

A POSZTKOMMUNISTA „MAGYAR KOCKA”

A HIVATALOS TÍPUSTERVEKTŐL A SZUBVERZÍV PRAKTIKÁKIG

SZÖVEG TEXT: HORNVIK SÁNDOR



KOCKAHÁZ, TOPONÁR, FOTÓ: KATHARINA ROTERS

A titokzatos „magyar kocka” nem más, mint a Kádár-kocka, vagyis a megközelítőleg négyzetes alaprajzú, jellemzően 100 m²-es, sátoertős ház, amelyből állítólag milliányi áll még mindig az országban. Ahogy az a *Magyar kocka* pályázati anyagából kiderül, ez a háztípus nagyjából a hatvanas évek elején terjedt el Magyarországon, és a nyolcvanas évek végéig számított az uralkodó családi ház típusnak, amikor is az „alpesi” váltotta fel. A „magyar kocka” azonban nem szimplán egy pályázati anyag, tetszetős alcímmel: „a gulyáskommunizmus építészeti folklórja”, hanem egy lassan tíz éves kutatási projekt is, amely most könyv formájában is napvilágot lát egy kultúrtörténeti szempontból talán még izgalmasabb alcímmel: „szubverzív ornamentikák a szocializmusban”.² Ahogy a kötetben az ornamentikára esik a hangsúly, és háttérbe szorul az építészeti tömeg, úgy a továbbiakban én sem a „magyar kocka” kialakulásával, illetve a családi házak tipologizálásának problémáival kívánok foglalkozni, hanem inkább a „magyar kocka” és a „szubverzív ornamentika” ideológiai vonatkozásaival.³

Katharina Roters 2005-től fotózza a magyarországi kockaházak homlokzatait Alsószentmártontól Boldogasszonyfán és Sajóládon át Zicsig. A projektnek már a kezdetektől része Szolnoki József munkássága is, aki fotózás közben interjúkat készít a házak tulajdonosaival, illetve adatokat gyűjt a tervezésről és az egykori építésről. Ezek egy része már a könyvbe is bekerült egy válogatás formájában, de a Velencei Biennálé magyar pavilonjában hangsúlyosabban is megjelentek volna a homlokzatokra, illetve a házakra vonatkozó adatok, közvetlenül a fotók alatt, megteremtve a képek földrajzi és társadalmi kontextusát. Sőt Szolnoki tervezett még a pavilonba egy olyan ikonikus tárgyat is, amely a fotók további értelmezését szolgálta volna. A tárgy a „gulyásbetonkeverő” nevet kapta, és egyszerre lenne hivatott felidézni a kalákában épülő házak legmarkánsabb munkaeszközét, a betonkeverőt, illetve a gulyáságyút – avagy hordozható tábori konyhát –, amely a gulyáskommunizmus kifejezéssel együtt kirajzolná a kulturális-politikai kontextust. A kiállítás egyik tervezett infografikájából ugyanis az is tudható, hogy a Kádár-kockák építési ideje egybeesett azzal a politikai és kulturális korszakkal, amelyet a köztudat gulyáskommunizmusként, illetve a legvidámabb barakként ismer.⁴ A remek infografikából ezen túl

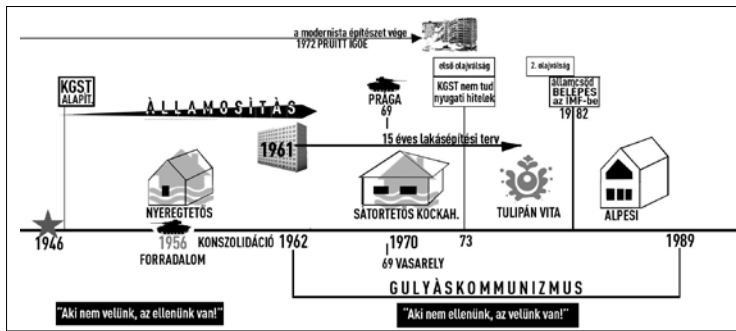
még az is kiderül, hogy a kockaházak elterjedését két nagy árvízhez (1956 és 1969) lehet kötni: 1956 után ugyanis még a régi, nyeregertős, hosszú-házakat építették, 1969 után viszont már kockaházakkal épültek újjá az árvízzel sújtott települések. A korszak végének meghatározását azonban már nem segíti semmilyen természeti katasztrófa, hacsak a privatizációt és a többpártrendszert nem tekintjük annak.

A gulyáskommunizmusról mesélnék a betonkeverő alatti szavak is, amelyek a Kádár-kockák ideológiai és kulturális koordinátarendszereit jelölik ki a következő fogalompárok mentén: népi vs. modern, tervezdalkodás vs. hiánygazdaság, nemzeti forma vs. szocialista tartalom, falu vs. város, spontán építészet vs. műépítészet, egyéni vs. kollektív. Szolnoki ezáltal azt sugallja, hogy a szimbolikus betonkeverő (avagy a népi építkezések) egzisztenciális, politikai és kulturális helyét e fogalmak mentén kellene és lehetne meghatározni. Vagyis ezek a fogalmak, illetve vonatkoztatási rendszerek és szótárak értelmezhetik azoknak a homlokzatoknak az esztétikai kultúráját, amelyeket Roters örökít meg a fotográfiáin. A rendszer, avagy a Kádár-kori kulturális geográfia felrajzolásához azonban nélkülözhetetlen az a kapocs, amit maguk az építők és az építetők jelentenek, akik a maguk nyelvén értelmezik az ideológiákat (legyen az akár kollektív, akár személyes) és a tárgyi világ, illetve az épített környezet közötti kapcsolatot. A könyvből valami már fel is villan ezen építői „programok” esztétikájából és politikájából, amiből viszont sejthető, hogy ez a bizonyos kapocs nem igazán fogja összekötni Szolnoki helyspecifikus ideológiakritikáját és Roters vernakuláris, modernista fotográfiáját, amely szinte autonóm, absztrakt képként tálalja a homlokzatokat.

Ha viszont nem köti össze, akkor csak fokozza azt a termékeny feszültséget, amely Roters esztétizáló dokumentarizmusa és Szolnoki posztkommunista társadalomkritikája között feszül. A német fotográfust ugyanis elsősorban a házak homlokzatának absztrakt ornamentikája nyűgözi le, melyet összekapcsol a modernizmus nonfiguratív képzőművészeti esztétikájával, ami szerinte nem tartozott az államilag támogatott, tehát a kommunista szempontból üdvös kategóriába. Ez az esztétikai és kultúrpolitikai helyzet azonban a korai Malevicstől a kései Vasarelyig, vagyis az 1910-es évektől az 1980-as évekig meglehetősen bonyolult, ami ha nem



KOCKAHÁZ, SZÉKELYSZABÁR, FOTÓ: KATHARINA ROTERS



IDŐTENGELY (INFOGRAFIKA) VÁZLAT, SZOLNOKI JÓZSEF, 2013

is teszi lehetetlenné, de legalábbis megnehezíti az absztrakt képzőművészet ellenkulturális értelmezését. Roters azonban nem is annyira az esztétikára helyezi a hangsúlyt, hanem inkább a politikára, hiszen az ornamentikának szubverzív potenciált tulajdonít, ami látszólag valóban kiemeli nemcsak a házat, de annak építőit is a sztereotípiák és a statisztikák szürke zónájából. Sőt Roters a fotókat kísérő szövegében kifejezetten megkonstruál egy tudattalan, szubverzív vizuális praxist, ami a homlokzatok díszítése során a konformitással és az elidegenedett kulturális termeléssel szemben érvényesítette saját ellenkulturális, esztétikai szempontjait.

Innen nézve persze már nem is igazán az számít, hogy miként alkalmazta a nép a modern képzőművészeti formakincset, amely a hatvanas évek végétől kezdve már a hivatalosan elfogadott, avagy támogatott művészetnek is legitim elemévé vált, hanem az, hogy a nép mindezt a vizuális, díszítő praxist a hivatalos konformizmussal és az arctalan kommunizmussal szemben alakította ki. Közben azonban igen érdekessé válik az is, hogy ez a bizonyos szubverzív praxis, a kaláka (az alulról szerveződő, baráti kollektíva) és a „népművészet” modernista módon jelenik meg a fotósorozaton. Roters ugyanis „kiretusálja” a képből azokat a zavaró tényezőket (vezetékek, oszlopok, használati tárgyak), amelyek esetleg elterelnék a figyelmet magáról a homlokzatról. Így a homlokzat egy kvázi-neutrális térben jelenik meg, mintegy saját jogán, egyfajta autonóm műalkotásként, miközben az interjúk alapján az autonóm „népművész” figuráját valószínűleg nem lehet majd rekonstruálni.

A kockaház mint kulturális toposz amúgy nagyjából egyidős magával a jelenséggel, bár hajdanában még nem igazán emelkedett az önálló képi toposz rangjára. Az egyik első és ritka kivétel Birkás Ákos munkásságában lelhető fel. Birkás fotórealista technikával megfestett 1973-as *Új háza* ugyanis nem más, mint egy puritán megoldásokkal kivitelezett, „magyar kocka”. A fotórealizmus esztétikája alapján feltételezhető, hogy a festmény mögött szociográfiai szándékok rejtőzhetnek, habár ugyanannak a háznak egy másik megjelenése kicsit tovább bonyolítja a helyzetet. Ebben az esetben már a cím is gyanús és árulkodó: *Új ház régi keretben a festő falán* (1973). A fotórealizmusra jellemző kép a képben szerkezet ugyanis nem írja le maradéktalanul azt a kibillent struktúrát (ferdén áll a ház a képen), amelyet Birkás megragadni óhajtott, és amely a szocialista kultúra önreprezentációjának és legitimációs törekvéseinek kudarcát éppúgy felvillantja, mint a fotórealizmus „felszínességének” esztétikai abszurditását. A képen ráadásul egy rossz, „ferde” fotó alapján készült festmény reprezentálja a szocialista otthont, a polgári milió sablonos pótlékát, az arctalan kockaházat.

Birkás „új háza”, avagy az új és modern vidék portréja csak a rendszerváltás után kapott újabb gellert, többek között Gyenis Tibor és Gerhes Gábor munkásságában. Amíg Gyenis a vidéki, „paraszti” kultúra esztétikai paradoxonját (modern vs. tradicionális) állította fókuszba, addig Gerhes Gábor az egzisztenciális és politikai ellentmondásokat hegyezte ki. Amikor Gyenis megfestette, színpadra állította, majd lefotózta a malevicsi homlokzatot azzal a címmel, hogy *Ilonka néni a tiszta formák geometriájával álmodott* (1999), akkor talán ugyanazt a kérdést vitte el az abszurd irányába, amely Roters és Szolnoki kutatásait is motiválta: a szocialista

vizuális kultúra modernizmusát. Gerhes viszont inkább antropológiai és emlékezetpolitikai szempontból közelített a Kádár-kockához, és annak személyességéhez, illetve a személyesség és a kollektivitás paradoxonjához, amikor digitálisan megduplázta a szülői házat és a végtelenig élezte a kockaházak uniformitásának vizuális kultúráját (*Szülői ház kétszer*, 1999). Gerhes később ugyanezt a házat emelte be a posztoszocialista kultúra borgei allúziókat (*Kínai enciklopédia*) keltő, abszurd etnográfiai leképezésébe a *Sok természet* című fotósorozatába (2008), immáron *Homályos lakóház*ként megnevezve. Sőt egy nagyon hasonló kockaház jelenik meg Nemes Csaba festménysorozatán is a tatárszentgyörgyi romagyilkosságok szimbolikus erejű vizuális háttereként (*Roma család újjépítésű házzal*, 2009). És a Kádár-kocka adja a formát Bukta Imre politikai antropológiájához is, vagyis *A ház* című installációjához (2012), ahol azonban a négy homlokzat már egyértelműen csak a couleur locale-t szolgálja, megteremtve azokat az esztétikai kulisszákat, amelyek között a rasszista és „poszt-nacionalista” Másik Magyarország emberi sorstragédiái kibontakozhatnak.

A *Magyar kocka* esztétikai politikája (Jacques Ranciere kifejezésével élve) amúgy talán éppen a Másik Magyarországhoz képest rajzolódik ki a legerőteljesebben, hiszen Bukta realista pátozával szemben egyfajta abszurd, naturalista és objektív (fotográfus és etnográfiai) nézőpontot kínál ahhoz, hogy megkonstruálhassuk a szocialista vizuális kultúra geopolitikai térképét. Nemes és Bukta kockaházai viszont arra mutatnak rá, hogy talán az identitás legfontosabb markerei nem elsősorban az építészetben és a díszítőművészetben található fel. Ebben az irányba mutat az is, hogy az identitás kérdései a Kádár-korban (és a rendszerváltás után is) összefonódtak a hivatalos, internacionalista, kommunista (majd később szocialista) ideológia problematikájával, amely az univerzális és a partikuláris dialektikus szintézisére törekedett, és ekként hajlamos volt megtérni a kisebb elhajlásokat, különösen akkor, ha azok csupán lokális szinten érvényesültek, és nem igazán voltak láthatók magasabb és reprezentatívabb fórumokon.



KOCKAHÁZ, KISKASSA, FOTÓ: KATHARINA ROTERS

A vizuális kultúra kutatása szempontjából persze a kockaházak kapcsán ennek az egész szubverzív folyamatnak a történetisége a legérdekesebb, amelyben remek útjelző lehet Victor Vasarely 1969-es budapesti kiállítása, amit egyik infografikájában Szolnoki is kiemelt – gondolom a geometrikus díszítőmotívumok egyik lehetséges forrásaként. Vasarely persze itt inkább csak egy szimbolikus figura, aki egyrészt az op artot, másrészt a hatvanas évekbeli modern, popos, áramvonalas dizájnt képviseli, amely a képes hetilapokon keresztül nyilvánvalóan beszivárgott a kockaház-építők optikai tudattalanjába (Walter Benjamin kifejezése) is.⁵ Onnan pedig átkerült a szocialista vizuális kultúrába, amelynek Roters és Szolnoki egyfajta posztkommunista értelmezését adja, miközben egységesnek tételezi azt a korszakot (gulyáskommunizmus), amelyet talán érdemes lenne a nagy narratívák szellemében kettéválasztani, és a hetvenes évek végétől inkább már fridzsiderszocializmusról beszélni, amelynek összeomlása aztán az addig a kulisszák mögé rejtett társadalmi és politikai feszültségek (szegénység, rasszizmus) nyílt, posztkommunista robbanásához is vezetett.⁶

Ha viszont már ennyi szó esett a posztkommunizmusról, akkor azt is érdemes megjegyezni, hogy amíg a posztmodernizmus építészeti kibontakozását a közmegegyezés egyértelműen 1972-höz köti, addig a



KOCKAHÁZ, MAROSCA, FOTÓ: KATHARINA ROTERS

posztkommunizmus megjelenését már jóval nehezebb egyetlen évhez vagy eseményhez kapcsolni. A célszerű választás nyilván 1989 lenne, de ahogy a rendszerváltás sem abban az évben kezdődött, úgy a kommunista, illetve a szocialista társadalom és kultúra posztkommunista kritikája is komoly múltat mondhat magáénak.⁷ Ettől függetlenül persze – jogi, gazdasági és alkotmányos értelemben – 1989 jó dátum, csak éppen a kulturális rendszerváltás és a piacgazdasági reformok már a nyolcvanas évek elején beindultak, ami nyilván nem lehetett független a Szolnoki grafikus kronológiájában is szereplő 1982-es államcsódtól, illetve a gazdaság állami szabályozásának lazításától és a szociális piacgazdaság kiépítésétől, amely nyilvánvalóan csak felerősítette a kultúrpolitikában egyre inkább terjedő – laissez faire – liberalizmust. Később pedig, a rendszerváltás után talán ugyanez az immáron nyíltan kapitalista fókusz vezetett oda, hogy a poszt-szocializmus gazdasági logikája szertefoszlatta a szociális háló illúzióját, és teret engedett az addig elfojtott politikai indulatoknak is.

Újabban a merev, oppozicionális struktúrák (kelet–nyugat, szocializmus–kapitalizmus) elemzése helyett a posztkommunista állapot értelmezésekor már az dívik, hogy a helyi, posztszocialista narratívákat beillesztik a nagy narratívákba. Ovidiu Tichindeleanu például a szocializmust a modernizmus, a posztszocializmust pedig a posztmodernizmus nagy elbeszélésével olvassa össze, miközben arra is felhívja a figyelmet, hogy amíg a posztmodernizmus és a késő kapitalizmus a nemzeti identitás és a politikai tudat eltörlésén munkálkodik, addig a posztkommunizmus éppen hogy nem globális és posztnacionalista, hanem nagyon is lokális és nacionalista, miközben a felemás modernizáció gazdasági katasztrófái sújtják.⁸ Hasonló értelemben mutat rá ugyanerre az eszmetörténeti és kultúrpolitikai problematikára Piotr Piotrowski is, aki az agorafóbia fogalma mentén elemzi az új, posztkommunista nemzeti kultúrák és a globalizált kapitalista világ viszonyát.⁹ Miközben azonban a jelen, illetve a „poszt” tekintetében a

szocialista helyzet egyre világosabbá válik, addig a múlt, illetve a kommunizmus ellentmondásai továbbra sem rajzolódnak ki kellő élességgel, amit az is mutat, hogy újabban a kolonialista-posztkolonialista nagy narratívába is megkísérlik beilleszteni a KGST régióját.¹⁰ Ez a narratíva persze helyelközzel még passzolhat is a balti országok történelmére az orosz hódítással és a nyelvi-kulturális gyarmatosítással; a magyar, a román, a lengyel, vagy éppen a délszláv helyzetet azonban csak nagyon átvitt értelemben képes leírni, hiszen nálunk például – a Rákosi-korszaktól eltekintve – nem igazán történt kulturális gyarmatosítás, mert nagyon kevesen fogadták el a szovjet kultúra primátusát. Innen nézve lenne nagyon érdekes szóra bírni valahogy azt a bizonyos optikai tudattalant, amelynek kiváló vizuális dokumentumai a bizonytalan eredetű (úgy tűnik, hogy nem létezett a nagybetűs, szovjet Típussterv) „magyar-kockák” is.

A nagy kérdés persze innen nézve is az, hogy a szubverzív ornamentikák vajon mennyire is voltak kreatívak és szubverzívek, és mennyire csupán az aktuális, populáris vizuális kultúra mellékes lenyomatai. A válasz nem egyszerű, mert például a kvázi kollektív, geometrikus mintakövetés olyan lokális, egyéni értelmezésekkel is párosult, mint hogy az építő „programja” szerint jelenjen meg a homlokzaton az olimpiai láng a montreali olimpia alkalmából, vagy hogy a kéznél lévő építési „hulladékot” (csempét, követ) használják fel díszítésként. Posztkommunista szemmel azonban ez a fajta szubverzív, díszítő tevékenység kényelmesen belesimul a fogyasztói döntések és a fogyasztói önrendelkezés (szuverenitás és autonómia) alapvető, kapitalista illúziójának megteremtésébe, amely nyilván nem hagyta érintetlenül a nem is annyira kommunista, mint inkább államkapitalista Kádár-rendszer működését sem.

Jegyzetek:

- ¹ A „Magyar kocka. A gulyáskommunizmus építészeti folklorja” című pályázatot Készman József kurátor nyújtotta be a 2014-es Velencei Építészeti Biennálé Magyar Pavilonjának pályázati kiírására. A résztvevő művészek: Katharina Roters és Szolnoki József.
- ² Katharina Roters: Hungarian Cubes. Subversive Ornaments in Socialism. Park Books, Zürich, 2014. A kötetben Prakfalvi Endrétől és Szijártó Zsolttól is olvasható egy-egy építészettörténeti, illetve kultúrtörténeti tanulmány.
- ³ A kockaházak tipológiájához és genealógiájához lásd bővebben: Tóth Zoltán: Melyik ház „kockaház”? Mit mond a művelt középosztály egy munkásháztipusról? (Korall, 2010) http://epa.oszk.hu/00400/00414/00031/pdf/Korall_40_005-044.pdf
- ⁴ Valuch Tibor: A „gulyáskommunizmus” valósága (2002) <http://www.rev.hu/portal/page/portal/rev/tanulmanyok/kadarrendszer/gulyas>
- ⁵ Walter Benjamin: A műalkotás a technikai reprodukálhatóság korában (1936) http://www.aura.c3.hu/walter_benjamin.html
- ⁶ Ebbe az irányba mutat Szalai András értelmezése is a kockaházakról és azok eklektikus díszítésményeiről: Az én házam, az én vágyam. (Beszélő, 1997) <http://beszelo.c3.hu/cikkek/az-en-hazam-az-en-vagyam>
- ⁷ A Nyugat szívesebben köti a posztkommunista állapot kezdetét a Szovjetunió 1992-es összeomlásához, mintsem a romániai, a lengyel vagy a magyar rendszerváltáshoz: Susan Buck-Morss: The Post-Soviet Condition (2006) <http://falcon.arts.cornell.edu/sbm5/documents/theorizing%20today.pdf>
- ⁸ Ovidiu Tichindeleanu: The Modernity of Postcommunism (Idea, 2006) <http://idea.ro/revista/?q=en/node/41&articol=404> A nacionalizmusról a közép-kelet-európai régióban lásd még: Edit András: The Unavoidable Question of Nationalism (Springer, 2010) <http://www.springer.at/dyn/heft.php?id=64&pos=0&textid=0&lang=en>
- ⁹ Piotr Piotrowski: Art and Democracy in Post-Communist Europe. Reaktion, London, 2012.
- ¹⁰ David Chioni Moore: Vajon a poszt- a posztkolonialisban ugyanaz, mint a posztszovjetben? (2000, 2001) http://www.ketezer.hu/menu4/2008_09/moore.html

THE POST-COMMUNIST „HUNGARIAN CUBE”

FROM OFFICIAL STANDARD DESIGNS TO SUBVERSIVE PRACTICES

The mysterious „Hungarian cube” is nothing else than the Kádár cube, that is an almost square shape house with a tent-shape roof and appr. 100 m² floor area of which about 1 million still exist in the countryside according to estimations. This design became widespread sometime in the 1960s in Hungary, and remained a prevailing one of family housing till the late 1980s when it was replaced by the „alpine” version. The „Hungarian cube”, however, is not simply a material submitted for a design contest, with an attractive subtitle as follows: „the architectural folk art of

goulash communism”, but an almost ten-year-old research project as well, which has been published now as a book with a different subtitle which sounds even more exciting from the aspect of culture history: „subversive ornaments in socialism”. As the volume emphasizes ornamentation, whilst pushing the architectural mass into the background, in this study I ambitioned to deal with the ideological relevances of the Hungarian cube and subversive ornamentation rather than the evolution of the „Hungarian cube” or the issues related to the typology of family housing.