

Magyar Képzőművészeti Egyetem Doktori Iskola

## **METASCAN.**

A kapart kőpor fenomenológiája

DLA értekezés

**Szolnoki József**

2017.

Témavezető: Dr. habil. Peternák Miklós CSc.

## Tartalomjegyzék

0.	Előszó	03
1.	A megfigyelés első szintje: a tárgy (jelenség)	06
1.1.	Bevezetés	06
1.2.	Az ornamentals kulturális pozíciója	07
1.3.	Építészet a magyar falu – város viszonylatban	09
1.4.	A kockaház és a korszak házdíszítő gyakorlata	11
1.5.	A kapart kőporos korszak lecsengése	20
2.	A megfigyelés második szintje: az alany	21
2.1.	Én az alany	21
2.1.1.	Én, a dokumentumfilmes médiaművész	21
2.1.2.	Te, a képzőművész	25
2.1.3.	Mi, az identitás hekkerei	26
2.1.4.	Ők, akik nem látták	28
2.1.4.1.	A nép kultúrája	28
2.1.4.2.	Az értelmiség	29
2.1.4.3.	Építészet-, és művészettörténeti aspektusok	35
2.1.4.4.	A Néprajzi Múzeum	37
3.	A megismerés aktusa: az állítmány	39
3.1.	Kronológia	40
3.2.	Minta fókusz (Rasterfahndung)	41
3.2.1.	Dobozos (Trompe-l'oeil) tabló	42
3.2.2.	Álperspektívikus (Trompe-l'oeil) tabló	42
3.2.3.	Darászfészkes tabló	43
3.2.4.	Napsugaras tabló	43
3.3.	Autopoézis és aktivizmus	45
3.4.	Képzőművészet	46
3.4.1.	Módszertani kapcsolódások	46
4.	Konklúzió	48
5.	Kontextus	49
5.1.	Vidékimázs	49
5.2.	A kocka	50
5.3.	Kettős beszéd és a vakfolt	52
5.4.	Kiállítások	52
5.5.	Filmek	53
5.6.	Publikációk	53
6.	Irodalom	55

## 0. Előszó

„Minden radikális elemzés ragyogó optimizmust áraszt” (Baudrillard 2000: 36).

A képzőművészeti doktori iskolába azért jelentkeztem, hogy megvizsgáljam, hogyan válhat az egyszeri dokumentum valódi műalkotássá. Vagy fordítva, hogyan válik az esztétikai indulat igazságából tudományos forrás. Egy olyan mániákus gyűjtögető vagyok, akit a leltárosításban rejlő hermeneutikus potenciál tart aktív állapotban. A zéró páciensztől az utolsó szemtanúig vezető ösvényen különleges eufóriával szolgálnak azok a projektek, melyekben sikerül egy manipulált mémbonszájt a kulturális emlékezet virtuális televényén egy óvatlan pillanatban elhelyezni. Talán ezért is foglalkoztat már a kezdetektől fogva a módszertan maga. Legalább harminc százalékban azonban mindig patafizikus kell, hogy maradjon a „kiterjesztett dokumentarizmus” névre keresztelt művészi stratégiám, mivel a szerteágazó tanulmányaim ellenére, még mindig az improvizáció az egyik legfontosabb eszközem.

A bennünk rejlő lehetőségek száma aránytalanul magas. Választani meg annyi, mint lemondani a többről. Eredetileg a rendszerváltás heraldikájáról akartam írni, de végül a gulyáskommunizmus ornamentikája lett belőle. Azt mondják, nincsenek véletlenek. Disszertációmban a Katharina Roters fotóprojektjén alapuló, a kapart kőporos házdíszítési gyakorlatot a népi kultúra utolsó korszakaként értelmező kutatásunkat mutatom be.<sup>1</sup>

A kapart kőporos házdíszítés a teljes vidéket lefedve a *homo kataricus* egyik legrepresentatívabb kulturális technikája volt. Mégis egészen addig sodródott láthatatlanul a létező és a felfogott között, amíg rá nem vetült az idegen tekintete. A fotográfus az utolsó pillanatban érkezett az őslakosok közé.

Az általa felfedezett jelenség elbeszéléséhez most el kell hagynom a bennszülöttek ezzel kapcsolatos, a hetvenes évek óta változatlan diskurzusát. Olyan szűzföldre lépek tehát, melyet a régi térképeken „fehér folttal” jelöltek a topográfusok. Ehhez a legnagyobb körültekintés szükségeltetik, hiszen a jelentésmező e rejtett zugában könnyen érzelmi vagy teóriacsapdába eshet az óvatlan szemlélő.

„Mert a trauma kitakart emléke egészen addig veti generációkon át az árnyékát, amíg az örökös vissza nem tér, és egy a felejtés és az emlékezet vándorló határával sodródó vakfolton keresztül fel nem töri a múltat.” (Roters, Szolnoki 2016).

---

1 Attól függően használom a többes szám első személyt, vagy az egyes szám elsőöt, hogy az adott szöveghely a Rotersszel közös narrációnk, vagy csak a saját monológom.

A szövegem két, doktoranduszként tartott előadáson alapul. Az első a Magyar Tudományos Akadémia Bölcsészettudományi Kutatóközpont - Nemzeti Emlékezet Bizottságának Vidéktörténeti témacsoportja által 2015. november 10-11.-én „A társadalom szovjetizálása – az alávetettség racionalizálása a trianoni határon innen és túl. Társadalmi gyakorlat vidéken az 1940-es évektől az 1960-as évekig” című konferenciáján hangzott el A mostoha posztfolklor. Megjegyzések az 1945 utáni magyar családi ház spontán díszítő gyakorlatának kezdeteihez címmel. A másodikat az ICOMOS<sup>2</sup> Magyar Nemzeti Bizottsága szervezésében 2016. szeptember 22-24. között „Újratervezés - Népi építészetet csinálunk?” címen megrendezett XX. Békési Népi Építészeti Tanácskozáson „Tüzép-barokk a Kádár-medencében” címen tartottam. Ezek összegzését a Századvég folyóirat 80. Építészet című számában megjelent „Tetovált házak, avagy a gulyáskommunizmus ornamentikája” című tanulmányunkban adtuk közre. Ennek a javított és bővített változata az alábbi szöveg, amelyben egyrészt a jelenség, másrészt pedig a jelenség megismeréséhez felhasznált fenomenológia bemutatására teszek kísérletet.

A megfigyelés első szintjén „én” „megfigyeltem” a „jelenséget”. A megfigyelés második szintjén<sup>3</sup> (Luhmann 1996: 94), eggyel följebb lépve, már azt figyelem meg, ahogy megfigyelek. Ezen a szinten válik először láthatóvá a vakfolt maga. A harmadik fejezetben a kutatás módszertani aspektusait járom körül.

---

2 Az ICOMOS az UNESCO műemlékvédelmi világszervezete.

3 Beobachtung zweiter Ordnung.



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

## 1. A megfigyelés első szintje: a tárgy (jelenség)

„Egyre sokasodik azoknak a művészeknek a száma,  
akik tudtukon kívül vagy eltökélt szándékkal munkálkodnak  
az általam javasolt planetáris folklór megteremtésén”  
(Vasarely 1983 [1970]: 15).

### 1.1. Bevezetés

A több mint 10 éve zajló kutatásunk célja az, hogy bemutassa és értelmezze a gulyáskommunizmus kapart kőporos homlokzatzdíszítésének formanyelvét. A mikro-történelmi stratégiának megfelelően reprezentatív példák helyett a szőnyeg alá söpört „limlomot” vizsgáljuk meg. Az értelmezésünkhöz felhasznált eszmék kombinációja inkább intuitív, mintsem szigorúan tudományos konstrukció. A sajátos dolgok megismerésének öröméből fakadó gondolat kísérletünk barkácsolt teóriaépítészet, amely – képletesen szólva – egy töről fakad a tárgyaúl választott spontán díszítő gyakorlattal. Tézisünk szerint a Kádár-korszakbeli vidéki lakóházak kapart kőporos díszítő gyakorlata egy sajátosan egységes, mindazonáltal eddig teljesen figyelmen kívül hagyott formanyelvet hozott létre, melynek letűnése napjaink épületszigeteléseivel érkezett az utolsó szakaszához. (1. ábra).

A 2003 és 2012 között zajló, az ország nagyobbik részét lefedő túraútvonalon egy képzőművészeti projekt keretében közel ezer homlokzatról készült fényképfelvétel. A 6x6-os negatívokból álló dokumentumkorpusz megfelelő rugalmassággal reprezentatívnak tekinthető. Egy Németországból érkezett „idegen”, tehát egy külső szemlélő tekintete kellett ahhoz, hogy a „bennszülöttek” számára érdektelen, láthatatlan jelenséget a tudományos diskurzus számára is hozzáférhetővé tegye. Az analóg technikával készített fotók a digitális utómunka során – a redundáns elemek (villanydrótok, antennák, a növényzet stb.) eltávolítása által – úgynevezett *tiszta jelekké* alakultak át. Az esztétikailag absztrahált épületportrék tipológiája jellemző módon egy külföldi kiadó gondozásában jelent meg *Hungarian Cubes. Subversive Ornament in Socialism*. (Roters (szerk.) 2014) címen. Ez a kötet lehetővé teszi a kapart kőporos formanyelv tudományos vizsgálatát. Míg azonban az ornamentika szakirodalmának klasszikusa, az Owen Jones 1852-ben kiadott *Grammar of Ornaments*<sup>4</sup> a civilizáció fejlődésének szemléltetése érdekében a különböző kultúrák díszítőelemeit az eredeti hordozófelületükről leválasztva tette egymással össze-hasonlíthatóvá, addig a *Hungarian Cubes* – Korbinian Aigner és a Becher házaspár nyomdokain haladva – a spontán építészet alapanyagából konstruált tipológiát rendezi egyfajta fiktív fejlődéstörténétté. A kőporos jelenség megértéséhez elengedhetetlen, hogy azt a különböző tudományterületek narratíváinak komplex keretei között

---

4 Owen Jones 2004 [1852]: *Ornamentika – Népek, korok, díszítő elemei*. Budapest: Cser könyvkiadó.

tárgyaljuk. Így az obligát építészet-, gazdaság- vagy kultúrtörténeti aspektusok mellett legalább annyira fontosak lehetnek a tudásszociológia vagy a pszichológia perspektívájából adható jelentések is. Hiszen annak ellenére, hogy a sátoztetős kockaház a magyar vidék modernizációjának szimbóluma, a kapart kőporos posztfolklor formanyelvéről semmit sem tudunk.

## 1. 2. Az ornemens kulturális pozíciója

A díszítési gyakorlat kultúrtechnikája egy „konstruktív tevékenységből származó önálló és központi kulturális teljesítmény” (Gleiter 2002: 22–23). Az ornemens a technikai tudásnak szimbolikus jelleget ad. Egy olyan áttételről van itt szó, amely a részben animális, részben misztikus természet és a kultúra mesterségessége között közvetít. *Rendszert* teremt, amelyben „a kozmikus törvényei okán az általános világrend tükröződik vissza” (Sempert idézi Leeb 2013: 31).<sup>5</sup> Ami azonban a kultúraképzés folyamatában még elfogadott, sőt a származástan eredetdiskurzusainak visszatérő pontjaként konstruktív, immanens elemnek számít, az a huszadik század első felében a felgyorsult iparosodás modernista kultúraelméletei számára már csupán egy felesleges, megvetendő és meghaladott hagyománnyá vált. Ennek megfelelően – a nemcsak gyakorlati szakemberként, de elméleti íróként is a modern építészet úttörői közé sorolt – Adolf Loos egyik alaptétele szerint a kultúra fejlődésének csúcspontja egyet jelent az ornemens minden használati eszköztől való eltávolításával: „A mai ornemens nem függ össze a világrenddel” (Loos idézi Böhringer 1995: 13). A modern ember számára a racionalitás csúcán az ornemens elveszíti kultúraképző funkcióját, és a „kultúra immanens stilisztikai elemévé válva” már csak *degenerál* és *mérgez* (Gleiter 2002: 82). Loos racionális rendjében már maga az ornamentika válik az „elfojtás áldozatává” (Gleiter 2002: 47). Tehát ha eredetileg „az ornemens az elfojtott ösztönök helye”, azaz „az ösztön elfojtása az ornemens szimbolikus formájában találja meg a maga hiposztázisát” (Gleiter 2002: 23–25), akkor – Loos Freudra támaszkodó elmélete szerint – az egész emberi kultúra az ösztönök szublimációjának az eredménye. Az *Ornemens és bűnözés* címmel megjelent, nagy karriert befutott, 1908-as írásában a következő megállapításra jut:

„A pápua tetoválja bőrét, csónakját, evezőit, röviden mindent, ami a keze ügyébe kerül. [...] Az a modern ember, aki tetoválja magát, bűnöző vagy degenerált.” (Loos 2004 [1908]: 154).<sup>6</sup>

---

5 Semper ornamentika-fogalma a görög *kosmos* szó jelentéstartományához tartozik: a (világ)rend teljességére, a díszítés és a becsület, illetve a tisztesség kapcsolatára utal.

6 Loos itt Cesare Lombroso gondolataira támaszkodik, miszerint a tetoválás veleszületett degeneráció, azaz az elsősorban alsóbb osztályokban elterjedt atavizmusból eredő bűnözési hajlam csillogó jele. A tetoválás azonban nem csupán a legalacsonyabb, „törvényen kívüli” rétegben terjedt el. Loos „degenerált nemeseknek” hívja a magasabb társadalmi körök prominens tetováltjait. E logika szerint Széchenyi István ugyanúgy ebbe a kategóriába sorolható, mint a szívek királynője, Sisi vagy Horthy Miklós kormányzó. Különös fénytörésbe kerül mindez, ha figyelembe vesszük azokat az 1923-as tanúvallomásokat is, melyekből Loos 10 év körüli kislányokkal elkövetett szexuális praktikáira derül fény.

Tehát míg a tetoválásnak a pápuáknál még kultúráképző szerepe volt, hiszen segítségével alakították át a természetes (anatómiai) testüket kulturális testté (Pallag 2005: 110),<sup>7</sup> addig a modern társadalom számára a kulturális fejlődés revízióját testesíti meg, mivel összemosza a hosszú kultúráképző folyamat során a szubjektív és az objektív világ, azaz a természet és a kultúra között kialakult határokat (Gleiter 2002: 59). Az ornemens eredeti, természet és kultúra közötti közvetítést biztosító szerepe változott Loosnál az épületek homlokzatának – társadalom és egyén közötti – közvetítő funkciójává, és a túldíszített, de jelentésüket veszített homlokzatok kritikájává, majd egyszerűsítésévé. A külső fehér homlokzat maszkként védi a privát belső dúsan díszített, individuális terét (Gleiter 2002: 78). De a loosi homlokzat<sup>8</sup> – egyebek mellett – nevelő célzatú dísztelenségében a fehér fetiszálása által megvalósított higiénia kulturális rasszizmusba hajló fölénye is tetten érhető (Leeb 2013: 136). A nemes vadember, a primitív egzotikus stigmája a kiindulópontja annak a patetikus evolucionista narratívának, amelyből a modern fehér ember önnön mitológiáját megkonstruálta (Franke–Albers 2012: 8).

Ez a folyamat jól nyomon követhető abban is, ahogyan a primitív népekkel való találkozások az újkor tengerészeinek közvetítésével az európai civilizáció újra felfedezte a tetoválás gyakorlatát.<sup>9</sup> A leendő gyarmatról hazahozott „szekularizált tengerész-zarándok bőrkép-devóció” a 19. század végére – miközben a „nemes vadember” „egzotikus bennszülötté” alakult át – a bűnösök megjelölésének tradíciójába illeszkedve „törvényen kívüli” stigmává vált (Schüttpelz 2012: 116–118).<sup>10</sup> Az önjelölés „szubverzív praxisának” segítségével a stigmatizálók „exklúzióját egyfajta exkluzivitásba” fordítja át a stigmatizált, vagyis a modern kor ezen gyakorlatát is egyfajta ellenállás hívta életre (Schüttpelz 2012: 123).<sup>11</sup>

---

7 Pallag itt Lévi-Strauss Amazonas mentén élő kaduevo törzs arc- és testfestését tárgyalja. Lévi-Strauss Sánchez Labrador jezsuita misszionárius 1760–1770 között írt feljegyzéseire hivatkozik. A szerzetes riasztónak látta, hogy megvetik a Teremtő művét, megváltoztatják az arc külsejét. A kaduevók erre azt válaszolták, hogy aki nem festi magát, az nem ember, aki megmarad természetes állapotában, az nem különbözik az okatlan állattól.

8 Az 1910-ben átadott, a sajtó által „meztelen felsőtestűnek”, „altest nélkülinek”, „csatornafedél-szerűnek” titulált, bécsi Michaeler téri Loos-ház dísztelen fehér homlokzata valósággal sokkolta a konzervatív publikumot. Ferenc József császárt például bizonyos tudósítások szerint annyira felháborította a „szemöldök nélküli ház”, hogy beszegeltette a Hofburg rá néző ablakait, s az arra eső kijáratot sem használta soha többé (Gleiter 2002: 51).

9 Cook kapitány a második útjáról 1775-ban egy Omai nevű, dúsan tetovált „vademberrel” tért vissza. Omai az úri szalonoktól a vásárokgig mindenhol bemutatta a tetovált testét a kíváncsi közönségnek, ami a voyeurizmus és a megvetéssel vegyes félelem pólusai között ingadozva az „egzotizmus” stigmájával látta el őt.

10 Schüttpelz értelmezésében a huszadik század börtöneiben önnönmagukat tetováló elítéltek önjelölése a társadalomtól – azaz a letelepedett, engedelmes polgároktól – történő önkéntes elhatárolódás egyik legfontosabb eszköze is egyben.

11 Klasszikus példaként Schüttpelz az Edo-kor sógunátusa által izolált Japánt hozza fel. A külvilágtól csaknem 250 éven át teljesen elzárt ország szamurájai megtiltották a társadalmi hierarchia legalján lévő, ugyanakkor vagyonosabb kereskedő réteg számára a díszek viselését. A kereskedők az egész testet elborító, eltávolíthatatlan tetoválási kultúrával válaszoltak erre a kirekesztésre (Schüttpelz 2012: 133). Tehát azt a tetováló gyakorlatot, amely a polinéziai mellett talán a legnagyobb hatással volt az újkori tetoválás esztétikájára, szintén egyfajta ellenállás hozta létre.



A modern tetovációt - akárcsak a homlokzat díszét - degenerált bűnként elutasító Loos életművében talán egyetlen kivétel annak a hosszú, horizontális fekete-fehér csíkokkal tagolt épületnek homlokzata, amelyet Josephine Baker számára tervezett. Baker egy banán szoknyáscsúcsban, szinte meztelenül hódította meg a nyugati fehérek világát. Egzotikus és erotikus fekete nőként a kor egyik leghíresebb sztárja lett. „Loos tetováta, erotikus ösztönnel öltöztette fel” ezt az 1927-ben tervezett, azonban soha meg nem valósult épületet (Threuter 2006). És itt – ahol az erotika, a tetoválás, a primitívek és a bűnözők a századfordulón egyre többen kerülnek egy asszociációs hálóba – válnak fokozatosan tisztábbá az említett beszédmód erővonalai: a nyugati és fehér civilizáció elsőbbségének képzete, a társadalom peremcsoportjainak azonosítása a vadak és a barbárok kultúrfokával és a modern biopolitika higiénia-diskurzusa (Leeb 2013: 134). Loos kultúrteóriájában láthatóvá válik, hogy mennyire interiorizálódott a koloniális diskurzus a gyarmattalan nyugat gondolkodásmódjában is. Loos a Monarchia polgáraként nemcsak növekvő gyanakvással figyelte a Balkánról Bécsbe áramló olcsó munkaerő általi „akut proletarizációt”, hanem át is vette azt a szemléletet, amely a Balkánt „Európa indián territóriumaként” jelölte meg (Leeb 2013: 133).<sup>12</sup> „Minél alacsonyabban áll egy nép, annál tékozlóbban bánik a díszítéssel és az ékszerekkel. [...] Nekünk azonban le kell győznünk a belső indiánt magunkban” (Loos idézi Leeb 2013 [1910]: 181).

Ebben a modern rasszista pozícióban a tetovációval stigmatizált indián, a fekete, a primitív, a barbár, a pápua mind a visszamaradottság megtestesítői voltak, és mint ilyenek, felcserélhetőek a törvényen kívüli degeneráltakkal. Tehát Loos egy olyan belső indián rezervátumként tekint a Balkánra, ahol a bennszülöttek még az önnön tiszta ősiségük primitív keretei között élik életüket.

### **1.3. Építészet a magyar falu – város viszonylatban**

Körülbelül ezzel egy időben hirdette meg Magyarországon a kor egyik meghatározó építésze, a bajor gyökerekkel bíró Lechner Ödön a népi mintákon alapuló, önálló magyar formanyelv megalkotásának programját. Loossal ellentétben Lechner szerint az önálló nemzeti formanyelv által tudjuk asszimilálni 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. Szembeötlő azonban az az emancipatorikus párhuzam, ahogyan Lechner a történelmi Magyarország különböző nemzetiségű kisebbségeiben találja meg a saját

---

12 Leeb Krawagna gondolatait tárgyalja (Krawagna 2010), Krawagna pedig Todorova gondolatmenetét ismerteti (Todorova 1999).

indiánjait, miközben a „mag-kultúra” Európa-kompatibilissá tételének eszközét a nemzeti formanyelv fikciójában véli feltalálni.<sup>13</sup>

A kor építészei a népi kultúra felé fordulván a szinte mozdulatlan évszázadok paraszti építészetének egyfajta időn kívüli változatlanságával találták szembe magukat. A nép újonnan megtalált kultúrája egyfajta kettősséget váltott ki a városból érkezett felfedezőikben. Egyrészt a saját identitásuk szerves részét vélték megtalálni benne, másrészt azonban egy, az urbánus léttel összeegyeztethetetlen, idegen földrészre érkeztek. Ezzel párhuzamosan a városok rohamos modernizációjával egyre nyilvánvalóbbá vált a késleltetett polgárosodás útjára lépett parasztság, illetve a vidék behozhatatlan lemaradása, amely a falu állandósult válságának elhúzódó átmeneti állapotát eredményezte. A falu „távolodó és egyre egzotikusabbá váló” (Sinkó 2006: 24) kultúrájának dualista értelmezésében tetten érhető a gyarmatosító modernitás eredet-diskurzusának interiorizációja, ahol a modern város a vidék mintegy belső gyarmatának primitív bennszülötteihez kapcsolt autentikus illúzióból kiindulva hozta létre saját identitáskonstrukcióját. A paraszt azonban nem volt többé természeti lény, mivel a polgárosodás útjára lépett. A hagyomány vegytiszta folytonossága megszakadt, és az örök falu képzete is szertefoszlott.

Az 1848-as jobbágyfelszabadítás óta halogatott földreform Nagyatádi-féle változata sem hozott igazi megoldást, hanem az aránytalanságokat tartalmazó birtokviszonyok konzerválásán keresztül csak erősítette a parasztság úri-polgári társadalommal szembeni ellenérzéseit. A húszas-harmincas évek népi–urbánus vitája a megkésett magyar fejlődés elkerülhetetlen modernizációjának mikéntjéről folyt. A falu nem beilleszkedni akart a város által megszabott falusi szerepbe, hanem mintha maga is várossá szeretett volna átalakulni.

„Így válik a magyar falu polgárosodása nem egyszerű városkövetéssé, hanem a várossal való ellenkezéssé, illetve a falusi szerep fölmondásának a kinyilvánításává. [...] Lázadás van az ilyen követésben, s ezt mind a két fél nagyon jól tudja, vagy legalábbis érzi.” (Erdei 1974 [1940]: 202).

A „társadalom alá szorult” (Bognár 2005: 57) pária-paraszt falu a „városnak nem öccse, hanem gyarmata volt” (Erdei 1974 [1940]: 155). E kiélezett helyzetből következően a második világháború után a Magyar Kommunista Párt az úgynevezett „darutollas marxizmus”<sup>14</sup> logikájának megfelelően – annak ellenére, hogy ez tökéletesen ellentmondott az egyik legfontosabb céljának, a magántulajdon eltörlésének – 1945-ben úgy döntött, hogy felosztja a mezőgazdasági nagybirtokokat. A kisparaszti gazdálkodás rehabilitációja azonban csupán egyfajta elterelő hadművelet volt, mivel a

---

13 A sors iróniája, hogy a lechneri program egyik emblemikus épületét, az 1896-ban átadott Iparművészeti Múzeumot egyik kritikusa lekezelően „cigány-palotaként” aposztrofálta. Az épületet átadó Ferenc József pedig „tojásrántottához” hasonlította a bejárat sárga kerámiakorlátját. Halála előtt írt önéletrajzában aztán maga Lechner is megemlíti, hogy a kapu kicsit „túl indusra” sikeredett.

14 „Kommunista hazaiság” nemzeti színezetű agitáció. (Sipos 1995: 22).

kapitalizálódásra hajlamos, retrográd parasztsággal szemben kezdetektől fogva bizalmatlan pártvezetés elképzelésének megfelelően rövidesen megindult a kollektivizálás, és ezzel szertefoszlottak a vidék önálló gazdálkodásával kapcsolatban szőtt álmok is. A hagyományos, generációk között örökíthető földvagyon szerepét ekkor vette át a ház. Már „az első ötéves terv lakásépítési programja is csak úgy valósulhatott meg, hogy a tervezettnél jóval több lakás épült magánerebből” (Székely 2001: 32). Tehát a magánszektor – pártvezetés által nem koordinálható – „látens munkaerő-kalóriája” (Veres 1981 [1961]: 207), illetve az ezt működtető kaláka mintegy „ellenkollektívája” (Szijártó 2014: 148) nélkül tarthatatlan lett volna a tervgazdaság fikciója, azaz maga a rendszer lett volna működésképtelen. Erre az ún. „Nagy Kapocsra” hívja fel Rév a figyelmet a paraszti túlélő stratégiák elemzése kapcsán (Rév 1996: 145). A pártvezetés – annak ellenére, hogy a kispolgár magántulajdona szellemiekben nap mint nap újratermeli a kapitalizmust – „szabadjára engedte a családiház-építést” (Major 1981 [1960]: 199), mert a népgazdaság képtelen lett volna a növekvő demográfiai nyomásból fakadó teljes lakásigény kielégítésére.<sup>15</sup> A gyökeres társadalmi átalakulás következtében – mivel „a paraszti gazdálkodás keretei között kialakult falusi építőhagyomány végleg elvesztette a szabályozó erejét” (Tamáska 2011: 27) – az újonnan formálódó réteg életmódjának jobban megfelelő, új háztípusra volt szüksége. Ebbe a vákuumba robbant bele a sátortetős kockaház.

#### **1.4. A kockaház és a korszak házdíszítő gyakorlata**

Tamáska a szövetkezeti rendszer stabilizálódásával korrelatív viszonyba helyezi a kockaháztípus szinte kizárólagossá válását. „Tízezrével épültek a családi házak lakossági kivitelezésben úgy, hogy az építők minden szükséges eszközben hiányt szenvedtek” (Székely 2001: 32). A „félparaszt-félmunkás” (Tar 1995: 75) – a második gazdaság szereplőjeként – a háztáji segítségével teremtette elő a forrásokat a saját ház építéséhez, amelyet a falu hagyományos, kölcsönös segítségnyújtáson alapuló munkaszervezetének segítségével, kalákában hajtott végre.<sup>16</sup> Később a - már az állam által is támogatott - „maszek villák” építése szinte mozgalommá duzzadt. Az átalakuló vidék munkásságának „fele-kétharmada” falun maradt, és egy olyan „tartós, önmagát reprodukálni képes félproletariátus alakult ki, amely fél lábbal a bérmunka világában, a másikkal a kispolgári, kistermelői világban állt” (Szelényi 1990: 42). Az ingázó az utóparasztosodás és a polgárosodás közötti, átmeneti életmódjának megfelelően kockaházát „kertes vagy ólas” funkcióval látta el. A gulyáskommunizmus életszínvonal-alkujának következtében a sátortetős kockaház fóliaként terült a rurális tájra, szinte teljesen felülírva

---

15 Az ötvenes évek végére már háromszor annyi lakást termelt a magánszektor, mint az állami (Major 1981 [1961]: 243).

16 A család, rokonság, barátok és a szomszédság mellett – új elemként – a munkatársak és adott esetben a szocialista brigád is bekapcsolódott az építő munkálatokba.

azt.<sup>17</sup> Azonban itt fontos megjegyezni, hogy ezen belül jelentős a régebbi építésű, egyemenetes parasztház bővítményeként létrejött „álkockaházak” aránya is. Ezekben az aktualitását veszített életforma „düledékeihez” tapasztott modernista lakókapszulákban egy átmeneten belüli átmenet valósult meg.<sup>18</sup>

A frissen felparcellázott telkek formája, az építési előírások – azaz milyen távol álljon az épület az utcafronttól és a telekhatártól –, illetve a rendelkezésre álló építőanyagok által kijelölt mozgástér szinte predesztinálta a kockaházat. Számos elmélet kering arról, hogy pontosan milyen közvetítéssel és milyen áttételeken keresztül állt elő, illetve minek a származékaként jött létre ez a bizonytalan pedigrijű háztípus. A hivatalos vélemény szerint „a városszéli munkástelepekről származik, ahol a polgári villák mintájára már a két világháború között is előszeretettel építettek négyzetes alaprajzú, a telek közepére helyezett otthonokat” (Balassa 1997: 307). Tehát a kockaház háttérében feltételezhetően Molnár Farkas Bauhaus-mintaház tervén, a „Vörös kubuson” keresztül a klasszikus modernség őslakmetaforája, a kocka áll. Így e háztípus tulajdonképpen a kortársaknak a Vitruvius óta időről időre felbukkanó őslak-problematikára adott spontán válaszként is értelmezhető. A „nép” tehát nem a hivatalos építészek által a számára létrehozott típustervek közül választott,<sup>19</sup> hanem a rendelkezésre álló minták felhasználásával, a „vadak logikája” szerint, a modernizmust megtestesítő kocka és az ősi sátor összekapcsolásával hozta létre az épületeit. Saját maga barkácsolta őket össze, majd látta el díszekkel. Írásos források hiányából adódóan a folyamat rekonstruálásához elengedhetetlen a visszaemlékezők bevonása, a terepen végzett interjúk formájában.

„Volt olyan, hogy hárman egy nap alatt fölfalaztunk blokktéglából egy tízszer tízes házat a középső főfallal, az ablakokat, ajtókat behelyezve. De ott volt ám tizenöt segéd is a gazdától.” (Szolnoki 2014: 161) Tehát Roters képeihez tartozó autentikus világot szöveggént is előállítottuk, azaz olvashatóvá tettük. Ezt a terepen „talált” szöveget olvastuk aztán össze a már leírtakkal, azaz az ún. szakirodalommal. Az így létrehozott interpretáció szerint a „legvidámabb barakk” viszonylag rövid idő alatt, meglehetősen magas számban épült, hasonló méretű és formájú homlokzataiból egy olyan gigantikus „vetítívászon” jött létre, amely a *horror vacui* kényszerétől hajtva, a loosi-freudi kultúraelméletnek megfelelően tökéletes felületként szolgált a kultúráképzés folyamatában elnyomottak szimbolikus visszatéréséhez.

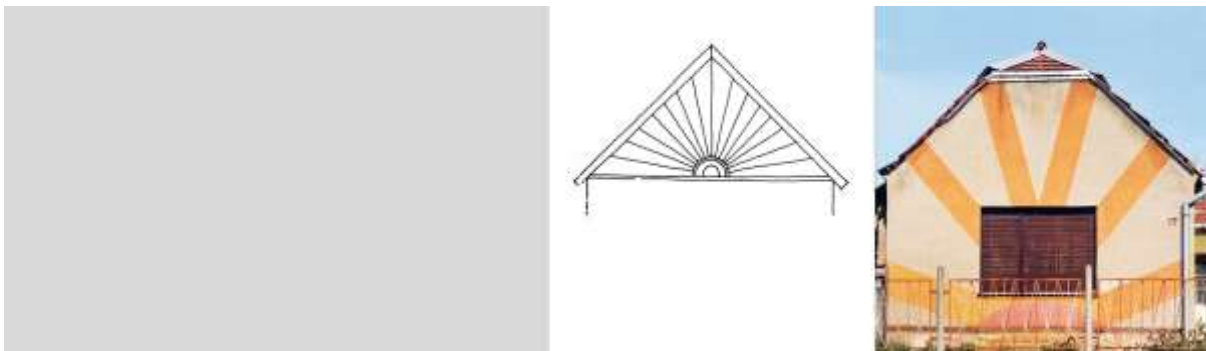
---

17 A korszak szimbólumává vált háztípust a nép „Kádár-kockának” is nevezte.

18 A kulturális tehetetlenség ékes példájaként a bővítményeket sok esetben egyáltalán nem használták, hanem olyan „tisztá házként funkcionáltak, amelyek redőnyeit állandóan leeresztve tartották, hogy a nap ne szívja ki a bútorok színét” (Tamáska 2008: 105). Az új fürdőszoba kamraként szolgált, és az angol vécé helyett továbbra is az udvari árnyékszékre jártak. A hétköznapiak pedig a nyári konyhában zajlottak. Aztán megjelent a televízió a tisztaszobában.

19 Az állami tervpályázatokban viszont sehol sem bukkant fel a sátortetős kockaház. Sem az 1953-ban kiírt »saját ház akció«, illetve a »falusi lakóházak tervpályázatai« című tervpályázatok anyagában, sem az 1956-os dunai árvízvet követő újjáépítés során. (Prakfalvi 2015: 294.).

„25 kiló kell egy négyzetméterre, és fehér cementtel kell megkeverni. Ha meg mintákat akartok bele, akkor azt oxidfestékekkel kell megszínezni. Oxiddal le van festve, egybe van húzva, és akkor vissza van kaparva. Ezért is hívják kapart kőpornak.” (Szolnoki 2014: 161).



2. ábra: Motívum vándorlás: a napsugaras minta.

Az ingázó „optikai tudattalanja” (Benjaminet idézi Hornyik 2014: 25) kaleidoszkopikusan abszorbált mindent, ami az útjába került. Az újonnan szemantizálódó homlokzat – a természetet, azaz a saját animizmust a kulturális énhez kapcsolva – a kollektív elnyomott anamnézisének helyszínévé vált. Ez az ornamentika affirmatív módon csatol vissza a tradicionális kontextumba. Másrészt a jelenben veti meg a lábát a transzformálva aktualizálás gyakorlatán keresztül. A modernizációs sebességváltás közepette újonnan formálódó falusi réteg számára nemcsak a kulturális folytonosságot (2. ábra), hanem egy új *rendet*, orientációt és az önkifejezés lehetőségét is biztosította egyben. Vagyis: egyszerre individualizál és társadalmasít.

„Aki igazán szereti a sportot, annak a foci a legelső, de én az égvilágon minden sportolónak szurkolok, főleg ha magyar. A vakolat a hetvenhatos montreali olimpiára készült el. [...] Azt mondja, tudja mit? Kirajzolom az olimpiai lángot! Rajzoljad csak, Mikikém, legalább mindenki ide fog találni, aki akar! [...] Ezt a mintát például homokórának nevezzük. 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-fészkes is. [...] Amiket én itt a faluba készítettem, az mind az én agyamból pattant ki. Mind valamikor voltak az ablakokon ezek a rolók [sic!]. Ezek fémből voltak. Városokba, régi üzleteken, még itt-ott találni ilyen. Tehát, hogy le van húzva földig a roló. Még ezt is leutánoztuk, mintha be volna zárva az ablak. [...] Csak azért tettük rá, hogy ne legyen csupas. Először megcsináltuk a két hosszút, és akkor láttuk, hogy mennyi marad, és akkor próbáltuk úgy, hogy egy kicsi mindenhova jusson. Ne egy rakásra az egész, hanem mindenhova. [...] Hát az az igazság, hogy volt egy tetőfelújítás, és rengeteg cseréphulladék megmaradt, és hát hogy mire használjuk föl? És hát nem akartuk

kidobni, és arra gondoltuk, hogy ebből megcsináljuk a lábázat mintáját, meg az ablakközét is. Mindenképpen négyzet alakút szerettünk volna, mert az adja meg az ablaknak a keretet. Az emeli ki az ablakot magát. [...] 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).



3. ábra: Kiskassa (Baranya megye) újravakolt főutcája.

De nem csak 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. ábra) Maga a technológia a reneszánsz sgrafittóig 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 kőporos ornamentika 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 „újfajta luxus” bukkant fel. A színes posztórátétekkel látták el a hétköznapi viselt, jobbágy-szolga státust szimbolizáló szűrőket<sup>20</sup>. Tulajdonképpen a paraszt öntudatra ébredését jelképezte az így létrejött cifraszűr.

---

20 A „kirakják a szűrét” fordulat mögött rejlő rítus során a maga a ruhadarab személyesíti meg a tulajdonosát.

„Tiltották készítését, viselését, sőt arra utasították a pandúrokat, hogy késsel vágják le a díszet a cifraszűrökről, egyik megye pedig országgyűléstől kívánt törvényt az új ruhadarab betiltására. Ennek ellenére a cifraszűr egy-két évtized alatt az egész magyar parasztság közt elterjedt.” (Hofer 1997 [1975]: 219).

A néprajztudomány a népviseletet egyre hangsúlyosabb díszekkel ellátó hullámokat rendre gazdasági konjunktúrához köti. A polgárosodó paraszt a népviselet két világháború közötti részleges feladását, az úgynevezett „kivetkőzést”, a mézeskalács-építészetnek is nevezett „elidegenedésmentesítő” (Moles 1975: 30) házdíszítő gyakorlattal, „szűrhimzéssel” (is) kompenzálta. Az 1956-os forradalmat követő konszolidáció részeként kezdett lazulni az öltözködésben is a negyvenes-ötvenes évek „kényszerpuritanizmusa”. A kőporos díszítés, ezzel párhuzamosan, a hetvenes években érte el a csúcspontját. Tehát az 1848-ban felszabadított, de az emancipációhoz szükséges földhöz hozzá nem jutott jobbágy stigmatizált páriája, a Schüttpelz által ismertetett önstigmatizációs technika segítségével, az őt kirekesztő városi társadalom exklúzióját változtatta exkluzivitássá. Azzal, hogy megjelölte, tulajdonképpen jelentéssel ruházta fel önmagát. A láthatóság által senkiből valakivé, azaz individuummá vált.

1975-ben – jellemző módon a tizenöt éves állami lakásépítési program utolsó évében – a Paksi Atomerőmű munkásai számára épített lakótelep házainak népies motívumok felhasználásával készített díszítései kapcsán robbant ki az úgynevezett tulipán-vita. A diskurzus nem korlátozódott kizárólag a szűken vett építészeti-szakmai kérdésekre, hanem általánosabb értelemben, kimondva kimondatlanul, de magáról a szocialista rendszer csődjéről is szólt egyben. A költségracionalizált nagyüzemi keretek között épített társasházak esztétikai problematikája azonban nem volt újkeletű, ahogyan azt Major 1951-es hozzászólása is bizonyítja:

„Az egyik lakótelepünkön [...] „kocka” lakóházakat terveztek. A terveket illetékesek megvalósításra alkalmasnak találták, s csak amikor felépültek riadtak el a teljes befejezéstől. Az épületekbe ma már laknak is, csak éppen „homlokzatuk” nincs e házaknak, az architektúrájuk meghalt, mielőtt megszülethetett volna. [...] Mit lehet hát tenni? Meg kell kísérelni a sivár kockákat, hasábokat, a végtelen és unalmas felületeket valamivel feloldani. Jöjjön hát a polgárság „művészetében” oly jól bevált sivárság- és unaloműző felületgazdagítás.” (Major 1981 [1951]: 68).

Így tehát tulajdonképpen a tulipán-vitában érte el a csúcspontját a Lechnerrel kezdődő, a népi-urbánus vita keretében továbbvitt, a magyar építészet megújításának módja körüli polémia. A Pécs Csoport a szovjet-franchise „szocialista tartalom, nemzeti forma” alapsémája által kijelölt kényszerpálya mentén, taskenti mintára hivatkozva, a szatmárcsekei temetőben talált csónakos fejfa mintáját nagyította fel lakóház méretűvé, mintegy beváltva ezzel Major 1951-es jövendölését:

„Ezzel egy csapásra két legyet is ütünk, valóban mozgalmassabbá válik homlokzatunk, és egyben haladó nemzeti hagyományainknak is áldozunk. Utóbbiaknál ugyan nem tudjuk, hogy mi a nemzeti és mi a haladó bennük, de a laikusok még kevésbé tudják.” (Major 1981 [1951]: 69).

A paksi kísérlet során a haladó nemzeti hagyomány egy, a temetőből származó mintát használ fel a házgyári betonelemekből épült panel sivárságának feloldására. Ez a jelentését tekintve már halott elem egyfajta túlélőként tér tehát vissza az ismeretlen múltból. A kulturális hagyomány utórezgéséről van szó, amely a teljes felismerhetetlenségig megváltozott formában él tovább. A vita tulajdonképpen ennek a látens maradványnak az interpretációs dominanciájáért folyt az „archaikus illúzió” kényszere szülte etno-giccs és „a népi kultúra humánus tartalmú forrásából” merített „élő népi szemlélet” végpontjai által kijelölt szemantikus mezőben (Csete 1981 [1975]: 413). Az építészek tehát újra megpróbálják „a népnek visszaadni azt, ami az övé. [...] a színről a bűvárok a fenékre szállanak” (Viskít idézi Tóth 2010: 20), hogy ott a „hagyományos formák és minták analízise által jól megragadható szimbólumok” (Simon 2001) feltalálásával a hagyomány identitásképző szerepét reaktiválják. A kísérlet sikerének megítélése azóta is két végpont között oszcillál. Az „ami lent otthonos, természetes – fönt hervadásnak ereszkedik” (Viskít idézi Tóth 2010: 20) elidegenült székszisztem áll szemben a nemzeti mintákat kozmikus jelekké alakítók magabiztosságával.

Mi lehet az oka annak, hogy az ornamens-probléma körül zajló tulipán-vita során a kőporos házdíszek témája fel sem merült? A vita következő rövid részletének mikro-perspektíváján keresztül megvizsgálhatjuk a kőporos vakfoltot működése közben is. Teljesen egyértelmű, hogy szinte lehetetlen „megtalálni vagy megalkotni a múlt tehetetlenségének, illetve a jelen befejezetlen totalitásának jelentését” (Foucault 1997: 8). Ezért hát nem is „erős tudományos státusszal szeretnénk elhanyagolható belátásokhoz jutni, hanem gyenge tudományos státusszal próbálunk jelentős eredményeket elérni.” (Ginzburg 2010 [2003]: 327) Lássuk a számunkra legfontosabb idézetet, amelynek 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 hímzéstől 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 díszítményeket vakolnának [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 igény szintjének tisztességes, de nem teljesen kielégítő eredményeivel kapcsolatban maga az elnök jegyezte meg:



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

Az idézet második mondata tulajdonképpen a kritika – a rendszer alapjaiban való elhibázottságára utaló – leggyakrabban visszatérő fordulata: „a romlott hús túlfűszerezése” (Cserba 1981 [1976]: 437). „Hogyan képzelik a pécsiek, hogy a bús Bauhaus vasbeton banya, emberre emlékeztető tulipánokkal felcicomázva egyszeriben vidám magyar menyecskevé 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 díszítményeket *vakolnának*” [kiemelés: KR és SZJ]. A szerző feltételes módban beszél az akkorra már általánosan elterjedt házdíszítő gyakorlatról, hiszen 1975-re már az egész vidéki, elővárosi településképet is átírta a kőporos díszítés vizuális kódja. Az első panelen alkalmazott ornamentális díszítés, a Pálfi Miklósné és Tillai Ernő 1965-ös pécs-uránvárosi ötemeleteseinek<sup>21</sup> álperspektivikus motívuma már két évvel korábban megjelent egy kockaházon a Kaposvár melletti Toponáron (4. ábra).



4. ábra: Tormpe 'Oleil: álperspektíva. Toponár 1963. / Pécs –Úránváros 1965.

21 „pizsama-házak” (Kerényi 1981 [1975]: 403).

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 kialakítása 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.<sup>22</sup>

A paksi kísérletben tulajdonképpen már a két világháború között egymásnak feszülő népies és modern nagy léptékű szimbiózis valósult meg azzal, hogy egy házgyári modulokból álló építmény népies díszeket kapott. Amire azonban az értelmiség eljutott odáig, hogy a panel díszíthetőségének lehetőségeiről vitatkozzon, addigra a posztparaszt már létre is hozta a saját különbejáratú formanyelvét. Valami kimondatlan megegyezés alapján azonban senki sem vett tudomást a proletariátus kőporos kultúrájáról.<sup>23</sup> Ha pedig mégis megemlítették, akkor is kizárólag a kockaház kapcsán és mindig negatív értelemben: a „vidéki panel” ízléstelenül kicicomázott „kacsaláblégpárnás” (Fábry 2010: 13) „fattyúhajtása” (Mojzer 1971: 70). A belső gyarmat annak idején még szent tisztaságban élő, de sajátos módon polgárosodásnak indult parasztjának társadalmi értéke hasonló módon inflálódott, mint annak idején az egzotikus délen felfedezett nemes vademberé. A saját nemzeti identitás megteremtéséhez elengedhetetlenül szükséges formanyelv létrehozásához az elit újra a népi hagyomány tiszta forrásába merítkezett. Miközben abszolút értéket rendelt a halott múlt mintakészletéhez, megvetőleg utasította el az „elkorcsosult tömeg” absztrakt jelbeszédét. Pusztá esztétikai kérdésként kezelve, figyelmen kívül hagyta az ornamentika, a kultúra létrejöttében évezredek óta betöltött, megkerülhetetlen szerepét. Egy elmosódott „fantomképet érzékelt csupán” (Tóth 2010: 41). Ez az írástudók szemében összemosódó sokaság jelenik meg Barcza Gergely és Kovács Zoltán *Ezer ház* című, egymást kioltó homlokzat palimpszesztusában<sup>24</sup>. Ezer házat látunk egyszerre, s mégsem látunk egyet sem.

---

22 A kétezres években a panel szigetelések során általában a két-három színmezővel operáló geometrikus dekoráció a leggyakoribb. Ezekben sokkal inkább a kőporos díszítések mögött rejlő logika érvényesült, semmint a Pécsi Csoport organikus motívumhasználata.

23 „Bizony az építészsakma elsőrendű vádlói ezek a házak és építőik voltak” – állapítja meg Bitó János a Takács Borbála által készített interjúban a kockaházak elterjedésével és díszítéseivel kapcsolatban. (Tóth 2006: 17).

24 Egy sorozat elemeinek egyetlen képpé történő tömörítéséhez lásd még: Idris Kahn (2004): every Bernd and Hilla Becher Gable Sided Houses.

S ezzel meg is érkeztünk a még megélt félmúlt és a már történelemmé változtatott múlt között a kulturális emlékezetben sodródó hasadékhoz, azaz egy „floating gap”-hez (Assmann 2004 [1992]: 49). Feltűnő, hogy míg a kortárs esztétikát jellemző információs túltengéstől távolodva a félmúlt kockaházának díszítéseivel kapcsolatban meglehetősen hézagosak az ismereteink, addig az etnográfiai távlatok parasztházáról újra nagyobb mennyiségű információ áll a rendelkezésünkre. A félmúlttal kapcsolatos hézagos ismereteink azért sokkal élőbbek, mert az egyetlen generáción belüli emlékezés révén is hozzáférhetőek lennének, és éppen ezért (látszólagos ismertségük miatt) fordítunk rájuk mégis jóval kevesebb kutatói figyelmet. A „sodródó hasadék” fogalma a hiányos ismeretek megértésének dinamikus modelljét nyújtja: a közeli múlt hiányos ismeretét a kortársak magukkal hurcolják, majd a régmúlt kutatásának erősítésén keresztül járulnak hozzá a közelmúlt egyre teljesebb elfeledéséhez, és ezen keresztül a félmúlt élő emlékezéstől való távolságnak növeléséhez. A *Hungarian Cubes* című könyv megjelenése így azt is jelenti, hogy a kőporos formanyelv éppen most került ki egy sodródó hasadék árnyékából. Nem kisebb dologra vállalkoztunk tehát, mint az „érzékelhető előállítására” (Ranciére 2009 [2000]: 35). Feltáru a gulyáskommunizmus kulturális emlékezetének egyik nagy vakfoltja, és a „szűrmodernitás értelemadási kényszerének” (Augé 2012 [1992]: 22) megfelelően „muzealizálódik” (Mélyi 2014: 62) is egyben.

A kockaház a huszadik századi magyar vidék lokális modernje. Olyan nagyságrendű életszínvonal-emelkedés valósult meg általa, 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 filmbéli narancshoz hasonlatosan „kicsit sárgább, kicsit savanyúbb”<sup>25</sup>, de egy valóságosan létező társadalmi réteg identitását reprezentálta.



5. ábra: Egy világ tűnik el. Kiskassa, Baranya megye, 2008/2013.

### 1.5. A kapart kőporos korszak lecsengése

Nehéz lenne pontosan behatárolni, hogy az itt elemzett jelenség mikor is ment ki a divatból. Bár 1983 a fridzsiderszocializmus viszonylag eseménytelen éveként vonult be a köztudatba, értelmezésünk szerint azonban ebben az évben léptünk át végérvényesen is a posztmodern állapotba. Ugyanis Lyotard szerint ez akkor következik 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. A következő évtizedben a népviselet újrafeltalálásával kezdetét vette a „visszaöltözés”, miközben megjelent, majd el is terjedt a személyi számítógép. Mindenki emeletes és – tegyük hozzá – túlméretezett házakat akart építeni. A kilencvenes évek elejétől a nemes vakolatok megjelenésével véget ért a kőporos házdíszítés, vagyis az „ország teljes átépítésének” korszaka (Tóth 2010: 6).

„A televíziós zenei csatornák megjelenésével párhuzamosan a 90-es évek elejére tehető a tetoválás reneszánszának kezdete. [...] Tömegesen jelentek meg a testeken az áltudatos, kiüresedett, pseudo-autentikus motívumok, a trendi médiakultúra által újraartikulálva. Számos praktizáló tetováló művész számol be arról, hogy a kuncsaftok nagyobb részének nincs határozott elképzelése a motívumáról, és tanácsot kér vagy katalógusból választ.” (Sinkót idézi Pallag 2006: 113).

A *homo kadicus* tetovált házai nem csupán a korszak, hanem a hozzá fűződő viszonyunk jelképei is egyben. Mostoha posztfolklorunk láthatatlan vízjele tulajdonképpen egy kiskapu a félmúlt „vakfoltokkal pettyezett” (Tillmann 2011) álrationális valóságába. Sokat átépítettek, átalakítottak, korszerűsítettek, leszíveteltek, eltüntetve ezzel az eredeti díszítésüket (5. ábra). Projektünk intézményes funkciókat vesz át, amikor megnyitja a virtuális skanzen kapuit, mely a nép – értelmiség számára láthatatlan – titkos jelbeszédének emlékezetét őrzi meg.



6. ábra: Metascan applikáció. A „Fiktív masinák” című sorozatból, digitális fotó, részlet, 2010.

## 2. A megfigyelés második szintje: az alany

*„Azt figyelem, ahogy megfigyelek.”*

Képzőművészként egy olyan területre tévedtem, ahová nincsen jogosítványom. A jelenség vizsgálata során tényeket tártam fel. „Magyarázó jellegű érveken keresztül rekonstruáltam, mi történt, hol és mikor.” (White 1987: 112) Interjúk segítségével narratív koherenciát vontam a különböző esetek köré. Az események sorában a jelenségeket magyarázó történeteket fedeztem fel. A múlt - megfigyelők elől elzárt - eseményeivel találtam szembe magamat. Másrészt egy olyan etnográfus művész szerepébe bújtam, aki a posztkoloniális antropológia logikájának megfelelően, a saját kultúrájának, különböző mértékben modernizált, bennszülötteit veszi szemügyre. A tudatosan gyűjtött, illetve a „vak” véletlentől ajándékba kapott dokumentumokon alapuló érvelésem azonban örök inkonzisztenciára van ítélve, mivel most is - miközben ezeket a sorokat írom - folyamatosan birkózik bennem az érzelem és az értelem, az intuíció és a ráció.<sup>26</sup> Ez kétségtelenül a valóság és a képzelet közötti rejtett ösvényen haladók egyik legnagyobb dilemmája, hiszen a perspektíva fogalma a vízvonal a művészet és a társadalomtudományok között.

### 2.1. Én az alany

Platón fogalmazta meg először azt, hogy a megismert tárgyban valamiképpen megismerő alanyiságunk is jelen van. A megismert valóság azonban már nem a megismerésünket megelőző, hiszen már a megismerő alanyiságunk is benne van tevékenységével, adottságaival és határaival egyetemben. „Nincs objektum a szubjektum nélkül.” Ezt paradoxont a kvantummechanikai területéről indult gondolatkísérlet ragadta meg a legplasztikusabban, talán ezért is válhatott belőle később – a filozófiai diskurzusokon átvágva - popkulturális tanulság. A macska csak akkor lép ki az élet és halál közti szuperpozícióból, amikor Schrödinger felnyitja a dobozt és belenéz.

„A Husserl által leírt „fenomenológiai módszer olyan filozófiai kutatási és eljárás mód, amely az "én megismerem a jelenséget" formulával kifejezett alapélményre irányul. A szubjektív „én”, mint a megismerés alanya.” (Turay 1984).

#### 2.1.1. Én a dokumentumfilmes médiaművész

„A tudományos kutatás, vagyis a kutatást végző személyek számára először is elengedhetetlen, hogy saját életükből (saját élethelyzeteikből) kiinduló motivációjuk legyen arra, hogy kérdéseket

---

26 „Az az ember, akinek az igazság kell: tudós; aki szubjektivitásának szabad játékát kívánja biztosítani: író; mit tegyen viszont az az ember, aki e két lehetőség között akar valamit?” (Musil 1995: 277).

tegyenek fel, és azokra többé kevésbé módszeresen válaszoljanak, azaz kutassanak.” (Weber 1998: 41).

Mint a generációkra visszamenőleg bigott katolikus családom minden elsőszülött fia, a keresztség alatt én is a József nevet kaptam. Az apai nagyapám nagyapja még Joseph volt. Joseph Stark. Úgy lettünk valamikor a tizenkilencedik században „Szolnoki”-ak, hogy az asszimilációt elősegítendő üktatáék a sváb családnevünk kezdő betűjének megfelelő magyar város nevet kerestek. Tehát, hogy pont onnan valók vagyunk. Nagyapám 19 évesen esett el a háborúban. Áment Annát, a nagyanyámat soha sem láttam házon kívül fejkendő nélkül. Tipikus parasztasszony volt rózsafüzérrel, gót betűs imakönyvvel és tetemes háztájival. Konyhakert, szőlő, gyümölcsös, kukorica/disznó kombi, és baromfi. Kétszeres özvegyasszonyként „nevelte” apám mostoha testvérét, a második házasságából származó iszákos agglegény Gyulát az álkockává átalakított parasztházban. A háború után, a Volksbundban betöltött szerepe miatt, a család felét kitelepítették az akkori Nyugat-Németországba<sup>27</sup>. Így azokhoz a svábokhoz hasonlóan, akik maradhattak, a mi családuk is a teljes hasonulás útjára lépett. Apám mint a nyelvvesztő generáció tagja, már egy panelban lakott. Gyermekkorom a nagyszüleim rurális és a szüleim, korszerűnek nevezhető, világa között oszcillált. Az egyik oldalon a falu bukolikus romantikája, a másikon a városias lét kulisszái. A mi négyemeletes panelunkat 1972-ben a kórházzal egy időben adták át. Öcsém már itt született, azaz ajkai. Én még devecseri vagyok, hiszen a vörös iszap által 2005-ben elmosott, néhai szülőotthonban láttam meg a napvilágot. Az anyai nagyszüleim házát, a komplett Árpád utcával egyetemben ugyancsak elmosta az iszap. Helyén ma emlékpark található. Nagyapám, Dienes Lajos az államosításig a pék volt Devecserben. Miután be kellett csuknia a boltját, Ajkán dolgozott a Kenyérgyárban. Egész életében a Svejket olvasta a vécén. Felesége Peidl Erzsébet. Három lányuk közül anyám a legkisebb, csak bujkált a zongora alatt, de nővéreivel ellentétben soha nem tanult meg rajta játszani.

Első ajkai emlékeimben még a néhai kastély<sup>28</sup> áll az utcánk végében. Ezt később elbontották és a helyére posta, buszpályaudvar és egy tízemeletes épült. Az utcánk másik vége és a kórház között terült el a néhai falu egyik utolsó utcája. Ez az utca a mi házunkhoz képest egy körülbelül két méter magas fennsíkron állt. A földszinti szobámból kinézve egy ideig a két szintet elválasztó homokfalra láttam rá. Kapaszkodó járatainkon felmászva szökdöstünk be a fennsík utca-maradványának szélső portájára. (A többi kutya őrizte.) A játékunk lényege az volt, hogy ki tudja észrevétlenül a lehető legjobban megközelíteni az ott lakó parasztot. Miután kiköltöztették a lakókat még játszhattunk egy-

---

27 A dolog abszurditása, hogy a németországi svábok gyakran magyar cigánynak (ungarische Tzigauner) nevezték ezeket a „visszatelepített” svábokat. A magyart a cigánnyal azonosító, legalább Liszt Ferencig visszavizethető tradíció egyik utolsó reprezentatív kulturális dokumentuma az 1973-as „Árpád a cigány” (Arpad le tzigane) című, francia, nyugatnémet, magyar koprodukcióban készült tv sorozat.

28 A Nimsee-kúriát 1981-ben bontották le.

két évet az elvadult gyümölcsösökben. A tereprendezés után itt is tízemeletesek, bölcsőde, óvoda épült. Ezen időszak átmenetiségét jól mutatja, hogy a faluról importált évszázados kalendáris szokások egyik utolsó maradványaként, alsós éveimben még komoly locsolkodást rendeztünk húsvétkor. Ez a szokás az utánunk jövő generációkkal kopott ki aztán véglegesen.<sup>29</sup> Az újonnan létesített szocialista centrumban található lépcsőházunkban az idő előrehaladtával minden szinten felakasztotta magát valaki. Méghozzá mindenki vasalószinórral a fregolira. A létező szocializmus melankóliája kimondva kimondatlanul átjárta a valóság minden egyes pórúsát.

Egy az üvegyár mellett álló épületben működött az úttörőház. Itt minden gyermek megtalálhatta az érdeklődésének megfelelő elfoglaltságot. Az alsós éveimben meseszakkörre jártam. Negyedikben és ötödikben akvaristára. Hatodikban a HA2KRP rádióamatőr szakkör tagjaként megtanultam ugyan a morzejeleket, de a többiekkel ellentétben nekem nem sikerült egy saját, működő vevőt építenem. Ezzel kettőre csökkent az opcióim száma. Vagy beiratkozom a rendőr szakkörre vagy népi fafaragó leszek. Az utóbbi mellett döntöttem. A fafaragáson keresztül fedeztem fel az afrikai, majd a modern szobrászatot. 1995-ben a faszobraimból egy kis tárlat nyílt a gazdagréti Rét Galériában. Szobrász mégsem lett belőlem, mert közben véletlenül egy VHS kamera került a kezembe. Az első két komolyabb filmem, az 1997-ben bemutatott, köztéri emlékművel<sup>30</sup> is megerősített „Leptinortarsa, avagy privát nyomozati anyag a krumplibogár titokzatos feltűnéséről Magyarországon” és a 2000-es „Pannon halom” is, a nagyszüleim kifutó generációjáról szóló, vidéki tematikájú mű volt. Ugyanebben az időszakban vásároltam egy, a 19. század közepén épült, romos állapotban lévő nádtetős vályogházat, ahol a részleges felújítás után, kisebb-nagyobb megszakításokkal azóta is lakom. Ez az én, Thoreau önellátó engedetlenségével modulált, harmadik utas megoldásom. Az elmúlt években saját fával fűtöttünk. Konyhakertünk van, összeszedjük a diót, lekvárt és befőttet rakunk el. A szüleim generációjának hajótörött ethoszát átugorva menekültem volna vissza a nagyszüleim bukolikus világába? Némileg utóparasztosodó, elsőgenerációs értelmiségi vagyok. Egy olyan nejlonparaszt tudor, aki komposzt vécére jár. A jelen dolgozat keretei között szimbolikus jelentőséggel bírhat talán még az is, hogy *Einstürzende Neubauten, (Összeomló Új Épületek)* „A hazugság háza”<sup>31</sup> (Haus der Lüge) című, 1989-es lemeze szinte a megjelenése óta az egyik nagy kedvencem. Talán azért is fektethettem ekkora energiát ebbe a kutatásba, mert azt reméltem, hogy valami alapvető jelentőséggel bíró dolgot tudhatok meg a családomról, önmagamról, a saját identitásomról. Valami olyasmit, amihez másképpen sehogyan sem férhettem volna hozzá. Az ismeretelmélet ezt a helyzetet a szemlélő és a tárgy azonosságaként írja le.

---

29 A szokások színtelenedését, tekintélyvesztését jól mutatja, hogy miközben egyre többen léptek ki a tradícióból, a felnőttek helyett először a gyermekek, majd már csak a cigányok betlehemeztek. (Kósa 1997: 226).

30 Csáki László, Maráczai Manuela, Zsédely Teréz: Krumplibogár szobor, 1997, Hédervár.

31 Lásd még: Trabant: Ez a ház is ledőlhet (Víg Mihály, Vető János), 1980

Gyermekként én is gyűjtöttem a „dolgot”. Színészes kártya naptárat, gyufacímkét, üdítő dobozokat. A sorrend sohasem játszott különösebb szerepet. Az autós kártya<sup>32</sup> hozta meg az igazi áttörést. A stílusok, típusok, teljesítmény, sebesség, fogyasztás, származási hely alapján történő rendszerezés lehetősége egy új ajtót nyitott ki előttem. Az egyik lapon szerepelt egy Zsiguli is. Így, a saját, 1974-ben vásárolt Zsigulinkon keresztül, közvetlen relációba kerültem a világ összes autót használó emberével. Ellenállhatatlanul ragadott magával az, amit Umberto Eco *a lista mámorának* nevez. Ez volt az első tipológiával kapcsolatos élményem. Arra a pillanatra is világosan emlékszem, amikor először léptem át az ún. *episztemologikus küszöböt*. Körülbelül 22-23 éves lehettem. M-ék győri házgyárban készült paneljének elrendezése csaknem azonos volt azzal a Veszprémben készültével, melyben Ajkán felnőttem. Amikor M. kinyitotta a spájzajtót, észrevettem, hogy valamiféle írás van a belső oldalán. M. elmondása szerint édesanyja vezette a kalendáriumot, amelyben a gyermekek születési dátuma mellett többek között a lakás, az autó, az elemes szekrénysor megvásárlásának és az első tengerparti nyaralásnak az időpontja is szerepelt. Ez azonnal összekapcsolódott bennem sváb nagyanyám 19. század közepén készült, csontfedeles, gót betűs imakönyvének előzéklapján a gyermekek, unokák, déd-, és ükunokák születési dátumainak, generációkon át vezetett lajstromával. Azt persze akkor még nem is sejtettem, hogy az évekre lebontott história egészen a rómaiak által vezetett annalesekig vezet vissza.

A kilencvenes évek közepén, mint kezdő alkotót nagyon izgatott a nyomozás maga, mint műforma. Sherlock Holmes képe lebegett a lelki szemeim előtt. Ő képes volt rá, hogy a mikroszkópba tekintve szédítő távlatok összefüggéseire mutasson rá. A krumplibogaras projekt kapcsán, Buzás Mihállyal létrejött felderítő duónk több függetlenfilmes produkcióban is feltűnt. Például Szőke András „A nagy húsleves” című, nagyrészt improvizált filmjének botcsinálta nyomozóiként. „Búzás és Szolnoki nyomozók elkezdik a tényfeltáró munkát. Kamerával veszik fel a rekonstruált jeleneteket. Egyikük minden részletet rögzít, másikuk folyton összegez.”<sup>33</sup> A Közgáz Vizuális Brigád által forgatott „Országalma” című játékfilmjében is szerepel ugyanez a duó. „A kacagtató, líraian abszurd történetben a Bábolna TV két lelkes munkatársa elindul BAZ megyébe, Baktakék és Csenyéte irányába, hogy Csulánó, a híres cigánykupec nyomába eredjen.”<sup>34</sup> Ebből a direkt módon, a helyszínen végrehajtott adatgyűjtésből mozdultam el az írott forrásokon alapuló absztrakció irányába. Gyűjteni kezdtem a Super és Normál 8-as privát amatőr és 16 mm-es filmeket is. 2000 környékén állt össze a „kaos camping” nevű anarchista kollektíva.<sup>35</sup> Ebben a projektben egyrészt direkt kapcsolatban vagyok a celluloiddal és a vetítéséhez szükséges apparatúrával, másrészt pedig a legradikálisabb

32 Modern Autók Cikkszám: 26012 ITJ: 66691/723/.

33 <https://port.hu/adatlap/film/tv/a-nagy-husleves-a-nagy-husleves/movie-7442> [Letöltve: 2017. 12. 8.].

34 1997-2000 között voltam a Bábolnai Televízió külsős munkatársa. A filmben a figurámat Végső Zoltán kelti életre. <https://port.hu/adatlap/film/tv/orszagalma-orszagalma/movie-2758> [Letöltve: 2017. 12. 8.].

35 <http://kaoscamping.blogspot.hu/> [Letöltve: 2017. 12. 1.].



dokumentarista koncepció, amelyhez valaha szerencsém volt. A 2006-os „Hallo”<sup>36</sup> című dokuanimáció a kifejezés különböző nyelvű, egymásnak ellentmondó, etimológiai levezetéseit ütközteti egy városi legendával. A kizárólag írott forrásokra támaszkodó akadémikus ismeretszerzés paródiája.

A megismerő alanyisággal kapcsolatos elmékedések közül a legkorábbi referenciám Paul Auster Üvegvárosa, melyet elég korán, már kilencvenkettőben vagy kilencvenháromban elolvastam. A történet szerint az elmeegógyintézetből frissen elbocsájtott Stillman látszólag céltalanul kószál napokon át a városban és jegyzetel. Az őt megfigyelő magándetektív pedig feljegyzéseket készít arról, ahogy az általa megfigyelt személy, azaz Stillman feljegyzéseket készít. A megfigyelő megfigyelése, mint a jelenidő rekonstrukciójának nevezett önreflexiós technika, komoly nyomot hagyott a korai mozgóképes munkáimban. A Leptinotarsa egyik jelenetében alkotótársammal nemcsak hogy beszélünk, hanem néhány pillanat erejéig „meg is állítjuk” a filmet, miközben mereven nézünk az optikába, azaz a néző szemébe. A Közgáz Vizuális Brigád „KVB TV I.”<sup>37</sup> című televíziós magazinműsorában pedig kimondottan a különböző perspektívák egymásba omlását tematizáltuk. Míg a kilencvenes években elsősorban a kulturális emlékezet és a hagyományozódás folyamatai foglalkoztattak, addig a 2000-es évek elejétől fokozatosan a magyar identitás konstrukciók természetrajza, illetve a fenomenologikus megközelítés technikája felé fordultam.



7. ábra: Katharina Roters: Cím nélkül, 2009, olaj/vászon, 400x500 cm, részlet.

### 2.1.2. Te, a képzőművész

A házportrékat készítő fotós, képzőművész Kölnben született. Katharina a Ruhr vidéken és Bajorországban nőtt fel magyar anya és német apa gyermekeként. A náci nagypapa örökségéből adódó identitás vákuum és az emigráns édesanya patetizált nemzeti éthosza között. 1999-ben diplomázott festőként a düsseldorfi Akadémián, ahol ebben az időben még tanított a Becher házaspár. A következő évet csaknem teljes egészében Örményországban töltötte egy DAAD ösztöndíjjal. A szovjet-modern szeriális építészet betonba öntött díszítő motívumait fényképezte. Örményországban - elmondása szerint – többek között a telefonfülkék mikroklímái a magyar

36 Szolnoki József: Hallo, dokuanimáció, 2006 (D/H).

37 Czabán György, Pálos György: KVB-TV. Magyar dokumentumfilm. 1996.

nagyszüleinél, azaz „keleten” töltött, immáron feledés homályába merült, gyerekkori hangulat emlékét mozdították ki az éber álom állapotából. 2000-ben jelent meg az örmény fotóanyagot bemutató kiadványa, amelyben a brutalista építészet betonjának plaszticitása mellett az ornamentika játssza a fő szerepet<sup>38</sup>.

2001-ben ismerkedtünk meg. 2003-ban költözött hozzám, Magyarországra. Győrön, ahol az anyai nagyszülei laktak, Budapesten és a Balatonon kívül nem sok mindent ismert akkor még az országból. Arra nagyon hamar rájött, hogy a magyar panel nem kínál számára az örményhez hasonlítható esztétikai izgalmakat. Vidéki útjaink során az autóban ülve döbbsent rá, hogy a paneltól várt ornamentum a családi házon található meg. Azonnal hozzá is látott a fényképezéshez.

Eleve érthetetlen volt a számomra, hogy valaki miért megy Jerevánba, hiszen én egy olyan kultúrkörben szocializálódtam, ahol mindenki nyugat felé igyekezett. Így természetesen azt sem értettem először, hogy miért fényképezi a kőporos házakat. Az első időszakban készült fotók némelyikéről 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 szisztematikus dokumentációvá. Roters így fogalmaz ezzel kapcsolatban a dabasi Trafik Körnek 2015-ben adott interjúban<sup>39</sup>

„Én nem fotósnak látom magam, hanem festőnek. Ezeken a fotókon látszik 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 azonban lehetővé teszi, hogy a homlokzaton zajló centrális esemény kirajzolódhasson.” (Roters 2015).

### **2.1.3. Mi „az identitás hekkerei”<sup>40</sup>**

2005-ben került Katharina Pécsre, a művészeti kar doktori iskolájába. Emiatt én is rendszeresen időztem a városban.<sup>41</sup> 2007-ben az alagút mellett sétálgatva véletlenül figyelmes lettem egy átragasztott címetablára. Az Aradi úti óvoda bejárata melletti zománctablán található eredeti Kádár-címert a rendszerváltás után úgy ragasztották át, hogy a Kiscímeres matrica csak részben takarta el. Így került a vörös csillag kellős közepébe a korona tetején található kereszt. Amikor két hónappal

---

38 Katharina Roters, Florian Pumhösl 2000 (lásd még: 5.6.1.).

39 [https://www.youtube.com/watch?v=o\\_DmGXat0XA&t=1s](https://www.youtube.com/watch?v=o_DmGXat0XA&t=1s) [Letöltve: 2017.11.05.].

40 A kifejezéshez lásd: Hornyik 2017.

41 Később óraadó lettem a helyi kommunikációs tanszéken.

később újra arra jártam, már csak a tábla hült helyét találtam. Az óvoda dolgozói sem tudták, hogy mi történt pontosan. Arra gyanakodtak, hogy feltehetőleg színesfémmel foglalkozó személyek tulajdonították el. Ettől kezdve minden egyes településen, ahol együtt vagy külön megfordultunk, a közintézmények címertábláit is ellenőriztük. (8. ábra) Az átragasztott címeres tulajdonképpen a kőporos tipológia ikertestvére<sup>42</sup>.



8. ábra. Címerváltás, 2007-2011. átragasztott címertábla gyűjtemény.

A 2007/2008-ben megvalósított interdiszciplináris Hun-projekt központi eleme egy olyan, a német és a magyar „hunságot” összehasonlító dokumentumfilm, amelynél Roters kettős identitása volt az egyik kiindulópontom. A film kezdő képsorában a házportrék ősmagyar sátrakként jelentek meg.<sup>43</sup> Egy másik jelenetben feltűnik maga a fotós is, ahogyan éppen egy kockaház homlokzatát fényképezi. A kölni karnevál-hunokkal készített emblematikus interjúsorozat szintén a szeriális logika szerint készült. Kissé változó beállításban, de azonos háttér előtt.

A 2013-ban, az Andrassy Egyetem által szervezett *Macht, Medien, Mitteleuropa* (Hatalom, Média, Kelet-Európa) című konferencián tartott német nyelvű előadásnak a közösen írt tanulmányunk volt az alapja. (Szolnoki, Roters 2017: 127-137.) Ennek az egyik legfontosabb aspektusa már a trauma-elfojtás-vakfolt összefüggés, amely később számos projektünkben felbukkan. A „*Hungarian cubes*” című kötetet Roters ugyan egyedül jegyzi, de a saját szövegem elkészítésén kívül a szerzők kiválasztásában és a szövegek gondozásában is részt vettem. Tehát éveken keresztül dolgoztunk a „másik keze alá”, mire az első közös kiállításunk megnyílt. A 2016-os *HACK The PaST!* című kiállítást már kvázi alkotópárként jegyeztük. A 2017-es Acb galériában megvalósított „Magyar kockák” című kiállítás pedig tulajdonképpen a 2014-es Velencei Építészeti Biennáléra készített pályázatunk<sup>44</sup> koncepciójának a galéria terére optimalizált megvalósítása volt. A központi fotótípológia tiszta esztétikáját egy háromosztatú kontextusba helyeztük bele. A falra kézzel rajzolt időtengely a történelmi szociokulturális mátrixot jelenítette meg. A printként a falra kihelyezett interjútöredék, az

42 Szolnoki József: Címerváltás, 2009, 30 perc. MaDok-filmek 1-5. DVD Néprajzi Múzeum, Budapest. 2011.

43 „A Torinói Világkiállításon 1911-ben a magyar pavilon centrumát a hun király, Attila sátorpalotájának 42 m magas „sátortetős” víziója uralta. (Prakfalvi 2015: 287) Györgyi Dénes eredeti tervét később Tóry Emil és Pogány Móric dolgozta át. Ma jórészt az ő nevük alatt ismerjük.

44 Magyar kocka. A gulyáskommunizmus építészeti folklórja. 2014, Kurátor: Készman József.

„Oral History” logikájának megfelelően, konkrét narratív keretként szolgált. A „Gulyásbeton-ágyú”<sup>45</sup> installációjának metaforája pedig az absztrakt interpretáció horizontja felé mutatott.

#### 2.1.4. Ők, akik nem látták

*„A tudásalapú társadalom fontos feladata a nem tudás elemzése.”*  
(Bangó 2008 [2006]: 100)

Ahhoz, hogy a saját megismerésünkhöz valóságos jelentést rendelhessünk, bele kell tudnunk illeszteni abba a környezetbe, amelyben megvalósult. Ebben az inercia rendszerben minden, ami nem ismer meg, a „meg nem ismerés alanyaként” értelmeződik. Ez a viszonylag puha feltétellel felállított halmaz tulajdonképpen azokat jelöli, akik számára a vizsgált jelenség valamiféle relevanciával bírhatott volna. Kultúrunkások, építészek, társadalomtudósok, művészettörténészek vagy éppen néprajzosok.

##### 2.1.4.1. A nép kultúrája

*„És tudják, olyan nincs, hogy társadalom.  
Férfiak és nők, egyének és családok vannak.”*<sup>46</sup>  
(Margaret Thatcher 1987).

A kultúra kifejezés a latin cultura, azaz művelni igéből származik. Nyugat-Európában a 18. század végére, a nemzeti önmeghatározás és a felszabadítási mozgalmak részeként egyfajta polgári divattá duzzadt a „nép” iránti érdeklődés. Herder „a népi kultúrát” (Kultur des Volkes) a „tanultak kultúrájával” (Kultur der Gelehrten) szemben határozta meg. Ezen a felosztáson alapul Robert Redfield 1930-as években felállított modellje is, amely a kulturális hagyományt egy nagy és egy kishagyományra osztotta fel. E szerint, míg a „nagyhagyományt az iskolákban és a templomokban ápolják, addig a kishagyomány az írástudatlanok falusi közösségeinek világában jön létre és marad fenn.

„A nép kultúrája (...) az a nem hivatalos kultúra, az eliten kívüli csoportok, Gramsci szavaival élve az „alávetett osztályok” kultúrája. Az (...) eliten kívülinek számított számos olyan, többé kevésbé pontosan meghatározható társadalmi csoport, amelyek közül a kézműveseké és parasztoké” volt a legjelentősebb.” (Burke 1991 [1978]: 11).

J. G. Herder 1774-ben megjelent dalgyűjteménye a Népdalok (Volkslieder) címet kapta. A szerző a nemzet szellemét (Nationalgeist) ragadta meg összeállításában. Maga a „nép” (Volk) kifejezés csak

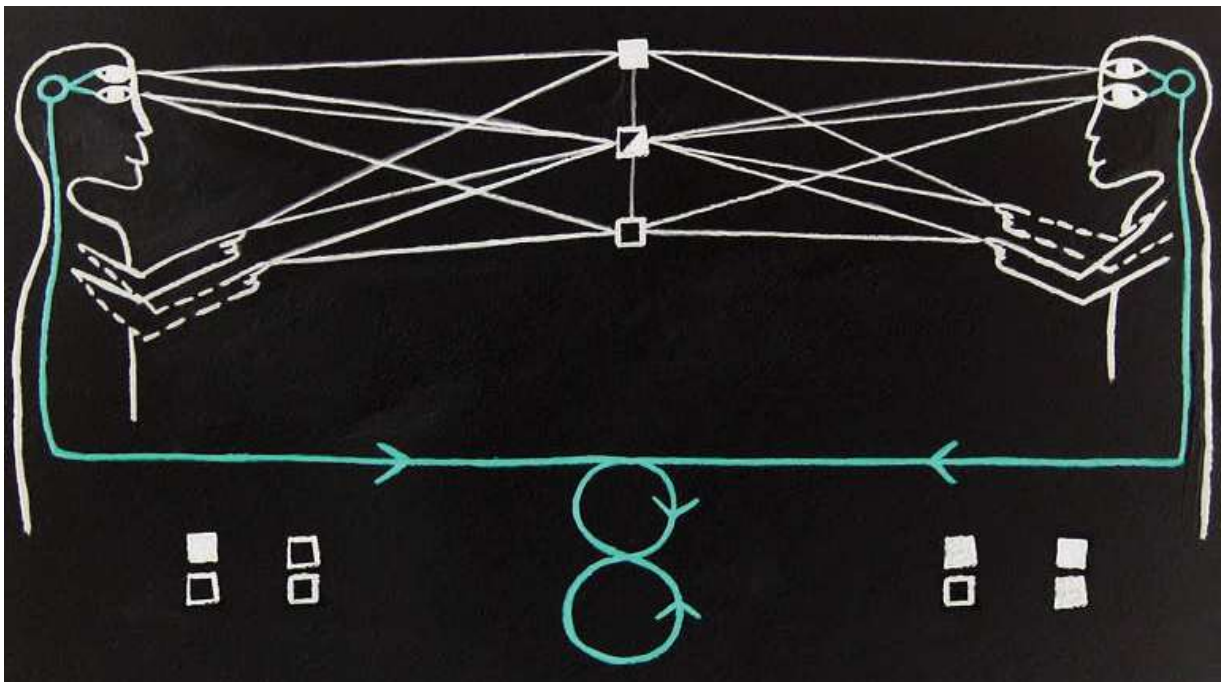
---

45 Egy a hetvenes évek elején házilag készített, Zsiguli-kormányval ellátott betonkeverő dobját cseréltük le egy üst bográcsra.

46 „And, you know, there is no such thing as society. There are individual men and women, and there are families.” - mondta az Egyesült Királyság miniszterelnöke a Konzervatív Párt konferenciáján.  
[https://en.wikiquote.org/wiki/Margaret\\_Thatcher](https://en.wikiquote.org/wiki/Margaret_Thatcher) [Letöltve: 2017.11.05.].

ezt követően talált utat a köztudatba. A „néprajz” kifejezés/tudomány (németül Volkskunde, angolul folklore) csak ezt követően, már a 19. század elején született meg.

A nép kultúrájának definíciója körül kibontakozó diskurzusban két radikális modell feszült egymásnak. Az egyik szerint a nép génusz. „A nép költ.” (Das Volk dichtet). A népdalokat nem egyvalaki szerezte, hanem azok maguktól nőnek, akár csak a virágok. Ezért nevezte Grimm a népköltészetet „természeti költészetnek” (Naturpoesie). A másik modell, a lesüllyedt kultúrjavarok elmélete (gesunkenes Kulturgut). E szerint a kultúra alsó rétege a felülről alászállt javak által gyarapszik, azaz a nép nem teremt csak reprodukál.



9. ábra. Szolnoki József: Action is System, 201 x 297 cm, ceruza, papír, vegyes technika, 2010, részlet.

#### 2.1.4.2. Az értelmiség

*„Olyan művészet kell, amely felnő a néphez,  
s amely olyan népet nevel, amely felnő a művészetéhez.”*  
(Aczél György. Népszabadság, 1975. december 25.).

A népi-urbánus vitában a pogány és a keresztény, a barbár és a kultúrember, a konzervatív tradicionalista és modern kozmopolita közötti ellentét aktualizálódott. Itt a nép, a falu, a hagyomány, illetve az urak, a város és a változás fogalmi keretei köré rendeződik a dialektikus konnotációs mező. A Turáni átkot állítólag az ősi hitüket elhagyókra mondták ki a hagyományt őrző sámánok. Mátyás királyt az ünnepi vacsorák végeztével, az idegen udvarok befolyásának ellenére, még a „parasztok nyelvén dalolva” szórakoztatták a lantosok. A török hódoltság után nagy területek kerültek a Habsburgokhoz hű, idegen nagyurak kezére. Ekkor hasadt szét végérvényesen a magas és a mély

kultúra. „Úgy tűnik a magyar arisztokraták és nemesek is a 18. században vonultak ki a népi kultúrából.” (Burke 1991 [1978]: 324).

1803-ban „Virág Benedek, ahelyett hogy lesietett volna az udvarra” (Andrásfalvy 2013: 65) és megkérdezte volna a szolgálót félbeszakadt dalának szövegével kapcsolatban, inkább a többnapos járóföldre lakó Kazinczytól tudakozódott a folytatást illetően. Az magától értetődik, hogy egy művelt fő nem beszél a műveletlennel a magas kultúra dolgairól. Virág a mély kultúra ügyét, mintegy kisajátítva vonta a magas kultúra körébe. Tehát csak részben követte a romantikus felszólítást. „[H]allgassátok figyelemmel a’ danoló falusi leányt és a’ jámbor puttonost!” (Csokonai 1843: 271) Ebben az időszakban a kismemesség túlnyomó része is írástudatlan volt még. Így tehát a szóbeliség kultúráján keresztül közvetlen kapcsolatban állt a parasztsággal. A „művelt nem nemesek számára megadandó választó jog mellett érvelt” (Karády, Nagy 2012: 14) Kossuth 1843-ban a Pesti Hírlapban. A dualizmus korában alakult csak ki a mai értelemben is használatos „értelmiség” fogalma. A gazdaság modernizációja, a nemzetállami keretek kialakulása, a hivatalviselés és a szavazati jog kiterjesztésével visszafordíthatatlanul bomlásnak induló rendi viszonyok kulisszái között a márciusi ifjak „észarisztokráciája” már nyíltan hirdette a képességek, a hozzáértés és a rátermettség szerepét. Petőfi Sándor a szabadságharc egyik központi figurája irodalmár értelmiségi. A közszereplő ezen új típusának mozgásterét már nem a származása vagy a megbízója, hanem gondolatai és tettei a határozzák meg. A bukott forradalom után Arany János<sup>47</sup> az „istenadta népet” a „hitvány eb” urakkal állította szembe.

Az isten adta, tehát kiválasztott. Arany francia kortársa, Joseph Arthur de Gobineau rasszista fajelméletében a keveredéssel történő degeneráció jelenti a legnagyobb veszélyt a fehér árja elit, azaz a francia arisztokrácia számára. Nézetei szerint a fajok keveredése mellett az alsóbb rétegekkel történő rokoni kapcsolatok létesítése is a civilizáció hanyatlását vonja maga után. Az ún. osztályrasszizmus a diplomata 1877-es írásában is felbukkan.

„[A] csőcselék, amelynél nincs szennyesebb állat a Földtekén. [...] Valamennyi pórivadéknak halálbüntetés terhe mellett tiltanom meg, hogy ujjai közé valaha is vésőt vagy ecsetet vegyen.” (Gobineau 1921 [1877]: 189).

A proletariátus diktatúrája az osztályrasszizmusra adott válaszként is értelmezhető. A proletkult felváltotta a burzsoá művészetet. Sztálin alatt azonban egy konzervatív fordulat következett be. A második világháború után a kommunizmusba való átmenet kezdetén az abszolút többségben lévő parasztságnak az értelmiség útmutatásai alapján kellett volna a munkásság álláspontjára

---

47 Arany János: A walesi bárdok.

helyezkednie. Ezen utópia megvalósulását több dolog is akadályozta. Az egyik ezek közül az értelmiséggel szembeni bizalmatlanság volt. „[A]z író, a festő, általában a művész, nem termel értéket „csak eltartottként él a társadalom nyakán – ráadásul még egy sor idegesítő gondolattal is molesztálja a jámbor közembereket.” (Marxot idézi Almási 1975: 17) A humán értelmiség által a tizenkilencedik században kidolgozott „nép”, illetve „faj” fogalmán alapuló, egymással versengő nemzeti ethosok, a műszaki értelmiség tömegtermelő technológiai által lehetővé tett, első világháborús katasztrófa után Julien Benda kapcsán, Babits Mihály már egyenesen az írástudók árulásáról beszél.

„A nagy tömeg tétlen és vak, mint a test volna fej nélkül; megy, amerre viszik; neki nincsenek problémái a fizikai megélhetés problémáján kívül. A Kor lelkét az írástudókban kell keresni.” (Babits 1927: 11).

A természettel egykor oly boldog egyensúlyban élő, időközben azonban elszentségtelenedett paraszt a szocializmus színpadán már pontosan az ellenkező érzelmeket váltja ki a városi értelmiségből, mint a tizenkilencedik század romantikus nemzeti éthoszáétól hajtva.

„Egyfajta ártalmatlanságnak szakadt vége, a mindennapi emberek elvesztették azt a tulajdonságukat, ami miatt nem tudtuk teljesen megutálni őket.” (Pynchon 2013 [2009]: 57).

Ernst Bloch különidejűségek egyidejűségével kapcsolatos elméletének megfelelően a magyar társadalmi testben is ugyan úgy megtalálhatóak voltak a különböző korszakok különböző fejlettségi fokát jelző kulturális tellérek. Így kerülhetett egymás mellé a feudális és a kommunista réteg. Amíg azonban 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 „újbeszél” hazug realizmusára a „kettős beszéd”<sup>48</sup> technikájával reagált a közember. Ez a beszédmód a valóság minden egyes elemét szemantikus ambivalenciával ruházta fel.

„A király legitimitációja egyszerű, mert Istentől kapta jogát az uralkodásra. De egyszerre előállt az a helyzet, hogy a hatalmon lévő emberek már nem tudtak Istenre hivatkozni, s kérdezték, honnan jön akkor a hatalmunk, mi az alapja? A hatalom forrása szuverén, a népszuverenitás, vagyis nem Isten, hanem a nép.” (Weibel 2014: 18).

A legradikálisabban egyszerűsítő modell szerint ez a nép „vidéken”, azaz az ország Budapesten kívüli részén él. Annak idején a természet közelben élő, idegen szokásoktól meg nem rontott, ősi

---

48 Lásd még: két kulacsos, második gazdaság, második nyilvánosság, Janus arc.

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, az írni-olvasni tudás terjedése lassan, de biztosan a hagyományos kultúráját. A szövetkezesítés csupán csak a záró közjátéka volt a magyar vidék évszázadokra visszanyúló, a feudalizmusból a kapitalizmusba történő átmenetének.

„Én mégis inkább az alulról induló „demokratikus“ ízlésteremtésben bízok.” (Németh 1981 [1961]: 221).

Az értelmiségiek konzervatívabb, nemzeti érzületű része tehetetlen dühöt érzett „a szent vidék” otromba meggyalázása miatt. A szocialistább beállítottságú társaik legfeljebb kényelmetlennek érezték, talán szégyelltek is a „hatványra emelt ízlésficamot”. Különösen, ha ők maguk is vidéki származásúak voltak. Másrészt egy idő után akár „irigyelhetők” is a falusiak tágas otthonait a szűk panel fogságában.<sup>49</sup>

„Ha egy közösség a hazugságnak valamiféle zsákutcájába beszorul, annak első következménye az, hogy nem talál realista és lényeglátó embereket, akikre a maga vezetését rábízhatja. Talál bőségben gyakorlatias embereket, akik (...) hajlandók abban az értelemben „realisták” lenni, hogy a hazugság fennálló és érvényesülő konstrukcióját elfogadják valóságnak. Realizmusuk ilyen módon egy alapvetően hazug építmény megtámasztásában, erősítésében és a tényleges lehetőségek hamis feltételei között való ide-oda tologatásban merül ki.” (Bibó 2012 [1948]: 158).

A konszolidáció után az egyik legfontosabb önreflexió kísérlet, a Konrád György és Szelényi Iván által 1973-ban titokban megírt, 1989-ig csupán szamizdatban létező tanulmánya volt. „Az értelmiség útja az osztályhatalomhoz” arra mutat rá, hogy a dolgozó tömegek semmilyen formában sem vesznek részt a gazdasági, az állami és társadalmi élet irányításában. Így tehát nem a proletárdiktatúra valósult meg, hanem marxista terminológiával élve, a racionális redisztribúciót irányító értelmiségi osztály diktatúrája.

„Az értelmiségi kiváltságos pozíciója nem akármilyen tudás birtokosát illeti meg, hangsúlyozzák a szerzők. Csakis azokat, akiknek hozzájárulása nélkülözhetetlen az adott társadalom rendjét legitimáló, a kívánatos viselkedésmintákat meghatározó tudás fenntartásához. A társadalmi tapasztalat e tudás révén és ennek keretei között válik konzisztens valóságként elsajátíthatóvá az adott kultúra valamennyi részese számára.” (Lányi, 1989).

---

49 lásd még: A hétvégi telek, mint kiskapu problémáját a szövegben lejjebb.



„A szocializmusban a társadalmi önismeret sajátos válsága bontakozik ki. [...] A kádári értelmiség hatalmának rendkívül szégyenlős birtokosa. [...] Ragaszkodik az egységes kultúra fogalmához [...], antiindividuális, patetikus közösségi ethoszt hirdet. [...] (A) kultúra fogalmát a magas kultúrával azonosítja, csak a tudományt és a művészetet ismeri el kultúrájának, amelytől elkülönítve, lenézően a mindennapi élet fogalmába sorolja és így nem-kultúraként határozza meg más osztályok tudását.” (Konrád, Szelényi: 1989 [1978], 308).

A gulyáskommunista vezetés, mivel képtelen volt megbirkózni a reá hátruló összes feladatokkal, a lakhatási problémájának megoldását a kollektív termelés útjára lépett dolgozó parasztra bízta. E feladat elvégzéséhez azonban engedélyeznie kellett az ideológiailag paradox, háztáji magántulajdonát is.<sup>50</sup> A posztparaszt így a második gazdaságból származó, „fekete” jövedeleméből építette fel az új otthonát. Tehát az állam házgyári panelprogrammal párhuzamosan, a lényegét tekintve kapitalista tőkéből, azaz „félíg-meddig illegálisan” (Csurgó, Kis 2007: 135) valósult meg a vidéki lakásállomány magánereős modernizációja. Ezért került tabu alá a szocialista tudatalattiban nemcsak kulturális, hanem népgazdasági értelemben is.

Hans Magnus Enzensberger német író 1982-1987 között hét európai országot látogatott meg. Így született meg az „Europe, Europe” című rendszerváltoztatókról szóló kézikönyve. Az 1985-ben írt, „Magyar zűrzavar” című szociografikus esszéjében plasztikus érzékenységgel jeleníti meg a hanyatló népköztársaságot. A hétköznapi valóság és az ideológia fikciója közötti feloldhatatlan ellentétet. Az életszínvonal-alku és a fekete gazdaság kapcsolatát. Az ellenzékiek mellett találkozott kiábrándult káderekkel és cinikus túlélőkkel is. Leírta a Lenin körutat és a cigány kunyhó belvilágát, a népi-urbánus vitában egymásnak feszülő álláspontokat, a teljesen erodálódott és az önmaga súlya alatt épp összeroppanó rendszert. Töredékei túpontosan ragadják meg a kemény és a puha, a privát és a hivatalos, a hatalom és a morál, a kontroll és a szabadság, a valóság és a propaganda közötti entrópikus kiegyenlítődinamikáját. A fejlett NSZK-ból érkezett utazó a pusztá romantikának engedelmességgel autentikus képzeteket alkotott a magyarokkal kapcsolatban. Mintha megpillantotta volna bennünk az önön indiánjait, akiket éppen azért csodál, mert az civilizálódás ellenére, még megőriztek valamit az ősi önazonosságukból. Tehát még nem idegenedtek el teljesen.

„Egy félíg elfelejtett fogalom jut eszébe az embereknek erről a szürke idillről: a „nép”. [...] Ami nálunk már rég megszűnt az alkalmazkodás zagyvaságában, valamiféle middle class olvasztótégelyében, azt lépten nyomon viszont látjuk itt, mint August Sander fotográfiáin: parasztcok, proletárcok, lumpen arcok, a szakmák és az osztályok fiziognómiái.” (Enzensberger 1992 [1985]: 107).

---

50 Kádár, aki egyébként mélyen megvette az értelmiséget, maga is tartott baromfit a rózsadombi házában az udvarán.

Hajas Tibor 1976-os Öndivatbemutatójában pontosan ez a pillanat exponálódik. Az autentikus még jelen van, de a moderintás az ifjúságon keresztül már betört. Enzensberger a magyar fejezetben egyetlen beszélgetőpartnerét nevezi csupán néven. Az ellenzék egyik kulcsfigurája, Konrád György külön fejezetet kap a berettyóújfalusi kovács, a tanácsköztársaság idején Konrád vaskereskedő apjának írt üzenetével.

„Kedves Konrád, csinálja ugyanúgy, mint régen, úgy a legegyszerűbb.” (Enzensberger 1992 [1985]: 138).

A sors fintora, hogy a rendszerváltás után negyed évszázaddal éppen ezt a kompetenciát kérik az írón számon a Népszabadságban.

„Feltűnő, hogy a technokraták és menedzserek kedvelője, aki különben mélyen hisz abban, hogy mindenkinek csak azzal kell foglalkoznia, amihez ért, egyes-egyedül a saját kompetenciáját nem kívánja a legcsekélyebb mértékben sem korlátozni. [...] A születő demokrácia nem a Vének Tanácsa (Konrád hívta így), hanem a nép uralmát jelenti.” (Vári 2014: 7).



10. ábra: Részletek Pucher István kozármislényi kőműves mester mintakönyvéből.

Szinte már bohózatba illő az a kvázi szakralitás, amellyel Kádár egyik utolsó híve, a szintén író Moldova György a katasztrófa utáni kötelező csodára vár az ATV egyik beszélgetős műsorában.

„- Nem az értelmiség fogja ezt az országot megváltani, ha meg lesz valaha is váltva. - Hanem ki? - Majd kiderül. Küld a nép majd valakit. Késik.”<sup>51</sup>

Az ideológiák alkonyán a modern társadalmakat kulturális értelemben is abszorbálta a nagy globális optimalizáció. A tömegkultúra homogenizációjával szemben egyre erősebben körvonalazódik az írástudók számára érthetetlen, atavisztikusnak is nevezhető, vágy az autentikus identitás után.

„A tömeg már nem szociológiai fogalom, hanem valamiféle sürgető nyomás, hallgatag hatalom, vagy antihatalom, a társadalmi definiálhatatlan antianyaga.” (Baudrillard 2000 [1997]: 56).

---

51 Moldova György: Orbán tönkre tette az országot. Start + Rónai Egonnal. ATV 2015.03.20.

### 2.1.4.3. Építészet-, és művészettörténeti aspektusok

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 Múzsák 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 a 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. A tulipán-vita után tíz évvel, Csete György a Pécs Csoport vezetője a családi házakkal kapcsolatban a dísztelen minimalizmus mellett érvelt.

„Ha egy házat fehérre meszelnek, kétszeresen szépen játszik rajta a fény. Az árnyék és a fény, a plaszticitás és a szépség még jobban előjön. Ha egy ilyen házat bemázolunk színesre, akkor megöljük 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 csiricsaré divatszíneket vennének magukra.” (Csete 1985: 26).

Szempontjait a szükséges rugalmassággal alakítva, a paksi paneleken 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 mást lett volna a kapart kőporos díszítések célja is, ha nem éppen ugyanez: az egyen házakat emberarcúvá tenni? Természetesen a népiekkel szemben az urbánus értelmiséget is foglalkoztatta az individualizáció kérdése. Születtek egészen radikális koncepciók is. Ezek közül talán az egyik legérdekesebb a feje tetejére állított kockaház. A demokratikus ellenzéki háza kilóg a sorból. (11. ábra).

„Jól ismert tény azonban, hogy egy azonos elemekből álló elemsor monotóniája azonnal megbomlik, ha akárcsak egyetlen elemének a helyzetét (pozícióját) megváltoztatjuk.” (Rajk 1977).



11. ábra: Rajk László: 5 terv, 1977. Koncept építészet, A feje tetejére állított kockaház.

#### 2.1.4.4. A Néprajzi Múzeum

*„Nincs többé népművészet, hangzott az állítás, mert nincs többé „nép” sem.  
(Hauser idézi Marlaux-t 1961: 272).*

A népköztársaság mint államforma, bevezetésével hivatalosan is megszűnt létezni a „nép” legalábbis mint fogalom. Csak így magyarázható meg, hogy a szocializmus útjára lépett, szövetkezetekbe tömörülő dolgozók „nem jövedelemszerző”, azaz „kulturális” produktuma miatt nem volt releváns az etnológia számára. Pedig a kőporos minták készítői<sup>52</sup> nemcsak befogadók voltak, hanem alkotó szubjektumokként részt is vettek a díszítésben, a népművészet egyik legfontosabb kritériumának téve ezzel eleget. A hagyomány tiszta forrását végképp elszennyező kulturális lépfene nem volt értelmezhető az uralkodó háromosztatú időrend alapján. E szerint az első ilyen szakasz „a régi jobbágyparaszti”, a második a 19. század „új, hangsúlyozottan paraszti” és a harmadik a „kiábrándult, semleges, félig-meddig már negatív önértékelést tükröző”. (Hofer 1997 [1975]: 223).

Ez a szillabusz ott ér véget valahol az első világháború környékén, ahol a kőporos házdíszítés kora elkezdődik. A háziipar és később a tömegtermelés előtérbe kerülésével a parasztnak annak ellenére lett egyre több tárgya, hogy önmaga egyre kevesebb tárgyat állított elő. Emiatt egyre kevesebbet dolgozott el díszítéssel is. Végül semmijét sem díszítette már. Sem eszközeit, sem ruházatát. Ez az egész körülbelül száz év alatt zajlott le.<sup>53</sup> A kőporos technika legalább annyira lehetne „új, hangsúlyozottan paraszti”, mint „kiábrándult”. Bár elég sokan tekintettek új, fürdőszobás otthonunkra büszkeséggel, ahogyan ezt a nyolcvanas évek elején Bujákon egy vándorfotográfus által készített „A mi otthonunk” feliratú keretezett házportrék is alátámasztják.<sup>54</sup>

Talán ezen intézmény számára lett volna a legtesthezálóbb feladat a kőporos kultúra feltárására, és bemutatására, legalábbis az antropológiai fordulat után, a 2005 körül újrafogalmazott Küldetésnyilatkozata szerint.

„Európa egyik legkorábbi néprajzi múzeumaként 1872 óta gyűjti, archiválja, óvja, kutatja és közvetíti a hagyományos és modern kulturális emlékeket. [...] Gyűjteményének és tudáskészletének köszönhetően a Múzeum más tudományok és a művészet számára is kiindulópontot jelent a kulturális emlékezet, a kulturális sokszínűség és a változó identitások megértéséhez, elfogadásához és tiszteletéhez.”<sup>55</sup>

---

52 Statisztika nélkül csak találgatni lehet, hogy milyen arányban oszlott meg a gazda és a kőműves között a színek és a minta meghatározása.

53 A hetvenes években magam is láttam még elmosott tejeszacskókból készített lábtörlőket.

54 Brachtl Zsombor szóbeli közlése alapján.

55 <http://www.neprajz.hu/tajekoztatasmuzeumrol?filter=muzeumrol> [Letöltve: 2017.12.10].

A gulyáskommunizmus ornamentikája pontosan egy olyan modern kulturális emlék, amelyben az éppen a változó identitásunk mutatkozott meg. Bár a „Hungarian Cubes” fotóprojekt primér interpretációs tere a képzőművészeti, a tudományos relevanciája is teljesen nyilvánvaló. A kutatásunk a hivatalos intézményrendszert megkerülve, gerilla módszerekkel tör tehát az uralkodó kánon ellen.

„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 számított ténynek.”<sup>56</sup>

Eredményeink közzétételével tényé alakítottuk át a vizsgált jelenséget. Ezzel a huszadik századi népi kultúráról kialakított hivatalos képet állítottuk a feje tetejére. Nem tettünk pedig egyebet, csupán ott folytattuk a legalsó társadalmi réteg történetének az elbeszélését, ahol a tehetetlenség és a bűntudat elnémította az írástudókat. A korszak feldolgozását célzó tudományos munka színterét képező világot alakítottuk ezzel át<sup>57</sup>. Egy paradigmaváltás vette kezdetét.



12. ábra: Episztemologikus equalizer. A „Fiktív masinák” című sorozatból, vegyes technika, 2017.

56 <https://hu.wikipedia.org/wiki/Paradigma> [Letöltve: 2017.02.03.].

57 Azzal, hogy képzőművészként egy idegen diszciplínába törtünk be, a cyberpunk egyik alapkönyvének „konzol zsokéjához” (hacker) váltunk hasonlatossá. Képzjük el, hogy egy üres terem közepén lebeg a fekete jég (mesterséges intelligencia). A konzol zsoké egy óvatlan pillanatban a jég egy adott pontjához illeszti a vírust és vár. (Gibson 1992 [1984]: 161) Amikor az rekonstruálni tudja a jég adott felületét, akkor ott be tud törni. Amikor Roters a tipológiáján keresztül rekonstruálni tudta a valóság adott felületét, ott be tudtunk lépni, és fel tudtuk törni a tudomány által erről a valóságról konstruált hivatalos képet.

### 3. A megismerés aktusa: az állítmány

*„Miután a létező városok különböző mértékben eltérnek a szabálytól elég, ha látom előre a szabály alóli kivételeket, azokból kiszámíthatom a legvalószínűbb kombinációkat.”  
(Calvino 1980 [1972]: 39).*

A levezetésemhez épített gondolat-gép<sup>58</sup> tulajdonképpen egy olyan módszertani keverőpult (12. ábra), amelynek potmétereivel a legkülönfélébb attitűd-konstellációk állíthatóak be. Az aktuális beállításaim szerint ez a kutatás számomra legalább annyira tudomány, mint művészet. Egy olyan megfigyelő vagyok, aki nem (alig) avatkozik bele. Bár, mint azt Schrödingertől tudjuk, már az is elég, ha ránézek, és mindjárt ilyen vagy olyan lesz a világ. Hajlok az improvizációra, az analízis csak ezután következik. A szubjektív és az objektív nézőpont között egyensúlyozva inkább vagyok modern, mint konzervatív.

Fontos az, hogy bármekkora horizonton indul meg a teóriaépítészet, tisztában legyek vele, hogy a kapacitásaim végesek. Gödel nemteljességi tételének megfelelően úgyszem tudhatok meg mindent soha. A rendelkezésre álló összes információnak csak egy töredékét vagyok képes feldolgozni. Bele kell nyugodnom ebbe az esetlegességbe. „Csak annyit vegyünk magunkba (a világból), amennyit fel is tudunk dolgozni”<sup>59</sup> tömöríti egyetlen frappáns mondattá Goethe idevágó nézeteit az egyik biográfusa.<sup>60</sup> Lehetetlen küldetésre vállalkozom, amikor egyszerre próbálok meg behelyezkedni a zéró páciens és az utolsó szemtanú szerepébe. Saját kultúrámba bennszülöttje, kitüntetett helyzetben lévő informátora vagyok. A felvilágosult elit tagjaként képes vagyok saját magamra egyfajta reflexív megközelítés tárgyaként tekinteni. A részletek iránti közvetlen, kontextustól független, érzékenységet fejlesztettem ki a jelentéktelen dolgok aprólékos vizsgálata, olyan események nyomainak a megfigyelése által, melyeket közvetlenül nem tapasztalhat meg a szemlélő. Hiszem, hogy a képzeletem nem lehet a megismerés akadály, és hogy a különböző, általam nem ismert emberek tekintetei, „a szétszabdalt horizontok, és a különféle idézetek között” (Augé 2012 [1992]: 46) az egyetlen kapocs tudatom értelemadási kényszere.<sup>61</sup> A levezetésem során a dokumentum-korpusz elemeit dedukciós technikával alakítottam bizonyítékokká.

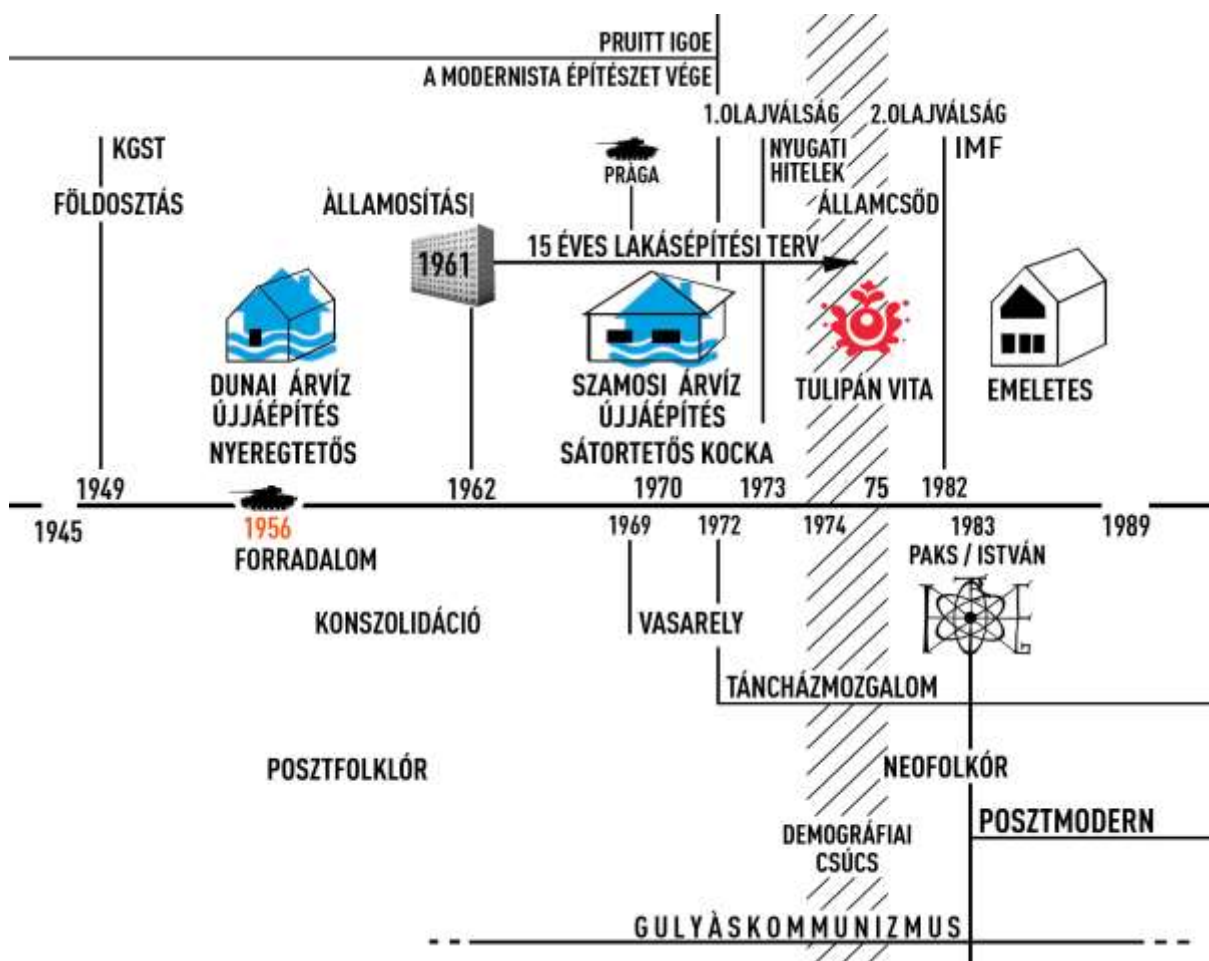
---

58 Raimundus Lullus, Athanasius Kircher kombinatorikus masinái és a Kaoss Pad által inspirált eszköz.

59 „Es gilt nur so viel aufzunehmen, wie man sich auch anverwandeln kann.”

60 Rüdiger Safranski: Von Goethe lernen? NZZ Standpunkte. SRF 12.2013.

61 erről bővebben (Készman 2013: 96).



13. ábra: Az időtengely, 3. verzió. 2016.

### 3.1. Kronológia

A kronologikus elrendezés a legtisztább elrendezési mód. Az összetett dokumentum-korpusz bemutatásának tudományos gyakorlata. Minden, a kronologikus elrendezéstől eltérő dramaturgiai gesztus lassítja vagy akár el is térítheti a megértést. Ez például egy múzeum terében megengedhetetlen, mivel a megismerés transzparenciája ellen hat. Titokzatos és kontrolálhatatlan.

A 2013-as építészeti biennálés pályázathoz készített időtengelyen (13. ábra) általánosan elfogadott, triviális adatok szerepelnek, olyanok, mint az államosítás, konszolidáció, olajválság, demográfiai csúcs, vagy a tulipán-vita. Ezeket egészítik ki az általam létrehozott teljesen új terminus technikus elemei. Az egyik ilyen a „posztfolklor” neologizmus, amely a szövetkezeti rendszer megszilárdulásával véglegesen felszámolódnó folklor és a táncház mozgalommal induló neofolklor korszak közötti átmeneti időszakot írja le. A másik az 1983-as évhez kapcsolt, a Szent István aláírásából és az atommag modelljéből álló, kevert logó, amely a posztmodern magyarországi eljövételét hivatott megjeleníteni. A grafika csupán a 1945 és 1989 közötti időszakot ábrázolja. Így sok olyan fontos elem, mint például a Bauhaus, közelebről Molnár Farkas 1923-as Vörös kubusa sem szerepel rajta.



Az időtengely első verziója a Zsolnay Negyedben tartott könyvbemutató kapcsán megvalósult RePublic Galériában megrendezett műhely kiállításra készült el 2015-ben. Ezt követően a bővített, dolgozatomban is szereplő változatában került bemutatásra a 2017-es budapesti acb-s kiállításon.

### 3.2. Minta fókusz (Rasterfahndung)

*„Ha ugyanolyan látok, azt gondolhatom, hogy ugyanazt látom.”* (Erdély Miklós).

*„Érdekes, hogy mióta Skodám van, sokkal több Skodát látok.”* (Szilágyi Kornél).

Az autós-kártyában az egyik kedvenc lapom a LOLA T-163-as versenyautó volt. Nemcsak azért mert sem a legnagyobb sebessége, és a fogyasztása sem volt megadva, hanem az összes többi autó közül azonnal kitűnő formája miatt is.

*„Vannak olyan attitűdök és viselkedések, amelyek elterjedtek a társadalmi testben, tehát normálisak ám csak olyan írott emlékeken keresztül férünk hozzájuk, melyek kivételesként mutatják be azokat.”* (Ginzburg idézi Grendit 2010 [2003]: 303).

Roters tekintetét is a feltűnő kivételek ragadták meg először. Rajtuk keresztül jutott el aztán a nagy átlaghoz. Az értelemadás szükségességét az ismétlődés csak fokozta. Minél több exponátum értelmeződött egyazon sorozat elemeként, annál nagyobb szükségét éreztük annak, hogy valamiféle jelentéssel ruházzuk fel a köztük szemmel láthatóan fennálló kapcsolatot. Tehát a művész az érzékelésen keresztül tárta fel a jelenséget. A filozófia fogalmakat alkotott hozzá, a tudomány pedig ezekből kiindulva tételeket hozott létre.

*„A nyomokra alapozott feltételes tudás egyik lehetséges módja egy sorozat konstruálása: a kivételes esetnek szükségképpen el kell vezetnie a sorozathoz (és fordítva). [...] A sorozat elemeinek a megválasztásával eltávolító effektusok lépnek működésbe, mintegy perspektívát nyitva ezzel az esetre.”* (Szekeres 2001 [2003]: 349).

A közvetlen érzékelésén keresztül lépek be a valós világba. Soha nem veszem szem elől, hogy a művészet felől közelítek a tudomány felé, és nem fordítva. Ahhoz, hogy az egyes motívumok vándorlását szemléltetni tudjam, Aby Warburg Mnemosyne tábláihoz hasonló tablókat állítottam össze. Itt ezeknek sajnos csak a szöveges vázlatát áll módomban megadni, mivel nem rendelkezem a legtöbb kép közléshez szükséges jogokkal.



14. ábra: Geometrikus (dobozos) tetoválás, Bécs. 2014. digitális fotó.

### 3.2.1. A dobozos Trompe-l'oeil<sup>62</sup> tabló

- Geometrikus padló minta, A Faun Háza, Pompeii. 1. század.
- Palácio Nacional de Sintra (Sintra) „Sala dos Árabes” Arab terem, csempés falburkolat. 15. század, Portugália.<sup>63</sup>
- Fábry Sándor 2005 (1991): AFTERVASARELY, Dizájn center, Budapest: Bohumil Kft. 13.
- Papp Gábor: Budapest International Messe 1968, plakát.
- Pucher István: A dobozos minta, filcrajz, papír, 2013. (10. ábra)
- Katharina Roters: Somlószóllós. In Roters 2014: Hungarian cubes, 106.
- Térhatású geometrikus tetoválás, Bécs, 2015. (14. ábra).
- Pinczehelyi Sándor: Ilyen cementlapokon tanultam járni, plakát, HOMMAGE À VASARELY, Pécsi Galéria, 2016.



15. ábra: Álperspektívikus minta. Badalyan panelek. 1980-as évek, Jereván, Örményország.

### 3.2.2. Az álperspektívikus Trompe-l'oeil tabló

Erről a tablóról való a 4. ábra. (Toponár 1963, Pécs-Uránváros 1965)

- ismeretlen ablaknyílás, középkori várbelső, grafika.
- Le Corbusier (1955): Magasságos Miasszonyunk-kápolna ablaknyílásai belülről, Ronchamp.

62 Szó szerint, a szemet becsapó.

63 In Sabo; Falcato; Lemonnien 1998: Azulejos in Portugal - Fliesendekor in Palästen, Gärten und Kirchen. München: Hirmer Verlag, 57.

- Marcel Breuer (1969): Pirelli Building, New Haven (USA).
- Katharina Roters: Toponár, In Roters 2014: Hungarian cubes, 66. (4. ábra).
- Pálfi Miklósné, Tillai Ernő (1965): Ötemeletes, álperspektivikus bütüvel, Pécs, Uránváros. (4. ábra).
- Badalyan panelek, Jereván, Örményország (Badalyan Plan Building) 1980-as évek. (15. ábra)
- Krizsán András (2015): Gyógynövény-völgy Központ. Zánka, a déli homlokzat ablak nyílásai.

### 3.2.3. A darázfészkes tabló

- darázfészkek fotója.
- Marcel Breuer: St John's Abbey, Minnesota, 1961. A fő homlokzat.
- Katharia Roters: Kiskassa. In Roters 2014: Hungarian cubes, 116.
- Pucher István (2013): darázfészkes minta, filcraajz, papír. (10. ábra).

### 3.2.4. tabló. A napsugaras tabló

A sorozat elemei között fennálló sokrétű kapcsolatrendszer rekonstrukciója negyven-ötven év távlatából szinte lehetetlen. Legtöbb esetben csupán hipotézisek felállítására van mód. A múltból megöröklött díszítőkedv még a huszonegyedik században sem halt ki teljesen, ezért módunk nyílt a motívumvándorlás, mintakövetés működésének vizsgálatára is egy mini esettanulmány keretében, amelyet a Győr-Moson-Sopron Megyei Építész Kamara megbízásából a „Nyolcvan év lakóházai. Győr-Moson-Sopron megye lakóépületei 1910 - 1990.” című kiállítás<sup>64</sup> számára készítettünk el 2016-ban. (16. ábra).



16. ábra: Motívumvándorlás. Napsugaras minta. Nyárád 2014 – Écs 2015.

64 Az anyag 2017-ben került bemutatásra a budapesti Fuga Építészeti Központban.

Napsugaras minta.

Nyárád, Veszprém megye 2014.

„Én is, a férjem is nyárádi. Miután összekerültünk megvettük ezt a három építési telket itt a falu végén. Ez egy teljesen új ház. 2007 decemberében költöztünk be. Először a belvilágot csináltuk meg. Festés, járólapozás, satöbbi. Csak hét év múlva, 2014-ben értünk el a külsejéhez. A tetőcserép már fent volt ugye, ahhoz passzoló színt szerettem volna. Amikor megnéztük, hogy mennyi lenne a narancssárga, akkor azt mondtam, hogy én két milliót nem adok azért, hogy aztán pár év múlva meg kifakuljon nekem. Pápán van egy nagy asztalos üzem, azon láttuk ezt a barnát. Mindkettőnknek tetszett. Az már megvolt tehát. Csak azt tudtam, hogy az ablakok, meg az ajtó köré keret nekem nem kell, mert mindenkinek az van. Janit, a festőt még a burkolók ajánlották. Úgy fogadtuk fel, hogy nem is láttunk tőle semmit. Az ő ötlete volt, hogy legyen csíkos. Tulajdonképpen a létrán állva a segédjének csúszott meg a keze. Így lett egy helyett két csík. Az egyik kapucsinó, a másik meg csoki. Mármint a festékek fantázia neve. A rajzolással elment vagy két nap. A festés már kicsit gyorsabban ment. Jani csak a végén vallotta be, hogy tulajdonképpen nem is festő, hanem esztergályos. Mindenesetre mi nagyon elégedettek vagyunk a mintával. És úgy látszik, hogy másoknak is tetszik, mert már le is másolták.”

Napsugaras minta.

Écs, Győr-Moson-Sopron megye, 2015.

„2015-ben a felújítás után (nem ekkor tűnt el az eredeti homlokzat, hanem olyan 2003-ban, az első felújításkor), nem tudtuk mivel dobjuk fel a homlokzatát a háznak. Nem akartunk olyat, ami tömegszámba megy, sem egyszínűt. Amerre jártunk néztük a házakat és gyűjtöttük az ötleteket. Végül Nyárádon láttunk egy majdnem pont ilyen házat. Ahogy sétáltam az utcán és mindenféle szögből néztem a házunkat, úgy állt össze a fejemben a kép, hogy a csíkok honnan merre tartsanak és milyen vastagok legyenek, hány csík legyen. Erre nem volt terv, csak fejben. Azért indultunk ebből a sarokról, mert ez a főútról is látszik. Amikor az idő is kedvezett, nekiálltunk. Férjem a létrán mutatta a centiket, én meg néztem be távolról, hogy mi mutat szépen, azért hogy se vastag se vékony ne legyen a csík. Miután kitűztük a végpontokat, csapózsínórral kicsaptuk a vonalakat és ragasztócsíkkal a széleket fixáltuk. Ami ezután sem tetszett, még korrigáltuk. Ezután jött a festés. Furcsa volt az eredmény, de nekünk tetszett. Hát visszajelzés vagy egyáltalán nem jött, mintha nem vették volna észre a változást, vagy nagyon megdicsérték, hogy milyen jó és ötletes a minta. Többen mondták rá, hogy olyan mintha a napsugár sütné a házat, vagy napsugaras ház.”

Érdekes, hogy míg az autentikusnak tekintett motívumhasználat során a nap, mint sugárzó égitest jelenik meg, addig a fenti példában már csupán, mint olyan optikai absztrakció, amely a padló és a plafon szintje között cikázva halad végig a ház külső felületén. Ez a fénysugár inkább hasonlít a mesterséges körülmények között előállított lézernyalábhoz, mint a nap természetes fényéhez.

### 3.3. Autopoézis és aktivizmus

A teória fogalma az ógörög „θεωρία”-ra vezethető vissza, ami annyit jelentett, hogy megfigyelni, szemlélni, nézni. A vizuális érzékelésen át, képzőművészet segítségével nyert ismereteinket, a tipológia, az archívum és a tudományos beszédmód eszközeivel terjesztettük ki. A virtuális skanzenünk ugyanakkor antitéziseként is értelmezhető. Mint a hivatalos intézményrendszer antitézise. Az antropológiai segítségével léptünk át a képzőművészet teréből a tudományos szintérré. Az igazsággal történő operáción keresztül törtük meg a tudományos közeg kanonizációs monopóliumát, és ezzel mintegy intézményes funkciókat vettünk át. Foucault a „gouvernementalité” kifejezéssel írja le azt a helyzetet, amikor valaki az igazság produkcióján keresztül „átveszi a kormányzás bizonyos funkcióit.” (Steyerl 2003: 20).

Mennél szigorúbb egy tipológia, annál kevesebb szóval leírható az általa bemutatott jelenség, vagy nézőpont. Azaz önmagáért beszél. Minden összehasonlítás képpár már egyúttal magába foglalja az archívum lehetőségét is. Roters önálló jelként is értelmezhető képein keresztül mozgásba lendülő szemantikus lendkerék egy teljesen új jelentésmezőt generál. A mű dokumentum-korpusza önmagán túlmutató jelentéssel ruházódik fel. A szavak és a képek asszociatív mintázatokba rendeződnek. (17. ábra)

„A keresztrejtvényben szavak keresztezik egymást, mégpedig ott, ahol közös betűk vannak. Mi a mi játékunkban nem szavakat, hanem fogalmakat és tényeket keresztezünk. [...] Első szabály: a fogalmak analógiák révén függnék össze. [...] A második szabály ugyanis úgy szól, hogy ha végül bezárul a kör, és minden mindennel összefügg –tout se tient –akkor a játék érvényes volt. [...] Harmadik szabály. A megfeleltetések nem lehetnek túl merészek, tehát másoknak is eszébe kellett már, hogy jussanak legalább egyszer, de még jobb, ha sokszor. Csak így érződnek igaznak a keresztezések, mivelhogy nyilvánvalóak lesznek.” (Eco 1992 [1988]: 748).



17. ábra: Vizuális homofónia. 2016.

### 3.4. Képzőművészet

*„A művészet sokat örökölt a bölcselet feladatköréből, miközben mentes a bölcselet néhány olyan elvont elméleti vonatkozásától, amelyek bajhoz, akadémikus meddőséghez vezettek.“*  
(Joseph Kosuth 1993: 91).

#### 3.4.1. Módszertani kapcsolódások

Az episztemológia madártávtáblából tekintve a fent leírt dokumentarista konceptualizmus egy lesz a sok, tipológiai stratégián nyugvó, képi alapú megismerés között. A kriminológus Lombroso fülekből álló periódusos rendszere, Korbinian Aigner almáriuma, Ed Ruscha benzinkútjai és a Becher házaspár totalizált objektivitása által fémjelzett tipológiai iskola, illetve a hazai szintérről a „Lenin utca” című fotóesszé az egyik legfontosabb hivatkozási alapom. Halász Károly Paks fő utcáját dokumentáló műve abból a szociáldarwinista feltételezésből indul ki, hogy minden porta bejárata valamiképpen elárul valamit a lakóiról. Az esszé 1974-ben, azaz a kőporos konjunktúra kellős közepén készült, méghozzá abban a városban, melynek újonnan létesült paneljei kapcsán egy évvel később kirobbant a tulipánvita. Hajas Tibor 1976-os Öndivatbemutatója is következetesen végrehajtott tipológiai program. Az átmenetet ragadja meg a „Pixelekéből emelt emlékművek” művészetpedagógiai projekt részeként megvalósult makói anyag<sup>65</sup> is. Az „ilyen volt, ilyen lett” logikának megfelelően fényképezték újra a diákok 2010-ben az 1977-ben készült parasztház portróját, majd Heinrich Wölfflin formalista technikájának megfelelően, a hangsúlyt a beszédes különbségekre helyezve prezentálták. Ha nem is annyira szofisztikáltan, mint a Hajas és Halász, Vukov Konstantin 2005-ös „Ablakok”<sup>66</sup>, illetve Jamrik Péter „Torony... magasan”<sup>67</sup> című kötetei is tiszta tipológikus programot hajtanak végre. A képpárok összehasonlításán keresztül építkező technikának az egyik legszebb példája a „Népi építészetünk nyomában” (Száz, Szigetvári 1976: 136-147) című albumban található bejárat-tipológia.

Fábry Sándor Dizájn center című kötete a magyar fusi tunning emblemikus jelenségeinek legteljesebb gyűjteményeként számos kiváló tipológiát vonultat fel. Türk Péter: Osztályátlag I-II. című kollázsa egy portrészorozatból épít poliperspektívikus szuperportrét. A sorozaton belüli dramaturgiák kialakításához Peter Greenaway: Vertical Features Remake című kísérleti filmje volt az egyik legfontosabb inspiráció. A strukturalista alkotás egy sokáig elveszettnek hitt film részben előkerült nyersanyagából négy különböző verzióban rekonstruálja a rejtélyes körülmények között eltűnt szerző feltételezett eredeti szándékát. Egy katonai térkép egyetlen kockájának felosztása szerint, 121 (11x11) függőleges objektumot rendez újra és újra sorozattá miközben teljesen összekuszálja a mű

65 Nagy Bendegúz, József Attila Gimnázium. Makó, Baross u. 13. 1977/2010. In Szira Henrietta (2010): Pixelből emelt emlékművek. Ludwig füzetek 6. Budapest, Ludwig Múzeum.

66 Vukov Konstantin (2005): Ablakok. Budapest: 6B Építész Bt.

67 Jamrik Péter (2011): Torony ... magasan. Budapest Folpress Kft.

alkotója és interpretálója közötti viszony összefüggéseit. Harun Facorki: „Összehasonlításképpen”<sup>68</sup> című 2009-es filmje három kontinens, Afrika, India, Európa hagyományos téglagyártását, a ház építésének menetét és társadalmi beágyazottságát hasonlítja össze. Az archaikus fokozatok kronologikus elrendezésén keresztül egyfajta fejlődéstörténetet generál.

A megfigyelés második szintjének plasztikus ábrázolása miatt Banksy 2010-es „Kijárat az ajándékbolton át”<sup>69</sup> című filmjét kell itt még megemlítenem. A művésztől készített szabályosan induló portré nagyon hamar átcsap a film készítőjének a portréjába. Ezzel a kortárs társadalomtudományok egyik leggyakrabban hangoztatott tételét parafrázálja: „A szürmodernitás etnológiájában a terepvizsgálatok helyett már maga a terepvizsgálatok végzőinek vizsgálata került a középpontba.” (Augé 2012 [1992]: 26).

A dokumentarizmus legkésőbb a tizedik documenta (1997) után a művészet világának teljes értékű részévé vált. Az „igazság politikája” (Steyerl 2007: 35) nemcsak hogy kiutat mutatott a piacra termelő, narcisztikus művészetből, hanem egy etikus pozíciót felvéve a tudás és hatalom között a politikai artikuláció egyik legfontosabb eszközévé is vált egyúttal. A művész által a tudománytól kikölcsönzött kutatásnak növekvő jelentőségét mutatja, hogy a kétezres évek közepére a „művészet+tudomány” tematika a magas kultúra egyik programadó diskurzusa. Egészen nyugodtan beszélhetünk egyfajta divatról, hiszen egyre több művész leplezi a saját banalitását az antropológia rendelkezésre álló eszközeivel. Ezek a művészek a tudománytól kölcsönzött módszerekkel hozzák ugyan létre a műveiket, azonban ezek a tudomány számára teljesen érdektelenek, a kortárs képzőművészeti szintéren kívül értelmezhetetlenek maradnak.

A Hal Foster „A művész mint etnográfus”<sup>70</sup> című 1996-os szövegében részletekbe menően, elemzett antropológiai fordulat, Michel Houllebecq „A térkép és a táj” című, 2010-es regényében már egyenesen a neveltség tárgya.

„Amikor Jed a párizsi Képzőművészeti Főiskola hallgatója lett, búcsút mondott a festészetnek a fotózás kedvéért. [...] [B]elevetette magát abba a tevékenységbe, ami a képzőművészeti tanulmányai teljes idejére lekötötte: a világ kézműves termékeinek szisztematikus számbavétele. [...] Maga az anyag is, amely a *Háromszáz tárgy a vaskereskedésből* címet viselte, meglepő esztétikai érettségről tanúskodott” (Houllebecq 2011: 31, 39).

---

68 In Comparison.

69 Exit Through the Gift Shop.

70 [http://epa.oszk.hu/02900/02982/00002/pdf/EPA02982\\_cirka\\_2016\\_2\\_01.pdf](http://epa.oszk.hu/02900/02982/00002/pdf/EPA02982_cirka_2016_2_01.pdf) (Letöltve: 2017.12.15.)



18. ábra. Porcelán kulacs, Hollóháza, 1970-es évek.

#### 4. Konklúzió

*„Ahogy a gravitáció megakadályozza, hogy az anyag felrepüljön az űrbe, úgy szilárdítja meg az emlékezet a tudást: ez az összetartó erő akadályozza meg, hogy a dolgok egy halomba hulljanak vagy hullámokban sodródjanak.”*  
(Emerson 2015 [1893]: 5).

A vizsgált jelenségben az archaikus és a modern létállapot közötti Nagy Transzformáció utolsó állomása tárul fel az értelmezve megfigyelő tekintetünk előtt. A virtuális skanzenünk a varázstalanított „szép új” világban tovább élő mágikus ösztönök „primitív” maradványait a kultúravésztes traumájának legsötétebb tabuizációs mélységeiből emeli fel és teszi láthatóvá. Az idegen tekintete kellett hozzá, hogy az akadémikus meddőséget megkerülve, a diszciplínákon átvágva a változó népi kultúrát tisztán esztétikai eszközökkel ragadja meg. Gerilla akciónk folyamánként egy különösen nagyméretű vakfolt vált láthatóvá: a gulyáskommunizmus ornamentikája. A művészet színteréről indulva törtük meg a tudományos szintér kanonizációs monopóliumát. Ezzel a szubverzív gesztussal, az igazsággal való operáción keresztül, átvettük a kormányzás bizonyos funkcióit is. Egy paradigmaváltás vette kezdetét. Többé már nem gondolható el úgy a hatvanas és hetvenes évek népi kultúrája, mint azelőtt. A kör bezárul. Roters képein a kishagyományba lesüllyedt és ott értéktelenné vált kultúrjavak kortárs képzőművészetként térnek vissza a magas kultúrába.



## 5. Kontextus

*„A kultúra és a tömegek találkozását a marxizmus-leninizmus hatotta át.”  
(Óvári 1977 [1975]: 36).*

A továbbiakban felsorolt festmények, fotók, filmek, kiállítások, publikációk direkt vagy indirekt módon kapcsolódnak a kutatott jelenséghez.

### 5.1. Vidékimázs

A romantikus tizenkilencedik század népi génusza még a természet lágy ölén hozta létre a kultúrát. (5.1.0.) A vidéket lakó parasztnak az ötvenes évekre leesett az álla. (5.1.1.) Zámbó fotó alapján festett képén egy viszonylag testes, feltehetőleg városi, tanítónő magyarázza a táblán található versikét az összeaszott, fogatlan öregeknek.

„A Szovjetunió fővárosa Moszkva.  
Ott él Sztálin. Ott van eltemetve  
Lenin. Boldogok az emberek.  
A parasztok tiszta házakban laknak.”

Marosi szarkasztikus fotója a vidék feltartóztathatatlanul késleltetett modernizációját jeleníti meg. A juhász szerepe, feladata még a régi, de a furulyáját már szaxofonra cserélte le. Szédítő távlatokat nyitva ezzel a jószág emelt szintű zenei szenzibilizációja felé. (5.1.3.) A hetvenes évek elején Birkás több frontális házportrét is festett. Az „Új ház” fotorealizmusa kvázi megelőlegezte Roters tipológiáját. (5.1.4.) Gyenis a „szocialista vizuális kultúra modernizmusára” (Hornyik 2014: 25) kérdez rá a malevicsi homlokzat eseményesítésén keresztül. (5.1.8.) Nemesnél a kockaház már drámai lokáció. A süllyedő vidék, mélyszegénység, kiúttalanság, erőszak. (5.1.13.) A másik véglet a fejlődő vidék. Bukta agilis polgármestere a termelés színterét alakítja át a fogyasztás templomává. A falu végre valóban várossá vált. (5.1.15.).

- 5.1.0. Jankó János: A népdal születése, 1860, olaj, vászon, 108 x 75 cm, Budapest, Magyar Nemzeti Galéria.
- 5.1.1. Zámbó Kornél: Vizsgáznak az analfabéták, 2006. olaj, vászon, 110 x 120 cm.
- 5.1.2. Sáros András Miklós: A mezőgazdaság szocialista átszervezése. 1978. rézkarc, papír, 30 x 40 cm.
- 5.1.3. Marosi László: Juhász szaxofonnal. fotó, MTI Képes Híradó. IV. évf. 16. sz. Magyar Nemzeti Múzeum. In Kovách Imre 2007: Vidék – és falukép a változó időben. Budapest: Argumentum, 147.

- 5.1.4. Birkás Ákos: Új ház, 1973. olaj, vászon, 100 x 120 cm.  
In Birkás Ákos 2006: Művek / Works. 1975-2006. Budapest: Ludwig Múzeum.  
121.
- 5.1.5. Román György: Építkező parvenük, 1974. karton, olaj, 100 x 122 cm.  
In Kolozsváry Marianna 2001: Román György. Budapest: PolgART / Román György Alapítvány.
- 5.1.6. Rajk László: Pozíció, 5 terv, koncept építészet.  
<http://rajk.info/hu/rajk-laszlo-5-terv-1977-.html> [Letöltve: 2017.12.03.].
- 5.1.7. Poós Zoltán 2003: Kojak nyalóka, Szivárvány Nagyáruház. Budapest: Stardust Kiadó, 64.
- 5.1.8. Gyenis Tibor: Ilonka néni a tiszta formák geometriájával álmodott, 1999, 160 x 160 cm. Budapest: Ludwig Múzeum Gyűjteménye.
- 5.1.9. Gerhes Gábor: Párhuzamos történet - Szülői ház kétszer, külső borító, ARC' 2001/6.
- 5.1.10. Hauptman Gyöngyi: Kockaháztól a családi házig. Katalógus. Nagyatád: Városi Múzeum, 2006.
- 5.1.11. Nagy Bendegúz: Makó, Baross u. 13. 1977/2010.  
In Szira Henrietta (szerk.) 2010: Pixelekből emelt emlékművek. Budapest: Ludwig füzetek 6.
- 5.1.12. Barcza Gergely és Kovács Zoltán: Ezer ház. In Vet–Bujdosó (szerk.) 2010: Magyarország szubjektív atlasza, 25.
- 5.1.13. Nemes Csaba: Cigány család újjépítésű ház előtt, 2009, 200 x 200 cm, olaj, vászon.
- 5.1.14. Bukta Imre: A ház, 2012, videóinstalláció, 500 x 500 x 420 cm. Másik Magyarország, Múcsarnok.
- 5.1.15. Bukta Imre: Vidéki polgármester plázamakettel, 2011, 90 x 125 cm, grafit, tus, tempera, színes ceruza, kréta, papír.
- 5.1.16. Katharina Roters, Szolnoki József: Index I. A nagy geometrikusok, 004-2012/2017, 100x160 cm, giclée print, dibond.

## 5.2. A kocka

Platón a világot gömb alakúnak képzelte el. A gömb magába foglal minden más formát. Rendszerében az első szabályos test a kocka, vagy szabályos hexaéder. Az egyiptomi neve Kemet, amely földet, illetve a tudással való megtermékenyíthetőséget is jelenti egyben. Az ezoterikusok szerint ez a mértani forma a gyökér-csakrához tartozik. A modernitás hajnalán a szuprematisták a

négyszöget, az építészek a kockát tették alapformájukká. Kocka a ház. Kocka a fej. A kockaláz még 1990-ben is égett, ahogyan ezt az M3 Forgács utcai megálló zománcképe is alátámasztja. Sőt, Vasarely megihlette a huszonegyedik század graffitiséit is. Így került a Deák tér tűzoltósági tűzfalára a Vasarelyt parafrazáló street art mű.

- 5.2.1. Molnár Farkas: Vörös kubus, lakóház terv, 1923 Bauhaus, Weimar (D).
- 5.2.2. Joseph Kosuth: Box, Cube, Empty, Clear, Glass – A Description, 1965. 5 db 100 x 100 x 100 cm-es üvegkocka, Panza di Biuno, Varese (I).
- 5.2.3. Sol LeWitt: Variations of Incomplete Cubes. 1974, tus, papír. 40,6 x 40,6 cm, John Weber Gallery, New York (USA).
- 5.2.4. Halász Károly: Kocka sugaras elemekkel, 1968-1969 ofszetnyomat, karton, 10 x 10 x 10 cm.  
In Hopp-Halász Károly: Művek 1966-2011. Pécsi Galéria. 2011. 283.
- 5.2.5. Halász Károly: Kockák, 1972, 10 x 10 x 10 cm, festett fa. Pécsi Műhely archívum. In Dobrovicki, Készman 2017: Pécsi Műhely 1968-1980, Budapest: Ludwig Múzeum, 102.
- 5.2.6. Pauer Gyula: A Pseudó kocka, Kápolnatárlat, Balatonboglár, 1970.  
In Szőke Annamária: Pauer, MTA, 2005, 44.
- 5.2.7. Tót Endre: Levél Jörg Schwarzenberger-hez, 21.8.'71 (Environment terve), fotokópia, 3 oldal.  
In Beke László 2008: Elképzelés. Budapest OSAS-Tranzit, 167-169.
- 5.2.8. Ficzek Ferenc: Nem tömeget akarok elhelyezni. 1971.  
In Beke László 2008: Elképzelés. Budapest OSAS-Tranzit, 46-54.
- 5.2.9. Lantos Ferenc: Néhány gondolat a variációról. 1971.  
In Beke László: Elképzelés. Budapest: OSAS – Tranzit, 107-115.
- 5.2.10. Donáth Péter: Helyzetkép, 1971.  
In Beke László 2008: Elképzelés. Budapest OSAS-Tranzit, 35.
- 5.2.11. Victor Vasarely: Geometrikus kép, 1986, térplasztika, Déli Pályaudvar, Budapest.
- 5.2.12. Rác András: A kocka feltámadása, 1986, olaj, vászon, vegyes technika  
In Lyukasóra Különszám XXVI. évfolyam 2017/6. szám. 26.
- 5.2.13. Gulyás Dénes: Zománckép, 1990, Budapest, Váci út Forgács utca 3M megálló
- 5.2.14. Szurcsik József: Doboz I-II. 1998, színes ceruza, golyóstoll, karton, 20 x 20 cm/db.
- 5.2.15. Murányi Kristóf 2008: Falu, 2/3. 100 x 70 cm, digitális grafika.

- 5.2.16. TJ Yulka: Színes város, 2010, grafiti, Deák tér, Budapest.
- 5.2.17. Weiler Péter: Elfújta, Kiss \*\*\* Kiss \*\*\* Wow \*\*\* Wow \*\*\*, 2014.

### 5.3. Kettős beszéd és a vakfolt

A nézőpont kérdése minden álláspontot relativál. Ami innen „felszólításnak tűnik, onnan már kérdés csupán. Virágnyelven beszéljük meg, mert ezer szeme van. Mindent lát. De hiába, mert a végén úgyis minden köddé válik. Mint valamilyen, az időjárással kapcsolatos, véletlen látóköri jelenség. Mint egy valóságos elemeket is tartalmazó, dokumentarista imaginárium.

- 5.3.0. Türk Péter: ?! (kérdőjeles sorozat) 1971. In Új mechanizmus 2001.  
Művek a hatvanas-hetvenes évekből, Budapest: MEO Kortárs Művészeti Gyűjtemény 26-27.
- 5.3.1. Galántai György: Írásjel tanulmány, 1973, plakát, 29 x 42 cm.  
In Peternák Miklós 2014: koncept.hu, Paksi Képtár, C3 Alapítvány, 19.
- 5.3.2. Pernecky Géza: Yes - No sorozat, 1971.  
In Beke László: Elképzelés. Budapest: OSAS – Tranzit 133-135.
- 5.3.3. Kismányoki Károly: Mások szemével. 1973, zselatinos ezüst, dokubrom, 29,2 x 41,7 cm/db. In Dobrovicki, Készman 2017: Pécsi Műhely 1968-1980, Budapest: Ludwig Múzeum, 266.
- 5.3.4. Ficzek Ferenc: Csóllátás. 1975, zselatinos ezüst, dokubrom, 29,5 x 20,5 cm.  
In Dobrovicki, Készman 2017: Pécsi Műhely 1968-1980, Budapest: Ludwig Múzeum, 271.
- 5.3.5. Kismányoki Károly: Tímár köz, 1972, ezüst zselatin nyomtatás Dokubrom papíron 12 db, egyenként 27 x 27 cm, Budapest: Acb Galéria.  
In Kopeczky Nóra: Kültéri geometria és szerialitás. Fotóművészet 2017.3.
- 5.3.6. Türk Péter: Osztályátlag I-II. 1979. Kollázs, Magyar Nemzeti Galéria, Budapest.
- 5.3.7. Szűcs Attila: Alak vakfoltban, olaj vászon 160 x 220 cm, 1991.  
In Szűcs Attila 2007: Bubble Memory 1991-2007. Budapest: ACAX-WAX, 99.

### 5.4. Kiállítások

- 5.4.0. A néphagyomány vonzásában. Az Erzsébetvárosi Galéria kiállítás sorozata 1981-1985.
- 5.4.1. Az ornamentika és modernizmus. 1-3. Ernst Múzeum 2005.
- 5.4.2. Katharina Roters, Szolnoki József: Korrekt komfort, Hattyúház, Pécs, 2009.

- 5.4.3. Ornamentika – szerialitás, Vasarely Múzeum, Budapest, 2011.
- 5.4.4. Katharina Roters, Szolnoki József: HACK THE PaST!  
Rómer Flóris Történeti és Művészeti Múzeum, Győr, 2016.  
Csikász Galéria, Veszprém, 2017.
- 5.4.5. Nyolc évtized otthonai. Fuga, Budapest, 2017.
- 5.4.6. Katharina Roters, Szolnoki József: Magyar kockák, Acb Galéria, Budapest, 2017.
- 5.4.7. Katharina Roters, Szolnoki József: Magyar kockák, Új Irokéz Galéria,  
Szombathely, 2017.
- 5.4.8. Különutak. Karl-Heinz Adler és a magyar absztrakció. Kiscelli Múzeum,  
Budapest, 2017.

## **5.5. Filmek**

- 5.5.1. Hajas Tibor: Öndivatbemutató, magyar kísérleti film, 1976.
- 5.5.2. Greenaway, Peter: Vertical features remake, angol kísérleti film, 1978.
- 5.5.3. Czabán György, Pálos György: KVB-TV I. magyar dokumentumfilm. 1993.
- 5.5.4. Szőke András: A „nagy” húsleves, magyar játékfilm. 1996.
- 5.5.5. Buzás Mihály, Szolnoki József: Leptinotarsa, avagy privát nyomozati anyag a  
krumplibogár titokzatos feltűnéséről, magyar dokumentumfilm. 1997.
- 5.5.6. Szolnoki József: Pannon halom, magyar álfikciós dokumentumfilm. 2000.
- 5.5.7. Szolnoki József: Hallo, német rövidfilm. 2006.
- 5.5.8. Szolnoki József: Hun volt, hun nem volt, német, magyar dok.film, 2009.
- 5.5.9. Harun Farocki: In Comparison (Összehasonlításképpen), német dok.film, 2009.
- 5.5.10. Banksy: Kijárat az ajándékbolton át, angol dokumentumfilm, 2010.

## **5.6. Publikációk**

- 5.6.1. Katharina Roters, Florian Pumhösl (ed.) 2000: Yerevan concrete,  
Bécs: Kunsthalle Wien.
- 5.6.2. Szolnoki József 2011: Homeopatikus valóság, katalógus,  
Budapest: Múcsarnok.
- 5.6.3. Katharina Roters 2014: Hungarian cubes, Zürich: Park Books.
- 5.6.4. Katharina Roters, Szolnoki József 2016: Tetovált házak, avagy a gulyáskommunizmus  
ornamentikája, Budapest: Századvég 80. Az építészet, 71-93.
- 5.6.5. Katharina Roters, József Szolnoki 2017: Damnatio memoriae 1989  
In Djerdj (ed.) Macht – Medien – Mitteleuropa, Bécs: New Academic Press,  
127-137.



19. ábra: Szolnoki József és Katharina Roters. Tirana, Albánia. 2003.

A disszertáció elkészítéséhez a doktori iskola professzorai mellett sok segítséget kaptam „kívülről” is. Szeretnék köszönetet mondani Szijártó Zsolt kultúrakutatónak és Tillmann József esztétának, akik a kezdetek óta értő figyelemmel és inspiratív tanácsokkal kísérik a projektet. Tamáska Máténak és Prakfalvi Endrének, akikkel az építészettörténeti, Zuh Deodáthnak, akivel filozófiai kérdésekben konzultálhattam. Készman Józsefnek, aki kurátorként működött közre a biennálés pályázat elkészítésében. Az Acb Galériának és Pados Gábornak. Hartmann Gergelynek és a dabasi Trafik Körnek, hogy lehetővé tettek egy-egy mélyfúrást. Horváth Gergely Krisztián történésznek, aki az időtengely pontosításában, David Hahlbrock és Olawuyi Róbert a sztereoszkópos, Lőrinczy Anna pedig a nyelvhelyesség ellenőrzésében volt a segítségemre. Végül, de természetesen nem utolsó sorban Katharina Roters képzőművésznek, aki nélkül egészen biztosan nem ez lett volna a doktori témám, ha egyáltalán doktoráltam volna.

## 6. Irodalom

- Aczél György 1977 [1975]: Mivé lehet az ember. In Agárdi Péter (szerk.): Művészetpolitikánk időszerű kérdései. Budapest: Kossuth Könyvkiadó 9-16.
- Almási Miklós 1977 [1975]: Életmód és kultúra – itt és ott. In Agárdi Péter (szerk.): Művészetpolitikánk időszerű kérdései. Budapest: Kossuth Könyvkiadó 17-30.
- Andrásfalvy Bertalan 2013: A magyarságkép torzulásai a világban és bennünk. Keszthely: Balaton Akadémia Kiadó.
- Assmann, Jan 2004 [1992]: A kulturális emlékezet. Budapest: Atlantisz.
- Augé, Marc 2012 [1992]: Nem-helyek. Bevezetés a szűrmodernitás antropológiájába. Elme gyakorlatok. Budapest: Múcsarnok.
- Babits Mihály: Az írástudók árulása 1986 [1927]  
<http://mek.oszk.hu/05000/05048/html/gmbabitsarulas0002.html> [Letöltve: 2017.12.15.]
- Balassa M. Iván (szerk.) 1997: Magyar néprajz. IV. kötet. Életmód. Budapest: Akadémia.
- Bangó Jenő 2008 [2006]: Nemtudás a tudástársadalomban. In Bangó Jenő 2008: Útkeresés a posztmodernben. Aachen/Budapest: Mundus Magyar Egyetemi Kiadó. 100-116.
- Barcza Gergely – Kovács Zoltán 2011: Ezer sátoztetős kockaház átlaga. In Vet, Annelys de/Bujdosó, Attila (szerk.): Magyarország szubjektív atlasza. Budapest: HVG - Könyvek.
- Baudrillard, Jean 2000 [1997]: Az utolsó előtti pillanat. Budapest: Magvető.
- Bibó István 2012 [1948]: Eltorzult magyar alkat, zsákutcás magyar történelem. Budapest: Argumentum Kiadó.
- Bognár Bulcsu 2005: A parasztpolgárosodás dilemmái. Budapest: Valóság 2005/3. 42-63.
- Böhringer, Hannes 1995: Kísérletek és tévelygések. Budapest: Balassi Kiadó.
- Burke, Peter 1991 [1978]: Népi kultúra a kora újkori Európában. Budapest: Századvég kiadó.
- Calvino, Italo 1980 [1972]: Láthatatlan városok. Budapest: Kozmosz könyvek.
- Cserba Dezső 1981 [1976]: Más nagypanelt – más tulipánt! In Major Máté/Osskó Judit (szerk.): Új építészet, új társadalom 1945–1978. Budapest: Corvina. 436–440.
- Csete György/Blazsek Gyöngyvér D./Deák László/Dulánszky Jenő/Jankovics Tibor/ Kistelegdi István/Kovács Attila /Nyári József /Oltai Péter /Pálfi Miklósné 1981 [1975]: Kísérletünk Pakson. In Major Máté/Osskó Judit (szerk.): Új építészet, új társadalom 1945–1978. Budapest: Corvina. 412–415.
- Csete György: A világ tágabb, mint hogy földsíkiú gondolkodásra kényszerítsen. In Bosnyák Sándor (szerk.) 1985: A néphagyomány vonzásában, Budapest: Múzsák Közművelődési Kiadó, 23-30.
- Csokonai Vitéz Mihály 1843 [1803]: Az anákreoni dalokhoz. In Csokonai Vitéz Mihály munkái, 1. kötet. Budapest: Köhler Károly Ferencz.

- Csurgó Bernadett, Kiss László: A Kádár-kor. In Kovách Imre (szerk.) 2007: Vidék – és falukép a változó időben. Budapest: Argumentum 133-157.
- Eco, Umberto 1992[1988]: A Foucault-inga, Budapest: Európa Könyvkiadó.
- Eco, Umberto 2009: A lista mámore, Budapest: Európa Könyvkiadó.
- Emerson, Ralph Waldo 2015 [1893]: Az emlékezet. In Műhely, 2015 5-6. Győr: Műhely Kiadó.
- Erdei Ferenc 1974 [1940]: Magyar falu. Budapest: Akadémia Kiadó.
- Erdély Miklós 1991: Azonosításméleti vizsgálatok. In Erdély Miklós: Idő - möbiusz, Második kötet, Budapest, Magyar Műhely, 87.
- Fábry Sándor 2005: Dizájn center. Leányfalu: Bohumil Kft.
- Foucault, Michel 1997 [1969]: A tudás archeológiája. Budapest: Atlantisz Könyvkiadó.
- Foster, Hal 2016 [1996]: A művész, mint etnográfus. In Cirkart művészeti folyóirat, 2016.06.24.  
[http://epa.oszk.hu/02900/02982/00002/pdf/EPA02982\\_cirka\\_2016\\_2\\_01.pdf](http://epa.oszk.hu/02900/02982/00002/pdf/EPA02982_cirka_2016_2_01.pdf) [Letöltve: 2017.12.15.]
- Franke, Anselm/Albers, Irene 2012: Einleitung. In Franke, Anselm /Albers, Irene (szerk.): Animismus. Revision der Moderne. Zürich: Diaphanes. 7–18.
- Frazon Zsófia 2011: Egybecseng. Balkon 11-12. szám, 2011. 23-26.
- Gibson, William 1992 [1984]: Neurománc. Budapest: Valhalla Páholy.
- Ginzburg, Carlo 2004: Nyomok, bizonyítékok, mikrotörténelem. Budapest: Kijárat.
- Gleiter, Jörg H. 2002: Rückkehr des Verdrängten. Zur kritischen Theorie des Ornaments in der architektonischen Moderne. Weimar: Universitätsverlag der Bauhaus-Universität Weimar.
- Gobineau, Comte de 1921 [1877]: A Renaissance, Nagy Írók-Nagy Írások VI., Budapest: Genius Könyvkiadó.
- Hámori Péter 2004: Korszerű és népi? Korszerű vagy népi? Századvég 2004/4: 3–26.
- Hámos Gusztáv, Pratschke, Katja 2014: Sample cities, Berlin: Revolver Publishing.
- Hofer Tamás 1997 [1975]: Három szakasz a magyar népi kultúra XIX-XX. századi történetében. In Kövér György (szerk.): Magyarország társadalomtörténete I. Szöveggyűjtemény. 2. kötet Budapest: Nemzeti Tankönyvkiadó, 215-225.
- Houellebecq, Michel 2011: A térkép és a táj, Magvető, Budapest.
- Hornyik Sándor 2014: A posztkommunista „magyar kocka”. Magyar Építőművészet 2014/4: 24–26.
- Hornyik 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](http://artmagazin.hu/artmagazin_hirek/az_identitas_hekkerei.3593.html?pageid=119)  
[Letöltve: 2017.12.07.]
- Huszár Tibor 2003: Kádár, 2. kötet, Budapest: Szabad Tér Kiadó, Kossuth Kiadó.
- Karády Viktor, Nagy Péter Tibor 2012: Iskolázás, értelmiség és tudomány a 19-20. századi Magyarországon. Budapest: Wesley János Lelkészképző Főiskola.



- Kerényi József 1981 [1975]: Kísérlet a változásra. In Major Máté/Osskó Judit (szerk.): Új építészet, új társadalom 1945–1978. Budapest: Corvina. 403–415.
- Keserű Katalin 2006: Ornamentika és modernizmus. In Iskolakultúra 2006/6. Budapest.
- Keserű Katalin 2015: Ornamentika értelmezések. In Újraértelmezett hagyomány. Budapest: Műcsarnok, 65-86.
- Készman József 2013: Flexszel írott történelem (Szolnoki József kollektív memóriagyakorlatai). Pannonhalmi Szemle XXI/3. 94-100.
- Konrád György, Szelényi Iván 1989 [1978]: Az értelmiségi útja az osztályhatalomhoz. Budapest: Gondolat Kiadó.
- Kósa, László 1997 [1976]: A parasztság polgárosulása Magyarországon. In Kövér György (szerk.): Magyarország társadalomtörténete I. Szöveggyűjtemény. 2. kötet Budapest: Nemzeti Tankönyvkiadó, 226-238.
- Kuhn, Thomas 1984 [1962]: A tudományos forradalmak szerkezete. Budapest: Gondolat Kiadó.
- Krawagna, Christian 2010: Adolf Loos and the Colonial Imaginary. In: Avermaete, Tom/ Karakayali, Serhat /Osten, Marion von (szerk.): Colonial Modern: Aesthetics of the Past, Rebellions for the Future. London. 245–261.
- Lantos Ferenc 2008 (1971): Néhány gondolat a variációról. In Beke László: Elképzelés. Budapest: OSAS – Tranzit, 107-115.
- Lányi András 1981: Az értelmiség útban van... Budapest: Beszélő 4. próbaszám (december 18.), Évfolyam 1, Szám 4. <http://beszelo.c3.hu/cikkek/az-ertelmiseg-utban-van%E2%80%A6> [Letöltve: 2017.12.07.].
- Lechner Ödön 2005 [1906]: Magyar formanyelv nem volt, hanem lesz. In Keserű Katalin / Haba Péter (szerk.): A modernizmus kezdetei Közép-Európa építészetében. Budapest: Ernst Múzeum.
- Leeb, Susanne 2013: Die Kunst der Anderen: Weltkunst und die anthropologische Konfiguration der Moderne. Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorgrades an der Kulturwissenschaftlichen Fakultät der Europa-Universität Viadrina Frankfurt/Oder. [https://opus4.kobv.de/opus4-euv/files/69/leeb\\_susanne.pdf](https://opus4.kobv.de/opus4-euv/files/69/leeb_susanne.pdf) [Letöltve: 2015. 12.10.].
- Loos, Adolf 2004 [1908]: Ornamens és bűnözés. In Loos, Adolf: Ornamens és nevelés. Budapest: Terc 154-164.
- Luhmann, Niklas 1996 [1995]: Die Kunst der Gesellschaft. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2. Auflage.
- Major Máté 1981 [1951]: Zűrzavar a mai építészetünkben. In Major Máté/Osskó Judit (szerk.): Új építészet, új társadalom 1945–1978. Budapest: Corvina. 47–76.
- Major Máté 1981 [1960]: „Sziget”-ház, „sziget”-lakás vagy közösségi otthon? In Major Máté / Osskó Judit (szerk.): Új építészet, új társadalom 1945–1978. Budapest: Corvina. 195–200.

- Major, Máté 1981 [1961]: A családi ház-problémáról – nem utoljára. In Major Máté / Osskó Judit (szerk.): Új építészet, új társadalom 1945–1978. Budapest: Corvina. 241–247.
- Major Máté 1981 [1975]: Itt a tulipán! In Major Máté/Osskó Judit (szerk.): Új építészet, új társadalom 1945–1978. Budapest: Corvina. 393–396.
- Marlaux. André 1978 [1951]: Les Voix du silence. In Hauser Arnold: A művészettörténet filozófiája. Budapest: Gondolat.
- Mélyi József 2014: Magyar kockák. Roters Kati gyűjteménye. Art Magazin 2014/6: 64.
- Moles, Abraham 1975: A giccs, a boldogság művészete. Budapest: Gondolat.
- Németh Lajos 1985: A paraszti kultúra hagyományát a művészek tudják továbbvinni. In Bosnyák Sándor (szerk.): A néphagyomány vonzásában, Budapest: Múzsák Közművelődési Kiadó, 31-35.
- Nora, Pierre 2010 [1984]: Emlékezet és történelem között, Budapest: Napvilág Kiadó.
- Musil, Robert 1995 [1943]: Tulajdonságok nélküli ember, Kalligram, Pozsony, I. kötet
- Németh László 1981 [1961]: Lakásépítés – ország berendezés. In Major Máté/Osskó Judit (szerk.): Új építészet, új társadalom 1945–1978. Budapest: Corvina. 206–216.
- Óvári Miklós 1977 [1975]: Kulturális forradalmunk három évtizede. In Agárdi Péter (szerk.): Művészetpolitikánk időszerű kérdései. Budapest: Kossuth Könyvkiadó 31-49.
- Owen, Jones 2004 [1852]: Ornamentika. Budapest: CSER.
- Pallag Márta 2006: Ornamentális formák a testfestészetben. In Ornamentika és modernizmus. Ernst Múzeumi Füzetek 2. Budapest. 106–113.
- Prakfalvi Endre 2015: Háztűznéző, Műemlékvédelem LIX.évf. 5.szám. 285-302.
- P. Szűcs Júlianna 2017: A Kádár-kocka bevonulása a kultúrantropológiába. 168 óra, 2017. február 1. <http://168ora.hu/kultura/a-kadar-kocka-bevonulasa-a-kulturantropologiaba-10154> [Letöltve: 2017.10.07.].
- Pynchon, Thomas 2013 [2009]: Beépített hiba. Budapest: Magvető.
- Rajk László 1977: 5 terv, koncept építészet <http://rajk.info/hu/rajk-laszlo-5-terv-1977-.html> [Letöltve: 2017.12.07.].
- Ranciére, Jacques 2009 [2000]: Esztétika és politika. Elme gyakorlatok 3. Budapest: Múcsarnok.
- Rév István 1996: Az atomizáció előnyei. Replika 23–24: 141–158.
- Roters, Katharina (szerk.) 2014: Hungarian Cubes. Subversive ornaments in socialism. Zürich: Parkbooks.
- Schüttpelz, Erhard 2012: Unter die Haut der Globalisierung. Die Veränderungen der Körpertechnik „Tätowieren“ seit 1769. In Abresch, Sebastian/Schaumburg, Christina/Schüttpelz, Erhard/Wolf, Mario (szerk.): We take what you made. Zur Theorie und Praxis digitaler Nutz(nieß)ung. Siegen: Universitätsverlag. 109–152.

- Simon Mariann 2001: Minták és módszerek. A hetvenes évek hazai építésze és a karakter. *Architectura Hungariae* 2001/6. [http://arch.et.bme.hu/arch\\_old/korabbi\\_folyam/10/10simon.html](http://arch.et.bme.hu/arch_old/korabbi_folyam/10/10simon.html) [Letöltve: 2015. 03. 02.].
- Sinkó Katalin 2006: Megjegyzések a 19. századi ornamentika teóriák antropológiai vonatkozásairól. In *Ornamentika és modernizmus. Ernst Múzeumi Füzetek 2.* Budapest: 18–26.
- Sipos Péter 2015: Rákosi Mátyás és a kisebbségi magyarok. In *História* 1995-08. 22-25.
- Steyerl, Hito 2003: Politik der Wahrheit. *Dokumentarismen im Kunstfeld.* Springerin. Herbst 2003. 18-21.
- Steyerl, Hito 2007: Die Ehre der Wirklichkeit. Wann ist das Dokumentarische wahr, wann politisch, wann Kunst? *iz3w* Nr. 302 \*, 2007: 35–37.
- Szalai András: Az én házam az én vágyam. <http://www.c3.hu/scripta/beszelo/97/05/8.htm> [Letöltve: 2017.12.07.].
- Szász János, Szigetvári János 1976: Népi építészetünk nyomában, Budapest: Műszaki Könyvkiadó.
- Szekeres András 2010: Bizonyítékok és lehetőségek. Carlo Ginzburg írásainak margójára In Ginzburg, Carlo 2010: *Nyomok, bizonyítékok, mikrotörténelem.* Budapest: Kijárat Kiadó. 345-354.
- Szelényi Iván 1990: Új osztály, állam, politika. *Replika* 1990/2: 24–46.
- Szemadám György 1985: A festő szerepe – sámánszerep. In Bosnyák Sándor (szerk.): *A néphagyomány vonzásában,* Budapest: Múzsák Közművelődési Kiadó, 50-62.
- Székely Judit 2001: Sátortetőcs családi házak. *ARC'* 2001/6: 30–46.
- Szijártó Zsolt 2014: Houses in the Landscape. In Roters, Katharina (szerk.): *Hungarian Cubes. Subversive ornaments in socialism.* Zürich: Parkbooks. 145–148.
- Szira Henrietta (szerk.) 2010: Pixelből emelt emlékművek. *Ludwig füzetek 6.* Budapest, Ludwig Múzeum.
- Szolnoki József 2014: „Then hubby said: that’ll do” In Roters, Katharina (szerk.): *Hungarian Cubes. Subversive ornaments in socialism.* Zürich: Parkbooks, 149.
- Szolnoki József, Roters, Katharina 2017: *Damnatio memoriae 1989.* In Djerdj, Timea: *Macht, Medien, Mitteleuropa.* Bécs: new academic press, 127-137.
- Tamáska Máté 2008: Kockaházat a skanzenbe? *Múltunk* 2008/3: 98–108.
- Tamáska Máté 2011: A vidéki tér emlékezete. Budapest: Martin Opitz.
- Tar Sándor 1995: *A mi utcánk.* Budapest: Magvető.
- Threuter, Christina 2006: *Ausgerechnet Bananen: Die Ornamentfrage bei Adolf Loos oder die Evolution der Kultur.* <http://www.pattern-project.org/dr-christina-threuter> [Letöltve: 2017.12.07.].
- Tillmann J. A. 2011: A vakfolt hosszú árnya. 2000 – irodalmi és társadalmi havi lap 2011/6. <http://ketezer.hu/2011/06/a-vakfolt-hosszu-arnya/> [Letöltve: 2017.12.07.].

- Todorova, Maria 1999: Die Erfindung des Balkans. Europas bequemes Vorurteil. Darmstadt.
- 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.
- Vasarely, Victor 1983 [1970]: Színes város. A művészet hétköznapi életünkben. Budapest: Gondolat.
- Veress Pál 1985: Dombay Győző megnyitója In Bosnyák Sándor (szerk.): A néphagyomány vonzásában, Budapest: Múzsák Közművelődési Kiadó, 65.
- Veres Péter 1981 [1961]: Lakáskereső – életmű In Major Máté/Osskó Judit (szerk.): Új építészet, új társadalom 1945–1978. Budapest: Corvina. 206–216.
- Weber, Max 1988 [1961]: Tanulmányok, Budapest: Osiris Kiadó.
- Weibel, Peter, Peternák Miklós 2014: „Tudomány nincs művészet nélkül, művészet nincs tudomány nélkül” Budapest: Balkon 2014/2. 10-17.
- White, Hayden 1997 [1961]: A történelem terhe, Budapest: Osiris Kiadó.