

2.

A MARXISTA ÉS A MODERNISTA UTÓPIA TALÁLKOZÁSA KOVÁSZNAI GYÖRGY MŰVÉSZETÉBEN



Kovásznai György, 1972

2.1. VIZSGÁLATI NÉZŐPONT

„Nekünk sokat és jól kell foglalkoznunk a politikával.”

Két évtizeddel a rendszerváltás után másképp látjuk az 1950-es években induló generáció viszonyát a modernizmushoz, mint ahogyan ők maguk meghatározták ahhoz fűződő relációjukat, nevezzék azt marxizmusnak vagy humanizmusnak, netán nyugati dekadenciának vagy éppen technokratizmusnak. Ennyi idő távlatából le kell szögeznünk, hogy a modernizmust – legyen az a keleti vagy a nyugati változata, legyen szó a tudomány tekintélyéről és a fejlődés szükségszerűségébe vetett rendületlen hitről – a hidegháborús időszak konstansának tekinthetjük, alapvető elemei mindkét „térfelel” meghatározó referenciapontokat adtak; ezen a paradigmán belül zajlott a kultúra szövetének gyártása itt is, ott is.

A modernizmus utáni korban a hidegháborús időszak kulturális vetélkedésének termése más kritikai pozícióból méretik meg, mint anno. Mi adja e kérdés aktualitását? Elsősorban az, hogy Kovásznai Györgyöt egész életében erősen foglalkoztatta a modernizmus öröksége, így ehhez fűződő viszonyának feltárása egyben művészeti pozíciójának alaposabb megértéséhez vezet. Másrészt a szocialista rendszer idején létrehozott bármely művészeti produkció a modernizmushoz fűződő viszonya tekintetében is értelmezendő. Hogyan is rekonstruálhatjuk Kovásznai művészetéhez való viszonyát? Milyen referenciatartományt használt ő maga a művészetről gondolkodva?

Modernizmushoz való viszonyát nem írhatjuk le egyértelműen elfogadó vagy elutasító viszonyként. Az avantgárd művész pozícióját bizonyos esetekben kritikátlanul magáévá teszi, más esetekben viszont erősen eltávolítja magától. Ahhoz, hogy pontosan lássuk ezt az ingadozó távolságot közte és a modernista művészpozíció között, vegyük sorra, miből is áll az avantgárd művész credója. Rosalind Krauss szerint: „Az avantgárd művész nagyon sok álruhát viselt létezésének első száz éve során: forradalmár, dandy, anarchista, esztéta, technológus, misztikus. Emellett nagyon sokféle hitet hirdetett. Csak egy dolog tűnik folyamatosan napirenden lévőnek az avantgardista diskurzusban, ez pedig az eredetiség témája. [...] Az avantgárd eredetiséget, amely több, mint ellenállás vagy a múlt megsemmisítése, szó szerint eredetiségként gondolják el, a nullpontról való elindulásként, születésként.”¹ Kovásznai viszonya az eredetiség, egyediség fogalmához elgondolkodtató, hiszen nagyon sokszor használ korábbi műveket idézetként, például a *Ça Ira – A Francia Forradalom dala* című filmjéhez készített terjedelmes festménysorozata a francia posztimpresszionista témák és festészeti mód újrajátszása egy expresszív formában. Nem mondható ki egyértelműen, hogy radikális nullpontot akarna kijelölni saját



Szocialista ipari táj. 1950 körül
 Olaj, vászon, 32 × 46 cm, j. n.

műveiben, elhatárolva magát a hagyománytól. Akár filmjeit, akár festményeit tekintjük, kifejezetten megjelöli viszonyát a hagyományhoz. Ugyanakkor ez a viszony sok esetben intertextuális, a megjelölt múltbeli művészeti korszak/stílus/mű saját interpretációjának tárgyává válik, eltávolító gesztussal magához vonzza, és egyúttal kijelöli a helyét saját magához képest. Amit Krauss az avantgárd két alapvető fikciójának nevez – tehát a művész eredetiségének illúziója és a festészeti felület eredeti állapotának illúziója –, azzal Kovásznai egyáltalán nem azonosult kritikátlanul, sőt intertextuális és intermediális gyakorlata éppen hogy posztmodern gesztusként értékelhető a legtöbb esetben. Az avantgárdot történeti konstrukcióként feltáró Krauss, aki a modernista gyakorlattól élesen megkülönböztethető posztmodern pozíciónak tartja az eredet modernista eszméjének dekonstrukcióját és a másolat diskurzusát, arra irányítja figyelmünket, hogy a modernizmushoz való viszonyt a posztmodern felől vizsgáljuk, amely érvényteleníti a modernizmus alapvető állításait, megsemmisíti őket azzal, hogy rávilágít fiktív előfeltételeikre.² Hasonlóan eltávolító gesztussal segíti a modernizmushoz való viszony értelmezését Adorno is, aki a művészeti gyakorlatot körülvevő történeti, társadalmi tér meghatározó befolyásának vizsgálatára ösztönöz.

¹ Rosalind E. Krauss: *The Originality of the Avant-garde and Other Modernist Myths*. The MIT Press, Cambridge, Massachusetts – London, England, 1985. 151–171. o.; magyarul lásd Rosalind E. Krauss: *Az avantgard eredetisége. Egy posztmodernista ismételés*. (Ford. Vajdovich Györgyi) *Enigma*, 1994. 3. sz. 88–101. o.

² Uo. 100. o.



Szovjet katona (vázlatfüzet lapja)
1956 körül
Tinta, papír, 30 × 21 cm, j. n.

Szocialista realista kompozíció. 1950 körül
Akvarell, ceruza, papír, 25 × 26 cm, j. n.



»
Bányász-sorozat (Szerepel A Fény öröme
címmű, 1965-ben készült filmben). 1955 körül
Vegyes technika, papír,
egyenként 22 × 31 cm, j. n.



Akasztás (vázlatfüzet lapja). 1956 körül
Tinta, papír, 30 × 21 cm, j. n.

„A művészet csak mozgásának törvényei által érthető meg, nem pedig bármely konstans által. A művészetet a saját fogalmán kívül eső dolgokhoz való viszonya határozza meg” – írja Adorno.³ „El kell ismernünk, hogy a művészet fogalmát felépítő összetevőket történetileg változó konstellációjú elemek teszik ki.”⁴ Ahhoz, hogy Kovásznai művészetét jobban megértsük, észben kell tartanunk a korszak művészeti szcénájának adottságait: a teljes körű állami finanszírozást, az állam által monitorált művészeti gyülekezőhelyek természetét (például FMK, MAOE, filmklubok), és a független művészeti piac teljes hiányát csakúgy, mint a nyilvánosság sajátos szerkezetét. Így ahhoz, hogy Kovásznai művészetét elhelyezzük a hidegháború Európájának kulturális arénájában, elsőként ki kell jelentenünk, hogy ezt nem a modernizmus művészetfogalmának elfogadása, hanem éppen szétszedése révén tesszük. Kovásznait vagy akár bármely kortársát ma nem értékelhetjük autonóm művészként, úgy, ahogyan azt a modernizmusban értették, de nem szabad figyelmen kívül hagynunk, hogy a korszak progresszív művészetére nézve – és így Kovásznai számára is – alapvető tézis az autonóm, azaz független és önmagában értékes művészet fogalma. „Bár ez a modern művészet fogalmának fontos eleme, mégis létjogosultsága megkérdőjeleződik a poszt-tradicionista társadalmakban. Ahogyan felfedezhetjük az esztétikai autonómia megjelenését az emberi történelem egy bizonyos pontján, ugyanúgy megfigyelhetjük leáldozását a progresszív művészeti gyakorlatban, azt követően, hogy az 1960-as években Nyugaton felszámolták a kanonikus modernizmus tekintélyét.”⁵

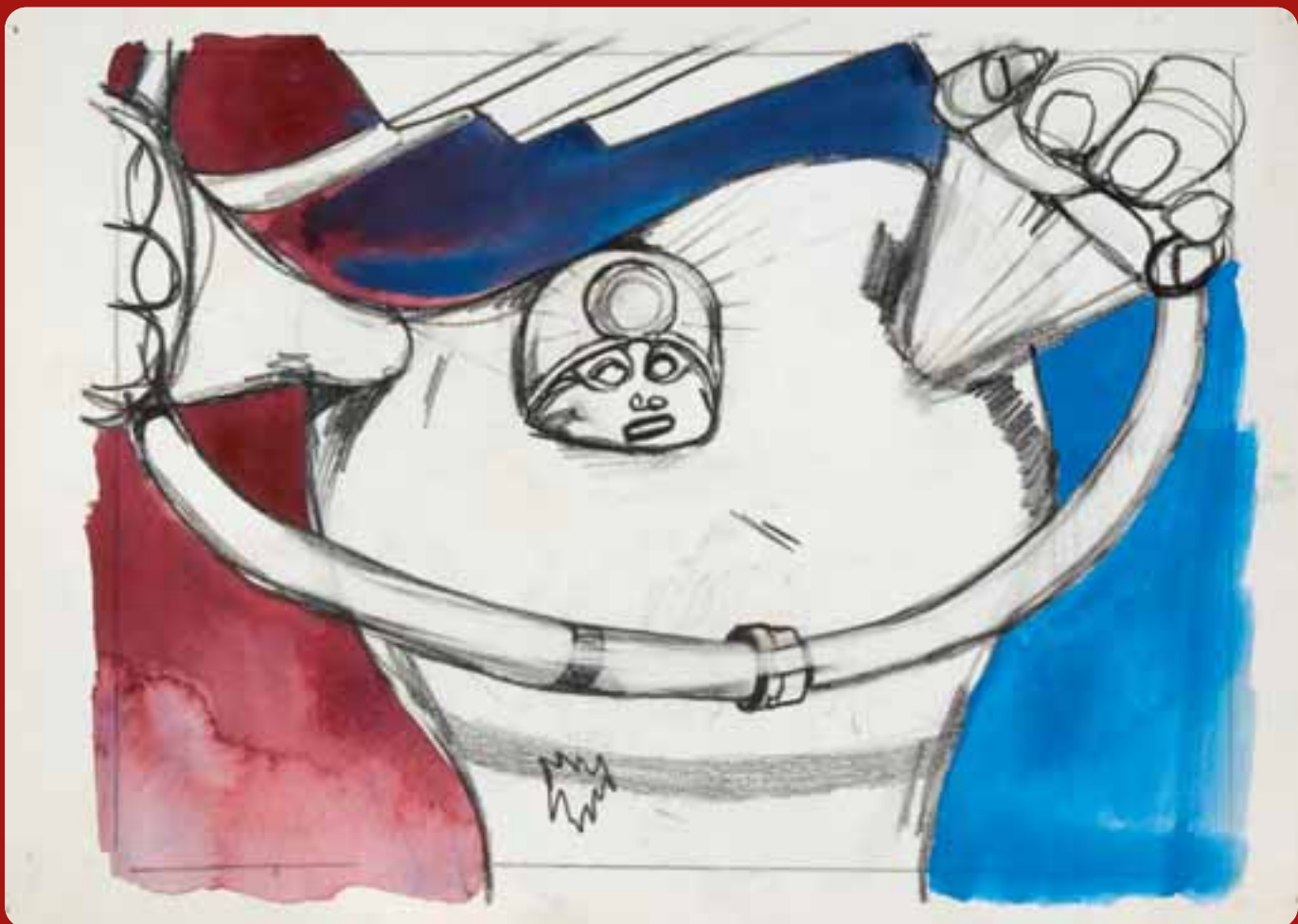
A helyspecifikus művészet elgondolásából kiindulva a hidegháború modernista művészetfogalmát mint egy mozgatható keretet helyezük Kovásznai munkásságának értelmezése köré. Ennek a keretnek a le- és felrakása során érthetjük csak meg azt a jelentésváltozást, amelyen az életmű a rendszerváltás óta szükségszerűen átment – ezért e fejezet célja feltárni, milyen is volt Kovásznai viszonya a korábban uralkodó művészetfogalomhoz.

A klasszikus avantgárd művészeti pozíció elengedhetetlen része a baloldali elkötelezettség, amelynek szükségessége Kovásznainál sem kérdőjeleződik meg. Érdemes közelebbről is megvizsgálni, hogyan viszonyult Kovásznai a kor legfontosabb értelmiségi vitájához, ahhoz a baloldali diskurzushoz, amely egészen a rendszerváltásig nemigen mozdult ki a marxi tanok és a létező szocializmus összevetéséből. Már csak azért is szükséges a vizsgálat, mert Kovásznai maga sokat írt mind a marxizmushoz, mind a modernizmushoz fűződő viszonyáról. Éppen ezért ebben a fejezetben arra törekszünk, hogy a mainstream baloldali értelmiségi vitához való kapcsolódás rekonstruálása során megmutassuk azokat a pontokat, amelyek Kovásznai szuverén pozíciójára világítanak rá.

³ Theodor W. Adorno: *Aesthetic Theory*. Continuum International Publishing Group, 1997

⁴ Jason Gaiger: A keret szétszedése: Hely-specifikus művészet és esztétikai autonómia. *The British Journal of Aesthetics*, 2009. 49(1):43–58. o.

⁵ Uo.





Bányász-sorozat. (Szerepel A Fény öröme című, 1965-ben készült filmben.) 1955 körül
Vegyes technika, papír 22 x 31 cm, j. n.



Kovácsnai ennek a kulturális háborúnak eleinte teljes szerepbeleéléssel játszó harcosa, majd a hetvenes évektől egyre távolságtartóbban és relativizálva szemléli saját tevékenységének helyiértékét a kultúrpolitika által jócskán befolyásolt arénában. Barátai visszaemlékezései szerint kezdettől fogva inkább egzisztencialista, mint bármi más, nem állt be semmilyen csoportosulásba, minden ideológiai iskolával szemben igyekezett független maradni. Ritkaság az ötvenes évek elején olyan pályakezdő képzőművészt találni, aki igen tájékozott a magyar irodalomban, a történelemben, a művészettörténetben, és ideje nagy részében foglalkozik kora politikai helyzetének értékelésével is. Nem volt kérdés abban az időben, hogy elsőként a szocialista ideológiát kell megismerni a politikai orientáció rögzítésénél.

Kovácsnai tehát igen korán kezdte tanulmányozni a marxista tanokat. A későbbiekben a Lukács-kör tagjaival, elsősorban a fiatal Fehér Ferenc filozófussal tartott fenn közeli barátságot, de bejáratos volt az ötvenes évek elején a Százéves étteremben törzsasztalt fenntartó ósztalinisták körébe is, ahová Lukács is járt.⁶

Kovácsnai húszéves, amikor egyre gyakrabban emlegeti leveleiben a proletariátushoz, a szocializmus valóságához fűződő viszonyának ambivalens voltát. Egyre többet foglalkoztatja az egyetemi élet izoláltsága, az akadémizmus elutasítása. Mint leendő író és festőművész úgy érzi, meg kell keresnie azokat a valóságos élethelyzeteket, azokat a hétköznapi szituációkat, amelyeket írásaiban és képeiben is kiindulópontként használhat. A klasszikus avantgárd alapkérdése a kezdetektől meghatározó probléma számára: művészet és élet egymáshoz közelítése. Megelégedve az akadémia szűkös határait, a másodévfél végén otthagyta a Képzőművészeti Főiskolát, és bányászni állt. Amit ott talált, annak persze kevés köze volt a proletárdiktatúráról hangoztatott dicsőítő pártpropagandához. Keserű és hamar érő tapasztalatait már húszévesen megfogalmazta drámáiban, leveleiben egyaránt.

⁶ A Lukács Archívum információja szerint (és Heller Ágnes szóbeli tájékoztatása alapján) egy időben sokat találkozott Fehérrel; erről a tényről több barátja is beszámolt a beszélgetések során

„Itt épül az állam, itt. Itt, a mi holttesteinken!”

2.2. PROLETARIÁTUS PREMIER PLÁNBAN

Első fennmaradt szövegei a marxizmussal kapcsolatosan 1954 körül íródtak, amikor a Főiskola festő szakán töltött két év után Komlóra ment, hogy a bányászok életét élve személyes élményekre tegyen szert. Ebből az időszakból maradt fenn több drámája is, majd ezek alapján készült 1965-ben *A fény öröme* című filmje. *Rio* című négyfelvonásos drámája Csorgó szocialista bányavárosában játszódik 1955-ben. Főszereplői Magyarország különböző vidékeiről érkező nincstelenek, vándormunkások és káderek, akik a reménytelen és sivár környezetben egyre kiábrándultabban és egyre elégedetlenebbül nyilatkoznak a fennálló rendszerről. Egy Baracs nevű, Garay téri ötvenöt éves vándormunkás szájába kemény kritikát ad:

Itt épül az állam, itt. Itt, a mi holttesteinken! A mentőmaszkot megspórolják, de a szén kell az államnak, igen. A legfőbb érték az ember, de mentőmaszk az nincs. [...]

A rendszer egyformán zsákmányol ki mindkettőnket. A bolsit is meg a fasisztát is. Nincs különbség, öregem! Az anyagi helyzet határoz, ezt maguktól tanultuk s ez így igaz. És mi mind a ketten szegény kulizók vagyunk. Emberek vagyunk, Józsi bátyám, elsősorban nyúzott, kiuzsorázott, öreg szivarok vagyunk. [...]

A kommunisták kicsúfolták a Bibliát, mert mennyország volt benne, de jobbat ők sem tudtak nyújtani a jövő mennyországánál.⁷

A dráma munkás főszereplői cél nélkül bolyonganak az életben, és e céltalanságukra két gyógyírt tudnak csak, az egyik az italtölt rendszeres látogatása, a másik a külföldre távozott rokonokhoz vagy barátokhoz való kiszökés lehetőségének állandó fontolgatása. Kiábrándult és szűk látókörű embereket mutat Kovásznai, akik nem tudnak és nem is akarnak a marxi proletariátus-eszménynek megfelelő életet élni. A drámákból kirajzolódó világszemlélet lényegében számon kéri az eredeti marxi elveket a fennálló rendszeren. Persze, hiába. Mint ahogy írásainak szereplői nem érhetik fel a proletariátus felemelkedését és világmegváltó helyzetét, úgy Kovásznai sem számíthat drámái, novellái publikálására, bemutatására.

Kovásznai tehát indulásakor éppen abba az értelmiségi diskurzusba kapcsolódott be, amely a leginkább jellemző az 1950–1960-as évek vezető értelmiségének kritikai pozíciójára; vagyis balról kritizálja a rendszert, jobbitásának, „emberarcúsításának” lehetőségét nem veti el, de fennálló formájában elfogadhatatlannak tartja.

Az életből megismert szocialista munkás képét nem csupán irodalmi kontextusban vázolta cinikus éllel. Művészbarátaikhoz írt privát leveleiben is hasonló véleményt fogalmazott meg:

Én remélem, hogy Ti ott a Főiskolán szakmailag egyre többet mutattok fel. De kérlek benneteket, vegyétek figyelembe azokat a tanulságokat, amiket én itt, Komlón, az egyszere emberek között szereztem.

A nép kiskorú, szellemileg primitív, világnézete alig-alig van, határozatlan és szeszélyes. Én ha kinézem a szememet, sem találok itt határozott politikai állásfoglalásra. A tömeghangulat pontosan mindig olyan, mint a kereset. Pozitív vagy negatív hősök nincsenek. Az életszínvonal a létminimumnál magasabb, tehát harcos, pártos munkást maga az atyáúrsten sem talál. A nép utálja a harcot, a nagy szólamokat, a politikát. Csak addig foglalkozik vele, amíg szenved tőle.

Nekünk azonban, akik szeretnénk valamit az ő javára és a saját dicsőségünkre csinálni, sokat és jól kell foglalkoznunk a politikával.

A marxizmus saját maga veti el a nagy állami tradíciókat, szokásokat, s a legfontosabb harci jelszavak ködös fogalommal, szólammal való átváltoztatását.⁸

A proletariátus helyzetéről szerzett személyes tapasztalatait esztétikai nézetekre is lefordítja, amikor főiskolai barátainak megírja, mit és hogyan érdemes megfesteni a nép örömére, a szocialista realizmus ötvenes évek elején köztudomású témaregisztere ellenében:

Legnagyobb sikere manapság a holland életképek szellemében fogant műveknek lehet. Az érzelmekre, az ösztönökre kell apellálni.

Jancsi [Major János – a szerk.], én azt hiszem, hogy »Felszabadulás« helyett inkább »Ebédelők«-et, »Fürdőzők«-et, »Kirándulók«-at, »Szerelmesek«-et fessél!

Ne félj, nem lesz ez egy cseppet sem »apolitikus«.

Jozef [Bartl József – a szerk.], ha csendéletet fest, sokkal nagyobb sikert arat vele, mint Ék vagy Kádár.

Jancsinak proponáltam egy ízben, hogy ha az ilyen eszmei témák miatt meghasonlást érez, fesse le az életet úgy, ahogy van! Jozef, erre te azt mondtad, hogy jól seggbe rúgnának miatta. Ti. ahogy Te látod, úgy tényleg seggbe rúgnának. Az élet a tömegek számára szebb, mint ahogy mi hisszük. Sikeres melót csak akkor lehet létrehozni, ha magunkat egynek érezzük vele. Ti. a tömeggel.

⁷ Kovásznai György: *Rio*. Dráma négy felvonásban. Kézirat. 1955. 54. o.

⁸ Kovásznai György levele Bartl Józsefhez és Major Jánoshoz. 1954. október. A feladónál ez a cím szerepel: Komló, Vorosilov út 1. Munkásszálló, II. em. 21. szoba. Bartl József közlése



Állóképek A *Fény öröme* című filmjéből. 1965
Celluloid (35 mm-es film).
Fotók: Dobray György



Ha minden jól megy, ezen nézeteimet novelláimon keresztül fogjátok alaposabban megismerni. Természetesen – ne tessék röhögni – kinyomtatva.⁹

A bányában szerzett élmények alapján a munkások hétköznapijait tematizáló *Rio, Paxit, Jó szerencsét!* és *Régi csibészek* című drámáit tehát húszévesen írja meg, amikor is teljes beleéléssel azonosul a proletariátus élet-élményében osztozó, József Attila-i lendülettel igazságot osztó író szerepével. Az ötvenes évek közönséghez eljutó művészeti termését illető lesújtó véleményéről a bányából írt leveleiben olvashatunk.

József Attilánál nekünk nem akarózik továbbjutni. Zelk, Kónya vagy Kuczka példái nem lelkesítenek. Az irodalmi folyóiratok világa levegőtlen. Halálra koptatják a történelem progresszív alakjait és eseményeit, a paraszt-kérdést. Kitaposott út – jó út.

Van azonkívül jó pár olyan polemizáló személyiség is, akinek nevét ugyan sokat olvasni az újságban, de körülbelül úgy viszonylik Lukács Györgyhez vagy Mehringhez, mint a helybeli plébános Aranyszájú Szent Jánoshoz. [...]

Igyekeztem minden esetben a marxizmus klasszikusaiból kiindulni. Egyetlen igazi filozófiának hiszem.

Érdekes, hogy mostanában milyen találóak a kritikák és milyen rosszak a művek! A szenvedélyesség, ez hiányzik a leginkább! [...]

Azoknak, akik ma művészetet akarnak csinálni, nehéz dolguk van. Korunk csak felvet soha nem hallott kérdéseket, de a megoldást kénytelen áttolni a jövőbe. Soha nem voltunk ennyire egymásra utalva, egymás bizalmára, megbecsülésére és az ember mégis mindenütt csak bizalmatlanságba, rosszindulatba ütközik. [...] Én azt hiszem, hogy új, soha nem látott korszak archaikusai, átmeneti emberei vagyunk.¹⁰

A főiskolai évek alatt szerzett benyomásait 1976-ban árnyaltabban elemzi: a munkásosztályról, és közvetlenül a marxi elvekből vezeti le saját viszonyát a proletariátushoz. *Öninterjú* című írásában a kérdező és a válaszadó bőrébe is maga bújik, pró és kontra véleményét ismerhetjük meg. Még kritikusabban látja az ötvenes évek festészeti irányát, a propaganda felkiáltójelekkel teli, mozgósító rímeinek és a szocreál kimerevített, korlátolt vizuális eszköztárának kirívó ellentmondásosságát.

Ugyanakkor ez az írása nem nevezhető tudományos igényűnek, ehelyett szabadon szárnyaló esszé-stílusban ír emlékeiről, néhol kifejezetten elragadtatja magát egy-egy eszme általánosítása során. Stílusát az emlékek heves feltolulása, az ironia és a nosztalgia barokkos körmondatai jellemzik.

Szeretném felhívni a figyelmedet, hogy jelenbeli festészetünk esztétizáló és életidegen szellemiségének előzménye a manapság bizonyos finnyással emlegetett »szocreál«. Valóban furcsa, hogy ennyire bonyolultak a dolgok, mégis az az igazság, hogy lényegében a rákosizmustól egészen napjainkig festészetünk »áteljé«-szellemiségű. A különbség legfeljebb annyi, hogy az ötvenes években »munkás-áteljé« készültek, míg manapság »áteljé-áteljé«... Bár valóban pártos, harcos, balos lett volna az ötvenes évek festészete... Helyesbíték: bár valóban balos, pártos, propagandisztikus túlzásokba esett volna az a festészet! [...] Nos, akkor nem hagytam volna ott azt a főiskolát. De nem ezt tette, hanem...

– Hanem?

– Hanem desztillálódott.

– Ebben nincs ellentmondás, ez nem a te felfedezésed, a szocreál életidegensége közhely.

– Nos, ha ez valóban ilyen közhely lenne, akkor az azóta eltelt évek, amelyek az előző hibák gondos elkerülésével teltek..., tehát akkor ezek a későbbi évek nem a további desztillálódás, hermetizálódás, depolitizálódás és ami a legvégzetesebb – dekonkretizálódás jegyében teltek volna el. A magyar képzőművészet nem a pártideológia, hanem önnön történelmi dekonkretizáltsága következtében omlott össze.

– Sohasem volt Magyarországon valami fényes a képzőművészet helyzete...

– Persze, persze óvakodjunk a puffogó deklarációktól. [...] Rámjött egy olyan vad életéhség, amely valamiképpen összefüggött azzal, hogy szerelmes voltam a munkásosztályba, s kissé örültem, de azért rokonszenvesen arra gondoltam, hogy ha személyes tapasztalásban, beledobódván a közvetlen munkáshétköznapi dimenzióiba, keringvén a konkrét életben, valós emberi, munkáskapcsolatokra téve szert, elmerülök a gyárak, bányák, üzemek életében – ott kerülök kapcsolatba az Igazi Modellel –, nos, akkor teljesülniök kell egyébként valóban logikus és helyes következtetésemnek az immár avantgardizmusnál is avantgardistább, újdonságoknál is újdonságosabb művészeti iskolának leszek részesévé.

– Nos, és milyen tapasztalatokat szerezte az életben?

– Elsősorban azt, hogy mindazok, akik a termelőmunkában vannak, mintegy az anyatermészettel vívott civilizációs-emberi harc első vonalában, égően nyers kontaktusban állnak a világgal, közvetlen test- és idegfelületeken érintkeznek a holt anyaggal, s hogy ennek a holt anyagnak a szervezése érdekében a legelső feltáró és szervező gesztus az, amit ők tesznek, hogy az anyagi világgal történő kapcsolatteremtés indító mozzanatát jelentik, és éppen emiatt, tehát a primer műveletek által tudnak valamit, pontosabban csak éreznek valamit, amelyet mindazok, akik a civilizációs műnek csupán szekunder fázisaiban kép-

⁹ Kovásznai György levele Bartl Józsefhez és Major Jánoshoz. Komló, 1954. október. Bartl József közlése

¹⁰ Kovásznai György levele Bernáth Aurélhoz. Komló, 1954. október 25. MTA Kézirattár



Állóképek A *Fény öröme* című filmjéből. 1965
Celluloid (35 mm-es film).
Fotók: Dobray György



Bánya vörösbén. 1955–1965. (Szerepel A Fény
öröme című, 1965-ben készült filmjében.)
Akvarell, ceruza, papír, 31 × 43 cm, j. n.

»
Bányában (részlet). Az 1955-ben készült
vázlat alapján 1965-ben festette
Olaj, vászon, 180 × 190 cm, j. n.

viseltek, ahol is immár nem magával a természettel, hanem immár az emberi világgal van dolguk – nem tudhatnak, nem érezhetnek... Namármost, az első sorokban verejtékezők az érzéki közvetlenségnek olyan birtokát élvezik és istencsapását szenvedik el, amelyhez képest minden más élettélmény szájalomraméltóan csonka, spekulatív, szerencsétlen és gonosz. A termelő munka ebből a szempontból egy szinten áll a legmagasabb rendű meditációval éppen közvetlensége, tehát abszolút frissessége, vagyis jelenidejűsége által, melyekhez képest az információkra épített szekunder életszférák szükségképpen csak kullogásra vannak kárhóztatva, lévén minden információ későbbi keltezésű mindazon eseményeknél, amelyekről informál. Ennek következtében az információk világa egy kissé mindig dezinformált, hiszen már a legfrissebb információ, tudás, értesülés is némileg elavult. Így tehát az igazi jólérsültség szintetikususan csak a nagy alkotók alkotásaiban jöhet újból létre, ők tehát lényegében frissé képesek változtatni a megavasodott információkat, mint ahogy a civilizációs mű primer, »verejtékező« szakaszában az információ még magától értetődően friss, ugyanis éppen azáltal, hogy a munka létre hozza azt.

– Jó, jó, de hát a civilizációs mű létrehozza a kultúra jelenségét, amit te csonkának és gonosznak tartasz...

– Gimnazista egyszerűségű a gondolat. Tézis, antitézis, szintézis. A munkás, aki még derékig a hömpölygő matériákban áll, megragadja és nyersfeldolgozza ezeket a matériákat, amelyek azután az antitézis analízisében a tagadó, kérdező, kételkedő, elidegenedett, tudati, vagyis kultúrszinten habzanak és párolognak tovább... Na, hogy is fejezzem be ezt a kissé kacskaringós gondolatmenetet... Az egész művészkedés egy kapitális baromság, ha egyáltalán bármi más célt is tűz ki maga elé, mint hogy időről időre feloldja a kultúrának ezt az egyébként teljesen magától értetődő meghasonlottságát, elidegenedtségét. Röviden: a jó mű friss információkkal szolgál, s éppen ezért helyesen informál, éppen ezért valóban információ. Mindez, gondolom, nekünk, akik Marxot tanultunk, egy cseppet sem idegen, ugyanis a valóságról alkotott passzív információt nyújtó mű – mint ahogyan Marx–Engels »valóságmegváltoztatása« is – túllép a metafizika passzív spekulációján.¹¹

Kovácsnai az ötvenes évekbeli tapasztalatait utólag is marxista értelmezésben látja, miközben a modernizmus szerepével is hasonló szempontból foglalkozik.

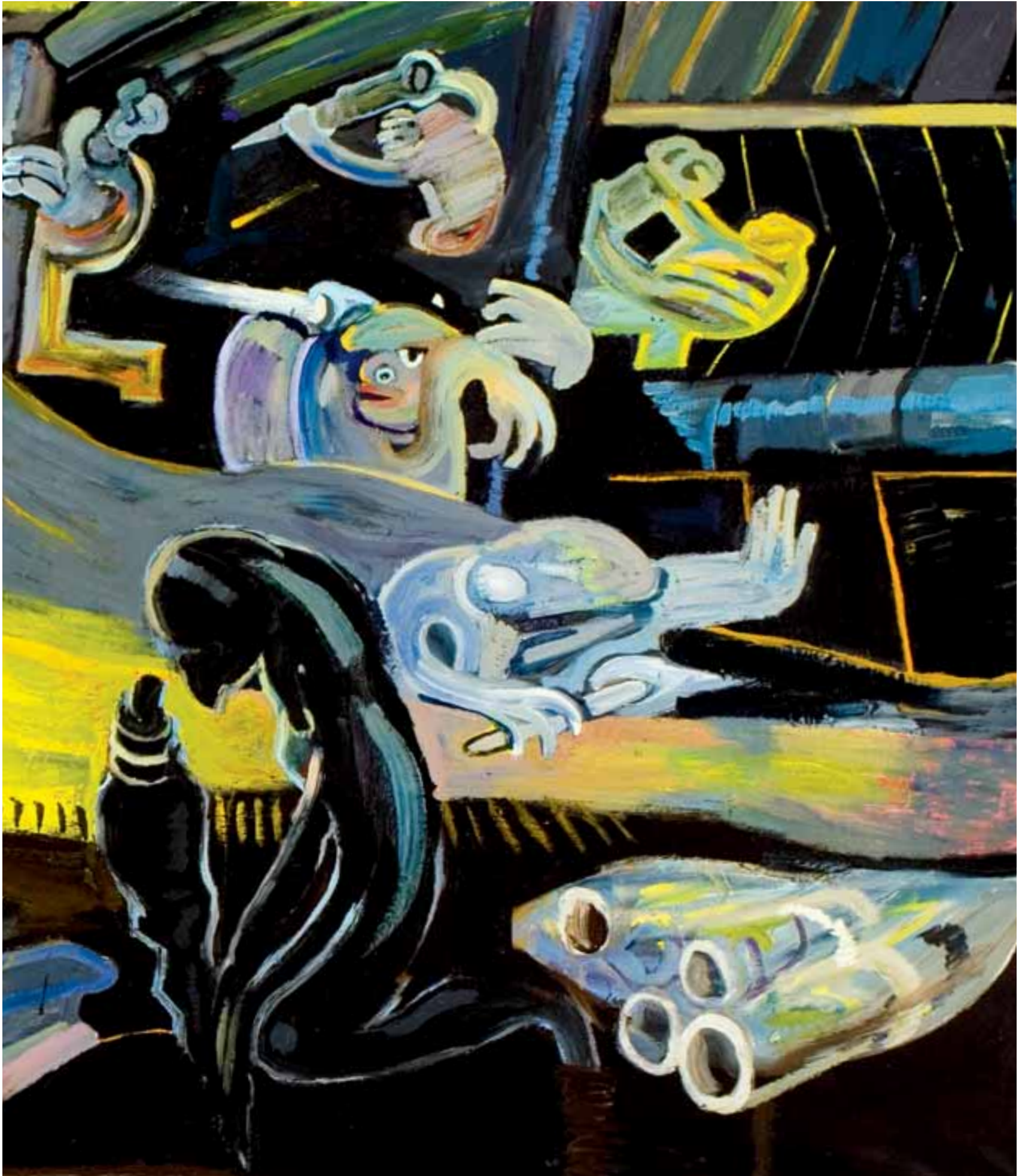
¹¹ Kovácsnai 1976 k.





A *Bányász*-sorozatból. (Szerepel A *Fény öröme* című, 1965-ben készült filmben.)
1955 körül
Vegyes technika, papír 22 × 31 cm, j. n.

»
Tárna. 1965. Az 1955-ben készült vázlat alapján
Olaj, vászon, 150 × 250 cm, j. n. (részlet)





2.3. KOVÁSZNAI VISZONYA A MODERNIZMUSHOZ

Farradalmárok. 1973. (Szerepelnek a *Ça Ira – A Francia Farradalom dala* című, 1973-as filmben.) Olaj, papír, egyenként 43 x 62 cm



Hajógyári munkások (vázlatfüzet lapja)
1956 körül
Tinta, papír, 30 x 21 cm, j. n.

Fel kell tennünk a kérdést: honnan nézte Kovásznai a modern művészetet? A szocializmus oldaláról, vagy a modernizmus nyugati változata felől? És honnan nézve lehetett a szocialista rendszerben élő művésznak „avantgárdnál is avantgárdabb” művészeti pozíciója? A szocializmus vagy a modernizmus szempontjai szerint? Eldönti-e a kérdést az, hogy Kovásznai Marx elméletéből indult ki?

Kovásznai a marxizmusban való elmélyülése mellett ellenzi a bigott szocialista állami ideológiát, amelynek égisze alatt Bernáth hivatalból elutasít mindent, ami nem a szocialista realizmus pontosan körülhatárolt formájában jön létre, azaz, ami a modernizmus kortárs nyugati szemléletéhez kötődik.

1955-ben Bernáthnak írott levelében Picassót hozza fel pozitív példaképként: *Picasso az embert és az életet olyan sokféleképpen ábrázolja, amilyen. Úgy érzem, ez a szemlélet lesz alapja a leendő szocialista művészetnek.*

A modernista festészet egyik legünnepeltebb sztárjának integrálása a szocialista esztétika keretébe Bernáth számára elképzelhetetlen és elutasítandó, míg más művészek, például Hincz Gyula – aki szintén a Képzőművészeti Főiskola tanára –, az ötvenes években leplezetlenül utánozták Picassót.¹² Ezzel a gondolattal kezdődik Kovásznainak a nyugati modernizmust és a keleti szocializmust egymáshoz közelítő elmélete az avantgárdnál is avantgárdabb szocialista művészet megteremtéséről. Az 1961-ben megjelent cikkében Picassót továbbra is példaértékűként értékeli, akinek művészetében a humanizmust és az élethez közel hozott művészetet tekinti a legkisebb közös többszörösnek a hidegháborús arénán belül: *Picasso alakja immár szimbólumává nőtt a modern festészetnek. Újabb és újabb jelszavak nevében meg lehet őt tagadni, de csak úgy, ahogy gyermekek megtagadják az apjukat. Kicsit az öreg Goethére emlékeztet: klasszicista, aki nem dől be a romantizmus divatos démonainak, süket mindenféle transzcendens sugallat iránt, mégis szüntelenül ihletett. Az egzisztencializmus körmönfontosságát és koravén agályoskodásait sohasem ismerte. Picasso még ma is örökifjú, harsány és optimista, mint az avantgárd klasszikus nemzedéke. [...] Most mindenki jól láthatta, hogy az a művész, aki kora igen bonyolult szellemi viszonyai között olyan kanyarokat vett, hogy hitványabb epigonjai jobbra-balra kiröpültek: sohasem tévesztette szem elől a célt és az irányt, hogy látszatra könnyelmű elkalandozásai közben is vasmarokkal fogta a kormányt. És itt ezen a ponton találkozott Picasso korának legnagyobbjaival és vált számunkra is sugárzóan példamutatóvá. Életműve arra tanít, hogy kísérletezzon bár a művész, de soha*

¹² Bernáth és Hincz Picassót illető nézeteiről bővebben lásd Szűcs György: „Így jöttem” – Altorjai Sándor indulása. In: *Altorjai Sándor. Műcsarnok–Első Magyar Látványtár–MTA Művészettörténeti Kutatóintézet*, Budapest, 2003. 37. o.



Forradalmárok. 1973. (Szerepelnek a *Ça Ira – A Francia Forradalom dala* című, 1973-as filmben.) Olaj, papír, egyenként 43 × 62 cm, sz. j. f. sorszám

ne feledje, hogy minden kísérlete csak eszköz humanista célja eléréséhez. Ha nem képes bonyolult kísérletezéseinek bármelyik pillanatában világosan és azonnal meglátni és kifejezni a valóságos helyzetet, keveset ér az, amit feltalál.¹³

Az a kritikai álláspont Picassóval szemben – ez az 1970-es évektől haláláig jellemzi gondolkodását –, amelyben az univerzalizmus homogenizáló törekvését kéri számon rajta, 1976-os írásában jelenik meg: *Mindaz, amit Picassótól kaptunk, szinte felmérhetetlen, ám ugyanakkor igen jellemzőnek s végeredményben jogosnak tartom, amikor Dalí azt mondja róla, hogy nagy festő, nagy festő mégis, amihez nyúl, halottá válik a kezében. Ez persze rosszhiszemű túlzás, annyi azonban kétségkívül igaz, hogy Picasso grandiózus egyetemessége ál-egyetemesség ugyanis azáltal, hogy a konkrét valóságfeltárás feladatát elmismásolta a nagy általános Élet- és Örömműnnepeben. Picassónak egyébként mi, kortársai szinte mindnyájan annyira a hatása alá kerülünk, hogy szinte észre sem vettük, hogy Picasso a naturalizmussal együtt a konkrét egyediség princípiumát is kilocsantotta esztétikájából, ami talán nem is lett volna akkora baj, ha nem éppen a konkrét egyediség esztétikai problémakomplexumának megoldása lett volna a legégetőbb feladat.*¹⁴

E gondolatmenet kapcsán ki kell térnünk két fontos dologra. Egyrészt Kovásznai a *konkrét egyediség esztétikai problémakomplexumának* megoldását sürgeti, amelynek háttérében részben a modernista művészettörténetírás által meghatározott fejlődési vonal kritikája áll – hiszen ennek univerzalista törekvése evidencia számára, míg a nagy homogenizálásban elvesző mikrotörténetek és helyi karakterisztikumok eltűnése szerinte nem tartható. Másrészt Kovásznai szerint tévútra viszi a művészetet a szocialista kultúrpolitika igyekezete, hogy konkrétumok helyett az univerzum, az általános emberi mint a humanitás letéteményese kerüljön fókuszba. Ez a probléma, amit több filozófiai esszéjében is vizsgál, nem más, mint – ahogyan ő nevezte – univerzális és konkrét egyediség egymásnak feszülő ellentéte, amely mind az ábrázolás témáját, mind stílusát és műfaját tekintve is meghatározó polémiává válik a hatvanas évek végére Kovásznai életművében.

Idekapcsolódik az is, hogy Kovásznai egész életében elutasította a konkrét egyediség kérdésének kézenfekvő megoldását, a naturalizmust, mint a 19. századból megmaradt visszahúzó, kártékony irányzatot, amely egyre inkább a periféria lusta, nemzetieskedő művész- és közönségrétegének jól felismerhető megkü-

(52–53. oldal)

»
Forradalmárok. 1973. (Szerepelnek a *Ça Ira – A Francia Forradalom dala* című, 1973-as filmben.)

Olaj, papír, egyenként 43 × 62 cm

¹³ Kovásznai G. György: Picasso nyolcvan éves. *Nagyvilág*, 1961. 12. sz. 1863–1865. o.

¹⁴ Kovásznai 1976 k.







*Forradalmárok. 1973. (Szerepelnek a *Ça Ira - A Francia Forradalom dala* című, 1973-as filmben.)
Olaj, papír, egyenként 43 × 62 cm*



Modern pár. 1959 körül
Akvarell, ceruza, papír, 24 × 32 cm, j. n.

lönbözött jegyévé vált. Így a naturalizmust a modernizmus magyarországi kibontakozásának egyik fő akadályozó tényezőjeként értékeli.

Később néhány pályatársammal, akikkel együtt kerültünk az ötvenes évek művészképzésének húsdarálójába (Keserü, Major, Bartl, Lakner és mások), lassacskán megértettük, hogy képzőművészetünk fundamentális mogorvaságának oka (az alkotó játékoság hiányának eredője) korántsem holmi ősmagyar átok, hanem pusztán a múlt század naturalizmusának nyúga, amelyet Rákosi alatt legfeljebb csak szorosabbra vontak, de amelyet művészeink igazából lerázni a két háború között sem tudtak, a szintézishez sohasem volt elegendő a hőfok, így azok, akik pedig törekedtek erre, mint például Aba Novák és a novencenisták, sem tudtak messzebb eljutni egy torzítottabb naturalizmusnál, a lapos illusztrativitás önkéntelen karikatúrájánál.¹⁵

A modernizmust tehát ő maga sem tartja a magyar képzőművészeti kultúra mély gyökerű örökségének – több kéziratában is utal arra, hogy a 19. századi realizmus sokkal makacsabban tartja magát a magyar képzőművészet 20. századi történetében, semhogy a modernista tendenciák az egész kultúrát át tudják itatni. Kovásznai a modernista progressziófelfogás fényében értékeli a magyar művészettörténet alakulását, amelyben a nyugatihoz képest egyértelműen követő tendenciát állapít meg. Ne felejtjük el, hogy Kovásznait már gimnazista korában cézanne-istaként emlegetik osztálytársai, fő viszonyítási pontja tehát igen korán a francia modernizmus.

Kovásznai szemléletében a modernizmus nem állítható szembe a szocializmussal olyan értelemben, hogy a szocialista rendszer letörte volna a magyar kultúra virágzó modernizmusát. Többször is hangsúlyozta, hogy a magyar társadalom és annak kulturális igényei még a 20. század első felében is félfeudálisak, provinciálisak. *Sohasem volt Magyarországon valami fényes a képzőművészet helyzete* – írta 1976-ban. Korának értékelésében nem játszik szerepet a nosztalgia. Az ideológiák hatásának értékelésekor a szocialista rendszer megmarad egy különös hibridnek, amely több modernista eszményt vált valóra a magyar társadalom egészében, mint a polgári demokratikus erőket viszonylagosan működtető 1945 előtti rendszer, amely konzerválta a nacionalista, naturalisztikus-realista művészeti tendenciákat. Kovásznai a Nyugat–Kelet szembeállítást gyakran említi mint a progresszió és a követés dialektikus viszonyrendszerét, amely a modernista kultúrafelfogás fejlődéselvének elfogadásán alapul. *Öninterjú* című írásának vonatkozó részében egy meglehetősen szubjektív kiindulópontot választ ennek érzekeltetésére. Főiskolai festőtársa a Bernáth-osztályban Lakner László, akit nagy riválisának tartott, hiszen szakmai felkészültségük hasonlóan kiemelkedő volt már az iskolaévekben is. Utalása arra is vonatkozik, hogy Lakner elfogadta azt a nyugatnémet ösztöndíjat, amit ő maga visszautasított: *Visszatérve tehát a sikerközpontú művészetre... Óriási jelentőségű volt ez a változás. Lakner személyében csak jelezte azt, ami akkor Nyugaton már javában*

¹⁵ Kovásznai 1982.



Modernista kompozíció. 1959 körül
Akvarell, ceruza, papír, 17 × 20 cm,
b. f. 181

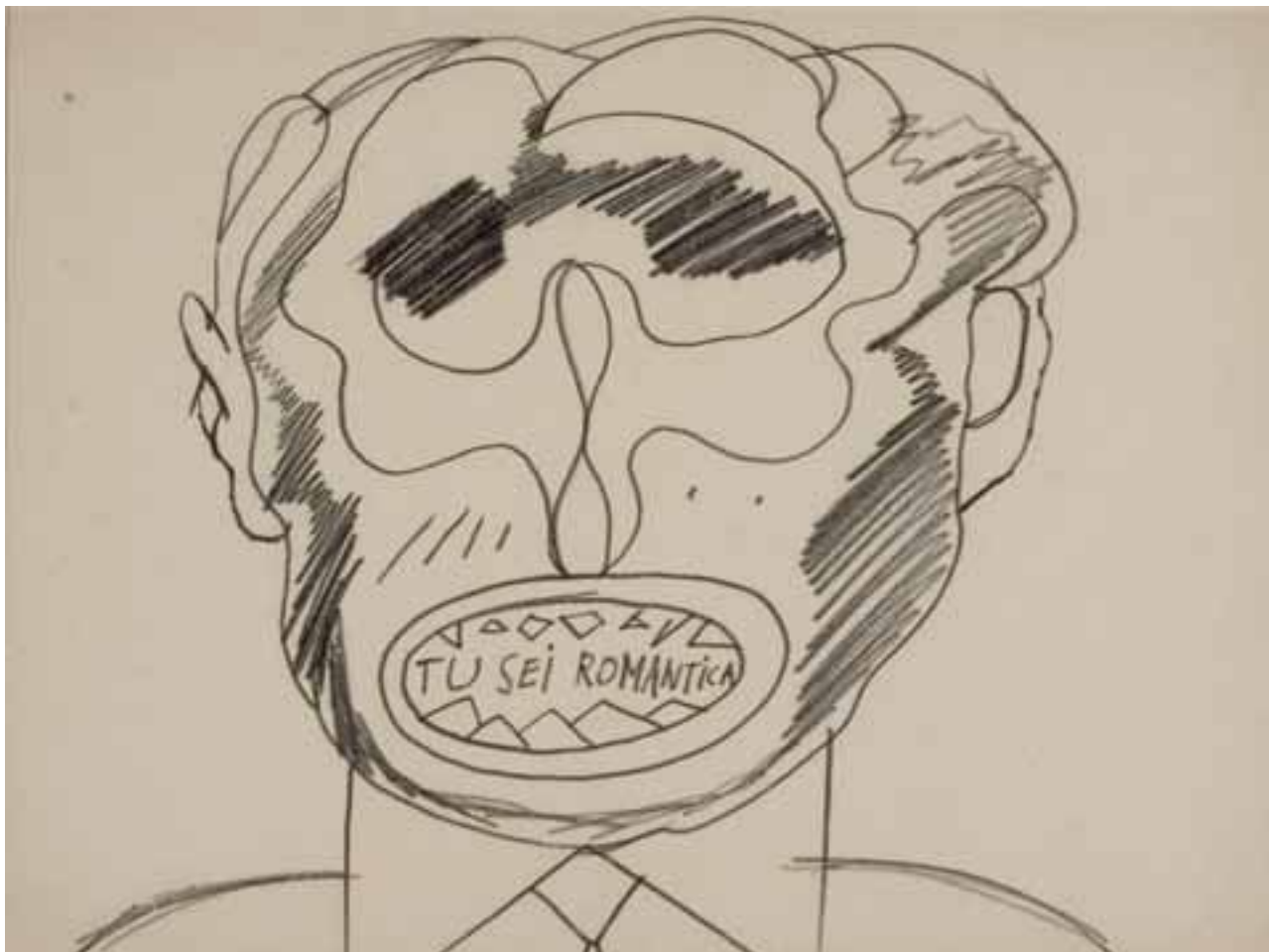


Modern reflexiók. 1959 körül
Akvarell, ceruza, papír, 17 × 22 cm,
b. f. 173

tartott: a nyomorultul elsüllyedő polgári kultúra általános érték-szkepszisét annak érdekében, hogy saját értékvesztettségét elleplezze. Hihetetlenül furcsa helyzet volt... A Rákosi-féle sematizmus után fejlődésnek számított, hogy ablakot tárhattunk a Nyugat felé. És lám, lám: ha nem akartuk, hogy rákosistának tartsanak, nem vallhattuk be, hogy tömény rohadás és szar-szag árad be az ablakon... Holott ezt – persze nagy csúrés-csavarás kíséretében – maguk a nyugatiak már réges-régen elismerték. Mi még ott tartottunk, hogy lihegve téptük ki egymás kezéből a francia, amerikai képzőművészeti albumokat, pedig Nietzsche, Valéry, Spengler, Heidegger, Beckett már totálisan kidolgozták, megfogalmazták, manifestálták totális válság-filozófiájukat... Ah, de mi csak Zsdanovra gondoltunk! És végül is a naturalizmussal szakítva, a modernség, a realizmus, a sematizmus fogalmakat összezagyválva, vak tanárok által világtalanként vezetve, a szarnak örvendezve azon az alapon, hogy néhány éve még szar se volt, több százéves művészeti problémákat újaknak látva, provinciálisan vegetálva, eszmeileg továbbra sem vezetve, ám továbbra is annál inkább leterrorizálva, csúszo-mászva a porban, és közben délibábokat látva, végeredményben pedig összezavarva, megalázva, zsenikomplexusokat keverve hetizsűrivel, népies primitív parlagiságot nyomorult Nyugat-majmolással... nos, kihagytunk egy olyan lehetőséget, egy olyan hatalmas, nagyszerű, emberhez méltó... mi több, szocialista ideológiánkat magasrendűen igazoló művészettörténeti sánst...¹⁶

Ez a hetvenes évek végén született írás egyértelműen tanúskodik arról, hogy Kovásznai úgy látta: a létező szocializmusban nem sikerült megvalósítani a nagy marxista célt, a kapitalizmus mechanizmusában kialakult magas művészet vagy éppen a populáris kultúra „meghaladását”, azaz a hidegháborús kultúrkampf győzelme a keleti oldalon végképp elmaradt.

¹⁶ Kovásznai 1982.



Tu sei romantica. 1960
Ceruza, papír, 240 × 319 cm, j. n.