

Rejtőzködő művészet
Nem hivatalos művészeti stratégiák 1949–1953 között,
és a progresszív művészet útjai (kitekintéssel 1957-ig)

PhD disszertáció tézisei

Szeifert Judit

Eötvös Loránd Tudományegyetem
Művészettörténet-tudományi Doktori Iskola

2011

A dolgozat célja a progresszív, avantgárd illetve absztrakt, elsősorban baloldali elkötelezettségű művészek a Rákosi-korban (1949–1953) kialakított művészeti és életstratégiáinak topográfiai feltérképezése, néhány jellegzetes példa részletesebb elemzésével illusztrálva az egyes stratégiai típusokat. Másrészt a kommunista kultúrpolitika, a „nemlétező cenzúra” működésének nyomán képződő fehér foltok felderítése a magyar képzőművészet térképén, illetve e működés mechanizmusának a vizsgálata az egyes művek és alkotók konkrét eseteinek tükrében. Mindezeket a korszak politikai és az azzal áthatott művészeti mozgásaiba ágyazva vizsgálom és mutatom be, hangsúlyozva, hogy minden alkotó története egyedi eset, még ha tipológiailag be is sorolható egy-egy tágabb csoportba.

A helyzet egyik legfontosabb sajátossága a folyamatosságban rejlik, ami leginkább a „hivatalos – nem hivatalos” szférák közötti stratégiai játszmák történetében ragadható meg, amelyekkel a művészet és az alkotók számára aktuálisan kimért teret próbáltak a résztvevők szélesíteni, illetve szűkíteni.

Az egyes történeti korszakok közti különbség legmarkánsabban a művek keletkezéstörténetéhez való utólagos viszonyulásban, a művek sorsát befolyásoló és meghatározó adminisztratív-ideologikus környezet megítélésében, a történeti (tényszerű) igazság feltárása tekintetében mutatkozik meg. Rendszeres, alapos tudományos tényfeltáró munkát feltételez az adott korszak kultúrpolitikájára, hivatalos és főként rejtőzködő művészeti életére vonatkozóan. A munkához elsődleges forrásul a meglévő dokumentumok (naplók, feljegyzések, visszaemlékezések, levelek) szolgálnak, amelyek vizsgálata alapján tárhatók fel az alkotók elhallgatásának körülményei, az egyes művek nyilvános meg nem jelenésének okai stb.

Mert a hivatalos követelmények ellenében keletkező művek megszületését a folyamatos kontroll ellenére sem tudták megakadályozni, de a korszak specifikuma az, hogy a hatósági művészetpolitikai törekvés mindent elkövetett, hogy legalább a kulturális propagandából való kirekesztéssel, vagyis az elhallgatással ítéljen halálra műveket és művészeket.

Kelet-Európa (más elnevezéssel Közép-Európa, Közép-Kelet-Európa, Kelet-Közép-Európa, a „szocialista országok”, a „Varsói Szerződés tagállamai”, „keleti blokk” stb.) területén a művészek a XIX. század közepe óta egyetemes nyelvként használták a nyugat-európai eredetű stílusokat, az impresszionizmust, a realizmust, romantikát, naturalizmust, majd a posztimpresszionizmus és az avantgárd izmusok változatait, amely ezáltal az egyetemes diskurzusok résztvevőivé avatta őket. A négy évtizedes szovjet blokk izoláció azonban megváltoztatta a helyzetet. Keleten rendeletek szorították ki a művészetet és a művészeket a nyilvánosságból. Hiányzott a nyugati művészeti élet két alapvető komponense: a szabad, elfogulatlan, nyilvános kritika és a műpiac. A kritika cenzúrázott, a műkereskedelem állami monopólium volt.

1989 után, a vasfüggöny felszámolását követően megnyíltak a kutatás lehetőségei, és kiállítások sora született, amelyek a régió művészetét egymástól elkülönülő entitásokként igyekeztek bemutatni. A tárlatokhoz kapcsolódó katalógusok tanulmányai ugyan sokszor inkább tájékoztató jellegűek, de mindenképpen a további alapos kutatás irányába tett fontos lépéseknek számítanak. Fokozatosan egyre árnyaltabb kép bontakozhatott ki a térség egyes országainak avantgárd művészetéről, illetve azoknak háború utáni továbbéléséről, de valójában ezek a feldolgozások nem valósították meg maradéktalanul a kelet-európai progresszív (avantgárd) művészet kontinuitásának vizsgálatát, illetve a helyi kultúrpolitikai sajátosságok, és a művészettörténeti előzmények függvényében érvényesülési lehetőségeinek kutatását az egyes szatellit-országokban, a diktatúra éveiben. A továbblépés az egyes országok művészetének alaposabb kutatását feltételezi, ehhez kapcsolódik a jelen dolgozat.

A szovjetizálódás folyamata azonos mechanizmussal, és időben is paralel módon zajlott Magyarországon és a többi szatellit államban, Csehszlovákiában, Romániában, Bulgáriában és Lengyelországban. Jugoszlávia kivételt jelentett, hiszen ott éppen 1949-re lazultak fel a szovjet hatalomhoz fűződő kötelékek. Így a blokkon belül kiközösített szerepe egyfajta szabadságot is eredményezett számára, és ez a kultúrpolitika terén és a művészeti folyamatokban is tetten érhető.

Magyarországon, nagyjából régióban elfoglalt helyének megfelelően, körülbelül Lengyelországgal párhuzamosan ment végbe a szovjetizálódás folyamata. Néhány speciális eltérést leszámítva a képzőművészeti fordulat ceremóniája – a megvalósulás gyorsaságától függetlenül – jól morfológizálható. Mindenütt hasonlóan, a kommunista pártvezető vagy a szakterület ügyeivel megbízott ideológus a politikai lépésekkel párhuzamosan, eleinte óvatosabban, majd egyre nyíltabban utal az avantgárd irányzatoknak a néptől távoli, a kor „forradalmi valóságától” elszakadó mivoltára. A régió országaiban azonos módon a politikai vezetés taktikai szövetségeseket keres és talál is az avantgárddal szemben álló idősebb nemzedék mestereiben. Magyarországon elsősorban Bernáth Aurél, Szőnyi István, Pátzay Pál és Pór Bertalan neve merülhet fel e tekintetben. Mellettük az átmenet időszakában taktikai szövetséget kötnek a világháború morális következményeivel felelős szembenézést kívánó, a korszerű szocialista tömegművészet igényeit megfogalmazó, de annak újdonsült optimista jellegű követelményeit hevesen elutasító, nehezen kezelhető „újbaloldali realistákkal”.

Magyarországon a szovjetizálódás időszakát, az 1945-től 1948-ig tartó négy éves időszakot a művészeti életben a különböző felfogásokat képviselő művészek és művészettörténészek heves vitái jellemezték. Ezek középpontjában a művészet funkciójának és a realizmusnak a kérdése állt. Ennek a vitasorozatnak legfőbb mozzanatait felidézve jól érzékelhető a szocialista realista művészet fokozatos térhódításának, s egyben a művészeti élet szovjetizálásának menete.

A szocreál művészet csak 1949 közepére-végére vált végleg hivatalossá hazánkban, és 1949–1953 között, a Rákosi-rendszer személyi kultuszának időszakában jutott kizárólagos érvényre. Mivel a szocreál a kommunista rendszer propaganda-művészeteként értelmezhető, így a politikai színtéren, a hatalomban végbement változásokkal párhuzamosan, azzal szoros összefüggésben erősödött illetve gyengült érvényesülése hazánkban is.

Az általam vizsgált alkotók a progresszív művészet képviselői közé tartoztak az 1948–1949 előtt, azaz a szocreál hivatalossá válása előtt. Főként az 1945 és 1948 közötti időszak fontos ebből a szempontból. Értelemszerűen azon alkotók életművére gyakorolt hatást érdemes vizsgálni, és lehet csak az adott időszakban (1949–1953 között, kitekintéssel 1957-ig) kimutatni, akiknek munkássága már 1945 után számottevő, illetve legalább már a két világháború között volt kialakult szemléletmódjuk, határozott stílusuk. Ezek az alkotók valamikor 1900 körül születtek (egy-egy kivételtől eltekintve, mint például Kassák Lajos). Tehát a vizsgálat köre nem terjed ki a negyvenes évek végén, az ötvenes évek elején induló művésznemzedék tagjaira, még akkor sem, ha az adott életmű vizsgált korszakunkra eső szakasza a hivatalos kultúrpolitika követelményeitől radikálisan eltér.

1948 után alapvető és érzékelhető változások következtek be a progresszív művészek életművében. A dolgozatban elsődlegesen a **módosulások, változások** vizsgálata és érzékeltetése a cél. Azt vizsgálom, hogy a korszak hivatalos követelményei hogyan hatottak, milyen *változásokat* hoztak, kényszerítették ki egészen más irányba elkötelezett művészekről (pl. Kassák Lajos, illetve az Elvont Művészet csoport tagjai), az ő személyes történeteik, művészetük alakulása a korszakban példaértékű és kulcsfontosságú momentum. Hiszen a szocialista realista követelményrendszer és a korszak politikai és kultúrpolitikai elvárásai sajátos művészetszociológiai helyzetet teremtettek, amelyre az egyes művészek

különbözőképpen reagáltak, amiből a művészek hozzáállása szempontjából alapvető eltérések adódtak. Ezeknek a leírása – még akkor is, ha a hivatalos kultúrpolitika irányába tett lépésekről van szó – éppúgy hozzájárul a korszakról alkotott árnyaltabb, teljesebb kép kialakításához, mint a kívül- illetve ellenállás módjainak, azaz a nem hivatalos művészeti stratégiáknak a vizsgálata.

A fejezetekben bemutatott néhány példa elsősorban reprezentatív minta, amely jól mutatja, hogy a korszakban nincsenek egyértelműnek tekinthető helyzetek, minden egyéni eset más és más, és alaposabb körütekintés és vizsgálat után ítélni csak meg helyesen.

Elfogadók (Közreműködők)

A korszakban a hivatalos elfogadottság elsődleges kritériuma, a szövetségi tagság volt. De ez még nem jelentette automatikusan azt, hogy a tagságot elnyert művész a hivatalos művészeti élet szereplőjévé vált. A második lépést a hivatalos kiállításokon való szereplés jelentette, azaz a kiállítások zsűrijének kellett megfelelni. A megélhetéshez még ez sem volt elegendő, azaz, akik a Szövetségen belül, vagy annak jóvoltából nem jutottak állandó munkahelyhez, illetve az állami megbízásokból, vásárlásokból kimaradtak, azok ugyanúgy nem tudtak szövetségi tagként megélni művészetükből, mint azok, akik e tagságot sem nyerték el.

Kiemelt helyet foglaltak el a minisztériumi alkalmazottak, illetve a Képző- és Iparművészeti Főiskola oktatói, ez nem csak magasabb rendszeres fizetéssel járt, de társadalmi rangot is jelentett. A korszakban kialakított állami kitüntetések és művészeti díjak szintén presztízst, valamint egyszeri magas összeggel járó honoráriumot is jelentettek a díjazottaknak. A hivatalosan elismert művészek között klikkek alakulnak, így például a hatalommal kompromisszumot kötött egykori Gresham-kör prominensei, Bernáth Aurél, Pátzay Pál és Szőnyi István körül gyülekező polgári körök, akik elfogadták az új feltételeket, de közben saját (posztnagybányainak nevezett) stílusukat is megtartották. Pogány Ö. Gábor zászlaja alatt pedig a két világháború közötti, az avantgárd művésztől „megtisztított”, baloldali hagyományokat követő új realista művészek sorakoztak fel.

Az 1945 előtti progresszív (avantgárd, sőt absztrakt) művészet képviselői közül 1949 után hosszabb-rövidebb ideig többen is a szocreál alkotói lesznek, illetve igyekeznek a hivatalos követelményrendszernek megfelelni. Néhány példa szemlélteti ennek a „hivatalos művész” státusznak néhány változatát, a hivatalosan elismert avantgárd alkotók kisebb mértékű igazodásától, az egészen radikális szemléletváltásáig (pl. Bán Béla, Lossonczy Tamás).

A művészek féltek, ezért volt szükséges a titkolózás, azaz a szocreálba nem illeszkedő művek titokban tartása. A félelem a korszak megfélemlítés-mechanizmusából, a folyamatos ellenőrzések nyomán kialakult fenyegetettség-érzéssel terhes légkörből ered.

A sorra zajló koncepciók perek, az élet minden területére beszivárgó ellenőrzések, számonkérések stb. alapozták meg ezt a félelmet. A lehetőségek elfojtása, illetve a szabad alkotói légkör megszüntetése voltak a félelem okai, és egyben ennek az alapvető közegnek az elvétele már maga is büntetés volt. A műterem rejtekében, a nyilvánosság elől elzártan készülő, az alkotók saját gondolat-, érzés- és kifejezésvilágában fogant műveit a gondolat szabadságának kifejezéseként élték meg, és ennek megfelelően óvták.

Ahogy arra Meszerics Tamás is rámutat az 1945–1956 közötti politikai ellenállást elemző tanulmányában, a politikai rendszer jellegzetességeitől függ, hogy melyik cselekvés számít ellenállásnak. Ha a néhai kelet-európai sztálinista-kommunista rezsimek esetében a helyes rendszertani meghatározás a totalitárius állam, amelynek legfontosabb jellemzője, hogy alattvalóit életük minden területén ellenőrizni akarja, és a rendszer aktív szolgálatára kényszeríti, akkor ebből logikusan következik, hogy minden egyes nem ellenőrzött magáncselekedetben ellenállást kell, hogy lássunk.

Ezt a képzőművészet területére alkalmazva tehát, (politikai) ellenállásként, azaz nem hivatalos művészeti stratégiaként értékelhető korszakunkban a hivatalos elvárásokat figyelmen kívül hagyó alkotói attitűd, valamint az alkotással való időleges vagy végleges felhagyás, illetve a „hivatalos” és „illegális” művek párhuzamos készítése (az ún. „kettős könyvelés”) is.

Az utóbbi csoportba tartozó, ide sorolható művészek esetei természetesen szintén egyéni eltéréseket mutatnak, mind a motivációt, mind a megvalósítást illetően. Mint a bemutatásra kerülő művészek esetei alapján látható, a festőknél sokkal nehezebben kitapinthatóak ezek a párhuzamosságok, mint a szobrászok esetében, ahol a hivatalos felkérések valódi megélhetést is jelentettek az azokat elnyerő alkotóknak. A szocreál művészettel szemben, vagy azon kívül álló felfogású művészek is készítettek egy-egy hivatalos kiállításra szánt művet. Azonban vannak, akiknél ez a párhuzamosság csak szórványos jelenségnek számít. A „kettős könyvelők” között azon festők akkori tevékenységét említem, akiknek életművében az adott korszakban (is) jellemzően paralel módon volt jelen a realiztikus és az absztrakt formanyelv. „Realisztikus” műveikkel a hivatalos művészet részesévé váltak, azaz rendszeresen szerepeltek az országos tárlatokon, illetve esetenként készítettek hivatalos felkérésre műveket (pl. Marosán Gyula, Martyn Ferenc).

Elutasítók (Kívülállók)

A külső hatásoktól, a művészeti élet változásaitól és az elvárásoktól való távolmaradás egyik legkézenfekvőbb formája a privát alkotói szféra burokszerű védelmébe való menekvés, a személyes mikrokozmosz történéseinek képpé formálása.

A negyvenes évek végén alapvetően megváltoztak a magyar művészeti élet színterei. A diktatúra erőszakosan birtokba vette a kultúra irányítását is, gyakorlatilag megszűntek a művészeti élet egyéb nyilvános fórumai, a galériák, klubok és kávéházak. Az egyetlen találkozási lehetőség a privát szféra maradt, a közélettől való elzártság, a félelem szülte tartózkodás mind szellemi, mind fizikai értelemben kizárólagossá tette a magánéletbe való visszavonulást, a katakombaszerű létet. Az ötvenes években, de különösen a Rákosi-korban tehát a hivatalostól eltérő, azaz a *nem hivatalos* (progresszívebb) művészeti törekvések nem csak a hivatalos szcénában, de az ún. második nyilvánosságban sem jelenhettek meg, azaz a kultúra legitim és alternatív színhelyein sem kaphattak nyilvánosságot. A korszakban tehát a *nem hivatalos* művészet egyet jelentett a *nem nyilvános* művészettel. Ezek a szellemi helyszínek nem tekinthetők valódi művészeti szcénának, elsősorban bizalmi alapon működő baráti társaságok, szellemi, élet- és sorsközösségek voltak, ahol művészeti kérdésekről csak informálisan esett, eshetett szó. De ezekben az években minden lehetőség nagy jelentőséggel bírt, így ezek a közösségek az egzisztencia helyei, a túlélés terei voltak, ahol eszmecserék folytak, folyhattak, ezek segítették elviselni és túlélni a korszak szellemi sivárságát.

A Rottenbiller utca 1. II. emelet 17. számú társbérletbe 1948 áprilisában költözött be a Vajda Júlia – Jakovits József házaspár, valamint Bálint Endre feleségével, anyósával és gyerekeikkel. A fojtogató politikai légkör, az egyre erőteljesebben érezhető művészettel szembeni hivatalos követelmények, a kényszerű összezártság, a tér hiánya, valamint az egzisztenciális bizonytalanság az alkotómunkának nem kedvezett, ezt bizonyítja az ekkor született művek kevesebb száma, illetve hogy az itt élő három művészek oeuvre-jében megszorodtak a megkezdett, de be nem fejezett kompozíciók.

Vajda hagyatékának hatása a legfőbb kohéziója e társaságnak, de a három itt élő alkotó szuverén művészegénység, Vajda szellemiségének és művészetének őrzői és örökösei egyben, de semmiképpen sem epigonjai. Hol konkrét, hol láthatatlan szálakkal kapcsolódnak mesterük-ösük művészetéhez. A vajdai örökség mellett az Európai Iskola jelzi még azt a közösséget, amelynek ebben a társbérletben egyetlen nagyobb koherens maradványa élt tovább. Amint az egyéni művészi utak elemzéséből látható, az összezártság ellenére immár

egyre inkább autonóm, egymástól eltérő alkotói utak érlelődtek, de művészi alkatuk, illetve életművük különbözősége ellenére is az itt élők közösséget alkottak. A legfontosabb közös vonás művészi attitűdjük volt, és a közösen vállalt életforma: mindhárman vállalták, hogy a lakás 1948-tól 1967-ig a nap minden szakában (szó szerint) nyitva állt a hivatalos kultúrából és közéletből kivonult-kiszorult értelmiségiek, majd az egyre nagyobb számban jelentkező fiatalok előtt.

Az egymástól elszigetelődött alkotók különböző, sokszor a művésztől távol álló megélhetési forrást választottak, így alakítva ki művészi szuverenitásuk egzisztenciális háttérét. Ezekben az izolált világokban tovább érlelték és folytatták már megkezdett életművüket, figyelmen kívül hagyva a szocreál elvárásokat, mint Korniss Dezső, Gyarmathy Tihamér, Bene Géza, Gadányi Jenő, illetve Kassák Lajos.

Az önként vállalt vagy a kényszerű vidéki lét szintén nemcsak elszigeteltséget, hanem egyfajta védettséget is jelentett a korszakban, megkönnyítette a hivatalos elvárásoktól való távolmaradást. Élethelyzetük (vidéki lét), valamint az ezzel szoros összefüggésben és kölcsönhatásban lévő művészi hozzáállásuk egyfajta zárványléteket biztosított sajátos művészetük kibontakozásához például Czimra Gyula vagy Tóth Menyhért számára.

A kívül helyezkedés legradikálisabb formája, amikor a művészek időlegesen (legalább a vizsgált időszakban 1949–1953 között) abbahagyják vagy számottevően lecsökkentik alkotói tevékenységüket. Az alkotók természetesen különböző okokból döntenek így, de alapvetően mindannyiuknál a politikai nyomás, a hivatalos követelményrendszer által teremtett fojtogató légkör is hozzájárult ennek a kényszerhelyzetnek a kialakulásához, mint Fekete Nagy Béla, Vaszkó Erzsébet, Gedő Ilka, Veszelszky Béla, Román György, illetve Anna Margit esetében.

Külön fejezetben kerül elemzésre a szobrászat. Hiszen helyzete speciális, egyrészt anyagszükséglete (a nemes anyagok, mint a bronz vagy a márvány) igen költségesé teszi a (főként nagyméretű) szoborművek előállítását, így támogatás hiányában nehezen kivitelezhetővé válnak. Másrészt a szobrászat reprezentációs szerepe miatt minden korban az adott politikai érának leginkább kiszolgáltatott műfaj. Különösen igaz ez a szocreál időszakában, ahol a politika a művészetet a napi agitáció szolgálatába állította. A köztéri szobrokhoz és az egyéb hivatalos állami megrendelésekhez életre hívtak egy áldemokratikus, „meghívásos” pályázati rendszert.

A szobrászaton belül a már említett művészeti stratégiai csoportok szintén kimutathatóak, de a pályázati rendszer kötelező volta nagymértékben befolyásolta a szobrászok által választott (illetve a pályázati meghívással számukra kijelölt) művészi utat. Így hangsúlyozni kell, hogy a szobrászok esetében a politikai nyomás nagyobb mértékű volt. A pályázatra felkért, azaz kijelölt művészek esetében a választás kétféle lehetett. Egyrészt vagy kizárólag ezeknek tettek eleget, és egyéb műveikben is a szocreál kánonjához igyekeztek igazodni (Bokros Birman Dezső, Forgách Hann Erzsébet), újabb pályázati meghívások reményében. Másrészt a pályázati penzumok mellett, azokkal párhuzamosan műtermük magányában készítették korábbi művészi felfogásuk szerint, a szocreál stíluskövetelményektől alapvetően eltérő alkotásaikat (Vilt Tibor, Barta Lajos). Kevés kivételként akadnak azért olyan alkotók, akik a szocreál követelményrendszerén kívül maradtak (illetve pályázati meghívás hiányában kívül is rekedtek), és így (ennek ellenére vagy éppen ezért) tudták folytatni már megkezdett művészi útjukat (pl. Jakovits József).

A művészek az adott korszakban a hivatalos elvárásokhoz való viszonyukat tekintve tehát alapvetően három fő csoportba sorolhatók:

Elfogadók (Közreműködők)

Ezen belül is alapvetően két fő tendencia figyelhető meg:

- Akiket a kultúrpolitika is elfogad
- Akiket a kultúrpolitika nem, vagy csak részlegesen fogad el, azaz készítenek szocreál műveket, valamilyen szinten képesek is megélhetésüket biztosítani művészetük kapcsán, de nem válnak a korszak reprezentánsaivá.

Az ún. „kettős könyvelők” – akik párhuzamosan készítették „hivatalos” és „illegális” műveiket.

Elutasítók (Kívülállók)

Ezen belül is alapvetően két fő változat figyelhető meg:

- Belső emigrációba vonultan *folytatják már megkezdett életművüket*, a szocreál elvárásokkal nem törődve.
- Időlegesen (legalább a vizsgált időszakban 1949–1953) *abbahagyják vagy radikálisan lecsökkentik az alkotói tevékenységet*

Természetesen a személyes sorsok eltérőek az adott művészek esetében, így azok más-más motivációkat hívtak életre, azaz egyéni eltérések vannak a művészek stratégiájának okait illetően. De úgy gondolom, alapvetően a három fő csoport, és ezek alcsoportjai *keretet* szolgáltatnak a jelenségek leírásához. Hangsúlyozni kell, hogy ezek a csoportok nem merev kategóriák, esetenként egy-egy alkotó több csoportba is besorolható. Az egyes csoportokon belül részletesebben bemutatott művészeti életpálya szakaszok az adott stratégiai típus esetében példaértékűek. Az így leírt jelenségek és egyedi sorsok árnyaltabbá teszik a magyar művészettörténet szocreál korszakáról kialakított képet, és reményeim szerint, egyben adalékokat szolgáltatnak a közép-kelet-európai (avantgárd) művészet teljesebb megismeréséhez is.

TARTALOM

BEVEZETÉS	1
A kelet-európai (avantgárd) művészet fogalmának története	2
A többi szatellit ország 1949–1953 között	8
A SZOVJETIZÁCIÓ FOLYAMATA MAGYARORSZÁGON	10
Művészeti viták 1945 és 1948 között	14
A KÉPZŐMŰVÉSZET HIVATALOS KERETEI 1949 – 1955	19
Apparátus	19
Művészet és politika	25
Politika és művészet	30
Elfogadók (Közreműködők)	34
Akiket a kultúrpolitika elfogad	34
Kmetty János (1889–1975)	35
Barcsay Jenő (1900–1988)	37
Bán Béla (1909–1972)	38
Akiket a kultúrpolitika részlegesen fogad el	41
Kontraszty László (1906–1994)	41
Lossonczy Tamás (1904–2009)	46
NEM HIVATALOS MŰVÉSZETI STRATÉGIÁK	51
Az ún. „kettős könyvelők”	52
Marosán Gyula (1915–2003)	52
Zemplényi Magda (1899–1965)	54
Rozsda Endre (1913–1999)	55
Szántó Piroska (1913–1998)	58
Martyn Ferenc (1899–1979)	60
Elutasítók (Kívülállók)	64
Belső emigrációba vonulók	64
Egzisztenciális terek	64
<i>Berda-kör</i>	67
<i>Rottenbiller utca</i>	68
Bálint Endre (1914–1986)	73
Vajda Júlia (1913–1982)	78
<i>Izolált világok</i>	81
Korniss Dezső (1908–1984)	81
Gyarmathy Tihamér (1915–2005)	85
Bene Géza (1900–1960)	99
Gadányi Jenő (1896–1960)	105
Kassák Lajos (1887–1967)	110
<i>Zárványlét</i>	116
Czimra Gyula (1901–1966)	116
Tóth Menyhért (1904–1980)	119
Járitz Józsa (1893–1986)	124
Ecsődi Ákos (1902–1983)	125
Az ún. „lyukas életművek”	126
Fekete Nagy Béla (1905–1983), Vaszkó Erzsébet (1902–1986)	127

Gedő Ilka (1921–1985)	129
Veszelszky Béla (1905–1977), Román György (1903–1981)	133
Anna Margit (1913–1991)	136
PLASZTIKUS KORKÉPEK	
Sorsok és stratégiák a korszak szobrászatában	138
Szocreál igazodások – Elfogadók, közreműködők	143
Bokros Birman Dezső (1889–1965)	143
Forgách Hann Erzsébet (1897–1954)	150
A végtelenben találkozó párhuzamosok – ún. „kettős könyvelők”	152
Vilt Tibor (1905–1983)	152
Barta Lajos (1899–1986)	157
Kívülállók – elhallgatók	162
Jakovits József (1909–1994)	162
Lossonczy Ibolya (1906–1992)	171
KITEKINTÉS – 1956–1957	173
BIBLIOGRÁFIA	178
RÖVIDÍTÉSEK	187
SZÍNES TÁBLÁK	188
FEKETE-FEHÉR KÉPOLDALAK	189