

TÜZÉP-BAROKK A KÁDÁR-MEDENCÉBEN

Katharina Roters – Szolnoki József

Katharina Roters (1969, Köln) és Szolnoki József (1971, Deveser) képzőművészek. Roters a düsseldorfi Képzőművészeti Akadémián végzett 1999-ben festő szakon. Az eredetileg dokumentumfilm Szolnoki a kölni Médiaművészeti Akadémia film/televízió szakán diplomázott 2008-ban. Roters 2011-ben, Szolnoki pedig 2018-ban szerezte meg a DLA fokozatot Magyar Képzőművészeti Egyetemen (MKE). 2014-ben a *Hungarian Cubes. Subversive Ornaments in Socialism* című album, amelynek Szolnoki az egyik társalkotója volt, elnyerte a Frankfurti Könyvvásár és a Német Építészeti Múzeum közös, DAM Architectural Book Award nevű díját. 2016-ban, közel tíz éves együttműködés után, valósult meg az első közös kiállításuk *HACK THE PaST! címmel*. Roters az Örmény Pavilon kiállítójaként részt vett a 2016-os Velencei Építészeti Biennálén. Szolnoki 2017 óta a Budapesti Metropolitan Egyetem óraadója. A művészet és a tudomány határán megvalósuló projektjeikben kiemelt szerepet játszik a kulturális emlékezet, közelebbről a kollektív vakfoltok működésének vizsgálata.
e-mail: katharina.roters@gmail.com
e-mail: szolnoki.jozsef2@googlegmail.com

TÜZÉP (=BUILDER DEPOT) BAROQUE STYLE IN THE KÁDÁR-SYSTEM

Hereby we would like to briefly present our research based on the HUNGARIAN CUBES photo project, which interpreted the scratch-coat plaster house decorating practice as the last period of folk culture.

The 'scratch-coat' decorative technology can be traced back to the Renaissance *sgrafitto*, named after the Italian verb *sgraffiare* or *graffiare* which means 'to scratch'. For centuries, this technique was a widespread decoration method of buildings raised for the upper classes of society. It appeared on the façade of the Hungarian agricultural proletariat's home in the second half of the twentieth century, in line with the theory of sinking cultural assets.

The self-financed construction of family houses became the key moment for the peasantry through the socialist transformation of agriculture. In the sixties and seventies, about half a million "rural panel houses" were built in a relatively short time and in a rather large number. The façade decorating form treasury was folk and modern at the same time. As a kind of social constraint, it also overwrote a significant part of the previously built building stock.

From 2003 to 2012, along a hiking trail covering most of the country, almost a thousand of photographs were taken in the framework of a fine art project. Of some of the photos taken in the first period, we do not even know where they were made exactly. The magnitude of the "thing" came to light only when the pictures were placed side by side, and smaller series were formed. Where possible, we interviewed the residents of the house, their neighbors and the masons. We collected the construction-related terms and the home-made tools that were used to create the scratched patterns. It's very difficult to reconstruct where the patterns came from. One of the starting points of our methodology, which was set up on the go, is the term 'floating gap' used in connection with cultural memory. We have a lot of information on today's life. But as we approach the 'no-man's land' of the semi-past experienced by our contemporaries or the past that has already become history, we suddenly run out of information. Then, going back to the distant past, they become abundant again. This means that the 'floating gap' is, in fact, a blind spot that follows contemporaries from a certain distance. Accordingly, no one knows anything about how the scratch-coat form language developed.

In parallel with the delayed transition of the village to the middle-class level, the complete change also started. The alienation-eliminating house decorating practice, called 'szürhimzés' (=embroidery of a traditional folk wear) in the interwar period, reached its zenith in the 70s. This provided not only cultural continuity, but also a new order, orientation and the chance of self-expression for the rural (post-peasant) class newly formed during the modernization gearshifts. That is: it made the style individualized and socialized at the same time. But the result of 'social constraints' was not only the emergence

of the cube house offering a brand-new representation scheme, but also the new form treasury that overwrote a significant part of the previously built house stock. A good example of this was the complete street view that the inhabitants – resettled from the puszta (=treeless plain in Hungary) – re-plastered on the façade of the houses of the Swabians expelled from Kiskassa. From the beginning of the nineties, with the appearance of the facing plasters, the period of the stone-powder plaster has come to an end.

It is typical, that during the so called 1975 ‘Tulip Debate’ on the issue of ornaments, the subject of stone-powder plaster house decorations did not even come up.

In the studied phenomenon, the final stage of the Great Transformation from the archaic to the modern state of being is revealed. The virtual collection of the HUNGARIAN CUBES is a niche work: it made the ornamentation of Goulash Communism visible. In Roters’ photos, the cultural assets, sunk into a minor tradition where they became insensitive, return to high culture in the form of contemporary art.

Szövegünkben a HUNGARIAN CUBES' című fotóprojekten alapuló, a kapart kőporos házdíszítési gyakorlatot a népi kultúra utolsó korszakaként értelmező, kutatásunkat szeretnénk röviden bemutatni.

A „kapart kőporos” díszítő technológia a reneszánsz sgraffitóihoz vezethető vissza, melynek elnevezése az olasz *sgraffiare*, vagy *graffiare*, azaz kaparni igéből ered. Ez a technika évszázadokon át a társadalom felsőbb rétegei számára emelt épületek széles körben elterjedt díszítési módja volt. A süllyedő kultúrájuk elméletének megfelelően jelent meg a huszadik század második felében a magyar agrárproletariátus otthonainak homlokzatán.

A magánéros családi ház építése a mezőgazdaság szocialista átalakításán keresztül vált a kulcsmomentummá a parasztság számára. Ezt az időszakot a kisajátító államosítás, az erőltetett iparosítás és szövetkezetesítés határozta meg. A Párt képtelen volt eleget tenni a 15 éves lakásépítési tervben vállaltaknak, a saját lakhatásának megoldását a vidéki lakosságra bízta. Az 1956-os forradalom leverése után megkötött ún. „életszínvonal” alknak megfelelően engedélyezte az ideológiailag paradox privát mezőgazdaságot is. A kollektív termelés útjára lépett paraszt-proletár így a jellegét tekintve kapitalista, azaz „fekete” tőkéből építette fel az új otthonát, a sátorotós kockaházat.

A hatvanas, hetvenes években körülbelül félmillió „vidéki panel” épült. A viszonylag rövid idő alatt, meglehetősen magas számban létrejött, hasonló méretű és formájú homlokzat egy gigantikus „vetítővászonra” állt össze. A „legvidámabb barakk” homlokzatát díszítő formanyelv egyszerre volt népi és modern. Egyszerre társadalmisított és individualizált. Sőt, a korszaknak megfelelően, egyfajta szociális kényszerként felülírta a korábbi építési épületállomány jelentős részét is. A korszak legreprezentatívabb

kulturális technikájaként azonban egészen addig sodródott láthatatlanul, a létező és a felfogott között, amíg rá nem vetült a Németországból érkező „idegen” tekintete. A német fotográfus az utolsó pillanatban érkezett a bennszülöttek közé. Tipológiája a feje tetejére állította az értelmiség által a szocialista népi kultúráról kialakított hivatalos képet (*1. kép*).

A HUNGARIAN CUBES tipológiájának a legegyszerűbb, sima vonalakból építkező mintákból kiindulva jut el a bonyolultabb, mozaikszerű díszítésekig. A sorozat fikatív fejlődéstörténetén keresztül a kőporos formanyelv mintakészlete és variabilitása tárul fel. A 2003-2012 között, az ország nagyobbik részét lefedő túraútvonalon, egy képzőművészeti projekt keretében, közel ezer homlokzatról készült fényképfelvétel. Az analóg 6x6-os negatívokból álló dokumentumkorpusz megfelelő rugalmassággal reprezentatívnak tekinthető. Az első időszakban készült fotók néme-lyikéről azt sem tudjuk pontosan, hogy hol készült. Csak akkor kezdett felsejleni a „dolog” nagyságrendje, amikor a képeket egymás mellé helyezve, kisebb sorozatok alakultak ki. Tehát a kezdeti spontán fényképezés csak fokozatosan alakult át szisztematikusan dokumentációvá. Roters így fogalmaz ezzel kapcsolatban a dabasi Trafik Körnek 2015-ben adott interjújában.²

„Én nem fotósok látom magam, hanem festőknek. Ezeket a fotókat látják is, hogy a szín egy nagyon nagy szerepet játszott. A házakat díszítő elemek is kedvezőek voltak, mert az esztétikájukban is van egy popos színhasználat. Egyszerű, élénk színek használata. Nemcsak egy mintázat nyilvánul meg, hanem színben is kirajzolódik egyfajta világ. Mindegyik fotó frontális. Mindig ugyanabból a szemszögből készültek. Teljesen sík felületek. Tehát nem egy építészeti térről, formáról vagy volumenről van szó, hanem mindenhol maga a homlokzat játssza a főszerepet. Ez egyrészt ad egy monoton egyhangúságot, másrészt



1. kép Katharina Roters, Szolnoki József: Index I. A nagy geometrikusok, 004-2012/2017
100x160 cm, giclée print, dibond, részlet.

azonban lehetővé teszi, hogy a homlokzaton zajló centrális esemény kirajzolódhasson.” (Roters 2015).

Ahol lehetett, ott interjút készítettünk a ház lakóival, a szomszédokkal, a kőművesekkel. Őszeggyűjtöttük az építkezéssel kapcsolatos szakki-fejezéseket és a házilag barkácsolt szerszámokat, melyekkel a kőporos mintákat készítették. De sok esetben már nem élt az építető, nem lehetett megtalálni a kőművest. Nagyon nehéz tehát rekonstruálni, hogy honnan is jöttek a minták. A menet közben barkácsolt módszertanunk egyik kiinduló pontja a kulturális emlékezettel kapcsolatban használt kifejezés a „sodródó hasadék”³. A máról nagyon sok információ áll a rendelkezésünkre. De, ahogy közeledünk a kortársak által még megélt félműlt és a már történelemmé változtatott múlt közötti „senkiföldjéhez” hirtelen elfogynak az információk. Aztán a távolabbi múlt felé haladva újra feldúsulnak. Tehát a „sodródó hasadék” tulajdonképpen a kortársakat egy bizonyos távolságból követő vakfólt. Ennek megfelelően senki nem tud arról semmit, hogy hogyan alakult ki a kőporos formanyelv. A tudomány egyedül a háztípussal foglalkozott eddig, s azzal is csak negatív értelemben. Holott a kockaház által egy olyan nagyságrendű életszínvonal-emelkedés valósult meg, amelyhez csak a középkor veremlakásait elhagyó jobbágyainak életminőség javulása fogható. Ezen kívül ad absurdum létrejött általa a rég áhított önálló nemzeti formanyelv, még ha nem is pontosan olyan, mint amelyet az értelmiség a népének elképzelt. A filmbeli narancshoz hasonlatosan „kicsit sárgább, kicsit savanyúbb”⁴, de egy a valóságban is létező társadalmi réteg identitását reprezentálta.

Németh Lajos, az ELTE Művészettörténeti Tanszék vezetője (1983-1991) a művészetet a társadalmi funkciói szerint három kategóriára osztotta fel. „A rituális-mágikus, a klasszikus-autonóm, és a szubjektív romantikus.” (Keserű 2006: 3) A kőporos formanyelv a művészettörténet számára annak ellenére maradt érdektelen, hogy éppúgy fellelhetőek benne a rituális funkció maradványai, mint a szubjektív-romantikus attitűdök.

A magas és népművészet kapcsolatát tematizálta a Népművelési Intézet Vizuális Osztálya által, az Erzsébetvárosi Galériában 1981-1985 között szervezett, 42 tárlatból álló, „A néphagyomány vonzásában” címet viselő kiállítás sorozat. Az olyan klasszikusok, mint Korniss Dezső, Bálint Endre, Vajda Lajos mellett a fiatalabb generációból többek között Bak Imre, Keserű Ilona, Szemadám György, Jankovics Marcell és a Pécs

Csoport is bemutatkozott. A kiállítás sorozathoz a Műsák Közművelődési Kiadó gondozásában jelent meg azonos címen egy kötet, amely a szocialista tartalomhoz rendelendő nemzeti forma, azaz a haladó nemzeti hagyomány meghatározási kísérleteinek tanulságos breviáriuma.

„A népművészetben a művész szakrális tevékenységet folytat, olyan tevékenységet, amely a közösség megőrzéséért van.” (Szemadám 1985: 60)

„A városiasodással, az emberléptékű közösségek megszűnésével, a tömegek megjelenésével egészen másfajta - nem emberre szabott - mechanizmus lépett be az emberi történelembe.” (Szemadám 1985: 51)

„A tömegigény létrehívja a művészet utolsó, legvirulensebb formáját, a tömegművészetet, amely a kettő között helyezkedik el: mindent pszeudó módon végigcsinálva és mindent összekarmolva, a magas művészetből is, a népművészetből is, amit csak a keze elér, amit a XX. század hordalékszerűen összegyűjtött, ezt mind-mind ráárasztja az emberre.” (Szemadám 1985: 53).

Miután a tömeg elárasztotta a tereket, a városban a gépek vették át az irányítást. A tömegkultúra csapdájából a népművészeti alapokon nyugvó kortársi szakralitás kiutat mutathat számunkra. Végül, mint a mesében, a jó elnyeri a méltó jutalmát. A lehető legjobb kezekbe kerül tehát a műveletlen nép (vulgo populi) kultúrája.

„A paraszti kultúra hagyományát a művészek tudják továbbvinni.” (Németh 1985: 31)

„A népművészetet [...] [a]nyanyelvnek is tekinthetem, de olyan anyanyelv, amit már nem beszélhetek. Olyan, mintha egy másik országban élnék és már egy másik nyelven kellene beszélnem.” (Szemadám 1985:57)

„Azt hiszem, másról van szó. Dombay Győző nem vesz át, nem dolgoz fel, nem fejleszt tovább. Ő egyszerűen népművésszé válik. (Ez persze megszorítással értendő hasonlat, de lényegét tekintve igaz.)” (Veress 1985: 65).

Az írástudó gyakorlatilag kulturális gyámság alá helyezte a népet. Hiszen a magas művészet mellett immáron a népművészet sorsa felett is ő maga rendelkezett. Kizárva az alsó osztályt a saját „szocialista” kultúrájának meghatározásából. Csete György a Pécs Csoport vezetője a családi házakkal kapcsolatban a dísztelen minimalizmus mellett érvelt.

„Ha egy házat fehérre meszelnek, kétszeresen szépen játsszik rajta a fény. Az árnyék és a fény, a plaszticitás és a szépség még jobban előjön. Ha egy ilyen házat bemázolunk színesre, akkor megölik a fényt. (...) A fehér színnel jár az a

gondolat, hogy milyen jó lenne, ha a tisztaság színében tündökölnének ma is a falvaink, és nem ilyen csiricsáré divatszíneket vennének magukra.” (Csete 1985: 26).

Szempontjait a szükséges rugalmassággal alakítva, a paksi paneleket alkalmazott saját díszítéseivel kapcsolatban már sokkal megengedőbb.

„A tulipánosnak minősített épületek esetében, amikor ezt a fajta emberközpontúságot visszahoztuk vagy legalábbis megkíséreltük visszahozni, akkor teljes joggal tehetjük azt is, hogy az épület arcát is emberszabásúvá tettük.” (Csete 1985: 26).

Mi más lett volna a kapart kőporos díszítések célja is, ha nem éppen ugyanez: az egyneházakat emberarcúvá tenni? Amíg a haldokló nyugat idealista elméletei elszakították a kultúrát az anyagi alapjától, és az ún. elit szellemi termékeként kezelték, addig a marxista-leninizmus hangsúlyozta a dolgozó tömegek közvetlen vagy közvetett szerepét a kultúra értékeinek létrehozásában. A kommunista „újbeszéd” hazug realizmusára a „kettős beszéd” technikájával reagált a közember. Ez a beszédmód a valóság minden egyes elemét szemantikus ambivalenciával ruházta fel.

„A szocializmusban a társadalmi önismeret sajátos válsága bontakozik ki. [...] A kádári értelmiség hatalmának rendkívül szegénylős birtokosa. [...] Ragaszkodik az egységes kultúra fogalmához [...], antiindividuais, patetikus közösségi ethoszt hirdet. [...] (A) kultúra fogalmát a magas kultúrával azonosítja, csak a tudományt és a művészetet ismeri el kultúrának, amelyről elkülönítve, lenézően a mindennapi élet fogalmába sorolja és így nem-kultúráként határozza meg más osztályok tudását.”

(Konrád, Szelényi: 1989 [1978], 308).

A kőporos díszítő gyakorlat szociokulturális gyökerei egészen a jobbágyfelszabadítás elé vezetnek vissza, amikor a szabad költözködés, a tulajdonbirtok joga még nem volt magától értetődő. Sőt a díszek viselése is tabu alatt állt. „Korábbi századok ruházati rendszabályai tiltották a parasztnak a selyem a bársony, bizonyos prémek használatát, nehogy hasonlónak váljanak a nemesekhez.” (Hofer 1997 [1975]: 218) Az 1810-es években az ország nyugati felében „új-fajta luxus” bukkant fel. A színes posztórátétekkel látták el a hétköznapi viselt, jobbágy-szolga státust szimbolizáló szűrőket. Tulajdonképpen a paraszt öntudatra ébredését jelképezte az így létrejött cifraszűr. Száz évvel később a modernista építéset egyik öregapja, Adolf Loos így ír a dí-

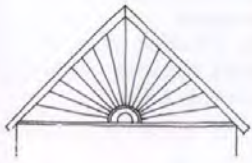
szítés gyakorlatával kapcsolatban az „Ornamentika és bűnözés” című, 1908-as szövegben.

„A pápuák tetoválják bőrüket, kidíszítik a csónakjaikat, az evezőiket, mindenüket, ami csak a kezük ügyébe kerül. De ők nem bűnöznek. Ellenben a modern ember, aki tetoválva van, az bűnöző, vagy degenerált.”

Ez tulajdonképpen a modernista esztétika hígiéniájának egyik lehetséges ideológiája. A modern fehér ember felsőbbrendűségén alapuló kultúrrasszizmus. Tehát ekkorra már Európa belső részében is átvették a koloniális, gyarmatosító beszédmódot. Miközben Loos Bécsből a Balkánban találta meg a saját indiánjait, addig a budapesti értelmiség a népi mintákhoz visszatérve próbálta meg a saját (nemzeti) identitását definiálni. A bajor gyökerekkel bíró Lechner Ödön a magyar formanyelvet akarta feltalálni. Hiszen az önálló nemzeti formanyelv által tudjuk csak aszimilálni a „kulturálisan alacsonyabban állókat”, és segítségével vagyunk csak képesek önálló kultúrpozíciót kialakítani, érvényesülni az európai népcsaládok körében. Ez az a pont, ahol a művészet és a politika találkozik. A sors iróniája, hogy Lechner egyik emblemikus épületét, az 1896-ban átadott Iparművészeti Múzeumot egyik kritikus lekezelően „cigány-palotaként” aposztrofálta. Az épületet átadó Ferenc József pedig „tojásrántottához” hasonlította a bejárat sárga kerámiakorlátját. Halála előtt irt ónéletrajzában aztán maga építész is beismeri, hogy a kapu kicsit „túl indusra” sikeredett.

A legradikálisabban egyszerűsítő modell szerint ez a nép „vidéken”, azaz az ország Budapesten kívüli részén él. Annak idején a természetközeli élet, idegen szokásoktól meg nem rontott, ősi hagyományait őrző, egyszerű és ártatlan, mesterkéltég nélküli paraszt testesítette meg. De ahogyan a nyomtatás a hagyományos szóbeli kultúrát, úgy ásta alá a tömegtermelés, a városok növekedése, az úthálózat kiépülése, a városok terjedése lassan, de biztosan a hagyományos kultúráját. A szövetkezesítés csupán csak a záró közjáték volt a magyar vidék évszázadokra visszanyúló, a feudalizmusból a kapitalizmusba történő átmenetének.

A falu késleltetett polgárosodásával párhuzamosan indult meg a kivetkőzés. A két világháború között „szürhímzésként” megnevezett, elidegenítés mentesítő házdíszítő gyakorlat a 70-es évekre érte el a zenitjét. A modernizációs sebességváltás közepette újonnan formálódó falusi réteg (posztparaszt) számára nemcsak a kulturális folytonosságot (2. kép), hanem egy új rendet, ori-



2. kép Motívum vándorlás: a napsugaras minta

entációt és az önkifejezés lehetőségét is biztosította egyben. Vagyis: egyszerre individualizált és társadalmisított.

„Ezt a mintát például homokórának nevezük. Két háromszög a csúcán találkozik. Mint a homokóra, amikor folyik át rajta a homok. Rengetegen kérték. Több színben. Ennek a szélein egy fél homokóra, azaz fecskefarok van. De volt mindenféle, még darázs-fészek is. [...] Amiket én itt a faluba készítettem, az mind az én agyamból pattant ki. [...] És amikor színezésre került a sor – ez pár évre rá történt, miután felépült a ház – a kőműves sablonokat hozott, és abból lehetett kiválasztani, hogy melyik mintát kérjük. Mi ezt választottuk. Szüleimnek ez a minta tetszett. Volt

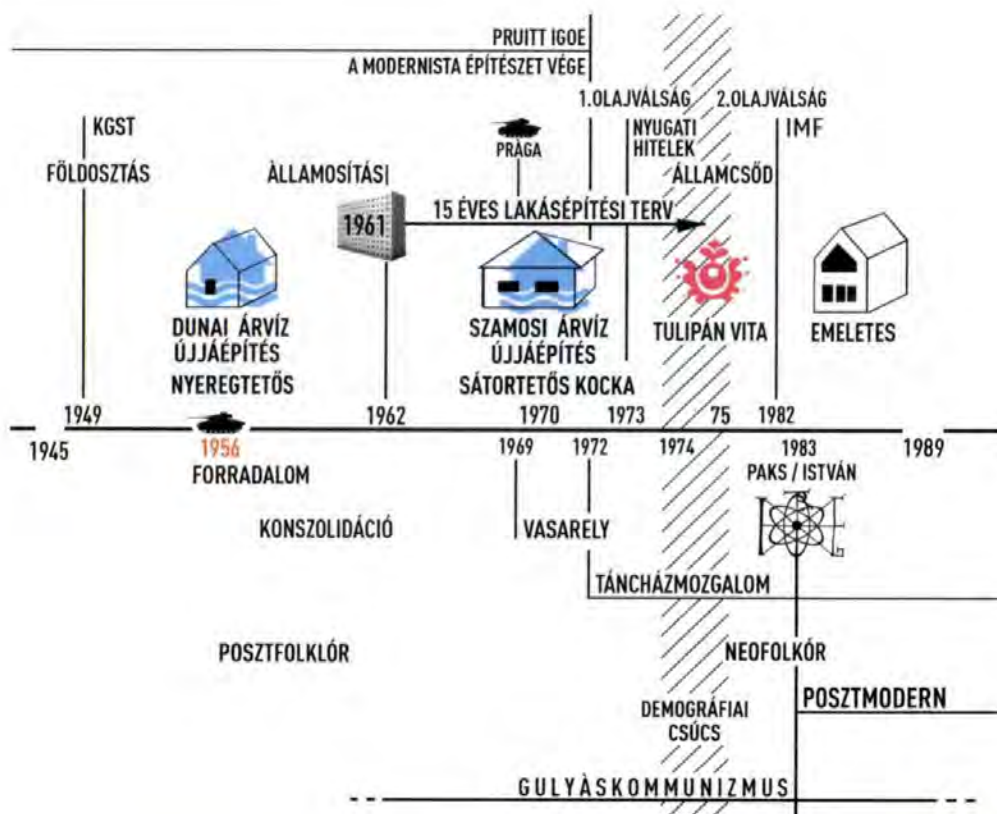
körkörös is, de nekik ez tetszett a téglaforma miatt, gondolom. Mert szerették az egyenes dolgokat.” (Szolnoki 2014: 161).

De nemcsak a merőben új reprezentációs sémát kínáló kockaházat szülte a „szociális kényszer”, hanem azt az új formanyelvet is, amely kapart kőporos palimpszesztként felülírta a korábban épített házállomány jelentős részét is. Jó példa erre a Kiskassáról kitelepített svábok házaiba a pusztákról beköltöztetett lakosok által a hetvenes évek folyamán rávakolt teljes utcafront (3. kép).

Az állam házigyári panelprogrammal párhuzamosan, a lényegét tekintve kapitalista tőkéből, azaz „félíg-meddig illegálisan” (Csurgó, Kis 2007: 135) valósult meg a vidéki lakásállomány magánérés modernizációja. Ezért került tabu alá a szocialista tudatalattiban nemcsak kulturális, hanem népgazdasági értelemben is. Nehéz lenne pontosan behatárolni, hogy a kőporos technika mikor is ment ki a divatból. 1983 a fridzsider-szocializmus viszonylag eseménytelen éveként vonult be a köztudatba. Értelmezésünk szerint azonban éppen ebben az évben léptünk át végérvényesen is a posztmodern állapotba. Lyotard szerint ugyanis ez akkor következik csak be, amikor az „organikus” találkozik a „kibernetikus” modellel. 1983-ban pedig valami ilyesmi történt. Január 2-án a Paksi Atomerőmű első blokkját rákapcsolták az országos hálózatra, augusztus 18-án pedig bemutatták az István, a király című rockoperát. (4. kép) A következő évtizedben kezdetét



3. kép Kiskassa (Baranya megye) újravakolt fűtecsája



4. kép Időtengely, grafika, 2014-17

vette a „visszaöltözés”. Megjelent a személyi számítógép és mindenki túlméretezett emeletes házat akart építeni. A kilencvenes évek elejétől a nemes vakolatok megjelenésével véget ért a kőporos, vagyis az „ország teljes átépítésének” a korszaka (Tóth 2010: 6).

Jellemző, hogy az ornamens-probléma körül zajló 1975-ös tulipán-vita során a kőporos házdiszkek témája fel sem merült. A vita következő rövid részletének mikro-perspektíváján keresztül megvizsgálhatjuk a kőporos vakfoltot működése közben is. A következő idézet, négy állítását az elemzés érdekében számozással különítjük el egymástól:

„A paksi házak talán szebbek az ő díszítésükkel, mint anélkül. [1] Bár olyanok is akadhatnak, akiknek az jut eszükbe: a ruha szabása a himzés-től nem lesz jobb. [2] De az bizonyos, hogy ez így nem magyar karakterű építészet. [3] Aminthogy az sem volna megoldás, ha az otromba külalakú,

új falusi villákra mégoly szép díszítőmunkákat valkolnának [4].” (Vadas 1981 [1975]: 401).

Az első mondat elfogadó engedékenysége talán abból ered, hogy a panelnek az adott korban nem volt alternatívája. A szocializmus mesterségesen leszorított igényszintjének tisztességes, de nem teljesen kielégítő eredményeivel kapcsolatban maga az elnök jegyezte meg:

„[H]a a között kell választani, hogy egy ilyen közepes nivón szocialista kultúrát adunk, vagy egy egész magas nivón antiszocialistát, én megmondom, hogy a közepes nivójú szocialistára szavazok [...] Mert a magas színvonalú szocialista kultúrához az út mindenképpen a szocialista tartalom keresztül vezethet el, és nem a nivón keresztül.” (Kádárt idézi Huszár 2003 [1958]: 122).

Az idézet második mondata tulajdonképpen a kritika – a rendszer alapjaiban való elhibázottságára utaló – leggyakrabban visszatérő fordula-



5. kép Tormpe 'Oleil: álperspektíva. Toponár 1963. / Pécs–Uránváros 1965

ta: „a romlott hús túlfűszerezése” (Cserba 1981 [1976]: 437). „Hogyan képzelik a pécsiek, hogy a bús Bauhaus vasbeton banya, emberre emlékeztető tulipánokkal felcícomázva egyszerűben vidám magyar menyecskévé válik? Merő naivitás!” (Major 1981 [1975]: 394).

A harmadik mondatban a szerző a lechneri programot kéri számon a szárnyait bontogató organikus iskola egyik első képviselőjén. Az idézet utolsó mondata számunkra a legfontosabb, mivel közvetlenül a vizsgálatunk tárgyára vonatkozik: „Aminthogy az sem volna megoldás, ha az otromba külalakú, új falusi villákra mégoly szép díszítmenyeket vakolnának” [kiemelés: KR és SZJ]. A szerző feltételes módban beszél az akkora már általánosan elterjedt házdíszítő gyakorlatról, hiszen 1975-re már az egész vidéki, elővárosi településképet átírta a kőporos díszítés vizuális kódja. Az első panelen alkalmazott ornamentális díszítés, a Pálfi Miklósné és Tillai Ernő 1965-ös pécs-uránvárosi ötemeleteseinek⁷ álperspektivikus motívuma már két évvel korábban megjelent egy kockaházban a Kaposvár melletti Toponáron (5. kép).

Tehát függetlenül attól, hogy tervutasításos vagy spontán keretek között valósult meg a lakóépület, díszítését ugyanaz a logika működtette, ugyanaz a korszellem csapódott le rajta. Hiszen az ablak a perspektivikus keretezését használta Le Corbusier a második világháború utáni modern építészet egyik kulcsépületének, az 1955-ben átadott ronchamp-i Magasságos Miasszonyunk-kápolna megalkotásánál is. Míg az épület formája a természetből kölcsönzött mintából indul ki, addig az egyes belső ablakmélyedések ki-

alakítása a több évszázados hagyományra támaszkodik. Ami Le Corbusier-nél még valóságos téralkotás, az Toponáron és az Uránvárosban már csupán az ezt imitáló álperspektíva, Trompe-l'oeil. A fentiekből következik, hogy a korszak lakástermelését meghatározó panel-kockaház komplementerek díszítéseit, az eddigi gyakorlatnak megfelelően, szeparáltan tárgyalni tudományos nonszensz.⁸

„Thomas Kuhn szerint a paradigma egy adott időszakban az adott tudomány művelői között kialakult és intézményesült közmegegyezés arról, hogy mi az adott tudomány tárgya, feladata, hol húzódnak a tudományosan érvényes ill. érvénytelen kérdésfeltevések közötti határok, illetve mely feltételek mellett lehet valamely álláspontot egyáltalán tudományon belülnek elfogadni. [...] Válság akkor jön létre, amikor ez a paradigmába vetett bizalom meginog – például azért, mert olyan „tényt” kell megmagyarázni, ami a korábbi paradigmában esetleg nem is számitott ténynek.”⁹

A vizsgált jelenségben az archaikus és a modern létállapot közötti Nagy Transzformáció utolsó állomása tárul fel az értelmezve figyelő tekintetünk előtt. A HUNGARIAN CUBES virtuális skanzene a varázstalanított „szép új” világban tovább élő mágikus ösztönök „primitív” maradványait a kultúrávesztés traumájának legsötétebb tabuizációs mélységeiből emeli fel és teszi láthatóvá. Az idegen tekintete kellett hozzá, hogy az akadémikus meddőséget megkerülve, a diszciplinákon átvágva a változó népi kultúrát tisztán esztétikai eszközökkel ragadja meg. Különösen nagyméretű vakfolt vált ezzel láthatóvá: a gulyás-

kommunizmus ornamentikája. A kör bezárult. Roters képein a kishagyományba lesüllyedt és ott értéktelenné vált kultúrjavak kortárs képzőművészeti ként térnek vissza a magas kultúrába¹⁰. A művészet színteréről indulva törtük tehát fel a tudományos színtér kanonizációs monopóliumát. Ezzel a szubverzív gesztussal, az igazsággal történő operáción keresztül, a kormányzás bizonyos funkcióit is átvettük egyben. Többé már nem gondolható el úgy a hatvanas és hetvenes évek népi kultúrája, mint azelőtt. Egy paradigmaváltás vette kezdetét.

IRODALOM:

Assmann, Jan 2004 [1992]: A kulturális emlékezet. Budapest: Atlantisz.

Csete György: A világ tágabb, mint hogy földsziki gondolkodásra kényszerítsen. In Bosnyák Sándor (szerk.) 1985: A néphagyomány vonzásában. Budapest: Műzsák Közművelődési Kiadó, 23-30.

Cserba Dezső 1981 [1976]: Más nagypanel – más tulipán! In Major Máté/Osskó Judit (szerk.): Új építészet, új társadalom 1945–1978. Budapest: Corvina, 436–440.

Hofer Tamás 1997 [1975]: Három szakasz a magyar népi kultúra XIX-XX. századi történetében. In Kővér György (szerk.): Magyarország társadalomtörténete I. Szöveggyűjtemény. 2. kötet Budapest: Nemzeti Tankönyvkiadó, 215-225.

Hornik Sándor 2014: A posztkommunista „magyar kocka”. Magyar Építőművészet 2014/4: 24–26.

Hornik Sándor 2017: Az identitás hekkerei. Katharina Roters és Szolnoki József munkásságának emlékezetpolitikai vetületei. Artmagazin online. http://artmagazin.hu/artmagazin_hirek/az_identitas_hekkerei.3593.html?pageid=119 [Letöltve: 2017.12.07.].

Keserü Katalin 2006: Ornamentika és modernizmus. In Iskolakultúra 2006/6. Budapest.

Kerényi József 1981 [1975]: Kísérlet a változásra. In Major Máté/Osskó Judit (szerk.): Új építészet, új társadalom 1945–1978. Budapest: Corvina, 403–415.

Konrád György, Szelényi Iván 1989 [1978]: Az értelmiségi útja az osztályhatalomhoz. Budapest: Gondolat Kiadó.

Lechner Ödön 2005 [1906]: Magyar formanyelv nem volt, hanem lesz. In Keserü Katalin / Haba Péter (szerk.): A modernizmus kezdetei Közép-Európa építészetében. Budapest: Ernst Múzeum.

Major Máté 1981 [1975]: Itt a tulipán! In Major Máté/Osskó Judit (szerk.): Új építészet, új társadalom 1945–1978. Budapest: Corvina, 393–396.

Prakfalvi Endre 2015: Háztűznéző, Műemlékvédelem LIX.évf. 5.szám. 285-302.

Roters, Katharina, Szolnoki József, Készman József 2013: Magyar kocka – A gulyáskommunizmus épí-

lézeti folklórja, pályázati anyag a 2014-es Velencei Építészeti Biennálé magyar pavilonjához.

Roters, Katharina 2014: HUNGARIAN CUBES, Zürich, Park Books.

Roters, Katharina, Szolnoki József 2016: Tetovált házak, avagy a gulyáskommunizmus ornamentikája, Budapest: Századvég 80. Az építészet, 71-93.

Roters, Katharina 2017: Magyar kockák. In: Hé! 67! A világ, amelyben a Múzeum született. Szentendre: Skanzen, 30-31.

Szemadám György 1985: A festő szerepe – sámánszerepe. In Bosnyák Sándor (szerk.): A néphagyomány vonzásában, Budapest: Műzsák Közművelődési Kiadó, 50-62.

Szolnoki József 2014: Then hubby said: that'll do. In Roters, Katharina (szerk.): Hungarian Cubes. Subversive ornaments in socialism. Zürich: Parkbooks, 149.

Szolnoki József 2018: METASCAN. A kapart köpor fenomenológiája, doktori értekezés. Budapest, Magyar Képzőművészeti Egyetem.

Tóth Zoltán 2010: Melyik ház a „kockaház”? Korall 2010/40: 5–44.

Vadas József 1981 [1975]: Ellenség-e a panel? In Major Máté/Osskó Judit (szerk.): Új építészet, új társadalom 1945–1978. Budapest: Corvina, 398–402.

Veress Pál 1985: Dombay Győző megnyitója In Bosnyák Sándor (szerk.): A néphagyomány vonzásában, Budapest: Műzsák Közművelődési Kiadó, 65.

JEGYZETEK

1. Katharina Roters (2014) HUNGARIAN CUBES, Park Books, Zürich (CH).
2. <https://www.youtube.com/watch?v=0DmGXat0XA&t=1s> [Letöltve: 2017.11.05.].
3. floating gap (Assmann 2004 [1992]: 49).
4. Bacsó Péter: A tanú 1969, magyar játékfilm.
5. Lásd még: két kulacos, második nyilvánosság, Janus arc.
6. A „kirakják a szűrét” fordulat mögött rejlő ritus során a maga a ruhadarab személyesíti meg a tulajdonosát.
7. „pizsama-házak” (Kerényi 1981 [1975]: 403).
8. A kétezres években a panel szigetelések során általában a két-három színmezővel operáló geometrikus dekoráció a leggyakoribb. Ezekben sokkal inkább a köporos díszítések mögött rejlő logika érvényesült, semmint a Pécsi Csoport organikus motívum használata.
9. <https://hu.wikipedia.org/wiki/Paradigma> [Letöltve: 2017.02.03.].
10. Katharina Roters, Szolnoki József: HUNGARIAN CUBES, 2017.01.13.-02.24. ACB Galéria, Budapest. Katharina Roters, Szolnoki József: HUNGARIAN CUBES. A legvidámabb barakk. 2018.05.18.-06.15. Római Magyar Akadémia, Róma.