis közelebb hozta a kortárs európai kultúrához, mint a hivatalos magyar művészet.³¹

A harmincas-negyvenes években a szentendrei festők köre, valamint az Európai Iskola (1945–1948) jelentette azokat az egyedüli törekvéseket a magyar művészetben, melyekben még élt valami az avantgárd eszmékből.³² Tevékenységüket az absztrakt művészet, illetve a szürrealizmus iránti érdeklődés jellemezte. Az utóbbi esetén folklorisztikus elemeket is felhasználtak.³³ Ezekhez a csoportokhoz tartozó művészek alkották az ötvenes és a hatvanas években azt a nemzedéket, amely hidat jelentett a magyar avantgárd és a fiatal nemzedék között.

Beke László szerint az absztrakt művészetten belül a legfontosabb tendenciákat a konstruktív törekvések jelentették (Kassák Lajos), melyek olykor más elemekkel is keveredtek (Lossonczy Tamás, Gyarmathy Tihamér, Martyn Ferenc).³⁴ A szentendrei hagyomány, azaz a további konstruktív és szürrealista tenden-

27 *Uo.*, 97.

28 Ilyen volt például Mezei Árpád és Pán Imre zuglói lakása, valamint a Rottenbiller utca 1. lakás, ahová Bálint Endre, Jakovits József és Vajda Júlia költözött. GYÖRGY, *I.m.*, 24. Klaniczay Júlia ezek mellett megemlíti a budapesti presszók (Luxor Kávéház, Kárpátia Étterem, Nárcisz Presszó stb.) szerepét a hatvanas évek elején, illetve Petrigalla Pál Vécsei utcai lakását, valamint Szenes Zsuzsa és Erdély Miklós Virágárok utcai házáét. SASVÁRI, *A balatonboglári kápolnátárlatok kultúrpolitikai háttere, I.m.*, 18.

29 KOVALOVSKY, *I.m.*, 176.

30 *Uo.*

31 GYÖRGY, *I.m.*, 25.

32 *Uo.*, 21.

33 BEKE László, *Az 1960-as évek művészetének rejtett dimenziói = Hatvanas évek. Új törekvések a magyar képzőművészetben, I.m.*, 22.

34 Lossoncy munkáit a szürrealisztikus-látomásos absztrakció jellemzi, melyben felváltva festett szabályos és szabálytalan formákat. A fiatalabb művészek közül Bak Imrére volt hatással. Gyarmathy szintén a konstruktivizmusból indult ki, de a festészete inkább franciás absztrakciónak nevezhető. Martyn művészetét a hatvanas években hol a lírai absztrakció, hol a figurativitás jellemezte. *Uo.* Piotrowski szerint Nyugaton a gyakran ellentétesnek tekinthető művészi irányzatok keveredése jellemző volt a kelet-közép-európai művészetben is. PIOTROWSKI, *I.m.*, 127.

ciák képviselői közé sorolja Vajda Lajost, akinek stílusát felesége, Vajda Júlia vitte tovább, illetve Bálint Endrét, és Jakovits Józsefet.³⁵ Ide tartozik továbbá Korniss Dezső is, akinek a kalligráfia jellegű festményei nagy hatással voltak a fiatalabb nemzedékre.³⁶

A posztimpreszionista hagyományból kiinduló Csernus Tibor szürnaturalizmusa készítette elő a tálajt a pop art recepciójához.³⁷ Vele új témák is bekerültek a magyar művészetbe, nevezetesen a nagyvárosi civilizáció és kultúra tárgyai.³⁸ Művészete ideológiamentes képi világot jelentett, amely újabb alternatívaként kínálkozott az ifjabb művésznemzedék számára.³⁹

A pop art beszivárgása a magyar művészetbe a hatvanas évek közepétől a megváltozott gazdasági helyzet eredménye volt.⁴⁰ A Kádár-korszak (1956–1988) a hatvanas évek közepétől a hetvenes évek végéig tartó, más néven „gulyáskommunizmusként” ismert időszakára utal.⁴¹ A rendszer legfontosabb jellemzői közé tartozott a represszió lassú háttérbe szorítása, a jobb életkörülmények megteremtése, valamint

35 Ezek a művészek elsősorban Ország Lili, illetve Kovács Albert munkáira hatottak. Lelkes művelői voltak a szürrealista kolláznak. BEKE László, *Az 1960-as évek művészetének rejtett dimenziói, I.m.*, 23.

36 Korniss a hatvanas években dripping jellegű kalligrafikus festményeket készített, viszont az évtized vége felé újra a népi motívumok feldolgozásához fordult. Nagy hatással volt a fiatalabb festőkre: Nádler Istvánra, Keserű Ilonára, Bak Imrére, Csiky Tiborra, Tót Endrére, Hencze Tamásra. *Uo.*

37 A szürnaturalizmus formai újításokat hozott a magyar művészetbe. A technika a papírra felhordott festékréteg visszakaparását jelentette zsilippengével. Mestere, Bernáth Aurél posztimpreszionista művészetéből kiindulva Csernus a művészi irányzat eszközeit felhasználva túlhaladta és folytathatatlaná tette a stílusirányzatot. Párizsi tanulmányútjának (1957–1958) köszönhetően megismerkedhetett a Max Ernst féle szürrealizmussal, illetve a tasizmus technikájával. KOVALOVSKY, *I.m.*, 178–179.; KESERŰ, *I.m.*, 20.

38 KOVALOVSKY, *I.m.*, 179.

39 KESERŰ, *I.m.*, 22.

40 A pop megjelenése újításokat hozott a hatvanas évek közepén. A szobrászatban új anyagok használata, valamint technikai és módszerbeli változások következtek be. A műveket nem hagyományos értelemben vett mintázás jellemezte, hanem inkább nyitott rendszerű „összeszerelés”. A festészetben jellegzetes a montázs- és kollázs-technika használata, különböző anyagok, tárgyak applikálása és kombinálása a vásznon, valamint sablonok, feliratok használata. A festészet és a szobrászat közötti átmenetet a festők által készített ún. textilszobrok jelentették. Bővebben a pop artról KESERŰ, *I.m.*

41 A „gulyáskommunizmus” kissé ironikus elnevezése arra a közel másfél évtizedre utal, amely alatt a magyar lakosság kétharmadának életszínvonala emelkedett. Az „általános, mindenki számára elérhető jólét, az egyéni és társadalmi gyarapodás más értelmezésében pedig a polgárosodás, illetve a »fogyasztói szocializmus« korszakát” jelentette. Valuch Tibor szerint Magyarországon ez jelentette a legnagyobb életstílus változást a II. világháború után. Az ötvenes évek nélkülözését követő esztendőkből, azaz a korszak első szakaszában az élelmiszer volt a legfontosabb fogyasztási cikk. Innen jön a gúnyos elnevezés is, míg a korszak második szakaszában a lakberendezési tárgyak jelentették a legtöbbet vásárolt árucikket, aminek köszönhetően ezen második periódust „friziderszocializmusnak” is nevezik. Valuch Tibor, *A »gulyáskommunizmus« valósága*, Rubicon, 2001/10–2002/1., 69–76.; <http://www.rev.hu/portal/page/portal/rev/tanulmanyok/kadarrendszer/gulyas>

a korlátozott, de valóban létező utazási lehetőségek megteremtése.⁴² Az új körülményeket kihasználta a művészek is. Lakner László például 1964-ben elment a Velencei Biennáléra, amely az amerikai pop art európai térhódítását jelentette, miután Rauschenberg megnyerte a biennále nagydíját.⁴³ Jovánovics György és Konkoly Gyula viszont a bécsi pop art kiállítást tekintette meg.⁴⁴

Piotrowski szerint Magyarországon a pop art olyan szerepet töltött be, mint az informel Lengyelországban vagy Csehszlovákiában az ötvenes évek második felében. Hiszen annak a törekvésnek volt a megtestesítője, amely az európai művészet áramlataiba való bekapcsolódást és értékeinek elfogadását tűzte ki célul.⁴⁵ Azonban, mire a magyarországi helyzet megváltozott, és művészei végre bekapcsolódhattak a kortárs művészeti áramlatokba, addigra az informel művészete kiüresedett. A fiatal nemzedék számára egy olyan korabeli művészi törekvés felfedezésére volt szükség, amely alternatívát biztosíthatott a szocialista művészettel szemben,⁴⁶ s ezt a pop art-ban találták meg. Piotrowski szerint a pop art magára vette az avantgárd szerepét, mivel egyszerre jelentett alternatívát a hivatalos művészet mellett, valamint kiutat az Európai Iskola konzervatív kereteiből. Viszont ellentmondásos irányzat volt, hiszen Magyarországon sokáig nem létezett valódi értelemben vett fogyasztói kultúra, ezért itt a pop art nem jelenthette annak kritikáját mint Nyugaton, hanem inkább a fogyasztói kultúra iránti kívánság kifejezése volt.⁴⁷

2.2.2 A magyar neoavantgárd. Egyének, csoportok, színhelyek

A neoavantgárd felbukkanása a magyarországi művészeti szférában az 1960-as évek második felére tehető. Ennek okai részben abban kereshetők, hogy az évtizedes elzártság után megnyíltak az utazási lehetőségek. Az információra éhes művészek végre megismerkedhettek a nyugati művészet aktuális újításaival. Az új impulzusok sokasága egyszerre érte el őket (pop art, konceptuális művészet, hard edge, gesztus-festészet, stb.). Ennek következménye volt az irányzatok átmeneti jelenléte és gyors váltakozásuk a művészeti produkciókban.⁴⁸ A hatvanas évek második felében tartották az első magyar happeninget (1966); teret hódított a pop art, megjelentek az első konceptuális tendenciák, illetve sorban nyíltak a meghatározó jelentőségű kiállítások (a Stúdió 1966-os kiállítása, az Iparterv-kiállítások, a Szürenon, az „R” kiállítás).⁴⁹ Az új művészeti irányzatok befolyása mellett nagy hatást gyakoroltak a korabeli politikai események is, melyek közül az 1968 körüli diákmozgalmak és a Varsói Szerződés csapatainak csehszlovákiai bevonulása voltak a legfontosabbak.⁵⁰

Míg az ötvenes években a nem hivatalos művészek rejtett zugait a lakások jelentették, a hatvanas évek második felétől megjelent az igény a nyilvános fellépésekre is. Egyre több egyéni és csoportos kiállítás

42 *Uo.*

43 KESERÜ, *I.m.*, 23.

44 *Uo.*

45 PIOTROWSKI, *I.m.*, 102.

46 *Uo.*, 158.

47 *Uo.*, 165–166.

48 KESERÜ, *I.m.*, 31.

49 BEKE, *Tűrni, tiltani, támogatni, I.m.*, 229.

50 *Uo.*

nyílt periférikus helyiségekben, klubokban, művelődési házakban, valamint más alternatív helyszíneken.⁵¹ A szerb–magyar kapcsolatok szempontjából a legfontosabb színhelyek közé sorolható elsősorban a balatonboglári kápolnaműterem. A budapesti színterek közül a Fiala Művészek Klubja (továbbiakban FMK), valamint az Egyetemi Színpad emelkedtek ki, de elsősorban a Szürenon, illetve az Iparterv tagjai játszottak meghatározó szerepet.

Az 1968-as és az 1969-es év két fontos esztendő a magyar művészettörténetben. Ekkor végre a fő irányvonalak kirajzolódtak az új nemzedék művészeti törekvéseiben. 1968-ban megtartották az első Iparterv kiállítást, amelyen 11 művész szerepelt.⁵² Többségük két pólus felé orientálódott; a pop art, illetve az amerikai típusú absztrakció felé.⁵³ 1969-ben a második kiállításukon már a résztvevők száma bővült,⁵⁴ illetve az előző évben kiállított művészek stílusa is megváltozott. Többen a pop art irányából a hiperrealizmus felé fordultak.⁵⁵

A hatvanas évek végére tehát megváltozott a fiatalok „iskolázottsága”: a Képzőművészeti Főiskola konzervatív alapozása után érdeklődésük horizontja időben és térben egyre jobban kitágult. Az Európai Iskola hazai tradíciója és az École de Paris korszerű európai törekvéseket képviselő festészetének felfedezése és asszimilálása után, az aktuális nemzetközi eseményeket követve, a hatvanas évek második felére a New York School és a legújabb amerikai irányzatok felé fordult.⁵⁶

Velük párhuzamosan megjelent az ún. Szürenon csoport, akik 1969 októberében, a budapesti Kassák Lajos Művelődési Házban megrendezett kiállításukkal mutatkoztak be a közönségnek.⁵⁷ A kiállítás szervezője

51 SASVÁRI, A *balatonboglári kápolnatárlatok kultúrpolitikai háttere, I.m.*, 18.

52 A kiállításon Bak Imre, Frey Krisztián, Hencze Tamás, Jovánovics György, Keserü Ilona, Konkoly Gyula, Molnár Sándor, Nádler István, Siskov Ludmil, illetve Tót Endre vett részt, amelynek szervezője Sinkovits Péter volt. A csoport és a kiállítás elnevezése az Iparterv építőipari vállalat nevéből származik, mivel a vállalat belvárosi székházának dísztermében rendezték. ZWICKL András, *A neoavantgárd jelentkezése – az Iparterv, a Szürenon és a Balatonboglár (1946-tól a hetvenes évekig) = Magyar képzőművészet a 20 században*, szerk. ANDRÁSI GÁBOR – PATAKI GÁBOR – SZÜCS GYÖRGY – ZWICKL ANDRÁS, Corvina, Budapest, 1999, 166–173.

53 BEKE László, *12 év Iparterv* = BEKE László – HEGYI Lóránd – SINKOVITS Péter, *Iparterv 68–80: kiállítás az Iparterv dísztermében*, kiállítási katalógus, Budapest, 1980, III.

54 Baranyai András, Méhes László, Major János, Erdély Miklós, Szentjóbby Tamás csatlakozott a már említett művészekhez. ZWICKL, *A neoavantgárd jelentkezése, I.m.*, 173.

55 *Uo.*, 173–175.

56 *Uo.*, 175.

57 A Szürenon kiállítás közvetlen előzményét a *Progresszív törekvésű festők és szobrászok kiállítása* jelentette (angyalföldi József Attila Művelődési Ház, 1969 áprilisa), amelyet kisebb módosításokkal májusban, zártkörű kiállítás keretében a rákosligeti Művészbarátok Körében mutattak be. MEZEI OTTÓ, *Szürenon és kisugárzása, Ars Hungarica*, 1991/1, 66–67. (Újraokzlés: *Hommage a Szürenon*, szerk. LÓSKA Lajos, Magyar Alkotóművészek Országos Egyesülete, Budapest, 1997.)



Haris László műtermében: Mezei Ottó, Haris és Szombathy Bálint, Budapest, 1972

és a csoport művészi programjának szerzője Csáji Attila volt.⁵⁸ A szürenon, a szürrealizmus és a non-figuráció ötvözését, ezek túlhaladását, tagadását is jelentette (a „szur et non”-t, azaz a „felett”-et és a „nem”-et a „szürenon” szó egyszerre magában foglalja).⁵⁹ A csoport nem jelentett zárt közösséget, inkább „szellemi műhelyként működött”. A művészetükkel a helyi szellem vállalása mellett kötelezték el magukat, amely a modern törekvésekkel kiegészülve, a személyiség szűrűjén átengedve nyerte el a végső formáját.⁶⁰

Mindkét csoport számára fontos volt a korabeli egyetemes művészeti áramlatokba való bekapcsolódás, viszont az, amiben eltértek egymástól, a bekapcsolás „mikéntjében” fogalmazódott meg.⁶¹ A Szürenon kör számára az „itt” és a „most” elfogadása volt lényeges, azaz a nemzeti karakter és a közép-európai-

58 A csoport magjának tekinthető: Harasztý István, Pauer Gyula, Türk Péter, Haris László, Prutkay Péter, Illyés István, Csutoros Sándor. Arról hogyan ismerkedett meg a csoport tagjaival lásd: NAGY Ildikó, *Beszélgetés Csáji Attilával = Hatvanas évek. Új törekvések a magyar képzőművészetben, I.m.*,188-189.

59 MEZEI, *I.m.*, 67.

60 CSÁJI Attila, *A Szürenonnal kapcsolatban húsz év elteltével, 1989* = CSÁJI Attila, *Billenő idő*, Püski Kiadó, Budapest, 2009, 94.

61 *Uo.*, 92.

ság. Az Ipartervesek leginkább az amerikai és a német művészetet részesítettek előnyben, és kevésbé voltak érzékenyek a helyi kapcsolódásokra.⁶²

A közép-európaiság szellemének kontextusában fontos megemlíteni Csáji szervezői tevékenységét is. Nemcsak a budapesti kiállítások (Szürenon, „R” kiállítás) és később a balatonboglári programok szervezésében volt munkája kiemelkedő, hanem a nemzetközi kapcsolatok építésében is. Különösen a lengyel és a vajdasági (jugoszláviai) művészekkel való összeköttetések kialakításában volt meghatározó szerepe. Brendel János, Poznańban élő magyar művészettörténész segítségével sikerült több ízben kicsempésznie a magyar neoavantgárd művészek munkáit, és visszatérő kiállításokat rendezni Lengyelországban a hatvanas évek végén, a hetvenes évek elején.⁶³ Csáji érdeméről a szerb-magyar kapcsolatok létrehozásának leírásakor bővebben kitérek.

A fent említett művész Galántai Györggyel is kapcsolatba került, akinek köszönhetően létrejött a hetvenes évek eleji, magyar neoavantgárd művészet egyik kultikus színhelye, a balatonboglári kápolnaműterem.⁶⁴ Miután befejezte a főiskolát, Galántai a Stúdió, illetve a Képzőművészeti Alap tagja lett. A balatonboglári kápolna bérleti jogáról szóló szerződés az ő nevére szült; régi álma volt, hogy létrehozzon egy művésztelepet, ami abban a romos, elhagyott épületben megvalósulhatott.⁶⁵ Eleinte nyári kiállítóhelynek képzelte el, és meg akarta osztani a Stúdió-beli kollégáival, de miután visszautasították ajánlatát, olyan

62 Csáji Attila véleménye a két csoport közötti különbségekről. A szerző informális beszélgetése Csáji Attilával.

63 Még mielőtt a két csoportot az „R” kiállításban összevonta volna, Csájinak sikerült Lengyelországban megszervezni az első magyar neoavantgárd kiállítást. A lengyelországi kapcsolatok Gyarmathy Tihamér hatvanas években kiépített kapcsolatrendszerén alapultak. A kiállításokon együtt szerepeltek a fiatal művészek és az idősebb nemzedék munkái. NAGY, *Beszélgetés Csáji Attilával, I.m.*, 85–89. Piotrowski szerint a hetvenes évek Lengyelországát Jugoszláviához hasonlóan liberálisabb kultúrpolitika jellemezte. Ennek eredményeként az ottani művészeknek, a Keleti Blokk többi országához képest, nagyobb szabadságuk volt, kivéve a nyíltan politikai tartalmú műveket illetően. Ez a közép-európai országok számára különösen fontos szerepet játszott, hiszen amikor nem volt olyan egyszerű külföldre utazni, a Szovjetunió belől mégis lehetséges volt. Lengyelország így helyettesítette a Nyugatot ebben az időszakban. Ha a közép-európai, illetve kelet-németországi (NDK) művészek kapcsolatba akartak kerülni a nyugati kultúrával, akkor ide utaztak. Jugoszláviához hasonlóan meg lehetett szerezni a tiltott nyugati könyveket, folyóiratokat, zenéket; látni lehetett új amerikai filmeket stb. Ráadásul a keleti blokk országaihoz képest gazdasági szempontból is kevésbé drága célpontot jelentett, mint Jugoszlávia. A lengyel kiállításokon való részvétel számukra úgymond helyettesítette, pótolta a nyugati szereplések hiányát. Érdekes, hogy Jugoszláviával összevetve a lengyel galériáknak, illetve kiállítóhelyeknek sikerült nagyobb mértékben megőrizni önállóságukat, így a rendszer beavatkozása jellemzőbb volt a jugoszláv közegre, mint rájuk. A másik különbség, hogy a lengyeleknél sok nem hivatalos vagy félhivatalos galéria és intézmény működött, amelyek ha nehézségek árán is, de lehetővé tették a nemzetközi kapcsolatok létrehozását. PIOTROWSKI, *I.m.*, 242–306.

64 Magyar József autodidakta grafikus volt az a művész, akin keresztül Galántai kapcsolatba került a Szürenon csoporttal, illetve Csájival. GALÁNTAI György, *Hogyan tudott a művészet az életben kezdődni? Adalékok a boglári történehez = Törvénytelen avantgárd, I.m.*, 46–47.

65 *Uo.*, 44.

emberekre volt szüksége, akik segítenek tervének megvalósításában.⁶⁶ Galántai visszaemlékezései szerint kezdetben a helybéliek, valamint a szülei támogatására szorult. Idővel viszont kialakult az „áldozatkész csapat, amelyik akár az effektív fizikai munkát is vállalta”.⁶⁷

Csáji Attila ismeretségi köre sokkal szélesebb volt Galántaiénál. Nemcsak, hogy kapcsolatot tartott a Szürenon és az Iparterv csoport művészeivel, hanem ismerte az idősebb művészgeneráció tagjait, a művészeti teoretikusokat, az autodidakta alkotókat, valamint a kultúrpolitika hatására, peremre szorított művészeket.⁶⁸ Javaslatra szerint a boglári kiállításokat a szélesebb körökben ismeretlen társaság munkáira kellett építeni, akiknek másként nem volt lehetőségük műveik kiállítására. Csáji koncepciója a neoavantgárd művészek munkáiból egy hetente megvalósuló kiállítás sorozat volt, amelynek küldetése a széles, eltérő kvalitással bíró magyar underground mozgalom bemutatása.⁶⁹

A kiállítások első évében (1970), a *próbaévben* – ahogyan Galántai nevezi – a Szürenon gárdájának, illetve a csoport vonzasköréből kikerült művészeknek a munkái voltak meghatározók.⁷⁰ 1971 nyarán 13 kiállítást terveztek, de ezekből csak azok valósultak meg, amiket valaki ténylegesen meg is szervezett.⁷¹ Az eredeti elképzelés szerint ebben az évben két, külföldi művészek munkáit bemutató kiállítást is szerettek volna megvalósítani.

Az egyik (augusztus 8-15.) az újvidéki csoport kiállítása lett volna, a másik pedig egy lengyel művész bemutatkozása. Ezek közül egyik sem valósult meg. Az elmaradt tárlatok helyett rögtönzött munkabemutatókat tartottak.⁷²

66 SASVÁRI, A *balatonboglári kápolnatárlatok kultúrpolitikai háttere*, I.m., 20-21.

67 A csapat tagjai a Szürenon körhöz tartozó alkotók voltak: Balogh Ferenc, Haris László, Magyar József, Molnár V. József, Tóth József, Csáji Attila és Galántai György. CSÁJI Attila, *Balatonboglárral kapcsolatos visszaemlékezések. Adalékok a balatonboglári kápolnatárlatokhoz*. Pernecky Géza közreadása, Soft Geometry, Köln, 1996 = *Uő, Billenő idő*, I.m., 88.

68 Az autodidakta művészek kifejezetten a peremre kerültek a magyar szocialista társadalomban és csak hosszú, megalázó procedúra után kerülhettek be valamelyik szakmai szervezetbe. SASVÁRI, A *balatonboglári kápolnatárlatok kultúrpolitikai háttere*, I.m., 21; 15.

69 NAGY, *Beszélgetés Csáji Attilával*, I.m., 90.

70 December 14-én, Csáji szervezésében megnyílt az „R” kiállítás, amelyen együtt szerepelt a két társaság (Szürenon és Iparterv). Ennek a tárlatnak Galántai számára nagy jelentősége volt, mivel Bogláron csak nyáron rendeztek kiállításokat. Az „R” kiállítás a folyamatosság első jelének tekinthető. Azon elképzelés megvalósulásának látszott, miszerint a boglári tárlatok nemcsak kiragadott helyi esetet jelentettek, hanem az egész éven át, mozgalom jellegű hálózatként szerveződő események részét. GALÁNTAI, I.m., 48-50.

71 Galántai fontos javaslata az évi program kidolgozására, valamint a közös évi katalógus kinyomtatására irányult. *Uo.*, 51.

72 Mindkét külföldi kiállítást Csáji szervezésében tartották volna meg, de egyéb elfoglaltságai miatt végül elmaradtak. Galántainak akkoriban még nem voltak személyes kapcsolatai a külföldi művészekkel. A tervezett lengyel művész, Berdiszak kiállításának elmaradása olyan esemény volt, amely Csáji és Galántai közti együttműködés megszakításához vezetett. *Uo.*, 51-52.

A következő évben Csáji Attila már kevésbé szólt bele a programokba.⁷³ Az 1972-es év más szempontból is fordulópontot jelentett: *kápolna tárlat* helyett *kápolna műterem* lett, azaz Galántai a kiállítóhelyet magánműteremmé változtatta, hangsúlyozva a terület magánjellegét.⁷⁴ Sasvári Edit szerint a kápolna kiállítási programjában ebben az évben döntő szerepet játszott a konceptuális művészet, illetve olyan új műfajok megjelenése, melyek Magyarországon jórészt ismeretlenek voltak. „A többnyire a színhelyre tervezett vagy helyben készült munkáknál a kreativitás, a frissesség, az azonnali reakciókészség kapott főszerepet”.⁷⁵

Művészeti szempontból az 1973. év volt a legtermékenyebb; Galántai szerint ez volt az első kompromisszumok nélküli esztendő, amikor valóban megvalósíthatta a saját kiállítási tervét.⁷⁶ Sasvári Edit úgy gondolja, hogy az 1973-as programmal tényleg sikerült a magyar underground művészet széleskörű bemutatására tett kísérlete, aminek eredménye a hetvenes évek eleji művészeti jelenségeknek szinte teljes körű felvázolása volt.⁷⁷

A balatonboglári történések kapcsán elkerülhetetlen a belső és a külső konfliktusok felvázolása. Az Iparterv és a Szürenon közötti nézeteltérések belső viszályokat okoztak. Az egyik oldalon a már említett közép-európai, illetve helyi, a magyar művészeti hagyományba való beleilleszkedés igénye állt, míg a másikon a nyugati áramlatokhoz való ragaszkodás. Az Iparterv képviselői számára a kelet-közép-európai, valamint magyarországi absztrakt és szürrealista művészettől eltérően, a példaképet a New York-i iskolához közel álló áramlatok: a happening, az akció, a konceptuális művészet, illetve a neokonstruktivizmus különböző megnyilvánulási formái jelentették.⁷⁸ A boglári kiállításokon 1971-től lett fontos a szerepük, az „R” kiállítás után. Sasvári szerint a tárlat Boglár szempontjából is jelentős volt, hiszen kiszélesítette az ottani kiállítók körét, és felszínre hozta a csoportok közötti nézeteltéréseket és ezek kiéleződését.⁷⁹

A konfliktus a magyar művészetben bekövetkezett paradigmaváltással állítható párhuzamba. A szürenonosok a „mérsékeltebb” csoportot jelentették, akik a kápolna terét leginkább hagyományos kiállítóhelynek tekintették, míg az 1971-ben fellépő új nemzedék (Erdély Miklós, Szentjóby Tamás, Pauer Gyula,

73 Ennek oka részben külföldi elfoglaltsága volt - kiállításai voltak Hollandiában, valamint saját szavai szerint a már említett negatív tapasztalat (Berdiszak-eset). CSÁJI Attila, *Balatonboglárral kapcsolatos visszaemlékezések, I.m.*, 91.

74 Engedélyt a kápolnára mint hivatalos kiállítóhelyre nem lehetett kapni, hiszen magánszemély rendezvényeihez nem létezett jogszabály. A kormányrendelet szerint azonban kiállításokat csak a hivatalos engedély és zsűriztetés után lehetett megszervezni. Ezt a joghézagot használta fel Galántai. Ha a boglári kápolna nem rendelkezhetett kiállítási joggal, a zsűriztetés is értelmetlennek bizonyult. Innentől kezdve Galántai kidolgozott egy rendszabályt, amelynek betartására kötelezte a kiállítás résztvevőit, és a tárlatokat csak szűkebb kör látogathatta. SASVÁRI, *A balatonboglári kápolnatárlatok kultúrpolitikai háttere, I.m.*, 32.; GALÁNTAI, *I.m.*, 60-62. A rendszabályt lásd: *Uo.*, Napló, 1972. június 7., 118.

75 *Uo.*

76 A kasseli Dokumenta volt az inspirációja, és ennek megfelelően „kis magyar dokumentát” szeretett volna. Teljesen beleélte magát ebbe az ötletbe, az összes pénzét erre áldozta és a kiadásait a létminimumra csökkentette, ami azzal is járt, hogy leromlott az egészségi állapota. GALÁNTAI, *I.m.*, 72-73.

77 SASVÁRI, *A balatonboglári kápolnatárlatok kultúrpolitikai háttere, I.m.*, 34.

78 *Uo.*, 23.

79 *Uo.*, 24.



Tóth Gábor, Szombathy Bálint és Slavko Matković a belgrádi Egyetemi Művelődési Központ galériájában, 1973. (Fotó: Ladik Katalin)

Beke László) tagjai a „radikális” nézeteket képviselték, akik akcióikkal és happeningjeikkel eltérő módon használták és kezelték a tér adottságait.⁸⁰ Ezáltal a művészet új meghatározása jött létre, választás elé állítva azokat a művészeket, akik kezdetben dominánsak voltak a boglári tárlatokon. Azok, akik nem tudtak vagy nem akartak megfelelni az új helyzetnek, fokozatosan háttérbe kerültek, illetve kiszorultak Balatonboglár történetéből.⁸¹

80 A szüreenonosok a fiatalabb nemzedék munkáit agresszívnek találták, és véleményük szerint ezekkel a kápolnát mint szakrális teret megfosztották méltóságától, úgymond deszakralizálták. *Uo.*, 26.

81 *Uo.*, 32.

A belső viszályokkal párhuzamosan a kápolnatermi kiállítások betiltását célzó külső, állami próbálkozások is folytak.

A kulturális adminisztráció képviselői keresték a hibákat, azaz az olyan munkákat, melyek állítólag célzott, szándékos politikai tartalmakat rejtenek magukban.⁸² A vajdasági művészek számára a boglári tárlatok részben a rendőri razziák miatt voltak különösen emlékezetesek. „Nekünk az abszurdum volt. Itt (Jugoszláviában) azt csináltál, amit akartál, ott meg félték, kukucskáltak a kápolna kapuján, hogy nem jönnek-e a rendőrök, és besötétítettek, úgy beszélgettünk. Misztikus volt, és addig elképzelhetetlen volt számunkra, hogy milyen környezetben voltunk két napig.”⁸³ A hatalomnak végül 1973-ban sikerült végleg bezáratnia a kápolnát.

Balatonboglár után, az 1973–1976 közötti időszakban, a legfontosabb alternatív intézményt a budapesti Fiatal Művészek Klubja jelentette, aminek vezetője ebben az időszakban Beke László volt.⁸⁴ Az FMK a hetvenes években zártkörű klubnak számított, ahová csak tagok juthattak be.⁸⁵ Könyvtárral rendelkezett, illetve folyamatosan bővülő szekciókkal (zene, fotó, iparművészet, építészet stb.). A programok kiállításokat, költői esteket, előadásokat, valamint filmvetítéseket, koncerteket, installációkat, performance-okat foglaltak magukba.⁸⁶ Zártkörű intézmény lévén az ott megszervezett kiállításokat nem kellett zsűriztetni, ezért a progresszív alkotók munkái is bemutatásra kerülhettek.⁸⁷ Vásárhelyi Antal szerint, aki 1979–1982 között a klub vezetője volt, az FMK kiállítási politikáját a sokféle törekvés és irányzat egyidejű és egymás melletti bemutatása jellemezte.⁸⁸

Az FMK mellett a szerb–magyar kapcsolatok szempontjából jelentős alternatív helyként említhető a budapesti Egyetemi Színpad,⁸⁹ melynek vezetősége és tagjai leginkább az egyetemi hallgatók köréből kerültek ki. Az FMK-hoz hasonlóan a budapesti kulturális élet egyik legizgalmasabb és legeredetibb fórumát jelentette.⁹⁰ Műsoraik felélték a képzőművészet, a színház, az irodalom, a film, valamint a zene területét, melyeken belül különböző körök tevékenykedtek (szavaló kör, amatőr filmklub, táncklub és zenei tevékenység).

82 Példaként említik a *Szövegek/Texts* című kiállítás plakátját, amelyben szerintük a „szövetség” szó rejtve volt. GALÁNTAI, *I.m.*, 73–74.

83 *Beszélgetés Csernik Attilával*, függelék, 95.

84 BEKE, *Túrni, tiltani, támogatni*, *I.m.*, 233.

85 A tagok csak egy vendéget hozhattak magukkal, egyrészt a helyszűke, másrészt a visszaélések miatt, mivel nem kívánatos személyek is bekerülhettek a klub eseményeire. Kecskeméti Károly sk. Klubvezető, *Házirend módosítás*, kézirat, Artpool, 1974.

86 LÓSKA Lajos, *Feldolgozatlan emlékek. Körkérdés az FMK kulturális szerepével kapcsolatban*, Új Művészet, 2003/3, 37.

87 Később, miután újból bevezették a zsűrizést, Beke felmondta a vezetői helyet. *Uo.*, 36.

88 *Uo.*, 38.

89 Az ELTE támogatásával 1957-ben jött létre a Barnabás utcai kápolnában. Azon a címen a Színpad 1991 áprilisáig létezett, miután 1992 novemberében székhelyét a Szerb utcába helyezték át. 1998 óta működése szünetel. Egyed Zoltán, *Egyetemi Színpad*, <http://mek.niif.hu/02100/02139/html/sz06/36.html>; <http://hali.elte.hu/node/130>.

90 *Uo.*