

P. Szűcs Julianna

Olyan, mintha

Művészet vesztes és győztes helyzetben

GONDOLAT

P. Szűcs Julianna
Olyan, mintha

P. Szűcs Julianna

Olyan, mintha

Művészet vesztes és győztes helyzetben

Gondolat Kiadó
Budapest, 2026

A kötet megjelenését a Nemzeti Kulturális Alap támogatta.



© P. Szűcs Julianna, 2026

Minden jog fenntartva. Bármilyen másolás, sokszorosítás,
illetve adatfeldolgozó rendszerben való tárolás a kiadó előzetes írásbeli
hozzájárulásához van kötve.

www.gondolatkiado.hu
facebook.com/gondolat

A kiadásért felel Bácskai István
Szöveggondozó Gál Mihály
A kiadványt és a borítót tervezte Pócs Ádám
Tördelte Pócs Ádám és Mandl Orsolya

ISBN 978 963 556 724 9

Unokáimnak, fiaimnak, férjeimnek, szüleimnek,
valamennyi élő és elhunyt, fel- és lemenőmnek hálával és szeretettel.

Címlapmagyarázat

A címlapkép hasonlít egy „pietra paesinához", azaz egy tájképet
utánzó csiszolt nemeskőhöz. De csak hasonlít.
A címlapkép valójában mesterséges intelligencia segítségével készült.
Tehát: „olyan, mintha", ily módon is kifejezve a könyv címét.

A könyv használati utasítása

Az olvasó az oldalak szövegtükreibe szerkesztett QR-kódokat talál.
Használja bátran mobiltelefonját, helyezze az ábrák fölé,
és az aktiválás után meg fog jelenni a szöveghez tartozó illusztráció. Remélem.
Gyors, olcsó, praktikus volt ez a megoldás, album-készítőknek nem ajánlom.

Tartalomjegyzék

Cím- és alcímmagyarázat 9

A történelem képe a művészetben
A kívülről vezérelt zseni 12
Munkácsy Mihály a Szépművészeti Múzeumban
Szinyei visszafelé 18
Szinyei Merse Pál a Magyar Nemzeti Galériában
Melyik Renoir? 25
Pierre Auguste Renoir a Szépművészeti Múzeumban
Egy kultikus épület, mint Pécs szimbóluma 31
A dzsámi. Pécs építészete tegnapelőtt, tegnap, ma, holnap
Azok a weimari istenek 42
Florian Illies: Szerelem a gyűlölet korában
A pellengérre állítás két magyar esete 48
Bortnyik Sándor és a Mementó Park
A folytonosság megszállottja 60
Bernáth Aurél
Problémahalmaz 95
Anna Margit a Magyar Nemzeti Galériában
Egy könyvégetésre kiérkezett ávós csapat eltévedt golyója 103
A Fortepan a Magyar Nemzeti Galériában
Írás a falon 108
A Fortepan a Kieselbach Galériában és a Kieselbach kiadásában
Ami a mából hiányzik 114
Mácsai István a Kiscelli Múzeumban
A halott körme tovább nő 121
Konkoly Gyula a Műcsarnokban
Végre egy őszinte szobor! 125
Szőke Gábor Miklós a Krisztina körúton

A művészet képe a történelemben
Sok? Kevés? Mihez képest? 134
Jan Vermeer Van Delft a Drezdai Képtárban
Írás a kapu fölött 141
William Blake a Szépművészeti Múzeumban

Matisse ellenszélben 148
Henri Matisse a Szépművészeti Múzeumban
Wanted 153
Dénes Valéria és Galimberti Sándor a Magyar Nemzeti Galériában
Tihanyi tétova tárlata 158
Tihanyi Lajos a Magyar Nemzeti Galériában
Idegenként a hideg pokolban 163
Farkas István a Magyar Nemzeti Galériában
A kollektív bölcsesség haszna 169
Vajda Lajos a Szentendrei Ferenczy Károly Múzeumban
A ló szelleme és a körző valósága 176
Konok Tamás és felmenői a Műcsarnokban
Szabadság, egyenlőség, magány 181
Reigl Judit a Műcsarnokban
Eltűnt idő 189
Vera Molnár a Ludwig Múzeumban
A stílus: az ítélőerő 195
Gerhard Richter a Szépművészeti Múzeumban
Művészet van 201
Perneczky Géza. Rövidülő jövő a Szépművészeti Múzeumban
Réber eltűnt világa 206
Réber László a Virág Benedek Házban
Válit újranézve 211
Váli Dezső: A napló
Olyan, mintha 227
Gerhes Gábor a Kiscelli Múzeumban
Szegény, csúf, szép hazám 232
Bukta Imre a Godot Galériában

Halszemlencse
Ugyanaz – másképpen 240
Baroque – Out of Darkness / Kunst als Bühne
A mennyországba a részletekkel 245
Boros Géza: Minden városnál városabb
Big pikcsör arany rámában 249
A Velencei Biennálé 2022-ben
Az Idegen, avagy A Közöny 262
A Velencei Biennálé 2024-ben: 1.
Cakkban állni jó helyzet 272
A Velencei Biennálé 2024-ben: 2.

A tanulmányok eredeti megjelenési helye 283

Képjegyzék 285

Névmutató 291

Cím- és alcímmagyarázat

Sok évtized óta próbálkozom a majdnem lehetetlennel: szavakra fordítani a látványt, sőt a szavakra fordított látvány fölött – megint csak szavakban – ítéletet mondani. Első pillantásra nincs ebben semmi különös. Mióta ember az ember, a második jelzőrendszer bevetésével mást se csinál, minthogy a bőrét simogató lágy szellőre azt mondja, hogy „finom", a megromlott tejre, hogy „büdös", az egyhangú tájra, hogy „unalmas". Kénytelen szavakba önteni, és a „fordítással" egyben minősíteni is egy másik érzékszerv által közvetített benyomást. Minden ember *kritikus,* noha erről éppúgy nem tud, mint Molière hülye úrhatnám polgára, akit filozófiatanára döbbent rá, hogy ő nemcsak egyszerűen beszél, hanem egyenesen *prózában* beszél. Eddig a dolgok könnyen követhetőek.

A vállalkozás akkor válik bonyolulttá, amikor a „finom", a „büdös", az „unalmas" érzeteket egy másik ember előre megfontolt szándékkal, azaz látványművészetet generálva azért állít elő, hogy bennem, a befogadóban, nézőben, kritikusban hasonló művészies élmény képződjék, ráadásul úgy, hogy az én olvasóm egy másik médium – a szóbeli - befogadása által részesüljön az eredeti médium által megfogalmazott vizuális élményben. Létre kellett tehát hozni a fordítás fordításának fordítását.

Igazán komoly tudósok e feladat elvégzéséhez különféle magas tudományok által szentesített metódusokat használnak. Egy művészettörténész kritikus ilyet nem tehet, mert akkor a kutya se olvasná. Neki a látványművészethez közel álló, ahhoz legközelebb álló médium eszköztárát ajánlatos használnia. Szerényen, de öntudatosan kell leírnia: az irodalom eszköztárát. Allegóriákat és szimbólumokat, trópusokat és találó jelzős szerkezeteket érdemes mozgósítania ahhoz, hogy véleményét másokkal megossza. Sok-sok „olyan minthát". Ezért választottam cikk- és esszégyűjteményem főcíméül ezt a szófordulatot.

A válogatás alcímeivel mindjárt ki is próbáltam a vállalás életképességét. Képzeljenek el két harcost, mondjuk gyurmából. Az egyiket nevezzük Történelemnek (vagy Körülményeknek, Hatalomnak, Külvilágnak) a másikat hívjuk Művészetnek (vagy Tehetségnek, Értéknek, Egyéni teljesítménynek). Harcolnak, harcolnak, harcolgatnak egészen addig, míg az egyik gyengébbnek bizonyul, a másik pedig diadalmasan a saját képére formálja ellenfelét. (Hiszen gyurmából vannak). Első fejezetünk példacikkeiben a Történelem látszik erősebbnek, és szegény Művészet az, aki kénytelen megadnia magát és felölteni a leigázó másiknak a karakterét. Második fejezetünk példacikkeiben a Művészet dicsőül meg, és a Történelem az, aki vereséget szenvedve arcvonásai szétmállanak. A harmadik fejezetben pedig van minden. Zajlik

a csata, ádáz küzdelem folyik a figyelemért, ostromolják az ön- és korfestő magaslatokat. Az összképet (a nagytotált, ez volt előző könyvem címe is) csak „halszemlencsével" érdemes befogni, mert még nincsenek győztesek és elbukottak.

Hogy ki kit győz le, az a mindenkori haditudósító, illetve a vállalkozó kritikus szemszögén múlik. Meg persze az olvasóén.

A történelem képe a művészetben

A kívülről vezérelt zseni

Munkácsy Mihály a Szépművészeti Múzeumban

Két festmény reprodukciója szerepel legtöbbször a magyar iskolák folyosóin. Az egyik a *Majális* Szinyei Mersétől, a másik a *Siralomház* Munkácsytól. Az egyik arról szól, hogy milyen kellemes jó emberekkel a fűben együtt heverészni, és közben a természettel eggyé válni. A másik meg arról, hogy az ember akkor is egyedül van, ha sokan veszik körül, és a természetből csak annyi marad, amennyit a börtönablak beenged a kék égboltból, azaz egytenyérnyi.

Persze a művészettörténet másról is szól: az egyik az impresszionizmus világméretű térhódítását, a másik a nagy kritikai realizmus határokat nem ismerő terjedését illusztrálja. Továbbá, hogy az egyik nem kapta meg saját idejében a méltó elismerést, a másik meg annyit kapott, hogy attól koldult. Nem is érdekes, hogy az egyik kép Münchenben készült, a másik meg Düsseldorfban, mert azok ketten együtt lakták be a magyar iskolák folyosóit, és együtt nőttek Az Igazi Magyar Képpé. (Így nagybetűvel.) Hiába vált az egyik a hazai progresszió ikonjává, a másik pedig az irodalmias tradíció hordozójává, ma is ők együtt képviselik vizuális kultúránk legvitathatatlanabb szimbólumait. (Jó pár évtizeddel később csatlakozott hozzájuk a *Magányos cédrus,* de az már tényleg másik történet.)

Munkácsy Mihály
Siralomház

A *Majális* és a *Siralomház* valójában a mi Janus-arcunk. A vidám maszk is, a sírós maszk is. Szinyei szerencsétlenné vált a *Majális* megfestése után, később annál jobb lett utóélete, de ezúttal nem ő, nem a mosolygó álarc a recenzió hőse. Most a szomorú álarc a téma: Munkácsyt a *Siralomház* ugyanis szerencséssé tette, noha ő járt rosszabbul. Az ő teljesítményét se lenyelni, se kiköpni nem tudta az emlékezet: valahányszor szembesítenek művészetével, az mindig megrázó élmény.

Tudta ezt Krasznai Réka, a Szépművészeti Múzeum időszaki kiállításának kurátora is, amikor megrendezte „Egy világsiker története" alcímmel azt a tizenhárom teremre szűkített évfordulós kiállítást, amely következetesen és könyörtelenül egyetlen vezérmotívumra koncentrálta a sztorit. A sikerre. Azért nem kellett hozzányúlni a békéscsabai Munkácsy Múzeumhoz, meg

nem nagyon a Nemzeti Galéria hűvös Munkácsy-termeihez, mert a mondandónak e nélkül kellett működnie. Továbbá azért kellett New Yorkból és Albanyból, az analógiák miatt akár Dijonból és Párizsból idecitálni kevéssé ismert festményeket, mert nélkülük a tanulság körvonalai elmosódtak volna. De volt a tárlaton más is, és ennek a „másnak" sokat köszönhet az időről időre újragondolt Munkácsy-kép.

Krasznai kreatív ötletének méltatása előtt három nagy hatású régebbi muzeológiai tett említése azonban innen kihagyhatatlan. Az első még 1995-ben készült, *Aranyérmek, ezüstkoszorúk* volt a címe, kurátora pedig az a Sinkó Katalin volt, akinek érdemei mindmáig elévülhetetlenek, ha a dualizmus társadalmának és reprezentációjának összefüggései a vizsgálat tárgya. A következő tárlatot 2016-ben rendezték *Az első aranykor* címmel, a koncipiátor pedig az a Sármány-Parsons Ilona volt, aki a magyar közönséget már több korábbi tanulmányával hozzászoktatta a dualizmus kori ízléskínálat valóságos arányaihoz. A két terminus között pedig éppen húsz éve, 2005-ben megszervezték (Bakó Zsuzsanna és Boros Judit közreműködésével) *Munkácsy a nagyvilágban* című, a mostaninál tágasabb és persze problémákra kevésbé kihegyezett életműbemutatóját.

Aranyérmek. Divatos kompozíciók. Kolosszál-képek. Ezek a legalább annyira dicsőséges, mint sajnálatos tények, azok, amelyeket a kurátornak úgy kellett beemelni a látványba, hogy se a rajongók, se az utálkozók ne kapjanak tőlük idegrohamot. A cél nyilvánvaló: minél messzebb a szocreál „lobogónk Munkácsyjától", de hűvös fenntartással a neokonok által imádott art pompier, a „pompás művészet" bűntudattól felszabadított luxus terepétől. Szép feladat, nem megoldhatatlan, csak jó vezérfonal kell hozzá.

Mivel magyarázható, hogy 1870-től majdnem egy évtizedig erős, empatikus, „uptodate" képei születtek Munkácsynak? Hogyan indokolható ingázása a művészet istene és a siker császára között 1878 és 1884 között? És miért vált a végjáték idején, további egy évtizedig a hatalom óvilági és akkori urainak aranyba pólyált szerecsen rabszolgájává? (A szerecsen rabszolga nem túlzás: kontraktussal felvértezett műkereskedője, a találékonyan pénzéhes Charles Sedelmeyer egy levél tanúsága szerint ezt a szereposztást javasolta a nem kevésbé anyagias kedves feleségnek, Madame Munkácsynak, azaz Cécile Papier-nak. Úgy is történt.)

„Négy elismerési kör: az egyenrangú művészek, a kritikusok, a műpártolók, végül a közönség elismerésének feltárása Munkácsy pályáján a művész sikereit új összefüggések mentén, új fénytörésben mutatja be" – írja a vezérfonalat megtaláló bevezető tanulmányában Krasznai Réka, aki a brit Alan Bowness művészettörténész terminológiáját sikerrel alkalmazta a nehezített terepen. Azért működhetett ez a rendszer, mert a fenti kérdésekre adan-

dó válaszok jól megfogalmazódhatnak, amennyiben a „négy kör" kreálta rubrikát a befogadó helyesen tölti ki az időtengely függvényében. Merthogy a „négy kör" a három évtizednyi pálya alatt háromszor változott. Nem utolsósorban azért, mert Munkácsy képzeletbeli rabszolgatartója, az e világi sikervágy rendre elhagyatta vele korábbi pályatársait, bírálóit, csodálóit. A váltásokat pedig nemcsak a téma és a stílusváltások, hanem az egyre művesebb érmek és egyre cirkalmasabb oklevelek is jelzik.

Három pillantás három évtized fontos műveire, melyben nemszerepelnek sem az asztalosinas múltat éppen csak elhagyó gátlásos magyarországi zsengék, sem a bécsi és müncheni átlagteljesítmények. A *Siralomház* után vagyunk.

A rőzsehordó, 1873. Már Düsseldorfot is maga mögött tudhatja, már megcsinálta magát a Szalonban elnyert (és itt kiállított) aranyéremmel, már le vannak rakva az egzisztencia alapjai, már nemcsak a nagy Courbet-t méltató Castagnary szegődik hívének, de szétküldheti képeit Európa nagy mustráira is. Párizs és a biztos egzisztenciát jelentő házasság kapujában áll, de még csak a kapuban. Még nem világosítja meg a bitumentől mélysötét (sajnos hibásan használt) festékanyagát, nem ágáltatja (mint korábban az *Ásító inas*nál) a modelljét, nem játszat a szegényemberrel népszínművet (mint sokkal később a *Sztrájk*ban). A képnek nincs más vagyona, csak a vörös fejkendő, a kék kötény és az ólomfehérrel hószínűre festett ingváll, mely szinte francia trikolórrá lényegíti az erdei magányba vetett három árnyalatot. Snitt.

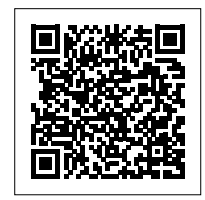
Munkácsy Mihály
A rőzsehordó

Két család a szalonban, 1880. Már nagy házat visz (pontosabban vitetnek vele) az avenue de Villiers-n, péntekenként fogadónapja van, most már nemcsak a „futottak még" kis aranyéremmel, de a Nagy Arannyal is gazdagabb a később világsikerig köröztetett Milton-kompozíció révén. (Szintén kiállítva a tárlaton.) A nemeslevél is megérkezik Ferenc Józseftől. (Hogy örült volna ennek a hajdan tömlöcbe vetett negyvennyolcas apja.) A szín-(pad) barna árnyai visszavonulva berlini kék selyemköntöst, nedvzöld legyezőpálmát, égetett sienna kaspót kínálják azzal a hellyel, amelyet a négy kutyus, a három gyerek és a két nő (a hölgy és cselédje), ezek az elegáns lakberendezési kellékek, meghagytak nekik. A frontálisan – sohasem béka- vagy madárperspektívában, sohasem skurcban vagy az impresszionistáknál gyakori véletlen kivágatú – kompozícióban ábrázolt enteriőr-zsáner festmények száma háromjegyű. Ma is lappang belőlük jó néhány az akkor gyorsan gazdagodó friss burzsoák dédunokáinál, főleg Amerikában, de

Munkácsy Mihály
Két család a szalonban

szerte a világ plutokratáinál. Én például a legfinomabb e tárgyú művecskével Eisenachban találkoztam, pedig egyetlen Munkácsy-monográfiában sem szerepel a mű. Nem is nagyon hiányzik onnan, sokadik előadásban azon is csak a *Szép Élet* című darabot játsszák, és szinte sejteni, hogy ott is majd egyszer legördül a láthatatlan függöny. Taps.

Golgota, 1884. (Meg persze *Krisztus pilátus előtt,* 1881; Ecce Homo, 1896.) Ekkor már „egyetlen festménye került annyiba, mint Claude Monet vagy Camille Pissarro nyolc-tíz impresszionista képe… 1887-ben ő volt a világ legdrágábban fizetett élő művésze" – írta Bellák Gábor *Munkácsy Mihály „értéke" egykor és most* című fanyar hangvételű katalógustanulmányában. Aligha jut idáig, ha nem fogja meg az isten lábát, ráadásul a szó szoros értelmében.



Munkácsy Mihály
Ecce Homo

A kicsiben és sorozatban előadott *Szép Élet* ugyanis veszélyek forrása. Ő is érzi ezt, de vele is éreztetik. Ahhoz a művészstílushoz, amelyet Munkácsy megcéloz (és vele megcéloztatnak), gyorsan devalválódna, előbb-utóbb a démodée kísértete fenyegetné – de legyen egy pályájához kiváltképpen illő harmadik külföldi kifejezés is – csak middlebrow igényeket elégíthetne ki, amennyiben beleragad a budoárba. Tudta ezt a kor egyik legnépszerűbb francia festője, Ernest Meissonnier is, aki térdnadrágos sakkozói mellett mindig festett harcoló Napóleonokat, vagy kortársa, a német–cseh Cornelius Max, aki divatos majom-zsánerei ellenére nem felejtkezett meg a Nagy Témákról, leginkább Jézusról, az Emberről.

Akárcsak Munkácsy, akit Sedelmeyernek nem is kell sokáig kapacitálnia, hogy a partikuláris festett világot kiegyensúlyozza a nembeli, a fenséges, a lényegi látvánnyal. Richard Wagner kora ez, a nagy formáé, a nagy mítoszé, a nagy ügy megjelenítéséé. A bökkenő csupán az, hogy a Munkácson született, Békéscsabán cseperedő, Aradon asztaloskodó, sok bajt-bánatot, nyomorúságot látó – családi nevén – Lieb Mihály még sosem festett „természetfeletti dolgot". Sem mesét, sem oltárt, sem allegóriát. Csak a látottat, csak a megtapasztaltat, csak az érzékekkel letapogathatót. Genetikusan pozitivista és pragmatista, képességei szerint akár impresszionista is kitelt volna belőle. Ízlése, helyzete, habitusa azonban ezt a kitörést nem engedélyezi. Kognitív disszonanciája miatt más utat választ, mint ahogy sokan mások is így tesznek. Ha ugyanis nem válik kultkönyvvé Ernest Renan német filozófus, teológus, író *Jézus élete* című, és bizonyos körökben felforgatónak számító műve az 1860-as években, akkor nincs Fritz von Uhde, nincs Vaszilij Szurikov, nincs nazarénus és nincs preraffaelita festészet sem, nem beszélve arról a hatalmas műtárgyhalmazról, amely ott terpeszkedik

a párizsi Musée d'Orsay földszintjén a második császárság és a burzsoá köztársaság nagyobb dicsőségére. És nincs Munkácsy Krisztus-trilógiája sem. Azaz Renan nélkül senki sem mert volna csoda, angyal, glória és más metafizikus asszisztencia nélkül a szent tárgyhoz hozzányúlni.

A Nagy Terv megvalósítása első pillanatban jó ötletnek számít. A 19. század második felében ez a műfaj, azaz a „colossalkép" egyszerre elégíti ki egy kicsinységbe süppedő polgári világ számára a „méret a lényeg" iránt feltámadó igényt és egy értékeiben elbizonytalanodó társadalomban az egyháztól függetlenített erkölcs feltámasztását. Nagyon erős, néha remekmű is születik e szándék jegyében.

Munkácsyé nem ilyen. Akkor sem az, ha ilyet írni szentségtörésnek számít a teljes Trilógia hazatéréséért egy vagyont kifizető és csúcsra járatott kultúrpolitikai gépezetet működtető országban. Nem azért, mert túlméretezett a *Trilógia,* nem is azért, mert a műfajban rejlő szenzációt sokszorosan kiváltotta később a színes, szélesvásznú plázamozi-látvány. Inkább azért, mert ezek a gigafestmények felerősítették Munkácsy összes szakmai korlátját (a kimódolt kompozíciót, a teátrális gesztusrendszert, a kívülről kapott megrendeléshez illő simulékonyságot) anélkül, hogy őrizhették volna mindazt az erényt, amellyel Munkácsy élete végéig rendelkezett (a páratlanul erős koloritot, az abból fakadó expresszív szenvedélyességet, megélt világából fakadó őszinteséget). Rövidebben: Munkácsy szeretett volna, de nem tudott jól művésziesen hazudni.

Munkácsy Mihály
Honfoglalás

Igen bölcsen tette a kurátor, hogy az ideidézett nagy képek után – melynek mélypontja a hányatott sorsú *Honfoglalás* és csúcspontja egy Makart utáni szerepjátéknak is felfogható kompozíciós tanulmány a bécsi múzeum számára, *A reneszánsz apoteózisa* – szinte rezervátumban, a 9., 10., 11. oldaltermekben helyezte el azt a Munkácsyt, akit talán kevésbé értékel a mindenkori magyar hivatalosság, de akit a mindenkori magyar progressziónak mindig érdemes újra és újra rehabilitálnia. A kamaradarabokról van szó, az élete végéig barbizoniasan festett nagyszerű tájképekről, a dúlt lelkeket dúlt virágokkal kifejező kócos csendéletekről és néhány önnön lehetőségeit is felülmúló, már-már impresszionisztikus zsánerfestményről (legjobb közülük az Albanyból idehozott *Reggel a nyaralóban,* 1881; nem véletlen, hogy e mű poszterváltozata reklámozza a Dózsa György úton magát az egész kiállítást). És hogy miért keletkeztek ezek a torzult arányok? Puskás Öcsi kultuszának e 19. századi elősejtései? Megválaszolja ezt a kurátor a tárlat utolsó termében.

Munkácsy Mihály
A reneszánsz apoteózisa

Az ezüstkoszorúkkal, az hommage-művekkel, a pompás rendezvények muzealizált tételeivel, a művészeten kívüli mutatványok dokumentálásával, amelyek anno leginkább látszottak alkalmasnak arra, hogy a sértett nemzeti büszkeség általuk végre elégtételt szerezhessen, és hogy a festő szomorúan megsérült egója végre nyugodalmat leljen. Siker a nagyvilágban, siker a hazában, siker a műteremben. Kudarc a jövő számára.



Munkácsy Mihály
Reggeli a nyaralóban

„A művész szemléletmódja emberi, mélyen megrázóan emberi" – olvasható a nagybetűkkel falra másolt idézet James Joyce-tól a modern próza mesterétől. A kiállításból az jön le, hogy ez nem Krisztus alakjára vagy Árpád vezér figurájára, netán a szép szakállasra festett reneszánsz mesterekre, tehát a nagy vállalkozások hőseire vonatkozik. Inkább Munkácsy teljesítményének nagy egészére, az álarc szomorúságára.

A kiállítás adatai

Munkácsy. Egy világsiker története. Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria, 2024. november 27. – 2025. március 30. A kiállítás kurátora Krasznai Réka.

Szinyei visszafelé

Szinyei Merse Pál a Magyar Nemzeti Galériában

Hol az igazgató? Beszélni akarok az igazgatóval! Ez felháborító! Talán hangosan mondtam, lehet, hogy magamban, de az indulat igazi volt, még ha a tett, hivatalos jogosítvány hiányában, akkor el is maradt. A vatikáni Borgia-lakosztályokban berendezett modern és kortárs gyűjtemény XVII. termében, a 181. tétel alatt, 64 × 81 cm. nagyságban szerepel ugyanis a *Majális.* A mi *Majális*unk. Illetve ahhoz nagyon hasonló. Piciben, de pontosan, színhelyesen, de valódi szerzőjétől megfosztva. Az aláírás Félix Vallotton – egyébként kitűnő – svájci mesterről tud. Nincs Szinyei, de még „az ismeretlen szerző másolatának" enyhítő felirata sincs.

Szinyei Merse Pál
Majális

A Nemzeti Galéria kiállítási katalógusának *(Kép és kultusz. Szinyei Merse Pál [1845–1920] művészete)* egyik fontos tanulmányát olvasva jöttem rá: hiába is hívtam volna a főnököt a hetvenes évek közepén. Akkor már, jó tíz évvel korábban és hasonló tárgyban megtette felszólamlását Szinyei Merse Anna (Kalandja olvasható az Újabb adatok a Szinyei Merse-kutatáshoz című tanulmányban, 93–122), a művész dédunokája, mellesleg a téma legnagyobb tekintélyű kutatója, akinek sikerült mérgét személyesen is átadnia – de semmilyen eredménnyel nem járt. Hiába prezentálta a mintaképet, hiába kutatta az ismeretlenség homályába vesző pici kép eredetét – maradt minden a régiben. Mint írta: még egy árva feliratmódosítást sem tudott kieszközölni.

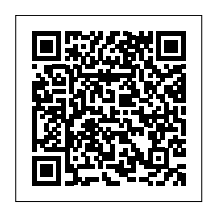
Félix Vallotton
Reggeli a szabadban

Ha valaki szimbólumot keres e történetben, nyert. Mert a nagyvilágban két *Majális* van. Az egyik az úgynevezett „egyetemes művészettörténetben" létezik, illetve nem létezik (még ha olykor ki is állították), ahol meg volt-van-lesz írva, hogy 1873-ban csak franciák voltak képesek-akartak-tudtak impresszionista festményt létrehozni, és van „magyar művészettörténet", amelyben a *Majális* valahol Mátyás király és a Rubik-kocka között ragyog, mint a világkalapot bokrétaként díszítő újabb istenbizonyíték. És ha ez lenne az egyetlen megfejthetetlen rejtély a Szinyei-életműben! Három kurátor, hárman a kutatók újabb nemzedékéből (Hessky Orsolya, Krasznai

Réka, és Prágai Adrienn, valamint negyediknek a szerzőként hozzájuk csatlakozó Vargyas Júlia) olyan életmű-kiállítást és katalógust szerkesztett, amely alkalmazkodott egy különös történethez. Az életmű hullámhegyeihez és -völgyeihez. A közértetlenséghez és a túlértékeléshez. A szerethető és a felejthető állomásokhoz.

Abból indultak ki, hogy Szinyei a modern magyar festészet alfája. És azzal fejezték be, hogy Szinyeit a maiak se felejtették, mondhatni ő az ómega. Ez a dramaturgia a „talpáról a fejére" állította az időrendet, azaz kezdődött a teremsor a kultusszal (20. század húszas-harmincas évek), folytatódott a bágyadt – helyenként fájdalmasan gyenge – őszikékkel (századelő, tízes évek), ezt követte a nehezen érkezett elismerés (19. század kilencvenes évek), majd jött a Csoda (hetvenes évek), utoljára az eleje: a müncheni tanulóidő (hatvanas évek vége, hetvenes évek eleje). És persze úgy kerek a történet, ha az utolsó előtti szobában ott vannak a Szinyei-gyerekek, Félix és Rózsi is, zárásképpen pedig azok a mai hazai képzőművészek, akiknek Szinyei, de főleg a *Majális* azt jelenti, mint a többi kis magyarnak Petőfi, de főleg a *János vitéz*. Identitáshatározót. Érdemes itt idézni Bernáth Aurélt. Ez esetben „nem csak arról van szó, hogy ilyen vagy olyan jó kép, mely ezt és ezt az érzelemterületet tartja megszállva, hanem arról is, hogy egy nemzet kiválasztotta reprezentatív követének, tehát, hogy a nemzet szellemének jellegzetes letéteményese" (in *A múzsa körül.* Budapest, 1962, 26). (Még mindig zárójelben: következőként működik – főként az iskolai folyosók reprodukcióiban – még a *Siralomház* és a *Magányos cédrus* is. Csakhogy se Munkácsyt, se Csontváryt e diplomáciai misszióra Bernáth nem tartotta méltónak. Ő a középért lelkesedett mindhalálig. Szinyei pedig, szeretjük, nem szeretjük, köszönhetően a társaságnak is, pedagógiailag, esztétikailag és persze politikailag, ebben volt érdekelt.)

Miről szól hát a megfordított Szinyei? Amikor a *Jernyei kúriá*t (1911), a *Labdarózsá*t (1911) és főként a *Parkban*t (1910) festette, ezeket a méretükben eltévesztett, motívumaikban keresett, színeikben a rántással túlsűrített szószhoz hasonlatos kompozíciókat (némelyik azóta aukciós csúcson kelt el), már nem érezte ujja bögyében a bizsergést, a harminchat évvel korábbi lázat, azt a kivételes temperamentumot, amelyet Kelety Gusztáv volt szíves „delirium colorans"-nak nevezni, s amely keserűséget, kedvetlenséget, már-már pályaelhagyást eredményezett nála. E túlszínezett képek ugyan már beleillettek a kor magyar látáskultúrájába, immár „conventio colorans"-ként hatottak, már agyongyőzte a lehetséges mezőnyöket, már asztaltársasága akkorára nőtt, hogy a Japánból át kellett költöznie a Vigadó kávéházba,



Szinyei Merse Pál
Parkban

már a főiskolai rektori címet is megkapta. Mindent megkapott, csak azt az inspiráló közösséget nem kapta meg, amelynek el is hiszi, hogy jó úton jár. A parttalan, aránytalan hízelgés olykor rosszabb a ledorongoló kritikánál is.

A szakirodalom nem szól, forrás is kevés maradt, hogy mi történt valójában, amikor Szinyei végre, 1908-ban eljutott álmai városába, Párizsba. Mit látott? Mi tetszett? Mi hatott rá? Csak annyi derül ki a nagy út apropóján, amit Bölöni Györgynek mondott, midőn megnézte a Louvre-ban az impresszionisták termét, hogy „szeretném, ha a *Majális*t ebben a teremben láthatnám", s hogy – szintén Bölönitől – a meglátogatott Rodin szimpatizált, és remélte, hogy újra találkoznak majd. Volt-e fogalma az art nouveau-ról? A Nabis-król? A posztimpresszionistákról? Pláne a fauve-okról? Közösség nélkül ezek az inspirációk érvénytelenek maradtak.

Mert amit agyunkkal nem tudunk, azt nem is látjuk. 1903-ban írott önéletrajzában így fogalmazott: „Hiábavaló minden okoskodás, piktúrát megtanulni nem lehet, csak egy mestertől, s ez a mester a Természet… Ez a mester csak annak tárja fel gazdag kincseit, aki becsületes, őszinte és naiv, s hozzá mindig hű marad." Ez a magyarázat azonban csak az igazság egyik fele. Mert mi az, hogy Természet? Goethe írja egyik levelében, hogy „az állatot az érzékek tanítják, s én hozzáteszem, az embert is, de neki megvan az az előnye, hogy maga is képes tanítani érzékszerveit."

Szinyei alkatával összecsengő tanult Természete elválaszthatatlan attól a vagabund müncheni művésztársaságtól, amely nappal hallgatta ugyan Piloty óráit, este viszont sör mellett valami frissre, modernre, valami reális, őszinte, szabadabb festészetre áhítozott. Pály – így hívták baráti kollégái – érzékszerveit új tananyag hódította meg. Az az új generációs életérzés, az a korszellem, az a szabad közösség, amely egyre kevésbé érdeklődött a trónt és az oltárt megjelenítő reprezentáció, de még a festményből kiolvasható mese iránt, és egyre inkább foglalkoztatta a levegő, a napfény, az árnyék témája. Röviden: a táj. Ezt az új tananyagot hívták Természetnek, de ez nem volt mindig, és nem is lett mindig. Ez a Természet maga volt a Történelmi Kategória.

Akárhogy is történt: ab invisis – látatlanban – lettek „francia festők", francia problémák nélkül –egy csapatmunka eredményeképpen. Úgy voltak forradalmárok, hogy a társadalom igazán nem is izgatta őket, az érzékenyítés a patakparttal, a tölgyessel, a szurokfenyővel kezdődött. Bár ki tudja?! Amikor 1869-ben esténként a Münchenbe látogató Courbet-val ittak együtt a pincében, alig képzelhető el, hogy nem esett közöttük szó a szociális igazságtalanságokról. Volt közöttük sokféle beállítottságú alkat. Nemcsak a nagyszerű Leibl tartozott hozzájuk (a címszereplő portréja új megvilágításban különösen felfénylik ezen a kiállításon), de hellyel-közzel

koccinthattak a későbbiekben historikus vadromantika felé forduló Gabriel Cornelius Maxszal, sőt a majdani akadémikus-vetélytárs müncheni pajtással, Benczúr Gyulával is. (A kiállításon látható olvasó nőjét talán csak a modell élveteg alkata különbözteti meg a Szinyei-nőktől.) De akárhonnan is jöttek, akárhová is tartottak, akkor és ott a közös ízlés láthatatlan szálai közösségmegtartó köteléknek bizonyult. Ilyen volt a hatvanas-hetvenes évtizedforduló hangulata, pár perccel a Párizsi Kommün előtt és pár évvel a kiegyezés után. Ennek az életérzésnek lett későbbi lenyomata a *Majális*, és ezért dühös minden magyar művészettörténész, amikor – a történelmi szerencsétlenségek folytán – erről a nagy képről nem akar, vagy nem nagyon akar tudni a Világ, nem akarja méltó helyén, Manet, Monet vagy legalább Caillebotte közelében tudni.

Benczúr Gyula
Olvasó nő

Az életrajzok sokszor elmondják, a festő maga sem titkolta: nem csak a *Majális*nak, neki magának sem volt igazán szerencsés élete. Hiába indult minden könnyen: jó dzsentri családi háttér, lázadás nélküli pályaválasztás, simának látszó párválasztás. A szép kezdet után jöttek bajok viszont csőstül: gyermekhalálok, negatív kritikák, majd a bajok koronájaképpen felbomlott házasság, parttalan magány. De az életrajzi tényeken túl talán a legigazibb baj mégis társadalompszichológiai természetű volt. Ma ezt keszonbetegségnek hívják, és abból fakad, ha a különféle világok közötti átjárás a habitust megrongálja. München és a felvidéki birtokok között ingázó Szinyeinek ugyanis meg kellett tapasztalnia (70-es, 80-as évek első fele), hogy azt a teljesítményt, amit az Alpokon túl a pajtások nagy becsben tartottak, azt az Óperencián innen üveges szemmel nézték. S mindenki így nézte: a kasznártól a műítészig, az országgyűlési képviselőtől a Nemzeti Múzeum főigazgatójáig. A Nyugat az Nyugat – a Kelet az Kelet, mondta egyszer az imperializmusa miatt joggal bírált angol író, Rudyard Kipling, de mit tegyünk, ha hősünk e gonosz tétel féligazságába szinte belerokkant. Ekkor tette le, majd egy évtizedre az ecsetet.

Szinyei Merse Pál
Lilaruhás nő

Eleinte persze ő is kereste a kompromisszumot. Látványos bizonyíték erre a „női portré-szoba", amelynek felcíme (mindegyik terem kapott egy illő megnevezést): „Mint egy jó Manet": a *Lila ruhás nő.* (1874-ből, egy évvel a *Majális* után, és a fiatal várandós feleséget, Probstner Zsófiát ábrázolja.) A festmény persze gyönyörű, de nem tanulságok nélkül való. A kék-zöld-sárga harmóniát maga alá rendelő és káprázatos, külföldről hozatott lila festékkel megbolondított kép méltán vált magyar kedvenccé. Annyit repro-

dukálták, hogy az ember már nem is látja a lényeget – ikonná vált. Pedig érdemes ízekre szedni.

A negyedprofilban ábrázolt egész alakos test hátvonala az aranymetszés szabályai szerint vágja a tájat. Az ég és a mező horizontja szintén. A csípő és a térdvonal ugyancsak. A lábszárvonal szabályos átlót képez, ellentéte éppen csak jelzett: a bal felső sarok kicsiny nyárfája a jobb alsó sarok nárciszára (kankalinjára?) rímel. És akinek ennyi klasszikus-konvencionális harmónia kevés, az szemét megpihentetheti a függőleges kép pontos felezővonalára festett – és a lilával szellemesen diskuráló – sárga szaténkalappal. Zsófia asszony illedelmesen, összeszedetten, felelősségének teljes tudatában ül modellt. Olyan az arckifejezése, mint amikor a hosszú expozícióhoz hozzászokott családtagok rákészülnek a várakozásra egy fényképész műtermében. A műterem nem túlzás: az arcon, a kebleken, a ruha redői között megbúvó galéria-szürkék nemcsak akadémikusak, de híven idézik a zárt tér fényviszonyait. Nem így a tisztás, a mező, az ég! A természetjáró Szinyei emlékezetből olyan világba ültette át asszonyát, amely műterem-idegen, és heurisztikus életörömtől vibrál. Igaz, még ez a boldog táj sem határtalan: a jobb felső képkivágat ugyan sugárzik, de odalent a szűkebb térfél gyepes sziklapadján az árnyékok ökonomikusan ellensúlyozzák a cirrus-felhőkkel sávozott mennyboltot.

Két világ simul – vagy csap – össze ezen az ikonon. Ugyanebben a szobában a klasszikus nőportré újkori archetípusán, Gainsborough Sarah Buxton arcképén (1776/77) a világ homogén: a hölgy éppen olyan preromantikus lazúros kelmébe burkolt, mint amilyen lazúrosan szokásos lefesteni az angolkertek szélfútta növényeit. Az igazságtalanul kevéssé ismert Marie Bracquemond fehér ruhás nőjén (1885) – ha már sajnos Manet-ra nem futotta – a világ szintén homogén. Az organza anyagú ruha mindent dominál, az arc világos reflexei között csak az a természetes bőrpír érvényesül, amelyet a sűrű zöld impresszionista háttér még egyáltalán megindokol. A *Lila ruhás nő* közelében kiakasztott kontrollképek úgy vannak megalkotva, hogy azoknak nem kell feltétlenül olyan elvárásokhoz alkalmazkodniuk, mint a *Lila ruhás nő*nek. Gainsborough elegánsan laza minden porcikájában, Bracqemond okosan következetes minden részletében. Szinyei azonban egyszerre akart egeret fogni kint és bent is: engedett a tradíciónak, ami a figurát illette, hagyta magát a plein airrel sodortatni, ami a tájra vonatkozott. Ennyiben nem jó a cím: Manet-nak a kép nem jó.Csillagtávolságra van a modernségtől és az impresszionizmustól. A kép csak önmagában szép, főként nekünk.

Marie Bracquemond
Fehérruhás nő

A *Lila ruhás nő* kettőssége, kétlelkűsége, kettős kötöttsége nem egyedi eset. Mert ilyen kétlelkű volt, és ilyen is maradt a főáramlatba tartozni akaró sok nagy magyar képzőművész helyzete Hollósytól Kernstokig, Domanovszkytól Barcsayig. Ez volt a tipikus: akik tartozni is akartak közösséghez, meg szenvedtek is olykor az osztályrészként megadatott közösségektől, akik elvegyülni is akartak, meg kiválni is vágyódtak. Csak a nagy különcöknek, a valóban magányra ítélt keveseknek sikerült kibújni az ellentmondásokbilincséből. A névsor legyen most titok, a lista nem a szerkesztőségben, hanem kinek-kinek az agyában és szívében található.

De vissza Szinyeihez. Nem az a csoda tehát, hogy e káprázatos színérzékű, kiváló kultúrájú, ösztönösen jó jellemű festőnek kevéssé sikerült egyenletesen meggyőző életművet produkálnia. A csoda az, hogy a mi felemásan modernizált világunkban és a festő könnyen roppanó önbizalmának birtokában mégis, mindennek ellenére, csak azért is születtek vitathatatlan remekművek. Nemcsak a *Majális*ról van szó – persze elsősorban arról –, hanem a *Hóolvadás*ról is, az *Oculi*ról is, meg még legalább féltucat tájról, nem beszélve a nagyban soha nem kivitelezett vázlatokról, a *Hintá*ról, a *Ruhaszárítás*ról, a *Mályvá*ról.

De van egy mű, amely a csoda-képek között is rendkívüli, noha nem akart sokat markolni, és nem is ambicionált nagy elismerést. Ma talán ez a legnépszerűbb Szinyei-kép. Unokámnak megvettem medálnak, táskámban az igazolványtokot is ez díszíti, a Phaidon Press nemrég kiadott impresszionizmusról szóló ismeretterjesztő albumának hátsó borítóját – a *Majális*nak ez sose sikerült – ennek a képnek a reprodukciója foglalja el. Amikor egy kirakatban észrevettem, alig akartam hinni a szememnek.



Szinyei-Merse Pál
Léghajó

Egy ember piros-fehér csíkos léggömbről csüngő kosárban a magasba emelkedik. (Ő Probstner Béla sógor, nagy kalandvágyó, modern ember, a dokumentumokban le van írva minden.) A bárányfelhős ég kellős közepébe olyan magától értetődően furakszik ez a pedigrés múlt nélküli ipari találmány, mintha mindig is a természet része lett volna. A föld alig látszik, csak az alsó keret tövében mutatkozik egy bokor meg egy jegenye. A léghajóba ülő ember piros köpenye vidáman lelóg, kendővel integet, és látszik rajta: nagyon hisz a haladásban. Mintha a költővel együtt mondaná: „Tenger kéj veszen körül, / Középen lelkem fürdik… / A madár röpült csak eddig, / Most az ember röpült." Petőfi ugyan e sorokat a vasútról írta, de ide is illik nagyon. Mindketten, a költő is és a festő is arról tudósítottak, hogy élni mégis csak érdekes, felemelő, egyszóval optimizmusra érdemes dolog.

A kiállítás adatai

Kép és kultusz. Szinyei Merse Pál (1845–1920) művészete. Magyar Nemzeti Galéria – Szépművészeti Múzeum, 2021. november 11. – 2022. február 13. Kurátorok: Hessky Orsolya és Krasznai Réka.

Melyik Renoir?

Pierre Auguste Renoir a Szépművészeti Múzeumban

Mert nem mindegy. A cím kérdését nemcsak a festő halála után, de már saját korában is sokan feltették. A válasz nekem is problémát okozott, két emléket őrzök e tárgyban.

Amikor először jártam Párizsban, és találkozhattam (akkor még) a Jeu de Paume-ban kiállított korai fő művével, a *Bál a Moulin de la Galette* (1876) című képével, a meghatottságtól és a gyönyörűségtől szinte megkukultam. A színskála elzsibbasztott, a nyüzsgő tömeg megszédített, a festett lámpafény-özönben lábam alól szinte kicsúszott a talaj. A vászon beszippantott és ott is tartott: a világ egy elefántcsont-feketével és ólomfehérrel gazdagon behintett kék-rózsaszín forgataggá változott, amelynek virtuálissá lapított terében váratlanul cinóberpiros sálak, nápolyisárga szalmakalapok és ritkás ajándékként egy kis nedvzöld lombféleség is fel-felbukkant. Hát igen: az impresszionizmus remekműve – talán éppen a fő műve – előtt nincs más teendő, mint impresszionista módon lelkesedni, érzetekről, hangulatokról, csak a szem által felfalható látvány-egészről áradozni. Ma is ezt tenném, pedig azóta tanultam ezt-azt, és a kép is átkerült méltó helyére, a Musée d'Orsay-ba, a turistazarándoklatok legsűrűbben látogatott kultuszhelyére. Ez volt ugyanis addigi életem legszebbnek látott festménye.

Pierre Auguste Renoir
Bál a Moulin de la Galette-ben

Azután, pár évtizeddel később Münchenben jártam, és volt szerencsém találkozni a világ körüli útjára engedett amerikai Barnes-gyűjtemény modern francia anyagával. Emlékszem: a Haus der Kunst undok náci épületének földszinti teremsorát majd szétvetette a Cézanne-tól van Goghig, Matisse-tól Picassóig merészkedő fantasztikus műtárgylista. (Hej – gondoltam –, ha az *Elfajzott művészet* kiállítás [1937] egykori rendezői hirtelen feltámadnának, és azt látnák, hogy az ő terepükön miféle szentségtörés zajlik, nyilván megütné őket a guta!) A lelkesedés akkor hagyott alább, amikor az emeletet szinte egyetlen festő munkái foglalták el. A Renoiréi. De már nem azok a revelatív ragyogó vásznak. Fénylő testű aktok és habos virágcsokrok, bűbájos gyermekfejek és családi idillek voltak ott láthatók. Legtöbbjük már a „Bál" utáni évtizedben született, sőt, már a századforduló után. Volt belő-

lük bőven, mert a festő termelt rendesen, igazi aranyfedezetű brand övezte, az amerikaiak (meg az oroszok) pedig mindent megvásároltak tőle. Jutott belőlük bőven a múzeumok raktáraiba is. Nem voltak ezek rossz képek. Pazar rajzolat, lágy motívumkezelés, csíntalan báj jellemezte valamennyi munkát. Még a kisebb igényűeket is. Rajtuk is fénylett a legendás színskála, nekik is jól állt a vékonyan felhordott festékemulzió porcelánárnyalata, a festett alakok életerejéből pedig futotta volna egy egész depresszióra szakosodott klinikai osztály terápiájára. A Galette varázsa azonban nem tért vissza egyik vásznon sem. Igaz, a stílus is eltávolodott ettől. Csalódtam akkor a Münchenben újra látott festőben.

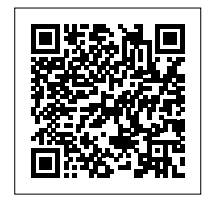
Huszonvalahány év telt el a két láthatás között, de a hatásvesztés miatt legkevésbé magamat hibáztatom. Inkább a világot, inkább a befogadói ingerküszöb emelkedését, inkább az ízlésváltozást, és persze magát Renoirt. Ez a második, ez a Münchenben is megtapasztalt élmény tért vissza a Szépművészeti Múzeum minden bizonnyal az egyik legnagyobb sikerre számító kiállításán.

Pedig a kiállítás nagyon is korrekt. Minden kép szép. Talán túlságosan is. Mi hát akkor a probléma *A festő és modellje* című vállalkozással? (Impresszionista-posztimpresszionista tematikában egyébként ez az intézmény ötödik mustrája. A Monet-, van Gogh- és a két Cézanne-tárlat után már bejárt ösvényen utaznak az idetartozó világszámok, nem utolsósorban a fantasztikus szervező és akadályokat nem ismerő Geskó Juditnak köszönhetően. Ha a neve felbukkan, a vásznak szinte maguktól indulnak el Párizsból Budapestre. A Renoirt ugyan már nem ő kúrálta, de nélküle bizonyára a dolog nem valósult volna meg.)

Renoir impresszionista sikertörténete azzal kezdődött, hogy közösséget talált maga körül. Tehát nem akkor, amikor különféle fogásokat sajátított el különféle műhelyekben, nem akkor, amikor beletanult a festőszakmába az akadémikus Gleyre mesternél, de még csak nem is akkor, amikor az első megrendeléseket, az éhkopp ellen felvállalt portrékat sok talpalás után teljesítette. Azzal indult, hogy rátalált a maga fajtájából verbuválódott festőcsapatra, Pissarróra, Sisley-re, Caillebotra és mindenekelőtt Monet-ra – ahogy maguk mondták önmagukról –, az éhenkórász „intranzigensekre". Leginkább ők voltak azok a bohéméletű és forradalmi lelkületű fiatalok, akiknek, ha már nincs pénzük, nincs presztízsük, családjuk se nagyon, legalább csinálhatják azt, amiben hisznek. Napfényt festettek, lehetőleg a *szabad*ban, *szabad* embereket festettek, lehetőleg a természetben, és meg*szabad*ultak a historizmus minden formájától, főképpen az elmesélhető tartalomtól, a szüzsétől. Háromszoros *szabadság* volt ez, maga a modernitás, mely minden írásba foglalt kiáltvány nélkül is az impresszionisták

vezéreszményeként működött. Például, hogy a kép ne szóljon semmiről, legföljebb egy múló pillanatról, hogy a festményt ne rajz, hanem festékfoltok építsék „képegésszé", hogy a mű ne babráljon a kompozícióval, tegyen úgy, mint a véletlenül elkattintott fényképező masina: úgy essen a kivágat, ahogy puffan. (Persze a dolog ennél bonyolultabb volt, de az ideál ehhez a gondolathoz közelített.)

A harmadik terem Renoirjai erről a modernitásélményről, erről az új szabadságról szóltak: egy erdőben vágott ösvényről (1874/76), amelyben a sűrű rengetegen átszűrődő napsugár kék örvénnyel veszi körül a dzsungelbe vetett magányos ember pici távoldó alakját, egy mezei virágoktól pettyezett rétről (1875), amelybe bele is olvad, de feketéjével mégis kontrasztot teremt egy apró napernyős nő, meg egy *Fiatal fiúról és lányról* (1876), akik között bizonyára van kapcsolat, de annak tartalmánál sokkal érdekfeszítőbb a vörös hajfürtök, a fehér ingmell és a háttér vastag ecsettel földobott dús sövényt sejtető viszonyrendszere. És akkor még szó sem esett a kis Galette-ről (1875/76), a Vértes Marcell jóvoltából egyszer már itthon is megforduló vázlatról, amelynek kék forgószeléből a szereplők embriókavalkádja még ki sem bontakozott, éppen csak előleget vett a nagy mulatságra.



Pierre Auguste Renoir
Fiatal fiú és lány

„Apám fejlődésében, szerintem – írta középső fia, Jean, a nagyszerű filmrendező – minden elméletnél fontosabb volt az a körülmény, hogy agglegényből házasember lett." Úgy érdemes ezt a magánéleti változást finomítani, hogy Renoir munkásságának egy bizonyos pontjától, úgy a nyolcvanas évek első felétől, de legkésőbb közepétől immár nem volt szüksége a kötelékben repülés mámorára, mert már megállt a saját lábán. Vevői szép számmal akadtak, (Durand „papa", Choquet, később Vollard) modelljeire sem volt már gond (ott volt a család és annak készséges barátnői, továbbá megrendelések özönei), és mindig meleg ebéd fogadta a legtökéletesebb modell, Aline Charigot, a feleség jóvoltából. Nem volt értelme tovább lázadozni. Már csak azért sem, mert a Párizsba szakadt és kicsit mindig vidékinek megmaradó festő alapjában véve utálta az „új idők" járulékos elemeit. A gyárkéményeket és a bankárokat, a gépeket és a sokszorosítást, továbbá a kapitalizmus minden szennyét és zaját. A probléma abban rejlett, hogy utálta a „régi időkbe", főleg a historizmusba feledkező nosztalgiát is. A neogótikát és a női testet nyomorító fűzőt, az úrhatnám aranybronz gyertyatartót és a Notre-Dame hamisított vízköpőit, Victor Hugóról nem is beszélve. Se jövő, se múlt. A nagy boldogságában egyszerre csak a senki földjén találta magát.

Anyaság (1885) című képének szereplői már nem vibrálnak a színekben, és nem keresik találomra helyüket a nekik rendelt térben. Szép precízen meg vannak rajzolva a körvonalak, szép vékonyan, már-már lokális árnyalatokkal ki vannak töltve a foltok. Ha nem lennének a testeken édesen parasztos gödröcskék, és a testek húsa nem ragyogna gyöngyházfényben (új stílusának ez lett a márkajele), akár egy olaszos madonnának is elmenne a festmény. Az olaszosság nem véletlen, és az olaszossághoz vezető út sem az. Ekkor már mintha felébredt volna abból a mozgalmas álomból, amelynek ihletője korábban – nem csak az övé, de az egész csapaté – az a Delacroix volt, aki egy egész generáció számára adta vissza a színekbe vetett hitet és a mozgásábrázolás új lehetőségét. Tehát a franciás-arabos sűrű vérű délvidéki temperamentumot.

Pierre Auguste Renoir
Anyaság

Az új élethelyzetben Renoir festő-ágyában a másik oldalára fordult, és egy másik álomba szenderült. Immár egyre inkább a rendezett, komponált, körvonalazott klasszika kezdte vonzani. A klasszikából is a kellemes konformizmus. Az az Ingres, akinek hatása alól egy egész lázadó nemzedék igyekezett megszabadulni, tehát az az Ingres, aki megvetette a spontán kompozíciót és a túl heves gesztusokat. Akiből még később a hűvös neoklasszicizmus szentje lett. Delacroix-ból Ingres? Renoir tehetségéből persze azért futotta arra, hogy ez ne minősüljön árulásnak, de példaképi erőre már nem futotta. Különben, más álom is beúszott nála gyakran. A 18. század szexis-habos franciái is, Watteau-tól Boucher-ig, mert mintha nagy tanácstalanságában visszavágyott volna porcelánfestő indulásához. Tanú erre a *Gitározó nő* (1896/97) és a mi múzeumunk több litográfiája, például az ancien régime pasztelljét utánzó *Fiatal nő mellképe* (1899) vagy a *Kisbaba keksszel* (1899). Csak arra nem futotta, hogy ebből a mérsékelt konzervativizmusból és kellemes komfortzónából kimozdítsa üdítően érzéki, de sohasem pornográf aktjait és becéznivalóan dundi, de a giccs előtt mindig megtorpanó gyerekportréit.

Akadémikus nem lett soha, csak éppen nem tudott egyszerre kint is, egyszerre zseninek is lenni, meg kiegyensúlyozott polgárként is helytállni. (Illetve a végén mégis – igaz, akkor már nem volt boldog, de arról tényleg a beszámoló végén.) A nagy harmónia Renoirnál ugyanis méretes diszharmóniát leplezett. Ha nem emlékeztem volna a cikk elején a két felkavaró más-más időben megesett találkozásra, most, a múzeum utolsó előtti nagy kiállítótermében, az időrendet merészen negligáló „akt-galériában" az élményt újra kellett élnem. Megtörtént a csodálat is, és a csalódás is.

Az elrendezés nem lehetett véletlen: stratégiai kérdés volt, hogy a múzeum új szerzeménye a díszhelyre kerüljön. Így esett, hogy a feleség kuzinját ábrázoló Gabrielle (két másik hozzá kölcsönzött „udvarhölggyel" együtt) a terem „apszisába" került, büszkén hirdetve, hogy immár nemcsak egyetlen – ráadásul nem is túl reprezentatív – festmény van a nagy mestertől a múzeum birtokában, hanem egy kemény pénzért vásárolt méretes vászon is. Az idevágó nemzeti büszkeség nőhetett egy arasszal. Eszmei előnye, hogy egyszer szintén szerepelt magyar közönség előtt. Gyakorlati előnye, hogy a problémátlan csinos akt nyilván tetszik a közönségnek, és ez eleve legitimálja a vásárlást.

Pierre Auguste Renoir
Fekvő női akt (Gabrielle)

Nincs könnyű dolga szegény Gabrielle-nek. Le kellene játszania a mélyfekete – villogó csontszín kontrasztját drámaian megjelenítő macskás fiút (1868), a lágyított kontúrokkal zsonglőrködő *Alvó lányt* (1897), nem beszélve a mostani Renoir-kiállítás *Hinta* (1876) melletti leghíresebb és legizgalmasabb festményéről, a hajdanában gigabotrányt kiváltó, irizáló színekben pompásan játszó *Tanulmány*ról (1876). Nem sikerült, szegénynek nem is sikerülhetett, és én, mint önjelölt zsűritag – mi mást tehetnék? – nem is szavaznám a döntőbe. Száz csábosan lehunyt pillájú, ágyékát illedelmesen lepellel fedő, hajába rózsát tűző, guszta húsú meztelenség nem ér föl ehhez a „bomló torzóhoz", aki testén hordozta a szabad természet ragyogó reflexeit. Ő volt a terem „szépségkirálynője", a korona az övé. Mert egy dolog a festmény és más dolog a nő. A kettő ugyanis összekeverhetetlen. Persze nem mindenki osztaná ezt a véleményt. Illusztrációképpen idemásolom, amit Albert Wolff úr írt anno a *Le Figaró*ba: „Vehetné végre valaki a fáradságot, és elmagyarázhatná Renoir úrnak, hogy a női test nem rothadó húsdarab zöld és lila foltokkal, melyek azt jelzik, hogy a holttest eljutott a teljes bomlás állapotába." Nekünk tehát sajnos csak a szép akt jutott, nem a jó. Aligha szégyen ez: a philadelphiai Barnes Collection gyűjteményi koncepciójába például bőven beleférne.

Pierre Auguste Renoir
Hinta

Pierre Auguste Renoir
Tanulmány (Nu au soleil)

Renoir 1897-ben biciklizés közben elesett. Először azt hitte, hogy csak a karja tört el, de a sérüléssel járó komplikáció – bár nem rögtön – testét egyre jobban megviselte, ízületi gyulladása elhatalmasodott. Végül tolószékbe került, már a fekvés is fájt, kezét alig tudta emelni, viszont festett utolsó leheletéig. Felesége már meghalt, barátai is elmentek, a világháború a régi világot elsöpörte. Ekkor történt valami, ami csak azokkal történik, akit az istenek szeretnek. Boldogságát veszítve alkotott még egy, majdnem

utolsó művet. Egy igazit. Olyat, amely méltó régi önmagához, de még inkább olyat, amely felemelkedik korábban elhunyt, sírig hű barátjához, Cézanne magaslatához. Lehet, hogy a *Fürdőzők* (1918/19) krapplakkal és umbrával festett hurkás mezítelensége erotika dolgában messze marad a békeévek lágyított körvonalaitól. A fű és az ég veronai zöldje, kobaltkékje már nem utal se klorofillra, se oxigénre. Egyetlen ízzé válik bennük a látvány. Az egész érzéki világ is, meg annak egyszerűsített emléke is. Ez már tényleg *posztimpresszionizmus*nak számított, mert amit Renoir az impresszionizmusa *után* művelt, az még nem volt valódi a szó művészettörténeti értelmében. Csak kompromisszumnak tekinthető a művészet előreszaladó forradalmi gondolata és az akkori piac akkori ízlésnormája között.

Pierre Auguste Renoir
Fürdőzők

A kiállítás adatai

Renoir. A festő és modelljei. Szépművészeti Múzeum, 2023. szeptember 22. – 2024. január 7.
Kurátorok: Cécile Girardeau, Kovács Anna Zsófia, Paul Perrin.

Egy kultikus épület mint Pécs szimbóluma

A dzsámi. Pécs építészete tegnapelőtt, tegnap, ma, holnap

Van Rómában egy templom a Caelius-domb lejtőjén, a San Clemente-bazilika. A graduális művészettörténeti oktatás ezzel a csodálatos építménnyel gyakran szokta illusztrálni a kontinuitás minden történelmi katasztrófát túlélő bizonyítékát, mint olyan esetet, amely valamennyi stílus- és ízlésváltás ellenére a megszüntetve megőrző kulturális életerőt szimbolizálja. Csak emlékeztetőül: az egymásra rakott rétegek feltárása az ókorból egy római lakóház, egy Mithrász-szentély és egy kora keresztény katakomba megtekintését tette lehetővé. A kora középkor századaiból egy bizánci Madonna-freskó és egy ír térítő szerzetesek keze munkáját dicsérő falképciklus maradt. Az érett középkort minden idők egyik leggazdagabb mozaikműve reprezentálja. Az egyik oldalkápolnából pedig már egy új világ üzen: Masolino quattrocento kompozíciói. S valamennyi művet együtt foglalja magában Carlo Fontana érett barokk épületteste. Azaz: egymással homlokegyenest ellentétesnek látszó hitek, civilizációk, világképek találkoznak itt közös fedél alatt. És minden réteg úgy, ahogy meg is maradt.

Bár a hasonlat talán túlságosan ambíciózus, de a pécsi belvárosi – vagy rövidebben – várostemplom szálára szedett rétegei, és a végső kompozícióban helyüket kereső, olykor helyüket megtaláló fragmentumai némiképpen emlékeztetnek a sokat megélt római bazilika esetére. Ha ez materiálisan nem is figyelhető meg, de a koncepcióban, a „mennyek országában" azért itt is megvalósult a kontinuitás. Sőt, az időbeli fesztáv mintha még szélesebb lenne, mint a szerencsésebb sorsú itáliai példánál. Késő római, kora és késő középkori, török hódoltságbeli, az ellenreformáció idejéről való, a polgári Pécs mentalitását tükröző, a két világháború közötti szakrális művészeti megújulást hirdető egységek épülnek vagy épülnének itt szervesen össze és egymásra. S hogy napjaink se maradjanak ki, még az ezredforduló utánra is jutott az emlékekből. Bár Róma sem arról nevezetes, hogy rendszeres földúlói tapintattal viselkedtek volna az épített örökség iránt, de Pannónia – mint tudjuk – mindig és sokszorosan szokott rosszabbul járni. Álljon itt illusztrációul egy idézet: „Ez a padisah városa – írta testvérének *Badeni*



Illusztráció
A pécsi Várostemplom periódizációs alaprajza

Lajos őrgróf, aki 1686-ban a várost fölszabadította. – Minden elhamvadt, csak az a vigasztaló, hogy minden az ősellenségé volt."

Minket ez kevéssé vigasztal. Minket az vigasztal, hogy a hosszú láncolatban egymás után következő „ősellenségek" valami nyomot mégiscsak hagytak itt, – mai titulusa szerint – a Gyertyaszentelő Boldogasszony-plébániatemplomban vagy körül, ahol egymás alá-fölé építkeztek a különféle hitű, etnikumú és civilizációjú népek. (Itt szeretném megjegyezni, hogy mind ez idáig hiányzik a templomról szóló és a mai helyzetet tükröző tudományos monográfia. Jómagam legtöbbet Gosztonyi Gyula, Levárdy Ferenc, Mendöl Zsuzsa, Gerő Győző és Sudár Balázs tudományos dolgozataiból merítettem.) A továbbiakban számokkal jelölöm a sokat látott templom történeti fázisait.

1. Legelőször is említendő az a bizonyos Cicerius Homuncio consuli beneficiarius, akinek Gordianus császár üdvéért készített fogadalmi oltárköve a Janus Pannonius Múzeumban található, s melyet az 1930-as ásatások során a lerombolt keresztény templom oldalfalánál találtak. E feliratos emlék arról tudósít, hogy a városban nagy létszámú római katonaság állomásozott. Tehát a település oly mértékben fontos lehetett, hogy megillette az a mennyiségileg és minőségileg is kiemelkedőnek szánt sírmező, amelynek epicentruma nyilvánvalóan az Ókeresztény Mauzóleum illetve a Cella Septichora lehetett, de amelynek pereme elért egészen templomunkig egy sötét vonallal ábrázolt négyzet alakjában. E sötét négyzet, a római kori osszárium pedig – igaz, megsemmisítve, elföldelve, betemetve –, az évszázadokkal később emelt kora román templom apszisának és zárófalának felezővonalánál helyezkedett el. Nem tudjuk, hogy Sopianae pogány-keresztény római kultúrájának pontosan mely esemény, mely hadmozdulat vetett véget. Itt filmszakadás történt.

2. De vigaszt jelent, hogy az élet errefelé úgy látszik mindig élt és élni akart tovább. Félezer évvel később fölépült az immár püspöki ranggal rendelkező, székeskáptalani funkciókat ellátó, váras bővítményű, korábban franciák meg vallonok, később németek, magyarok és sokféle nációjú népek lakta kelet–nyugat kiterjedésű település, közepében egy templommal. Először, még a tatárjárás előtti időkben egy egyhajós, egyenes záródású román stílusú istenháza épült. (Egyes vélekedések szerint a tatárjárás után keletkezett, merthogy ez az építmény váltotta ki a keresztény templomnak használt, de leégett Cella Septichorát.) Majd az Anjou-korban ezt követte egy vadonatúj, keresztboltozatos, sokszögű szentély záródású délnyugati harangtoronnyal fölszerelt kora gótikus plébánia. Majd a Hunyadiak korában egy jócskán megnövelt, a székesegyház szélességével vetekedő háromhajós, oldalkápolnával bővített, poligonális toronnyal kombinált érett gótikus templom

magasodott. (Aki színesebb és illúziógazdagabb ábrákat kíván, az keresse föl a pazirik.hu oldalt, de a Gosztonyi-ábrák pontosságával egyik sem fog vetekedni.)

Boltívtöredék, ajtókeret zárókő, bordaindítás. Ennyi maradt a hajdani Szent Bertalan templomból. Mint ahogy a hajdani magyar királyság területén általában ennyi szokott megmaradni a városi gótikából. Ha több, akkor csoda történt. Illetve egy emlékről mégis van tudomásunk. A Liliomos-könyves egyetemi címerkő valójában a Várostörténeti Múzeum félreértett darabja. Ez ugyanis a kripta legépebben megmaradt fedlaptöredéke, és nem Nagy Lajos pécsi egyetemének hírmondója, mint sokan hitték. Nem tudjuk, hogy hová lett a többi emlék: a Fürdős Boldogasszony-oltártól a forrásokban kiemelten emlegetett másik oltárig, amelyet a gazdag aranyműves céh állíttatott. Valamennyit elnyelte a magyar föld. Ősellenségeknek bizonyultak az akkori viszonyok közepette és leszámoltak velük.



Illusztráció
A Szent Bertalan-templom kialakulása

3. Az 1543-as török győzelmet kivívó Gázi Kászim pasa, ha bár némi tétovázás után, de bezúzatta a gyaur imahelyet. Úgy szedte szét a köveket, mint játék végén a legokockákat a gyerek, hogy másnap új ház épüljön belőle az 1570-es évek végén. Másnevű isten, másik háza, másképpen kijelölt telken. Nem hosszanti, hanem centrális alaprajzú, nem keletelt, hanem Mekka felé forduló, nem nyeregtetős, hanem kupolás, nem csúcsíves, hanem szamárhát- és pontyíves nyílászárójú, nem oltárokkal, hanem imafeliratokkal díszített. Vigaszt jelent azonban, hogy ez az új ház is nagyon szép lett vagy lehetett.

Itt kötelező idézni a 17. századi Evliya Çelebi rendhagyó műfajú útleírásából a lelkes sorokat. „Művészi mimberje (szószéke), mihrábja (szentélye), a müezzinek máfilja (kórusa) és egy drágakövekkel kirakott kürszije (könyvállványa) van, mely mintha az ég esztergályosainak kezéből került volna ki. Oly szép és nagy ez, mint Isztambulban a Szelim szultán dzsámijának kupolája, mert ez is négyszögletű fal fölé van építve, miként az." E tárgyakat természetesen hiába keresnénk a Gyertyaszentelő Boldogasszony-templomban. A magyar dramaturgia és benne Pécs sorsának ismeretében ez a természetes. Ám Pécsnek nyolc mecsetjéről, illetve imahelyéről tud a szakirodalom, Sudár Balázs nemrégen publikált korpusza sem ismer ennél többet. Egyetlen egynek, a Jakováli Haszan-mecsetnek a rekonstrukciója, múzeummá alakítása, sőt mint a muszlim vallásgyakorlás eleven színtere azonban oly hiteles maradt, hogy eredeti geometrikus mintával díszített ablaktáblái és néhány szabvány bútordarabja némi fantáziával segíthet a Belvárosi templom török kori légkörét fölidézni.

Ha a részleteknek híján is van Pécs egyetlen olyan muszlim eredetű istenháza, amely kiérdemelte a dzsámi elnevezést, azaz ahol lehetséges volt elmondani a pénteki imát, a kuthbét, méretében és szerkezeti megoldásaiban imponáló teljesítményről árulkodott. Evliya Çelebi ugyan keleties modorban túlzott, de Kászim pasa névtelen építői az egytermű épületet olyan széles (17 méter) és olyan magas (26 méter) kupolával koronázta, amelyhez hasonló nemcsak a Duna vonalától északra, de a Birodalom európai részében is ritkaságnak számított. Természetesen nem az arab eredetű oszlopcsarnokos és udvaros, könnyed és nagyvonalú típushoz tartozott a mű, de ez anyagszerűtlen is lett volna errefelé. Ahová az Oszmán Birodalom betette a lábát – Egyiptomtól Kis-Ázsiáig, a Balkántól a Kaukázus vidékéig –, ott a bizánci eredetű megoldás alakváltozatai fejlődtek tovább. Kászim dzsámija ezért éppúgy unokaöccse az isztambuli Hagia Szophiának, mint a térség szakrális építészetének java. A legtöbb rokon az egykori jugoszláv területen található: a kutatók, mindenekelőtt Gerő Győző, Mosztart, Pociteljt és főképpen Szarajevót emlegetik a leggyakrabban. A különbségek a csegellyel tartott kupolák bővítményeiben, a minaretek számában s természetesen a burkolóanyag gazdagságában figyelhetők meg.

Illusztráció
Gázi Pászim pasa dzsámija rekonstruált alaprajza

A pécsi dzsámi eredeti formájában történetesen három – egyes vélekedések szerint két – kupolát mutathatott föl azon a bejárati csarnokon, amelyet immár végérvényesen elbontottak, továbbá egy minarettel rendelkezett addig, amíg az utódok azt az egyet is eltüntették. E szépségeket csupán egy rekonstruált oszlop képviseli, a minaretet még ennyi sem, csupán néhány kődarab. A leglátványosabb építészeti elem – s ez legalább megmaradt – a csegelyeket tartó stukkóból formázott sztalaktitok, továbbá az egykori szentély középvonalánál található imafülke, benne a kézmosó tál. S persze a homlokzatot két sorban áttörő ablakok, némelyiken még a rács is megmaradt.

Persze, ha egy francia hadmérnök, bizonyos Joseph de Haüy, aki 1687-ben, egy évvel a török alóli felszabadulás után nem mérte volna föl a fallal körülvett várost, benne a dzsámival, az alaprajzi tudásunk még bizonytalanabb lenne. De így sem tudjuk, hogy a Badeni Lajos által kinevezett Gabriele De Vecchi parancsnok mennyit pusztított rendcsinálás ürügyén, hogy Sándor László ezredeskapitány kurucai mennyit romboltak, s hogy Herbenstein generális rác serege volt-e kíméletlenebb, vagy a török, amely utcaneveivel együtt végleg eltűnt a városból.

Valamennyi egymás után megjelenő reguláris sereg mintegy hivatalból tekintette „ősellenségnek” elődjét. A felszabadulás eufóriájában a temp-

lomnak adományozott nemes ajándékok gyorsan elhamvadtak. Csak inventáriumok őrzik emléküket.

4. Az viszont vigasztaló tény, hogy a dzsámi azonnal a legpotensebb anyagi és szellemi javakkal rendelkező jezsuiták kezére került, s hogy az 1710 után időktől a templomot harci esemény többé nem bolygatta. Más kérdés, hogy a későbbi félszáz év során csak a legfontosabb liturgiai átalakításokra tellett. Így az első időkben nem történt más, mint hogy a templom eszmei fókuszát a délkeleti oldalról áthelyezték az északnyugatira, a bejárati csarnokot megszüntették, a tárcsákból készült ablakok üvegezését eltüntették, és huszonhét ablakból mindössze nyolcnak engedélyezték a bevilágítást. Mindenesetre Mária Terézia koráig kellett várni ahhoz, hogy a templom strukturálisan átalakuljon Frater Procopius jezsuita szerzetes terveinek köszönhetően, s hogy fölvegye a radikális ellenreformációs stílus obligát külsőségeit. Azaz, hogy a centrális alaprajz újra hosszházas legyen, hogy az alapnégyzethez egy újabb, ezúttal téglakupolával bővített szentély illeszkedjék, hogy a „hajó" és a szentély között a falbontás diadalívet hozzon létre, hogy délkelet felől lépcsős barokk feljáró emelje meg az épület tekintélyét, hogy a lerombolt minaretet pótlandó a templomtesthez tengelybe állított vaskos harangtorony kapcsolódjék. Tudjuk, hogy a kupolákat gazdag freskódíszszel borították, hogy a hívők rokokó padsorokon ülhettek, hogy a fő- és mellékoltárok fényét súlyos stukkó- és faszobrok emelték. Ma ebből nem látható szinte semmi. Bár finomult a kín, és vér nem folyt többet, de a sűrűn váltakozó tatarozások és a tatarozásokat előidéző ízlésváltozások majdnem annyi értéket tüntettek el, mint az átvonuló portyázó hadseregek.

Illusztráció
A Belvárosi plébániatemplom 1710 után rekonstruált tömege

5. Fontos megemlíteni a templom körül zajló tulajdonosi változásokat. Miután Mária Terézia uralkodásának legutolsó idejében Pécs elnyerte a szabad királyi városi rangot, II. József – aki, mint tudjuk, eltörölte a fölöslegesnek ítélt szerzetesrendeket – könnyen adhatta a templomot a városnak mint kegyúrnak. Ezt átalakítás követte. Továbbá azt is tudjuk, hogy I. Ferenc, elődjének amúgy is visszavont rendeleteivel mit sem törődve, egy másik szerzetesrend, a ciszterciek kezébe adta a templomot. Ezt átalakítás követte. Majd az öntudatra ébredt város addig folytatta érdekérvényesítési jogát, míg a reformkor hajnalán elérte, hogy a templomnak csupán a kezeléséért lett felelős a rend, a birtokos maga Pécs lett. Mondani sem kell: a státuszváltozás átalakítással járt. E jó szokását a város a 19. század során végig megőrizte: 1829-ben, 1837-ben, 1845/48-ban, 1855/58-ban, 1864-ben, 1877-ben valamint 1899 és 1906 között folyamatosan átalakították a plébániát.

A részleteket mellőzve az átalakítás lényege két fontos üzenetet tartalmazott. Egyrészt – ezt a változó ízlés diktálta – folyamatosan „barokktalanították", azaz szép fokozatosan megszabadították a templomot a toldaléképületektől. Az „ősellenség" ezúttal a közelmúltat jelentő idegenszerű és külhoni befolyást mutató ellenreformációs stílus lett. A barokk freskókat eltüntették, a falakat hamuszürkére festették, az oltárokat egyszerű faszerkezetűekre cserélték, a rendházhoz vezető folyosót felszámolták, a rokokó rácsokat eltávolították. (Hová lett, nem tudjuk. Ezt sem.) Másrészt a település rangjának növekedése megkövetelte a pompa, a kapitalizálódó gazdagodás külső jegyeinek fölmutatását. A tornyot a „barokktalanítás" után fölmagasították. A zsindely-lefedésű kupolát előbb cinklemezhéjalásúval, majd – idomtalanul fölemelve – vörösrézhéjalásúval cserélték föl.

Vigaszt jelent azonban, hogy a freskótlanítás, egyszerűsítés, „purizálás" első ízben engedte láttatni a korábban elfedett sztalaktit boltozatokat, és markánsabban engedte érvényesülni a szamárhátíveket. Valamint mai szemmel ódonságában is üdítően hat a historizáló korszakot reprezentáló két – képző- és iparművészet határán billegő – mű. Graits Endre angyalkoszorúból alkotott kupolafreskója és Ligeti Sándor preraffaelita ízű harcos és gyógyító szenteket ábrázoló üvegablakai a Szent Mór-kápolnában. Előbbi nem sokban marad el a kor díszítőfestészetének élvonalától, például a most reflektorfénybe kerülő, a Szépművészeti Múzeum Román Csarnokát ékítő Reismann Károly Miksa alkotásaitól, utóbbi pedig attól a Róth Miksáéitól, aki pályája elején a kecskeméti vagy pannonhalmi művein még harmonikusan alkalmazkodott a történelmi stílus igényeihez.

6. E ponton elérkeztünk a templom mai látványához. Ahhoz a Janus-arcú és mégis nagyszerű épülethez, amely délkeletről nézve teljesen török, északnyugatról nézve egészen funkcionalista?, bauhausos?, novecentós? Magam sem tudom már, hogy a posztposztmodern korában miként illene megnevezni e szárnyat. Az eseménytörténet felől nézve tény, hogy a templom a húszas évekre minden szempontból kinőtte vállalt feladatköreit. Sem a hívek növekvő létszámát, sem a hitélet gyakorlásához nélkülözhetetlen infrastruktúrát nem tudta már kiszolgálni. Ezért ült össze előbb a kor Egyházművészeti Hivatala és a belvárosi egyházközség – még a nagy tekintélyű és nagy hatású Szőnyi Ottó reputációját is fölhasználva, majd a későbbiek során a Műemlékek Országos Bizottsága – élén a még nagyobb tekintélyű és hatású Gerevich Tiborral –, hogy a sok viszontagságot megélt templomot a kor igényeihez igazítsák.

A nyílt pályázat győzteseit 1938-ban hirdette ki a magas grémium, általuk vált első díjassá Körmendy Nándor, valamint hasonlóképpen dotált másodikká Lux Géza és Csát Géza közös terve. Az utóbbi építésztársról

nem sokat tudunk, de az előbbi kettő jól ismert teljesítménye, korábbi produkciójuk karaktere valamit azért elárulnak a döntők ízléséről is. Bár római ösztöndíjban egyik építész sem részesült, mindkettőjük ideálképébe jól beleillett a kortárs itáliai építészet funkcionalizmust és hagyományőrzést egyesítő szemlélete. Körmendyhez inkább az előbbi, a Giuseppe Terragni által fémjelzett irány kapcsolható, legalábbis erre utalt a pár évvel korábbi referenciaművei, a csornai és a komáromi templom, utóbbi inkább – a székesfehérvári rommező szegélyépületeinek hangulatos és tapintatos múltidézése miatt – az Ernesto La Padula által fémjelzett stílushoz köthető. És mindketten igazodtak a Gerevich Tibor által korábban erősen támogatott római iskolás aurához. Jellemző, hogy a többi, hátrább sorolt díjazott között nem volt mindenki ennyire „fontolva haladó", római iskolás tónusú. Möller István például túlságosan a tegnapot képviselhette, Weichinger Károly meg éppen ellenkezőleg, a túlmerész modernizmust. De a külön-külön díjjal honorált művek még így sem garantálták az optimális megoldást: végül is Körmendy, valamint Luxék egyesített tervét kellett a bizottságnak elfogadnia. Jól látható a különbség a győztes és eredeti pályamunka, valamint az átdolgozott, kombinált mű között. A tisztán kubisztikus alaprajzi formával szemben az új terv lágy, árkádos új apszisformát vizionált, miközben persze mindkét munka intakt módon hagyta a dzsámi eredeti négyzetes központját, és kénytelen volt megőrizni a jezsuiták által megnyitott északi fal diadalívét. Továbbá a győztesnek ítélt művek tervei egyaránt a dzsámi körülépítését javasolták, azaz kívülről teljes egészében modernizálták volna a nagy múltú templomot, és mindkét terv kilátásba helyezte a kupola átalakítását is.

Más kérdés, hogy valami történhetett 1939 augusztusában, mert a bizottságnak – idézem – „az építési engedélyt csak abban az esetben volt módjában kiadni, ha a tervezett déli, keleti és nyugati körülépítés elmarad, azaz a törökkori homlokzatok kívülről is érvényesülhetnek" – írta Gosztonyi az alapmunkában. A kimondott okok között első helyen szerepelt a falkutatás alkalmával sorozatosan előbukkanó, azaz török kori részletek láthatóságának igénye. A ki nem mondott ok talán másban keresendő. A politikacsináló professzor munkásságának ismeretében Gerevich Tibor föltehetően abban volt érdekelt, hogy a rekonstruált épület minél erősebben kötődjék a magyar múlt zivataros évszázadainak látványához, és minél kevésbé tükrözze a külföldi, mindenekelőtt az osztrák–német indíttatású hatásokat. A dzsámi főhomlokzata ugyanis ekkor még mindig hordozta a jezsuita örökség lépcsős-oszlopos portikuszát is, valamint az eredeti kövek habarcsos historizáló panír-bevonatát. Az eredeti tervek

Illusztráció
Körmendy Nándor ismételten átdolgozott terve

pedig őriztek valamit a barokk ízű bejáratból, sőt, a felület-kamuflázs is megmaradt, ha nem is eklektikus, hanem modernizáló formában.

A végső döntés, tehát a kiviteli terv a meztelenül hagyott török kövek, a visszadzsámisítás azonban fölmutatott valami konok, mokány, „csakazértis" kiállást, valami vállalt keletiességet, a többszörösen cilindrikus szentélyzáró, rajta a hajóablakokra emlékeztető nyílásokkal pedig valami vágyott délies hangulatot fejezett ki. Nem kevesebbről szólt az egész új épület, mint hogy a török immár megszűnt „ősellenség" lenni, mert az az ősellenség, amitől Gerevich is meg a pécsiek is tartottak, éppen a szomszédban masírozott, és az nyugatias volt, nordikus és felettébb barátságtalan. Figyeljünk az időpontra. Pár perccel vagyunk a második világháború kitörése előtt. Magyarország jobbik fele pedig akkor arról álmodott, hogy megmutassa a saját, különbözni akaró, senkihez sem hasonlító arcát a bebarnult Európában. Németellenes, de még nem tudja, mit akar.

A kettős kötődésű Belvárosi plébániatemplom tehát egyrészt föl tudta mutatni a legrégibb, még rekonstruálható állagát, a hódoltság kori örökséget, másrészt – nemcsak megnagyobbított apszisával, hanem a két új oldalkápolnával és a teljesen átalakított jezsuita kriptával – föl tudta mutatni mindazt az innovatív hajlamot, amellyel Pécs időről időre meglepte a hazai kulturális életet. Az építészeti rekonstrukció befejezése az 1956–60-as időszakra maradt: ekkor nyerte el a dzsámi a ma ismert végleges sziluettjét. A firenzeieskedő kupola helyett végre egy igazán orientális, zöldes fényben ragyogó kupolát helyeztetett el az épületen az időközben elhunyt Körmendy Nándor tervei nyomán Nendtvich Andor.

A lényeget alig befolyásolta, hogy az állandó nyilvánosság számára készült képzőművészeti alkotások színvonala meglehetősen elmaradt a kombinált építészeti műemlék tehetségessége mögött. Vonatkozik ez Palkovits Lajos sarkokban és a diadalív mellett elhelyezett korrekt, hűvös, száraz nagyplasztikáira, de még inkább a szentély italikus koncepciójú belső árkádsora mögött húzódó gigantikus falképsorozatára.

7. Gebauer Ernő, pécsi festőművész – körülbelül hatvan baranyai egyházi létesítmény és jó néhány világi beruházás (mozi, üzlet, vendéglő stb.) feldíszítője – ugyan imponáló szorgalommal teljesítette feladatát immár a háború után, hiszen az új apszisban végigfestette a pécsi egyház történetét a tőle megszokott kék-okkeres árnyalatban, a falképek alatt megoldotta a *Keresztút* állomásait kissé szálkás, elnagyolt modorban, a diadalíven *Jézus és Mária Szíve* mellett elkészítette a provinciálisan merev városi notabilitások fölismerhető portréját, valamint a kripta még leginkább sikerült kompozícióját, a *Mária halálát*. Nyilván a gyorsaság, a világháborút követő bizonytalan évek, az elégtelen anyagi eszközök szerepeltek az okok között,

de nehezen vitatható, hogy a befejezetlen templom és a lokálpatrióta művész találkozása nem tartozik a magyar szakrális művészet könyvének legdicsőségesebb lapjaira. Legalábbis messze elmarad például a művész elegánsabb műveitől, mint például a Temetőkápolna – Aba-Novák iniciatíváit folytató – erényeitől, vagy legjobb templomi műveitől, a Szent Ferenc- és a Szent Ágoston-templomok díszeitől. Nem véletlen, hogy a Gebauer-év alkalmából kiadott és a sajtóforrásokat összegyűjtő Komlós Attila-kötet ezzel a méretét tekintve monumentális munkával nem foglalkozik.

E tanulmányon végighúzódik egy vezérmotívum, az „ősellenség-keresés". E fogalom gyakorlatba ültetésének szomorú következményéről a 18. század előtti időkben a templom rendszeres megsemmisítésének vágya és eredménye tanúskodik. A későbbiek során – igaz, sokkal spirituálisabb módon, de – a nem kívánatos stiláris elemek eltüntetésének vágya és eredménye vált valósággá. De igazi „ősellenség" sajnos az a középszerűség is, amely – nálunk különösen – az állandó nyilvánosság számára készült hivatalos munkák nagy részét rendszereken átívelő módon jellemzik. Palkovits és Gebauer produkciói sajnos erre példák.

Körmendy Nándor
Szentély a loggiával és Gebauer Ernő freskóival

De ezúttal is van ok a vigaszra. Kettő is. Két nem középszerű mű, mindkettő a kortárs magyar egyházművészet kitüntetett darabja. Az egyik a templom belsejében, a sekrestyében található, és még a szűkebb szakma sem foglalkozott vele alaposabban. Árkayné Sztehló Lili negyvenes évek elején készült üvegablakai az akkori európai iparművészet legkvalitásosabb darabjai közé tartoznak. Lehet, hogy az intimebb méretezés és a nehezebb megközelítés miatt e művek árnyékba szorultak mesterének méltán sikeres alkotásai, mindenekelőtt a győrgyárvárosi templom és a budapesti Városmajori templom apszis-kompozíciói mellett, de ezek a magánadakozásból született és tanító szenteket ábrázoló kompozíciók éppannyi kvalitással folytatták a francia katedrálistechnika és a leegyszerűsödött art déco szerencsés fúzióját, mint a raincyi Notre-Dame-templomban Marguerite Huré és Maurice Denis magisztrális ablakai. Azok világhíresek lettek. A pécsi üvegekről pedig még illusztrációt is nehéz beszerezni.

8. A másik alkotáshoz személyes viszonyunk van valamennyiünknek, akiknek közük volt vagy van a Pécsi Tudományegyetem Műszaki Karán létesült Építészeti Tanszékhez és a Breuer Marcell doktori iskolához. Ez a harangtorony. Alkotója az a Bachman Zoltán volt, aki nélkül a város építészete, kitüntetett műemlékeinek helyzetbe hozása és az utánpótlás kinevelése sokkal szegényebb lett volna, mint amilyennek ma ismerjük. Az egykori Szent Bertalan-templom harangtornyának helyén – az apszis vona-

lát követő ülőpad mellett és Rétfalvi Sándor gazdagon mintázott, de szerény *gesztusokkal* megoldott szent szobrához illeszkedve – 2004-ben készült el a munka. A Bachman Bálint által tervezett hidraulikus rendszerrel működő kinetikus szerkezet ipari artisztikumát és játékos invencióját megépülésének idején a nép nagyon szerette. Harangozáskor a szerkezet zenélve tizenöt méter magasra emelkedett, majd nyugalmi helyzetbe kerülve, a harangozás után a kompozíciót alkotó csőrendszer visszacsúszott a liftaknába.

A nyújtózkodó szerkezet és a visszazökkenő kisebb forma kettős mérete úgy aránylik egymáshoz, mint az elpusztított múlt nagysága és a jelenre maradt emlékek szerénysége. Mint a római San Clemente-bazilika és a pécsi Szent Bertalan-templom – Kászim dzsámi – Gyertyaszentelő Boldogasszony képzeletben egyetlen egységgé összeforrott plébániája.

Szomorkás záróakkordnak szánom, de idekívánkozik. Manapság a harangjáték nem működik. Újabb „ősellenség" bénította meg: a trehány gondatlanság és a lusta munkakultúra. Ezt a nyavalyát olykor nehezebb begyógyítani, mint bármely hódító hadsereg romboló hatását.

Irodalom

Bachman Zoltán. Budapest–Pécs, Vince Kiadó, 2010.
Farkas Zoltán: Az új építészeti irány előretörése. *Nemzeti Újság,* 1943. jan. 10.
Futó József Attila: *S. Q. E. Pécs. Művészet- és kultúrtörténeti séták II.* Pécs, Baranya megyei Múzeumok Igazgatósága, 2010.
Gerő Győző: *Az oszmán-török építészet Magyarországon. (Dzsámik, türbék, fürdők).* Budapest, Akadémiai Kiadó, 1980. Művészettörténeti Füzetek 12.
Gosztonyi Gyula: *A várostemplom építéstörténete.* Pécs, Pécs Belvárosi Ró. Kath Egyházközség, 1942.
Hárs Éva: Gebauer Ernő művészetéről. *Művészet,* 1968. 11. 33.
Jajczay János: *Mai magyar egyházművészet.* Budapest, Révai, é. n.
Komlós Attila (szerk.): *Gebauer Ernő munkássága a sajtó tükrében.* Pécs, PTE Egyetemi Könyvtár, Heted Héthatár, 2017.
Kubinszky Mihály: Körmendy Nándor. In *Magyar Művészet 1919–1945.* Budapest, Akadémiai Kiadó, 1985, 363. old.
Levárdy Ferenc: *Pécs, Belvárosi Plébániatemplom.* Budapest, TKM Kiskönyvtára, 297. 1987.
Mendöl Zsuzsa: Dr. Gosztonyi Gyula (1904–1962) építészmérnök munkássága. In *Tanulmányok Pécs történetéből.* Pécs 2003. 287–307. old.
Molnár József: *A török világ emlékei Magyarországon.* Budapest, Corvina, 1976.
Pamer Nóra: *Magyar építészet a két világháború között.* Budapest, Műszaki Könyvkiadó, 1986.
Romváry Ferenc (szerk.): *Pécs Lexikon I–II.* Pécs, Pécs Lexikon Nonprofit Kft. 2010.
Sudár Balázs: *Dzsámik és mecsetek a hódolt Magyarországon.* Budapest, MTA Művészettörténeti Kutatóközpont, Történettudományi Intézet, 2014.
Száraz Miklós György: *Elmúlt századok illata.* Pécsi pannó. Jelenkor, 124–135. old.

A könyv adatai

A pécsi Gyertyaszentelő Boldogasszony, azaz a „pécsi dzsámi".

Azok a weimari istenek

Florian Illies: Szerelem a gyűlölet korában

„1929-ben már senki sem remél semmit a jövőtől. És senki nem akarja, hogy emlékeztessék a múltra. Ezért van az, hogy mindenki gátlástalanul a jelennek él." Florian Illies könyvének elején így foglalja össze azt a hangulatot, amely nemcsak egyetlen évet, hanem egy egész évtized szereplőgárdájának lelkét, jellemét, idegrendszerét is meghatározta.

A nyitókép: a nagy világválság. (És minden, ami az „Előtte" címszó alá sorolható.) A zárókép: a második világháború kitörése. (És minden, ami az „Utána" fejezetből kiolvasható.) Mi más lehetne tehát a tárgyalás epicentruma, mint Hitler hatalomra jutása? (Azaz „1933", csak így, lapidáris egyszerűséggel a pőre dátummal jelölve a kötet majd egyharmadát). A szereplők száma szinte annyi, mint Dante poklában. Gyarlóságaik száma nemkülönben. Foglalkozásaikra nézve a csoport már inkább homogén. Írók és képzőművészek, színészek és rendezők. Mutatóba akad közöttük ugyan egy-egy politikus, néhány sportoló és pár darab selyemfiú/selyemleány, de a bugyor-lakók alapkarakterét nem ők határozzák meg. Az Inferno főbérlői leginkább az úgynevezett szabad értelmiségiek. Azok, akik általában nem bérből és fizetésből élnek, rendszerint nem tartoznak a régi arisztokráciához, gyakorlatilag nem szenvednek az osztálytársadalom igazságtalanságaitól – és akkor, amikor beúsznak az olvasó látómezejébe – már elég híresek. Túl vannak az első sikerszérián és a sokadik abortuszon.

E különös Infernónak az a szexepilje, hogy nincs benne semmi kitaláció. A főszöveg után tizenhét sűrűn szedett oldalon sorakozik egy forrásválogatás, abban benne van minden, ami a kiszemelt hősökről – vagy inkább áldozatokról – elvileg tudható. Csupa tény, tény, tény. A források között vannak tudományos monográfiák és kis színes esti olvasmányok, önvallomások és kiállítási katalógusok. Mindez el is várható a szerzőtől, aki művészettörténészként és újságíróként Oxfordban és Frankfurtban mindent megtanult e két mesterség gyakorlásának magas szintű fogásairól. Ő is túl van már az első világsikeren: *1913* című bestsellere hasonló technikával járta körül a boldog békeidők utolsó évét.

„A hangulat olyan, mint egy szelet szikkadt rozskenyér." Érdemes szálára szedni ezt a – történetesen Walter Benjamin író-filozófus élethelyzetéből –

kiragadott mondatot, hogy a könyv korlátai és erényei megvilágosodjanak. Azaz nincs szó itt az Angelus Novus értékeiről, a Frankfurti Iskola jelentőségéről, de még a Baudelaire iránti rajongásról sem. Azaz a híresség – másutt, másoknál a celebség – miniműségéről. Ellenben felvillan valami más, valami okadatolhatatlan dolog: egy ágyjelenet nyomában keletkezett tehetetlen és melankolikus érzés, a posztkoitális diszfória, amely ott lebeg a szerelmi háromszög két sarkát alkotó pár, Benjamin és Asja Lacis kommunista lett aktivista fölött. Ha csak ennyi lenne, az nem lenne több, mint bulvártéma. „Anti-bulvárrá", „poszt-bulvárrá", „transz-bulvárrá" a rozskenyér ikonjától válik. Attól a leheletfinom írói hasonlattól, amelynek íze, színe, szaga kifejezheti azt is, amit kifejezni a leggonoszabb lábjegyzet sem tud.

És még néhány szimbólummá magasodó allegória a tény-folyam lapjairól. Victor Klemperer író, esszéista – aki az utókor számára megkerülhetetlenné tette *A Harmadik Birodalom nyelve* című kultkönyvet – nemcsak attól szorong, hogy állástalan, hogy zsidó, hogy kényszerből új lakhelyet keres, hanem hogy nagyon sok pénzért hiába vásárolt harmóniumot imádott zenész feleségének, az asszony a hangszert mégis „csukva hagyja. Elnémult."

Az új tárgyiasság főmestere Otto Dix 1933-ban a gyűlölet hullámai elől a szász Drezdából a Svájc közeli délnémet Randeggbe menekül. „Hegau gyönyörű, dombos vidékére… Már nem háborút fest. Nem főbűnöket. Nem embereket. Hanem elvarázsolt völgyeket és szelíd hegyeket… Otto Dix a tájba emigrál."

Otto Dix
Randegg hó alatt varjakkal

A szikkadt rozskenyér, a néma harmónium, az embertől elhagyott fenyőerdő nem más, mint a válságból válságba bucskázó, az idegösszeomlás szélén egyensúlyozó és az egzisztenciális és/vagy fizikai megsemmisülés kísértetétől rettegő entellektüel csoport létmódját kifejező toposz-csokor. Annak az aha-élménynek a tárgyiasult bizonyítéka, amelyet a történész Golo Mann, Thomas Mann harmadik gyermeke érez, midőn az egész család a müncheni otthon és a Kur-félszigeti nyaraló helyett immár Zürichet választja, persze nem örömből. „Minél több emigránssal ismerkedem meg – írja a naplójába –, annál jobban megértem vereségünket."

E mutatós allegóriák, úgy is mint írói lelemények arra valók, hogy pergően olvashatóvá tegyék „a központ által" kárhozatra ítélt társaság különös sorsalakulását. A megjelenített életvitelbe pedig alig vagy egyáltalán nem fér bele annak az *alkotói szférának* az ábrázolása, amely miatt legtöbbjük egyáltalán bekerülhetett ebbe a kollektív biográfiába.

Ismeretes, hogy a könyvben többször felbukkanó Lion Feuchtwanger az adott tízévnyi korszakban írta *A római zsidó*t és *A zsidó háború*t, Franz Werfel *A Musza Dag negyven napjá*t, Sartre *Az ego transzcendenciájá*t, Max



Max Ernst
A házitűzhely angyala

Beckmann ekkortájt festi *A párizsi társaság*ot, Max Ernst *A házitűzhely angyalá*t és Dalí *A polgárháború előérzeté*t, de ezek a fő művek valahogy említetlenek maradnak. Helyettük egy pillanatra viszont felvillan Marta Feuchtwanger nyitott házat és nyitott házasságot preferáló stílusa, az akkori Frau Werfel, azaz Alma Mahler hisztérikus szalon-antiszemitizmusa, Simon de Beauvoir fájdalmasan jogos féltékenysége Sartre miatt, Gottfried Benn proletárundora Beckmann láttán, Meret Oppenheim sikeres kacérkodása Max Ernst körül, és mindent überelve a nagy múzsa, azaz Gala Éluard misztikus diadala Dalí fölött.

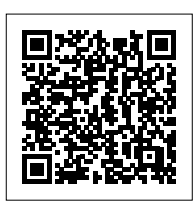
Ha a művek mégis megjelennek, mert olykor megkerülhetetlenek, ebben a közegben csupán olyan kellékek, mint Hamlet kezében szegény Yorick koponyája. Itt, ebben az összefüggésben tehát hiába világirodalmi tett *Az éj szelíd trónján,* ha Zelda neurózisának története többet árul el Scott Fitzgerald monumentális magángondjáról, mint ami egy asztráltestű regénybe beleférhet. Valamint a művészettörténetben más erények miatt tisztelik a *Guernicá*t, de itt azért van említve, mert Dora Maar lehengerlő hatása e mű után vált Picasso életművében letagadhatatlanná.



Salvador Dalí
A polgárháború előérzete

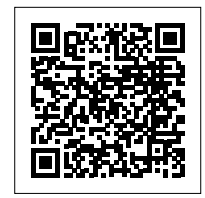
Voyeur jutalomjáték lenne Illies munkája? Részleteiben igen. *Egészében* mégsem. Eszembe jut régi barátom mondása. Egy kertitörpe: giccs. Hét kertitörpe: giccs. Ezeregy kertitörpe: már stílus. E fölturbózott számosság miatt érdemel bocsánatot ez az első pillantásra léha, második átnézésre lektűrszerű, tüzetesebb olvasás után azonban szomorú, korfestő, ráadásul mai áthallásokat sem nélkülöző könyv.

Ha e könyvbéli táj fölé géppel szállna az ember, nem látna mást, mint összegabalyodott végtagokat, gyűrött lepedőket, örömtől-bánattól ontott könnyeket és szerelmet bolondulásig. Az ágyak mellett látni még üvegeket (sokat), gyógyszereket (garmadával), zsilettpengéket (véresen) és persze (már akkor) elhajigálva néhány injekcióstűt. A sarokban hever még kártya, rulett és néhány fedezetlen csekk. Összességében olyan emberekből álló, tekergő, vonagló, közben pedig kéjvágyó, kalandot kereső részekből gyúrt massza körvonalazódik, amelyet egy láthatatlan kéz addig-addig szorít, míg néhányuk megmenekülve kicsusszan a vasmarokból (Marlene Dietrich, Thomas Mann, Konrad Adenauer), legtöbbjük mégis aléltan hanyatlik bele a nagy üstbe (élükön: Riefenstahl, Sztálin, Goebbels, Heidegger, Benn, de a szegény-szerencsétlen von Stauffenberg báró sem ússza meg).



Max Beckmann
Párizsi társaság

Ebben a nagy képben nem a részletek a fontosak. A részletek ugyanis benne vannak a szakirodalomban. Az *egészet* azonban csak az érzi, aki egyszer már tüdőre szívott egy vészhelyzetet, vagy legalábbis elgondolkozott az alternatívátlan perspektíva egykedvű borzalmán. (Az ember ki se nézné az 1971-ben született szerzőből, hogy a világvége-feeling élményből ennyit ki tud hozni, pedig a könyv írásának idején még nem volt ukrán válság, gázai háború, és a covidjárvány is éppen csak bepróbálkozott. Lehet, hogy a nagyszülők meséltek neki sokat?)



Pablo Picasso
Guernica

Ezt a speciális Infernót ábrázoló totalitás ugyanis arról szól, hogy az egyén – legyen az akár zseni, akár féltehetség, akár egy „valaki", akár egy „senki" – nem menekülhet abból a történelmi helyzetből, magyarán abból az izzó pokolból, amelybe akarva-akaratlanul a dobókockát játszó égi hatalmak szeszélye folytán belekerült. Tetszik, nem tetszik: mindegyikükre a sorstalanság egyenszürke drapériája vár. Pedig a lapokon a Gestapo, a KZ, a Waffen-SS még díszletként sem mutatkozik, és a sárga csillag, a könyvégetés és a jelentést író besúgó is csak egy-egy alkalommal tűnik föl. Azért nincs szükség a díszlet-jelmez drága, pepecsmunkát igénylő halmozására, mert a kor lényege így is benne van a lapokban. Arcjátékban, levegőben, minden félrecsúszott nyakkendőben. Ha filmet forgatnának a könyvből, elég olcsó lenne. Kamarajátékra koncentrálna, és legfeljebb a kaszting rúgná fel a költségvetést.

Érdekes azért, hogy ez az ábrázolt (forrásokkal alátámasztott, idézetekkel nyomatékosított) élethelyzet a szereplők többségéből közös etológiai választ hív elő. Bár nyilván valamennyien érzik, amit a megidézett öreg Freud mond, tehát hogy „a szexualitás az egyén egyik legveszélyesebb tevékenysége", de ez náluk csak olaj a tűzre. A „minél rosszabb, annál jobb" vágya miatt a kiszemelt tesztalanyok libidója a maximális hőfokon ég. Szinte valamennyien áthágják neveltetésük polgári normáit. Igaz, gyökértelenségük, ambíciójuk, tehetségük még rá is tesz egy lapáttal a felkínált lehetőségekre.

Házasságtörés – amennyi belefér. Feleségcsere, férjcsere – közös beleegyezéssel. Menage a troi – rendszeresen. Fiú fiúval, lány lánnyal – önfeledten, ártatlanul, játékosan. Incestus – igaz, ez csak egyetlenegynél. (Gruppen és háziállat tényleg nincs.) A felfokozott nemi vágy éltanulói a könyvben tényleg a legnagyobbak: Brecht, Sartre, Tucholsky, Picasso stb. és elég sok nő, de róluk lejjebb. A túlhajtott nemi vágy teljes hiányának bajnokai szintén a legnagyobbak: Wittgenstein, Werfel, Dalí, Klemperer, de mintha az ő képzeletüket is megülné a többiek általános devianciája. Akár teszik, de nem tudják, akár tudják, de nem teszik – mind szenvednek. Összefoglalva: egyiküknél sincs helyén sem a szexualitás, sem a szerelem,

sem a párkapcsolat. Mintha ez lenne a „gyűlölet korának" leglátványosabb társadalompszichológiai tanulsága. Nincs igazi boldogság abszurd időkben: a különbéke illúzió. Addig tart csupán, ameddig a fantázia nem lakik jól egy másik testtel, utána kezdődhet az egész megint elölről.

Van a könyvnek azért egy másik tanulsága is. A szenvedő kárhozottak között majdnem annyi a nő, mint a férfi, és nem is akármilyenek. Többségük tehetsége, akaratereje, karizmája vetekszik, sőt meghaladja a hímekét is. Egy Tamara de Lempicka, egy Lee Miller, egy Hannah Arendt, egy Meret Oppenheim, egy Erika Mann egy Simon de Beauvoir maradandó teljesítményei nemhogy a korábbi polgári századokban, de a szüfrazsetteket kibocsájtó női emancipáció századforulós korában is elképzelhetetlen lett volna. És akkor – terjedelmi okokból vagy ismeretek hiányában – sajnálatos módon Illies hallgatott a nagyszámú kelet-európai tehetségről, akik ideig-óráig a vilmosi–weimari–hitleri ország vendészeretét élvezték (csehekről, lengyelekről, magyarokról és mindenekelőtt oroszokról). E nagyszerű nők cicakörmei a harmincas években nőttek igazi oroszlánkörmökké. Nemcsak az ágyban – noha ott is kiharcolták, ami jár nekik –, hanem a „nagy" szellemi életben is. Lehet persze, hogy ez a váratlan szociálpszichológiából ismerős tény is hozzájárult a társadalmi szerződés biológiai vonatkozású felborulásához. Manapság ennek szép nagy irodalma nőtt: a nők „tehetnek" arról, hogy a férfiönbizalom összeomlott. Íme az antigender hullám akkori és mai magyarázata: a hitleri is, a trumpi is.

Kár tagadni: az olvasmány kapcsán nekem is van saját, megélt tanulságom. Sőt vallomásom. Úgy esett, hogy kora kamaszkoromban, akkor, amikor letettem Verne Gyulát, az indiánregényeket és Walter Scottot (mindmáig szeretettel gondolok rájuk), az akkor fiatal szüleim kezembe adták azt az irodalmat, amely rájuk a legnagyobb hatást gyakorolta. Thomas Mannt, Werfelt, Feuchtwangert, Brechtet, Kästnert, Huxley-t (egy villanásra ő is megjelenik), meg azokat, akik Illiesnél valahogy kifelejtődtek, Saltent, Zweiget, Leonhard Frankot. Ők lettek az én „weimari isteneim", az én bevezetéseim az irodalomba. Majdnem úgy, ahogy Devecseri Gábornak a Babits körül tömörülő írók lettek azok a bizonyos lágymányosi istenek (Szépirodalmi, 1967). Említett szerzőből író-költő-műfordító lett, belőlem más, de egy közös bennünk. Az első felnőtt-olvasmányok szerzőit tényleg felsőbbrendű nagyságokként tiszteltük.

És most tessék: szép számmal itt vannak ők hálóruhában, depressziósan, teli emberi gyarlósággal, ráadásul a csoda-műveikről sem esik sok szó. Azért mégsem jártam rosszul mint recenzens. Lehet, hogy a tiszteletadás koszorúját egy-két virág megsínylette, viszont a megértés élménye most vált igazán teljessé. Nem utolsósorban azért, mert a weimarihoz hasonló

világvégeérzés újra sokunk közös élménye lett. Nagy különbség azonban, hogy most nincs hová menekülni.

A könyv adatai

Florian Illies: *Szerelem a gyűlölet korában. Egy érzelem krónikája 1929–1939.* Fordította: Fodor Zsuzsa. Park Kiadó, 2023.

A pellengérre állítás két magyar esete

Bortnyik Sándor és a Mementó Park

Mindannyian tudjuk, hogy az „Elfajzott művészet" terminus technikus egy bizonyos korszak leleménye, s hogy a Harmadik Birodalom ama büntető-fegyelmező és ideológiával telített eseménysorozatának hívó szava, mely 1937-ben Münchenben és Berlinben megrendezett kiállítássorozatban öltött testet.[1] E vándortárlat történeti-művészettörténeti tartalmáról sok szó esett a szakirodalomban, és a politikatudomány is bőven foglalkozott a témával.[2]De tágítsuk a kört. Az én közelítésem nem is a konkrét téma konkrét analízisére összpontosít, hanem arra a látensen túlélő dramaturgiára, amely a maga nemében és a maga saját idejében páratlanul újszerű volt, s amely a Művészet – Politika – Befogadó közönség háromszögében korábban soha nem látott módszert alkalmazott.

Uralomváltás, hitváltás, uralkodóváltás, rezsimváltás, világnézetváltás ugyanis az emberiség történetében folyamatos volt, s ezzel együtt folyamatosan gyakorolták a leigázott, elfoglalt, kiiktatott, meghaladott, szétszóratott jelvények – és a jelvényekkel együttműködő stiláris megoldások – földbe döngölését, sokszor a szó legszorosabb értelmében. A motivációt markánsan fogalmazta meg egy régi magyar szaktekintély: „Mi okon és mi végre csinálunk képeket" – elmélkedett már Pázmány Péter is, majd így folytatja:

1 Az első tárlat 1937 június 7.-én nyílt meg Berlinben, a Kupferstichkabinetben 95, zömében expresszionista grafikával. Ezt követte 1937. július 19. és november 30. között a müncheni Hofgartenarkadenben az Adolf Ziegler rendezte valamennyi képzőművészeti műfajra kiterjedő nagy kiállítás, amelyet átvett a kölni Wallraf-Richartz Museum, az esseni Folkwang Museum, a hamburgi Hunsthalle, a hannoveri Nationalgalerie, hogy a végére megérkezzék a berlini Nazionalgalerie-be.

2 A téma első alapos körüljárása nemzetiszocialista oldalról A. Rosenberg*: Der Mythus des 20. Jahrhunderts* München, 1944, kritikai közelítésben a legalaposabban először H. Rüdiger: *Entartete Kunst. Ursprung und Degeneration eines Begriffes*. In: Arkadia, No. 16., 1981 és J.M. Fischer: *Entartete Kunst*. In: Merkur No. 425, 1984 legutóbb és legalaposabban: *Moderne Meister: Entartete Kunst Im Kunstmuseum Bern*. Ausstellungkatalog, 2016.

„a császárt tiszteli, aki az ő képét koszorúval ékesíti, mint a ki azt megpöki, a császárt illeti gyalázattal." [3]

Az Elfajzott művészet esetében azonban nem csak erről volt szó. A nyílt színi pellengérre állítással, a „gyűlöletbeszéd" szintet lépett – visszafelé. A törzsi művészet vuduszertartásaihoz hasonlóan a Győztes Erő immár eltüntette a jelölt és a jel közötti különbséget, azaz védtelen zsákmánnyá varázsolta az ellenség meghosszabbított árnyékát, magát az ellenség művészetét. A szimbolikus kivégzés előtt pedig – nyilván pedagógiai célzattal – részeltette még a megszégyenítve kinevettetés lealacsonyító aktusában is.

Két példával szeretném felvázolni, hogy a stiláris „elfajzás" felmutatásának vágya nem kötődött szigorúan a Harmadik Birodalomhoz, s hogy váratlan köntösben, meglepő kontextusban vissza-visszatérő kísértet lehetett akár a közelmúlt magyar viszonyai között is. Tagadhatatlan tény, hogy a cakkosra sikeredett huszadik századi rezsimváltásokat akkor sem követték nyílt színi képzőművészeti dehonesztékó akciók, ha a megbukorótt rendszerek látványgazdái jó esetben a munka-, közepes esetben az otthon-, legrosszabb esetben viszont az életmegvonás büntetésében részesültek. Nem tudunk arról, hogy a Tanácsköztársaság direktóriumának összeomlása után a kommün plakátjai – és egyáltalán az ahhoz vezető modernista utak – elrettentő tárlattá álltak volna össze a nagyközönség átnevelésének céljából (miközben mestereiknek menekülniük kellett). És arról sem tudunk, hogy a fordulat éve után a szóbeli kiátkozásokat látványdemonstrációval súlyosbították volna a kultúrfelelősök, miközben az alkotók az emigrálástól a bábszínházig, a megalkuvástól a pályaelhagyásig sokféle túlélési stratégiát gyakoroktak

Két történelmi pillanat felidézése azonban árnyalja a képet.

Az első esetben a művész látszólag nem követi az Entartete Kunst-féle dramaturgiát – mégis megteszi. Második esetben látszólag követi – de az eredmény fordulatot vesz, és eltávolodik az eredeti dramaturgiától. Tanulságos, hogy egyik sem a legkiélezettebb politikai időben, a „hard edge" cezurális pillanatában történt, tehát nem 1949-ben és nem is 1990-ben. Egyik ugyanis 1953-ban, a Nagy Imre nevével jelzett kormányprogram évében, a másik 1993-ban, a rendszerváltás konszolidációjának korszakában esett meg velünk.

3 Pázmány Péter: *Isteni igazságra vezérlő kalauz* 1613 II. fejezet.

Első eset

Bortnyik Sándor 1953/54 folyamán műtermében különös kísérletbe fogott: *Korszerűsített klasszikusok* címmel olyan képsorozatot indított útjára, amely tematikájában híres és egyetemes jelentőségű festményeket, stílusában pedig kortársi (vagy időben közeli) mesterek modorát egyazon kompozícióban összekeverve idézett fel. A sorozat a hatvanas évek első feléig folytatódott, és többségében nyilvánosságot és általában pozitív kritikát kapott. Az illusztrált művek között gyakran szerepelt például Tiziano Laviniája, amint Picasso expresszív-szürrealista formaképzését magáévá téve emeli magasba a gyümölcsöstálat, vagy Chassériau Esztere, amint Léger konstruktív szerkezetét ellesve illegeti magát a perzsa uralkodó előtt. Az igazi poénok persze a hazai kollégákon csattantak, így a greshamistán maszatossá mázolt Arnolfini házaspárban szerepeltetett Bernáth Aurélon, vagy a fancsalira festett Gioconda kompozíciójában Egry Józsefen, amint világfájdalommal fordít hátat a gyönyörű balatoni tájnak. A sorozat későbbi darabjai között akadt néhány „előkép nélküli" kultúrkritikai furort tükröző kompozíció is, közülük a legtöbbet emlegetett *Mona Lisa a XX. században, 1963* című kép-karikatúra, amelyben a modern nyugati nőiség megcsúfolásaként ábrázolja a Brigitte Bardot-i sminket utcalányi technikával használó modellt, úgy is mint a kortárs fogyasztói társadalom elrettentő szexszimbólumát.[4]

Bortnyik Sándor
Korszerűsített klasszikusok.
Tiziano–Picasso

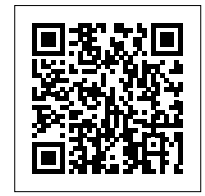
Bortnyik Sándor
Korszerűsített klasszikusok.
Van Eyck – Bernáth

A Bortnyik-irodalom apologetikus része[5] természetesen a produkció foglya maradt. Ők szinte valamennyien hivatkoztak az *Így írtok ti*re, mint méltó irodalmi párhuzamra, de volt, aki Swiftet emlegette, megint mások a nagy avantgárd ősök parafrázisait, Cézanne-t vagy a sorozat későbbi darabjainál a pop-art mestereit

4 Bakos Katalin: *Avantgárd vagy akadémia. Adalékok Bortnyik Sándor Korszerüsített klasszikusok című sorozatának megszületéséhez (1953–1963)* In: *Tanulmánykötet Bajkay Éva 75. születésnapjára*. Magyar Nemzeti Galéria, Budapest, 2018, 226–247. old.

5 Kiemelendő Oelmacher Anna: *Bortnyik Sándor persziflázs-sorozata a Kossuth-klubban. Természet és Társadalom*, 1956 június, Oelmacher Anna: *Bortnyik Sándor hetven éves*. Művészet, 1963. december, Borbély László: *Bortnyik*. A Művészet Kiskönyvtára 60. *Bortnyik Sándor emlékkiállítása*. Magyar Nemzeti Galéria, 1977. Rendezte és a katalógust összeállította: Borbély László.

vélték belelátni a hatásmechanizmusba. Pedig kézenfekvőbb lett volna, ha a tudatalattijukból előhívják a sztálinista idők egyik legnépszerűbb képi termékét, a Kukrinyikszi-karikaturistacsoportot,[6] vagy a formalizmuskritika szatirikus ékét, a *Krokogyil* című humoros hetilap teljesítményét, mert bennük az ötvenes évektől kezdve rendre megjelent a nyugati művészet kifigurázásának ádáz gondolata.



Bortnyik Sándor
Mona Lisa a XX. században

Arról hézagos az ismeret, hogy Bortnyik vajon forgatta-e ezeket a harcosan vidám szocreál dokumentumokat, de széles tájékozódási képessége valószínűsíti, hogy ihletőforrásai között nem csak múltbéli és nyugati, hanem világnézetével szerves összhangba kerülő szovjet példákat is tanulmányozott. Bakos Katalin kitűnő tanulmányából[7] annyi tudható meg, hogy tanári és szerzői munkájának melléktermékeként módszeresen gyűjtötte a sok mindenre felhasználható reprodukciókat, [8] s hogy különös gondot fordított a célkeresztbe állított, kifigurázandó mesterek technikai tanulmányozására. Könnyedén tehette, hiszen privilegizált kultúrpolitikai státusza, valamint vitathatatlan szakmai virtuozitása feljogosította, hogy nagy életmű-kiállításán, 1969-ben a *Korszerüsített klasszikusok* immár az oeuvre minden más teljesítményét háttérbe szorító mennyiségi fölénnyel rendelkezhessenek.[9] Joggal vetődik föl a kérdés, hogy ezek a stílusparódiák – melyek az 1967-es gyűjteményes kiállításának mennyiségében is reprezentatív anyagnak számított – vajon csak egy rezonőri magatartás lenyomatai voltak-e, mint azt Perneczky Géza fogalmazta? Vagy inkább – mint ahogy még a művész életében írta Miklós Pál – „nem látván értelmét saját művészi küzdelmei folytatásának, megkísérli kétségbe vonni az egész művészet értelmét"?

Tegyük föl, hogy a képsorozat döntő többsége bravúros telitalálat, a műveltségnek, a szofisztikált látásmódnak és a karikírozókészségnek olyan vizuális kabaréja, amely méltán vívta ki a hajdani rendszer-fegyelmezett sajtókritika elismerését. (Feltevésünkkel ellentétes ugyan, hogy a bíráló mai

6 B. Jefimov – M. Joffe: *Kukrinyikszi 30 éves művészi munkásságának eredményei*. Magyar-Szovjet Társaság Budapest, 1952.

7 Bakos i. m.

8 E gyűjtőtevékenység első hozadéka volt a Rabinovszky Máriusszal és Hevesy Ivánnal közösen írt *Kétezer év festészete* Dante, Budapest, 1943.

9 *Bortnyik Sándor emlékkiállítása*. Magyar Nemzeti Galéria, 1969 március-április. Rendezte és a katalógust összeállította: N. Pénzes Éva, Pogány Ö. Gábor. *Bortnyik Sándor emlékkiállítása*, Rendezte és a katalógust összeállította: Borbély László.

szem például sután elrontott vizuális faviccnek találja a sorozat némely darabját, vagy idétlenül humorizáló képi csasztuskának látja a reakciós nyugati művészetről szóló darabokat, de ez most mellékes kérdés. Az anyag zöme ugyanis valóban tehetséget bizonyító szellemes munka.) De aligha csak „rezonőri magatartás" vagy csupán pályavégi depresszió az oka annak, hogy a művésszel kapcsolatban egyáltalán felmerülhet a sokkal dehonesztálóbb minősítés, azaz a diktatúra kemény vonalával való kollaboráció gondolata. Egyszerűbben fogalmazva: a számára nem kívánatos stílusok feljelentése.

Az a Bortnyik, aki a magyar aktivizmus egyik leginvenciózusabb mestere volt a tízes évek második felében,[10] az a Bortnyik, aki – összhangban balos szemléletével – lelkes híve volt a Bauhaus-típusú modernizmusnak a húszas évek első felében[11], és az a Bortnyik, aki forradalmiságát még a következő évtizedben is őrizte magas-kvalitású alkalmazott grafikai munkásságában – s tette mindezt ellenzékben –, az új világ fordulatának éve után, hatalmi helyzetbe kerülve, az oktatási felelős guru-szerepében a legintranzigensebb tanulmányi koncepciót képviselte a Képzőművészeti Főiskolán. Elég csak elmélyedni az intézmény jubileumi kiállítására kiadott kötetben, a *Forradalom előtt* [12]című és szomorú tényekkel gazdagított dokumentumválogatásban, hogy kiderüljön: annak a Bortnyiknak immár semmi köze nem volt saját megszenvedett múltjához. Ahogy Bakos Katalin remek tanulmányában fogalmazott: „olyan tekintélyeket állító, szabályokat előíró, az egyéni kreativitást visszafogó akadémiai oktatás kialakításán munkált, amilyen intézmények ellenében" korábban maga harcolt a legerősebben.[13]

Szeretném felhívni a figyelmet újra a mű-sorozat születésének időpontjára. A Korszerűsített klasszikusok modernség-persziflázsa és avantgárd-csúfolása akkor készült, amikor az avantgárd hiteles művelői vagy már nem léphettek pástra, vagy már leléptették őket a pástról, tehát a diktatúra idején. De mégis egy különös pillanatban – azaz Sztálin halálának évében –, akkor, amikor „a Szabad művészet őszi kiadása – írta Rieder Gábor –

10 Ír erről többek között Kállai Ernő: *Új Magyar piktúra*. Budapest, 1925. kötetében, Hevesy Iván: *Bortnyik Sándor piktúrája és grafikája*. In: Magyar grafika, 1929. január–február. Rosner Károly. *Das modern Plakat in Ungarn*. Gebrauchsgraphik, 1929.

11 A húszas évek avantgárdjának „közös nyelvét" beszélő Bortnyik teljesítményét lásd Passuth Krisztina: *Avantgárd kapcsolatok Prágától Bukarestig 1907–1930*. Balassi, Budapest, 1998.

12 *Forradalom előtt. A Képzőművészeti Főiskola története 1945–1956 között*, Magyar Képzőművészeti Egyetem, Budapest, 2018, Szerkesztette: Blaskóné Majkó Katalin.

13 Bakos i. m.

számot vetett a korábbi hibákkal, a monumentális megbízások miatt elhanyagolt »intim »művek fájó hiányával és az ideológia mentén eltorzított kötelező tematikával"[14]. Joggal gondolhatta a „formalizmus és a realizmus" kibékíthetetlen ellentéte felett éberen őrködő cenzor-professzor, hogy pár lépés, pár hónap, és nem lesz majd olyan erő, amely megakadályozhatja a fellazuló tendenciák győzedelmes visszatérését[15]. Valahogy úgy, ahogyan a nagypolitikában a Rajk-rehabilitáció be is következett.) Addig kell tehát ütni a vasat – így a bortnyiki logika –, azaz a köznevetség tárgyává tenni a virulensnek tartott polgári ellenséget, ameddig még lehet ilyet csinálni, s ameddig nem válik ténylegesen „elfogadható modorrá" a braque-i kubizmus, a picassói kubo-expresszivizmus, a matisse-i fauve, a De Chiricó-i metafizika, a kandinszkiji absztrakció vagy a klee-i intellektuális jel-játék. (Mindazok a stílusparódiák, amelyek a híres-hírhedt sorozat törzsanyagát átjárták. Tehát addig, ameddig a fellazulás folyamata nem lesz visszafordíthatatlan.)

Ezt a példatárat nem csak szovjet oldalról sorolták a negatív térfélre. Bortnyikra speciel még a szocreál forrásoknál is erősebben hatott egy nácizmus alatt kicsit megpörkölődött, de a keresztény-szocialista Bundesrepublik értelmiségi sztárjává avanzsált, és konzervativizmusa miatt a szocreállal simán összeegyeztethető elméletet kidolgozó művészettörténész, Hans Sedlmay[16]. Tőle emelte át „a modern művészet bálványimádásának" szókészletét, és azt a válságelméletet, amelytől tényleg csak egy lépés volt „az elfajzottságot" kipellengérező bélyeg.

Logikus tehát, hogy a sorozatban szereplő, többnyire elrettentő hatással felszerszámozott világnagyságokra rázúdítsa a vizuális bohócéria egész arzenálját. Sőt, nem is állt meg a külhoniaknál, a manírt magyarra is le-

14 *Szocreál. Festészet a Rákosi-korban* MODEM, Debrecen, 2008, 12.

15 Ez a fellazulás benne volt a levegőben. Ezt fejezte ki még a forradalom előtt az az 1956-ban előkészített szalonrendszerű és irányzatosságot engedélyező kiállítás gondolata, amely 1957-ben a Tavaszi Tárlatban meg is valósult. Más kérdés, hogy a felszínre vergődő irányzatos művek koncepciója – "köszönhetően" a politikai fordulatnak – azon nyomban visszaparancsoltatott a palackba. Időben kicsit elhúzva, de a tárlat és az azt követő kritikai visszhang mintha cask újrajátszaná az Elfajzott művészet kiállítás dramaturgiáját. Anélkül persze, hogy a résztvevők tudatában lettek volna a pellengérre állítás csapdahelyzetének. Lásd Horváth György: *A művészek bevonulása. A képzőművészet politikai irányításának és igazgatásának története 1945–1992* Corvina, Budapest, 2015, valamint a történet irodalmi megformálását Spiró György *Tavaszi Tárlat* című kisregényét. Magvető, Budapest, 2010.

16 Hans Sedlmayr: *A modern művészet bálványai.* Gondolat, Budapest, 1960 Stúdium Könyvek 22. Előszó: Bortnyik Sándor.

fordította: a „veszélyesnek tartott" – vagy mert nem eléggé realista, vagy mert nem eléggé elvhű – kollégák modorához is hozzászólt egy-két gúnyos ecsetvonással. Márffy és Szőnyi nyilván öncélú látványfestészetük miatt, Kádár György és Domanovszky Endre talán a számára nyomasztóan magasra taksált kitüntetéseik okán, Hincz Gyula és Kmetty János valószínűleg modernizmussal kacérkodó festészetük révén kerültek a panoptikumba.

A művészetpszichológia jól ismeri a tünetet: az alkotó heves irigységet érez, amikor észleli, hogy műhelytársai teremtő erejük teljében vannak, míg a sajátja apadófélben. Bocsánatos ez a bűn, puszta emberi gyarlóságból fakad, s hát Bortnyiknak már kortársai is észlelték, hogy a mester vénája nem a régi[17], míg a többiek őhozzá képest görcs nélkül teszik a dolgukat. De a Korszerűsített klasszikusoknak a lélektana bonyolultabb, és a személyes féltékenységnél erkölcsileg kikezdhetőbb motivációból fakadt a sorozat mondanivalója. Bortnyik ugyanis a hatalom védte belsőség pozíciójából, és a hátszéllel megerősített irányzatosság biztos tudatában gúnyolódott azokon a stílusirányzatokon, valamint képalkotási módszereken, amelyeket direkt eszközökkel és minden humor nélkül – az alkotókat megfélemlítve vagy elvtelen kompromisszumokba kergetve – a szabadság hiányos diktatúra amúgy leparancsolt a színről. És ez a tény még akkor is megfosztaná a mestert a művészettörténeti dicsfényétől, ha a műegész szakmai minősége amúgy kikezdhetetlen lenne. De hát még ez sem stimmel igazán. A szerző által várva várt mosoly így nyugodtan akár az utókor ajkára fagyhat. A humorizálva erőszakot tevő győztest – legalábbis ezt a korszakát megbuktatta, mert szívből nevetni ellenzéki, kisebbségi, esélytelen helyzetben lehet igazán. Ahogy sírni – állítja a szlogenné vált életrajzi könyv címe – csak a győztesnek szabad. Ezzel az ár-érték viszonnyal kell tehát a Bortnyikéhoz hasonló többi pályatársnak is kalkulálni, ha az anyagi és hatalmi hasznot a sorban előbbre helyezi.

A második eset

Negyven évvel később Eleőd Ákos építész nemes szándékkal alkotta meg a megbukott pártállam hatalmi reprezentációjának megmentésre méltatott maradványaiból a nagytétényi szoborparkot[18]. Az építészeti színtér

17 Bakos i. m. 234. old.

18 Boros Géza: *Budapesti emlékmű-metamorfózisok* 1989-2000. In. Budapesti Negyed, 2001/2–3.

komolysága és az új állandó nyilvánosság számára kiszemelt művek méltóságteljesen elegáns installációja tervezőjét felmenti az Elfajzott művészet dramaturgiájára hajazó vád alól. (A vád néhányszor így is elhangzott.) Volt egy munkahipotézis, és az működni látszott, azaz hogy a *demokrácia körülményei között* úgy lehessen végre felmutatni a közelmúlt *antidemokratikus* látványvilágát, hogy érzékenységet és történelmi hűséget lehetőleg ne sértsen, s hogy elrettentő példa helyett inkább az elkerülendő példára hívja fel a figyelmet.



Eleőd Ákos
Memento Park
Bejárat

Siker, emelkedett életérzés, pozitív visszhang fogadta az 1993. június 27-én, a szovjet csapatok kivonulásának második évfordulóján átadott létesítményt. A rendszerváltás pátoszának minden erénye belesűrűsödött a vörös téglából rakott kerítésbe, a három – Möbius-szalagra emlékeztető – emlékművekkel és emléktáblákkal pettyezett végtelenített sétányba, középen a Clark Ádám téri virágágyást lekicsinyítő csillagalakzatba, valamint a drámai hatású végfalba. Legszebben sikerült a bejárat, az akkor még újdonságnak számító posztmodern timpanonos kulissza-kapujával, két oldalán a fülkékbe helyezett múlt rendszert szimbolizáló két emblematikus művel, Lenin és Marx–Engels szobraival, Pátzay Pál és Segesdy György új helyzetbe hozott köztéri plasztikáival. Kitűnően foglalja össze a témáról szóló máig legbővebb írás, Boros Géza tanulmánya[19] a lényeget, amely szerint az építész „műve nem díszpark és nem szégyenpark, nem egy korszak dicsőítése vagy kritikája. Politikai indíttatású, moralizáló emlékhely helyett egy korrekt építészeti térsor… amely képes megidézni a közelmúltat."

Persze a közelmúlt politikai tartalmában korhű, de mégis elhatárolódó felidézése Magyarországon – és aligha csak nálunk – általában nem szerepelt a vizuális reprezentáció kitüntetett feladatai között. A viszonyulásnak két archetípusa szokott általában megvalósulni. Az egyiket jobb híján finn modellnek neveztem el. Helsinki két legfontosabb terén ugyanis olyan egymással is kontrasztba állítható emlékmű áll, amelyeknek élő mintái mind a mai napig a világtörténelmi memória számára is megosztóak, és nem csak a balti emlékezet számára. Az egyik szobor a hazafias szerepben nagy képességeket felmutató oroszverő, de náci szimpatizáns Mannerheim tábornokot ábrázolja[20] lovaglás közben, a másik a szomszédos leigázó nagyhatalom helytartójaként mégis össznépi megbecsülésnek örvendő, és

19 Boros Géza: *Szoborpark.* Városháza. Budapest, 2002 A Mi Budapestünk.

20 Aimo Tukainen: *Mannerheim lovas szobra,* Helsinki, 1960.

jónak minősített orosz cárt, II. Sándort ábrázolja[21]. Az ottani rendszerek váltói békén hagyták szobor-testüket, jelenlétükkel megbékélték. Helyben maradásuk egyre méltánylandóbbak a nemrégiben világszerte eltávolított Columbus és Lee tábornokok emlékműveinek ismeretében, és egyáltalán, a cancel culture szezonális virágzásának idején. De hát a „finn modell" atipikus eset.

A másikról a bevezetőben már volt szó: ez a zsarnokölő modell, melynek végterméke a mű totális megsemmisítésére irányul. A művészettörténész ilyenkor hátrébb lép, szeme helyett forrásokra, a kihűlt nyomokra támaszkodik, és helyét kénytelen átadni a régésznek, majd a legújabbkori régésznek, majd – és így tovább – a legeslegújabbkori régésznek. Mert ha nincs kéznél a hús-vér zsarnok – s leggyakrabban nincs –, akkor a kő- és bronzplasztikán, a márványon és a freskón szokták végrehajtani a népítéletet. Ahogy hivatalos nyelven mondják: in absentia. És történik mindez ad infinitum.

Az első eset, a finn modell hagyományai nálunk nem alakultak ki. Bár utópia-szinten fel-felmerül még itthon is[22], hogy esetleg a terhessé vált hatalmi jelvényeket egy későbbi rezsimváltás esetén futtassák be repkénnyel, ültessenek köréjük fákat, esetleg pszuedo-díszlet-elemekkel módosítsák az eredeti helyszínt. Egyetlen erőtlen ellenmegoldás történt: a sok inzultust megért és körköresen kellemetlenné vált Szabadság téri szovjet emlékmű tövébe – melynek helyét amúgy államközi szerződés garantálja[23] – akkora bokrokat növesztettek, hogy a megrongálás esélytelen műveletnek tűnik. Ahogy a szelek járását figyelem, mostanság a zöld takarót is inkább ritkítani, semmint növelni fogják.

Nem így 1989/90-ben, akkor levegőben volt a szoborrongálási hajlam. A zsarnokölő típus is inkább megfelelt a vérmesebb közép-európai hagyományoknak, mert akkoriban a történelmi frusztrációk levezetésére ez látszott a legveszélytelenebb és még mindig a „legbársonyosabb" megoldásnak. Az ajándékba kapott szabadság adekvát kifejezési eszköze lett tehát az ikonoklasztikus düh, és ha áttételes rituálék formájában, de valamennyi döntögetés nyilván hasonlítani akart a hazai ős-teljesítményre: Sztálin elvtárs nyolcméteres bálványának 1956. október 23-i ledöntésére. Ezért is került a Tanú tér zárómotívumaként a szobor emelvényének hozzávetőleges rekonstrukciója, rajta a legendássá váló, és emlékeztetőként még sokáig

21 Walter Runeberg és Johannes Takanen: *II. Sándor,* Szenátus tér, Helsinki, 1894.

22 Mélyi József: *Az emlékművek lehetséges jövője.* In: Mozgó Világ 2021. 7-8, 194. old.

23 Ungváry Krisztián-Tabajdi Géza: *Budapest a diktatúrák árnyékában. Titkos helyszínek, szimbolikus terek és emlékhelyek.* Jaffa, Budapest, 2012.

megfigyelhető pőre csizma újraöntött változata. „Számos olyan szobrot döntöttek le, amelyek pár nap múlva úgyis elszállításra kerültek volna” – merengett látnoki módon a jelenség felett Szűcs György már 1994-ben[24], hozzátéve: „A fáradságos munkával rombolók talán jogos indulataik mögött azt érezhették, hogy tettükkel értékálló politikai tőkét kovácsolnak maguknak.” Mintha a szovjet csapatok távozására akkor szólítottak volna föl, midőn a határozat már megszületett, sőt, már a parancsot már kezdték végrehajtani. Mint ismeretes, akadt ilyen felszólamlás, és nyomában a politikai tőke is csak összejött.

Eleőd Ákos
Memento Park
Az újraöntött csizma

Sokan, sokszor elemezték a Memento Parkba került kiváltságos (mert nagy anyagból kiválasztott) köztéri szobrok esztétikai értékét. Szinte valamennyi kollégám kifejtette, hogy a patetikusan ágáló Münnich-emlékmű akkor is vicces darab lenne, ha a túlmozgásos rendszerváltók állóképességétől térdtől lefelé nem fosztották volna meg. Hogy Kisfaludi Strobl Zsigmond szovjet–magyar barátság kompozíciója akkor is panoptikumba illő álságos gesztust formázna, ha eltekintenénk az úr-szolga viszonyt szervilisen megjelenítő szobor testbeszédétől. S a kollégák általában megállapították azt is, hogy Varga Imre Kun Bélája – minden művészi skizofréniája és minden álságos exhibicionizmusa ellenére – érdekes alkotás: benne van a késő Kádár-kor egész meghasonlott természete. Valamint – ebben tényleg minden beszámoló egyetértett – hogy Kerényi Jenő Osztapenko kapitánya kivételesen jó szobor, a korszak plebejus ízű őszinte realizmusának egyik legerősebb példája. Elnyomás ide, központi direktíva oda, valami belülről fakadó őszinte erő miatt a parlamenter-szobor népszerű lett. Lobogtatott kendője nemcsak a forgalmas hetes utat, de a tettvágy merészségét is szimbolizálta. Már-már a szabad mozgást. Kár is volt párba rakni a másik parlamenter emlékművel, a Mikus-féle karizmátlan figurával, de ennyi igazságtalanság a Nagy Igazságtétel lendületébe azért belefért.

Varga Imre
Kun Béla emlékműve

Kerényi Jenő
Osztapenko kapitány

A Memento Park a születése idején tehát olyan humánus és intelligens projektnek számított, amely érzékenyen egyensúlyozott a politikai szféra konszenzusban bizakodó intézkedései és az esztétikai szféra

24 Prakfalvi Endre – Szűcs György: *A szocreál Magyarországon.* Corvina, Budapest, 2010.

közízlésre figyelő feladatai között. Olyan „harmadik útnak" látszott, amely a toleráns „finn modell" és a vehemens „zsarnokölő modell" között egy harmadik típusú találkozással próbálkozott, és amelyhez hasonló – a szakirodalom e műfajból mindössze egy litván példáról tud – térségünkben nem született. A Memento Park szerette volna megvalósítani az angyalok rendszerváltását, azaz egyszer és mindenkorra búcsút mondani egyfajta totalitarizmusnak, és örökre bezárni a kaput az összes többi totalitárius megoldás előtt. Nyilván tehette, mert volt egy lélektani pillanat, amikor a nemzetet alkotó közösség jövőt vágyó víziója egy srófra járt, legalábbis egysrófúnak látszott.

Mint ismeretes: az álom hamvába hullott. Nem azért, mert Eleöd Ákos mértéket betartó projektje *önmagában* hibás koncepcióból fakadt volna, és nem is azért, mert a vegytiszta posztmodern timpanonostul és oszloprendestül időközben kiment a divatból, akár a kosztümkabátok önbizalomtól duzzadó akkori válltömései. Inkább azért, mert a park körül elterülő valóság nem igazolta vissza az elképzelt szép reményeket.

A Memento Park még korrektül teljesítette azt a társadalmi megrendelést, amely magától értetődően következett az adott történelmi pillanat szülte konszenzusból. Mai létezése viszont anakronizmus, egy elveszett illúzió tárgyiasult dokumentuma. Fajó János még 1990-ben vázolt ijesztő víziója szerint[25] mintha a régieknek csak a fejét csavarozták volna le, és cserélték volna ki, hogy a bálványimádás rituáléja a tatarozás közben is zavartalan maradhasson. Az azóta elhunyt mester képzeletét persze messze felülmúlta, hogy az elmúlt több mint két évtizedben Lenin helyett hány Szent István-szobrot, ágáló munkás-hős helyett mennyi Árpád vezért, madarat röptető felszabadulást jelképező nőalak helyett mekkora Boldogasszony-dömpinget kellett felavatni ahhoz, hogy a levitézlett régi rendszer díszletelemeit felválthassa a Nemzeti Együttműködés Rendszerének egy még régebben levitézlett másik világa. A Memento Parknak értelmet az adott volna, ha a Nagytétényen kívüli magyar valóság – maradjunk a témánál, a magyar vizuális valóság – nem teszi okafogyottá az illedelmes szocreál-szocmodern skanzent. Ha nem népesül be a mai magyar tágabb körlet olyan régi-új hatalmi reprezentációval, amely szinte ordít egy másik Memento Park után.

Csak félő, hogy az a bizonyos vágyott újabb vállalkozás mögött immár hiába keresnénk a nemzeti konszenzust, azt a bizonyos lájtos megoldást

25 Fajó János: *Politikai giccs a köztereken. Dárdai Zsuzsa interjúja,* In: *Rögeszméim, eszméim rögei. Hagyományról, kompetenciáról.* Vince, Budapest, 2009, 180 old.

kereső harmadik utat, amely békévé oldhatná az emlékezést. Következésképpen egyre nagyobb a veszélye annak, hogy egy új győztes nem tud és nem is fog mást tenni, mint hogy újrakeretezi, kriminalizálja, azaz ismét „Elfajzottá" bélyegzi az ellenség leszerepelt produkcióját. És lenne is hozzá éppen elegendő érvanyag, sőt igény is. Tisztelt kollégáim, Kovács Pétertől Potó Jánosig, Rényi Andrástól az előttem szóló Mélyi Józsefig – és még sokan másokig, magam is közéjük tartozom – többkötetnyi anyagot írtak a NER-típusú művek általános szakmai színvonalának mélységeiről. Nincs ebben semmi különös, hiszen a közelmúlt megrendeléseinek pénzbőséggel magyarázható kiugró száma, a kontraszelektált alkotógárda, a minőségi kontroll fájdalmas leépülése még akkor is megtenné a magáét, ha amúgy az emlékmű-állítás eszmei indoka nem lenne része egy általános retrográd folyamatnak, és amelyet mindegy is, hogy újfeudalizmusnak, illiberális demokráciának, választási autokráciának vagy posztfasizmusnak nevezünk.

Azért maradnék a legutóbbi terminus technicusnál, mert hiszen a náci-fasizmus klasszikus korszaka alatt született az Elfajzott művészet jelenség. És mielőtt arra a következtetésre jutnék, hogy a kinevezett és megtestesített ellenségkép egy művészeti megoldást szükségszerűen láttat „elfajzottnak" – mint tette azt Bortnyik –, vagy vonakodik ettől, mert finoman bánik vele, és így szükségszerűen kerül csapdába – mint ahogy a Memento Park sorsa mutatja –, szeretnék inkább továbbra is hinni a tertium daturban, és nem hinni abban hogy nincsen új a nap alatt.[26]

A témák adatai

Bortnyik Sándor: *Korszerűsített klasszikusok, 1953–1956*
Eleőd Ákos: Memento Szoborpark, 1993. Nagytétény

26 Az *Entartete Kunst, avagy elfajzott művészet* című konferencián (2023) elhangzott előadás szerkesztett változata

A folytonosság megszállottja

Bernáth Aurél

„…fölsejlik, hogy mi volt régen
a festészetben, és ó! vajon hogy lehetne
ezt a rangot visszaszerezni!"

Feljegyzések éjfél körül. Courbet. 146. old.

Az írásos életmű karaktere

Bernáth Aurél szépirodalmi és elméleti munkássága méretében is, minőségében is a magyar művészettörténet különös, ha nem legkülönösebb teljesítménye volt. Ez a „leg" független szerzőjének művészetpolitikai szerepétől, pedagógiai karizmájától, sőt, független festői életművének utólagos esztétikai megítélésétől is. Azzal együtt tűnik igaznak ez az állítás, hogy a tisztán ideologikus természetű írásai sose kerültek szembe piktúrájának stílusával, s hogy memóriagyakorlatainak legföljebb első kötete[1] számít csak színtiszta „szövegművészetnek", mert az erudíció ereje az elegyes témák esetében is végig egyenletes maradt. (Ahogy időben haladunk előre, a szinte rendszeres időközökben megjelent, – és kettő kivételével – azonos kötésbe burkolt szövegek témái ugyanis egyre inkább reflektív tartalmat hordoztak.[2]) A kétféle médiumban fogalmazott produkció gondolati anyaga koherens. Egy srófra járt kép és szöveg, csavarmenetük is megegyezik,

Bernáth Aurél
Így éltünk Pannóniában

1 *Így éltünk Pannóniában.* Budapest, 1956.

2 *Írások a művészetről.* Budapest, 1947, *Utak Pannóniából.* Budapest, 1960, *A múzsa körül.* Budapest, 1962, *A múzsa udvarában*. Budapest, 1967, *Gólyáról, Helgáról, halálról*. Budapest, 1971, *Kisebb világok*. Budapest, 1974, *Feljegyzések éjfél körül.* Budapest, 1976, *Egy festő feljegyzései.* Budapest, 1978. Az első kötet a Dante Könyvkiadónál, a többi a Szépirodalminál jelent meg. Az első és utolsó kivételével mindnek van összefoglaló alcíme: *Kor és pálya.*

csak az alkotójuk által rájuk bízott különb-különb feladat miatt válik szét sorsvonaluk.

A bevezetőbe kívánkozik, hogy Bernáth gyanúsan jól írt. Nem úgy fűzte a szavakat, mint azok a művelt és a fogalmakkal könnyedén bánó képzőművészek, akik életművük melléktermékeként, mintegy írásban is megsegítik választott és keserves kínnal kihordott látványviláguk igazságát. A magyar kultúra történetében csupán Kassák Lajosnak adatott meg, hogy mindkét területen az epicentrum részese lehessen, de azt jelentős időeltolódással és stilárisan divergens módon tette. (A *Ma* Kassákja a totális avantgárd jegyében alkotott, az *Egy ember életé*nek Kassákja a realizmus mellett döntött.) Bernáth művész-kortársaitól pedig számos forrásértékű naplót, írásba adott vallomást, cikként megjelentetett elemzést ismerünk, de sem a szerzői szándék, sem a befogadó közeg ezeket az írásokat nem tekintette a főtevékenység konkurenciájának.[3] Még akkor sem tekinthetőek annak, ha mint pedagógusok nagy hatású tankönyveik évtizedekre meghatározták a hazai művészképzés irányvonalát.[4]

Kevés ehhez a támpont, de tény, hogy Bernáth elsők között vette észre azt a sajnálatos törést, amely a magyar kultúrában mindig is jelen volt, sőt, néha azt érezte, hogy saját személyiségében is nehezen fért össze a két múzsa.[5] Hát még országos viszonylatban. Az irodalom és a képzőművészet világa között nálunk mindig is szakadék tátongott. Műveltségben is, minőségben is, közönségben is, társadalmi beágyazottságban is. Stendhaltól Guillaume Apollinaire-ig, vagy Goethétől Kurt Schwittersig a centrumterületeken – hogy a reneszánszról, barokkról ne is essék szó – másutt másképpen volt. Nálunk a Kazinczyval kezdődő „szünesztézia" már a biedermeierben elhalt, s még akkor sem talált sok követőre, mikor Ady szokatlan erővel figyelt föl kortársainak festészetére. „Az irodalmi és a művészeti élet, noha problémái sok tekintetben azonosak voltak, sovány baráti érdeklődésen túl nem alakult ki… Az egyetlen kivétel Füst Milán, akit nemcsak baráti, de szenvedélyes

3 A teljesség igénye nélkül itt említendők a közeli barátok szöveggyűjteményei. Például Szőnyi István: *Kép.* Budapest, 1943, Ferenczy Béni: *Írás és kép*. Budapest, 1961, Pátzay Pál: *Alkotás és szemlélet*. Budapest, 1967, Egry József: *Emlékek életem körül. Visszaemlékezések részletekben*. In *Egry breviárium*. Veszprém, 1973.

4 *A Képzőművészet iskolája.* Szerkesztette: Szőnyi István. Budapest, 1941, Barcsay Jenő: *Művészeti anatómia.* Budapest, 1953.

5 „Ez a két szakma, az írás és a festés üti egymást, az egyik analizál, a másik szintetizál, Hát hogy lehetne a két szakmát egyazon délelőtt csinálni?" *Egy festő feljegyzései*, i. m. 70. old.

érdeklődés is vitt a tárlatokra”[6] – borong a festő majd rájön: magad uram, ha szolgád nincsen, alanyi jogon ő lett az, aki írói velleitásának engedelmeskedve a tollforgatókhoz közelebb merészkedett, mint az ecsetkezelőkhöz. A legerősebb példa Bernáth és Szabó Lőrinc viszonya,[7] amely kapcsolat kötetté tudott terebélyesedni, de ismeretes az a mély belső vonzalom is, amely Déry Tiborhoz, Füst Milánhoz, bizonyos értelemben Kassákhoz, de mindenekelőtt Illyés Gyulához fűzte.[8]

Szépírói és értekező prózájának stílusa – mert hát esetében érdemes ezzel kezdeni szöveges életművének megfigyelését – elsősorban az általa látogatott kávéházak „szomszéd asztalaitól”, a kortárs írókéitól inspirálódott. Bár életkoránál, helyzeténél, a számára kijelölt biográfiai földrajz eltérő karakterénél fogva kenyeres pajtása nem lehetett az apai nemzedéket izgalomban tartó Babitsnak, Móricznak még kevésbé Karinthynak és Kosztolányinak, de az írói mesterség művelése közben ők voltak igazán azok, akik képzeletét foglyul ejtették. Mondatfűzésein, metaforáin, jelzős szerkezetein érződik az a nagy magyar iskola, amely sokkal inkább elbűvölte a magyar polgári intelligenciát, mint a vele párhuzamosan haladó képzőművészeti törekvések. (A harmincas években egy korabeli orvos vagy ügyvéd könyvespolcáról nem hiányozhatott az *Utazás a koponyám körül* vagy az *Úri muri,* miközben a könyvespolc, megcsúfolva a modern lakáskultúrát, gyakran barokk palazzót vagy antik szarkofágot idézett. Gyűjtőkörük általában és jó esetben megállt Nagybányánál, s akik a Greshamre mégis rákaptak, azt a pár kivételt név szerint ismerték és tisztelték.[9]) S van a nagy iskola mögött még két nagy árny, akinek neve jószerivel az egész hagyatékban le sem íratik, pedig nélkülük megfejthetetlen a bernáthi írott világ íze, színe, szaga. A Mikszáth Kálmáné és a Krúdy Gyuláé.

Ezzel az állítással persze joggal szegezhető szembe a tény, hogy Bernáth irodalmi termése következetesen a memoár keretei között maradt. Színtiszta fikciót nem írt,[10] az anekdota pedig, a mikszáthi és Krúdy Gyula-i próza építőköve, Bernáthnál rendre felpuhul, elolvad, – a „képegész” analógiájaként

6 A KUT. In *A múzsa udvarában.* Id. mű 32. old.

7 „A megélt költemény”. *Szabó Lőrinc levelezése Bernáth Auréllal és családjával 1933–1957*. Előszó és jegyzetek: Horányi Károly. Szabó Lőrinc füzetek 4. Miskolc, 2003.

8 Vidáman és komolyan Illyés Gyuláról. In *A múzsa udvarában*. Id. mű 95–107. old.

9 Oltványi Imre 137. old. Radnai Béla 154. old. In *Kisebb világok* id. mű. Oltványi Imre 53. old. Fruchter Lajos 58. old. In *A múzsa udvarában* id. mű.

10 Valószínűleg életrajzi ihletésű, ál-novella-füzér a Három novella Helgával (1970). In *Gólyáról, Helgáról, halálról* id. mű 109–125. old.

– a „szövegegész" tonális részletévé válik. Portrékká, tájképekké, nagy néha csendéletekké, olykor leheletnyi vázlatokká esnek szét.[11] És mégis. Abban a szeretetteljesen bukolikus világban, amelyben nemcsak gyarlósággal teli bájos hősök, olykor undokul földhözragadt rosszemberek léteznek, hanem csudálatos, szinte természetfeletti történések is bekövetkeznek, az a boldog békeidőkbeli „gyöngyházrealizmus" anyanyelvének ismerete nélkül aligha lett volna lehetséges.

Egy példa. A festő gyermekkorának varázslatos színtereként írja le az apai kreativitás megdicsőülését, Bélavárt. E bélavári nyarak varázslatossága szinte elhomályosul egy igazi? lódítva túltolt? fantáziával kiszínezett? fekete kecske, Gedeon viselt dolgainak leírása által.[12] Ezt a „lehet, hogy igaz, lehet, hogy mese, de a lényeg mégis az a valósággá vált emberi képzelet, amely fontosabb a kisszerű tények felsorolásánál" stiláris magatartása Mikszáthtal vonult be a magyar irodalomba, de Krúdyig végigvonul a hazai nagy és kisprózában.

Ha Mikszáthról és Krúdyról beszélünk Bernáthtal kapcsolatban persze azt sem felejthetjük, hogy a szépirodalmi produkció a művész mely életkorában és a magyar történelem mely korszakában született. Ugyanis Bernáth festői beérésének, a „nagy művek" keletkezésének idején még alig írt. Írni igazán akkor kezdett, amikor manuális teljesítménye utazó sebességre váltott. Ez pedig egy konkrét, történelmileg meghatározott pillanatban következett be. A „közép-Kádár-kor" lassan konszolidálódó rezsimjéről van szó, amelyben a szerző saját pástján megkzdötte már a maga kétfrontos harcát – lejjebb bővebben erről –, és immár belenyugodott saját származásának „káder-adottságába", amely az ötvenes évek második felétől lassan tolerálható útitárs minősítésnek számított.[13] A múlt „bevallása" a dzsentroid tempóktól nem mentes apai örökséggel kezdődött, s annak elismerésével végződött, hogy az elnyomottak társadalmába végső soron akkor is nehezen integrálódott,

11 Az önreflexióra mindig hajlamos művész képességeivel és képességeinek határaival is tisztában volt. Legjobb leírása ennek egy párbeszéd felidézése Déry Tiborral. Az első írás. In *Kisebb világok* id. mű 7–8. old.

12 *Így éltünk Pannóniában* id. mű 105–114. old. Nem véletlen az sem, hogy az eredeti kiadás papírborítójának egyetlen szereplője a nagy fekete bakot ábrázoló akvarellfestmény.

13 A dzsentriéletérzés színe és fonákja az új rezsimben először Király István 1952-ben megjelent monográfiájában vált témává, majd az ötvenes évek során vissza-visszatérő ideológiai problémát jelentett a Mikszáth-életmű sorozat kéthavonként megjelenő köteteinek alkalmával. Utoljára akkor, amikor 1957 elején hajszál híján megszakításra ítéltetett, majd a megszakítás visszavonására került az „összes mű". Lásd részleteseben Király István: *Napló 1956–1989.* Tények és Tanúk, 2017.

ha szándéka erre megvolt, önmagát leginkább szocialistának tartotta, de legalábbis ez az eszme tetszett neki elsősorban.[14] Őt nem fogadta be a sok szegényparaszt, kétkezi munkás, kisiparos, a hiba nem belőle fakadt. Talán csak a zsidó értelmiség… de az egy másik történet.

A foszladozó életforma aranyos ragyogású, bánatosan irizáló látványleírása válik a szépirodalmi jellegű művek főszereplőjévé. A statikus állóképek. Ezen belül külön figyelmet érdemelnek a választás ikonográfiái, azaz bensőséges kötődése a vizes természeti tájakhoz – szemben a „második természet" ipari létesítményeivel,[15] amelyekre egy jó szót, annyit sem pazarolt. Szókincse akkor szikrázott föl teljes fényben, amikor a Balaton nyugati karéja,[16] a Duna Pestről figyelt folyása[17] s persze – fő művének, a Riviérának a látképe után ez nyilvánvaló[18] – az olasz tengerpart számtalan pontja vált szövegében szerelmi vallomássá. A víz kiváltotta lexika akkor is magasba szökkent, ha éppen nem saját élményének leírása volt a téma. Legjobb példa erre Egry József életművének méltatása.[19] De azt is tudta, hogy ezzel a nyelvi eszközzel csínján kell bánni, nehogy a dilettánsok sorsára jusson,[20] vagy a táj iránti közönyösök közé kerüljön, mint Márai Sándor, akit amúgy sem tartott sokra.[21]

Bernáth Auréll
Riviéra

14 Gyönyörű részlet ez az *Így éltünk Pannóniában* kötetben találkozása egy baloldali, művészetkedvelő suszterrel. Id. mű 292–296. old.

15 Önéletrajzának idevágó részlete szökése a vasgyárból és menekülése a Tisza-parti vízimolnár munkájához. *Így éltünk Pannóniában,* id. mű 225–259. old.

16 A Balaton magánosan. In *Kisebb világok,* id. mű 58–59. old.

17 *Egy festő feljegyzései,* id. mű 52–53. old.

18 Ahogy a Riviéra készült. In *Utak Pannóniából,* id. mű 425–430. old.

19 Az Egry Múzeum felavatásán Badacsonyban. In *Feljegyzések éjfél körül,* id. mű. 160–165. old.) Egry temetése. In *Gólyáról, Helgáról, halálról,* id. mű. 143–151. old.) Egry Józsefékről. In *Utak Pannóniából,* id. mű 112–115. old.

20 Gelába érkeztünk. In *Kisebb világok,* id. mű 60–61. old.

21 Márai naplójában olvasom. In *Kisebb világok,* id. mű 66–67. old.

Talán a veleszületett megfigyelőkészség, talán a vérévé vált ítélőerő,[22] talán a mikszáthi, krúdyi világlátáson alapuló humánus irónia működtetése révén váltak irodalmi életművének legmaradandóbb részeivé azok az oldalak, amelyekben portréskicceket alkotott. Következett ez kimunkált ars poeticájának lényegéből, és abból az induktív képalkotási módszerből, amely mindig az esetleges, efemer elemektől (vázlat, elrendezés, sziluett) jutott el a mondanivalót hordozó és a teljességért felelősséget vállaló kompozícióhoz. Vegyes tartalmú köteteiből értelemszerűen és könnyen kiragadhatóak az arcképek,[23] közülük is kiemelkedik a rengeteg megjelenített karaktert is felülmúló három kitűnő példa: 1. Kassák Lajosé, 2. Pátzay Pálé, és persze a legbravúrosabb mind között 3. Szabó Lőrincé. Technikájának érzékeltetésére álljon itt a három „arcképből" három kiragadott részlet.

Bernáth Aurél
Szabó Lőrinc

1. „Fejét, mintha fából faragták volna, élesen elváló lapokban fordult, s ezek keménységét, a hideg kék szem, a szigorú száj még jobban növelte. Csak magas homloka volt némi ellentétben a szemöldök alatt elterülő részletekkel, mert olyanfajta értelmet sugallt, ami belátással és áttekintéssel működik, s így talán egy belső ellentétet is elárult, mert a magabiztosság és erőöntudat, ami róla áradt, nem lehetett valami nagy egyetértésben az említett lágyabb emberi elemekkel. A fekete orosz ing csak még nagyobb hatásfokra emelte fejét."[24]

2. „Már ahogy elénk áll, a szemüvege csillogása mögött jovialitásba ágyazott érdeklődő tekintetet látunk, olyat, amely elárulja, hogy kizárólag a szemben álló léte, körülményei, gondolatmenete, világképének pillanatnyi állása az egyedüli, ami őt érdekli."[25]

3. „Három alkateleme: az erős áll, a nagy érzéki és jó rajzú száj, a szilárd építésű orr, erős és homogén egységbe állt össze, de ugyanakkor a szem és homlok se rajzban, se kifejezésben nem adott ilyen egyirányú szuggesztiót.

22 Emlékei szerint Jókai után az első könyv, amely hatással volt rá kamaszkorában, egy testes Kant-kötet, benne nyilvánvalóan *A tiszta ész kritikája.* Igaz, akkor abból még nem sokat értett, de későbbiek során Kant vált gondolkodásának meghatározó eredőjévé, nyilvánvalóan *Az ítélőerő kritikájá*nak belsővé tétele. Első könyvvásárlásom. In *Kisebb világok,* id. mű 26. old.

23 A memoárokban persze akadnak óriásportrék is, mindenekelőtt az *Így éltünk…*-ben Rippl-Rónai Ödöné, az *Utak*ban Annáé, az első szerelemé, ezek azonban a tisztán irodalmi természetű vállalkozások részei.

24 Megismerkedés Kassákkal. In *Utak Pannóniából,* id. mű 256–259. old.

25 Pátzay Pál. In *A múzsa udvarában,* id. mű 74. old.

A szem különösen majdnem tétovának volt mondható, és nem csak az erős szemüveg torzításától vagy a sok olvasás okozta fáradtságtól veszthette el élét, hanem már eleve egy olyan riadt, de olyan figyelő emberre utalt, kinek e két elég távoli érzelemvilág összehangolásában kell rendet teremteni."[26]

Mindenkinek van egy regénye – szól a mondás, ez a regény a saját élet. A mese megvan, a sors írta, a jellem adott, az maga az elbeszélő, a tanulság levonhatatlan, mert az síron túli. Az önéletrajz tehát mégsem lehet regény, legalábbis a szó Lukács György-i értelmében, melyet a szerző nyilvánvalóan forgatott, hiszen a memoárban az elbeszélő pozíciója és a hős pozíciója között nem támadhat feszültség. Ha elfogadjuk a definíciót, miszerint a regény „tartalma ama lélek története, mely éppen elindul, hogy megismerje önmagát, mely kalandokat keres, hogy próbára tegyék, hogy általuk igazolva magát, megtalálja saját lényegét"[27], akkor Bernáth Aurél kétkötetes, műfajában amúgy szabályosnak tekinthető memoárja[28] azért különleges mű, mert nem a linearitásra, a „hogyan történt?"-re, az igazi önéletrajzok sajátos eszközrendszerére támaszkodik, hanem arra a „kalandos" és „önmegismeréses" útra, amelyben az elbeszélő Bernáth szinte skizoid módon hol távolságtartóan, hol iróniával, hol malíciával kezeli azt a Bernáthot, akinek „regénye" a táblabírói Magyarország pannon bukolikájától a totális lázadáson keresztül a Riviéra megfestéséig tart. És csak addig tart. Utána ugyanis műfajt vált, napi harcba bocsátkozik, elveiért küzd, és utólag visszamenően igyekszik legitimálni azt az utat, amelyet bejárt. Fejlődésregény tehát ez a javából. A főszereplő a „tévelygő hős", amelynek elbeszélője a „mindent tudó" író-festő vagy festő-író.[29] De mit is tud, illetve tanult meg menet közben Bernáth, amihez „képest" szinte candidi naivsággal járta útját a regényalak Bernáth?

26 Arcképvázlat Szabó Lőrincről. In *A múzsa körül* id. mű 72. old.

27 Lukács György: *A regény elmélete*. Budapest, 1975, 541. old.

28 Az első, az *Így éltünk Pannóniában* még tiszta műfajú próza, a második, az *Utak Pannóniából* már sűrűbben telített a művészetről szóló reflektív elemekkel. Viszont a többi, esszéisztikus köteteiben is fel-feltűnnek biografikus elemek, mindenekelőtt a „szeretett lányomnak, Marilinak" ajánlott *Kisebb világok*ban, a *Gólyáról, Helgáról, halálról,* című válogatásban és a legutolsó önálló kötetében – itt már tartalomjegyzék sincs –, az *Egy festő feljegyzései*ben, amelyben már nemcsak maga a szubjektum, de a lírai én is dominál. Nem véletlen a végső műfajváltás sem: az utolsó lapon egy tizenhét soros vers található *(Meditáció. Mintha Balassi mondaná).*

29 Ez a „mindent tudás" pozíció úgy tűnik, a kortársak között is nyilvánvaló volt, és amely vissza is tükröződött pazar önarcképeinek sorában. Nem véletlen tehát, hogy a Gresham körében ráragadt a csipkelődő gúnynév: a Van Gőg.

Bernáth és az egyetemes művészettörténeti múlt

Két művészettörténeti korszak végig ott kísért az írásokban: az olasz reneszánsz[30] és a francia modernizmus. E két korszak megismerése persze fordított sorrendben következett be, hiszen a Rippl-Rónai Ödön gyűjteményének ifjúi lelkesedéséből fakadó recepciót csak jóval később követték az albumokból és az utazásokból leszűrhető tapasztalatok.[31]

Az önéletrajzban inkább sejtetve van, semmint részletezően kibontva az imprinting-találkozás: egy valódi Vuillard-rajz, egy igazi Rodin-vázlat, egy hamisítatlan Maillol-képecske, és egy Munkácsy-skicc, mint valami kakukktojás. Továbbá nyilvánvaló: a neves rokon, Rippl-Rónai Józsefnek, a mentor bátyjának az intenzív, művekből is kisugárzó jelenléte. A közvetlen láthatás erős benyomására persze az ajánlott szakirodalom (például Julius Meyer-Graefe, Jacob Burckhardt, Lázár Béla) valamennyit ráerősített, de a korabeli illusztrációs technika eleve ellehetetlenítette, hogy morális megbizonyosodáson túl igazi ihletté rendeződjék a talált képanyag. (Egyáltalán: a nagyszerűen megírt élet- és korrajzból sok minden megtudható ugyan, de valami biztosan nem. Végül is ki vagy mi tanította Bernáthot a mesterség alapvető fogásaira? Valami módon ugyanis el kellett jutni odáig, hogy a kaposvári szimpatikus entellektüellek szalonjában, a Fleineréknél már olyan kész és elfogadható festménnyel örvendeztesse meg a háziakat, amely indokolttá tehetett egy nagybányai továbbtaníttatást.)

A kortársaknál vagy kortársaknak vélt mestereknél erősebben hatott a könyvtárba, múzeumba, templomba zárt művészettörténeti emléktár. Az a titkos tudás, amely egy törekvő ifjút kiemelhetett a magyar ugarból, a szegényes ízlés szégyenteljes valóságából, és abból a nagyon korai felismerésből, hogy ha már se földje, se tőkéje, se konszolidált családi háttere – noha hunyorítva azért mégiscsak az úri világhoz tartozik –, akkor legalább a művészet papjaként lásson bele a profán vulgus elől elzárt misztériumba.

30 „Könyvtáram… legrégebbi darabjai közé tartozik a Propylaen Kunstgeschichte tizenhét kötete is. Egy kis cikkhez elővettem… a renaissance kötetét. Feltűnik a kiemelés közben, hogy ez a kötet annyira megviselt állapotban van, hogy alig lehet már kötetnek nevezni… Bezzeg a többi tizenhat kötet olyan, mintha tegnap került volna ki a boltból." In *Feljegyzések éjfél körül,* id. mű 34. old.

31 „Rippl-Rónai Ödön gyűjteményét előbb ismertem meg, mint a budapesti Szépművészeti Múzeumét, így a modern művészettel hamarabb kerültem kapcsolatba, mint a régivel." *A múzsa udvarában,* id. mű 137. old.

Így esett, és így maradt mindvégig, hogy Bernáth számára a *kultúra,* a *műveltség* a választott hivatás *múltjának* megismerése mintegy egzisztenciális mozgatóerővé vált. A probléma csupán abban sűrűsödött számára, hogy melyik korszakában melyik „kultúra", „műveltség", „múlt" vált művészete és tanítása szempontjából érvényessé. Szerteágazó írásos munkásságának ismeretében annyi azonban bizonyosnak látszik, hogy e távolinak tetsző korszakok sohasem a maga *történetiségükben* váltak energiaforrásokká, hanem gyakorlati, azaz festészeti, művészetpolitikai, pedagógiai életművében mindig aktualitásként, szinte praktikus példatárként szerepeltek. Mintha a valóságos időben szétterülő kulturális hagyományok különféle árnyalatai és a szinkronba hozott idősíkok összetalálkozhatnának egy művészi intellektus által konstruált homogén elméleti palettán. Olyan palettán, amelyen a tubusok tartalma és a színek kikeverése csakis az alkotói szeszélytől, az uralkodó ízléstől s a tonalitáshoz illő hangulattól függhet. Azaz: nem a történelemtől és nem a társadalomtól.

Hagyatékában két kérdés tehát sosem merült föl. 1. A megrendelő – azaz a külvilág – miképpen befolyásolta a stílust és a mondanivalót? (Lásd demokratizálódás, emancipáció, szekularizáció stb.) 2. A technikai fejlődés – tehát a civilizáció előrehaladása – miképpen tette sok esetben nélkülözhetővé a kézműves művészetek invencióit? (Lásd fényképezés, film, auravesztés stb.) Számára a kínálatok között a döntő pozíciót a világba vetett művész szabad akarata határozta meg, az a szabad akarat, amely csak és kizárólag az Ars Una szolgálatát teljesítheti.

Igaz, ezzel az önkényesnek ható kulturális szelekcióval, a művészeti autonómia sajátosan értelmezett ábrándjával nem csak Bernáth élt. Valójában az egységes korstílusok elhalásának másfél száz éve óta, tehát a klasszicizmus Pompeji-mániájától a historizmus módszeres neokultuszán keresztül az avantgárd időrendi logikákat nem követő rácsodálkozásaiig, ez a művészi magatartás inkább általános volt, semmint kivételes. Csak a tisztán futurisztikus és jövőcentrikus konstruktív irányok, tehát az új és egységes korstílusban reménykedő modernisták szakadtak el az összefüggésekből önkényesen kiragadott múlt-kultusztól, és ezzel együtt az eklektika csábításától. (El is jutottak a festő legnagyobb megdöbbenésére a malevicsi fehér alapon fehér négyzetig, vagy a Moholy-Nagy inspirálta objektív látványig. Ezzel párhuzamosan pedig a festő fogalmazta szomorú konklúzióig, amelyről később hosszabban lesz szó: „A művészetnek vége van. Ha a hajó süllyed, a kapitánynak a hajóval együtt kell pusztulnia."[32])

32 *A múzsa udvarában,* id. mű 142. old.

A megfelelő „hivatkozási alap" első kiválasztása – legalábbis az önéletrajz tanúsága szerint – a kaposvári eszmélés időszakára esett. „A festészet kezdte visszafelé tenni azt az utat, melyet Giottótól Raffaelig tett. Akkor két évszázadon át csak azon igyekeztek, hogy minél közelebb jussanak a természet valódi ábrázatához, s most Ödön bácsi hátraarcot vezényelt. Akkor még nem tudtam, hogy Párizsban az időtájt rohamtempóban már Giotto elé ért vissza a menet. Két évszázadnyi utat öt év alatt tettek meg, visszafelé."[33]

A Giotto-feelinget ugyan Bernáth nem nagyon emlegette, az ő legkorábbi szentje Fra Angelico alakjában derengett fel egy pillanatra.[34] Erősebben is, mint a nálánál idősebb Lorenzetti, vagy a nálánál ifjabb tanítvány, Benozzo (akikről szintén akadt egy-két jó szava, hála a ronggyá olvasott Propylaen-kötetnek). Talán azért éppen Angelico, mert a fiesolei boldog barát a művészi alkatának homlokegyenest ellentéte volt, s Bernáth őbenne látta a táblakép és a murália között a 20. század első felében különösen kiéleződni látszó feszültség feloldódhatóságát.

Az igazsághoz azonban hozzátartozik, hogy a gazdag írott hagyatékban bármennyi szó is esett a többi nagy „renaissance" mesterről, mindenekelőtt Giorgionéról,[35] Raffaellóról,[36] Michelangelóról,[37] Tizianóról[38] (ezúttal az „északiakat", van Eycket, Dürert, Rembrandtot, Vermeert zárójelbe teszszük,[39] noha róluk is szépen írt, köteteiben még illusztrációs anyagként

33 Id. mű 347. old.

34 Az érzelmi kötődés első fogalmazása az *Utak Pannóniából* (id. mű 116–119. old.). Útkeresések fejezetében található, de e vonzalmat tükrözte, hogy első képei között volt az ostrom alatt később a többi művével együtt elpusztult Hódolat Fra Angelicónak című festmény, és a szerelmi zaklatottságában pénzhiány közepette is megvásárolt két Angelico-album is (id. mű 187. és 198. old.).

35 Gondolatok a festőiségről Giorgione kapcsán. In *A múzsa körül* id. mű 96–102. old. Giorgione: A vihar. In *A múzsa udvarában,* id. mű 167–170. old.

36 Rafael levele Francesco Franciához. In *A múzsa körül,* id. mű 109–110. old.

37 Michelanelo: Utolsó ítélete előtt, Michelangelo: Medici síremlék (In *Írások a művészetről* id. mű 7–9 old.

38 Tizian levele V. Károlyhoz. In *A múzsa körül* id. mű 111–113. old., továbbá in *Kisebb világok,* id. mű 67. old.Jegyzet Tiziánról in *Egy festő feljegyzései,* id. mű 78–80. old.

39 Bár életrajzában erről nem beszél, de személyes közlésre hivatkozva értékítéleteinek kialakításánál nagy segítséget kapott a bécsi emigrációban megismert Tolnay Károlytól, Antal Frigyestől és a másik barát, Ferenczy Béni révén megismert Wilde János művészettörténészektől. In Végvári Lajos: *Szőnyi István, Bernáth Aurél.* Miskolc, 2003, 89. old.

is többször szerepeltette őket[40]), végeredményben egyiküket sem övezte az a forró elragadtatás, majd monumentális csalódás, amely nála csupán egyetlen mesternek járt. (A 19. század elején talán Byron kavart nagyobb érzelmeket, a 19. század végén legföljebb Wagner kapott ennyi megosztó indulatot, mint amennyi a 20. század első évtizedében egy háromszáz éve halott festőre hirtelen rászakadt.)

A spanyol–görög–velencei zseniről, az újrafelfedezett Grecóról van szó.[41] E szempontból tanulságosak az önéletrajz második kötetének idevágó lapjai.[42] Az is különös, hogy a Greco-iránt érzett érzelmi kisülés – mint egy elszigetelt villám – írásos életművében nem tágult viharrá. Egyetlen esszékötetében sem szentelt neki további oldalakat, sem a magányos első korábbi gyűjteményben, sem a többi későbbiben. A tartalomelemzők pontosan ismerik a jelenséget, hogy mit jelent valamiről hangsúlyosan *nem beszélni,* miközben az életút fontos és kevésbé fontos dolgai rendre megkapják az őket megillető helyüket köteteiben. A Greco-fejezet Bernáthnál a hamvába hulló Anna-szerelem után, és a szintén hamvába hulló avantgárd kitérő leírása előtt, egy kudarcsorozat dramaturgiai csúcspontján kap helyet. Nem csoda, hogy ettől az emléktől egy rátarti (saját bevallása szerint hiú, mások véleménye szerint gőgös) ember inkább szabadulni akar, semmint vájkálni benne.

A találkozás katarzisa azon a bizonyos nevezetes kiállításon történt, ahol a magyar közönség először kapott ízelítőt egy sajátos jogfelfogásból, egyszersmind a nyilvánossá tett európai képzőművészet fő művekben inkarnálódó értékrendjéből. Kommunista radikalizmus, feudális arisztokratizmus és kapitalista tőke együttesen katapultálta a Herzog Mór- és Nemes Marcell-gyűjteményekből a Műcsarnok falaira azokat a Grecókat,[43] amelyektől elvarázsolódott nemcsak Schadl János társaságában Bernáth, de a magyar művészettörténet tanúsága szerint a korabeli aktivisták Tihanyitól Uitzig, Mattis Teutschtól Pór Bertalanig sokan. Egy egész művészcsoportot érin-

40 E mesterek portréi leginkább a *Feljegyzések éjfél körül* című kötetet gazdagítják.

41 A Greco-kultusz kezdetéről lásd Julius Meier-Graefe: *Spanische Reise,* Berlin, 1910. Eric Storm: Julius Meier-Graefe, El Greco and the rise of modern art. In *Mitteilungen der Carl Justi-Vereinigung,* 2008, 113–133. A magyarországi hatás egyik első összefoglalója: Julius Meier-Graefe: A Greco-imádó. *Pásztortűz,* 1934, 17–18, 351. old. Hatásáról a modern művészetben lásd Fernando Checa Cremades: El Greco Reflected in Contmporary Art Theory and Painting. In *El Greco.* Vienna, 2001, 27–32. old.

42 Greco csillaga. In *Utak Pannóniából,* id. mű 250–256. old.

43 Nagyvadak nyomában. In Molnos Péter: *Aranykorok romjain.* Budapest, 2015 28. old.

tett a váratlan látvány. A Tanácsköztársaság idején a köztulajdonba vett műtárgyakat június 15-én, Lukács György megnyitója után mindannyian láthatták, s megtapasztalhatták, hogy „a festő olyanná alakítja a reális világot, amilyennek érzéseinek a legjobban megfelel! Igy azt is, ahogy az angyal fölötti felhők nappali fényt mutatnak, a hegyküptól jobbra pedig éjszaka van, fáklyás katonákkal, akik éppen Krisztust keresik." Mind mondhatta volna, de Bernáth le is írta: „Ó, hogy csodáltuk mi ezt a hegyet, alakzatának önkényességét."[44]

Utólag nehezen rekonstruálható az a delejező hatás, amely a Greco-élmény járuléka volt, mert az életrajzban emlegetett[45] festmény, a *Misztikum* Budapest ostroma idején szintén megsemmisült. De sejthető, hogy az elkövetkező években, a zalaháti, a keszthelyi, a bécsi és persze a berlini útkereső időszak festészetében is ott kísértett a nagy krétai emléke. Az a kevés reprodukció,[46] amely mégis fennmaradt, igazolni látszik a megkerülhetetlenül érvényes művészettörténész, Kállai Ernő kissé bonyolult jellemzését: azok az „érzésintenciók, melyek az egyetemes életteljesség fogalmát csak ilyen, roppant kiterjeszkedő látványosságokban és a természetfölöttiségnek ilyen körülményes fényfokozataiban képesek átélni, bizonyos mértékben reprezentatív külsőségekben kell, hogy végződjenek. (Greco!)"[47]

„Elővettem Greco *Golgotáját*... De mintha türtőztetnem kellene magamat. Rá akartam rohanni a képre, hogy kritikámmal szétszabdaljam" – írta az ötvenes évek vége felé a festő-író – „Miért tehát ez az ingerültség? Rossz kritikus voltam tán ifjúkoromban? Nem erről van szó. A kritika egy kicsit szellemi függvénye a szellemi magatartásnak. Miért kívánnék mást egy ifjútól, aki akkor tényleg úgy vélte, hogy a világ megváltásának egyik elengedhetetlen velejárója, hogy Rafael helyére Greco kerüljön?... Mégha kezdetben, vele kapcsolatban, példátlan üzérkedés propagandájának ült is fel a világ, úgy érzem, gazdagabb vagyok, hogy ilyen teljességben ismerem, miután annyit foglalkoztam vele."[48] Szövegmagyarázat itt nem

44 *Utak Pannóniából,* id. mű 252. old.

45 Id. mű 253. old.

46 Mindenekelőtt Kállai Ernőnek köszönhető, aki a Der Cicerone 1925 XVII. 1126–1130. számában először publikálta a később elpusztult képeket, majd az *Új magyar piktúra 1900–1925* (Budapest, 1925) kötetében is közzétette az idetartozó legfontosabb műveket (*Eleven tér*, 1923, *Tájkompozíció,* 1924 [másutt: Vörös állat], *Napnyugta lóval,* 1924), hogy a későbbi albumok számára ezekről a képekről fogalmat lehessen alkotni.

47 Kállai Ernő: *Új magyar piktúra.* Budapest, 1990, 151. old.

48 Id. mű 255. old.

szükséges: Bernáth a tízes-húszas évtizedfordulón a világforradalom számára követhető szimbólumának, igazolásának, esztétikai érvényességének látta a „fontolva torzítás" századokkal korábbi művészettörténeti példáját. A világforradalom ábrándjával együtt távozott – festészetéből, gondolkodásából, következésképpen későbbi írásba adott teóriáiból is – a „túlvilágian" filozofáló kép, a miszticizmus és az absztrakció. Mindaz az eszköz, amelynek végcélja – ez hordoz némi ellentmondást – az új világrend transzcendentális győzelmébe vetett hit.

Ellentmondás az is, hogy elvetve a modernistán értelmezett manierista előképet, hátraarcot téve az időben, előreszaladt, és új megváltót keresett. Könnyen tehette, hiszen „alapiskolája" mégiscsak Nagybánya volt, névvel azonosított első mestereiként – akiktől persze később elhatárolódott – mégiscsak a naturalizmus-szecesszió-plein air Bermuda-háromszögében vergődő Thorma Jánost és Réti Istvánt tisztelhette. Tehát azt a kultúrát, amelynek vezérlő csillaga akkor is a dicsőséges gall festészet maradt, ha ezt kénytelen adottságból a müncheni iskola fátylán keresztül élvezhették csupán. Vissza a franciákhoz! – végül is ez lett a Grecóval, majd Herwarth Waldennel és a németországi modernistákkal[49] átélt kaland legfőbb tanulsága. (E két megunt szerelem egymástól sosem volt számára független, hiszen mindkettő az expresszionista vonzalomkört jelentette.) Jóval később szinte bocsánatot kellett kérnie, hogy volt számára korábban olyan centrum, amely a helyes útról letérítette. Visszasomfordált tehát a meleget adó első otthonhoz, hogy onnan indulva kezdjen majdnem mindent és majdnem elölről. „Akkor jöttem rá (húszas évek vége, P. Sz. J.), hogy Berlin éppolyan »vidéki« város, mint Budapest, esetleg nagy siker, de csak ott: a színhelyen. Európai rangot csak Párizs ad. Rossz művészetpolitikusok voltunk. Berlin pontosan annyit jelentett a művészeti rangteremtésben, mint Karcag vagy Jászárokszállás."[50]

De melyik Párizs? Ha önéletrajzának, esszéinek, cikkeinek szoros olvasatába kerülünk, két tulajdonnév minduntalan felmerül, két posztimpresszionistáé: van Goghé és Cézanne-é.[51] A hollandusé meg az aixi remetéé, és nem a párizsi epicentrumé, amelyet volt szerencséje Rippl-Rónai révén hamar

49 Berlini évek. In *Utak Pannóniából,* id. mű 351–383. old.

50 Egy festő feljegyzései, id. mű 139. old.

51 Rangsorolásukat is elvégzi: „van Goghot mindig szerettem. Újabban azonban ha rágondolok, odalopakodik neve mellé akaratlanul is Cézanne neve. Cézanne egyre jobban agyonnyomja környezetét. Ez mégse igaz! van Gogh visszaszerezte helyét, s most egymás mellett haladnak." In *Kisebb világok,* id. mű 90. old.

átélni. (Tanulságos, hogy a triász harmadik tagja, Gauguin kevésszer fordul elő írásaiban.) E két hérosz volt az, akikhez Bernáth újrakezdett festői és prózai életművében magától eljutott, akikre hivatkozva szövegeit teleszórta, akiket minden gond nélkül befogadott, és akiket lelkiismeret-furdalás nélkül *még* beilleszthetett sajáttá érlelt ars una-koncepciójába.

Bernáth és a magyar művészettörténeti örökség

Mielőtt megemlítenénk azokat a hazai képzőművészeket, akik Bernáth esztétikai világképére hatottak, a Nemzethez, a Hazához, a Magyarsághoz való viszonyát is fontos tisztázni. A majuszkulával kiemelt fogalmak – s mindazok, amiket az itthoni nacionalizmus virágkorában, a neobarokk társadalom idején a többségi kultúra elfogadott – Bernáthot ugyanis kevéssé foglalkoztatta. A politikai népnemzeti ideológiától irtózott, a kultúrában pedig – a képzőművészeten kívül – a progresszív jelenségek érdekelték. Leginkább Ady és Bartók.

E preferencia okai között számos életrajzi és pszichológiai tényező játszhatott szerepet. Dzsentroid ügyvéd apjának, Bernáth Bélának a színes, ám önsorsrontóan felelőtlen mentalitása, anyai nagyapjának, Roboz Istvánnak a lokálpatrióta szerepben tetszelgő hősiességet sem nélkülöző, ám önző és szeretettelen karaktere,[52] a késő kamaszkori eszmélés természetes terepe, a kaposvári Róma-villa kozmopolita varázsa, az első világháborúban átélt katonáskodás dezillúziót erősítő élménye mind-mind távolították az ortodox nacionalista gondolatvilágtól. És mindvégig kínzó szomorúsággal töltötte el a Haza szegénysége és „vékonysága" a nagy centrumkultúrákhoz képest.[53]

Lázadása kezdetben a szűk provincializmusnak szólt, első pesti élményei után Szeged is kevés volt, nemhogy Kaposvár vagy Keszthely. A saját út keresése közben kezdte lassan érteni a számára kijelölt társadalom szerkezetét is: a rendi Magyarország nyomorúságát. Nem volt ezzel egyedül, az intelligencia közös generációs élménye volt ez a felismerés. A *Nyugat* folyóirattal

52 Markáns portrék mutatják be őket az *Így éltünk Pannóniában* kötetben, előbbi a Bélavár 63–87. old. utóbbi a 47–62. old.

53 Egy szép kifakadás a sok közül: „De mit mutathatok fel nektek én, a szegény, a hegyeken túlról jött? A jáki, egregyi, a felsőörsi templomot. Mindenünk elpusztult. A mi földünk örökké csatatér volt. Pedig van bennünk jószándék és tehetség is." In *Gólyáról, Helgáról, halálról,* id mű 52. old.

kezdődött, a Nyugat-élménnyel folytatódott – de a vége a szétszóratás lett, keletre is, nyugatra is, ki merre látott. Aki radikális nézeteket vallott – és akkor ő még közéjük tartozott –, lassan, kínok között, de mégiscsak rátalált saját avantgárd stílusára Bécsben és Berlinben. A „világnézeti" művészetre. Volt, akinek „bejött" (az *Utak Pannóniából* kötetben Moholy-Nagytól Périig, sokuk jelenik meg egy-egy mini-portréval), de volt aki csődöt jelentett, és ha nem is hátraarcot, de háromnegyed fordulatot tett az avantgárdtól elfelé.[54] A későbbiek ismeretében azért kijelenthető:[55] a radikalizálódást kiváltó érzületet nem tagadta meg soha. Sem az egyetemesség minőségi, sem a humanizmus baloldali felfogását.[56]

Meg aztán a nők is „nyugatos" irányba terelték. Két nagy élménye, a sorsfordító szerelem, majd a konszolidált élethez hozzásegítő feleség is zsidó származású volt. Pontosabban olyan asszimilálódott zsidók, akiknél a származás „törzsi" és „vallási" jellege nem számított, annál inkább a miliő polgári kerete és még inkább a vonzalom tárgyainak emancipált, szabadságra, internacionális kultúrára fogékony aurája. Nem beszélve arról a kevéssé mellékes tényről, hogy számos barátját, Berény Róberttől Déry Tiborig a vészkorszak személyesen is érintett, s hogy rokonszenvvel kísért pályatársával, Szőnyi Istvánnal, aki aktívan is részt vett az embermentésben, a háború után a főiskola révén kapcsolata még szorosabbá vált. („Exogám" vonzalomrendszerét néha seb is érte, a sorok között néha a fájdalom is kiolvasható. Legendásan bensőséges barátsága Szabó Lőrinccel – bár később helyreállt – de 1944/45-ben megszakadt. Ismerve a költő heves föllángolását a hitleri totalitarianizmus iránt, a Bernáth házaspár reakciója aligha volt eltúlzott.[57])

Miután írásos életművének nagy része abban az időben – tehát a háború alatt és 1945 után – keletkezett, akkor, amikor a művészettörténeti

54 A csődöt a nemzetközi fogadtatás nem igazolta vissza, két forrás is tanúskodik erről: Ernst Kállai: Aurel Bernáth. *Der Cicerone,* 1925, XVII. 1126–1130. old. és Julius Meier-Graefe: Aurel Bernáth. *Frankfurter Zeitung,* 1831. november 29.

55 A háromnegyed fordulat sem a trianoni Magyarországon történt, hanem Csehszlovákiában. Új stílusának gyakorló terepe a pöstyéni szanatórium lett, ahol házassága révén egy évtizedet töltött.

56 Idetartoznak nem kockázat nélküli közéleti szerepvállalásai. 1938-ban az ún. első zsidótörvény elleni petíció aláírói között volt, melyet a *Pesti Napló* 1938. május 5-i számában közölt, többek között Bartók, Kodály, Tersánszky, Vaszary társaságában.

57 „A megélt költemény". Szabó Lőrinc levelezése Bernáth Auréllal és családjával. Horányi Károly előszava, id. mű 3–26. old.

közmegegyezés szerint túl volt pályájának esztétikai csúcspontjain, viszont már nem fenyegetett sem az „úri", sem a „sovén" közeg, értelemszerűen másképpen viszonyult a Nemzet-Haza-Magyarság szentháromságához, mint a nagy lázadás-korszak idején. Egy hosszú tanulmány és sok kisebb művészportré tükrözi a Sturm und Drang idő múltával a szülőföld kultúrájához való viszonyt.

A *Nemzeti hagyományaink szerepe festészetükben*[58] 1950-ben jelent meg,[59] a források tükrében és a korabeli légkör ismeretében igazoló jelenségként is felfogható, hiszen Bernáthot körkörösen érték ekkoriban támadások. Noha az absztrakció vádjával őt nem illethették, mint arról később szó lesz, e kérdésben álláspontját már korábban leszögezte,[60] viszont annál inkább elvárták színvallását „nemzeti hagyomány" ügyben. (A „Mi a magyar most?" kérdés ekkor már így feltehetetlen volt, az megmaradt a harmincas évek második feléhez illő és tágan értelmezett Szekfű Gyula-i antifasiszta fogalomkör terminus technicusának.) A „formájában nemzeti, tartalmában szocialista" koncepciótól nem tágító, és az ideológiai ritmust diktáló Révai József azonban – aki nem mellesleg taktikai szövetséget kötött a Gresham művészcsoporttal[61] és a vezéregyéniségnek számító Bernáthtal – e lényeges kérdésben elvárta, hogy tiszta víz kerüljön a pohárba.

„Nézzük meg mindjárt első kérdésünket, azt, hogy építhetünk-e másra, mint nemzeti hagyományainkra? – kérdezte rögtön a tárgyalás első bekezdésében, s a válasz egyértelműen világos. – Természetesen igen. Mi sem egyszerűbb."[62] Példatára az angol preraffaelitáktól a németalföldi romanistákig terjed, hogy igazolja a keveredés és keverhetőség eseteit. Konklúziója is világos: „Minden nemzeti művészet tehát alkateleme az európainak, mégpedig úgy, hogy önállóságuk igénye nem ellentéte annak.

58 In *A múzsa körül,* id. mű 201–222. old.

59 Bernáth egy éven keresztül, 1948/49-ben szerkesztette a *Magyar Művészet* című folyóiratot, de miután a lap engedélyét visszavonták, az odaszánt tanulmány végül is a *Szabad Művészet*ben jelent meg.

60 Hornyik Sándor: „Bernáth… gyakorlatilag kirekesztette az absztrakciót a magyar művészet köréből, az avantgárd nemzetközi trendjéhez kapcsolta, amely idegen a magyar kultúrától, sőt a hagyományos értelemben vett (ábrázoló) művészet köréből." In *A szürnaturalizmus archeológiája.* Budapest, 2021, 148. old.

61 A körülményeket lásd részletesebben Pataki Gábor: „Van alkonyat, mely olyan mint a hajnal". Képzőművészeti viták 1948–1949. In *A fordulat évei 1947–1949*. Politika, építészet, képzőművészet. Budapest, 1998, 237. old.

62 In *A múzsa körül,* 202. old.

De civilizációnk hihetetlen fejlődése bizonyos értelemben egyre inkább a nemzeti jelleg ellen dolgozik."[63]

Bernáth „nemzeti ügyben" viszont harapófogóba került. Mint a modernizmust elhagyó tékozló fiú az internacionalizmus nemzetek feletti vonulatát szigorúan elutasította, miközben a magyar rögvalóság mennyiségi teljesítményét, a műcsarnoki naturalizmust, a rövid ideig regnáló turanizmust, a közérthetőségre számító Munkácsy-kultuszt, tehát a giccsveszélyt, az „egyedül vagyunk" életérzést vagy a párttámogatással élesztgetett újromantikát legalább annyira kizárta. Ha az előbbit „nem magyarnak", akkor az utóbbiakat – persze így ki nem mondva, de sejtetve – „rossz magyarnak" minősítette.

Mi maradt tehát? Egy vékony palló, amelyet helyes útként ajánlhatott a kortársaknak, amely áthidalhatta a jobbról-balról leselkedő veszedelmes terepviszonyokat, nem utolsósorban pedig, amely indokolttá tette saját festészeti útválasztását. Az adott korban a nagyobb kihívás nyilvánvalóan szélbalról érkezett, ezért a szovjet-orosz szocialista realizmussal szemben egy *saját kis magyar stílus* propagálása önvédelemszámba ment. (A művészeti „megmondóemberekre" úgy látszik, ilyen sors szokott várni. Valami hasonló zajlott le korábban és más körülmények között Gerevich Tibor esetében is, amikor a harmincas évek második felében félre kellett tennie az egyetemes, értsd olaszos, stílusok iránti szimpátiáját és az erőteljes német befolyás ellenében a hazai eredetű [például műemlékvédelmi] megoldások mellé állt.[64]) Más kérdés, hogy a „kis magyar stílust" miképpen választotta le Bernáth az olcsó polgári tömegtermelésről, a fajmagyar őskutatásról vagy a sírva vigadó vizuális önsajnálatról?

E gondolatmenet nem engedett más menekülő ösvényt, mint Nagybányát, vagy még a nagybányaiaknak is példát és vállalható elődöt jelentő ideált: Szinyei Merse Pált. Végiglapozva az író-festő életművét, nincs még egy mester, akiről ilyen hosszan, ennyi alkalommal és – alkatától szokatlan módon – efféle entuziazmussal emlékezett volna meg.[65] Persze a rang is kötelez: a címet adó társaság beválasztott tagjaként hivatásának is érezte,

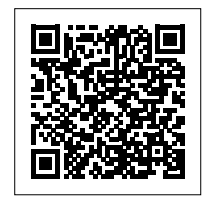
63 Id. mű 212. old.

64 P. Szűcs Julianna: Egy kultikus épület, mint Pécs szimbóluma. In *Pécs építészete tegnapelőtt, tegnap, ma holnap.* Pécs, 2020, 75. old.

65 In id. mű *Írások a művészetről*: Szinyeiről, 1942, 41–44. old. Szinyei Majálisáról, 1939, 45–50. old., id. mű. In *A múzsa körül:* Szinyei Merse Pál, 19–31. old. In Id. mű. *Kisebb világok:* Szinyei életműve 36. old., Szinyeiről 163. old.

a szeretett példaképet, mint esztétikai zászlót, meglobogtatni.[66] (Lett is ebből méretes hullámverés. Az elnöknek, Herman Lipótnak kellett Bernáthot kvázi figyelmeztetésben részesítenie, hogy az éleződő politikai helyzetben ne a magyar festészet gondolatkörének meghatározásával, inkább a Szinyei-kultusz ápolásával foglalkozzék.[67])

Van persze személyesebb, lélektani oka is e vissza-visszatérő témának. „Az a tény, hogy önkéntesen száműztem magamat egy európai művészi áramlatból, elsősorban szerénységet diktált, és még inkább a magam világának kiépítését" – majd így folytatta: „Az a pár kép, ami tőlem az első, 1928-as budapesti gyűjteményes kiállítás előtt a porondon látható volt, csak az indulásra lehetett elég."[68] Az ilyen helyzet sokszor ösztönzi a tehetségeket, hogy mindent egyetlen lapra tegyen föl, pontosabban egyetlen képre.[69] Végül is – mint ismeretes – a „nagy kép" néhány méltó társával együtt 1927-re elkészült, ez lett a Riviéra, az új magyar festészet egyik legkvalitásosabb, legrejtélyesebb és a szakma közös megegyezése szerint megkerülhetetlenül fontos műve[70]. De nem csak a kortársi értők, valószínűleg Bernáth maga is tisztában volt azzal, hogy milyen jelentős művet alkotott. Talán nem túlzó állítás, ha teljesítményének méretéhez akarva-akaratlanul is előképet keresett. Olyan életművet, amely dramaturgiailag alakult úgy, hogy mindjárt a beérkezés idején soha felül nem múlható csúcsot döntsön. Valamint: legyen ez a csúcs oly vitathatatlan érvényű, hogy elhallgattassa a minden oldalról sereglő szkeptikusokat, a lejtmenetet számonkérő moderneket csakúgy, mint a hazafias tartalmakat hiányoló hivatalos szószólókat.



Bernáth Aurél
Keresztút

66 Az absztrakt művészetről. A Szinyei Társaság és művészetünk útja. Id. mű. In *A múzsa körül* 172–186. old.

67 Vargyas Júlia: Baráti társaságtól az egyesületi kapcsolathálóig. A Szinyei Merse Pál Társaság története 1920–1951. In *Kép és kultusz. Szinyei Merse Pál művészete.* Budapest, 2021, 134. old.

68 A KUT. In *A múzsa udvarában* id. mű 31. old.

69 A „Nagy Kép" koncepció Bernáthban már korábban is ott motoszkált, ilyennek készült a fordulata előtt az 1924-es *Vörös állat.*

70 A tanítványoknak, mindenekelőtt Csernus Tibornak és Lakner Lászlónak a véleménye ettől a közmegegyezéstől némileg eltér. Számukra a *Reggel* (1927, v. o. Budapest, MNG 130 × 150 cm) vált az igazán kultikus művé.

Ilyen mű Bernáth ízléskészletében csak egy létezett ekkor már (1939/42). A *Majális*.[71] Csak ez a mű tudta teljesíteni a „fama" (hírnév) reneszánsz humanistái által felmagasztalt azon képességet, amely minden baljós árnyék nélkül még önfeledt harmóniában egyesülhetett a „gloriá"-val (a dicsőséggel) és a „virtus"-sal, (az erénnyel). Ráadásul jó lelkiismerettel vállalt, progresszívnek tudott, és nem a válság jeleit hordozó magyar körülmények között. „A műértőkön kívül néha egészen széles néprétegeket varázslatába tart egy-egy mű – lelkesedik ábrándozva az író-festő[72] – s úgy a művészetet ismertető tudományos kiadványok, mint a varrógépek fölé akasztott színes levelezőlapok is bizonyságai annak, hogy közmegegyezés történt: a nemzet valamit közkinccsé avatott." A kép további jellemzése, „az értőktől a varrógépekig" terjedő siker titkát firtatja. A mögötte sejthető emberi alkatot, a férfias bájt, az optimista életfelfogást, végül is a „szív derűjét". Ebben az első Szinyeiről szóló írásban tagadhatatlanul nincs semmi szakmai elemzés. Nem beszél a festményt megelőző vázlatokról, nem foglalkozik a modellekkel, sőt, nem részletez semmit a „naturalizmus és impresszionizmus" közé szorult természetábrázoló festői technikáról sem. Ő azt az „alkatot" járja körül, akinek egy csapásra sikerült megalkotnia a „nemzeti képet". Úgy, mint az olaszoknak Giorgionéval a *Koncert*et[73] a franciáknak Watteau-val a *Gilles*-t.



Csontváry Kosztka Tivadar
Önarckép

Későbbi nagyszerű önarcképeiből a férfias báj – talán szemérmességből, talán önismeret okán – hiányzik. (E tulajdonságot inkább megtaláljuk egyik első kedvesének, Viktóriának róla készített festményében az *Utak Pannóniából*ban, id. mű 64–65. old.). Az optimista életfelfogással – talán vívódó, sokszor önemésztő alkata miatt – nem áldották meg az égiek. A szív derűjét – melyet pedig annyira irigyelt barátjától Szőnyitől – hiába is keressük műveiben, szűrt és ezüstbe hajló napsugaraiba, bánatkék és szomorúszürke vizeibe örökre, fekete éjben repdeső pillangószárnyain mindig beszűrődik a rezignált mélabú. (Talán csak Marili-képei számítanak kivételeknek.)

71 A *Majális* recepciótörténete persze nem hasonlított semmihez, hiszen az 1873-as keletkezése után majdnem negyedszázadot kellett várnia ahhoz, hogy az ezredéves kiállításon végre felfedezze az új generáció, s egyszersmind állami vásárlásba kerülve mindörökre a nyilvánosság számára rendelkezésre álljon. Részletesebben: Szinyei Merse Anna: *Szinyei Merse Pál évről évre,* id. mű 14. old.

72 Szinyei Majálisáról id. mű. *Írások a művészetről* 44. old.

73 Természetesen Tiziano művéről van szó, az ingadozó attribúció Stefano Zuffi (Milano, 2008) monográfiája óta egyértelműsödött.

Bernáth a *Majális*ban egyszerre látta az önigazolást és a belőle hiányzó tulajdonságokat. Ez volt az ideálja, de tudnia kellett, hogy ezt a „Sollen"-t akkor is hiába kergetné, ha ellenfelek nélkül maradna. A *Riviéra* nagy kép, de anti-*Majális*. „A Majálisnál ugyanis nemcsak arról van szó, hogy ilyen vagy olyan jó kép… hanem arról is, hogy egy nemzet kiválasztotta reprezentatív követének, tehát, hogy a nemzet szellemének jellegzetes letéteményese."[74]

Nyilván tisztában volt azzal, hogy a meghasadt magyar kultúra közös követének akarása illúzió, talán anakronizmus is, még inkább a benne örökösen mocorgó kognitív disszonancia folyamatos jelenléte. Modernnek is lenni, magyarnak is lenni, sikert is elérni, méltóságot is megőrizni. Mégis: meg volt arról győződve, hogy „nekünk ez kell": erénye és arányossága, illendősége és középutassága okán, e tulajdonságok megléte miatt lehet egy kép „nagy". „Olyan hang, mint Szinyeié azt is jelentette, hogy nem ülhettünk fel a cigánykodónak, aki ingét tépi hamis vagy vélt bánatában és érzékenyek lettünk szellemi életünk egyik legsötétebb átka, a pufogó magyarkodással szemben."[75] A negatív minősítések kimondatlanul is két „nagynak tartott magyarnak" szólt: Munkácsynak és Benczúrnak, az ideálokká emelt kedvenc Szinyei-kortársaknak,[76] akiket időnként magyarabbnak, időnként sikeresebbnek tartottak, mint a könnyen csüggedő jernyei magányba süppedő festőt. (S persze oldalvágásként használható volt ez az elemzés az „újmagyar" trónkövetelők távoltartására is, ahol a népiesek, később a szocialista hazafiak álltak sorba a babérokért.)

A Szinyei-portré a kulcs és a viszonyítási alap a többi magyar témájú művészettörténeti cikkhez. Azokhoz is, akik „kifelejtődtek" esszéköteteiből, mint Glatz vagy Iványi-Grünwald (nyilván erkölcsi hiátusaik okán), mint Lotz vagy Székely Bertalan (nyilván múltba ragadt zsíros historizmusuk miatt), és persze a Nyolcak többsége, legalábbis azok, akik később nem csatlakoztak a Greshamhez. (Ezért tett kivételt Berénnyel, noha Márffy esetében még ez sem volt elég.) A római iskolásokról – bizonyára erkölcsi-ideológiai-ízlésbeli okokból – soha nem szólt egy szót sem.[77] A szocia-

74 Id. mű *A múzsa körül* 26. old.

75 Id. mű 21. old.

76 Önálló cikket csak egyikükről írt. A százéves Benczúr. In id. mű 37–45. old., Benczúr: Önarckép, id. mű 122–123. old., de Munkácsy iránti ressentimentje számos cikkében érzékelhető, leginkább a terjedelmesebb, ideológiai írásokban, amelyeket a folyóiratokon kívül csak *A múzsa körül*ben olvasható.

77 Miközben a két „renegát római", Szőnyi István és Pátzay Pál folyamatosan képviselte számára a „helyes magyar utat".

lista művészcsoport tagjaitól pedig a túlhangsúlyozott propagandisztikus téma tartotta távol.[78]

Messzire vezető tanulságos példa azonban Bernáth esete Derkovits Gyulával. (Nemcsak „nemzeti", de az „avantgárd-stílus" integrálhatóságának szempontjából is.) A festő minden erényét az ideológiától mentes látvány megragadásának tehetségében foglalta össze (szín-igény, éles szem, amely például az *Ökörfogat* című festményben testesül meg), és minden hibáját a „szépség és gyűlölet" Bernáth szerint összepárosíthatatlan kísérletében látta *(Telefonáló),* merthogy „a festészet csak dicsérni tud", valamint a képeiben megnyilvánuló „pompaszeretetben" *(Vasút mentén),* merthogy a „képei néha olyan ízt kapnak, mint az ezüstszállal szőtt brokátok". Szigorú ítélet ez egy halottról, még ha tudjuk is, hogy ez nem a proletárfestő zsenijének szólt csupán. Derkovits „purgatóriumi" helyzete nyilvánvalóan köztes esztétikai státuszából fakadt. Erős kötődése a dadaizmusból kisarjadt groszi expresszív-Sachlichkeithez a konvertita Bernáth számára maga lehetett a kárhozat, de a greshamista velleitások miatt az üdvözülésre mégis látott némi esélyt. A Derkovits-analízis egyben előrevetítette saját önvédelmi programját is, amelyben „társadalomkritika csak rajzban oldható meg". A magyarázat: ha a festészetben a témakör gazdagodik is, csak akkor él, ha a „nagy mozgalom kis jeleneteiből inspirálódni hagyja magát", hiszen a természetelvű magyar festészet boldogulásához ez az út vezet. Bár gyorsan hozzátette pedagógiai krédóját ezúttal is: semmit „ne tegyünk kizárólagossá".[79] Mintha a demokratikus érzelem – ezt diktálta erkölcsi habitusa – felülütné még az egyértelmű esztétikai meggyőződést is.

Ferenczy Károly
Három királyok

Az ő Szinyei-központú magyar művészettörténetébe egyetlen méltó folytató akadt csupán: Ferenczy Károly[80]. Le is vezette a *Majális* és – kissé önkényesen kiragadva – a *Három királyok* között a láthatatlan vérvonalat. Érezte azért a hatáskülönbséget, azaz hogy Ferenczy „képei lassabban jutnak a közszeretetbe", s ezért a *Majális* alkotójától „kis fényt kér kölcsön", hogy a kapcsolat erősebben működjék, de a szuperlatívuszokkal akkor sem takarékoskodott, ha sejtette: a varrólányok e kép reprodukcióját nem fogják gépük fölé kitűzni.

78 Derkovits és a szocialista festészet (1946). In *Írások a művészetről,* id. mű 99–109. old., amelyet későbbiekben a kanonizált „zöld kötésű életműsorozatba" nem vett át.

79 Id. mű 99. old.

80 Ferenczy Károly (1940) id. mű 54–57. old. újraközölve: *A múzsa körül,* id. mű 32–36. old. Ferenczy síremlék felavatásán. *Kisebb világok,* id. mű 216–219. old.

És éppen ezért: amikor Ferenczyvel kapcsolatban arról írt, hogy festői szavai a „rossz hallásúak számára sokszor gőgös színezetűek", vagy hogy „filozofikus magatartása mindig lerántja a külszín felületét s nem engedi szeméhez a tárgyat a maga érintetlenségében", mintha saját ars poeticájának a projekcióját végezte volna el, s egyben körül is bástyázná azt a terrénumot, amelyet önmaga, később tanítványai, még később a szavára figyelő intézményesített képzőművészeti élet számára megszívlelendőnek tartott.

•

Az előző két rész kísérletet tett, hogy felvázolja a művész írásbeli vonzódását a számára kiválasztott legfontosabb egyetemes és magyar példatárhoz. De még egy tanulmányvázlatban is szó kell essék szó arról a műről, amely e „vonzásokat és választásokat" ténylegesen vizualizálta. Végül is kettős anyanyelve volt, erre érzékenyebb kortársak fel is figyeltek, a képet és a szót néha össze is hasonlították. „Remek elbeszélő volt… (írásai, P. Sz. J.) annyiban hasonlítanak festészetére – jellemezte például Szalay Károly –, hogy megfogalmazásuk tárgyszerű, ám lírai… festészetében talán szűkszavúbb, de szemernyit azért epikuskedvű is."[81] A párhuzamokat hosszan lehet folytatni, de legszemléletesebben mégis egy nagy méretű festmény illusztrálja szimpátiarendszerét. Ez a *Történelem* című, száraz vakolatra tojássárga és lenolaj emulzió kötőanyaggal kivitelezett mű, azaz három nagy méretű falképe közül a legkorábban elkészült szekkó.[82]

Bernáth Aurél
Munkásállam

„A festő kölcsönkérte a művészettörténet közismert alkotásainak motívumait, de nem másolta azokat, hanem úgy bánt velük, mintha azok saját

81 Szalay Károly: Egy pannon polgár vallomásai. In *Bernáth Aurél emlékkönyv,* 1995, 55. old.

82 Az 1966/67-ben készült mű az MTA Régészeti Intézetének lépcsőházát díszítette. Az akadémiai intézetek elköltözése után az épület jelenleg üresen áll, és nehéz jövő elé néz. Akkori állagának első részletesebb leírása nol.hu 2015. nov. 26. Az 1968/69-ben készült *Munkásállam* című mű utóélete sem eseménytelen, lásd P. Szűcs Julianna: *Kicsomagolás.* Budapest, 2008, György Péter: *Kádár köpönyege*. Budapest, 2005. Az Erkel színházi falkép is csak kicsiny híján úszta meg a radikális felújítást. Tölgyesi Gábor: Bernáth a bíróságon. *Magyar Nemzet*, 2010. 10. 8.

leleményéből születtek volna."[83] Szerencsére megmaradt (egy példányban)[84] a mű pontos ikonográfiai leírása (ha már a mű melletti asztalon fekvő reprodukciós albumot a szárnyas idő el is rabolta), melyben akkurátusan le van jegyezve a történelemnek az a négy nagy korszaka, amelyből a kép-idézetek vétettek. Természetesen az első „szekció" írásos támasztéka azért hiányzik, mert Bernáth sosem mélyedt el az ókorban, következésképpen „az írásbeliséghez" nem érezte tudását elég autentikusnak. Nála még a kora keresztény Monreale-mozaikok is mint „kultúridegen" egzotikumok szerepelnek.[85] Őrá is érvényes, a „Giottótól Picassóig", vagyis az Európa-paradigma kereteinek mélységes tisztelete, ráadásul úgy, hogy a „keret" se képben, se írásban még idézet formában sem jelenik meg. Annál inkább látható Fra Angelico és Greco (mint följebb jelentőséget adtunk nekik), Giorgione és Cézanne (mint följebb említettük írásaival kapcsolatban), vagy mint Caravaggio és Manet (akik eddig ugyan nem kerültek szóba, de könyveiben végig ott kísértenek).[86] (Akad persze egy-két vendégszereplő is, akiknek írásos párja hiányzik, de a kompozíció fontos részei, mint például Girolamo Savoldo, Moretto da Brescia, akik jelenlétükkel megtisztelték a kompozíciót, nyilván mert Bernáth portréfestészetének kiteljesedéséhez megfigyelésük nagyban hozzájárult.)

De nem az előkelő nemzetközi társaság jelenléte hordozza az igazi tanulságot, hanem a távollétével tüntető itthoni művészet. A jobb alsó sarokban le vannak festve ugyan a „donátorok" és a segédek,[87] vagy inkább a consulenték és committenték (éppúgy, mint a reneszánsz falképeken), sőt, háttal állva megjelenik maga a festő Bernáth is, de rajtuk kívül mindössze három hazai vonatkozás található a szekkón. 1. Saját művének parafrázisa, az *Arató ünnepre menő lány* (az eredeti 1935, MNG), 2. Somogyi József *Martinász*ának

83 Idézi a most megtekinthetetlen murália melletti réztáblára vésett szavakat András Edit: *Párbeszéd a múlttal.* Kiállítási katalógus a Kiscelli Múzeumban, 2016, 109–116. old.

84 „Eligazító a falképhez" kézirat. Magántulajdon, Rum Attila szíves segítsége.

85 Monreale – Tintoretto. In *A múzsa körül,* id. mű 115–117. old.

86 Caravaggióról úgy, mint aki egyike a rá „életében a legnagyobb hatást" gyakorlóknak. In *Feljegyzések éjfél körül,* id. mű 45. old. Manet-ról úgy, mint aki azáltal teremtett nagy értéket, hogy „saját ízlését eszményítette". In *A múzsa körül,* id. mű 120. old.

87 Dr. Gerevich Lászlót mint megbízót, Dr. Salamon Ágnest mint az intézet tudományos főmunkatársát, valamint a munkánál segédkező tanítványokat, Mészáros Gézát és Kiss Attilát. In *Dokumentum-kézirat: „Eligazító a falképhez".*

ideidézése (az eredeti 1954, Dunaújváros),[88] és fent a magasban (amelyet csak egy égi jelenet emlékképe, Guercino *Aurórá*ja) szárnyal túl, egy mennybéli dombon, a kompozíció „szívtájékán" megjelenő Magyar Kép, úgy is, mint szerelmi vallomás, Szinyei *Majális*a, mint egyetlen említésre méltó honi mű.

Bernáth és az absztrakt művészet

A hármas szám tovább kísért, három hullám figyelhető meg az életmű írásos anyagában. Bernáth életének három periódusában foglalkozott az avantgárddal, az absztraktokkal, illetve a kortársi modern művészettel, melyeket egyébként a szakmai utókor művészetelméleti, művészettörténeti munkásságának legellentmondásosabb részének tekint. Három tanulmány hosszúságú cikk fejezi ki ugyanis idevágó gondolatmenetét, melyeket többnyire kisebb írások körítenek. Tanulságosak a kötetbe rendezés évszámai is.

Az első periódusra jellemző írás még a háború befejezése előtt íródott, és a Gresham-kör szemüvegén át láttatta az önmaga által „leküzdött" és „maga mögött tudott" avantgárdot.[89] Megjelenésének ideje már egy másik kontextusba került: a fordulat éveinek dokumentumait gazdagította. A második vonulat kétfrontos harcban született, és abból a meggyőződésből fakadt, hogy a radikális európai iskolások, valamint a szocreál úthenger ellenében nincs más búvóhely, mint a természetelvű minőségi festészet megőrzése.[90] Könyv alakban akkor látott napvilágot, amikor az *Új Írás*-vita 1962-ben kiélezte a keményvonalasok és a „modernisták" közötti küzdelmet. A harmadik hullám a legérdekesebb – és talán Bernáth leginkább itt „vesztette el a fejét", mert személyes útválasztásának alapjait rengette meg az átalakult világ. 1968 szelleme bukott el ekkor, legalábbis ideológiai téren. Akkor keletkezett tehát, amikor szembesült a kortársi nemzetközi avantgárddal – már-már a neoavantárddal –, és ebből vont le maga számára keserű következtetéseket.[91] Magyarán: mindegyik írás egy korábbi

88 Mint a falképen szereplő egyetlen és a „képegész" megformálásából is kieső „szobor-festmény" – az oral history szerint – a Hivatal kifejezett kérésére került a kompozícióba, nyilván azért, hogy a szocialista művészetet legalább egy mű reprezentálja.

89 Az absztrakt művészetek kora. 1940. In *Írások a művészetről,* id. mű 103–116. old. Első megjelenés: *Esztétikai Szemle,* 1941/1–2. 15–30.

90 A Szinyei Társaság és művészetünk útja 1947. In *Írások a művészetről,* id. mű 117–127. old., *A múzsa körül,* id. mű 172–178. old.

91 A művészet sorskérdései. 1963. In *A múzsa udvarában,* id. m.178–202. old.

történelmi lépcsőfokon állt, de az újramegjelentetések miatt mindhárom új fénytörést kapott.

◆

Az elő hullám írásainak legproblematikusabb gondolata, hogy Bernáth mit is tekintett „absztraktnak"? „Fiatal festő koromban – írta e korszak alaptanulmányában – u.i. egy ideig magam is az absztrakt művészetek egyik ágát, az expresszionizmust műveltem."[92] Azaz: a festő egészen alacsony ingerküszöbnél húzta meg az absztrakció szintjét, gyakorlatilag azonosította a *torzítással* (s nem a nonfigurativitással), amely az érzéki empírián alapuló természetelvű piktúrát megkülönbözteti a teoretikusan koncipiált modortól. Ennek oka nem magyarázható mással, mint Bernáth sajátos művészettörténeti korszakolásával, tehát a korabeli szakmunkák által is terjesztett nézetekkel. Anélkül, hogy önmagában tudatosította volna: elméleti szisztémájában valamiféle hegeliánus vonalat képviselt. A formaalkotás felől revideálta a korszellemet: mindenekelőtt Fülep Lajos gondolatmenetét folytatva nyilván átlapozta Alois Riegl, Max Dvořák és Tolnai Károly – Paul Cézanne-nál megtorpanó – írásait.[93] Az alacsony ingerküszöb kialakulása persze két alapmunka nélkül elképzelhetetlen lett volna, mert a német emigráció művészei közül, akiket az elmélet valamennyire is érdekelt, mindenki olvasta: Wilhelm Worringer és Vaszilij Kandinszkij tanulmányairól van szó.[94]

Ez az egyszerűsítő, azaz kubizmust és dadaizmust, konstruktivizmust és expresszionizmust összemosó hevület azonban nem vált volna érzelemmel átitatott világnézetté, ha nincs mögötte húsba vágó élmény, nevezetesen Berlin, pontosabban Herwarth Walden szalonjában és körletében szerzett negatív tapasztalat-halmaz. Mint írta: „innen indult el a soha meg nem szűnő érdeklődésem a modern művészet elméleti kérdései iránt."[95] (Kissé malíciózusan: ez az érdeklődés már-már Szabó Lőrinc csirkékről szóló Lóci-versét juttatja eszünkbe: „és Lóci szörnyülködve újra / rohant már, könny ült a szemén / Borzasztó! Várjon meg Mariska / hadd lássam, hogy hal meg szegény."[96])

92 *Az absztrakt művészetek kora,* id. mű 101. old.

93 Lásd bővebben Hornyik id. mű 98. old.

94 Wilhelm Worringer: *Abstraktion und Einfühlung,* 1907 és Wassily Kandinsky: *Über das geistige in der Kunst*, 1912.

95 *Utak Pannóniából,* id. mű 366. old. Herwarth Waldenről szóló mini-írása in *Kisebb világok,* id. mű 111. old.

96 Szabó Lőrinc: Csirkék, 1935.

Walden „üzemmenete", azaz kiválasztottjai, menedzselt művészei, gyűjtött műtárgyai Bernáth számára nem szóltak másról, mint a tradíció módszeres és rendszeres irtásáról, mint a művészet folytonosságának totális tagadásáról, mint a szilárd alapú kvalitás megkérdőjelezéséről. Azt még valahogy lenyelte, hogy az előszobában Chagall üdvözölje a belépőt,[97] de azt már – úgy tűnik – kikérte magának, hogy a másik „üdvözlő mű" azé a Péri Lászlóé legyen, akit a Nagy Művészetszervező Chagallal együtt „grössten Maler der Welt"-nek aposztrofált. Hiszen csak – mint mesélte – „amorf formájú keménypapír kivágások voltak, amik szürke, vörös, barna és fehér plakátszínek által váltak el egymástól".[98]

Utólag persze összeáll a művészetelméleti konstrukció, mely Kandinszkij „megnyilatkozás"/„kinyilatkozás" dichotómiájának, azaz impresszionizmus/expresszionizmus ellentétének kiélezéséből eredt, s melyből – akár van Gogh, akár Cézanne az origó –, logikusan következett az az absztrakcionizmus, [99] amelynek „zseniális semmit mondására" lassanként kezdett ferde szemmel nézni Bernáth.

Mindez 1924-ben játszódott le Bernáthban, és hosszú árnyékot vetett, nem csak összeomlásának pillanatában, nem csak „posztexpresszionista" magára találásának idején (1926/7), nem csak a Gresham körüli ténykedéseinek során (húszas-harmincas évek fordulója), hanem benne motoszkált akkor is, amikor önéletrajzának második kötetében (1960) egy fiktív levelet írt egyes szám második személyben az akkor már elég rég halott és az „absztrakt Bernáthért" kitüntetetten lelkesedő Kállai Ernőnek. Tanulságos a konklúzió is: „Miért festesz olyat, ami nincs? A világ nem ilyen (mármint az absztrakt. P. Sz. J.), s ha valaki számon kéri tőled, hogy mit akartál kifejezni, olyanra hivatkozol, aminek nincsen ellenőrzési lehetősége."[100]

97 A leírás alapján valószínűleg az *Én és a falu* (1911 v. o. 192 × 155 cm New York, Museum of Modern Art) festményről beszél a szerző, bár csak az állat és a bamba zöld fej stimmel, a magzat az állat hasában nem. Az állatfej (tehén) belsejében áll egy másik tehén, amelyet éppen fejnek. A mű valószínűleg kontaminálódott Bernáth emlékezetében a *Szamárhajcsár* című képpel (1912 v. o. 97 × 200,5 cm Basel, Kunstmuseum), mert azon látszik szamár, benne a magzattal.

98 Id. mű 365. old.

99 A Cézanne–Péri- vagy akár a Cézanne–Moholy-Nagy-vonalat (utóbbival Bernáth szintén kapcsolatot tartott Németországban) szépen kipreparálta a Cézanne-tól Malevicsig kiállítás (Budapest, Szépművészeti Múzeum 2021. okt. 28.–2022. febr. 13., kurátor Geskó Judit).

100 Id. mű Késői válasz Kállai Ernőnek, 382. old.

Bizonyára lelkiismereti válságot is okozott később, hogy az elhagyott modern művészetnek az Entartete Kunst máglyáján kellett elégnie. Az sem lehetett könnyű érzés, hogy még később az ő mélyen átélt, kipróbált absztraktellenessége fegyverré válhatott a hatalom kezében. Fájdalmas lehetett még annál is később, hogy a hidegháború enyhülésével a világ-művészet egyre inkább távolodott saját, megszenvedett és kidolgozott ideáljaitól. Ellenszerül nem maradt más, mint a kemény, kipróbált, hit vezérelte meggyőződés éthosza: ott állt, s másként nem tehetett.

◆

„Azok közé tartozom – írta remek esszéjében Frank János[101] –, akik különválasztják Bernáth Aurélt, a festőt és Bernáth Aurélt, a kultúrpolitikust. Kortársaimban rossz emléket hagyott, hogy ő a Rákosi-korszakban egyik prominense volt a gleichschaltolt képzőművész szövetségnek és a zsűriknek." Ha összerakjuk a formális karrier-fokokat, a lista valóban imponálóan hosszú. Bernáth 1945-ben főiskolai tanár lett, 1949-ben a Magyar Képző- és Iparművészeti Szövetség elnökségi tagjának választották, 1945 és 1949 között az igazi elitet képviselő Magyar Művészeti Tanács döntnöke, majd 1957-től a Képzőművészeti Tanácsnak és annak intézményi utódjának, a Művészeti Bizottságnak vált megkerülhetetlen szereplőjévé. (Igaz, utóbbi kettő már az Aczél-éra időszakára esett. S mindezen stallumokhoz párttagság nélkül jutott: a Magyar Dolgozók Pártjába éppúgy nem kellett belépnie, mint a Magyar Szocialista Munkáspártba.) Mindazonáltal ama bizonyos „rossz emlék" ellenére a közbeszéd Bernáthot sosem tartotta sem történőnek, sem kegyencnek, még kevésbé „véresszájúnak".

A „néputóítélet" azért tűnik igazságosnak, mert a rendszereken átívelő absztrakcióellenessége miatt álláspontjának hitele mindvégig biztos erkölcsi és esztétikai alapon nyugodott. Ha a festészetének húzóereje ekkor már el is maradt – nem is a kortársakétól, inkább – önmaga régi teljesítményétől, de pedagógiai érosza sok mindenért kárpótolta környezetét, mindenekelőtt sok esetben nagy pályát befutó tanítványaiét. Valószínűleg sokan és nem alap nélkül szerették, de legalábbis becsülték.

Íme egy illusztráció. 1950-ből, a főiskola megregulázásának céljából született ez a feljelentésszerű irat, melyet Rum Attila, a készülő Bernáth-monográfia írója idéz tanulmányában, bemutatván, hogy karakterének karizmája alól még egy „tégla" sem tudta magát kivonni: „Még a gyen-

101 Frank János: Bernáth Aurél kiállítás 1956. In *Bernáth Aurél emlékkönyv.* Budapest, 1995, 24. old.

gébb képességűek is fejlődtek nála. Minden növendékével becsületesen foglalkozott… Melankólikus bágyadt ember, meglehetősen tapasztalt, jó emberismerő. Szeret bölcseket mondani, s ez sokszor sikerül is neki. A népi demokrácia nem nagyon tetszik neki, de annyira nem ellenséges, hogy cselekedjen is valamit. Alkalmazkodó. Művészi felfogása szerintem nem változott, a szovjet képzőművészetet lenézi."[102]

Ebben a klímában, illetve e légkör közvetlen előzményének idején kellett álláspontját úgy érvényesítenie, hogy a szocreál ortodox változatát is kivédje, miközben az 1945 után kivirágzó modern mozgalmak képviselői – igaz, pántlikázva, más címszó alatt – megőrizhessék valamennyire alkotói szabadságukat. Miközben persze utóbbiakat, ipso facto, meglehetősen utálta.

Mai szemmel persze hátborzongató olvasni, hogy a „nagy bajt az absztrakt művészetek legalizálása hozta",[103] merthogy „a művészet valójában kettészakadt", melyben „az absztrakt művészetnek külön sorsa van, külön éghajlata", s hogy mekkora tragédia származhat ábrázoló és absztrakt művészet „természetellenes összeházasodásából", mely abból következik, hogy „a múlt stílusai között vérségi kapcsolatok voltak, mert mindegyik származásilag természetelvű volt, addig itt az történt, hogy a természetelvű művészet egy tudateredetű művészettel próbált összefogni", és persze az „ilyen nász csak nyomorékot eredményezhet".[104] Vegyes házasság, vérségi kapcsolat, nyomorék eredmény. A biopolitikai lexika úgy látszik, oly mélyen ivódott a 20. század második negyedének nyelvébe (mutatis mutandis: hol zsarnokság van, ott zsarnokság van mindenki szem a láncban), hogy használója talán észre sem vette a göbbelsi szóhasználatot. Mi is csak azért lettünk érzékenyebbek, mert a mostanában feltámadt szélsőjobboldali frazeológia éberebbé tett minket a szavak eredeti jelentésére.[105]

Pedig az akkori szerző nem kívánt mást, mint az elváló utak konzekvenciájának levonását, azaz az absztraktok számára egy „generózus adomány"

102 Rum Attila: Bernáth Aurél pedagógiája – a kortársi-tanítványi visszaemlékezések és a korabeli dokumentumok tükrében. In *Forradalom előtt. A Magyar Képzőművészeti Főiskola 1945 és 1956 között.* Budapest, 2016, 158. old.

103 Korunk festészeti problémái. In *A múzsa körül,* id. mű 190. old.

104 Uo. 179. old.

105 Sokkal finomabb terminus technikusokkal bánik egy évtizeddel később megjelent kötetében. „Az absztrakt művészet helye a valódi művészet és az iparművészet között van. Helyes volna… ha e kétfajta művészet szétválna, miáltal a természetelvű (tradícionális) művészet megerősödne, és nem volna kitéve annyira az absztraktok hatásának." In *Kisebb világok,* id. mű 139. old.

elfogadását, és egy tisztázó helyzet tudomásulvételét: „külön szervezetet, külön zsürit". Valami rossz emlék azért csak-csak belejátszhatott az írás kódájának megfogalmazásába, különben elhagyta volna az óvó intést a cikk végéről. „Ennek a folyamatnak lehet békés lebonyolítása, de lehet viharos is. Isten mentsen meg bennünket olyan viharos visszafordítástól, mint amilyen legutóbb Németországban volt."[106]

Hát igen, az erőszak. Ezzel az eszközzel a mester tényleg nem élt. Bernáth nagy, 1924-ben bekövetkezett fordulata – a radikális baloldal elhagyása – után, következetes, bár igen tartózkodó apolitikus attitűdöt öltött magára. Ebből legföljebb a föntebb már említett, néhány kitüntetett jelentőségű, a liberális humanizmusra jellemző erkölcsi gesztus mozdította ki.[107] A maga csendes, ironikus, de szavakész módján tehát mindig talált módot, hogy ressentiment-ját kifejezze, és távol tartsa magát a művészet kardját egy politikai lépéssel meghosszabbító erőktől.

Legyen az jobboldalról jövő, amúgy az általa nem becsült avantgárdot fenyegető gondolat.[108] De érkezzék az később baloldalról, a szovjet elvtársakra hivatkozó javaslatba csomagolt parancsként. Sírnivalóan mulatságos például az az igyekezet, ahogy a szovjeteknél kellett „közbenjárnia" a magyar művészettörténeti múlt, elsősorban Nagybánya zavartalanabb láthatása érdekében. „Kértem Joganszont, tegyen egy olyan javaslatot valahol, hogy méltányolja művészetünk sajátosságait, még ha azok nem is a szovjet stílusirány szerint igazodnak. Mert nem tudunk aszerint igazodni. Megígérte."[109] De tragikomikus volt az is, hogy az avantgárdellenes offenzív magatartását miként tudta – „doktor ugyanazként" – felcserélni defenzív modorra, amint a közérthetőséget követelő szocreál vezetőkkel (elsősorban Horváth Mártonnal) szemben a magyar és az orosz fejlődés közötti különbözőségeket

106 Uo. 186. old.

107 Idetartozik például a Történelmi Emlékbizottság tagjaként tett nyilatkozata 1942-ben, melyet a *Magyar Nemzet* közölt, in *Kisebb világok,* id. mű 155. old.

108 Gerevich és a római iskola. In *A múzsa udvarában,* id. mű 50–51. old. „Persze nem látom be – idézi a nagy hatalmú véleményvezért –, hogy a festészet stafétabotja miért legyen továbbra is francia kezekben. Itt, Rómában nemcsak klasszikus hagyományok vannak, de új erők is… Politikához nem értesz Aurelio." A beszámoló csattanója szinte humoros pszicho-horrorba illő, mert Bernáth egy irodalmi emlékére hivatkozva úgy jellemzi közte s a professzor között kialakult helyzetet: „Leszúr hátulról? Nyomasztó, hogy a hátam mögött ül…"

109 In *Kisebb világok,* id. mű 41. old.

próbálta elmagyarázni.[110] Realizmus, szocialista realizmus, naturalizmus, impresszionizmus, posztimpresszionizmus kavarogtak e lapokon, jottányit sem lazítva az autonóm stílustörténet hegeliánus szabályain, és a siker reményében tágítva az „öncélú" természetelvű festészet létjogosultságának határait.[111]

◆

Bernáth Aurélt az a megtiszteltetés érte, hogy 1962-ben, mások mellett[112] az ő gyűjteményes tárlata képviselhette Magyarországot a 31. Velencei Biennálén. Ennek az írásnak nem feladata a tárlat anyagának bemutatása, vagy annak értékelése, azaz hogy mekkora diszkrepancia volt akkor már megfigyelhető a világ-képzőművészetet reprezentáló nyugati, illetve az óvatoskodóan fontolva haladó magyar pavilon stiláris összképe között.[113] Az viszont idetartozik, hogy az egyik hazai főszereplő-küldött, azaz Bernáth, miként élte meg a „nagy találkozást" ama nyugati művészettel, amelyet lényegében elhagyott a húszas évek közepe táján. „Aki, mint én, az 1962-es velencei Biennálé kiállításának pavilonjait végignézte, s Európa művészetének helyzetéről ezáltal áttekintést nyerhetett… csak megrendüléssel nézhette az ott látottakat. – indítja a festő-író a drámai beszámolót.[114] – Elsősorban azért, mert ez a nagy seregszemle a művészet nyilvánvaló kettészakadását érzékeltette, mégpedig nem szimpla stílusváltás formájában, hanem a művészet genetikus alapjának megváltozása által."

Mint ismeretes, a biennálék történetében ez volt az utolsó „Európa-centrikus" velencei mustra. Legalábbis abban az értelemben, hogy 1945 és 1965 között a kontinens nyugati felében az absztrakcionizmus olyan paradigmaváltáson ment keresztül, amely technikájában, szabadságfokban, bátorságban sokat tanult ugyan amerikai kortársaitól – elsősorban a csúcs-piedesztálra állított Jackson Pollocktól, a The New York Schooltól és egyáltalán, a Harold Rosenberg-féle művészet-javaslatból, de méretvá-

110 Hasonlóan kínos beszélgetésről számolt be, amikor Geraszimov szovjet festőnek próbálta, igen kevés sikerrel, jóindulatába ajánlani a kortárs magyar festészet bernáthi vonulatát egy Képzőművész Szövetség rendezte kiállításon. Id. mű 67–68. old.

111 A szocialista realizmus problémái. In *A múzsa körül,* id. mű 201–234. old.

112 Kmetty János, Martyn Ferenc, Gádor István, Kurucz D. István, Ridovics László, Somogyi József, Vecsési Sándor.

113 Részletesebben: Sinkovics Péter: *Magyar pavilon a velencei biennálén.* Budapest, 1993.

114 A művészet sorskérdései. In *A múzsa udvarában,* id. mű 178. old.

lasztásában, dekadenciájában és eleganciájában még magán viselte a rommá lőtt óvilág művészettörténeti tanulságait.[115] Ami utána következett – főleg Velencében –, az már az amerikai végső győzelem besöprése volt, szakítás a civilizációs tradíciókkal, a finomsággal, sőt már az absztrakcionizmussal is, mert elérkezett a „közérthetőség" egészen új típusú, kapitalista, mégis újbaloldali, technicizált, mégis figuratív normája, a pop-art kora. Ebből Bernáth akkor még nem sokat érzékelt, írásaiban is ez az új stílus" mindössze egyszer említődött.[116] Pedig Amerika már ott állt a küszöbön, nemcsak a saját nemzeti pavilonjában kiállító Louise Nevelsonnal, hanem az itt-ott már feltünedező „neo-dadával", aminek „anti-Zen" hangulatát és blaszfémikus erejét legfeljebb a Bernáthnál negyedszázaddal fiatalabb író-krónikás, Szabó György érzékelt ugyan abban az évben, hála a hruscsovi lazított ideológiai póráz kegyelmi pillanatának.[117]

Bernáth 1962-ben ebből ugyanis még annyit fogott fel csak, hogy a számára epicentrumba állított francia művészet elveszítette lendületét és csáberejét, hogy az absztrakt – nem absztrakt keveredésben – régi kedves gondolata – „a szétválasztás elmulasztása falnak vitte a festészetet"[118], s hogy a „műkereskedelmi kapitányok" érdeke az olyan mennyiségi műtárgytermelés felpörgetése, amelyet más koncepcióval, mint homogén nonfiguratív művekkel, lehetetlen megvalósítani. Számára a legelrettentőbb példa a többször emlegetett Mathieu és Buffet, meg talán a név szerint nem idézett, de nagy figyelmet kiváltó akkori „velencei" szereplők, Fautrier és Poliakoff. A biztosítékot természetesen a botrány-határig elmerészkedő Yves Klein (meztelen testek festékhordozó tárgyakként és monokrómia a kompozíció radikális elutasításaként) vágta ki. E kínálattal nem tudott mit kezdeni, mint ahogy a nagyra tartott főkurátor, a párizsi múzeumigazgató, Jean Cassou koncepciójával sem, de a bőrén kellett éreznie, hogy „a magyar pavilon, amely ebben az évben inkább retrospektív anyag túlsúlyra juttatásával kerülte meg az aktuális művészeti (és indirekten mindig ideológiai) kérdéseket, nem tudott olyan eredményesen beleszólni a kétféle felfogás vitájába (zen kontra neo-dada, P. Sz. J.), mint ahogy azt például 1960-ban Derkovits

115 Tanulságos és mindeddig legbővebb összefoglalója e kornak az *Europa nach der Flut, Kunst 1945–1965* (Wien, 1995) kiállítás a bécsi Künstlerhausban.

116 „Mert ami az absztrakt művészetre még rá akart tromfolni, s pop art – ez még a fent jellemzett műkereskedelmi cafatoknál is rosszabb." In *Kisebb világok,* id. mű 43. old.

117 Szabó György: *Képek és lagúnák.* Budapest, 1964.

118 In *A művészet sorskérdései,* id. mű 191. old.

művészetének bemutatásával kezdte."[119] Amely akkor siker volt, s amely egyébként – mint írtuk feljebb – amúgy nem tartozott Bernáth szívügyei közé. Egészében véve Bernáth az 1962-es élményeire ugyan még rápróbálta a berlini éveiben megismert, a későbbiek során hivatkozási alapul szolgáló Hans Sedlmayr osztrák professzor ultrakonzervatív gondolatmenetét,[120] de az idő még Magyarországon sem ennek a vonulatnak dolgozott.

> *„Az esztétikai kategóriák addig tágíthatók, amíg azok szemszögéből Tiziano még festőnek értékelhető"*[121]

Összefoglalva az eddigieket: Bernáth „pozitív esztétikai világképe" magyar vonatkozásban tehát Szinyei- és Nagybánya-centrikus, nemzetközi tekintetben pedig reneszánsz és posztimpresszionista középpontú. Ezzel párhuzamosan a kijelölt ősellenfelek, illetve olykor ősellenségek, azok voltak, akik ezt a szupremáciát megkérdőjelezték. A határátlépők. Erre az álláspontra predesztinálta művésszé érésének imprinting élményei Rippl-Rónai Józseftől Réti Istvánig, beérkezésének idilli greshamista terepe Szőnyi Istvántól Ferenczy Béniig, művészetpedagógiai munkásságának bő termése Csernus Tibortól Lakner Lászlóig. De ezt a magatartását erősítették az eltaszító hatások is: Berlin és az avantgárd, illetve a hivatalos művészet-akarat szervilis parancsainak negligálása, vagy csak nagyon vonakodó teljesítése.[122]

De Bernáth gondolatmenetében mégis volt egy pont, amely különálló egységként kezelendő, nem tartozott sem a realizmus-naturalizmus-impresszionizmus megértő módban írt dolgozataihoz, sem az avantgárdot,

119 Id. mű Szabó 109. old.

120 Bernáth javaslatára adták ki 1960-ban Hans Sedlmayr *A modern művészet bálványai* (Die Revolution der modernen Kunst) rövidített kiadását, mely nagy hatású könyvének, a *Verlust der Mitte 1948* című tanulmány átdolgozott változata. A szocialista szakirodalmat leszámítva ez volt az utolsó absztraktellenes „lefordított" offenzív kiadvány nálunk. 1965-ben ugyanis kiadták magyarul Herbert Read *Modern festészet*ét, amely a belépő nemzedék számára megkerülhetetlen kézikönyvvé vált, majd 1970-ben Heinrich Lützeler *Absztrakt festészet*ét. Igaz, ez utóbbit, a hullámzó nemzetközi helyzetre való tekintettel, rövid ideig bevonták, majd ismét engedélyezték, tehát a szellemet a palackba már nem lehetett visszatuszkolni.

121 Esztétikai kategóriák tágítása. In *Kisebb világok,* id. mű 145. old.

122 A jobboldali ellenhatás azért erősebben működött, mint a baloldali, különben sosem született volna meg *A munkásmozgalom kezdetei az építőiparban* (Budapest, 1951, MNG) című kevéssé szerencsés alkotás.

modernizmust, absztrakcionizmust bíráló fejezetekhez. Ez volt a Csontváry-tagadás, pontosabban minden olyan művészet tagadása, amely nem a professzionális, Európa-centrikus, tudásalapú művészet talaján jött létre, amelyben nincs többé értelme a kompozíciónak, a távlatnak, a korrektúrának, a „képegész" kimérésének.

A casus bellit Bernáth számára egy nagy hatású és apologetikus mű szolgáltatta: Lehel Ferenc 1922-ben itthon és 1931-ben Párizsban kiadott könyve.[123] Lehel dilettantizmussal határos és zavaros gondolatmenetű interpretációjának szakmai recepciója sosem ugrotta át a lécet. Nem csak az ókonzervatív művészettörténeti szcéna, de a művészetfilozófia legnagyobb tekintélyű – és a jobboldaltól távoli – hazai képviselője, Fülep Lajos is jogosan tört pálcát a rosszul megírt rossz könyv felett.[124]

Volt tehát Bernáthnak kire-mire támaszkodnia, amikor 1962-ben minden korábbi kritikánál erősebben küldte el melegebb égtájra a zavaros sikert arató szerzőt.[125] E cikkben erős különbséget tett a bírált könyv szerzője, illetve a szerző által megírt művész között, magyarán: ha nem is engedte be a festők Olymposzára a furcsa patikust, három képnek azért jóvátételként kénytelen volt „megkegyelmezni", és már-már *Majális*-közeli pozícióba helyezni azokat. Az *Önarckép*et és a két cédrusfestményt.

Úgy látszik magyarázattal tartozott korábbi, 1947-es cikke miatt. Ebben az írásban ugyanis gát nélkül engedte ki mérgét Csontváry ürügyén és minden olyan produkció láttán, amely – legyen bár az ok szervi rendellenesség, pszichikai zavar, speciális élethelyzet – a kánont, a szakmát, a céh szabályait megkerüli. „Elismerem – a »lángoló elképzelésben« otthon vannak, sőt jobban vannak otthon, mint az épek között a legzseniálisabb, de annak az anyagnak, amiből lángoló elképzeléseiket alakítani kell, nincs gerince. Az alakításnak a gerince ugyanis a causalitás függvénye."[126] A „gerincet" pedig örökre álló csillagok vigyázták nála: egy Tizian, egy Raffael, egy Michelangelo, egy van Eyck, egy Rembrandt.

123 Lehel Ferenc: Csontváry Tivadar a posztimpresszionizmus magyar előfutára.

124 Fülep Lajos: Műkedvelők bővedje. *Ars Una,* 1923. dec. 1., 121–123. old.

125 „A halandzsa, a felületesség és az újságírói zsargon ötvözetében Csontváry festészete nála egy olyan meglepő elméleti summában áll össze, miszerint a festészetben tökéletesen mindegy, ha egészséges, ha beteg az elme, és tökéletesen mindegy, ha leolvasható ez a betegség a képről, vagy ha mentes ettől a gyanútól." Utóirat a Csontváry cikkhez. In *A múzsa körül,* id. mű 167. old.

126 Az elmebetegek festészete, id. mű 160. old.

Ha összevetjük a súlyosan ledorongoló véleményt azokkal az avantgárd-ellenes írásokkal, amelyeket e korszakban írt, ha kapcsolatot keresünk a kétféle ellenérzése között, egy pillanatra el kell fogadnunk a Lehel-könyvet újra kiadó könyv bevezetőírójának szavait: „Bernáth Aurél 1947-ben az avantgárddal együtt Csontváryt is megsemmisítésre ítélte."[127] De csak egy pillanatra. Mert Tímár Árpád indoklásának is igazat kell adnunk, aki csak felületi hasonlóságról beszél, mert az írásban „ma sem a megbocsájthatatlan »megbélyegzést« kell látnunk, hanem a valós ok-okozati összefüggések felismerését".[128]

Ez az ok-okozat pedig annak a sejtése, hogy a művészet nagy veszélyben van, már-már haldoklik. Azt írta egy helyütt: „Megállítani az időt! A Bibliában foglalkoztak ezzel a gondolattal. S ennek kisebb-nagyobb fogásai volnának is."[129] Ilyen megállító „fogásnak" tűnik tehát a modernizmusellenesség is, a devianciaellenesség is, és a pictor doctus minden olyan tette, amellyel legalább elodázhatja azt a végjátékot, amelyhez neki immár nincsen köze. Egyik sem hatalmi túlkapásból vagy erőszakból fakadt. Inkább félelemből, aggodalomból, még inkább önmarcangoló elbizonytalanodásból.

Írásainak eleje még 1947-ben, a legutolsó 1978-ban született. Az írások hangvétele természetesen sokat változott, a megélt történelem rajta hagyta keze nyomát. Az első akkor került nyomdába, amikor még friss élmény volt a leégett lakás és az elpusztult összes korábbi festmény kínzó hiánya. Az utolsó akkor, amikor már a létező szocializmus lassan felélte tartalékainak javát. Volt közben forradalom, retorzió, konszolidáció, reform, enyhülés és az enyhülésbe vetett hit enyészete. Persze, hogy másképpen szorongott a koalíciós időkben, és másképpen látta a művészet esélyeit az előadás vége felé.

Dürerről – egyik legszebb esszéjében – írta, de mintha magáról fogalmazta volna: „Az ilyen stílusvégekben a festő, még ha a legnagyobb zseni is, kezd saját műve igazságában kételkedni. Így aztán megszűnik hite önmagában, megbolydul minden építmény a lelkében… A tudás még forr, a művészeti tapasztalat, az alkotás gesztusai mélyebben ülnek a vérben, de a befejezés után, másnap reggel már nem meri megnézni saját művét, mert ez az

127 Lehel Ferenc: *Csontváry.* Szerkesztette és a bevezetőt írta: Miltényi Tibor Budapest, 1998.

128 Tímár Árpád: Új Csontváry reneszánsz? Interpretáció vagy legendagyártás. In *Csontváry.* Budapest, 2021, 55. old.

129 In *Kisebb világok,* id. mű 24. old.

életérzés, ami a stílusát valaha megteremtette, megváltozott."[130]

Annyira kínozta fenti gondolat, hogy – rá nem jellemző módon – utolsó kötetének utolsó lapján még egy vers utolsó két szakaszában is megfogalmazta ezt az életérzést.

Forrongás a kezdet
Középütt a láza
Végén a gyötrelem
Oscillál és éget

S ha már nyugalom jön
Vélvén befejeztem
Éji töprengések
Felrántanak újra
Hátha mégsem így kell…[131]

130 Albrecht Dürer (1471–1628). In *Feljegyzések éjfél körül,* id. mű 129. old.

131 Meditatio. Mintha Balassi mondaná. In *Egy festő feljegyzései,* id. m. 153. old.

Problémahalmaz

Anna Margit a Magyar Nemzeti Galériában

Elkopott metafora: *szálára szedni*. Mégsem találtam használhatóbb közhelyet, ha a feladat ezúttal Anna Margit monumentálisra sikeredett életmű-kiállításának bemutatása. A gombolyag első szálát az arra érdemesített munkatársak a Nemzeti Galéria térfüzérébe rendezett kiállításból, és a kiállításhoz mellékelt katalógus *látványából* motringolták. A második szál a főszereplő életművének változó *minőségéből* fonódott, abból a nehezen datálható és lokalizálható elegyes anyagból, amely maga is legalább három „cérna" összegubancolásából keletkezett. Végül – és ez a harmadik probléma-szál a döntő, mert ez a szál tartotta össze, hálózta be, értelmezte mindenestül magát az egész vállalkozást – az pedig a művészt és közönségét egybe csomózó *külső világ,* a magyar valóság ma már egyre nehezebben átélhető – kicsit mába érő – tegnapja.

Első szál

A katalógus nehéz. Túl nehéz, mármint a szó eredeti értelmében. Anna Margit nemzeti galériabeli kiállításához készült könyv a mérleg tanúsága szerint három és fél kiló. Súlyosabb, mint Mányokiról, Szinyeiről vagy Rippl-Rónairól készült életmű-katalógusok. Ekkora terhet eddig műkereskedelmi létesítmények szoktak bevállalni, közülük is nálunk leginkább Kieselbach Tamás, aki hetykén űz sportot kisbútorként is jól funkcionáló kiadványaiból. (Nemrégiben jelentette meg a háromkötetes Szőnyi-életműről szóló monográfiát, ajándékba megkaptam, és ahogy illik, nagyon meg is köszöntem. Más kérdés, hogy birtokomba csak úgy kerülhetett, hogy egy segéderő a nem messzi lakásomhoz odacipelte, én ugyanis nem bírtam volna.) De ami jó píárfogás és a magángaléria stílusosan extravagáns gesztusa a Falk Miksa utcában, az aránytévesztett kivagyiság a közpénzből dotált vári állami intézmény büdzséjéből finanszírozva.

Főképpen akkor, ha a kötet fizikai formája és szellemi tartalma között a viszony korántsem megnyugtató. Most nem érdemes firtatni, hogy ki mekkora terjedelmet, hány kilót, mennyi forintot érdemel, inkább azt, hogy

az egyébként dicséretes gyűjtőmunkáról tanúskodó és valóban hasznos ötvenoldalnyi oeuvre-katalóguson kívül a könyvben szereplő tucatnál több tanulmány megéri-e a cipelést, és hogy a majd négyszáz kiállított mű jól próbálja-e szálára szedni a címszereplő életművében rejlő problémahalmazt. (Nagyon megéri a cipelést Sedlmayer Krisztina muzeológus folklórelemzései, Markója Csilla bábuanalízisei és Turay Hedvig tanulmánya Anna Margit helyének meghatározásáról. A többiről annyit, amennyit udvarias vendég mond a megdicsért néhány fogás után a többi ételről faggató háziaknak: asszonyom/uram, szóltam én a levesnél?)

A kérdést azért is fel kell tenni, mert a kiállítás kurátora és a katalógus szerkesztője – egy és ugyanaz a személy – befolyásolhatja a későbbi évtizedek Anna Margit-képét. Csakhogy Kolozsváry Mariann-nak, a spiritus rectornak a szellemi felelőssége ezúttal tetten érhetetlen, úgy látszik, csak a döntési jogkörhöz ragaszkodott. (Négy szerző két írással is belefért az esszék közé, neki eggyel sem sikerült észrevétetnie magát a nevével jelzett vállalkozás csapatában.)

Távol maradása azért is feltűnő, mert az elmúlt évtizedekben a csúcs-múzeumokban és a vezető műkereskedelmi galériákban (értsd a Nemzeti Galériát és a Kieselbachot) az ő közreműködése nélkül aligha jöhetett létre olyan monografikus tárlat, amely lemondott volna a magyar modernizmus egyik legfontosabb kölcsönzőhelyéről, a Kolozsváry-gyűjteményről. Igen – nincs félreértés vagy névazonosság –, a kurátor édesapjának páratlan kincséről, azaz saját tulajdonáról van szó. Következésképpen Bálint Endrétől Ország Liliig, Korniss Dezsőtől Szőnyi Istvánig a kulturális centralizmus szép példájaként Mariann-nak csak „a testén keresztül" lehetett monografikus tárlatot és katalógust gründolni.

Most azon se rágódjunk, hogy a muzeológusi, a műkereskedelmi és a tulajdonosi szerepvállalás egybeesése nem veti-e föl az összeférhetetlenség etikai problémáját, mert a gond ezúttal inkább mulasztásainak mínuszaiban, semmint szerepvállalásából fakadó pluszokban mutatkozik meg. A túlsúlyos albumból hiányzik ugyanis 1. a látható kiállításon szerepeltetett művek tételes listája, 2. a bemutatandó anyag fejezetekre bontott artikulálása, 3. a legidegesítőbben pedig az, hogy hiányzik a képek listájával együtt a szöveges oldalakba tördelt illusztrációk beszámozása is. (Időmilliomosok kikalkulálhatják, hogy az azonos festmények kétszer-háromszor való publikálásával mennyi papírt, és olvasás esetén az ide-oda lapozgatás elkerülésével hány percet lehetett volna megspórolni.)

Rövidebben: a Nemzeti Galéria valóságos kiállítása az írott anyag nyomán egyszerűen rekonstruálhatatlan. Hogy a szerkesztő-kurátor valójában mit is gondolt felvállalt témájáról, az csupán a tárlaton kifüggesztett plakát-

hosszúságú és házi dolgozat mélységű szöveges táblákból derül ki. Ha egyáltalán. Az eredményt talán illusztrálja a nyitóterem első tacepaójának idézésre méltó kezdőmondata,

„Anna Margit a 20. századi magyar képzőművészet kiemelkedő alakja. Annak a gárdának a tagja, amely – bár a hivatalos kommunista kultúrpolitika alatt ellehetetlenítve alkotott – ma meghatározza a második világháborút követő évtizedek hazai festészetét."

Az első állítás, a „kiemelkedő alak", olyan, mint régi fényképészetekben a papundekli tájba kivágott luk, ahová a fejet bedugva bárkiből lehet tündérkirálynő vagy a világ legerősebb embere. A második állítás, „a hivatalos kommunista kultúrpolitika" olyan széljobb bulvársajtó által használt „terminus technikus", amely kevésnek érezve a korhű „szocialista" vagy „pártállami" jelzőket, a pejorativitás kedvéért rátesz még egy lapáttal: a „kommunista" itt és így mégiscsak ütősebb, hangulatában már-már a fasizmussal egyenértékű. (Arról nem is beszélve, hogy a jelzett „kommunista korszak" második felében született műveinek döntő többsége kiállításokkal, sikerekkel és díjakkal volt honorálva.) A harmadik állítás, „meghatározza a második világháborút követő évtizedek hazai festészetét" – egyszerűen nem igaz. Sem történelmileg, sem nagyságrendjében, sem érdeme szerint. Fontos festő volt, nagy korszaka is volt, félresiklása is volt, de hogy „meghatározó" lett volna… Ehhez a minősítéshez a kurátornak tényleg le kellett bontania a műkereskedelem és a művészettörténet között eddig legalábbis védelmet biztosító válaszfalat.

Második szál

Ki volt ő, s merre volt hazája? A Borotáról Pestre költözött és Sichermann Margitként született feltűnő tehetséget mutató, de szegénysége folytán eleinte csak az OMIKE szabadiskolájáig eljutó tanuló két szerencsés találkozásnak köszönhette, hogy a papírformánál gyorsabban ért művésszé. Tizenhat évesen került össze élete szerelmével, Ámos Imrével. Az összebútorozásnál is erősebb köteléket jelentett, hogy párjától majomügyességgel lesett el minden elleshetőt. A későbbiek során akad olyan mű, amelynek szerzősége is bizonytalan: hol végződik a férj ecsetnyoma, hol kezdődik a feleségé? A másik szerencséje – ma így mondanánk – találkozása „posztgraduális képzőjének" mesterével, az Új Művészeti Iskola legendás tanárával, Vaszary Jánossal.

„Nagysádkám – kegyednek festék folyik az ereiben" – a mesternek ezt a mondatát valamennyi forrás beidézi. Akinek ilyet mondanak – ha amúgy

az önbizalma túlfejlett, s neki ilyenje volt –, az akkor is fénysebességgel fog a csúcs felé repülni, ha a minősítés nem állná meg helyét. Amúgy megállta. És nem csak férjétől tanult (aki persze szintén sokat tanult másoktól). Elég csak 1935-ben festett *Papucsos nő*jét vagy 1937-ben alkotott *Ifjú prófétá*ját megnézni, hogy kiderüljön: a homogén síkok és pettyezett formák által létrehozott „ton in ton" felület franciás eleganciája (az előbbi képnél), vagy a vehemens színkontraszttal erősített lázadhatnék expresszíven karizmatikus lendülete (az utóbbi festménynél) már akkor közel hozta a modern világhoz, amikor az Európai Iskola még az álmok szintjén sem létezett, és amikor (egyelőre) nem hiányzott a szakmai képzés intézményes biztonsága.

Anna Margit
Papucsos nő

Elég volt Anna Margitnak jól megnéznie egy Vuillard-művet pályája elején, pár évvel később pedig rácsodálkoznia Chagall félnaiv látomásosságára, hogy maga is őszintén átélje a rá gyakorolt modernista vizualitás elemi erejét. Hatás alatt élő művésszé vált a szó legjobb értelmében. (A személyesen is megismert Chagall élménye egyébként egész életét végigkísérte. Talán még meghatározóbban, mint a későbbiek során nagyon nehezen eleresztett Ámos-emlék.)

A csúcsra mégis akkor jutott fel, amikor egy pár évig – pontosan 1945 és 1948 között – kisebb gondja is nagyobb volt annál, semhogy franciás és elegáns legyen. A sokkhatás életben maradt sorstársainak is része volt, de a sokkhatásból kevesen tudtak annyit kihozni, mint ő. Megözvegyülése, a tágabb család elvesztése, az üldöztetés személyesen megalázó tapasztalata inspirálták arra, hogy minden manír nélkül fejezze ki a direkt fájdalmat, a spontán felháborodást és az elementáris halálfélelmet. Olyan hitelesen regresszív festészetet produkált, amely az övé, és csak az övé lett. (Más kérdés, hogy kontinensszerte sok rokona akadt: Pataki Gábor – nem ebben a kiadványban – szokta vele kapcsolatban emlegetni a szlovák analógiákat, többen – ezúttal ebben a kiadványban – Jean Dubuffet-re és az Art Brut-vel való rokon tendenciákra szoktak utalni. Nekem leginkább Karel Appel és a Cobra-csoport jut eszembe erről a korszakáról, anélkül hogy közvetlen bizonyítékok támasztanák alá az asszociációt. És persze felsejlenek Ámos legkésőbbi alakos képei is, de legyen ennyi elég a „Zeitgeistből".)

Anna Margit
Özvegy

Fontosabbnak látszik, hogy Anna Margit ebben a poszttraumatikus helyzetben inkább talált valódi közösségre, mint korábbi vagy későbbi korszakaiban. Nem csak az Európai Iskola művészszemélyiségei lettek ekkoriban közeli munkatársak, barátok, riválisok (Korniss Dezső, Vajda

Júlia, Bálint Endre, Jakovits József), fontosabb kapocs volt az az értelmiségi, főként pszichológusi-pszichiátriai-filozófusi közeg, amely a bátorságban amúgy sem szűkölködő festőnek további megerősítést nyújtott. Gegesi Kiss Pál, Mezei Árpád, Szabó Lajos, Hamvas Béla és mindenekelőtt egy műfajtalan szevezőtehetség, Pán Imre – aki még elmagányosodott korszakban külföldről is segített – voltak az ő igazi partnerei.

A nagy korszaknak ezzel, az Európai Iskola-periódussal szakadt vége. De hogy ez a korszak milyen nagy, fontos és meggyőző volt, azt egy „kontrollcsoport" is bizonyította a Nemzeti Galériától légvonalban pár kilométerre. A szentendrei Művészetmalomban volt látható hat kiváló művészettörténész által kúrált/szerkesztett *Európai Iskola (Művészet veszélyes csillagzat alatt)* című kiállítás, amelyben Anna Margit figurális szekcióban szerepeltetett korabeli művei úgy ragyogtak ki a kortársak olykor bátortalan és néha gátlásos produkciói közül, mint valódi karbunkulus az üvegcserepek halmazából (*Fej,* 1946, *Éneklő,* 1948).

Történnie kellett ezek után valaminek, amit túlságosan egyszerű *csak* az áldatlan történelmi viszonyokra kenni, és mindenért *csak* a „kommunizmust" okolni. Életrajzi tény, hogy rossz házasság, nehéz anyagi körülmények közötti gyerekvállalás, szétszéledt baráti társaság, hivatalos szocreál a falakon kívül, tüdőbaj a testen belül, mind-mind kiverték kezéből az ecsetet. Halmozottan hátrányos helyzetű lett. Mert alulról jött, mert ellenzéki szerepbe kényszerült, mert nő volt, mert biztos szakmai háttérrel nem rendelkezett, és legfőképpen: mert nem volt „profi", csupáncsak tehetséges, szorgalmas és becsvágyó. Amúgy pedig a „profik" közül elég sokan vészelték át ezt a korszakot, legfeljebb bábszínházban dolgoztak (Ország Lili), vagy a könyvillusztrálás irányába menekültek (Martyn Ferenc), vagy a felszínen színlelték a hivatalosság iránti lojalitást (Vilt Tibor), de mégiscsak karban tudták tartani szakmájukat. (Voltak persze néhányan, akik átálltak, és az ördöggel cimborálva kárhoztak el, mint például Bán Béla.)

Anna Margit
Éneklő

Anna Margitnak csak a gombfestés maradt egy maszeknál, de még mindig nem ez volt a legfőbb baj. Inkább az, hogy elvesztette azt az intellektuális közösséget, amelynek segítségével létre tudta hozni a modern magyar művészet egyik legfontosabb csoportjának egyik legmegrázóbb produkcióját azon egyszerű okból, hogy megszenvedett belső mondanivalója rezonanciára, értő fülekre és szemekre talált. A visszhangeffektus révén alkotott nagy művészetet. Ezután magára maradt, és ő nem tartozott azok közé, akik ebből a magányból fel tudnak építeni egy *belülről hiteles művészi világot.* Nem olyan volt, mint Vajda Lajos, de még csak nem is olyan, mint a társas

magánytól szenvedő Schaár Erzsébet. Anna Margit – nem minden hiúság és dac híján – csak azért is meg akarta mutatni, hogy *ki tud magának találni* egy világot, sőt több világot is, amelyek „olyanok, mintha" valódi és esztétikai élményből fakadtak volna.

Harmadik szál

Míg állni látsszék az idő, bár a szekér szaladt. Úgy a hatvanas évek elején történhetett, akkor, amikor Anna Margit már túl volt a nem nagyon sikeres – és Pán Imre által szervezett – kisebb nyugat-európai bemutatókon (Párizsban és Londonban), de az üvöltő dinnyefejek és a bamba bábuk szavatosságának ideje – nála legalábbis – lassan lejárt.

Alkotókedve továbbhajszolta, noha a magyar nyilvánosság egyelőre és az ő számára nem változott. Próbálkozott ezzel-azzal, és ebben segítették a hivatalos szocreál után és a „reformista" szocmodern mellett lassanként újabban felbukkanó „legitim" vizuális kínálatok. Megannyi korszakra jellemző ihletőforrás. Ilyen volt például a „tűrten beengedett" Csontváry és Gulácsy hatása. (Mint ezt jól mutatják az oeuvre-katalógus tanúsága szerint sok más mű mellett a *Sétalovaglás,* 1967 vagy a *Kötéltáncosnő,* 1960 című képek.) IIyen volt a klasszikus „naiv művészet" újrafelfedezése, némi szürrealista áthangolással. (Mint ez felfedezhető az *Angyali üdvözlet,* 1967 vagy a *Prometheus II,* 1965 című festményeken.)

De még inkább a levegőben volt az a népművészet iránt feltámadó értelmiségi vonzalom ebben a korszakban (Sedlmayr Krisztina kitűnő tanulmánya foglalkozik ezzel a témával), amely nemcsak a táncházmozgalomban és a régi falusi tárgyak gyűjtésében volt tetten érhető, de a kékfestő hordásától az Illés zenekarig ezer jele volt annak, hogy a fiatalok közízlésébe beépült a „bartóki modell". Mintha egyszerre lenne érdemes lázadni az állampárt üres pátosza és a tegnapelőtt kispolgári mentalitása ellen. (Amúgy ez is beletartozott az emberarcú szocializmus máig ható illúziójába.)

Anna Margit sok mindent gyűjtött, amely ebbe az ízléshullámba illeszkedett. A kiállítás egyik kis szeglete próbálta is megidézni a Fillér utcai lakásának zsúfolt enteriőrjét. Ezt a se nem polgári – mert vásárban kapható –, se nem folklór – mert giccsekkel kevert – babákból és kakasokból, szívecskékből és tányérkákból összeálló kollekciót. A művész számára mégis nagy szolgálatot tett ez a vegyes felhozatal. Kivezette arról a senki földjéről, ahol az európai iskolás korszak után csak depresszió és magányosság termett a borzasztó múltidők kiszáradt talajából. Talán terápia gyanánt, talán sikervágyból, de Anna Margit rákapott a bábualakú angyalok, a mézeskalács

forma feszületek, a bumfordi máriácskák és a népi vallásosság hit nélkül is szemrevaló tarka dizájnjára. Első pillanatban a megoldás jónak tűnt. Egyszerre hozott közönségsikert és a hivatalos nyilvánosság kinyíló kapuit. (Nincs ebben semmi különös: Kovács Margittól Schéner Mihályig a népművészeti ihletű új hang a támogatott művészet egyik lehetséges formájának számított. Ennyit a „kommunista elnyomásról".) Más kérdés, hogy ebben a megoldásként működtetett modorban ma, félszáz évvel a divathullám csillapodása után maradt-e annyi átütő erő, mint a régi fej-sorozatban, vagy akár a még régebbi „ámosos" korszak útkereső portréiban? Mindenesetre Széplaky Gerda egyéni invenció helyett hermeneutikára, és Bartók helyett Heideggerre épített dolgozata például efféle hitelességproblémákat nem feszegetett. Szerinte a művész „az allegorikus alakban talán saját Istenhez és hithez való viszonyulás kifejezésére látott lehetőséget". A szemre tetszetős angyalka-parádé leminősítése pedig legyen csak a szkeptikus hitetlenek szomorú feladata – de ezt már nem a tanulmányíró, hanem a szétszálazással bíbelődő szemleíró mondja. Az igazi lejtmenet viszont – a katalógusban is, a tárlaton is – csak ezután következett.

Sajnos a zsidótematikáról van szó, és ilyenkor a billentyűt nyomogató ujj meg szokott remegni: nehéz ugyanis ezt a motívumot objektíven tárgyalni. Nekem is nehéz. Anna Margit nemcsak hogy zsidó volt, de ennek a besorolásnak minden súlya a történelem bizonyos korszakában reászakadt. Igen, de úgy volt zsidó, hogy ennek sem vallásos gyökereiből, sem a diszkrimináció konkrét élményéből *ikonográfiailag* nem épített bele semmit műveibe.

Legalábbis abban a korszakában nem, amikor érvényes, erős és a magyar művészettörténet számára az igazán fontos műveit megalkotta. Rábízta a nézőre, hogy a tompa, elmosódó, nyomasztó kolorit mögött a befogadó *megérezze* a sorszámokkal ellátott faji törvények egyre borzasztóbb világát, majd a vészkorszak eseményei után a szerencsétlen fejek rikoltó színei láttán *átélje* az emberben belül tovább folytatódó vészkorszakot. Amikor utolsó periódusában végképp felhagyott e sokatmondó szemérmességgel (lásd Auschwitz után nem lehet verset írni), és holokausztot próbált festeni ketrecbe zárt leölt baromfik szerepeltetésével (*Inferno, 1944,* 1981), vagy amikor a nyilassortűzre akart emlékeztetni a Duna-parti cipők plusz egy fanfáros angyal beemelésével (*Az elkésett Messiás,* 1985), egyre távolabb került az eredendő élmény hitelességétől és a nézői empátiát kiváltó tehetségtől. Meg az ízléstől.

Szomorú, amit Kőbányai János írt, hogy „az Anna Margit-i nyelvkeresésbe egy új szókincskészlet is beintegrálódik. (Sic!) Nem festői, hanem verbális, illetve írott kulcsszavak, kulcsemblémák" – akkor a szakmai szempontokat ideologikus szemponttal váltotta fel. Amikor pedig lejjebb azt írta, hogy

a művész „személyiségét, és ezzel alkotópályáját három nagyon is nem művészi, de emberi tényező határozta meg: a zsidó azonossága, a holokauszt tapasztalata és az Ámos Imrével való emberi-művészi összenövése", akkor nem tett mást, mint puszta „káderalapon" elvitatta hősének szabad akaratát, eltörölte tehetségének változó intenzitását, és végül is a puszta életrajzi tények alapján megspórolta, hogy érdem szerint szálazza szét az életmű minőségét. Éppen úgy, ahogy a Nemzeti Galéria vállalkozása is, amely adós maradt a problémahalmaz megoldásával. Talán majd ötven év múlva több szerencsénk lesz.

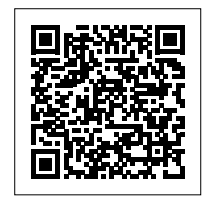
A kiállítás adatai

A bábu megszólal. Anna Margit művészete. Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria, 2024. április 9. – szeptember 1. Kurátor: Kolozsváry Marianna.

Egy könyvégetésre kiérkezett ávós csapat eltévedt golyója

A Fortepan a Magyar Nemzeti Galériában

Ilyet nem lehet kitalálni, ilyen csak az életben van. A golyó Hegedűs István öttusabajnokot érte 1956-ban, aki uszodába ment volna, de – lásd a címet – már nem ért oda. Halálosan megsebesült, pedig ő nem égetett sem könyvet, mint a kriptonácik, és nem tartozott sem a csapathoz, mint a pszeudo-sztálinisták, csak ment az utcán a dolga után, tanítványait akarta volna edzésről hazaküldeni. A vakvéletlen lövedék formájában dolgozott. Úgy terítette le a többszörös magyar bajnokot, akinek pazar teste mellesleg a Szabadság-szobor mellékalakjának és az egykori húszforintos papírpénz hátoldalának modellje volt, mintha köze lett volna az eseményekhez. Nem volt köze, csak megesett vele a tragédia. Ez volt az ő sorstalan sorsa. A történet a kiállítás egyik tárlójában olvasható. Kép nem tartozik hozzá, a képet a képzelet képezi. A hülye golyót, a hülye véletlent, a hülye világot.



Füle Mihály
A húszforintos hátlapja

A többi név és sors nélküli – többnyire meghalt – ember képe viszont ott sorolódik a falakon. Száz magyar év néma tanúi üzenik: bárki lehet Hegedűs. Hiszen ártatlanul mind bele vannak vetve egy füstös vagy bájos, szomorú vagy szolid körletbe, és mindegyiküket bármikor eltalálhatja „egy hülye golyó", az expozíció rögzítette pillanat. Az igazi konfliktus tőlük függetlenül, mellettük, körülöttük, fölöttük zajlik. Az amatőr családi vagy másképpen a privát fotók ilyenek: készítőjének szándékától függetlenül valójában nem a célszemélyről, hanem magáról az adott korról szólnak. Pontosabban az eliramló *idő*ről. Romain Rolland szerint alkotni annyi, mint megölni a halált. Kifordítva a szentenciát: amatőr fényképet csinálni annyi, mint megidézni a halált. Vagy inkább az elmúlást.

A Magyar Nemzeti Galéria „munkásmozgalmi szárnyában", a nagy tárlatok legmutatósabb helyén, most nem műalkotásokat, hanem *non art*ot lehet látni. A vállalkozás súlyát jelzi, hogy ezt a „nem-művészetet" a megszentelt falak mégis befogadták. A végén kiderül, hogy miért. Pontosan százhúsz darab privát fotót abból a kb. 110 000 tételszámú gyűjteményből, továbbá látványt értelmező tárgyakat, esettanulmányokat, dokumentumokat,

amelyeket majd negyven évvel ezelőtt egy rendhagyó civil kezdeményezés, a Fortepan néven bejegyzett alapítvány mentett át az utókornak.

Az ötletgazdák, Tamási Miklós és Szepessy Ákos ráéreztek valami lényegesre. Fölismerték, hogy az emberek általában szeretnek fényképeket nézni, de nem szeretnek „emlékezetpolitikákkal" foglalkozni. Saját kreativitásukkal örömmel hencegnek, mások magas művészetétől rend szerint unalomba esnek. Rájöttek: a múlt nemcsak tudományos dolgozatokban, high level irodalomban, gazdagék képzőművészetében és agyonrendezett színpadokon lakik, hanem a sublót alsó fiókjában, esetleg egy pincébe száműzött hajókofferben. Rakovszky Zsuzsa nyomán felvállalták, hogy „Minden múlt a múltam" (ez a tárlat címe), és demokratikusan leszállították a mércét a befogadás mindennapi szintjére. Nagy a siker.

Az ötletgazdák első lelőhelyei annak idején a lomtalanítás kupacaiból származtak. Azután jöttek a bolhapiacok, majd a barátok emlékanyagai, még később, az internet hívó szavára a jelentkezők papíralapú magánszférái. Ma már szép nagy önfenntartó network hálózza be az eredeti gondolatot. Pénz alig van benne, de munka rengeteg. Inkább hasonlít egy alulról szerveződő mozgalomhoz, mint egy kulturális vállalkozáshoz: ha a résztvevők mind egyszerre mennének utcára, izmos tüntetésre futná a tömegükből.

De nem ilyesmivel foglalkoznak. Az eredeti felvételeket beszkennelték, hálóra vitték, hívó szavakkal „címkésítették". A legkorábbi darab millennium-korú. A legkésőbbi a rendszerváltás környékéről származik. A még korábbiakból nem lehetett szerzeményezni, mert azok a fotográfiák már igazi műtárgy-kategóriába tartoznak. Valódi értékük van, és mohó gyűjtőkörük. A még későbbiekből meg azért nem lehetett, mert az elektronikus képrögzítés látvány-inváziója a válogatást radikálisan ellehetetlenítette. (Ma mobillal az aktív fotós egy óra alatt többet exponál, mint nagypapája egész életében.)

Ami az időhatáron belül született, az néprajz, meg nem is. Szociológia, meg nem is. Történelem, meg nem is. Akkor mi? „Két igazán fontos fogalom van, ami a projekt lényege és ami egyedivé teszi – írta a katalógus bevezetőjében Virágvölgyi István. – Szabad és közös. Közös, mert a mi képeinkből áll. Közös, mert önkéntesek munkáján alapul… Szabad, mert szabadon elérhető bárki számára, bármilyen korlátozás nélkül. Szabad, mert nincs benne birtoklási vágy, adni akar."

Okos, logikus, finom ez a kiállítás. Az időrenddel nem bíbelődik, a témára összpontosít. Gyerekek, Fiatalok, Felnőttek, Idősek szekciókat állított össze a kurátorcsapat, és a termek közepén néhány különös esetet filmmel, szoborral, grafikával még helyzetbe is hoz a méltán elhíresült Narmer Stúdió. Legjobb persze a Sztálin-szobor intermediális megjelenítése a valódi

szobor-füllel meg a bejátszott híradóval, de az UVATERV leégett és megmentett archívumától a kicenzúrázott *Új Tükör*-riportig, Schoch Frigyes sztereofotográfiáitól egy posztumusz fölfedezett „igazi" tehetség, Berkó Pál felvételeiig annyi ötlet sűrűsödik a terem-sorba, hogy a folyosónak már csak lankadó figyelem jut.

Pedig az odarakott Képpárok többet érdemelnek. A Kossuth Lajos utca 1954-ben még vörös zászló díszben – a Kossuth Lajos utca 1956-ban immár trikolórban és füstölögve. A Tabán 1943-ban még ép falakkal – a Tabán 1946-ban immár kiégett várkupolával és beomlott toronysisakokkal. Unokám meg is kérdezte: miért nincs közöttük az a „rész", amikor lőttek? Mi mást válaszolhattam: azért nincs, hogy legyen mit elképzelned.

Nem csak a válogatóknak, nekem is vannak kedvenceim. A képzeletemet ezek mozgatták meg leginkább. A százhúszból három. (Több is van, de a rovat többet nem bír el.) Az anonim fotóhősöket – szimbolikus értelemben – tényleg eltalálta egy ide-oda röpködő „hülye golyó". A megfigyelt személyek a blende előtt csak mosolyognak, mórikálnak az alkalomhoz illően, teszik magukat. Vagy észre sem veszik a masinát, és élnek bele a levegőbe. Mellettük, alattuk, felettük stb. pedig létezik egy *valódi világ*, amely életpályájukat visszavonhatatlanul meghatározta.

Gyerekek szekció, évszám: 1940. A színes felvételen ünnepi ruhába öltözött helyes kislányok. Lelkes apukák. Kézben tartott csokrok. Mindenki boldog. Olvasom a címkét: „Az 1940. augusztus 30-i úgynevezett bécsi döntés értelmében Észak-Erdélyt visszacsatolták Magyarországhoz. A fotón népviseletbe öltözött csépaiak a nemzetiszocialista Németországban rendszeresített karlendítéssel köszöntik a bevonuló magyar csapatokat." Ha tudnák, hogy ezért a lendítésért mekkora árat fognak majd fizetni, és mennyi szégyen fog nyakukba hullani… Ők nem tudják – mi tudjuk. A kettő közötti különbség esztétikai értelmű feszültséget teremt.

Fiatalok szekció, évszám: 1974. A képkivágatot horror vacui kompozíciójában egészen kitöltik a csinos és kevésbé csinos tizen- és huszonéves arcok. (Szerzője is van a felvételnek. Urbán Tamásé a dicsőség, aki – lexikoncikkből idézem – „azon kevesek közül való, akik már a szocializmus idején is megmutathatták, a társadalom, a rendszer negatív oldalait". Sok műve került fiókba, innen vándoroltak át „amatőr leletként" a Fortepanhoz.) A címke: „hippik, beatkorszak, szotyi, távcső, bajusz, napszemüveg, hosszú hajú, bőrkabát", valójában nem igazít el. A lényeg más: minden szempár összevissza nézve kémlel valamit, minden koponyán másképpen tapad a haj, mind egymástól különböző individuum. Csoportot alkotnak, de

Urbán Tamás
Koncert közönsége a Kisstadionban (Fiatalok-sorozat)

a boldogulást külön-külön keresik. Egyetlen közös tulajdonságuk: arcukon a lelkesedés hiánya, a bizalmatlan tekintet és az ingerült állapotot közvetlenül megelőző unalom. Ha a „rendszergazdák" tudnák, hogy ezek a nézők fényévnyi távolságra kerültek az „emberarcú" szocialista típustól, s hogy másfél évtized múlva ők fogják a leomló fal utáni Európa leghasználhatóbb tartalékseregét alkotni… Akár egy BT-ben, akár egy pártapparátusban, akár Londonban. Valószínűleg tudják – de nem tehetnek már semmi. Csak mi nézők látjuk, hogy mennyi minden következik majd ezekből diffúz tekintetből… Az adott pillanat és a sejthető jövő között ismét feszültség keletkezik. Már-már esztétikai természetű.

Felnőttek szekció, évszám: 1938. A címke: „perec, kalap, park". Premier plan kivágatban látszik is egy középkorú meg egy ifjú hölgy, amint a havas Városmajorban szép rókaprémes bundában, fátyollal bolondított kalapban rágcsálják az XXL-es sósperecet. Hamiskásan mosolyognak, a fiatalabb örül valaminek, valakinek. Talán a fotográfusnak. Ha tudnák, hogy pár év múlva rommá lövik a hátteret… Hogy a kalapot – mint polgári csökevényt – a személyzetis előtt viselni nem tanácsos… (Osztályidegenséget leplezendő tessék inkább svájci sapkát, irhakucsmát, kendőt hordani.) Hogy a fátyolt szét fogja szakítani a ruhásszekrényre ráomló emeleti födém… Isten veled édes életünk – énekelte Sennyei Vera az *Egy szerelem három éjszakáj*ában. A körülmények ismeretében ez így természetes, ebbe bele lehetett nyugodni. Csak a múltbéli perec minőségének látványa nyomja meg a fájdalom-gombomat… Az a ropogós, karcsú vonalú, sóval bőven telespriccelt vizes pékáru ugyanis örökre elveszett. A Lánchidat újraépítették. A divat megváltozott. De az a perec már soha többé nem lesz olyan. Tudom, mert utoljára a Toldi moziban még ettem ilyet. Bár a világ nagyon új volt akkor már, a polgári kézműves munkakultúrából egy-két dolog néha túlélte az ostromot, és átsimult a Rákosi-korszakba. A kádári konszolidációt azonban nem élte túl. Béke morzsáira. Ez a perec az én prousti süteményem. Esztétikai élményről van tehát szó ezúttal itt.

Ravasz húzás volt a Nemzeti Galéria részéről, hogy ezt a táncházhoz hasonlatos mozgalmat, ezt a demokratikusan működő létezéstechnikai anyagot megversenyeztette a magasnak minősített művészettel. A „grand arttal". Török András a katalógus remek tanulmányában amúgy elmond minden szépet és jót, amit a Fortepanról tudni illik, de még ő sem említi azt a kulturális hozadékot, amely a múzeum és az alapítvány találkozásából fakadhat. Az amatőrfotó e jó társaságtól hirtelen megemelkedett. Művészetgyanús helyzetbe került. Az történt vele, mint a ponyvaregénnyel a 19. század első felében, mint a jazz-zel a 20. század első felében, mint minden tömegesen gyakorolt és élvezett technikával a művészetek törté-

nete során. A népszerűbb, az egyszerűbb, az olcsóbb technika legtöbbször forradalmasítja az emelkedett, az ősibb, az ancien régime-ek által propagált „nemes” anyagot. A mindenki nyelvén mintha könnyebb lenne a múltat, az emlékezetet és a múlt emlékezéséből fakadó konfliktusokat megjeleníteni.

A kiállítás adatai

Minden múlt a múltam. Huszadikszázad. Privátfotó. Fortepan. Magyar Nemzeti Galéria, 2019. április 17. – augusztus 25. Kurátor: Virágvölgyi István. Társkurátor: Tamási Miklós.

Írás a falon

A Fortepan a Kieselbach Galériában és a Kieselbach kiadásában

Dániel könyvének 5,1-30 szakasza szól Belsazárról, Nabukodonozor unokájáról, akivel az alábbi bibliai történet megesett. Egy vad, kicsapongó lakomán, amelyen a jeruzsálemi templom szent edényeiből is ettek-ittak, titokzatos írás jelent meg a palota falán. Megmérettél és híjával találtattál. Röviddel ezután a médek és perzsák elfoglalták a babiloni birodalmat, Belsazárt pedig megölték.

Mióta a fényképezésnek művészettörténete van, ez a művészettörténet tele van olyan képekkel, amelyeken írás szerepel. Lózungok, fejlécek, táblák, címek, félig tépett reklámok, graffitik, árcédulák, fotóra írt üzenetek. Továbbá a Gutenberg-galaxis könyvekből kicsorduló, önálló életre keltett kulturális bizonyítékai. Találtam szép tipográfiát a francia klasszikus, Eugène Atget híres kirakatfotóin és a korán meghalt Lugosi Lugo neonokat ábrázoló remek felvételein, az amerikai Berenice Abbott tárgyilagos kompozícióin és Pécsi József artisztikus csendéletein. Alak és jel, tárgy és betű, figura és absztrakció jó páros: egymás vetélytársai. Jelenlétük nélkül a fotóművészet *művészetszerűsége* is sérülne. De ebben a könyvben és a könyv mellett egy darabig látható kiállításon, a Kieselbach Galériában nem ilyesmiről volt/van szó. Megannyi „ÍRÁS A FALON". Nagyszerű kiállítás, nagyszerű könyv, noha sokszor esetleges, többször részrehajló és néha igazságtalan. Olyan, mint az élet. Vegyes.

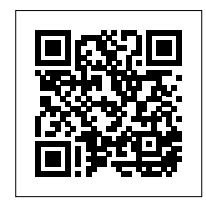
A Fortepan ABC-s kiadványában 647 oldalon ugyanis olyan fényképek vannak, amelyek tele vannak írással, pontosabban olyan „életképekkel" – spontán kompozíciókkal –, amelyek többségükben nem művészi céllal készültek, és nem a kulturális emlékezet magas polcaira pályáznak. Csoportosításuk miatt lett a vállalkozás neve ABC, mert a nyolcvan évet befogó anyag (a 20. századi Magyarországról, valamint a magyarlakta vidékekről, a késő dualizmus korától a rendszerváltásig) irdatlan mennyiségébe a szerkesztők valahogy rendet akartak vágni. Hívó szavak alá csoportosították a látványt, például Ablak, Kapu, Üzem, Vendéglátás stb., hogy azután a kiemelt képek a hívó szavakat hűvösen alfabetikus sorrendben töltsék fel. Közös bennük, hogy valamennyi felvételen – hol rejtve, hol domináns helyzetben – olyan ember alkotta kalligráfia szerepel, amely a mimetikus

látvánnyal harmonikus vagy ellentmondásos helyzetbe kerül. Megannyi talált történelmi parabola.

A felvételeket legtöbbször ismeretlen, egyszerű sajtófotósok készítették, akiknek a kattintgatás napi robotjuk része volt. (Más kérdés, hogy akadt közöttük igazi mester is, mint például Berkó Pál, Bojár Sándor, Jávor István, Klösz György, Kotnyek Antal, Lissák Tivadar, Saly Noémi, Szalay Zoltán, Szöllősy Kálmán, Urbán Tamás, sőt még Balla Demeter és Makovecz Benjámin igazi „művészfotósok" is bekerültek a szaknévsorba.) De az anyag többsége a muzeológusok eljöveteléig hulladéknak számított. Családi gyűjteményekből, megszűnt munkahelyekről vagy egyenesen a kukákból érkezett az immár megkerülhetetlen intézménnyé izmosodó Fortepanba, ebbe a civil kezdeményezésből kinőtt közhasznú archívumba.

Kontrasztok

(V, mint Világháború) Haditemető valahol Oroszországban, pontosabban 1942-ből Jeszdocsnajában. Gyorsan ácsolt, korrekt fakeresztek, némelyik tövében fémsisak. Pedáns rend és konstruktív fegyelem jellemzi a nyírágakból szerkesztett kerítést, rajta a kettős kereszttel és a hazától több ezer kilométerre olvasható felirattal. Nagy-Magyarországért – tájékoztat a professzionális antikva betűkből álló szépen megfestett szöveg. Eszembe jut az irredenta abszurdról szóló korabeli anekdota. Az amerikai külügyminiszter kérdi a magyar nagykövetet midőn átadja a hadüzenetet. (Szovjet is lehetett volna, ha a támadás alkalmával létezik egyáltalán hadüzenet.) „Van valamilyen országgal szemben területi követelésük? Igen – szól a válasz. – Ausztriával, Csehszlovákiával, Romániával. Értem – mondja a diplomata. És azokkal szemben is hadat viselnek? Nem, ők a szövetségeseink – feleli a magyar fél."



Miklós Lajos
Jeszdocsnaja, Oroszország
Katonai temető

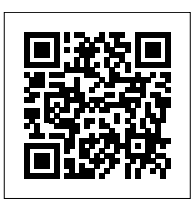
(I, mint Iskola) Autóbusz, tele gyerekkel 1947-ből. Föltűnik mögötte Budapest egyik legszebb helyszíne, a Hősök tere. Illetve alig, mert a fotó elmosódott, nemcsak a jármű, de a körlet is bemozdult. Az egyik ablakban a kínjukban mosolygó, mosolyukban kínlódó szorongásos gyerekarcok azért élesen kivehetőek. (Meg a buszt üzemeltető intézmény neve, a Rákosi Mátyás Gyermekotthoné.) A gyerekek kétértelmű arckifejezésének oka nem világos. Hátulról nyomják őket a többiek, vagy félnek valami mástól? De amíg ez kiderül, biztos, ami biztos: valami május 1-jét éltető kendőfélét lengetnek. Kicsiny lelkesedéssel. Inkább úgy, mint egy fehér zászlót: ne

bántsatok, megadtuk magunkat. Hol láttam hasonlót? Azt hiszem, egy deportáltakat szállító vonat peronját ábrázoló felvételen. Talán éppen e gyerekek szülei szorultak a vagonokba. Az ABC-s könyv képe mellett szöveg tudósít: végül is árvákról van szó, és valamitől, valakiktől csak árvák lettek ezek a gyerekek. Persze, hogy lengetik a kapitulációs textilt, a nagy semmit.

(E, mint Erd-éj) Sivár betonhomlokzat kirakatüvege mögött sorban álló, komor arcú lakosok. Az elosztóhely előtt néhány nő, kezükben a sorban állás jutalmával, kenyérrel, krumpliszsákkal, otthonról hozott, sebtében túltömött rosszul csomagolt élelmiszerekkel. Életkép az 1983-as Romániából, a szürkén szomorú „létezőből". Kínvigyort akkor vált ki nézőjéből, amikor olvassa a jelenet fölötti transzparenst: „A következő ötéves terv során érezhető haladást kell elérnünk, valóságos forradalmat, a román mezőgazdasági termelésben." Messze még a Nicolaera és Elenára váró kivégző osztag, de egy lépéssel és ezzel a felvétellel mintha haladtak volna kicsit előre.

Rémes idők

(Sz, mint Szálasi Ferenc) Falusi utca télen, 1944-ből. A gömbakácok már lombtalanok. Három rendes porta mutatja, hogy lakják őket. A gazdájuk függöny mögött, vagy kemence mellett, esetleg dunyha alatt múlatja az időt. Hideg napokat sejtetnek az éles árnyékok. De valaki csak rámázolta a kerekes kút kávájának egyik oldalára, hogy „Éljen Szálasi", a másik oldalára meg az azt nyomatékosító horogkeresztet. Sejti a gazda: jobb bent, mint kint. „A legdrámaibbak talán a kézzel írt antiszemita szövegek, amiket valaki szabad akaratából írt – fogalmazza a könyv egyik szerkesztője, Tamási Miklós. – Nem az állam, nem a sajtó, nem a propaganda, hanem ő személyesen." Vajon az az „ő" az egyik lakos, vagy csak egy önkéntes „testvér"? Attól szép a kép, hogy sose fogjuk megtudni a mocskos valóságot, csak a szomorú igazságot: akkor bárki lehetett. Akkor.



Bauer Sándor
Vidék

(V, mint Vidék) A magtár előtt nagy a sürgés 1950-ben: sovány ökrös szekerekkel hordják a gabonás zsákokat a férfiak, akik kivétel nélkül kerülik a szemkontaktot a gép lencséjével. Féltucatnyian vannak, mélyen behúzott kalapjukban igyekvést és szapora fordulatszámot mímelnek. Nyilván olvasták a fényképre montírozott felajánlást: „A termény gyors begyűjtésével és gyors beszolgáltatásával támogatjuk a koreai nép ügyét." És mert nyilván olvasták, nem akarják a vagyonka vesztésével járó bajt még a kuláklistára kerüléssel is megtetézni. Az ajtóban álló két ember persze kivétel, nekik

látszik az arcuk. Ők nem félnek, és nem is kell félniük. Az ő kezükben van a beszolgáltatás ellenőrző papírja.

(F, mint Forradalom után) Szétlőtt pesti ház 1957-ből a Dob utca sarkán. Golyónyomok és sitté dagadó vastag vakolatdarabok szegélyezik a járdát, továbbá az üzlethelyiség fölött egy burokját veszített H-gerenda is emlékeztet a minapi harcokra. Egy civil siettében is megnézegeti a lövésnyomokat, egy katonatisztféle – talán szovjet – mélyebben vizsgálgatja a kárt, a többiek a romokra rá se hederítenek. Legtermészetesebben egy mosolygó virágárus néni viselkedik, aki egészen belakta a falszakaszt, feje fölött a „Le az uszítókkal" graffitivel. Nyilván látott ő már különb fenyegetést, de lehet, hogy másodállásban ő doktor Varsányiné, aki hozott szalonnával egérirtást vállal.

Megalkuvók

(C, mint Cipő). Van ebben a kirakatban minden, ami egy hazafias vargát 1941 karácsonyán lázba hozhatott. A győzelem jelképe, a nagy V betű. Trikolórból formázott lánc, amelynek szemeit tábori oklevelek alkotják. Olasz, német, japán, magyar, azaz tengelyhatalmi zászlók külön-külön pajzson, hogy méltón fejezzék ki az összetartozás mágikus erejét. Ajándék is jár minden egyes pajzshoz. A templomra hajazó cipőbolti kompozíció középponti dekorációját négy pár klumpa alkotja. Ilyet még a frissen hadba lépő Amerika se látott. Nem úgy, mint mi, akik „Készek vagyunk minden lemondásra. Ha kell facipőben járunk a győzelemért!" Az ötletért a kirakatrendező nem ment messzire, talán az előző világháborúban „forgalmazott" papírbakancsokra gondolt. Végtére annak is fa volt az alapanyaga, legfeljebb nem emelték az oltáriszentség szintjére.

(F, mint falikép) Más idők, más enteriőrök, más dekorációk. Legalábbis más az ikonográfia. Az 1951-ben készült üzemi (pártbizottsági? igazgatósági? szakszervezeti?) szobának sincs kevésbé szakrális hangulata, mint a tíz évvel korábbi installációnak. Pajzsok helyett Sztálin-repró, trikolór helyett világító ötágú csillag, oklevelek helyett forradalmi jeleneteket ábrázoló levelezőlapok. Klumpa helyett pedig a mindent magyarázó Nagy Szentkép, alatta felirat: „Lenin a világ dolgozóinak felszabadítója!" A szakrális félhomályban nem érdemes sem olvasni, sem gyűlésezni, sem dolgozni. Itt imádkozni illik.

(É, mint Éljen) Három jóképű fiú és egy belevaló lány az 1971-ben készült fotó szereplői. Dekorációt készítenek: az egyik vagdos, a másik papírból diktál, a harmadik vonalzót tart, a lány gondosan kifesti a körvonalakat. Azt festi, hogy „Éljen április 4.". Nincs ebben eddig semmi különös. Negyedszázad

óta ilyesmi volt az ifjúsági brigádok feladata: az alapanyagok sem változtak, a technika is ugyanolyan. Valami mégis más, és ez a „más" ragadhatta meg a kitűnő sajtófotós, Urbán Tamás figyelmét. Ugyanis mind a négyen mosolyognak, és nem akárhogyan. Magában tartott különvélemény és féken tartott irónia bújik meg a szájak sarkában, fojtott röhögés és a látszatengedelmesség mögött a „tudom, amit tudok" szexis pimaszsága. Mintha négy Figaro kézimunkázna, hogy az amúgy láthatatlan Almaviva grófot jól átverjék, mert az bepoloskázta a műhelyt, betiltotta a hosszú hajat, és különben is bevonult Csehszlovákiába. Ez persze csupa fantázia, de benne volt már (vagy még) a levegőben valami szabadság-illat. Aki annak idején látta Kovács András *Falak* című filmjét, vagy olvasta Konrád György *Látogató*ját, vagy megnézett néhány „tűrt" tárlatot, az tudta, hogy a mosoly „még belefért", az „Éljenre" borított festékért azonban bünti járt. A két előzmény-korszakhoz képest azért tény, ami tény: ez idő tájt immár finomult a kín.

Urbán Tamás
Éljen

Az élet él és élni akar

Ellentmondások, gazemberségek, szervilizmusok. A több mint félezer fotográfiának csak az egyik felét fordítja betű-nyelvre ez a mondanivaló, csak az egyik felétől forog a gyomor. A „talált történelem" másik fele poénokról, vitalitásokról, bájos gyarlóságokról és tovatűnt semmiségekről szól.

Azaz: a mi félperifériánkon is megélhető mindennapi boldogságról. Bohóckodás címszó alatt egy 1916-os szilveszteri buliról, amelyen a szabadságolt kiskatonák mintha túltennék magukat a sok boszniai bajtárs elvesztésén. Egy 1931-es Corvin Áruházat hirdető karácsonyi reklámról, amelyen nyoma sincs a világválságnak. Légó címszó alatt egy 1944-es pincebejárat előtt álló vidám kislányról, aki nem törődik az óvóhely felé mutató brutális jellel. 1954-ből Graffiti címszó alatt a rohangáló gyerekekről, akik nem a falon látható MHK-propaganda miatt csámpáznak a fény felé. És arról a kirakatnézőről 1961-ből, aki a frizsiderszocializmus egyszerű szimbólumai előtt töpreng: mit is vegyen részletre. Rádiót? Porszívót? Hajszárítót? Ha tanácsolhatnám, vegye azt a krémszínbetétes Orion televíziót (az első hazait), mert sokáig bírta. Nekünk is ilyen volt, és rengeteg örömet szerzett.

Félig lenne üres a pohár és félig tele? Ha a mérleg stimmelne is, a magyar valóságnak bocsánat ezért nem jár. Egy pohár trágyalé elrohaszt egy egész hordó bort, egy centi arzén megöli az egész testet. Belsazár aranyedényes dáridója ugyanis *önmagában* és nem arányaiban érdemelte meg az

ótestamentumi büntetést. Pedig lehet, hogy mint nagyapját helyettesítő régens uralkodó nem mindent csinált rosszul, és Babilonban is lehettek jó pillanatok. A Biblia erről nem ír, nekünk viszont vannak fényképeink.

A könyv adatai

Fortepan ABC. Tamási Miklós képeskönyve. Kieselbach, 2025.

Ami a mából hiányzik

Mácsai István a Kiscelli Múzeumban

Jó helyre nyúlt B. Nagy Anikó, a Kiscelli Múzeum Mácsai-kiállításának kurátora, amikor a katalógus bevezető tanulmányában megidézte Umberto Eco szellemét, aki a művet olyan „palackba zárt levélhez hasonlította, melynek szerzője a vízre bocsátás pillanatától tisztában van azzal, hogy üzenetének olvasatát és címzettjeit nem befolyásolhatja".[1] Az történt ugyanis, hogy a címszereplő – majd két évtizede lezárult – produkcióját a „vízre bocsájtás" pillanatának kulturális közege alapjaiban értékelte másképpen, mint a „palackpostát" kihalászó utókor. És Mácsai ma nincs egyedül. Bele kell nyugodni, hogy gróf Battyány Gyulától Kádár Béláig, Czene Bélától immár Mácsai Istvánig a művelt befogadók, valamint a piacképes gyűjtők viselkedése akkor is nagyot változott, ha a két jelző által lefedett populáció nálunk (különösen) nem esett egybe. Az „én időmben" (nem tegnap történt) a szakmai kánon „úgy tudta", hogy az említett festők művei a kommerszhez tartoznak, olykor még a giccsgyanút is nehezen porolták le magukról. És most tessék: az értelmiségi ellenszenv, mint a köd, egyszerre fölszállt. A hátrány előnnyé, a peremhelyzet centrummá, a ressentiment vonzalomba fordult. Radikális ízlésváltás történt. Vajon miért?

A megidézett lista művészettörténeti beltartalmának stiláris besorolása zsákutca. Aktuális győzelmük titka aligha vezethető le a neofrivol art déco-divat boomjából, vagy a felhígított kubo-expresszionizmus újrafelfedezéséből. Mint ahogy Czene mai sikerének megértéséhez is kevés a római iskola teljesítményének átértékelése, vagy Mácsai esetében a realizmus rehabilitációja. A tisztán szakmai szempont vizsgálatával addig ugyan el lehet jutni, hogy „ki kire hasonlít", mert hát mindenkinek van rokona és boldog őse, de ezzel a tartalom igazi volumene és a kvalitás valódi mértéke még rejtve marad. Mind a négy kiragadott példában kellett lennie valami *plusznak*, amit csak a szociológia, a társadalomtörténet vagy egyszerűen csak egy aktuálpolitikai életérzés-fordulat magyaráz meg.

1 B. Nagy Anikó: *Takarásból kilépve. Elmozdul a fal. Mácsai István Kiscellben.* Budapest, 2023, 9. old.

Hagyjuk is a másik három festőt, tábláikkal úgyis tele vannak a belvárosi galériák, viszik őket, mint a cukrot. Amúgy is föladja a leckét, hogy a legjobb magyar kiállítótér, a Kiscell romos kápolna enteriőrje olyan mester életmű-válogatása előtt nyitott kaput, amelyet korábban az outsidereknek járó hűvös mosollyal fogadott a művészettörténeti meritokrácia.[2] (Nem beszélve a főhajót átszelő sínpárról és a rajta mozgatott falakról mint költséges szimbólumokról. Bár a színpadias enteriőr szinte nélkülözhetetlenné tette valamiféle titokzatos masinéria bevetését. Csak képekkel ez a tér egyszerűen belakhatatlan.)

Ez a *plusz* pedig nem más, mint egy napjainkban keletkező hiánylista kielégítésének ígérete. Konkrét képek következnek

A biztos élet reménye: A pesti utca, 1961

A Mácsai-recepció legújabbkori áttörése ennek a festménynek köszönhető.[3] Sok minden nincs a képen, amelyet Bernáth Aurél boldogtalan – a főiskolát befejezetlenül hagyó – tanítványa és a szocreálkorszak kétszeres Munkácsy-díjával kitüntetett mestere korábban képre próbált. Nincs a kompozíciónak szüzséje. Nincs oldott ecsetkezelése. Nincs tonális színre hangolása. Nincs kiemelt főfigura, és az ábrázolt tárgyak között sincs centrumba emelve valamiféle főmotívum. Majdnem fotószerű a kép, de csak majdnem. Pátosztalan hétköznapisága miatt lehetne akár az is, de a kicenzúrázott zavaró részletek miatt ez csak a valóság tudatosan megszűrt égi mása. Az utcaseprő kabátján mindössze annyi ránc van, amennyit egy köztisztasági hivatali főnök még elviselne. A falusi textilt árusító cigány asszony ruhája oly pedáns, hogy igazoltató rendőr szeme rajta nem akadna fenn. A városi emberek blazírt fegyelemmel viselik belül hagyott pszichéjüket, mint ahogy



Mácsai István
Pesti utca

2 A kánont alapító összefoglaló, Németh Lajos könyve (1968) nevét nem említi, Beke László fejezete a *Magyar művészet 1800-tól napjainkig* (2002) nevét szintén kihagyja, Szűcs György fejezete a *Magyar képzőművészet a 20. században* (1999) nevét csak a szocreál és a hiperrealizmus összefüggése kapcsán említi félmondatban. Az egyetlen róla szóló monográfiát sem szakmabeli írta, hanem az esszéista szépíró, Szabó György (2002).

3 *A keretek között. A sosem látott 60-as évek* (kurátor: Petrányi Zsolt, 2017) nemzeti galériabeli kiállításán is három másik Mácsai-kép mellett szintén ez a festmény keltette a legnagyobb figyelmet.

az aranymetszési vonalra helyezett sanyarú sorsú akáccsemetén sem látszik a neki szánt kevéske föld és az autók kipufogógázának mérge. Mácsai azt üzeni elhíresült festményével, hogy ez egy „élhető világ". Mindennek ellenére és mindennek dacára. Személyi kultusz nincs, egyenlőség van, az erőszak látható jelei eltűntek, és a közelgő amnesztia is belengi a levegőt, akár az ironikusnak is felfogható reklám a villamoson: Nikotex Harmónia. Ez maga a konszolidáció, ahol egy kicsit minden szürkébe hajlik, kicsit minden unalmas, de minden nagyon *kiszámítható,*[4] hiszen rend a lelke mindennek. Ez itt és most – nem esztétikai, hanem szociológiai értelemben – vágyott utópia, lelki borogatás, igazi nosztalgiautazás. (És akkor még kitakartuk a kép vonzó és méltósággal teli Kossuth Lajos utcáját, amely mai állapotában a vadkeleti lumpenkapitalizmusnak akár jelképe is lehetne.)

Az élet szép részleteinek dicsérete: Aranydarázs, 1939

Első megmaradt műveinek egyike. 1945-ös naplójának tanúsága szerint (mely munkásságának fő forrása, hiszen folyamatosan írta egész életében) számára a mesterség alapjai sosem jelentettek problémát. „Én eddig úgy festettem, hogy megláttam valamit és lefestettem. Hogy mi tetszett a látványban? Mit tudtam én azt… Ezzel a felfogással és rajztudással beléptem a Képzőművészeti Főiskolára. Rövid napok után elégedetten láttam, hogy az újoncok közül senki nem tud úgy rajzolni, mint én."[5] Anchi'io sono pittore (azért én is festő vagyok), mondta állítólag Vasari tolmácsolásában Raffaello, mikor féltékenyen nézegette kollégájának produkcióját. Ilyesmit érez ugyanis minden pályakezdő, amint belép a pástra, és ez az önbizalom tartja karban,

Mácsai István
Aranydarázs

4 Révész Emese katalógusban közölt tanulmánya (Realizmus[ok] M. I. festészetében id. mű.) az amerikai pre-hiperrealizmussal, mindenekelőtt Grant Wood, Edward Hopper és főleg Andrew Wyeth republikánus ízű rokon törekvéseivel hozza kapcsolatba Mácsai stílusát. A sokat utazó művész itt-ott persze láthatta e példaképeket, de mentalitása és mondanivalója véleményem szerint inkább a hruscsovi konszolidáció néhány erős művével hozható kapcsolatba. Például a Perneczky Géza által is dicsért Dimitrij Zsilinszkijjel, vagy az Aradi Nóra által is népszerűsített kései Alekszandr Dejnekával. Bennük megvan az a hűvös életigenlő lojalitás, amit a makacs és individualista amerikaiaknál kár keresni.

5 Idézi a katalógus Tékozló aszkézis és sóvárgó hedonizmus című tanulmányában K. Horváth Zsolt 173. old.

hogy ne váljék később pályaelhagyóvá. Hogy mennyire tudta a mesterséget, azt ez a tizenhét évesen rajzolt darazsat ábrázoló papírmunka mutatja leginkább, amelyben nemcsak az északi reneszánszt megszégyenítő pontosság a lenyűgöző, hanem a rovarszőr bolyhos anyagszerűségét kiemelő tusfestés és a leheletvékonyan használt puha ceruzával fölhordott árnyékolás. „Hű képet alkotni" – így foglalta össze Svetlana Alpers az Alpokon túli kora polgárság művészeti ars poeticáját. De mit tegyen egy „túlügyes" mester abban a korban, amikor a hű képalkotást az okos gép megteszi helyette, és a precíz munkát leginkább a másolóktól, a restaurátoroktól és a hamisítóktól várják? (Nota bene Mácsai a naplóírás mellett végig is fényképezte való világát. A bemutatott anyag szerint mintha oldottabban és őszintébben kezelte volna a modern technikát, mint az archaikus eszköztárat.) „Az új stílus, az enyém, csak az enyém – írta a Naplóban, mely szinte úgy hat ma, mintha félelmében, főképpen kritikusai ellen fütyürészne a sötétben. – Ami dekoratív is, színes is, modern is, realista is, ami egyszerű is, de egyszerűsége mellett helyet ad a részletek iránti szeretetemnek."[6] Az önmaga elé állított követelmény akceptálható. Mást nem is tehetett az a mester, akit a művészetfilozófia ellen beoltottak, de a művészetről azért volt fogalma, akit fiatalon az üldöztetés miatt megfosztottak természetes közösségétől, de a gyors siker megóvta azért a magánytól, akinek gyarló és lejárt szavatosságú világnézetekből csak baja származott, amúgy ízlése a „világnézet-nélküli" tevékenységhez vonzotta leginkább. Az *Aranydarázs*ban már benne volt mindaz, ami jó Mácsaiban, és ami itt és most annyira hiányzik. A munkakultúra és a mesterség tisztelete, a finom kidolgozás és az alaposság. Kár, ahogy – írta – lefestette, mert festenie kellett, a „százharminc-harmadik szomorú kisasszonyt a Képcsarnoknak", meg vadvirágokat, meg kagylókat, meg városképeket. Kicsit túl sokat is.

A magas műveltség tekintélyének derűs helyreállítása: Téli vadászat, 1989

Ez a vonulat valójában a többször is megfestett és nagyon népszerűvé vált *Oroszlán*nal (1961), valamint a Kiscellben (nem kiállított, szintén elhíresült) *Dunaparti Vénusszal* (1964) kezdődött, de csak akkor szökött szárba, amikor az idézet-képeket festeni kezdte. E két előzményben ugyanis már megfogalmazódott a szándék (szürreális szituáció + művészettörténeti

6 Révész Emese id. mű 64. old.

allúzió), igaz, akkor még külön-külön. Az előbbi kompozícióban kipróbálta, hogy milyen az, amikor egy kispolgári enteriőrbe berobban egy főúri (ráadásul félelmetes) motívum.[7] Az utóbbiban pedig szerelmi vallomással adózhatott többszörösen megcsodált kedvenc festménye, Manet *Olympiá*ja előtt.[8] Mire elérkezett a Szent István körútra, körülbelül az akkori Sziget cukrászda magasságába bevonuló Bruegel-féle staffázs-figurákhoz, már túl volt az ötlet sokadik kidolgozásán. Először talán *A látomás* (1979)[9] Velázquez-parafrázisánál jutott eszébe, hogy „a varrógép és az esernyő véletlen találkozása egy műtőasztalon" bretoni dramaturgiáját rávetítse egy sáros-poros alföldi falu és az Udvarhölgyek kép főszereplőjének összetolására, de a sor hosszan folytatódott. Nem csak Velázquezzel, akinek Prado-beli műveit sohasem láthatta, de a jó káderekneknek kijáró számos nyugati útja során volt alkalma bőven megismerkedni konkrét Botticellivel, konkrét Vermeerrel, konkrét párizsi katedrálissal.[10] Akik Mácsai újrafelfedezésével kapcsolatban gyakran felemlegetik a pop-art blaszfemikus motívumhasználatát, sőt, horribile dictu, a posztmodern radikális eklektikát szorgalmazó látásmódját, alighanem tévúton járnak. A pop-art motívumütköztetésének szándéka romboló jellegű, szarkasztikus és leleplező. A posztmodern motívumkeverésének szándéka egyneműsítő, cinikus és relativista. Mindkettő kritikus: előbbi egy uralkodó mainstreammel, utóbbi az összes kulturális hagyománnyal szemben. Mácsai viszont – noha ő sem nélkülöz némi iróniát – valójában *megemeli* a hétköznapi alaphelyzet méltóságát, felékesíti a Bildungsbürger műveltségeszményeivel, miközben persze jó pedagógus módjára az alapismerettel rendelkező befogadóval összekacsint és megnevetteti. Jó világ ez a Mácsaié. Irigylem érte. És sajnálom magunkat, akik

Mácsai István
Téli vadászat

7 Az ebből fakadó humorforrást a szürrealizmus alaphelyzetén kívül kiaknázta a filmművészet is. Mácsai legközelebbi élménye talán Gianni Franciolini *Jónapot, elefánt* (1952) című nagy sikerű neorealista alkotása lehetett.

8 Ráadásul pontosan ellenkező előjellel, mint tette azt a szocreálban szintén rossz emlékű főszereplőjeként Bortnyik Sándor, aki a Korszerűsített klasszikusok sorozattal (1954-től kezdve) egyszerre gúnyolódott az alap-ürügyön és a célba vett modern művészeten. Napjainkban dr. Máriás kísérletezik hasonlóval. Mácsai *Vénusz*a pozitív kicsengésű: rajta van még az egyik legfontosabb „konszolidációszimbólum", az épülő Budai Vár.

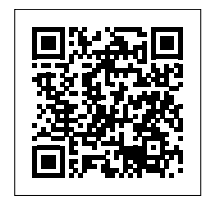
9 Címvariációk: *A nyitva felejtett ajtó, Infánsnő Kiskunfélegyházán.*

10 *La derelitta,* 1981, *A Notre Dame Kiskunfélegyházán*, 1981, *Ars longa – vita brevis,* 1982.

annyi könnyet ejtettek a létező szocializmus és a létező kapitalizmus, a nem létező demokrácia és a nem létező közösségi élmény, a művészethalál és a kultúrhalál miatt.

Az erkölcsi felelősség felébresztése: Óbuda, 1977

A „jó világ" koncepciónak látszólag ellentmond egy műtárgycsoport, amely a bajokról tudósít. Például egy utcai tragédia részvétet nélkülözni kénytelen áldozatáról (*Pesti halál,* 1978 kivágata a katalógus címlapján), egy kibelezett autóról a sarjadó búzamező közepén (*A roncs,* 1977), vagy az országút mentén egy eligazodást nehezítő táblahalomról (*Elágazás Ürömnél,* 1993). Az ellentmondás azonban csak látszólagos. Ha a szépségnek, a műveltségnek, az élhető körülményeknek nincs árnyoldala, akkor a bónuszok igazsága belelapul a kétdimenziós és kellemesen fogyasztható létezésbe, és ez a mester etikai érzékenységével nyilvánvalóan ellenkezett. Nem beszélve arról, hogy így könnyen kontraproduktívvá válhat az életigenlő vallomás őszintesége. Igen, vannak még hibák – állította a mester. Mint ahogy az értekezletek is kieresztették anno a feszítő gőzt, mert voltak még hibák. Mint ahogy a kabaré is elment a határig, mert voltak még hibák. Mint ahogy a *Ludas Matyi* is „tollhegyre tűzte"[11] a visszásságokat, mert voltak még hibák. Ahogy a fent jelzett festmény is mutatja: lelketlenség volt letarolni a meghitten ódon régi házakat, lelketlenségből fakadt mögötte egyen-kockaházakat építeni, és lelketlenség kellett ahhoz is, hogy a végképp eltörölt múlttal eltörlődjék egyszersmind az ember nyoma is. Hiba volt. Mácsai „felszólamlásai" jogosnak számítottak. Többségünk ugyanis hitte, hogy a dolgok javíthatók, és ezért többségünk most öngyűlöletet érez. Jut ebből az érzésből Mácsainak is. Kevesen érezték ugyanis azt, ahogy Petri György írt például az efféle látszatról. „Nem, nem volt robbanás, / csak összeomlás. / A belülről megőrölt, / a magát csalva másokat csaló / a látszattal terrorizáló / hang nélkül szétomolt."



Mácsai István
Óbuda

A nem-Petriknek – néha nekem is – hiányzik ez a testmeleg közös öncsalás. Kulturálisan ez életünk része volt. Abban már nem vagyok olyan biztos, hogy a művészettörténet és a kultúra ez esetben egy srófra jár.

11 *Kaján és Hegedűs,* 1960 a két karikaturista barát jelzi a mentalitást.

A kiállítás adatai

Elmozdul a fal! Mácsai István Kiscellben, BTM Kiscelli Múzeum – Fővárosi Képtár, Budapest, 2022. december 8. – 2023. április 2.-ig. Kurátor: B. Nagy Anikó.

A halott körme tovább nő

Konkoly Gyula a Műcsarnokban

Hogy mennyire jó festő a főhajó sztárja, az a kontrollcsoporton mérhető igazán. De most ne beszéljünk a társbérlőkről. Se Lajta Gáborról, aki a baloldali oldalhajóban figurázik, se Szotyory Lászlóról, aki a jobboldalt tölti ki hígan feldobott olajvásznaival, sőt még a kereszthajót és a szentélyt elfoglaló Kondor Attiláról se, aki szépen mélabús könyvtárt ábrázoló enteriőrjeivel legalább egy tovatűnt értelmiségi légkörrel kárpótolja az egyre inkább elmagányosodó Műcsarnokot. Ők azért kerülhettek ide, az „újfiguratívitást", „közérthetőséget" és „antiavangárdot" képviselő Szegő György vezette MMA-intézménybe, hogy sokaságukkal hitelesítsék a főszereplő érvényes igazságát. A történet valójában Konkoly Gyuláé.

Azé a festőé, akit egy szűkebb szakma – a képzőművészetet termelő, fogyasztó, minősítő, azaz a „művészeti szcéna" egésze – magasan pontoz. Egyrészt azért, mert el nem múló érdemeket szerzett még a hatvanas évek végén a nyíltan politizáló Iparterv-tárlatokon. Másrészt azért, mert a konzekvenciákat levonva a félperiférias magyar létből merészelt kitörni, és Párizsban (Bécsben, Rómában) kipróbált mindent, amit kortársként érdemes volt akkoriban megcsinálni. Harmadrészt azért, mert jó ritmusérzékkel pontosan megsejtette, hogy az úgynevezett „lázadást" mikor érdemes abbahagyni, továbbá beilleszkedni egy valóságosan kényelmes fogyasztói civilizációba. (A posztmodernbe? Inkább a merkantilba.) Negyedrészt azért, mert most már hiányzik a színpadról Csernus Tibor.

Konkoly mai stílusa ugyanis megérthetetlen az öt évvel korábban (1964) párizsivá lett rangidős festőkollégája nélkül. Ő volt az, aki – Perneczky Géza találó terminus technicusa szerint – a hazai *szürnaturalizmus* vezető mestereként, és az akkori hivatalosság által kiutált bujdosóként addig kereste a cuppantós-vakarós neoavantgárd stílusból az újragondolt figurativitás felé vezető utat, ameddig nemcsak a pop-artra jellemző világkritikát hagyta el, hanem magát a modernitást is feladta. A művészet halott, a festészet pláne – vélte oly sok csalódott kortársával együtt. De az oly sok csalódott kortárs – sajnos vagy szerencsére – annyira mégsem ismerte a mesterség klasszikus szabályait, hogy egészen a 17. századi barokkig, azaz Caravaggióig hátráljon, s hogy a furfangos félabsztraktot felcserélni merje a jezsuita tenebroso szín-

házias illuzionizmusával. Akárhogy is történt, s akármiképpen is értékeljük: Csernus addig kerülte a trendet, míg maga is trendalkotóvá vált. A halott festészetet „megmentő" posztmodern neo-neo-neohistorizmus bajnoka lett. A maga szempontjából igaza volt, hiszen a halott körme is tovább nő.

Csernus példájából azt tanulta meg Konkoly, hogy nem érdemes tovább műgyantával, csorgatással, harde edge-dzsel kísérletezni, meg különben sem értik elegen ezeket a forradalmi huncutságokat. Továbbá alkalmazott grafikával sem érdemes örökké foglalkozni – ezzel kereste kenyerét jó hosszú ideig külföldön –, mert a presztízs hamar kopik. Az olaj, az akril, a nagy méret, a perfekt tudás viszont szolid és vonzó, alázatos és meggyőző eszközök. Karban tartják azt a technikát, amely mindig meghatja a hamis realizmusra oly fogékony és a rentábilis befektetésre oly érzékeny felső középosztályt. Tehát „Tiszta szívvel festeni" kell újra – ez a koalíciós kiállítás címe –, s láss csodát, a forma bejött. A lázadó egykori Konkolyt fölváltotta egy befogadható és minden szempontból sikeres Konkoly. Ma ő az új Csernus. (Csak azt tudnám, hogy kiállításának alcíme miért 68–78? E számokhoz a látványnak ugyanis nincs köze. Talán az árakhoz?)



Konkoly Gyula
Afrikai asszonyok

De fontosabb a fölkínált látvány tartalma. Ötvenegy kiállított festmény szól a „lét napsütötte partjairól", arról az örök strandról, ahol nincs se válság, se kosz, se bánat, se kín. Lévy-Strauss nagy könyvének címe fordul ki itt önmagából: a Szomorú helyett a Vidám Trópusok főként azokra a nézőkre számítanak, akik nem last minute árfekvésben, pláne nem fapadoson közelítik a Rák- és Baktérítő között elterülő tengermelléki sávot. Egy két évvel korábbi Konkoly-interjúból kiderül, hogy a többször lefestett Habuma-plázs Riótól északra fekszik, az Amazonashoz közel. A kiállítás másik értelmező szövege pedig Burkina Fasót jelöli meg mint ihletet adó színhelyet. Tagadhatatlanul vonzó, drága, exkluzív utazási célpontok. De nem a táj, inkább az ember minősége az új Konkoly-kép értelme és értelmezője.

Vannak férfiak is a hazai viszonylatban XXL-esnek számító (nemritkán 180 × 200, vagy 240 × 200 centiméteres képeken, és aligha véletlenül valamennyi magántulajdonban is van. Ha fut a szekér, telik a magándekorációra.) Ezek a hímek piercingesek, tetkósak, brutálisak. Arcukra akkor is kiül a kangörcs, ha deréktól lefelé a nézői képzeletre bízzák méreteiket. Igaz, nem ők a főszereplők, ők csak a „kulturális" hátteret és a személyes biztonságot szavatolják. Látszik: bodyguardok ők, odacsapnak, ahová köll.

A lényeg a pipihusi. A vágy egyáltalán nem titokzatos, hanem banálisan átlátszó tárgya. Félmeztelenül és pokrócon hemperegve, nyelvet nyújtva és vörös fanszőrzettel, szűzikeként és már ereszkedő izmokkal, de mind szex,

szex és megint csak szex üzemmódra állítva. Félreértés ne essék, ezek az aktok, félaktok vagy lenge ruhájú lányok-asszonyok ikonográfiájuk szerint egyáltalán nem pornográf helyzetek hősnői. Nem is lehetnének azok, mert előképeik közönséges „polgári" fotográfiák, egy részük „talált tárgyak", más részüket a művész maga készítette a tengerpartokon. Más kérdés, hogy a figurák meta-üzenete miféle aurát sugároz a néző, illetve a potenciális fogyasztó felé. Ahogy a hatvanas évek második felében a DDR-ből diszszidált Gerhard Richter fotórealista festményein benne rezeg a pártállam szabadsághiányos, szívós, szürke légköre, anélkül hogy szájbarágósan direkt szimbólumokat használt volna, úgy Konkoly manipulált, nagyított, másolt fotóin is benne van egy láttatott világ, sőt annak a világnak az erkölcse, sőt magyarázata is.

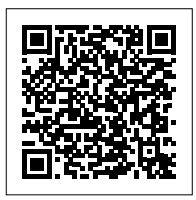
Ezek a női testek akkor is mesélnek magukról, ha szájuk néma, és igazolványaikat a szállodai széfben tartják. Arcukra égett a gondatlan gondtalanság, a fesztelen feszesség. Ezeket a csípőket nem a harmadik világ kaloda-varrodái formálták, inkább szobabiciklik és wellness-masszőrök. Lobogó sörényeiket se szokták védőháló alá dugni, inkább hair-conditioner kezeléssel fényesítik, dúsítják, játsszon csak velük a tengeri szellő. Engedik magukat fogdosni (*Leukipposz lányai,* 2010, *Kék-sárga kontinuitás,* 2013), állják a hímek gusztáló tekintetét (*Red skin,* 2014, *Boy loves girl,* 2011), és közönyük éppoly sértetlen, mint hófehértől ébenfeketéig terjedő színskálából válogatott és krémezett és olajozott és legfelső hámrétegük, a jó bőrük. Attól olyan kívánatosak, hogy nem tökéletesek. Vidáman kerülik a fotoshopot, igazuk van, meg is tehetik.

Pedig éppenséggel lenne ok idegeskedésre. A *Weekend a Zuydcoote* (2010) című vásznon egy Boeing olyan alacsonyan száll a fürdőzők fölött, mintha a homokpadra készülne belezuhanni, szinte ismételve szeptember 11 felejthetetlen dramaturgiáját. A *Délkelet-ázsiai zászló* (2011) három bikinise mögött meg akkora cunami készül lecsapni, mint azon a bizonyos ezredforduló utáni karácsonyon Szumátra szigetén. Ők mégsem félnek, meg is tehetik. Legalábbis ők azt hiszik.

E nők minden porcikáján látszik, hogy az élet vegetatív oldalát tökéletesen megoldották. Megoldotta vagy a kitartójuk, vagy a kitartottjuk, vagy a roszszul összeszerelt társadalom random módon működtetett vakszerencséje, amely egyenesen a Paradicsomba röpítette őket. Aki nézi őket, irigy lesz, pedig bunkók, önzők és hiúk. Ez is a cél, mert hát a világ is bunkó, önző és hiú. (A festményeken gyerekek nem szerepelnek, kövér öregasszony is csak kétszer és hátulról, legyen némi kontrasztja a hosszú sorban vizet spriccelő széplányoknak.)

Konkoly képein jelen idő volt tegnap is, ma is az van, holnap is az lesz. Mi más probléma maradna hát, mint a hormonok gondja és a szaporodás ügye. Nem a látvány, hanem e létezés a pornográf bennük. Ha egészen meztelenek lennének, akkor régi korok idilljét, az aranykort idéznék. De így, monokiniben, bermudában, napszemüvegben nem azok. A strand-plázák cuccai mint a létező világ talmi kellékei megfosztják őket eredendő ártatlanságuktól. Az erkölcs előtti állapotból átemeli őket egy erkölcsöt tagadó világba, az amoralitásból az immoralitásba.

„Micsoda színek! Micsoda változatosság! Micsoda telje a tárgyaknak és alakoknak! Ennek az embernek mindene van, csak igazsága nincs" – fakadt ki 1761-ben Denis Diderot az aktuális szalonkiállításon François Boucher képei láttán. A rózsaszínű popók bősége, a királyi udvar közelsége tette volna ily ellenszenvessé a rokokó egyik legnagyobb festőjét a felvilágosodás egyik legnagyobb filozófusának szemében? Persze az is. A polgári tisztesség nem szívelte a nudit, a citoyen tartás pedig mélyen undorodott az alattvalói nyalakodástól. A nagy festő pedig szeretett popókat festeni, és mély meggyőződéssel szolgálta XV. Lajos udvarát. Az enciklopedista azonban ráérzett valami másra is, ezért idézem Konkoly ürügyén. És nem csak azért, mert egyik 2016-os képének címében maga is megidézi a francia mestert *(Boucher Velencében).*



Konkoly Gyula
Fürdőző nő

Arra az *ürességre* gondolhatott Diderot, amely a bujálkodó aktokat, a rózsás lugasokat, a pompás kellékeket egy semmirekellő osztály vágyképeivé züllesztette. A tengerparti festett vásznak valódiságához nem fér kétség, hiszen fotón alapulnak. Igazságuk azonban bizonyításra szorul: nézőjük, csodálójuk, vevőjük nem ilyen, de sajnos nagyon szeretne ilyen lenni. Pucéran flörtölni akár egy oroszlánnal (*Diána,* 2009), de legalább eséllyel részt venni egy ciciszépségversenyen (*Hegyi lányok 1.,* 2009). Fantáziájának horizontján már ott is ring egy jacht a tengeren „colával" és minden más jóval, amely csak a kiváltságosoknak jár.

Már ameddig jár.

A kiállítás adatai

Konkoly Gyula 68–78. Műcsarnok, 2019. szeptember 18. – november 17. Kurátor: Rockenbauer Zoltán.

Végre egy őszinte szobor!

Szőke Gábor Miklós a Krisztina körúton

Több mint tizenöt tonnát nyom, a talapzat több mint hatméteres, a rajta álló szarvas pedig öt méter magas. A szarvas agancsa polírozott bronzöntvényből készült, teste több ezer bronzból hajlított aranyszőr lemezből áll. Mellesleg a programhoz tartozó „aranyvonat", hivatalos címén a Robogás, is tizenhárom tonnás, az is a Pénzmúzeumhoz tartozik, valamint a Széll Kálmán téri átjáró dísze is Szőke Gábor Miklós alkotása. A hétezer, futurisztikusan elcsúsztatott aranyrudat imitáló kompozícióhoz ikonográfiailag szervesen hozzátartozik a szarvas, a 2022-es év legfigyelemreméltóbb hazai botrány-emlékműve, de erről lejjebb.

Az Aranyszarvas – hogy képzavarral éljünk – már jelenünkben sem „magányos farkas". További képzavar: az ingerküszöböt átütő „első fecske", az úgynevezett Fradi-sas krómacél szobor kompozíció volt (2016), megtámogatva egy világhírt bizonyító megrendeléssel, az atlantai stadion mellé került gigászi madárral, minden idők legnagyobb szárnyfesztávolságát átívelő sólyomszoborral (2018). A szintlépés következő állomása (sok más részecskéből összeszerelt köztéri szobor mellett) a Vadászati Világkiállítás úgynevezett „agancs-kapuja" (2021, szintén csodaszarvast imitálva, később a keszthelyi kastély parkjába felállítva), ráadásként az expo körpavilonját ékesítő – több Sz. G. M. állatszobor mellett – a Zrínyire emlékező véres vadkan. Innen csak egy ugrás a jelenbe, sőt a jövőbe, és címadó szobrunk az invazív fajokra jellemző szaporulattal vételi magát észre. Mint azt a *Telex* cikkírója némi iróniával megjegyezte, a szarvas utánra tervezett és már felavatott művek következtében a „MOM felé, a Krisztina körúton az Akácfa utca – Csörsz utca sarkán álló Hillsdale irodaházig haladva… [ez a »méhecskés« szobor P. Sz. J.] valóságos Szőke Gábor Miklós tanösvényt lehet majd létesíteni". A felvázolt életműállomásokon túl a művésszel foglalkozó bulvárirodalom sajdítóan részletezi e presztízsberuházások forintosított költségvetését, a csepeli vasmű loftjában létesített „Factory"-nak, a warholi életműből ellesett szerelőműhely-imitáció döbbenetes arányainak a méltatását, az általános szakmai irigység légkörének érzékeltetését, továbbá nem győzi

Szőke Gábor Miklós
Csodaszarvas

hangsúlyozni a művész személyes politikai kötődéseit államtitkárokhoz, miniszterekhez és egyáltalán, a hivatalos szférához. Mélyi József és György Péter írásain kívül a vele való foglalkozás jóformán ki is merül a kézzel fogható és számszerűsíthető dolgok ismertetésében. És mindegy is, hogy a mérleg pozitív vagy negatív minősítésű. Szobrászatának érdemi részét általában kerülik.

Pedig a centiméterek és a dekák, a honoráriumösszegek és az önköltségek számadatai legföljebb fontos és kisbetűvel szedett lábjegyzetek lehetnének az üzenet lényegi tartalma mellett-alatt-után. Sz. G. M. ugyanis nemcsak méretben, súlyban, összegben lépett túl a jelenleg hazai köztéri szobrászaton, hanem felkínált látványával financiális szerencséjével együtt üstökön ragadta a rezsim legelfojtottabb titkos vágyait is. A hőn áhított stílus és kánon megvalósulását. Mert erősen megérintette a rendszer ízlését.

Terepszemle, azaz milyen volt a táj Sz. G. M. előtt?

Öt stiláris csoportba kívánkoznak a 2010, azaz a NER kiépülése és megszilárdulása utáni köztéri szobrászat zsákutcás alkotásai, lett légyenek azok akár ideologikus természetűek, akár csupán csak „hangulatjavító intézkedések". (Bizonyára mások, másféle csoportokkal kísérleteznek, kritikusi tapasztalatom terelt e megoldás irányába.)

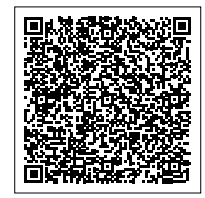
Valamennyi rezsim eleinte abból főz, amit a kamrában talál.

Egy. Ötnegyed méretarányban készített történelmi figura deheroizáló, hétköznapias pózban, inkább plasztikai blikkfangokkal bővített realisztikus részletekkel bővítve, semmint klasszicizáló sémákkal bíbelődve. Ez a típus a pártállam „emberarcú" stigmáját hordozza, fő képviselőjének egykor Varga Imre számított (legtehetségesebb darabjának a mohácsi Lenin-emlékművet tartom), de – a példák hosszú csóváját vonva maga után – számtalan utánzója ma is dolgozik a közterek benépesítésén. Célcsoportja a történelmi emlékezet plasztikai frázisain felnevelt rendszerváltó, középkorúnál idősebb közönség. (Stremeny Géza Bethlen Istvánjától Majoros István Cseh Tamásáig ezernyi az analógia.)

Varga Imre
Lenin
eltávolítva

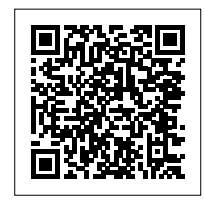
Kettő. Négynegyed méretarányban készített zsánerszobor, panoptikumszerű naturalizmussal kivitelezve, és a fotózkodó közönségre ellenállhatatlan csáberőt gyakorolva. A második típus nálunk meghonosodott archetípusát Marton László alkotta *(Kiskirálylány a Dunakorzón),* de utánpótlásokból azóta sincs hiány. Erre ösztönöz a populárisan urbánus világdivat, a tö-

megkultúra globális gusztusa, valamint a demokrácia féleértésén alapuló zsűri-kontroll szánalmas leépülése. Fogyasztói az egyszerű járókelők, a bús városi nép, amely egy sznobmentes vidám pillanat kedvéért nemcsak a múlt magasztos eszményeit, de az esztétikai komolyságot is boldogan beáldozza. (Fekete Géza Columbója és Kolodko Mihály Roskovics festő palettát tartó bronznippje jellemző esetek, de egy belvárosi vagy megyeszékhelyi séta után a lista tetszőlegesen bővíthető.)



Marton László
Kiskirálylány

Három. Inkoherens kompozíciójú „látomásos-plasztika", amely – festői, iparművészeti, sőt építészeti eszközöket is mozgósítva – agresszíven és díszletszerűen lakja be a rendelkezésére álló teret. Spiritus rectora Melocco Miklós volt, aki a pártállami deheroizáló emlékmű típusával szemben némi pop-artos csavarral visszacsempészte a fantáziát és a hősi attitűdöt (legerősebb emléke a gipszben maradt Ady-oltár még 1977-ből), de utódjaiból – és saját túlvariált későbbi műveiből – a mérték, az ízlés és főként a környezet empatikus tisztelete végképpen kiveszett. Párkányi-Raab Péter művei képviselik leginkább e műcsoportot (élén a joggal elhírhedett német megszállási emlékművel, vagy a méltán agyonbírált ferencvárosi Malenkij robot-kompozícióval), de a kommunizmus áldozatait megörökítő Nagy Lajos Imre nyíregyházi emlékművétől az elhurcolt soroksári németeket ábrázoló Kligl Sándor-plasztikáig magas számú rokon példa bizonyítja e stílus rezsimbarát jelenlétét. Ők az átírt vagy átírásra váró történelem szoborpropagandistái. Célcsoportja a hivatalos sajtóorgánumok leadjeire fogékony keménymag-szavazók.



Melocco Miklós
Ady-oltár

Négy. A tömbösített, archaizáló szobor, amely egy vélelmezett ősi vizuális anyanyelvre, a „hungaro-plasztika" hagyományaira épít. Ideálja a „faji" és kevésbé a „népi" karakter kidomborítása. Eredete még a harmincas évek második és a negyvenes évek első felének „turáni" karakterű formaképzéséből vezethető le. (Talán Csorba Géza, Borbereki Kovács, esetleg Sidló Ferenc az ősforrás eredője, és megújítója a korán elhunyt Kő Pál mellett a Szabó Dezső óriásfejét megfaragó Szervátiusz Tibor.) Cser Károly – Mihály Gábor váci Attila-szobra, vagy Koszti István László szóládi Koppánya is jelzi, hogy van még e manírban tartalék, bár a NER hivatalos nyelve elsősorban nem ezen a regiszteren szokott játszani. E szobrok a rendszereken átívelő „keleti nyitás" híveinek körében számíthatnak vagy – ha a dolgok még rosszabbra fordulnak – fognak majd igazi sikerre számítani.

Öt. Ennek előzményeit nem találtam a kamrában, ez a NER „alant állók" számára szorgalmazott és gyorsított eljárással kivitelezett szükség-szobá-

szata. Ők a változó arányrendszert alkalmazva, kőből, fából és különféle fémekből – esetleg mindháromból – összeszerelt pszeudo-kultusz plasztikák, amelyek a nonfiguratív alakzatoktól a heteronóm mitologémákig valamennyi eszközt és motívumot begyűjtenek, hogy a mindenkori koszorúzások, ünnepségek, esetleg tüntetések színhelyei számára ideális tereptárgyakká válhassanak. Az ötödik típus megjelenítői a millecentenárium idején léptek a nyilvánosság elé. Nem is csak az országos Szent István-boomnak köszönhetően, hanem mert az Isten – Haza – Család absztrakt elvárásrendszere szükségképpen olyan új ötletek bevetésére ösztönzött, amely minden korábbi ízlésnorma alól fölmentette az emlékállítókat. Ezek az alig-szobrok, és inkább szekularizáción átesett kegytárgyaknak, semmint autonóm műalkotásoknak minősülnek. Köztéri álereklyék, amelyek úgy rázták le magukról a szobor-tradíció minden konvencióját, hogy egyben megtagadhatták a modernitás legfélénkebb eszköztárát is. (Markáns példái a „tárgy-szobrokra" szakosodott Mihály Gábor „igazi" Szent Koronája Balatonfüreden vagy Farkaslaki Jakab György Trianon-emlékműve Lengyeltótiban, amelyben valódi harang és faragott Mária-kéz, térkép és márványhold közösen vesznek részt a rituális befogadásra számító kompozícióban. Nagy-Magyarország-idézetek és székelykapuk, kettős keresztek és kopjafák mint beszédes szoborpótlék-jelek, országszerte azóta is hirdetik a negyedszerre kivívott kétharmados győzelmét.)



Szervátiusz Tibor
Szabó Dezső

Mit tud a szarvas (és a többi Sz. G. M. állat)?

Főként annak felismerését, hogy *a méret a lényeg*. Ha egy korábbról nem ismerős vizuális frázist sokszor és sokkoló erővel ismételnek, az akkor is legitimációra számíthat, ha a befogadó a sulykolt tartalmat kezdetben kitüntetett ellenszenvvel fogadja. Hátha még helyesli is. Minden politikaikampány-szakember és valamennyi marketingstratéga ismeri e törvényszerűen működő hatást. Ez a tömegkommunikáció legelcsépeltebb közhelye. Az országutak mentén a felfújható gumikerekekből komponált Michelin-babáktól a piros-sárga Cola-bohócokig, vagy a totális diktatúrák toronymagas „kedves vezér" szobraitól a hatalmi monopóliumot szimbolizáló középületekre helyezett orbitális önkényuralmi jelképekig a példák szinte rendszersemlegesek. Mind nagy, mind uralkodni vágyik környezetén, mind tiporja nézőjét. (Írom ezt némi félelemmel, mert tisztában vagyok a piaci *nyomulás* humoros és az *elnyomó* apparátus agresszív volta között

a fényévnyi távolsággal. Nem vérrokonok, csak az alaki hasonlóságuk teremt közöttük fura kapcsolatot.)

De mit tegyen szegény NER, ha a fentebb vázolt öt csoport, azaz a jelen létező közpénzből finanszírozott szobrászatának hatásfoka, meggyőző ereje, tetszési indexe messze elmarad akár a hivatalból vezérelt média, akár a törvénygyárrá egyszerűsödött parlamenti munka, akár a katonásan centralizált nagy ellátórendszerek átütő erejétől?

A NER és Sz. G. M. egymásra találása elsősorban nem a véletlen műve, nem a korrupt és pazarló presztízsberuházások terméke, és még csak nem is egy megalomán művészi ambíció lenyomata. (Noha azok sem kizárhatóak, de írt róluk a napisajtó eleget.) A szarvas sikere mögött két kultúrszociológiai és egy művészettörténeti eset megszívlelt tanulsága húzódik.

Első munkahelyem – rövid ideig – idegenvezetőként a magyar országgyűlés épületéhez kötött. Itt figyeltem meg, hogy a látogatók mekkora közönnyel fogadták a historizáló épület dekorációs kellékeit, és milyen figyelemmel, sőt elragadtatott örömmel nézegették a társalgóban kiállított sok ezer gyufaszálból összeszerelt Parlament-makettet. Később – mint fiatal anyuka – tapasztaltam, hogy gyerekeim számára a játékbolt legszenzációsabb látványának nem is a konkrét kisautók meg a gumi-szuperemberkék számítottak, hanem az a gólemnagyságú Miki egér vagy Bambi őzborjú a bejáratnál, amelyet a szorgos alkalmazottak legokockák tömkelegéből hoztak létre. Még később, mint műkritikus azon döbbentem le – történetesen a bilbaói Guggenheim Múzeum mellett –, hogy a járókelőkre miféle hatást gyakorolt Jeff Koons amerikai szobrász behemót west highland terrier szobra, melynek acéltestét apró virágok sokasága fedett el. E két művészeten kívüli és egy tudatos – comunicate with the masses – artisztikus program jegyében alkotott késő pop-art mű ébresztett rá, hogy a *kézügyességgel* fabrikált *részekből* összeállított nagy *egész* illúziójának sikere felülmúlhatja akár egy gránitsziklából kifaragott monumentum, akár egy túlrészletezett homunculus bábu, akár egy precízen kimunkált kultikus hasznosítású térbeli díszlet karizmatikus erejét is. Mintha a nézői fejben lejátszódna: „Egy picinyke részlet önmagában még semmi. Egy összecsavarozott (összeragasztott, összenyomott) figura már teljesítmény. De ha a szerelvény végső állaga a szokásostól eltérő méretben és kockázatos statikával lép közönsége elé, az bízvást számíthat lenyűgözött befogadóra. Mire is, mire is, mire is hasonlít ez a technika?"

Csak a mostani magyar világban vált aha-élménnyé: hiszen ez a módszer maga a Nemzeti Együttműködés Rendszerének testté vált szimbóluma! Egy új stílus, vagy még annál is több, egy új kánon ígérete. Arról regél ugyanis, hogy az apró és amúgy külön-külön jelentéktelenül gyarló részlet,

a „tömeg-egyed", ha összeáll valami kolosszális akarattá, például egy sassá, egy medvévé, vagy esetünkben egy komolyan veendő – tehát nem vicces kutyuskát imitáló – szarvassá, és ha az a szarvas történetesen egy gravitációval incselkedő mímelt ugrással még a villamossínekre esés lehetőségét is eljátssza, akkor a néző alig tehetne mást, mint hogy tátott szájjal, zsibbadt végtagokkal figyelje és szurkolja végig a produkciót. Majd szavazzon. Az már csak ráadás, hogy a felület – rímelve az aranyvonatra – csillogjon, mint Salamon töke, és hogy a posztamens fémbőrét gazdagító zöld patina megejtően hasonlítson a karácsonyi vásárok királyára, a hóeséses üveggömbökre (a snow ballokra) helyezett bóvli „természetek" faktúrájára. E részlet-kellékek ugyanis a tömegekkel való kommunikáció leghasznosabb, legsikeresebb és leglátványosabb bónuszaivá váltak a Vérmező és a Várlejtő találkozási pontján.

Sz. G. M. pontosan megérezte, hogy a deheroizált emberfigura kora lejárt, egy monumentális állattal messzebbre lehet vetődni. (Ennyit a poszt-Varga Imre stílusról.) Azt is felismerte, hogy a túlzásba vitt naturalizmus a fenségesség rovására mehet, s hogy az ár-érték viszonylatban a megrendelő is hoppon maradhat. (A pszeudó Marton László-karakter is kiürülőfélben van tehát.) Rájöhetett arra is, hogy a konkrétumokkal operáló történelmi díszlet erősen megosztó, a kritikusok mindig dühösebbek, mint amekkora a helyeslők öröme. (A Melocco teremtette aura is kifutó modellé válhat.) Szerencse, hogy az „ősmagyarkodó" és a „ereklyéskedő" vonulat (tehát a negyedik és az ötödik szekció) korunkban eddig annyira jelentéktelen eredményeket mutatott föl, hogy legföljebb a bennük szunnyadó tematikai energiákat tudta kiszívni a tagadhatatlanul képességes, ámde kulturális skrupulusoktól nem terhelt mester. A csodaszarvasban – és a többi mitikus állatban, a kerecsensólyomban, a gyilkos vadkanban (talán egyszer majd a táltosban, a sárkányban, az alföldi szürkemarhában) még benne van az a fantáziát mozgósító nemzetibüszkeség-elem, amely miatt a szobrászi másod-harmad vonalnak a turáni típus-plasztikákba és a mű-totemekbe egyáltalán érdemes volt munkát fektetni, de már nincs benne az a karikatúra-Verecke és gagyi-Aranybulla, amelyet minden valamire való hivatalos kultuszfelelősnek ajánlatos elkerülnie.

Szőke Gábor Miklós ügyes szobrász. Ez azonban nem a dicséret helye. Összefoglalva a címadó mű „titkát": mesterünk nemcsak a rossz szobrászat hagyományain lépett túl, de túllépet magának a komolyan vehető *szobrászatnak* a lényegi hagyományain. Sőt, elhagyta a magas kultúra terepét is a „szavazatmaximálás" és a „tetszési index" emelésének kedvéért. Utolsó képzavarral élve: lement kutyába. Azaz a konkrétumnál maradva: felszökött szarvasba.

A mű adatai

Szőke Gábor Miklós: *Csodaszarvas. Köztéri plasztika a Pénzmúzeum körletében.* 2022.

A művészet képe a történelemben

Sok? Kevés? Mihez képest?

Jan Vermeer Van Delft a Drezdai Képtárban

A világ műbarátait – ezt a még manapság sem lebecsülendő kultúrbuborékot – pár év óta izgalomban tartja egy kényes restaurálási ügy. Jan Vermeer delfti festő *Levelet olvasó lány nyitott ablaknál* (1659 körül) című, a Drezdai Képtárban őrzött festményéről a szakemberek régóta tudják: keletkezésének idején nem pontosan úgy nézett ki, ahogyan azt a művészettörténeti albumokban illusztrálták. A korábbi néző ahhoz szokott, hogy a balról áramló nappali sugárzás végigsimogatja az előtér pompásan gyűrt usákszőnyegét, kiemeli a gyümölcsöstál gazdag tartalmát, belebelehatol a jobb oldali zöld függöny szatén redőibe, hogy ez a keretjáték annál inkább kiemelje a háttér sima sárgás falfelületén a legvilágosabbtól a legsötétebbig terjedő szabadon áramló és virtuózan festett fény egyenletesen változó erejét. Ez a körlet keretezte a levélre összpontosító fiatal nő mozdulatlan tartását, és ez a megvilágítás süllyesztette árnyékba az ablak ólomüvegét, fölötte pedig a nagy textília árnyalatával kontrapunktot alkotó kisebb vörös drapériát.



Jan Vermeer Van Delft
Levelet olvasó nő
restaurálás előtt

De tradíció ide, megszokott harmónia oda, a tapintatlan röntgensugarak nem alkalmazkodtak az évszázados elváráshoz. A festett háttérfalon fekete rámában eredetileg lógott egy „kép a képben", egy jóltáplált, szőke, öntudatos és tettre kész Cupido, a szerelmi üzenet hírhozó szimbóluma. Jó ideje ezt a tényt is ismerte a szakma, mint ahogy tudta azt is például, hogy Giorgione *Vihar* című képén eredetileg egy ruhátlan nő fürdött a bal sarokban, nem beszélve arról a rengeteg pentimentóról (eltüntetésre ítélt vázlatról), amelyekkel az olajtechnika gyakorlata óta a régi festmények tele vannak, és az átvilágítások rendre ki is mutatják rejtett jelenlétüket. Azt viszont már sokkal nehezebb kimutatni, hogy az átfestést az utókor kezdeményezte, vagy a változtatás még magától a művésztől származott? A fenti példák esetében a művész maga változtatott. De ez sem mindig egyértelmű. Mind a mai napig vitatkoznak például azon a trilemmán, hogy a firenzei Brancacci-kápolna Masaccio-freskóján Ádám pucér nemi szervvel fogadta-e a hívőket, vagy az al seccóban megoldott levél-fürdőnadrággal még maga a festő tette a művet illedelmesebbé, netán a prűd utókor?

Hasonló probléma a Vermeer-kép esetében nem valószínű. Az átfestést minden bizonnyal a 18. században hajtották végre, valószínűleg akkor, amikor a festmény *már* elhagyta Carignan herceg párizsi gyűjteményét, de *még* nem került be II. Frigyes Ágost szász választófejedelem pazar kollekciójába. Eddig ez hipotézis. De az bizonyosnak látszik, hogy a festett fal lakkrétege másképpen sárgult, és a lefedett Cupido másképpen piszkolódott, mint a kép többi része, tehát másik kor másik keze van a kompozícióban. Erről szól egyébként Kemény Gyula szakértői hozzászólása az *Artmagazin* 2020/10. számában, ezt bizonyítja Stephan Koja kurátor bevezető tanulmánya (A világ belső kohéziója: Vermeer képei mint térreflexiók) és Christoph Schölzel drezdai főrestaurátor zárótanulmánya (Vermeer *Levelet olvasó lány nyitott ablaknál* képének restaurálásáról és festészeti technikájáról) a nyilvánosság elé tárt probléma ürügyén rendezett okos és ügyes kiállítás katalógusában. Persze ismeretes – amit Bernard Berenson, a művészettörténet egyik legfőbb tekintélye állított –, hogy „Kevés vitathatóbb kérdés van a világon, mint egy festmény restaurálása. Sosem találkoztam olyan szakmabelivel, aki elégedett volt a többiek munkájával."



Jan Vermeer Van Delft
Levelet olvasó nő
restaurálás után

Itt nem is az „igazi" vs. „nem igazi" az alapkérdés (mert eldöntetett a későbbi átfestés ténye). Itt a „szabad" vs. „nem szabad", még inkább az „igazság" vagy „szépség" közötti döntés vált központi kérdéssé.

Él bennünk, az utókorban, egy Vermeer-ideálkép, amely a 19. század második felében született, és elválaszthatatlan az impresszionizmus, az individualizmus, az immanens festői értékek őskereső szándékától. Ki más lenne erre alkalmasabb, mint az a művész, aki meghalt negyvenhét évesen (valószínűleg ereje teljében), akitől csak harmincöt festmény maradt az utókorra (a kiállításon ebből tizenegy látható is), aki minden bizonnyal műkereskedésből és nem a piacra termelés mennyiségi képgyártásából élt (ha ugyan megélt tizenegy életben maradt gyermek felnevelése közben), és akiről a tarka vallási térképű Delft városában száz százalék bizonyossággal még azt sem lehetett tudni, hogy elkötelezett protestáns volt-e, vagy kompromisszumot kötött az őt mindenben segítő és annak házában élő gazdag katolikus anyósával?

Ami biztos, hogy a művek születésének időhatára szűk, mert a legkorábban ismert néhány barokkos, az utrechti (tanulóévekkel?) kapcsolatba hozható és Caravaggio hatását mutató három (vagy két?) festmény abban az időben született, amikor Delft fele-harmada – a lőportorony felrobbanása okán – elpusztult (1654), a legkésőbbiek pedig a hetvenes évek elején készültek, néhány évvel a francia seregek inváziója (1674), a holland aranykor

lezárulása előtt. Alig húsz év és kevesebb mint három tucat festmény, többnyire dátumok, sokszor egyértelmű szignók és szinte mindig képsorsokat tisztázó adásvételi papírok nélkül. Nem csoda, hogy saját korában még akkor sem szerzett magának a „jó festőkénél is jobb" reputációt, ha egy-két kósza forrás, például egy verselgető nyomdatulajdonos, későbbi polgármester úgy emlékezett meg róla, mint aki a város legdicsőbbnek tartott festőjét, a nagy robbanásban, a „mennykőben", ifjan elhunyt Carel Fabritiust is képes volt felülmúlni. Sovány ka elismerés. Vermeer saját korában még a legjobb esetben is csupán egy mesternek számított a nagyszerű mesterek sorában.

És sokan voltak akkoriban nagyszerű mesterek. Csak a drezdai kiállításon is jó páran segítettek a címszereplőnek, hogy a nagyszínpadon vele együtt játsszák le a művészettörténeti drámát. Idecitálásuk nélkül *Az olvasó nő* különössége sokkal kevésbé érvényesült volna. Ezért vállaltak Drezdában kisebb szerepeket az ablaknyílásba könyöklő figuráiról elhíresült Gerard Doutól, a poharazgató vidám társaságok lefestésében jártas Gabriel Metsuig, a „finom festészet" bajnokainak számító van Mierisektől (apa és fiú) a méltán megbecsült Pieter de Hoochig. Utóbbi nemcsak azért fontos mellékfigura, mert a budapesti múzeum adta kölcsön a festő egyik kiemelkedően vonzó mester-darabját, hanem mert majdnem ugyanúgy dolgozott, mint Vermeer *(Levelet olvasó nő ablaknál).* Ugyanolyan precíz perspektívával, ugyanolyan lakályos környezetben ülő alakkal, ugyanolyan virtuóz fény-árnyék játékkal. De valami mégsem volt ugyanolyan. Még belőle is hiányzott valami abból a vermeeri titokból, ami személyét a „legeslegebbek" közé repíthette volna.



Pieter de Hooch
Levelet olvasó lány

Erre a pluszra a kortársaknak nem volt szemük. (Jellemzően egy francia utazó, bizonyos Monconys például egy pékmesternél látta a mester valamelyik képét, és fanyalgott, mikor megtudta, hogy hatszáz livre-t fizetett érte, noha csupán egyetlen alak volt rajta, – mondván – ez így „túlságosan költséges".) 1842-ig, egy érzékeny lelkű, romantikus hajlamú műkritikusig, Théophile Bürger-Thoré hágai látogatásáig kellett várni ahhoz, hogy a szem rányíljon, először *Delft látképé*re, majd a *Tejet öntő nő*re, azután a *Műteremre* (Történetesen egyikük sem nem vett részt a drezdai szcénában, a cupidós előadásból őket kihagyták. Magánbánat: sajnos a gyöngy fülbevalós, turbános nő sincs itt, de ő tényleg egy másik történetbe illik.)

Nagy találkozás lehetett a műkritikus és a régen meghalt festő között, mert ettől a kultúrtörténeti pillanattól kezdve született meg a Vermeer-kultusz, a csak legnagyobbaknak járó elismerés. És ami még ehhez tartozik: a keresletnek megfelelően először az életmű felduzzasztása, majd

a felturbózott kereslet védelmében a felduzzasztott életmű kritikai visszametszése és vele párhuzamosan a legendateremtő hamisítások sora. Úgy, mint Rembrandtnál. (Azért a Van Meegeren-szuperhamisítási botrány a maga nemében páratlan sztori, viszont arra legalább jó volt, hogy a festőt körülvevő karizma-koszorú továbbnövekedjék.)

Egyszerűsítve a kultusz lényegét, Bürger-Thoré és nyomukban az impresszionisták, az ő nyomukban pedig van Gogh és Proust a Vermeer-zsánerekben – nő egyedül, nő egy férfival, két nő egy férfival, két férfi egy nővel, mindössze kétszer férfi egyedül, akik olvasnak, zenélnek, isznak, esetleg tükörbe bámulnak, dolgoznak, mosolyognak – azt ünnepelték, hogy a látványon kívül a képen nincs mit nézni. Hogy a festményen a szereplők története homályba vész, hogy az úri módon berendezett szobákba szűrten ömlő napsugár az igazi hős, no meg a kicsi ecsetfoltokkal – már-már poentilista módon – megoldott csúcsfények egy-egy kelmén, egy-egy poháron, egy-egy gyümölcsön válik a festmény igazi „mondanivalójává". (Állat sehol, gyerek sehol, öregember sehol, fogdosás, duhajkodás, lopkodás, mint a legtöbb holland kortársi életképen, pláne sehol.) Ez a Vermeer-magyarázat pompásan beleillett abba a delelőjén túljutott polgári kultúrába és a bürgerbildung dekadens értelmiségi magány-élménybe, amely irtózott mindenféle reprezentációtól, különösen, ha azt állami és egyházi erőszak nyomatékosította. Ebben a miliőben Vermeer a „nyitott mű" felfedezőjének és első bajnokának számított. Talán azért, mert a 19. század második végétől a „zárt mű" propagandisztikus, tendenciózus, könnyen giccsbe hajló programja egyre inkább a hivatalos művészet martalékává vált. Mi köze mindennek a falra festett kép hiányához, netán visszavételéhez? Több, mint gondolnánk.

A németalföldi téma egyik nagy ismerője, Svetlana Alpers joggal írta, hogy „a hollandok korántsem fogadták el, hogy látásuknak bármi köze volna a fenségeshez… új látványaikat bámulattal és örömmel úgy üdvözölték, mint amelyek új és konkrét tudást kínálnak a mi közös világunkról" (lásd mikroszkóp, térkép, camera obscura), de nem véletlenül idézte a kor egyik fontos festészetelméleti írását a bűbájos perspektívái mellett traktátusa miatt elhíresült Samuel van Hoogstraten Schilderkonstját sem: „A festőművészet olyan tudomány, amely arra való, hogy ábrázoljon minden eszmét vagy fogalmat, amilyet csak a látható természet egésze létrehozni képes, és rászedje a szemet rajzzal és színnel."

Vermeernél nemcsak szemet becsapó, „magáért való", konkrét tudással alkotott dolgok látszanak, hanem jól elrejtve bizony ott van az „eszme" és a „fogalom" is, csak jól kell tudni olvasni a festményt, vagy inkább a hermeneutika szava járása szerint „látva látni". A németalföldi képeken minden apró megfigyelt részlet a „hű képet alkotás" jegyében önmaga is, de ravaszan,

rejtélyeskedve, introvertáltan jelentéshordozó feladatot is teljesít. Minél valósághűbb egy részlet, annál mélyebb az elvont tartalom. És ez nem Vermeer korával kezdődött, az ábrázoláshoz való efféle viszony mélyen visszanyúlik a középkor alkonyába. Hugo van der Goes (15. század) Jézus születésének előterében például látszik egy gyönyörű harangvirág-csendélet. Önmagában is élvezetes látvány. De a korabeli néző leszámolta a virágokat, megnézte a színt, és összerakta a tapasztalatot. Ezek a virágok nemcsak a szépség okán kerültek a festmény előterébe, de Mária fájdalmáról (kék) és szenvedéseinek mennyiségéről (hét) is beszámolnak. S mert szólnak arról, a szépséges harangvirág változtat kicsit a megszületők messiás feletti önfeledt öröm érzésén.

Valahogy így vagyunk ezekkel a zenélgető, olvasgató, sokszor tükör előtt páváskodó (főként) női figurákkal is. A szorgos kutatók leszámolták: az életműben van belőlük harmincnyolc (férfiból csak harmadannyi). A tejet öntő és a csipkeverő asszonyon kívül a többiek nem hódolnak a szorgos munkának, a humanisták által oly dicsért vita activának, hanem lemerülnek szabadidejük komfortzónájába. Tehették, mert jól ment nekik. Az enteriőrök tele vannak Ming-korabeli kínai porcelánnal és elegánsan faragott oroszlánfejes ülőbútorokkal, alakjukat gyakran ékesítik déltengerekben termő óriás gyöngyökkel és finom prémekkel díszített selyemkabátkákkal. A tárlat utolsó termében, ott ahol kiállították a „poént", tehát a restaurált régi-új festményt, kiállították a valóságos tárgyi kellékekhez hasonló korabeli darabokat is. Egy tálat, egy széket, egy ingvállat, egy szőnyeget. És persze a szóban forgó Cupido előképét, a rézkarcokban gazdag Amorum emblematát is, a kornak azt a mintakönyvét, amelyből a szerelemtéma ikonográfiáját el lehetett lesni. Nemcsak Vermeernek (akitől még két cupidós képet, *A félbeszakadt zeneleckét,* 1658/59, New York, Frick Gyűjtemény és a *Fiatal nő virginál mellett,* 1672, London National Gallery című műveket is ideidéztek), de a fölvonultatott többieknek is (Gerard Dou, Gabriel Metsu, Pieter Cornelisz van Slinglandt és mások).

A többiek – a nem Vermeerek – cupidós képei egyértelműek. A férfiak tisztességtelen ajánlatot tesznek, a nők beadják derekukat, a kerítők kerítenek, s mindezen erkölcstelenségek hangsúlyosan ki is vannak fejtve, miközben a néma szimbólumok, a kopasztott csirkék, a félrehajított partvisok, az elöl hagyott papucsok a néző szájába rágva mintha tanítani akarnának: „itt bizony házasságtörés, hűtlenkedés, mulatságos etyepetye érik a levegőben. Akinek nem inge ne vegye magára, de azért mind megéritek a pénzeteket."

Az a különös, hogy e kellékek Vermeernél is elő-előfordulnak. (Kopasztott baromfi ugyan soha, de a csábulásra sok más dolog utal: ólomüveg ablakon a mértékletesség szimbólumával, ingatag korsó az asztal sarkán, almák mint

a bűnbeesés jelképei, stb.). Csak éppen *a Vermeer-kép úgy van megfestve*, hogy a szem *ne az erkölcsi veszélyhelyzetre figyelmeztessen*, hanem a fényre, árnyra, kék-sárga-szürke-fekete színharmóniára, talányos rövidülésre, félig húzott színpadi függönyre, enyészpontnak engedelmeskedő mágikus perspektívára. Röviden: arra a látvány-egészre, amely a kísérletező progresszív művészet számára kétszáz évvel később mindennél fontosabbá vált, arra meg ne figyeljen, amely oktató-nevelő szándékkal a néző erkölcseit volt hivatva helyre rakni, és amelyet templomok, középületek, hivatalos szalonok éppen eléggé lejárattak.

„Az erkölcsi egyensúly" azonban a festményekben akkor is ott volt, ha a későbbi nemzedéket ez kevéssé érdekelte. Ott volt, de rejtőzködve, tapintatosan, csak a „látva látók" számára értelmezhetően. Az óriási Vermeer-irodalom beszél egy úgynevezett „második corpus"-ról, azokról a „kép a képben" festményekről, amelyek a félsötétben, a kompozíciók hátterébe húzódva válnak a „főkép" kicsiny tartozékaivá. A harmincöt festményen van belőlük tizennyolc. (Mostantól már tizenkilenc.) Nem mindegyik fecsegi ki az iskola titkát. Nem akarja mindegyik leleplezni a szereplőket. Van közöttük tipikus holland tájkép. Előfordul, nem is egyszer, precíz térkép. E témák csupán bőséget és patriotizmust hirdetnek a festett falakon. Mindre érvényes, amit a témával legtöbbet foglalkozó művészettörténész, André Chastel mondott: „a képbe festett kép afféle képkivonat, úgy kell tömöríteni, hogy ne festett valóságnak lássék, hanem képnek." De amikor egy utolsó ítélet *(Gyöngymérő asszony),* egy megtalált gyermek Mózes *(Levelet író nő és komornája)* vagy egy családfő sejthető portréja *(Hölgy két udvarlóval)* tűnik elő a héttérből, akkor a tartalom egyszeriben feldúsul: a festő ravasz asszociációs módszerrel A Kapzsiság, A Tikos Viszony, A Házasságtörés felé tereli a képzeletet. Még akkor is fölidézi e tilos dolgokat, ha a „valóságos" főszereplők létbe vetett magánya vagy ártalmatlanul partikuláris helyzete miatt a gyanakvást amúgy elkerülhetnék. De többről van szó a drezdai kép esetében, és ez a *több* még inkább a restaurálás igazsága, jogossága, végső soron a *szépségteremtő gesztusa* mellett érvel.

A felszínre hozott Cupido tagadhatatlanul összenyomta a teret. Zsúfolt harmóniát teremtett. Megterhelte a tartalmat. Egyszerre kettős értelme lett az almás csendéletnek, mert ebben a rendszerben az már a bűnt is asszociálja, a teleírt levélnek, mert itt és így az már a vétek tárgyi bizonyítéka lett. A függönnyel félig takart Cupido miatt a főszereplő nőről immár többet tudunk, mint eredetileg gondoltuk, vagy mint száz évvel ezelőtt a műértő elődök gondolni szerettek volna.

És nemcsak a nőről, de a megújult képnek köszönhetően a vermeeri látványábrázolásról is többet tudtunk meg. Megváltozott a kép egész

struktúrája. Balról jobbra haladva a különféle anyagok fajsúlyuk szerint fokozódó kromatikus skálája keretezi a megszállottan olvasó figurát. Elsőként a levegő hatol a kompozícióba, ez áramlik a nyitott ablakon át. Őt követi a gyengéden tükröződő üvegtábla, egy szilárd, áttetsző, hideg minőség. Ezt metszi már-már konstruktív szigorral a kemény és lágy felület közötti átmenetként a berámázott festett vászonkép. A jobb szélen a drapéria megpuhul, de fémesen zöld csillogása idéz még valamennyit a merev matériákból. Az előtér asztalán a bolyhos szőnyeg a textíliának már csak a puha oldalát mutatja. A föld gyűrődését idéző szövetre rakott gyümölcs pedig maga a lágyság, az elmúlásnak kitett szerves létmód, a bioszféra. Mintha az anyagok rendbe rakott foglalata csak azért övezné a főszereplőt, az igazi húst, a kromatikus gyűrű legbelsejét, hogy a figyelmet felhívja arra, ami nem anyagszerű, és amiről csak az eszmei középpontba került, olvashatatlan írással teli levél tudósíthat. A mű így és itt tehát a szerelemről szól, és mint tudjuk, a szerelem láthatatlan dolog.

Cupido nélkül nincs magyarázat. Miatta a kép még akkor is megszépül, ha a fényesen üres felületet talán veszteség érte. Vermeer világmagyarázata a hiányt kárpótolja, mi mással fejezhető be az intelligens drezdai szakembereket dicsérő írás, mint egy közhellyé koptatott Keats-idézettel: „A Szép: igaz s az Igaz: szép – sohse / áhítsatok mást, nincs főbb bölcsesség” (Tóth Árpád fordítása).

A kiállítás adatai

Vermeer. Vom innehalten. Dresden, Gemaldegalie, 2021. szeptember 10. – 2022. január 2. Kurátorok: Stephan Koja, Uta Neidhardt, Arthur K. Wheelock.

Írás a kapu fölött

William Blake a Szépművészeti Múzeumban

Ha nem tudnám, hogy kiállító művészünk a világ-romantika irodalmának megkerülhetetlen szereplője, és hogy nélküle nemhogy a szimbolizmus, de még az avantgárd szürrealizmusa is csenevészebbre nőtt volna… Ha nem emlékeznék kora kamaszkorom egyik alapversére, a *Tigris*re, amelyet nemcsak Szabó Lőrinc és Kosztolányi fordításában, de angolul is megtanultam… Ha nem méltányolnám, hogy az ő teljesítménye a magyar műveltségnek is része lett, hála Szerb Antaltól Kondor Béláig, Erdély Miklóstól Földényi F. Lászlóig oly sok hazai értelmiséginek…

De hiába tudom, amit tudni illik, és hiába olvasom újra, ami egy recenzióhoz szükséges, a Szépművészeti Múzeum kiállítási anyagának középpontba állított látványa hűvös, bonyolult és – ebben az életkorban már bevallható – feltűnően unalmas. Nem mintha a londoni Tate Britain *(Menny és pokol házassága, William Blake és kortársai)* hiányérzetet okozott volna. Sőt. A közreműködő muzeológusok és a hazai szakemberek mindent elkövettek, hogy az imponáló sorozatba illeszkedő brit vendégtárlat ezúttal is sikert arasson. (Úgy, mint William Turner még 2009-ben, majd az angol preraffaeliták 2021-ben.)

És mégis, illetve mégsem. Pedig jó a katalógus, tetszik a multimédiás installáció, arányosak a magyarázó szövegek, és gondosak a magyar allúziók ideidézései. Az ikonográfia diadala ez a mustra: hét plusz két (magyar hatások!) fejezeten osztozkodik a földszinti teremsor: Irtózat és veszedelem, Fantasztikus teremtmények, Igézetek, A dicső múlt, A gótika, Newton teste, Sátán és az alvilág (meg Kondor Béla és Borsos Lőrinc ihletettségei). Ez a tematikus kompozíció ugyanis alaki megoldást kínál arra, hogy Blake vizuális produkciója elkeveredjék a korabeli (és a korhatáron jócskán túli) többi angol művésszel, valamint hogy a figyelem elterelődjék a nehezen élvezhető protagonistáról, és ráterelődjék néhány sokkal érdekesebb és erősebb mellékszereplőre. Szó mi szó: az együtt szerepeltetés ugyan némileg árt a főhősnek, de legalább megemeli a kisebb presztízsű (vagy máshová sorolt) kollégák érdemeit. Íme néhány a kontraszthatásokból.

Itt van például *Az istenkáromló* (1805), mindjárt a tárlat elején. Lenne benne dráma, hiszen a hat aggastyán éppen intifádára lendült kézzel esik egy földre tepert férfiaktra, de a mezítelen test pedáns izomzata oly tolakodóan

kelleti magát, mintha túlképzésének színhelyén, a Royal Academyn készült volna vizsgarajz gyanánt. A michelangeleszken dühöngő vének forgó szemgolyóin, lobogó szőrzetein és táncosan szimmetrikus mozdulatain csak kicsinykét enyhít a felület közepén a bibliai tájat helyettesítő absztrakt spirál, de azt is halványra betegíti a félszegen használt akvarellfesték.

Ezzel szemben itt van a közelében a svájci–angol Henry Fuseli (Füssli) *Lady Macbeth elveszi a tőröket* (kiállítva 1812) című festménye, amely szintén teli ripacs gesztussal, a bomlott pszichét megjelenítő hatásvadász grimasszal – ilyen lehetett akkoriban a színpadi elvárás –, de a mélysötétből kibukkanó szellemszerű alakok legalább hasonlítanak egy valódi rossz álomra, és nem csak egy rossz álomról szóló precíz munkahelyi beszámolóra. Akkor is igazi festmény, ha ellenszenves.

Henry Fuseli
Lady Macbeth átveszi a tőröket

Azután itt van Pitt, a Napóleonnal kibabráló híres-hírhedt karizmájú miniszterelnök szellemalakja, amint irányítja Behemótot (1805 körül) a temperával és arannyal vászonra vitt aprócska festményen. Erről csak becsületszóra lehet elhinni, hogy egyszerre készült emlékműtervnek és persziflázsnak, hódolatnak és kritikának, mert a tonális és lokális színfelületek között bizonytalanul imbolygó boldogtalan figurák és a dicsfényben fürdő főalak (aki inkább látszik nőnek, semmint politikusnak, inkább szentnek, semmint kárhozattal kacérkodó kétértelmű lénynek) vizuálisan élvezhetetlen, tartalmilag értelmezhetetlen, technikailag megoldatlan. Röviden: egy zseniális költő rossz festménye.

William Blake
Pitt szellemalakja irányítja a Behemótot

Miközben ott van a közelében – a Fantasztikus teremtmények szekcióban – William Turner *Hesperidák*ja (1806), bemutatva, hogy az ideális táj idilli figurái fölött a heroikusan magasló hegyorom habos szürkéje, a csoportok szimmetriáját megbontó sötét sziklahasadék párás tömbje akkor is fenyegető vészt jósol, ha a szirten lapuló sárkány alig kivehető, és ha a trójai háborúban folytatódó mese valamennyi részlete nem minden néző számára nyitott könyv. (Turner többszörös szerepeltetése általában véve is használ a kiállítás ízvilágának.) Hja, ez a képzőművészet hatalma: a puszta látvány szavak nélkül is működni tud, ha jól megcsinálják.

Joseph Mallord William Turner
A Hesperidák kertje

De nem járt jól a „gótikus" Blake sem a kollégák gyűrűjében. (Pedig évekig szívta magába alkalmi műtermének, a Westminsteri apátságnak a levegőjét, míg onnan renitens viselete miatt ki nem dobták.) Mert itt van például *A sírba tétel* (1805 körül), amelyen a pátosztól lemerevedett figurák proporcionális aránya és a szerzetesi

csuhák vertikális redőzete oly „rettentő szimmetriát" mér a bús processzió résztvevőire, amely csak a kiszáradó klasszicizmus építészeinek legbájtalanabb középületein figyelhető meg. Hol van itt a dicső angol múlt vad perpendikularizmusa és a kelta bárdok álmodta sejtelmes világ?

Megmondom, hol van. Blake tőszomszédságában, John Sell Cotman *Ősi vár* (1799/1800) című akvarelljén például, ahol a hányaveti sziklák repoussoir tömbjei és a baljósan sötét folyót szegélyező ősfák mögött úgy magaslik a táj fölé Britannia minden vészt túlélő erődje, ahogy minden angol gyerek képzeletében Camelot. Nem is kell valójában léteznie, elég, csak álmodni róla. A csukott szemhéj alatt, mint csoda a magasban, ugyanis ott sugárzik az örök angol gótika, amely akkor is varázslatos, ha a valóságban VIII. Henrik leginkább romokat hagyott belőle, és akkor is, ha az ipari forradalom idején a csúcsívekre még rátett valami „neó"-lapáttal egy-egy hagyományokat őrző érzelmes lord.

Talleyrand-nak tulajdonítják a mondást: Aki nem élt az 1789 előtti években, nem tudja mit jelent az élet édessége. Blake élt ugyan, de ennek nem sok hasznát látta. Választott egy kenyérkereső szakmát, a nyomdászatot, de az pénzt, pláne hírnevet alig hozott. Emellett művelt emberként pazarul verselt, de addig bíbelődött a saját rajz és költött szöveg összepasszított kiadásain, míg monumentális tervei rendre dugába dőltek. Sok írása maradt kéziratban. Külföldön nem járt, vagyonra nem tett szert, monogámiája sem csak szerelemből fakadt: párja nélkül alighanem éhen halt volna. (Amikor ezzel-azzal próbálkozott, felesége annyira sírt állítólag, hogy felhagyott a szabad szerelemmel.) Korai műveire *(Az ártatlanság dalaira, A tapasztalás dalaira)* a szakma alig figyelt, kései próféciáira (legfőképpen a grandiózus szatíraként értelmezett Miltonra) közönsége úgy tekintett, mint egy bekattant vergődő lélek szomorú dokumentumára. (Egyes kutatók szerint kései éveinek hiányos adataiért egy eltitkolt elmegyógyintézeti tartózkodás felelős.) Élete minden volt, csak nem édes: inkább sós és keserű, leginkább savanyú.

Blake eleinte lelkesedett a francia forradalomért, úgy, mint Goya vagy Beethoven (és oly sokan az ancien régime-ben). Később a szép remények persze hamvukba hullottak, úgy, mint Goyánál vagy Beethovennél (és megint csak oly sokaknál az új század hajnalán). Csakhogy a rokokóból kiinduló őrült spanyol óriás, a Mozartból kiinduló idegbeteg német zseni legalább ismerte az élet édességét, és tudta, hogy „mihez képest" bomlott fel a paradicsomi állapot. Blake viszont sosem hitt egy ősi harmóniában. „A magam részéről állítom – idéz a katalógusban Péter Ágnes *Az utolsó ítélet látomása* című próféciából –, hogy pillantást se vetek a külső teremtésre, hogy rám az nincs hatással, számomra puszta akadály… Nem faggatom

testem szemét a látvánnyal kapcsolatban, mint ahogy az ablaküveget sem. Azon keresztül, de nem azzal látok."

Képzőművészeti tevékenységét tehát úgy is fel lehet fogni, mint illusztrált világnézetet, amelyben a Megváltás és a Kárhozat, a Rossz és a Jó, az Égi és a Pokoli világ vég nélküli küzdelme zajlik, leginkább a Nagy Fenevad (az elnyomó állam) és a Nagy Parázna (a hivatalos egyház) asszisztenciájával. Ne számítsunk tehát semmi happy endre. A cél nála: a totális szabadságkeresés. Az eredmény nála: a totális kudarc megélése.

A kérdés most már csak az, hogy ha a blake-i látványnak ily csekély az élvezeti értéke, és a blake-i gondolat filozófiailag ennyire komplikált, mi az, ami mégis vonz benne a 21. század elején, pontosabban mi az, amiben napjaink képzőművésze e teljesítményben saját gondjait látja viszont. Ennyi fanyalgás után különben is illik valami pozitívumról szólni, továbbá belenyugodni abba, hogy a portré- és tájcentrikus, elegáns és finomkodó angol romantikus festészet kellős közepébe miképpen csöppenhetett e hisztérikus figurákkal benépesített búskomor teljesítmény.

Műfajtalanság. Blake szépen rajzolt, tiszta körvonalakkal, az angol klaszszicizmus palladiánus kátéja szerint, hiába volt szíve tele tiszta vadromanikával. Tette mindezt abban a társadalmi miliőben, amely financiális értéket leginkább a portrénak és a tájábrázolásnak tulajdonított. (A kastélyok világa a mezítelen alak kultuszát ráhagyta az olaszokra és a franciákra, a pápista ellenségre, noha díszként és a mitologizáló illemet szigorúan betartva a szalonokban azért jelen lehettek.)

Ezt a szalonfestészetet Blake mélyen megvetette, mint ahogyan lenézte az olajtechnikát és a vásznat, a képkeretet és a kiállíthatóságot. Egyáltalán: a táblafestészet autonómiáját biztosító valamennyi eszközt. Nem, ő „freskót" akart készíteni néhány tenyérnyi méretben, vagy „tekercsillusztrációt", ráadásul nyomtatás útján előadva. Súlyos törés keletkezett tehát a vágy és a megvalósult mű, a szándék és a felhasznált eszközrendszer között.



William Blake
A bolha szelleme

Így történhetett, hogy muzealizáció szempontjából legérdekesebb művei gyakorlatilag besorolhatatlanok. Minek lehet nevezni például *A sátán diadalmaskodik Éva felett* (1795) című akvarellel és tintával színezett metszetet, amelyet ráadásul később vászonra feszítettek? Vajon a papíralapú *Bolha szelleme* (1819/20) temperával, arannyal bővítve igazi festménynek számít-e 21 × 16 centis méretben? Hol végződik a rajz kézimunkája, és mi számít dúcon született igazi nyomtatványnak?

Mintha Blake-et hidegen hagyná ez az árképzést segítő szatócsmentalitás, hiszen nem vevőre hajtott. Sőt, nem a nyilvánosság sikerére. Idősebb korában

is megelégedett egy szektaként működő kicsiny csoport, az úgynevezett Ősök bálványimádatával. „Olvasóit és nézőit nem közösségé kovácsolta egybe – legalábbis így magyarázta e tudatos szabály-kerülést a művész jó ismerője, Földényi F. László –, hanem inkább kirekesztette őket." (Nem is állhatta a piacra dolgozó sztárokat, élükön az agyonhájpolt Reynoldssal, pedig a kiállított művek tanúsága szerint fantáziában nem is állottak egymástól olyan távol.)

Ez a műfaji közöny valahonnan ismerős. Nem csak a klasszikus avantgárd – egy Klee, egy Cocteau – fütyült a vaskalapos besorolásokra, de a poszt-posztmodern világban sincs olyan kurátor, aki pontosan szétválaszt szobrot objekttől, installációt 3D-ambícióval alkotott formázott táblától. És láss csodát: amit az akkori befogadó közönnyel nyugtázott, ma e szabályszegést akadémiákon tanítják, és az eredményt veszik, mint a cukrot.

Szöveg-igény. Szerb Antal szerint „Blake inspirációja nem volt pusztára vizuális, ismerte a verbális inspirációt is… Több helyen a legnagyobb határozottsággal állítja, hogy műveit szellemek diktálása alapján írta." Írta, majd illusztrálta, ennek valamennyi esztétikai következményével. *A Halál házának* (1795/1805) nagy szakállú öregembere azáltal tűnik végtelenül gonosznak, mert a látványt írásban fejti ki az Urizen könyvében. Különben csak egy fésületlen vénembernek látszik. A szép szende szűzleány azáltal látszik a véges élet szépségeitől megfosztottnak, mert a Thel könyvében minden le van írva: „olykor egy-egy harmatos síron csöndben megállt és figyelt a mélységek hangjára, míg a saját sírhelyére ér s ott leheveredett" (Somlyó György fordítása). Látomásai betűk nélkül megfejthetetlenek lennének, betűkkel is csak az átlagosnál nagyobb beleérzés segít. Amikor a szövegháttér nem sajátja (Dante, Shakespeare vagy Gray esetében), akkor is érvényes az a cím, amelyet a Szépművészeti kiállítása 108. tételének, az *Isteni Színjáték*nak a művész maga adott: *Írás a kapu fölött*. Aki nem olvasta soha, hogy „lasciate ogni speranza voi ch'entrate…", az sose fogja megérteni, hogy mit keres a két hálóinges figura egy repkénnyel futtatott nyílás mellett és ciprusokhoz hasonlatos gejzírek előtt.

William Blake
Illusztráció Dante
Isteni színjátékához
Canto 3

Megjegyzendő, hogy a tárlat legtöbb művészéhez elég némi beleérző képesség, hogy a néző látva lásson, mert Samuel Colman *A Templom lerombolása* (1830/1840) című lazúrosan festett manieristákat megszégyenítő gyönyörű látomása, vagy John Robert Cozens szinte absztrakciót súroló *Milton-illusztrációja* akkor is transzcendens gondolatokat működtet, ha nincs mögötte bibliai és irodalmi műveltség. Ugyanis önmagukban erős művek.

A kép mellett a szöveg, amely nélkül a látvány „nem áll meg a lábán", szintén ismerős. A konceptuális művészet – mintegy a tiszta vizualitás ellenhatásaként – nemcsak rehabilitálta a kommentárt, hanem a műegész szerves részévé tette. Próbáljon valaki manapság úgy végigsétálni a Velencei Biennálé pavilonjain, hogy nem teszi föl olvasószemüvegét. Kukkot sem fog érteni a tárgyegyüttesek, a folyamatábrázolások és a videóklipek többségéből. Igaz, ha Blake feltámadva járta volna be a Giardinit és az Arsenalét, leginkább azt sajnálná, hogy nem volt a maga idejében mikrofonja, robotja vagy legalább egy jó kis (deus ex) machinája. Azok még erőteljesebben festették volna alá Próféciáit.

Nincsen remény, nincsen remény. Blake a fentebb érintett műfaji és technikai keretek betartásával pályájának még első felében alkotott két művet, amely ma fontosabbnak tűnik, mint egész vizuális életműve: két karizmatikus allegóriát. Egyik a *Newton* (1795/1805), egy hibátlan szép férfiakt hátat fordítva az írizálóan gazdag felületű sziklafalnak (az egész világnak!), aki egy ión csigavonallá tekeredő lepelre körzővel rajzol valamit. Ez a szépség önmagában is kettős jelentésű. Mint Buttshöz írt verses levelében kifejti: „Ami másnak semmiségnek tűnik / engem könnyel vagy mosollyal tölt el, / mert kettős látást lát a szemem / és kettős látás van mindég velem."

William Blake
Newton

Newton a blake-i ikonográfia bonyolult mitológiai rendszerében a Rossz megtestesítője, miközben az emberi természetben lévő Ész szimbóluma. E kettősség teremti meg azt a Racionalizmust, amely akadályozza a létezés legfelsőbb értelmét, a korlátlan Szabadságot. Ebben az összefüggésben természetesen nem a hús-vér angol fizikus-filozófus a fő tettes, hanem annak égi mása, akinek persze e gondolatmenet szerint igazi családfája van, ahogy ezt egyik versében meg is fogalmazza. „Voltaire, Rousseau, hiába mind, / Hiába mind a gőg, a gúny / …Mert Newton és Démokritos / Híres atomjai csupán / Homokszemek mind a partokon, Hol Izrael sok sátra áll" (fordította: Petra-Szabó Gizella).

Ennek a Newtonnak van egy párdarabja Blake-nél, ez a másik allegória: a *Sátán eredeti dicsőségében* (1805). Ő is szép. Hiába Sátán, ő itt a jó megtestesítője, azaz a Szabadságé, amely összetöri az ész által gúzsba kötött valamennyi nyűgöt. Maga a lázadás, amely nem törődik se Istennel, se Emberrel, csak az Igazsággal. Pozíciója olyan, mint Salvator Mundié az utolsó ítélet-ábrázolásokon, döntésével szemben nincs apelláta.

William Blake
A Sátán a maga eredeti szépségében

A Newton versus Sátán, azaz a Rosszá változott Ész és a Jóvá változott Szabadság szimbolikus – egyébként soha le nem rajzolt – párviadalában nem kétséges, hogy az utóbbinak van igaza, de az előbbi győz. Ő az érdekesebb és erősebb alkotás.

Ráadásul a Blake óta eltelt kétszáz évben is mintha az előbbi állna nyerésre, és ez még a művészet számára sem a legjobb hír.

A kiállítás adatai

Menny és pokol házassága. William Blake és kortársai. Szépművészeti Múzeum, Budapest, 2025. szeptember 26 – 2026. január 11. Kurátorok: Alice Insley és Regős Csilla.

Matisse ellenszélben

Henri Matisse a Szépművészeti Múzeumban

A cím magyarázatra szorul. Merthogy – személyes vélemény – a múlt század egyik legnagyobb avantgárd művészének, a fauvizmusnak (értsd a francia expresszionizmusnak) és az École de Paris-nak (értsd az elegáns posztexpresszionizmusnak) régen várt főszereplője, a Szépművészeti Múzeum idei vendégeként mégsem okozta azt a katartikus élményt, amelyet megérdemelne, és amelyet más körülmények között talán meg is kapott volna. Ellenszélben nehéz. Ez a beszámoló erről szól, és meg sem kísérli, hogy Henri Matisse géniuszát érdemben méltassa.

1. Rossz időben volt rossz helyen nálunk ez a mustra. Hieronymus Bosch méltán nagy sikerű tárlata *után* csak akkor lehetett volna a figyelmet feljebb srófolni a Hősök terén, ha az oly sokszor lenézett és mellékesnek tartott ürügy, a művek *témája* azt kiköveteli. Ha a világvége késő középkori – manapság kitüntetetten aktuális – érzetét le tudta volna győzni a modernitás tegnapelőtti hangulata. Ha vér és arany, szex és misztika nem lenne eleve esélyesebb, mint a l'art pour l'art bármennyire is kifinomodott látványa. Aktok, ablakok, vázák, virágok, szépen kivágott mintázatok – ezeknek a Matisse-motívumoknak kellene versenyezni a száraz tónak nedves partján szaladgáló unhatatlanul vicces lábasfejűekkel és a lóháton önkielégítő ártatlanul romlott szereleméhes hordákkal. Azokkal a Bosch-víziókkal, amelyek szemfogók és érdekfeszítőek, mert hát a tiszta festészet nyelvét még és már nem (mindig) érti a mai közönség. A sznobok nem akarnak tudni erről, pedig népművelőktől kurátorokig sok keserű tapasztalatot oszthatnának meg a kiállításszervezők velünk, a „kinnfentesekkel". Mesélhetnének, hogy a civilizációtól elzsibbadt szemeket mennyi trükkel, ravaszsággal, blikkfanggal kell(ene) rávezetni a „modern művészet" befogadására, annak az üzenetnek az élvezetére, amikor a festészet elérkezik a nem is absztrakt, de nem is mesélő kedvű *témátlanság* paradicsomi mezejére. A *csak* művészet érdekek nélküli világába.

2. A párizsi Pompidou, mint ennek az életmű-kiállításnak az egyedüli kölcsönzője, noha gazdagságában, minőségben, intelligenciájában a saját nemében páratlan gyűjtemény, – bármennyire furcsa – a Matisse-mű hiteles

bemutatására mégsem alkalmas és elégséges háttérintézmény. (Kerülendő a kiigazítást: saját múzeumunk korán szerzeményezett grafikái is szerepeltek a kiállításon.) Pláne, ha nincs itt az egyik fő mű büszkeségük, a *Dekoratív nőalak ornamentika előtt* (1927) a maga keleties extravaganciájával, vagy a joggal elhíresült *Román blúz* (1940) a maga frivolan rajzos folklór-parafrázisával. A távolmaradókért nem igazi kárpótlás a matisse-i életmű periferiális és itt túlreprezentált műfajai: a plasztikák és a vázlatok, a tervek és a művészkönyvek. Párizs Matisse esetében akkor is kevés, ha hozzácsapták volna Nizzát (és Vence-ot), New Yorkot (és Washingtont), de még a Philadelphiába költöztetett és páratlanul gazdag Barnes-gyűjtemény idecsábításával se lett volna a probléma igazán megoldva.

Ezek a csúcskollekciók ugyanis csak a glóbusz nyugati feléről hoznak hírt, pedig a Föld keleti felének is lett volna hozzátennivalója ahhoz, hogy érteni lehessen: ez a teljesítmény a világ-képzőművészet autonóm fejlődésének egyik utolérhetetlen minősége. Matisse az orosz gyűjtemények nélkül olyan, mint Botticelli Firenze nélkül. A szentpétervári Ermitázsban és a moszkvai Puskin Múzeumban tartózkodó – és mostanában nyilván bojkottal szankcionált – művekről lenne szó, pontosabban a két legendás századelőn élt műgyűjtőnek, Szergej Scsukinnak és Ivan Morozovnak a köztulajdonba „kommunizált" javairól. (Például az arabeszk motívumokból megszőtt *Harmónia vörösben* és *Csendélet kék asztalterítőn* vásznakról [1909], például a modernitás zászlóvivő kompozícióiról, a *Tánc*ról és a *Zené*ről [1910], de én speciel a moszkvai *Aranyhalak*tól [1911] számítom az új festészet eljövetelét.) Az életmű kronológiájából kiderül, hogy miután a keresgélő Matisseból igazi Matisse lett (1904/05), majd miután kiérlelt fauvizmusához hozzátette mediterrán inspirációit (1905/06), miután az akkori „kultúr-Európa", sőt Amerika is megismerte munkásságát (1907/08), a nagy presztízs és vele együtt a „nagy pénz" – köszönhetően a túlfinomult orosz mágnás-kasztnak – éppenséggel keletről jött. Volt pár év az első világháború kitöréséig, amikor a főszereplőnek előlépő avantgárd mester gyakorlatilag úgy dolgozott értő felvásárlóinak, mint hajdan a már szóba hozott Botticelli a Medicieknek. Festett és szállított, festett és szállított. Nem mellesleg, ezért – is – válhatott olyan szabaddá, mint Cézanne az apai örökséggel a háta mögött, vagy mint van Gogh, aki összeroppanó lelke által semmitől és senkitől nem zavartatta már magát.

3. Matisse 1906-tól a világ haladáspárti képzőművészetének vezéralakja lett. (Még nem Picasso vagy Kandinszkij áll az élen, és főként nem a többiek, a később felbukkanó izmus-sztárok.) Így ment ez 1914-ig, az első világháború kitöréséig. Tehát addig, ameddig az európai intelligencia ott gyűlt

össze, ahol akart, ameddig sovén határok nem szabdalták össze a földrész egységesülő kultúráját, ameddig útlevelek nélkül követhették a mestert kiállításról kiállításra. Ha kellett, Berlinbe vagy Nizzába, ha a pénz engedte, New Yorkba vagy Moszkvába. Sehol egy lövészárok vagy őrtorony. Ha ennek a külső szabadságnak a szó legjobb értelmében voltak haszonélvezői, akkor mi voltunk azok. Az „új idők új dalaira" fogékony Ady-követő magyar festők. Nemcsak hogy tud erről a vitathatatlan tényről a bírálható tárlat mellékleteként megjelent nagyszerű katalógus (szerkesztők: Aurélie Verdier és Fehér Dávid), de Gosztonyi Ferenc alapvető tanulmánya („Szemüveges professzor-forradalmár". Matisse a magyar sajtóban 1910 körül) ki is mondja – Popper Leót megidézve –, hogy mit jelentett „nekünk, hunoknak" ez a párizsi rebellió. „A szalonművészet célja a szórakoztatás és elalszunk tőle, Matisse-é a béke és megvadulunk tőle." Meg is történt ez a varázslat a naprakész, nagy reményű, szabadon gondolkodó fiatalokkal, mindenekelőtt Berény Róberttel és Czóbel Bélával, de hamarosan követte őket a későbbi Nyolcak többi tagja is: Kernstok és Márffy, Orbán és Czigány. Mind megvadultak, hála a nagyszerű francia inspirátornak.

Volt egyszer, 2006-ban egy nagyszerű kiállítás *Magyar vadak* címmel a Nemzeti Galériában. Passuth Krisztina alkotta meg akkor azt a koncepciót, amely a századvég és a századelő közötti hiányzó láncszemmel ajándékozta meg művészettörténet-írásunkat. A hangos szakmai visszhangot kiváltó tárlat óta tudjuk, hogy ez a magyar „pre-modern csoport" mi mindent köszönhetett Dufynek, Marquet-nak, Derainnek, Vlamincknak, (a „kis" fuave-oknak), de főként, elsősorban és mindenekfelett Matisse-nak. (Tizenhét vendégművel szerepelt akkor nálunk ő, ebből igaz, csak egyetlen festménnyel, de a litográfiák is jelezték a különleges kötődést. A többiektől volt azért vagy másfél tucat mű.) Mi lett volna, ha visszaadjuk e nagyszerű randevút, és ezúttal a protagonista mellé behívjuk a magyar tanítványokat? Mi lett volna, ha követjük a múzeum idei évadának legfigyelemreméltóbb – Geskó Judit tudományos asszociációkra építő – monstre kiállításának (Cézanne-tól Malevicsig) a technikáját, és most is idecitáljuk a távoli „tettestársakat"? Azokat a remek ifjakat, akik számára – Gelett Burgess akkori kortárs festő-költő szavaival – „a szín leírhatatlan… akik ilyen képeket festenek, minden disszonanciát meg fognak engedni maguknak. Elrabolták a naplementét és a szivárványt, négyszögekké és körökké aprították őket és odahajították őket úgy nyersen és vérezve a vásznaikra."

4. Mi lett volna a mostani kiállításon prezentált közegben a hajdani magyarokkal? Az abszurd szembesítésből, félő, nem sülne ki sok jó, és erről nem a mellőzött magyar tanítványok tehetnek, hanem sokkal inkább az

aránytalanra sikeredett kiállítás. De azért játsszuk le a szembesítés képzelt jelenetét. Már az előtérbe érve is valószínű, hogy alig értenék saját egykori lelkesültségüket, szerelmüket, a karizmatikus vezér iránt a szabadiskolában érzett olthatatlan bizalmukat. Talán elfogadnák a késői kezdés gyötrelmes próbálkozásait, az *Olvasó nő* (1895) már-már régimódi szentimentalizmusát, az *Önarckép* (1900) félszeg pesszimizmusát és a *Pont Saint-Michel* (1900) maszatolt pontokká málló félig sejtetett távlatát, azután viszont meg kellene torpanniuk a nem mindig meggyőző – és persze félszáz évvel később kiöntött – bronzszobrok előtt. Amelyekből érdemük szerint túlságosan sok van a Szépművészetiben, képből viszont kevés. Tényleg érdekesek – gondolhatnák a képzeletbeli magyarok – a felület Rodint is lehagyó rücskössége, az aktok szemérmetlen csavarodása meg a rángó, ideges körvonalak miatt. De hol van ez a szenvedély a tubusból kinyomott nyers színek vad vágtájától, a „lapos festés" provokatív tér-felfogásától és az izzó színeket lehatároló feketék brutális erejétől!? Ha megbocsájtók lennének, azt mondhatnák: mikor ló nincs, a szamár is jó, a nagy mesterek különben is „összes művet" alkotnak, azaz remeket és műtermi forgácsot egyaránt készítenek. Ha viszont ingerültek lennének, ki kellene mondaniuk: ez van, ezt kell szeretni, bőkezűbb is lehetett volna a világhíres múzeum.

Matisse Nagy Korszakával a magyarok tehát itt aligha találkoztak volna. Talán ha két emblematikus festmény, egy híres és egy nagyon gyönyörű, egy kissé sápatagra sikerült *Fényűzés* (első változat, 1907 a koppenhágai második sokkal elevenebb), és egy billenő statikájú, erotikusan hetyke és henye *Algíri nő* (1909) idéz valamennyit abból a szent tűzből, amelynél a művészetforradalmárok annak idején rendre megmelegedtek. Bár mintha látnám Berény Róbertet, aki megáll egy pici grafikánál, a kuporgó görcsös aktot ábrázoló *Kis világos fametszet* (1906) előtt, és azt morogja: „igen, ilyenféle kis utcanőkből fogok majd egy egész sor képet festeni, őrjöngjenek csak a műcsarnokiak." Így is történt szerencsére. (A katalógus Gosztonyi-tanulmánya egy-kettőt be is idéz ebből a sorozatból.)



Henri Matisse
Az algériai nő

5. Legyünk azért igazságosak. És nem csak azért, mert a kurátorok mindent megtettek, miközben csodát ők se tudtak csinálni. Ha ezt adták a franciák, hát akkor ebből kellett főzniük. De volt kettő + egy mű, ami miatt minden fanyalgás törlendő és minden fenntartás felejtendő.

Itt van az *Üvegajtó Collioure-ben* (1914). Ez a rejtélyes, hosszú művészettörténeti árnyékot vető, már-már a fekete monokrómiájával kacérkodó festmény, amely Fehér Dávid találó jellemzése szerint „egy általános közérzet



Henri Matisse
Üvegajtó Collioure-ban

és léthelyzet metaforájaként is értelmezhető". Magyar jelenünk anyagi és erkölcsi, pszichikai és borúlátó évadján találni se lehetne hangulatosabb festményt…

Azután itt van az *Ülő rózsaszínű akt* (1935/36). Ez a minimalizmust előre sejtő, aszketikus, szikár színekkel derengő nőalak, a kedvenc modell, Delectorskaya kísértetével, akiről még azt sem árulja el az irodalom, hogy miféle érzelmek is fűzték munkaadójához. (Matisse-ról nem szól a bulvár. Ő nem volt egy Picasso.) Csak az látszik – mint Marjolaine Beuzard írja –, hogy „a festmény felülete ezúttal is őrzi a művész kísérletezéseinek, a vonal többszörös visszatörlésének és egyszerűsítésének nyomait". Magyar jelenünk szempontjából az a tanulság, hogy a belső rend és a külső káosz megfér egyetlen kompozícióban.

És végül a néző részesül valamennyire a + élményből is. Ha annyira nem is, mint nekem volt szerencsém másfél évtizeddel korábban és „élőben" találkozni a művel, valamint az élményről beszámolni a *Mozgó Világ* 2008/10-es számában, de azért a teremsor apszissá alakított végében papírkivágatok, üvegablakvázlatok és fotók révén mégiscsak fölsejlik a 20. században oly ritkán és oly kivételes minőségben megvalósított Gesamtkunstwerk.



Henri Matisse
Rosaire-i kápolna

A vence-i Rózsafüzér-kápolna (1948/51). Ez a spirituális emlékmű, amelybe belépve mindeggyé válik, hogy ki keresztény (noha van benne Krisztus), ki mohamedán (noha arabeszkekkel teli a dekoráció), ki más vallású, mert úgy van megcsinálva, hogy istentelenül is lehessen benne fohászkodni. Annyian írták le és élték meg, hogy a modern kor létrehozta a művészet válságát. De csak a legnagyobbaknak adatott meg, hogy életük végén bizonyítsák: létre lehet hozni a válság művészetét is. Elsősorban e titkos recept megértése miatt érdemes itt és most Budapest Matisse-t nézni.

A kiállítás adatai

Henri Matisse. A gondolatok színe. Remekművek a párizsi Centre Pompidou-ból. Szépművészeti Múzeum, 2022. június 30. – október 16. Társkurátor: Fehér Dávid, a katalógus szerkesztői: Aurélie Verdier és Fehér Dávid.

Wanted

Dénes Valéria és Galimberti Sándor a Magyar Nemzeti Galériában

A pécsi Modern Magyar Képtár gyűjteménye őrzi a magyar avantgárd egyik fő művét, amelyről eddig úgy tudtuk, hogy Galimberti Sándor festette, *Amszterdam* a címe, és 1914-ben készült. A Nemzeti Galéria életműkiállítása után immár kétségtelen, hogy a művet Dénes Valéria festette, Scheveningent ábrázolja, és 1915-ben készült. Bocsánat a blaszfemikus hasonlatért, de mintha egy szakállas vicc köszönne vissza: igaz-e, hogy Jerevánban Moszkvicsokat osztogatnak? A hír igaz, de nem Jerevánban, hanem Tbilisziben, nem Moszkvicsokat, hanem Volgákat, és nem osztogatnak, hanem fosztogatnak.

A komolytalan bevezető után következzék a komoly lényeg. Élt egyszer hol Kaposvárott, illetve Budapesten, hol Nagybányán, illetve Bécsben, hol Párizsban, illetve Hollandiában egy festő házaspár. Egymásra találásuk körülményeit, röppályájuk pontos ívét, művészi hitvallásuk részletes kifejtését fölfalta a múló idő. Képeik kilenctized része lappang vagy elpusztult. Az asszony harmincnyolc éves volt, amikor 1915-ben tüdőgyulladásban váratlanul meghalt, a férfi harminckettő, amikor felesége temetése után két nappal szíven lőtte magát. Maradt utánuk egy hároméves kisfiú, néhány tucat festmény, kevéske kiállításuk után sok értetlen kritika, néhány magasztos szó (leginkább Uitz Bélának, Kassák Lajosnak és Kállai Ernőnek köszönhetően), rengeteg dezinformáció, lényegében pedig hosszú-hosszú csend.

A mostani – a maga nemében szenzációs – tárlat előtt illik azért megemlíteni mint a témában úttörőket a periférián működő Mezei Ottó idegen nyelven megjelent tudományos publikációját az *Acta Historiae Artium*ban (1977) és Géger Melinda kutatói tevékenységét a Rippl-Rónai Múzeum jóvoltából (1994). Mindenekelőtt pedig a szélesebb nyilvánosságot kapó, ámde annál „költőibb" részletekkel félremesélt kismonográfiát (Corvina, 1979), amelyet Dénes Zsófia, a kedves unokatestvér (Ady egyik szerelme, amúgy jó tollú krónikása) mintha csak azért írta volna, hogy a kései korunk zavarosban halászó kitűnő szakemberének, Barki Gergelynek legyen mit helyreigazítania. A zavarosban halászás amúgy itt és most pozitív minősítés. Sőt, több annál: a pozitivista, majd szellemtörténeti, majd ikonológiai, majd hermeneutikai hullámok elcsitulásával annak a művészettörténeti-

muzeológusi magatartásnak a szép bizonyítéka az övé, amelynek centrumában nem az események, nem a stílusok, nem a motívumok vagy azok jelentésváltozásai a fő mozgatórugók, hanem a tények újraértelmezése. Mondhatnánk legeslegújabb kori régészetnek, hiszen a magyar históriában megszokott, hogy az emlékek eltüntetése nem szakadt meg a középkor végével, de a Barki-féle szakmai know-how inkább a bűnügyi szférából ismerős. Meg persze egy manapság méltatlanul kevéssé emlegetett oknyomozó művészettörténész munkásságából, Passuth Krisztináéból. (Bővebben kifejtve a Barki Gergellyel folytatott és Topor Tünde által készített *Artmagazin* remek életútinterjújában.) A szerző mellett Rum Attila és Molnos Péter ennek az „iskolának" a legmarkánsabb képviselője. (Utóbbi éppen ez idő tájt publikálta – és a Kiesalbach Galériában fel is mutatta –, hogy a művek utáni nyomozás, a helyes attribúció iránti szenvedély, a „hogyan történt igazából" kérdésének már-már detektív-furorral rendelkező makacssága a motiváció igazi ereje. Megtalált képek. Felfedezések és meglepetések az elmúlt 20 év műkereskedelméből, kiállítás.) Tehát minél kevesebb a nyom, annál érdekesebb a feladat.

És a Galimbertik után – a többes számba itt beleértendő két szinte ismeretlen mellékszereplő is, egy Kaposvárott otthont találó olasz emigráns kisfestő apuka (Galimbert Alajos) és egy cseh származású, érdekesen kubizálva festő első feleség (Lanov Mária) is – van mit kérdezősködni.

A nyomozati anyag egy közel négyszáz oldalas aktában (bocsánat, döbbenetes alapossággal és tisztességgel megírt katalógusban) ölt testet. Példaként ideidézek néhány kérdőjelet, megfejtetlen rejtélyt, homályos pontot. „Fényképfelvételt is csupán egyetlenegyet ismerünk a házaspárról, azon is csak profilban látszanak" (4. old.). Galimbertinek az Iparművészeti Iskolában „eltöltött két esztendő mintha nyomtalanul telt volna el életében" (25. old.). „Sajnálatos módon Galimbertinek a bajor fővárosban töltött időszakával kapcsolatban sötétben tapogatózunk" (30. old.). „Galimberti első feleségével (Lanovval, P. Sz. J.) kapcsolatban rendkívül kevés konkrét adat, korabeli dokumentum… és kis számú korai alkotás áll rendelkezésre" (63. old.). Az 1909-es MIÉNK-kiállítás egyik művéről: „A sajtóban… pontosabb leírást nem adtak róla és reprodukcióját sem közölték, így azonosítani is lehetetlen egyelőre" (82. old.). Kaposvári ideje alatt „számos olyan műve született… amelyeket sem reprodukcióbókból, sem egyéb forrásból nem ismerünk" (88. old.). „Mindaz, amit ma ismerünk, csak ízelítő, hiszen például az ekkor készült rajzok közül csupán egyet ismerünk" (90. old.). „1909-es nagybányai tartózkodásával kapcsolatban információszűkében vagyunk" (95. old.). „Galimberti Lanovval kötött házassága az életműkutatás egyik leghomályosabb fejezete" (101. old.). Dénessel kapcsolatban: „két éven

át volt Matisse tanítványa, de sajnos egyetlen olyan festménye sem maradt ránk, amely egyértelműen az iskolához köthető" (125. old.). 1910-es útjával kapcsolatban: „Eddig azt sem sikerült kideríteni, hogy… végül pontosan hová érkezett" (136. old.). Az 1911-es Salon d'Automne-ra beküldött „négy elfogadott művét is kihívás azonosítani, közülük sem ismerjük mindet" (152. old.). 1912-ből: „A házaspár csekély számú kiállított képéből arra lehet következtetni, hogy ezúttal nagyméretű vásznakat küldtek be a tárlatra" (161. old.). „A Galimbertiék által bérelt házról nem maradt fenn sem korabeli fényképfelvétel, sem egyéb adat" (170. old.) Dénes Valéria képei kivétel nélkül jelzés nélküliek" (177. old.). A nagybányai Jubiláris Kiállításon Dénes „két kiállított tájképét sem tudjuk azonosítani, ahogy Galimberti összesen három kiállított tájképét sem" (181. old.). „Különös, hogy ennek az utolsó Nagybányán töltött több mint félesztendőnek a terméséből Galimbertitől nem maradt az utókorra egyetlen alkotás sem" (192. old.). „Elképzelhető, hogy Dénes Valy… ekkor (is) mintázott? Egyelőre ez a kérdés jelenti az egyik legnagyobb homályos foltot a festőnő életművének kutatásában" (202. old.). „Az 1913-as évből Galimbertitől egyetlen művet sem tudunk felmutatni" (205. old.). Nemzeti szalonbeli 1914-es kiállításukról: „A művek azonosítása pusztán a képcímek alapján komoly kihívást jelent, ugyanis számos ismert művet korábbi párizsi kiállításaikon más és más címen mutattak be" (213. old.). 1914-ben „ma egyetlen elérhető festménnyel kapcsolatban sem állítható határozott biztonsággal, hogy szerepelt Berth Weil galériájában" (222. old.). Az Amszterdam-képpel kapcsolatban: „minden egyéb ekkori mű lappang vagy elveszett" (231. old.). Így is túl hosszú a lista, de az olvasó nyugodtan beszorozhatja a fenti idézetek számát tízzel – kíméletből maradt el a többi.

A sok „nem tudást" még tetézi a katalógus-könyv függeléke és a kiállítás utolsó előtti terme, amely felsorolja a félre-attribuálásokat és a modelltévesztéseket. Továbbá a lábjegyzetek imponáló pontossága, amelyekben minden egyes „tudásért" megnevezi az adatközlő forrást. Ekkora erkölcsös alázatot csak az a kutató tud felmutatni, aki tisztában van a téma nehézségeinek nyomorúságával és a nagyotmondó szakmai blöffök könnyed kipukkaszthatóságával.

Mit tudható viszont?

A Nemzeti Galéria harmadik emeleti teremsorából mégis fölsejlik egy beteljesületlen, hamvába holt, de elemeiben mégiscsak rekonstruálható ikerteljesítmény. A két „nagy" Galimberti körül ugyan Rippl-Rónaik, nagybányai

Neósok, Nyolcak, francia rokon lelkek beteljesültebb életműve látható a múzeum más emeletein, de a „mi lett volna, ha…" drámai élménye csak a Galimberti–Dénes Vally-duó időszaki kiállításán látható. Páros teljesítményük több is volt, mint egy nagy szerelem által létrejött művészeti empátia lenyomata. Benne volt az is, hogy egy perifériáról származó kis egzisztencia – ez Galimberti – és egy budapesti asszimiláns zsidó származék – ez Dénes – összeolvadása, az Ady Endre fogalmazta „korrobori"-ja mekkora energiákat szabadíthatott fel a századelőn, és mennyire az egyetemes értékek elérését célozta meg az összeolvadásból fakadó robbanás. Még akkor is, ha sejthető: a páros pályaíve sokkal magasabbra ívelhetett volna, ha nincs tüdőgyulladás és nincs szívlövés. Egyetlen nyom – de micsoda nyom! – utal erre a fölfelé tartó ívre, az úgynevezett Amszterdam-kép (mostantól *Holland kikötő*), amelyről a cikk bevezetője szólt, és amelynek felfejtése önmagában is művészettörténeti tett.

Dénes Valéria
Holland kikötő

De ezenkívül is maradt néhány kinyomozott vagy körüljárt erős vagy tanulságos mű (Galimberti: *St. Raphael,* 1912, Dénes: *Utcarészlet*, 1913). (A többi talán egyszer majd előkerül a cikk címének szánt és Barki szinte kézjegyének számító WANTED felszólítás nyomán.) A fellelhető kevésszámú kép tematikája szinte mindegy is. Napraforgók, örökzöldek, háztetők, városképek asszisztálnak a nagy elképzeléshez.

Galimberti Sándor
St. Rafael

Leginkább alábbiakhoz. A következetesen alkalmazott madárperspektívákhoz, miáltal a háromdimenziós látvány egyre inkább sík alakzatot nyer (ez volt Cézanne leckéje). A konokul alkalmazott élre vágott formarendhez, miáltal a motívumok kubusokká (Picasso-hatás), esetleg félhengerekké (Léger-hatás) egyszerűsödnek. Az eltökélt vadsággal művelt ecsetkezeléshez, miáltal a kontúros szerkezetet csak körülbelül tölti ki a lazúros, nedves, olajfesték (ennyit tanultak Matisse-ból). És igen, egyformán festettek. Általtom magam, hogy a Dénes által kezdeményezett lazúros festés nála „másképpen" hat, a sávok között vágott, üresen hagyott felületek ugyanis olyanok, mint épületeken a dilatációs hézagok, míg Galimbertinél mintha minden egyneműbb és préseltebb lenne, de ez csak a szem beképzelt játéka. A lényegük így is, úgy is egy volt: szignók és címek nélkül, személyiségüket zárójelbe téve közös hittel áldoztak egy istennek, melyet jobb híján haladásnak, szabadságnak, művészet-forradalomnak reméltek. Barki Gergely a vallomásos utószóban azt írta, hogy „elsősorban a vehemens festői gesztusok brutalitása és kendő-

zetlensége” nyűgözte le. Bárhogy történt: szép munkát tett le az asztalra, illetve szögezett ki a múzeum falára.

A kiállítás adatai

A Galimbertik. Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria, 2024. október 10. – 2025. január 26. A kiállítás kurátora és a katalógus írója: Barki Gergely.

Tihanyi tétova tárlata

Tihanyi Lajos a Magyar Nemzeti Galériában

Leginkább a Balaton kávéházat bemutató vitrin fejezte ki a kiállítás lényegét. Benne a csavart lábú műkoloniál asztallal, a felturbózott Thonet-székkel, az aranyozott bronztól súlyos és petróleumos formát őrző csillárral, a stukkókkal, a majolikákkal, a léha élet láthatatlan, de az érzéki fantáziát megmozgató lábnyomaival. Az a nagy installáció a Tihanyi-kiállítás első termében (a Magyar Kereskedelmi és Vendéglátóipari Múzeumnak köszönhetően), és az a helytörténeti tanulmány a Tihanyi-katalógusban (Nagy László Bálintnak köszönhetően), amelyeknek az égvilágon semmi köze sincs a megidézett nagy és nagyságában is komplikált művész teljesítményéhez.

Hacsak nem annyi, hogy a kiállított enteriőrtől egész életében úgy menekült, mint ördög a szenteltvíztől, vagy testközelibb hasonlattal, mint Lukács György az apja bankigazgatói státuszától, vagy Radnóti Miklós a nevelőapa textiles miliőjétől. Csupa gyorsított Buddenbrook házi sors: magyar körülmények között egy vagy másfél generáció is elég volt, hogy egy polgári (ezúttal asszimilált zsidó) ivadék megundorodjék a biztos egzisztenciát jelentő burzsoá stílustól, és a kockázatos, de szabad életút választásával eleve kritikát gyakoroljon a felmenők által javasolt mentalitásról. Ami persze világnézeti váltással, ízlésbeli mássággal, Tihanyi esetében pedig sok-sok fegyelmezetlenséggel párosult.

Az apának, Tihanyi Józsefnek a kávéháza szegény Lajoskának, a gyermeknek, éppen annyira volt „hasznára", mint a kiskamaszkorban elkapott és süketnémává nyomorító agyhártyagyulladás. Gazdaggá is tette, meg „speciális" alkatúvá is érlelte. Úgy választhatta a művész-utat, hogy lázadnia sem kellett, mert szánalomtól vezérelt családi támogatást tudhatott maga mögött, továbbá úgy élhetett bohéméletet, hogy – legalábbis a történelmi fordulatig – rendelkezésére álltak ehhez az anyagiak.

Rengeteg dokumentum emlékezik meg személyiségéről. Nem csak azért, mert legrégebbi, még a nagybányai tanulgatóéveiből származó felnőtt barátjától, Tersánszky Józsi Jenőtől kezdve az egyik legutolsóig, a csúcsokon kattintgató zseniális fotóművész Brassai Halász Gyuláig, vagy a kortársak között is a nagy tekintélyű Fülep Lajostól kezdve a vele felemás érzülettel viseltető Kassák Lajosig annyian írtak, emlékeztek, leveleztek neki, róla,

vele, hogy figurája szinte eleven maradna akkor is, ha hiányozna mögüle az igazi lényeg, maga az életmű. És akkor még szó sem esett a nőkről, akik sűrű sorokban bolondultak bele a csupán szájukról olvasó, de mégis veséjükbe látó dendinek öltöző hendikepes sármőrbe. (Eleven emlékezetéről nem utolsósorban a Majoros Valéria által összeállított forráskiadvány gondoskodott mintegy ötszáz oldal terjedelemben.)

De nem csak Tihanyi, az ember van szép gondosan kipreparálva. Tihanyi, a művész, és ez ritka eset minálunk, – ahogy slamposéknál mondják – „fel is van rendesen dolgozva". Nem úgy, mint ami első igazi szakmai közegével, a Nyolcak többi tagjával megesett, illetve meg nem esett. Berény, Kernstok, Pór, Czigány, Orbán Dezső oeuvre-jének feltérképezése mindmáig hiányos, Czóbelnek jutott ugyan egy kis múzeum-ház állandó láthatással, de a többi hét művész közül legfeljebb Márffy Ödönnek „sikerült" megkapnia Rockenbauer Zoltán jóvoltából, amit a többiek is megérdemelnének: egy tudományosan kikutatott, megfogalmazott és bemutatott monográfiát.

Mert amilyen hányatott, hullámzó és depresszíven hangulatvezéreltnek számított Tihanyi Lajos életműve, akkora szerencséje volt a vele foglalkozó utókorral (meg azzal is, hogy műveitől nehezen vált meg, cipelte magával országról országra, s hogy párizsi hagyatéka így 1973-ban szinte egy tömbben került haza végre). Külön szerencse, hogy közeli francia és magyar barátai saját ügyükként kezelték az életmű repatriálását, hogy a bürokrácia – illusztrálandó az enyhülés korának naposabbik arcát – a „jó rendőr" szerepében tetszeleghetett, de a legnagyobb szerencse egy fiatal muzeológus akkori színre lépése volt.

Passuth Krisztina páratlan merészséggel, szabályokat is áthágva, eseményeket is felgyorsítva tette lehetővé annak idején, hogy a képek és rajzok mellett írásos dokumentumok, fotók, tárgyi emlékek tömege is hazaérkezzék, s hogy teljesebbé váljék a meglehetősen zilált és egyenetlen életmű befogadása. A mostani kiállítás legszebb gesztusa – a leglátványosabbról, a Balaton kávéház-vitrinről volt már szó –, hogy egész tárló emlékezik meg erről a valódi szakmai hőstettről, és hogy a katalógus is kiemelt írást szentelt a hajdani szenzációnak (Gergely Mariann: Egy életmű újjászületése). E nagy dobás nélkül nyilván nem születhetett volna meg Majoros Valéria gigászi monográfiája 2004-ben, de Passuth későbbi munkássága sem bontakozhatott volna ki e merész akció nélkül. Mindenekelőtt a Magyar Vadak 2006-os nemzeti galériabeli kiállítása és Tihanyi mindmáig legmeggyőzőbb tárlata 2012-ben, a KOGART Galériában.

Egy szó, mint száz: a Tihanyi-életmű többé nem titok, mást se kell(ene) vele csinálni, mint úgy rendezni – ezúttal születésének 140. évfordulója alkalmából –, hogy a nagy művek reflektorfénybe kerüljenek, és a kevésbé

fontosak, a futottak még-kategóriából valók, hátrébb legyenek húzva. Ez a szelekciós munka a kiállításrendezés lényege, de ennek hiányát általában nem minden életmű sínyli meg. A címszereplőé más eset.

Tihanyi a szó szigorú értelmében nem volt akadémiailag kiművelt mester. Közelebb járt az autodidaktákhoz, mint a profikhoz. Be-benézett ugyan az Iparrajz szabadiskolájába, később jó néhány hónapig szippantott a nagybányai levegőből is, értette a neósok modorát, és hamar kijutott Párizsba igazi Vadak után nézni. Az imitáció a vérében volt: úgy rajzolt izmosan küzdő aktokat, mint Pór Bertalan, úgy szerkesztett szobabelsőt, mint Ziffer Sándor, úgy színezett anyát gyermekével, mint Berény Róbert, főleg pedig úgy festett párizsi vedútát, mint a nagyon korán beérkezett és hamar sikert elérő, irigyelt kolléga, Czóbel Béla. Ahogy a nyelvet (több nyelvet) szájról olvasva grammatikailag hibátlanul tudta elsajátítani, oly módon ragadtak rá a légkörből áradó avantgárd stílusok. Mint oly sok polgár-értelmiségi-fiatal akkoriban: tele volt világfájdalommal és forradalomakarással, múltutálattal és antikapitalizmussal. Elképzelem, hogy mit érzett apuka kávéházának aranyozott stukkói alatt és a Balatont ábrázoló silány falfestményekkel szemközt… Mindent, csak ilyet ne! – érezhette. Akkor már inkább, ahogy Ady írta sokuk nevében is: „Sok szépet fog adni a Halál / Az élet kissé szűken mérte. / Eladom, amit a Halál ad, / Ki ad többet érte?" (1907).

Ha csak a pályakezdés izmusokból jelesre vizsgázó művei lennének az életmű legnagyobb tettei, gyaníthatóan elmaradt volna a kivételes művészettörténeti bánásmód. Igen: a *Cigány asszony gyermekével* valóban felmutatja a lényeglátó monumentalitás iránti tehetséget. Igen: A Pont Saint-Michel tényleg érzékelteti a madárperspektíva nyújtotta színes látvány szerkezeti szépségét. És igen: a *Zöld szobá*ban (mindhárom említett festmény 1908-ból) van Goghtól Gauguinig, Munchtól Rippl-Rónaiig valamennyi ihlető szellem igazán otthon érezhette volna magát.

Tihanyi Lajos
Cigány asszony gyermekével

Más kérdés, hogy ezek a korai művek – és főként a korai művek redundáns változatai – mekkora helyet haraptak ki a kiállítás nagy egészéből? A válasz: a tárlat arányaihoz képest túlságosan nagyot. További kérdés, hogy a rendezés hagyott-e elegendő légteret, amelyben jól érvényesülhettek volna a magyar festészet megrendítő, ünnepi teljesítményei, azaz a fő művek? A válasz: a tárlat arányaihoz képest túlságosan keveset hagyott. Hogy ez ne így történjen, ahhoz ugyanis érteni kellett volna a passuthi koncepció lényegét, azaz hogy „Tihanyinak nincs egyetlen homogén festői nyelvezete", merthogy kezdettől fogva festett zseniálisan is, és festett unalmasan is, festett érdekesen, sőt élete vége felé – de erről lejjebb – festett

rosszul is. Még pontosabban: Tihanyinak „egyszerre több nyelvezete is volt, s ezek nem feltétlenül illeszkedtek egyfajta fejlődési, kronológiai sorrendbe, hanem egymás mellett éltek".

Magyarán: ahhoz, hogy „az ünnepi teljesítmény" erősebben érvényesüljön, s hogy a festővel csak most ismerkedő látogató igazán beleszerethessen az életműbe, ajánlatos lett volna szakítani a szoros időrenddel, figyelembe kellett volna venni a béna földszinti teremsor csöppet sem nézőbarát adottságait, és főként centrumba kellett volna állítani a portrékat, a portrékat és megint csak a portrékat. Szülessenek azok 1911-től, a Nyolcakkal való kapcsolatának idején, készüljenek azok a Bölöni Györggyel való barátság intenzív korszakában 1912 és 1918 között, de jöjjenek létre azok akár a bécsi, berlini, pár darab pedig a párizsi vagy New York-i emigráció idején.

Titkuk nem, illetve nem csak a jellem megragadásában rejlik. Persze meggyőző a humanista művészetbarát Ciaclan Virgil szeméből sugárzó szelíd fölény (1914). Megráz a Fenyő gyerekek eltérő karaktere mögött egy soha meg nem írt, képzeletbeli novella (1915). Kassák portréja olyan, „mintha nem is ember, hanem egy kis sátán ülne a staffelei előtt" (1918). Bölöni tovább is elemzi a delejes hatást: „ha lefest nem csak a bőrödre kíváncsi és csontodra… hanem felhasítja ecsetje az epidermiszedet, meglékeli a koponyádat és belenéz, hogy mi lakik központi idegrendszeredben… Vele vonul be a magyar piktúrába a pszichológiai arckép." Ez a képesség érvényesül a szerkezetes-fauvos itthoni képekben, de mutatkozik akkor is, amikor Berlinben egyre távolodik a mimetikus módszertől, hogy a némiképp El Grecóra is rácsodálkozó személyiségeket a mágikus tér és a torzított forma éles szögei közé szoríthassa.



Tihanyi Lajos
Kassák Lajos

Legszebbek az Ethy-portré, Berény későbbi feleségének arcképe (1921), melyen már-már felvillan az intelligenciájából sugárzó és később kibontakozó depresszió, valamint a *Nagy önarckép* (1922), melyen szinte pléhpáncélba rejti a reménytelen világról alkotott különvéleményét, az „itt állok és másként nem tehetek" magatartásból fakadó „csakazértis" állapotot. Amúgy itt értettem meg, hogy a figura mellett a kaktusz – amely annyi más festményen is megjelenik a weimari Neue Sachlichkeit korában – valójában harci szimbólum. Arról szól, hogy ha az élet mostoha viszonyokat teremt, a tüskék arra azért jók, hogy megvédjenek a fanyar körülményektől.



Tihanyi Lajos
Ethy

E remekműveknek kellett volna centrumba kerülniük. Centrum helyett azonban előszobaszerű passzázsterekbe zsúfolódtak, átmenő forgalomban kellett magukért helytállniuk, hogy a figyelem rájuk terelődjék, és ne

az előzményekre meg az utózmányokra. Még a krétával rajzolt majdnem-kroki híresember-pantheon (Diego Riverától Tommaso Marinettiig, Miguel Unamunótól Franz Werfelig és mindenki, aki megfordult a párizsi Dome kávéházban) is jobb helyet vívott ki magának. Talán könnyebb műfajuk miatt a rendezés könyörületes volt hozzájuk. Mint a kávéházi enteriőrhöz a tárlat elején, amely figyelemelterelő gesztusával bájosan, de bután csacsogta szét a Tihanyi-élmény lényegét.

Az életmű tanulsága a rendezői önkény ellenére, azért így is megképződik. Tihanyi számára csak Az Ember volt igazi téma. Az Ember, aki számára ugyan mindvégig „észak fok titok, idegenség" maradt, és vele közösséget, mozgalmat, pártot, házasságot soha nem akart és nem is tudott alkotni, de ez volt az egyetlen, az igazi, a maradandó mondanivalója. A vágy, amely számára örök feladvány maradt. Se kubisztikus vonalvezetés, de torzító fiziognómia, se túldramatizált színskála, se a különböző izmusok vonzóbbnál vonzóbb kísértetei ettől a szerelemtől sokáig el nem tágította.

De aztán eltágította mégis. Történt pedig, hogy a húszas évek második felének Párizsában szép lassan fogyatkoztak körülötte a világforradalmárok. A másképpen gondolkodók. A meg nem értett hazai emigránsok. A körlet konszolidálódott, az életet jazzre táncolták, a művészet pedig a nyers kosztról boldogan áttért a gourmet-ra. A se hús, se hal modernizmusra. Az École de Paris és benne az Abstraction-Création elitcsoport Tihanyit elcsábította, elkábította, elváltoztatta.

Bár ne így történt volna. A kiállítás hátsó – túlságosan széles terjedelmű – részében sűrűn sorakoznak az elegáns színakkordokra, finom faktúrakontrasztokra, sok más érdemes francia és franciás festőhöz hasonlatos finom egyensúlyokra épített nonfiguratív festmények. Valamennyit a hitét elvesztő, önbizalmában megroppanó és alapkarakterét elhagyó Tihanyi festette. Valószínűleg nem a párizsi csoport stílusában volt a hiba. Sok jó művész csatlakozott ehhez a heterogén társasághoz. Sokféle irányba is indultak. Hans Arptól Martyn Ferencig nagy nevek jelzik e konszenzussal övezett magas minőséget. A baj csak az volt, hogy akármelyik irányhoz csatlakozott Tihanyi, az már nem az ő története, nem az ő személyisége volt. Túlságosan messzire került attól a pesti kávéháztól, amelynek ízlésétől ugyan egy világ választotta el, de amely úgy látszik mégis feltöltötte a tagadás ősi szellemének páratlan energiájával.

A kiállítás adatai

Tihanyi 140. Életmű-kiállítás, 2025. november 21. – 2026. február 15. A kiállítás kurátora: Gergely Mariann.

Idegenként a hideg pokolban

Farkas István a Magyar Nemzeti Galériában

Azért adtam a száz-egynéhány képnek, rajznak, dokumentumfotónak a fenti címet, mert a hívó szavak segítségében bízva – számomra – ők foglalják össze leginkább a Nemzeti Galéria Farkas István-kiállítását.

Idegen

„A kaland … egy kifinomult, kényes, gyanakvó, autoriter, féltékeny, türelmetlen, kegyetlen és vonzó idegen megjelenésével kezdődött" – írta visszaemlékezésében Marcelle Berr de Turique, a La Portique Galéria egykori tulajdonosnője, aki az 1930-as ismerkedés alkalmával szerencsére mit sem tudott a hozzá betoppanó és követelőzően fellépő ismeretlenről. Azért szerencsére, mert így az előítéletek nem tompították az első és mély benyomást. Marcelle nem tudta, hogy a „festő-külső" mögött dúsgazdag igazi nagypolgári háttér húzódik. Nem tudta, hogy látszólag rendezett családi körülményei valójában súlyos apakomplexussal terheltek. Talán még azt sem tudta, hogy az idegesítő negyvenes férfi frankofil kultúrája nem olyan felszíni máz, mint amellyel az École de Paris internacionális sleppjének többsége bevonta magát a Coupole és a Dome montparnasse-i kávéházaiban, hanem régről, még késő kamaszkorából eredt. Ez a „hun Párizsban" – Illyés Gyula kult-könyvét idézve – éppen nem volt reprezentánsa a Duna-menti kultúrának. Abban ugyanis még kevésbé érezte magát otthonosan.

Továbbá idegenként mozgott az érzelmi kötelékek között. Az még érthető, hogy korán félárván maradva erőszakos, elsőgenerációs, nagy hatalmú apjával, Wolfner Józseffel kapcsolata több volt, mint legendásan rossz, és még azt a vallomásnak szánt tisztázó levelet sem merte elküldeni, amely a dokumentumok között csodálatos módon mégis fönnmaradt. De az már kevésbé érthető, hogy szép gyermekáldással kísért házassága, további gyermekeket produkáló alkalmi kapcsolatai művészetét valójában érintetlenül hagyták. Mintha gyöngéd kötelék, erotika, szexualitás mind-mind lesüllyedt volna abba a mélybe, ahonnan az analízis szokta kirántani pá-

cienseit. (Kivételt egyet ismerünk, az is már a vég előszobájában készült. 1943-nak, azaz a létbizonytalanság személyiséget átformáló évének kellett elkövetkeznie, hogy *Szeretők* rajzsorozatában legalább a testi vonzalom leplezetlen alakját megjelenítse, ha már a lelkiek végleg elmaradtak.) És hiába készültek jó interjúk (Dorogi Katalinnak, Lampé Ágnesnek, Rádai Eszternek köszönhetően) – amúgy imádott – elsőszülött fiával, Farkas Charlie-val, az „északfok, titok idegenség" művész-apa belső világáról ő se tudott sokat mondani.

Valamint idegen maradt a társadalmi kapcsolatok szövevényei között is. Talán a bőséges apanázs akadályozta abban, hogy művészkollégái maguk közül valónak érezzék, vagy fordítva, talán ő maga érzett bűntudatot kivételezettsége miatt, és ítélte önmagát társtalanságra, mert mindegy is. Tény, hogy nemcsak a kortárs művészek, de később, 1934 után, mint a Singer és Wolfner kiadóvállalat vezérigazgatója, a gazdasági élet szereplői között sem talált igazi szövetségest. El is árulták rendesen. Végső tragédiájának egyik oka, hogy sosem tudta kialakítani az együttműködő szolidaritásnak azt a finom hálóját, amely kiélezett pillanatokban életet menthet. Gőgösebb, mélyebb, zárkózottabb volt annál, semhogy annak rendje és módja szerint kiadja magát szeretőnek, rokonnak, pályatársnak, beosztottnak.

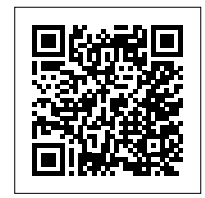
És idegenként kívül maradt a közösségek teremtette ideológiai, politikai és hitbeli díszletek színpadaitól is. Mint egy nagykapitalista ivadéknak – érezte – akkor sem lett volna sok keresnivalója a megalázott és megszomorított „alsóbb néposztályok" világában, ha az a világ nyilván kevésbé taszította, mint a sajátja. (Különben miért is hatott volna rá első tanítómestere, a nyomorultakat festő Mednyánszky László, és miért figyelte volna oly alaposan első világháborús önkéntesként, rajzoló haditudósítóként a páriasorsba kényszerített katonákat?)

Mint hazafiságban jeleskedő „majdnem báró" sarjaként még akkor is rosszul állt volna neki a bolsevikszimpátia, ha Párizsban össze is keveredett velük. (De a nacionalista antibolsevizmus ellen még akkor is be volt oltva, ha az általa vezetett kiadó folyóiratának, az *Új Idők* főszerkesztőjének Herczeg Ferencéről ez aligha mondható el, s ha az általa megálmodott szigligeti villa inkább hasonlított egy tornácos magyar kúriához, mint egy bauhausosan modern polgári villához.)

Így járt zsidóságával is. Vallási dolgokban érdektelen maradt: a tóraolvasástól és a szabályok betartásától éppúgy távol tartotta képzeletét és életvitelét, mint az asszimilánsok menekülő útvonalától, a kikeresztelkedéstől. Istenközömbössége akkor is megmaradt, amikor már csak ő segíthetett volna rajta. Úr volt, sőt úriember, akár akarta, akár nem.

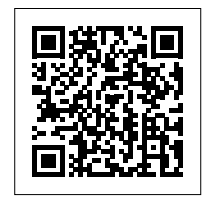
Hideg

„A hideg kékek és a sárga hideg tónusai éppúgy eltávolítják a két alakot, mint fókusztalan tekintetük és a megjelenésükben megnyilvánuló hiábavaló igyekezetük" – írta a *Végzet* című fő műről (1934) a sok jó és néhány felejthető tanulmányt fölsorakoztató vaskos kiállítási katalógusban a legjobbat publikáló Forgács Éva. (Kiemelendő még Markója Csilla művészetfilozófiai kérdéseket feszegető túlsúlyos esszéje, Kopócsy Anna mikro-megfigyelésekre alapozott friss dolgozata, s persze a zsidó pszichodrámára összpontosító S. Nagy Kataliné, aki mindeddig a legtöbbet munkálkodott a témán. Talán csak a New York-i galériás, Gát János írása lötyögött a vállalkozásban: ex chatedra kijelentései és redundánsan ismételgetett közhelyei a Farkas-témához nem tettek hozzá sokat.)



Farkas István
Végzet

De lehet-e egy sárga „hideg", hogy visszatérjek Forgács jelzőjéhez? Továbbá lehet-e „hideg" egy azúrkék égbolt az ívesen görbülő horizont fölött (*Lakatlan város*, 1931), egy elviekben meleg színű *Vörös asztal* (1931) a taszító társasággal benépesített vízparti verandán, és a főszerepbe állított lila-zöld akkord egyik legméretesebb festményén, a *Vihar után* (1934) címűn? Már miért ne lehetne!



Farkas István
Vihar után

Túl azon a szépen körbeírt felismerésen, hogy a Farkas-ikonográfia a fő műveket termő korszakában (1930–1934) eleve olyan látomásos jelenetekre koncentrált, amelyeken lelketlen, bájtalan és szerencsétlen alakok játsszák a főszerepet, és torkukból akkor is a váz halál hűvös lehelete szakad ki, ha van fölöttük napkorong, és a hőmérséklet minden bizonnyal a festett évszakra jellemző, de a „művészi hideg" technikai, sőt történelmi lényegét nem vagy nem elsősorban a választott téma hordozta.

A megtalált festék, a húszas-harmincas évek fordulójára oly jellemző anyaghasználat az, amely elárulja az ő iskolájának a titkát. A lenolajjal higított, porrá őrölt tempera fénytelen sugárzására ugyanis egy egész generáció csapott le. Azokról a novecentistákról, akik megcsömörlöttek az apák neobarokk zsírban úszó piktúrájától, s példaképüknek tekintették az archaikus megoldásokat, már sokszor esett szó. De temperáztak az art décósok és a „sachilchkeitesek", a neonaivak és a szürrealisták is – persze külön-külön és más-más kémiai módszerekkel. (Nem beszélve arról, hogy a megrögzött olajfestők e korban, mint például Vaszary vagy Hopper, Bernáth vagy Dufy, Berény vagy Feininger is úgy váltak naprakészen „modernné", hogy emul-

ziójukat habkönnyű vastagságban vitték vászonra, gyakran deklire vagy papírra. Temperásan festettek olajban is.)

„A temperakép optikai hatása száradás után fénytelen, annak ellenére, hogy a felhasznált kötőanyag olajat, sőt kencét is tartalmaz", írta máig érvényes tankönyvében az a Szőnyi István, aki jól tudta, mire oktat. Kisujjában volt a római iskolás technika, amelytől ő maga megszabadult ugyan, de tisztában volt a nemzedéki lázadás technikai külsőségeivel. Mélytüzű zsíros paletta használata a Farkas-generáció számára – világnézettől függetlenül – szinte egyet jelentett a humanizmusról papoló, de valódi emberségből megbukó, bőségben fürdő, de ízlésében megbízhatatlan tegnapok kultúrájával. A Titanic első osztályán utazók gusztusával, amelyet hitük szerint mindörökre elnyelt az óceán.

Farkas – sem Párizsban, sem Budapesten – nem szerette a vastag ételeket és a túlhabzó pompát. Az életrajzi töredékekből tudjuk, hogy önmagát „északi" beállítottságúnak, „understatemen" polgárnak, inkább az őskeresztény, de szkeptikus Márai Sándornak tartotta, semmint „fajtársának", a felháborodás örök lázában élő zsidó Zsolt Bélának volt szellemi rokona. Finnyás úriemberként az irtózatot nem hisztériával, hanem mély hallgatással, a félelmet nem fogvacogva, hanem szemet lehunyva, a dühöt nem öklöt rázva, hanem méla beletörődéssel élte át. Paraszimpatikus volt az idegrendszere.

Kékjei, vörösei, de különösen a rá annyira jellemző cián-zöldjei és mangánliláji oly fátyolszerűen terültek szét a képfelszínen (*A dombon,* 1931, *Z. Grófnő arcképe,* 1931, *Naplemente*, 1931, az ecset újrafelvétele után *Elment,* 1941, *Azt mondta*, 1941), hogy karcosan látszódjék az ecset sörtenyoma, amint kifogy belőle a festék. A faktúra olyan lesz ezáltal, mint a szilárd szén-dioxidba fagyott gyümölcsé, mint az üvegbe dermesztett hüllő bőréé, vagy mint a korcsolyától megkaristolt jégé. Dermesztő lenne ez a hangulat rosszindulatú szipirtyók, karmos kerti székek és vak tűzfalak nélkül is. De velük együtt vált teljessé, súlyossá, fagyossá a lét elviselhetetlen súlya. Az már tényleg csak ráadás, hogy a kiállítás látványát megtervező Varga Csaba és Kolozsváry Marianna (úgy is, mint kurátor) egyetlen térbe terelte és – a forrásokra hivatkozva – fehér rámával látta el a legszárazabb, a legbaljósabb, legfreskószerűbb, azaz a leghidegebb festményeket. Ha valaki nem tudná, innen megsejtheti: az egyetemes kultúratörténet több példát ismer a gyászt kifejező fehérre, mint a feketére.

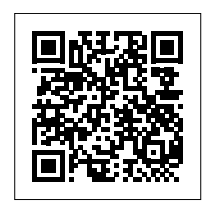
Pokol

„Farkas különös előérzettől hajtva, az 1930-as évektől lényegében már csak egyetlen motívumra függesztette a tekintetét, lenyűgözve, megbabonázva, delejezve: az emberi természetre, mint gorgófőre, amely elől szöknénk bárhová, elhagyva, bolygót hazát testet" – írta a katalógus vezető tanulmányának szerzője, Markója Csilla. Az idegenség: művészi adottság. A hidegség: művészi kifejezés. Ami viszont a festmények belső tartalma és a forma összerendezője, a Farkas-képek epicentruma, az a világélmény különös ereje. Legalábbis attól az időtől kezdve, amikortól negyvenhárom évesen magára talált. Így is maradt másfél évtizede.

Mert nem volt világa azonnal „nagy". Látszódott ugyan valami baljós előjel már az 1919-ben festett és Mednyánszky inspirálta *Ülő nő*nél is. (Mintha a modell depresszióját súlyos cukor- és szívbaj nehezítené.) Érezhető volt valami transzcendens búbánat az 1928-ban festett víz alatti tájat ábrázoló és francia költő-barátja, André Salmon befolyását mutató *Világok*ban is. (Mintha a kilukadt búvárruha miatt nem lenne innen menekülés…) De azért e két első évtized nem termett sem igazán eredeti, sem igazán megrázó látványokat.

Úgy látszik, hogy rejtély marad, talán mindörökre, hogy mitől lett 1930-ban egy kellemes École de Paris-útitársból össz-európai érvényességű látnok, egy elég jó festőből nagyon nagy festő. Ekkor még családja egyben volt, ekkor a bohém életvitelét még nem fenyegette a hazautazás réme, ekkor még a politika nem mutatta ki a foga fehérjét, legföljebb a világválság távoli moraja szűrődött át a kávéházak jól szigetelt vitrinjein. Valami történt a tudat alatt, az értelem fölött, a dolgok belsejében.

Tájai egyszerre csak megbolondultak. A horizont meggörbült, vagy maszatos felhő mögé bújt. A napkorong elveszítette izzó fényét, vagy lángra gyújtotta az enyészpontot. A növényzet pedig „Nem zöld volt, inkább éjszínű a lomb, / az ágak nem simák, de girbegurbák, / termése nem gyümölcs, de vad tövis" (Dante: *Isteni Színjáték,* Pokol, 13. ének, Az önpusztítók. Nádasdy Ádám fordítása).



Farkas István
A szirakuzai bolond

Figurái pedig egyszerre csak árnyakká váltak. Arcukat elveszítették, vagy bőrük alól előbukkant koponyájuk. Gesztusaik megismerhetetlenek lettek, de jobb is nem firtatni személyiségüket. *A szirakuzai bolond* (1930, szerintem a tíz legszebb magyar kép egyike) mozdulatát elemezve lehet választani: vagy a tüskés bot fegyverétől, vagy fasisztásan lendített karjától érdemesebb-e félni. A *Végzet*et nézve pedig André Salmonnal együtt érdemes töprengeni, hogy a vörös szakállas férfi

megöli-e a belékaroló halottsápadt nőt, „mielőtt hazaér", vagy így maradnak, örök kárhozatra várva. Annyian leírták, hogy szinte kínos megismételni, mégsem kihagyható. Az Auschwitz-előérzet nélkül ennek a félelmetes festészetnek nincs magyarázata. Ezt a történetet – mint ahogy a regényelmélet mondja – a vége felől írták.

Nem tudom, hogy Farkas István „beemelése" a magyar festészeti kánonba miért ment ennyire nehezen. Osztályidegensége, modernizmusa, párizsiassága önmagában nem magyaráz sokat. A pártállam szempontjából volt nála rosszabb is, az integráció mégis gyorsabban haladt. Absztraktabb is volt nála (például Korniss), zsidóbb is volt nála (például Ámos), franciásabb is volt nála (például Czóbel), mégis szekerük valahogy döcögött előrefelé. Szeretném hinni, hogy az arriválás nem azért ment és megy esetében olyan lassan, mert a magyar öntudat találva érzi magát.

Itt mindjárt folytatom a följebb kezdett Markója-idézetet, merthogy van befejezése. Így szól: „a magunkra vetett *elhűlt* pillantás soha nem volt aktuálisabb, mint éppen manapság." De jó lenne, ha nem csak ezért sorolnánk az igazán nagyok közé.

A kiállítás adatai

Kihűlt Világ. Farkas István művészete. Magyar Nemzeti Galéria, 2019. december 13. – 2020. március 1. Kurátor: Kolozsváry Marianna.

A kollektív bölcsesség haszna

Vajda Lajos a Szentendrei Ferenczy Károly Múzeumban

„Az első lépést egyedül kell megtenni, nem lehet osztagban" – írta a címszereplőről a hajdani titokzatos filozófus-barát Szabó Lajos, és ezt a mondatot idézi a zárótanulmányban Petőcz György. Pedig éppen ő, a szentendrei kiállítás és az alkalomhoz illő kötet társkurátora fordította meg a gondolatot, tegyük hozzá, igen eredményesen. Vajda újrapozicionálását ugyanis nem egyedül végzi. Egész osztag segíti a magyar művészet- és kultúratörténet nagy, talán egyik legnagyobb adósságának törlesztésében.

Háttér-információk

A Vajda-interpretáció visszhangtalan sziszifuszi munka lett volna (az 1941-es halál-dátumtól 1949-ig, a fordulat évéig). Először 1941–44 között azért, mert a margó margóján élő, a faji törvényektől sújtott és kommunistagyanús világból jött. Másodszor 1945–49 között azért, mert – ahogy *Paul Klee* mondatát idézte a könyv egyik tanulmánya – „nem támogat minket a nép". A szűk, beavatott csoporton, mindenekelőtt Bálint Endre és a külső-belső kritikus, Kállai Ernő cikkein kívül nincs is fontos publikáció e korból. Egy fegyelmezett, frakciókra tagolt, szinte pártszerűen működő csoport belső titka maradt az ügy, a fordulat évétől az ötvenes évek végéig pedig a titkok tudóira, az európai iskolások emlékeire is szigorúan ellenőrzött szabályok vonatkoztak.

Elég felemásra sikeredett tárgyalása a tegnapokban (a létező szocializmus kádári évtizedei alatt) is. A periódus érdesebb korszakára jellemző, hogy 1966-ban Szentendrén Passuth Krisztina – a mostani kötet egyik szerzője – megrendezhette ugyan az első hazai gyűjteményes kiállítást, de az éberség okán be is zárták azonnal. (Majd a slampos diktatúrához szépen illően, később a láthatást azért engedélyezték.) Még jellemzőbb Vajda utósorsa a kései Kádár-korban. Hiába szándékozott monográfiát írni róla az a Körner Éva, aki Derkovits-könyvével már bizonyította a modernizmus és a baloldali kultúra összefonódását, a kiadói engedélyt mégis az a Mándy Stefánia kapta, aki a politikailag szaggatott szélesebb horizontot nem bolygatta, és megmaradt a *Rottenbiller utcai társbérlet* művész-lakóinak mentális

katakombájába zárt, továbbá adminisztratíve tűrt kategóriában kezelt létmódjánál. A *katakomba* terminus egyébként a szerzőtől magától származik.

Rosszul sült el a Magyar Nemzeti Galéria 2008/9-es, a százéves jubileumra összecsapott tárlata is. Bevezetni a nemzetközi szcénába (és persze fölturbózni árait a műkereskedelemben) lett volna az Erdész Galériával közösen szervezett tárlat fő szempontja, csak éppen a kiállítás szellemi apportja lett mércén aluli. (Lásd György Péter idevágó cikkét, *ÉS*, 2009/5.) Az hiányzott, amire a Vajda-kérdés újragondolásához leginkább szükség lett volna: ki ő, s merre van hazája – persze átvitt értelemben –, meg az oeuvre értelmes szakaszolása, a hiányzó művek jelzése, továbbá az opusszámok bővítésére tett kísérlet. Magyarán: a mi szakmánkban ezt úgy hívják: az alapkutatás.

Látvány-információk

A szentendrei Ferenczy Múzeumi Centrumban rendezett nagy kiállítás *(Világok között. Vajda Lajos [1908–1941], élete és művészete)* nem csak a címszereplő utóéletének kiemelkedő jelentőségű mozzanata. Csúcsteljesítmény ez a mai magyar muzeológia történetében is.

Érdemes erényeit szétszálazni. A kilenc teremben százötvennégy festmény, pasztell, rajz és kollázs – se nem sűrűn, se nem ritkán, se nem agyonmagyarázva, se nem szükséges kommentár nélkül hagyva – értelmes tagolásban, de nem merev időrendben sorakozik. A vertikális láncot az elején megszakítja egy „white cube", egy fehér szoba hét önarcképpel. A legkorábbi 1924-ben készült, amelyen még a mimézis begyakorlásának kezdete látszik, az utolsó 1937-ből, a maszk-korszak absztraktnál is absztraktabb idejéből való. Így együtt ők: bevezetés a Vajda-lógiába, amúgy pedig a *Szemtől szemben* címmel látta el az intézményt képviselő másik társkurátor, Szabó Noémi.

Nyilván az ő leleménye a termek további elnevezése is: *Kezdetek 1922–1928* (válogatás a tanulóévek anyagából és az eddig soha nem látott magángyűjtemények darabjaiból). *Világok között 1928–1930* (ízelítő a keresés korszakából, amikor a szovjet avantgárd és Kassák, az alkalmazott grafika és a film, de főként és mindenekelőtt a szentendrei architektúra vonja bűvkörébe). *Utazás 1930–1933* (leletmentés a párizsi időszak emlékeiből, gazdagítva két fontos installációval, amely akkori olvasmányait és a saját maga által kiemelendőnek tartott műveit rekonstruálja egy fiktív könyvespolc és egy hiányosan rekonstruálható „ikonosztáz" segítségével). *Nullponton 1934* (kiemelés az életmű megtorpanó szakaszából, amikor a távlat beszűkül, és a téma kisasztalokra, korsókra, szobasarkokra redukálódik, akárcsak a negyedszázaddal korábbi kubisták képein.) *Otthon után 1935–1936* (merítés

a „Szentendre-program" keretében született és Korniss Dezsővel együtt végiggondolt konstruktív szürrealista periódusból, a szintetikus rajzok nagyszerű szériájából). *Fordulat 1936–1937* (kollekció a „Szentendre másképp" műcsoportból, amelyben a szerkezetet a lebegés, a reális motívumot a vízió dekonstruálja). *Idő és mozdulat 1938–1939,* (műcsoport a „téren és időn kívül" jegyében, ahol a primitivizmus élménye és a transzcendencia akarása egy sosem volt törzsi és egy sehol sem látható ortodox művészethez közelít). *A Semmi fölött 1940* (szinte teljes anyag a nemcsak méretre, de jelentőségükben is „nagy" szénrajzokból, melyek – főként Petőcz interpretációjában – leginkább még az amerikai absztrakt expresszionisták kompozícióira emlékeztetnek).

S hogy a néző jól tudatába vésse a széles fesztávot átölelő, a realitástól az irreálisig, a figurálistól a nonfiguratívig bejáró ívet, az utolsó teremben jut hely a *Látásmód és kifejezésmód* cím alá sorolt összefoglalónak is, a terem fókuszában a legnépszerűbb Vajda-művel, a *Felmutató ikonos önarckép* átértelmező magyarázat-mellékletével.

Vajda Lajos
Felmutató ikonos önarckép

A kiállítás e ponton kérlelhetetlen didaktikával, már-már gyorsítva pergeti a tanulandó anyagot. Pergeti – írtam –, és valóban, pereg is három kisfilm Gerhes Gábor, Horváth Dániel és Palotás Kincső animációs munkájának eredményeképpen. Ez itt és így túlzás. Híve vagyok különben a kiállítások intermediális fölszerelésének, és nagyon ünneplem, hogy egy külön szobában a számítógépen a kiállítottakhoz képest tízszeres mennyiségű – és remélhetően egyre bővülő – életmű a www.vajdalajos.hu-ra kattintva bármikor lehívható, mert ilyennek kell lennie az okos és célszerű technikának. De csomagolópapírra rajzolt állóképet, azaz a szerzői intenció által rögzített éppígylétet óriásvásznon bemozgatni éppolyan művészkedő blaszfémia, mint marcipánból szobrot készíteni Leonardo *Utolsó vacsorá*jából. Lehet, persze mindent lehet a radikális eklektika után, csak abból vagy ártatlan giccs lesz, vagy frivol pop-art munka. Vajdához egyik sem méltó, de ehhez a nagyszerű kiállításhoz sem.

A katalógus mint információforrás és mint alapkönyv

Nem született egzakt fölmérés, de benyomásaim szerint tíz művészettörténeti, kurátori, rendezői munkát bizonyító kiállításhoz manapság jó, ha egy katalógus készül. Vagy egy sem. A Műcsarnok és a Kiscelli Múzeum, a Vigadó és a Budapest Galéria, de a miskolci Hermann Ottó Múzeum vagy a szentendrei Művészet Malom kiállításainak többsége is nélkülözni

kénytelen a nyomtatott dokumentumokat. (Üdítő kivételek a Nemzeti Galéria és a Ludwig Múzeum minden hátráltató tényező ellenére kigazdálkodott kiadványai.) Ennek a cikknek nem témája az okok firtatása, de gyanítható: a hiányért nem csak a pénztelenség okolható, de erről máskor.

Mindenesetre tény, hogy a szentendrei Vajda-kiállítás katalógusához hasonló kiállítású, precizitású és mélységű kötet utoljára a *Magyarok a Bauhausban*, a pécsi *Janus Pannonius Múzeum* kiállítás-vállalkozásához készült, amelynek, tudjuk – érdemét ez nem kisebbíti –, létrejöttét tömérdek nemzetközi erő és kapcsolati tőke segítette. De még a Bauhaus-katalógus sem tudta azt, amit a Petőcz–Szabó-páros jegyzett: a kinyomtatott tükör pontosan megfelelt a látott anyagnak, és minden kiállított darab fényképpel szerepelt a majd háromszáz oldalas kötetben. Ami pedig mégsem szerepelt, az a kézirat nyomdába adása után került elő, úgy is mint igazi szenzáció: egy utólag megkerült „barna rajz" 1934-es évszámmal, azaz jól megbolygatva az életmű kronológiai logikáját. Szentendrén tehát ezúttal fölösleges pótcselekvéssé vált a jegyzetelés és a fényképezés, legföljebb egy toll és egy notesz birtokában volt érdemes fölskiccelni a kiállítás térképét.

Nézőbarát, olvasóbarát, kritikusbarát a katalógus, de ez önmagában talán még nem üti át a tudományos ingerküszöböt. Visszakanyarodva a bevezetőben említett és megfordított Szabó Lajos-idézethez: az „osztag" az, ami a szellemi teljesítményt igazán megemeli. A látványhű és kiállítást leképező forgatókönyv után ugyanis tíz szerző következik a könyvvé bővülő katalógusban, akik tízféle szempont szerint járják körül azt a Vajdát, akit eddig vagy tanácstalanul elhallgattak, vagy leparancsoltak a nyilvánosság színpadáról, vagy egyszerűen csak elrontották a megfejtését.

Külön elismerés illeti Petőcz Györgyöt és Passuth Krisztinát, akik már bizonyították, hogy szerzett joguk lehetne a téma egészének tárgyalására. 2016-ban kettejük tollából ugyanis megjelent egy könyvecske a Noran Libróná, amelyben feltörték a Rottenbiller utcai értelmezés hétpecsétes zárjegyét, a „megcímkézett", azaz a „földalatti" művész körül kialakult „megnemértettek" klubjának pártszerűen steril és távolságtartásra képtelen interpretációját. Már közös könyvük címe is sokat mond: *Ki a katakombából*, azaz ki abból a mindenkori hivatalos Magyarország által kijelölt zugból, amelyben a „vajdaság" megmaradhatott egy többségi kultúrát nem érintő és egy többségi közönséget soha el nem érő szekta-produkciónak.

Ha Petőcz egyedül írja a könyvet, akkor az ő „nagy elbeszélésében" talán túlhangsúlyossá vált volna a saját maga által fölfedezett analógia az amerikai absztrakt expresszionizmussal, Pollockkal, Rothkóval, s még az is lehet, hogy az utolsó műből, az *Örvénylő tér*ből (1940), azaz időben visszafelé magyarázná meg, hogy „a legjobb képek pedig azok, amelyek a vonalak

közötti viszonyok változásainak és meglepetéseinek sokaságát nyújtják a nézőnek, a sík egész felületén elszórva" (*Az absztrakt expresszionizmus felé,* 268. old.). A párhuzamkeresésben (-találásban) odáig merészkedik, hogy – végül is Petőcz „szabad bölcsész" lévén, nem köti a papírral megtámogatott művészettörténészeket oly sokszor bénító asszociációtilalom – a kései, a monumentális Vajdában fölfedezni véli az akciók által létrehozott „visszabeszélő" kép dialógusteremtő erejét, azt az interaktív módszert, amely a festészet halála után születő új festészettel mutatott kiutat. (Ilyenformán szaladt előre például Perneczky Géza, aki Picasso-elemzésében a kései műveket a posztmodern látómezejébe emelte.)



Vajda Lajos
Ősnövényzet

Ha Passuth Krisztina egyedül vállalkozik a monográfia megírására, talán az euroatlanti párhuzam nála föl sem merül (Picassót, Kandinszkijt és a Párizsban megismert indiánosdit tartotta mindig elsődlegesnek). Nála a súlypont a fordulatra, azaz a vajdai életműben megjelenő „primitivizmusra" esik, hiszen „akkor fordult a törzsi művészet felé, amikor nehezen létrehozott belső egyensúlya megingott" (*Vajda Lajos és a primitivizmus,* 222. old.), s ez a megingás a történelmi traumától nem leválaszthatóan, de mégiscsak betegség által sújtva mindhaláláig tartott.

De nem írta egyedül a kötetet, maguk mellé vette azokat a szakembereket, akik egy-egy részproblémáról értekeztek több-kevesebb sikerrel. Több sikerrel, mint például Rockenbauer Zoltánt, aki kimutatta a „szentendrei programban" a bartóki ihlet hozadékát, de határait is. Például Radák Juditot, aki Vajda vonalhasználatáról írt megjegyzendő sorokat, arról a lebegő struktúráról, amely már a pálya korai szakaszában is „térbeli bizonytalansággal" látta el az illékony kompozíciókat.

És kevesebb sikerrel emelték a kötetbe például Pataki Gábor kelet-középeurópai rokon lelkekről írt gyorsszemléjét, amely telefonkönyvszerű monotóniával sorolta föl a régióban föllelhető lehetséges vagy vélelmezett és „katasztrofizmusban" érdekelt rokon lelkeket. Messziről jött ember bármit mondhat – állítja a közmondás. Vajon hány kolléga ismeri Dolfi Trost vagy Alén Diviš produkcióját? Vajon lehet-e rájuk hivatkozni illusztrációk nélkül – éppolyan aha-élményben reménykedve –, mint az amerikaiakra? A hiba bennünk van, de talán a módszerben is, amely a sejtetett hasonlóság kimutatásával tudja le a munka nagyját.

Továbbá Véri Dániel gondolatmenetét is fölöslegesnek tartom, amely Vajda „judaizmusának" legfőbb bizonyítékát néhány héber betűs imakönyv lapjainak kollázsba illesztésével, a zsidó szociális szervezetekhez, mindenekelőtt azok menzájához kapcsolódó életrajzi passzusokhoz kapcsolta, valamint

hogy a holokausztban a festő „minden közeli rokonát meggyilkolták". (Így ez kevés. A nürnbergi törvények értelmében e sajnálatos tény bárkivel megesett, akinek kikeresztelkedése ellenére legalább egy nagyszülője izraelitának minősült.) Vajda ugyanis – ha már vallásról van szó – előbb az ateizmushoz, később az ortodox kereszténységhez vonzódott (lásd a kötetben Boros Lili *Vajda és Bergyajev* tanulmányát), de magánrituáléja, individuális spiritizmusa kivonta őt valamennyi kollektív hiedelem bűvköréből. Ha már néven kell krédóját nevezni, akkor használhatóbbnak látszik a vallásalapító Ábrahámmal való hasonlat (Petőcz használja ezt a terminust a katakombakönyvben).

Árnyból ennyi elég is. Mert a többszerzős és többnézetű Vajda-portré attól válik a közös bölcsesség, több kis narratíva összeadódó eredményévé, az Egyetlen Narratív Monográfiát helyettesítő gondolatfüzérré, hogy társként beemeltek két súlyos szerzőt. Két olyan művészettörténészt, aki sok ponton másképpen láttatja a címszereplőt, mint a társkurátor. S így van ez jól. Ha már a parlamentáris demokrácia az életben válságban van, ezúttal legalább a széptudományok életéből iktatódjék ki az „ein Mann, ein Wort" tekintélyelvű diktátuma.

Rényi András *Szegénység és tapasztalat* című dolgozata (Walter Benjamin tanulmányának kifordítását takarja a cím) alig állít kevesebbet, mint hogy Vajda már a szentendrei program begyakorlásának idején „nem jelentőként, hanem létezőként" alkalmazza a motívumokat, s hogy az autonóm módon sikló fekete vonalaiban már benne rejlik az út végének dekonstruált világa. „Van valami szegényes céltalanság, világnélküliség a ceruzának abban a tétova mozgásában, amit leír a felületen" (177. old.) – írja. A jól szakaszolható életművön belül tehát nem a periódusok különbözőségére, hanem a teljesítmény kontinuitására hívja föl a figyelmet. Lejjebb pedig azt írja, hogy „Bármily bizarr módon hangzik, ami az egyenletes felületen ide-oda »csúszkáló« figurákon átüt, ami létszerűen átlátszik rajtuk, az leginkább a képsík mivoltától megfosztott közös hordozójuk, a nyers papír maga" (182. old.). Ha nem tudnánk, hogy a téma ezúttal Vajda konstruktív szürrealista korszakára vonatkozik, joggal hihetnénk, hogy a nagy fekete képekről van szó, merthogy a hirtelen stílusfordulatok ellenére a világlátás lényege valójában ugyanolyan. Vonalak vannak ott is, a fekete szín dominál azokban is, és a csomagolópapír „szegénysége" végig változatlan. Minden esetre az interpretáció végén, írásának saját logikáját követve leszögezi, hogy Vajda életművét a kortárs Klee és Picasso „egyenrangú társává" (189. old.) avatja a kollektív művészettörténeti emlékezet. Összefoglalva: ez esetben nem Pollockról, nem Rothkóról, nem amerikai absztrakt expresszionizmusról érdemes beszélni, itt a távlatot vesztő, a történelemtől is megsebzett magányos *európai* entellektüel által vizionált látványról van szó.

Forgács Éva *(Vajda az európai avantgárdban és azon kívül)* még keményebben opponálja a legtöbb tanulmányon végighúzódó állítást, jelesül Vajda viszonyát a baloldalhoz. Tény, hogy a MUNKA-körben végzett lázas, lelkes kollektivista attitűd 1934-től, azaz Párizsból való hazaköltözése utáni időszaktól számítva, szertefoszlott (Passuth). Azt is kár tagadni, hogy Vajda – nyilván a szovjet híreket pontosan megfigyelve – éppen akkor távolodott el a nemzetközi kommunista mozgalomtól, amikor legtöbb nemzedéktársa éppen az elköteleződést választotta (Pataki). Az is a faktológia körébe vág, hogy magányos természete, zseni-komplexusa (Petőcz), a „békanyálas" festészet kompromisszumaitól irtózó ízlése a hozzá legközelebb álló „létező baloldal" művészeitől is elszigetelte (Várkonyi György: *„Sem rokona, sem ismerőse"*). Tagadhatatlanul kiábrándult a kétarcú civilizáció eredményeiből, mélyen lenézte a fogyasztói társadalom – általa még alig ismert – hozadékát, és nagy gyanakvással figyelte a tradicionális közösségeket romboló ipari fejlődés valamennyi jelét. Ez a spengleri pesszimizmus benne volt a harmincas évek levegőjében, mint ahogy az a végtelen csalódottság is, ahogy a felvilágosodás emancipatorikus eszményeit a totalitárius diktatúrák pillanatok alatt fölzabálták. Forgács arra figyelmeztet, hogy ez az igen árnyalt vajdai undor egyáltalában nem hasonlít a hivatalos állami kultúrák, a mainstream-rendszerek haladásellenességére, s hogy a festő számára „az is világos volt, hogy a modernitás tényleges ellenségei a nácizmus és a sztálinizmus" (212. old.). Logikailag innen csak egy apró lépés, hogy kijelölje azt a kitüntetett helyet, amely Vajdát megilletné a nemzetközi és a hazai művészeti életben is. Illúziói persze nincsenek. A külföldi integrációt nehezíti, hogy nem volt saját korában jelen a tett színhelyén, s mi mindannyian tudjuk, hogy az úgynevezett „felfedeztetések" mennyire ritkán járnak sikerrel. (Lásd a Csontváry vagy újabban a Kazovszkij körüli kevés eséllyel kecsegtető próbálkozásokat.) Lehet persze a Pollock-hasonlattal próbálkozni, és az is sokat számít, hogy ma itt és most, Magyarországon és 2018/19-ben megszülethetett minden idők legjobb Vajda-kiállítása és az ahhoz kapcsolódó minden idők legokosabb Vajda-kötete.

De Forgács Évával együtt a recenzens sem tud mást mondani, mint ahogy e tanulmány zárómondata fogalmazott a 215. oldalon: „Olyan globális kultúrpolitikai és politikai konstelláció is szükséges, amelyben Vajda életművének befogadása lehetséges lesz."

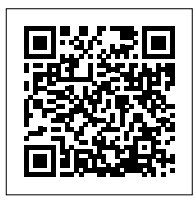
A kiállítás és a könyv adatai

Világok között – Vajda Lajos (1908-1941) élete és művészete. Szentendre, 2018. november 11. – 2019. március 31. A kötet szerkesztői: Petőcz György, Szabó Noémi. Szentendre, Ferenczy Múzeum, 2018.

A ló szelleme és a körző valósága

Konok Tamás és felmenői a Műcsarnokban

Leonardo lovas szobra. Salgó vára. A budai Postapalota. Orosz anya gyermekével. Graphidion. Mi kapcsolja össze a Szépművészeti Múzeum büszkeségét, a felvidéki várról készült tájképet, a trianoni ország első nagyobb középületét, a fényképész haditudósító felvételét és az absztrakt festményt? A vérvonal. Kevésbé patetikusan: a műcsarnoki kiállítás előszobájának falán látható az a lenyűgöző családfa, amelynek eredőjénél a magyar reformkori szobrászat óriása, Ferenczy István, lombjának csúcsán pedig a mai magyar (kicsit francia, kicsit svájci) modern művészet élő klasszikusa, Konok Tamás neve áll. Igaz, a lovas szobor helyett itt csak a „négy utolsó nemzedék", a két Sándy és a két Konok szerepel, de szellemként a Leonardónak mondott ló láthatatlanul mégis jelen van. Ha egy művészettel megáldott-megvert családra rázuhan egy világ-nagy hagyaték, azaz a Ferenczy István által gyűjtött reneszánsz és barokk kisplasztikai gyűjtemény – közepében a rejtélyesen gyönyörű lovassal –, az akkor is égi jelnek számít, ha az örökösök csak a harmad-unokahúg jogán részesültek ideig-óráig a javakból.



Leonardo da Vinci
Lovas

Mert idősebb Sándy Gyula, ez a rokonszenves Bach-korszakbeli tájfestő kismester csupán a nobilis ős testvérének unokáját, Jánosdeák Paulinát vette el Rimaszombaton, de így is letéteményesévé – és sok évtizedes pereskedés szenvedő alanyává – vált. És továbbadhatta a kiválasztottság tudatát hordozó örökséget fiának, ifjabb Sándy Gyulának, ennek a figyelemre méltó építésznek, aki leginkább hazafias okokból adta tovább a kincset a Szépművészeti Múzeumnak, (amely múzeum pénzen kívül még a proveniencia föltüntetésével is adós maradt). Majd a családba nősülve idősebb Konok Tamás alsó középosztályos szegénysége és megélhetési katonáskodása ellenére is őrizte a hagyományt, a művészet – ezúttal a művészi fényképezés – gyakorlását, hogy aztán az egész „gén-kosarat" mindenestül átadhassa fiának, ifjabb Konok Tamásnak.

Lovas szobor tehát nincs, de az imponáló családfával szemközt egy asztali vitrinben, éppen idősb Sándy és ifjabb Konok kiállított zsebórája között, ott egy jellemző tárgy, amely ha beszélni tudna, kifecseghetné az iskola

titkát. Az időmérők között kiállítottak egy körzőt, a közbülső generációt képviselő építész tulajdonát, az ifjabb Sándyét. Ez hivatott illusztrálni a jól kitalált kiállítás címét, a *Metszéspontok*at. Kár, hogy nincs ott egy még régebbi szerszám, pedig van annak is irodalma, és az is az örökség része. Ferenczy István „szobrászkörzőjét, amelyet még Rómában vásárolt – írta Konok Tamás az *Emlékkövek* című memoárjában –, képeim festéséhez gyakran használom. Érintésén érzem kéznyomát és alkotó akaratának erejét." Szaladjunk végig azért az egymás utáni generációkon, nincs tanulság nélkül.

Idősebb Sándy Gyula festő 19. század utolsó negyedében alkotott és itt kiállított hat vászna még nem hordozza a kivételes képesség oroszlánkörmeit. Salgó, Somoskő, Csesznek, Léva ízes kicsiny vedútái éppen úgy billegnek az ideális, a heroikus és a történeti tájképtípusok között, ahogyan azt a lokálpatriotizmus, a lojalitás és a pontosság között egyensúlyoztak az *Osztrák–Magyar Monarchia írásban és képben* című reprezentatív albumban az illusztrációk. Ahol pedig nem volt műemlék, mint a *Hegyi tó* című képecskén, az meg éppen olyan, mint a kor amerikai festészetének sziklás tájakat ábrázoló vadregényei (Bierstadt, Cropsey stb.). A perifériák átlagfestészete ugyanis hasonlít egymásra, akkor is, ha a centrumtól keletre született, akkor is, ha a centrumtól nyugatra. A középen ekkor már a plein air dívott. Üdén igyekvő és szorgalmas mintakövető e teljesítmények zöme. De azért jó látni bennük az értékbe vetett rendíthetetlen hitet.

Ifjabb Sándy Gyula építész tehetségét már másféle anyagból gyúrták. Erős vár a mi Istenünk – ezt fejezte ki masszív, puritán evangélikus templomaival. Lelki öröksége nyilvánvalóan kapcsolódott a hazához, pontosabban a felvidéki tájhoz, a protestáns erkölcshöz és ahhoz a kulturális múlthoz, amely vallási, etnikai és vagyoni különbségtől függetlenül közös otthonának érezte a Kárpát-medencét. Tégla-gótikástól és pártázatos reneszánszostól, kastélyostól és kontyolt tetejű parasztházastól. Többet tanult a nála csak kevéssel öregebb Pecz Samutól (Országos Levéltár), mint a nagy tekintélyű Steindl Imrétől (Parlament), még többet pályatársától, a talán sikeresebb Foerk Ernőtől (szegedi Fogadalmi templom), de ez tárgyunk szempontjából kevéssé érdekes. Fontosabb, hogy neki már személyes köze volt a „körzőhöz", a minőségi munkakultúra jelképéhez, és – ha anyagilag nem is, de „spirituálisan" annál erősebben – köze lett a lovashoz, az európai centrum-művészet pár arasznyi hírvivőjéhez.



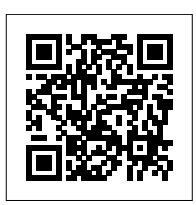
ifj. Sándy Gyula
Postapalota, Budapest, Krisztina krt. 6.

Valahányszor bekanyarodtam a Moszkva (bocsánat, Széll Kálmán) térbe futó bármelyik útra, a Postapalota minden oldalról a tökéletes arány eltalálásának élményével lepett meg. Nem mondom, hogy szívem csücske a mű

sarokbástya, az ovális ablaksor, kivált a pártázatot imitáló habcsók mütyür-sorozat, de a posztmodern óta a bauhausos indulat is elpárolgott. A ház már-már tetszik. Budapest legkuszább csomópontja fölött magasodik ez az alig historizáló, szerényen színes, funkcióváltása előtt hajdan sok mindent tudó majdnem-vár. Úgy viselkedik, mint egy késdobálóba betévedt művelt történelemtanár. Ha már megtörtént a méltatlan szituáció, fogyaszt, fizet, vakolata sem rándul. Bordó lizéna-rendszerével, félköríves ablakzáródásaival, a lejtős felszínhez elegánsan simuló tömegével, a szélfogó húzójának finoman csavart vas-cirádájával a Kalefra méltóságot és harmóniát hozott. Tervezőjének, ifjabb Sándynak – bár rövid ideig – nemcsak a „lovas" volt családja birtokában, de az a mérték-érzék is, amelyet az otthoni hagyomány révén úgy látszik, megörökölt. A körzővel együtt.

Idősebb Konoknak, ifjabb Sándy vejének más iskolák, más gondok, másik Magyarország lett osztályrésze. „Apám hivatásos katonatiszt volt – idézem tovább »a mi« Konokunknak, az ifjabbnak, a visszaemlékezését. – A világháború előtti időkben az öt gyereket eltartó, kis jövedelmű tisztviselő fia számára a továbbtanulást egyedül a papi vagy katonai pálya biztosította. Szülei az érettségi vizsga után a Ludovika Akadémiára küldték, de életcélja és boldogsága a zenélés, majd később a fényképezés volt." Az életrajz ismeretében volt abban egyéb is, autó, repülés, meg sok minden más, leginkább műszaki és technikai dolgok. Talán a körző is előkerült olykor.

A mindennapi élet sormintáját mégis az egyenruha, a drill, a front határozta meg, a művészetre, a majdnem profi mód művelt hegedülésre csak lopott idő jutott. Egyedül a fotográfiával köthetett a sereg kompromisszumot, így lett idősebb Konokból haditudósító riporter, nem is akármilyen. Oroszországi fényképei többek voltak, mint a képre éhes újságok töltőanyagai. Némelyik felért egy-egy szabotázzsal. „Ezek ellen harcolunk?" – írta a szenvedő ember fotója alá. Be is tiltották, annak rendjemódja szerint, a különvélemény lopottan sem ment át. De írhatta volna a duci fejét szorító kendős asszonyt ábrázoló felvétel alá azt is, hogy „ezek éppen olyan emberek, mint mi". Merthogy a kép erről szólt, azaz maga volt az ellenpropaganda. Erősek, feszesek, tisztességesek voltak ezek a munkák, a magánéletet ábrázolók éppen úgy, mint a frontszolgálat darabjai. A csúzlizó – ez szerepel az ingyenszórólap címoldalán is – olyan, mint egy konstruktivista képszerkezet. Szinte látni, hogy a fiú kezében a kavics-töltény leírja majd azt az ívet, amelyet a parittya húzott. Úgy, mint azt egy igazi körző teszi.



id. Konok Tamás
A csúzlizó

1939: Szent László-napi körmenet ájtatos arcú notabilitásokkal, álhuszárokkal és hordozható kellék-hermával. 1947: Május 1. felvonulás vörös és

nemzetiszín lobogókkal, egyennyakkendős ifjúsággal, „Tiéd az ország, magadnak építed" transzparenssel. Hogyan is mondta egy közeli országban a népi bölcsesség? Olaszországban a háború előtt volt negyvennyolcmillió fasiszta. A háború után pedig lett negyvennyolcmillió kommunista. A mi hazánk ugyan más, de azért nem annyira.

Amikor idősebb Konok Tamás az utóbbi felvételt elkattintotta, ifjabb Konok már a győri bencés gimnáziumban rossztanulóskodott. Bájosan ironikus és remekül írt önéletrajzában fölsejlik a kor társadalma, nyomora, privát és közkegyetlenkedései, meg persze a mindennapi élet, amely él és élni akar. Bár apai unszolásra sok időt töltött hegedűvel, de annyit azért nem, hogy abból komoly pályaválasztás legyen. Másik művészet várt rá, a körülményekhez képest kitárt kapukkal. Sima felvétel, könnyű tanárválasztás. Konok a szerencse féltett gyermeke lehetett, hogy ő éppen Bernáth Aurélt akarta és Bernáth Aurél is akarta őt. A kiválasztottak közé került, mások mellett például Csernus Tibor és Kokas Ignác osztálytársaként. 1958-ban festett Nagymarosi vándorcirkusza mindent kifejezett, amelyért áldható és átkozható az a karizmatikus festő-professzor, aki addig nem nyugodott, amíg fiókáiból sok kis mini-Bernáthot nem nevelt. Talán csak föltűnően markáns diagonálisai, temperamentumát kifejező meleg-hideg színkontrasztjai és a híres Bernáth-kék radikális elhagyása mutat valamenynyit a bontakozó személyiségből.

A Műcsarnokban mindössze két tucat festmény és papírmunka utal egy hosszú, diadalmas útra, melynek eredménye a tökéletes önmegvalósítás Párizsban és Zürichben, de amelynek ára a gyökérzet elvágása volt. Ahogy akkoriban mondták: a disszidálás. Ma úgy mondanák: a migráció.

Az ötvenes évek végétől nyugatos megmártózásai amolyan úszás előtti félénk, kíváncsi erőpróbák lehettek. A nagy csobbanáshoz több kellett: lejárt útlevél, fenyegetés és talán tudat alatt annak megelégelése, hogy bár a tömeg hol balról, jobbra, hol jobbról balra vonulgat a hazában, mint látható volt az apai fotókon, de végül is minden egyre megy. „Addigi magyarországi életemet úgy láttam, mintha a világot mozdulatlanul álló helyzetben éltem volna meg egy elzárt szigeten" – írta Konok az emlékirat 151. oldalán. Röviden: a korábbi három generáció különb-különb tehetséggel megáldva, de – lovas ide, körző oda – megrekedt, meg kellett rekedjen a világ-művészet perifériáján. Ifjabb Konok úgy döntött: ő bemegy a centrumba.

De mi legyen a rimaszombati és győri, a Toldy Ferenc utcai és a főiskolai emlékekkel? A Leica fényképezőgéppel, a hegedűvel, a sok okos tanárral és a sokféle itthon hagyott természetelvű festészettel? „Ha azt akarjuk, hogy minden úgy maradjon, ahogy van, mindennek meg kell változnia", mondta a herceg Lampedusa *Párduc*ában.

Húsz kint eltöltött év után ifjabb Konok Tamás elérkezett a „sine loco et anno” hely és idő nélküli világába, ahol gyarló alakok helyett remegően érzékeny vonalak és csatakos mezők helyett többrétegű faktúrák látszanak csupán. Nem üresek, hanem arányosak. Nem beszédesek, hanem bölcsen csöndesek. Most már nyugodtan, ha nem is boldogan akár itthon is maradhat. Magát megcsinálta, a hazája nem annyira. A Microludiumok és az akvarellek, a kollázsok és a Graphidionok régi, vérré vált kultúra letéteményesei. Nemcsak Kassák és Moholy Nagy, vagy Max Bill és Morellet szelleme köszön be általuk, de – tanú erre az utolsó cím – itt kísért Ferenczy István a kedvesét porba rajzoló pásztorlánykája is. Talán még a füstbe ment örökség, az a bizonyos ló a lovassal is fölrémlik valahol, hiszen a mérce – a vonalakat alkotó körzővel együtt – úgy öröklődik, mint egy genetikai kód.



ifj. Konok Tamás
Kék graphidion

A kiállítás adatai

Sándy/Konok – Metszéspontok. Műcsarnok, 2020. július 20. – október 25. Kurátor: Bodó Péter.

Szabadság, egyenlőség, magány

Reigl Judit a Műcsarnokban

Reigl Judit életéről már mesekönyv is készült. Legjelentősebb magyarországi gyűjtője és népszerűsítője, Makláry Kálmán kiadói jóvoltából immár elolvasható a maga nemében páratlan életút alsó tizenévesekre szabott rövid tartalma (*Egy szabad művész valóra vált álmai,* illusztrálta: Szepessy Zsófia, 2023). Figyelemmel a serdületlenebb fogyasztókra – és tekintettel hazánk fóliázó furorjára – a biográfia tényanyaga igényelt némi retust, de a célszemély funkció kívánta legügyögített lényege így is átjön azért. A felnőtt-beszámoló mostani apropója a születés századik évfordulóján rendezett műcsarnoki kiállítás – ez az itthon rendezett ötödik, ezúttal művészettörténeti körlettel bővített nagy mustra. Az igazi pályaképre Arany János azt mondaná: nem mese ez, gyermek. Hanem mi? Nekünk leginkább azt kellene mondani, hogy ez a teljesítmény nevelő hatású, csodálatos látványokban gazdag, és a végén a hős csak elnyeri méltó jutalmát. A nagyságnak, a következetességnek, de leginkább az erőnek kijáró tiszteletteljes főhajtást.

Hatalmas az életmű, eligazodni benne sem könnyű. A tájékozódást egyszerűsítendő a nagy forradalom hármas jelszavára építettem a gondolatmenetet. Reigl választott második hazája végül is az a Franciaország, amely alkotmányának második pontjában tartalmazza a híres mottót. Talán nem stílustalan pályájára rápróbálni a híres fogalomtriászt, melynek első két tagja működni látszik, a harmadik – jellemzően – nem, de abban is van tanulság.

Szabadság

„Nem vagyok sem menekült, sem bevándorló – írta a pálya egyik csúcs-idejében, 1977-ben –, elhagytam egy blokkot, hogy ne kelljen semmilyen másikhoz tartoznom." Érthető lett volna „egy másik blokk" belakása is, ha már nyolcadik nekifutásra, életét kockáztatva, nyomasztó emlékekkel háta mögött, szögesdróton átvergődve nyugat felé, nekivágott a nagy semminek. A jaltai rendszerből disszidált művészek diktatúraundora és szocreál fóbiája

amúgy eleve hajlamosított egy ellen-mainstream követésére. Ilyesmi gyakran megesett a „Táborból" jövet-menet. Ez történt például a nálánál közel tíz évvel fiatalabb endékás Gerhard Richterrel, amint jó időre beszippantotta a pop-artos nyugatnémet fotórealizmus, vagy húsz évvel később, a szovjet Komar–Melamid-festőpárossal, akik a moszkvai hivatalos stílust transzformálták vizuális ellenpublicisztikává Amerikában. Az efféle „tartozási ösztön" megfigyelhető volt a párizsi magyar művészek népi demokráciából menekülő többségénél is (lásd Cserba Júlia alapkönyvében: *Magyar képzőművészek Franciaországban 1903–2005* a példák sokaságát). Anakronisztikus szóhasználattal, azoknál a „migránsoknál", akik sokszor a kubisztikus absztrakcionizmust vagy éppen a mágikus szürnaturalizmust, azaz a diktatúra tiltott gyümölcseit, ellen-anyagokként és ellen-hitekként, mintegy az integráció nélkülözhetetlen mintázataként fűzték bele a bipoláris világ más szabályok szerint szőtt szövetének visszájába. Magyarán: az alkalmazkodást kitermelő életerő csalhatatlan bizonyítékaként. A mi esetünkre mindez érvénytelen modell.

Reigl Judit
Autostop Ferrara
és Ravenna között

Nem a konkrét helyzet elleni konkrét lázadás alakította ugyanis az egykori Szőnyi-tanítvány Reiglt, (*Önarckép,* 1944), amikor – római ösztöndíjával a háta mögött – Picasso-csodálóvá (*Autóstoppal Ferrara és Ravenna között,* 1950) vált. Később pedig nem megélhetési kényszerből – immár csapot-papot maga mögött hagyva – vált onírikus kalligráfiákkal kísérletező posztszürrealista útkeresőből (*A világ egyetem évgyűrűi,* 1954) hálátlan fenegyerekké, mikor párizsi felfedezőjével – André Bretonnal – szakított (*Robbanás,* 1956). Egy társadalomérzékeny lázadó számára általában az elviselhetetlen külső körülmények teremtik a fordulatot (szegénység, igazságtalanság, elnyomás, üldözés stb.). Reigl viszont fütyült ezekre a külső körülményekre. A források szerint jól bírta a nélkülözést, a csövezést, a peremhelyzeti életformát. Olyan nagyon a népi demokrácia sem irritálhatta – a határátlépés magyarázatához belégként néha bedobta ugyan ezt az indokot, de –, vándorlásai közepette szállásadó kommunista olasz parasztjainak akár Sztálin-portrét is festett barátságból. Persze csak akkor, ha nem volt muszáj.

Reigl Judit
Robbanás

Mert muszájból soha semmit. Mániákusan kerülte a többségiek által járt utakat, belülről vezérelt személyisége még a siker után sem kapkodott. Későn arrivált. Megválaszolhatatlanul fontos kérdéseket tesz fel ezzel kapcsolatban remek interpretátora, a New Yorkii MOMA muzeológusa, Berecz Ágnes, idemásolom. „Talán azzal függött mindez össze, hogy Reigl makacsul

elutasította a kompromisszumokat, és azt a kritikusok és műkereskedők elvárásaihoz igazította, vagy azzal, hogy nem akart részt venni a művészvilág politikai töltetű társadalmi játszmáiban? Volt-e köze mindennek nem heteroszexuális nemi identitásához, és ahhoz, hogy egy adott országban született, de egy másikban élt és alkotott?"

Mindenesetre tény, hogy különös srófra járt alkotói módszere. Százezer művészeti információt engedett közel magához, de csak abból merített, amire belseje rezonált. Szász Béla elhíresült memoárjának címével élve: minden (külső) kényszer nélkül. (Róka Enikő remek tanulmányából [„Reigl Judit privát univerzuma", BTM Fővárosi Képtár] mellesleg az is kiderül, hogy a példaképek sokszor tudat alatt dolgoztak benne, majd később a példák fotográfiái mint utólagos igazolások kerültek föl a műterem falára.)

Független természetének minőségére maga is csak lassan döbbent rá. Idő kellett a felismerés megéléséhez, amely a negyvenes évek közepétől az ötvenes évek közepéig tartott. Kellett egy maga választotta útvonal is, amin végigment a mesterség elsajátításától a klasszikus avantgárd érintésével a nonfiguratív képalkotás elkötelezett vállalásáig. Amikor viszont mindez bekövetkezett, létrejött az a visszavonhatatlan szabadságfok is, amelytől az életmű minősége tovább már nem emelkedett, hanem egyenletesen magas fennsíkon haladt tovább. Történt mindez Marcoussis faluban, párosan, majd később egyedül, remeteéletet élve, mozgásában korlátozottan is, félig vakon is, majdnem százéves koráig.

A Műcsarnokban jól kitapintható a végleges pályára állás döntő pillanata. Leginkább a középhajó tengelyében kiállított gyönyörű *Robbanás* kép (Horn Péter gyűjteményéből) dokumentálja a keretek közé szorított parttalan indulat félelmetes energiáját. Nem lehet szálára szedni a komor alig-kékkel és fekete ipari festékkel szerteloccsantott sávokat, mert az epicentrum szívtájékáról a semmibe igyekvő csóvák a képnek csak az egyik felét foglalják el, és valószínűleg a kisebbik felét. A nagyobb rész nem látható, csak sejthető: az pedig az alkotó mozgásának hűlt helye. Az a szenvedély, amely által a nyomok az üres vászonra kerülhettek egyáltalán.

Ettől az időtől kezdve a Reigl-kép párviadalok végtelen történetévé vált. Hol vad, hol méla, hol toporgó, hol keserű, hol rémületes, hol szelíd események színterévé, amelyekben két szereplő: az aktív festő és a passzív alapanyag drámai viaskodása a tét. Más dologra nála nem jutott hely: mindkét entitás közös erővel szabadult meg a mű körletétől, amelyet egyszerűbben a körülmények hatalma által vezérelt *külvilágnak* szoktak nevezni.

Egyenlőség

„A létra, amelyet a paraszt éppen visszatesz a csűrjébe, nem jelképe, hanem valóságos eszköze annak, hogy az anyanyelv birodalmából átjöttem a soknyelvűség világába. Így fogok festeni! Egyszerre Lascaux, a maják, Van Hszi-cse, van Gogh, Cézanne nyelvén. A gesztus, az alapritmus nyelvén. Örök vágyam nyelvén" – idéz írásaiból a Fővárosi Képtárban figuratív képeiből a szintén idén rendezett nagy hatású kiállításának katalógusa. Azaz Reigl számára valamennyi tiszta forrás *egyenlő* eséllyel rendelkezett. A „progesszív haladás iránya", a „művészettörténet irreverzibilisnek hitt folyamata", „az aktuális trend" és a többi mantra neki ugyan soha nem parancsolt. Csapatába az került, akit ő akart.

Látszólagos ellentmondás, hogy az ötvenes évek műveit kiállító térben, azaz nagy magára találásának idején, a nézőnek néha déja vu-élménye támad. Legtöbbször az amerikai Jackson Pollock, az amerikai Willem De Kooning, az amerikai Adolph Gottlieb festményeit szokták vele kapcsolatban emlegetni, azaz Harold Rosenberg amerikai istállójának látványvilágát. Csupa amerikait, és aligha véletlenül. A New York centrumú action painting legtöbbször európai gyökerű művelői úgy csöppentek bele egy újvilági konzervatív középosztályi közegbe, ahogy ellenkező topográfiával, de hasonló végeredményt létrehozva, a provinciális hagyományokból érkező és azt jól kiismerő Reigl belecsöppent egy szervesen fejlődő magaskulturális, de másik konvenció közegébe.

A pszichológiai válasz mindkét esetben hasonló és érzelmileg adekvát formájú lett: valami primitív vegetatív reakció (odacsapás, fröcskölés, kaparás, tépés stb.), amely a felgyülemlő feszültségből, a személyiséget sértő idegenségélményből és a befogadó közeggel szembeni hátrányos pozícióból fakadhatott. Talán a kompenzációs akaratot kifejező gigantikus méretválasztás is erre a lelkiállapotra utal. Nem az utánozhatnék vezérelte tehát ezt a hasonlóságot, inkább egy közösen megélt poszttraumatikus dac szindróma teremtett közöttük látszatrokonságot. Kárpótlási akció a kialakult *egyenlőtlen* helyzet miatt. A gyötrött és gyűrt, a szenvedélyes és feldúlt festmény ebben a korszakban (Amerikában is, Reiglnél is) úgy hat, mint megannyi tehetetlenségből fakadó megtorló művelet. Mintha egy véletlenül meglökött ember – a benne halmozódó stressz miatt – akkora pofont keverne le a sérelem vélt vagy valódi elkövetőjének, hogy az attól menten elájul. Merthogy bennük a méret a lényeg. E „festmény-visszacsapások" szépségét éppen aránytalanságuk teremti meg. Jó esetben (és a *Robbanás*-sorozat például ilyen) el kell higgyük, hogy a mű célja nem a lehengerlés akarása, hanem a *kiegyenlítés* vágya. Igaz, nem csak a speciális élethelyzet,

sokkal inkább a speciális személyiségkarakter határozta meg a Reigl-mű egyenlőségélményből fakadó lényegét.

Tanulságos megfigyelés volt számomra, hogy az a 2022-es Velencei Biennálé, amely programjában is, kísérőrendezvényeiben is pedáns apparátussal vállalta fel a nőművészet tegnapelőtti, tegnapi, sőt ma-holnapi reprezentánsait, és szinte tankönyvszerűen mondta fel a gender studys idevágó példatárát a dadaista Meret Oppenheimtől az imént elhunyt komputerművész Vera Molnárig, a svájci barokk Sibylla Meriantól az orosz konstruktivista Alexandra Exterig, valamint bőséggel mutatta be a harmadik világbeli, a halmozottan hátrányos helyzetű és a „másságukban" önmegvalósító alkotókat, valahogyan kihagyta a menet közben világhírűvé vált és a modern múzeumi díszhelyeket méltán elfoglaló Reigl Juditot. Puszta feledékenységből? Vagy mert nagy nevekből Paula Regótól Dorothea Tanningig így is több volt a kelleténél?

Ha a távollét véletlen volt, az a bölcs szerencsén múlott. Ha a főkurátor (Cecilia Alemani) tudatosan hagyta ki az utolsó évét élő nőnemű és nőt szerető nagy művészt, akkor helyesen, talán Reigl ízlésével is megegyező módon cselekedett. Ugyanis művészetének lényege a nemiség különösségéből – amelyről a biennálé programja szólt – le nem vezethető, legfeljebb a nembeli ember valamennyiünkre érvényes létmódjából. (Filozófiailag is végiggondolt életművét egyébként olyan sorozatokból alkotta, amelyekben legtöbbször a záródarab készítette elő a következő széria első darabját, és szinte végig repetitív láncolatot alkotott a lehetséges variációkból.)



Reigl Judit
Tömbírás

Értelmezve most már a *Robbanások*at követő legjelentősebb ciklusait, például a centipetális mozgást letapogató *Dominanciá*t, majd a *Robbanások*ból és a *Dominanciák*ból mintegy prés alatt kisajtolt *Tömbírás*t, azután a pálya egyik csúcspontját, a *Gesztusok*at (ötvenes évek második, hatvanas évek első fele), nyilvánvaló, hogy bennük az ölelkezés *absztrakt* és *általános* koreográfiája jelenik meg. Harc az anyaggal, harc a testtel, harc az angyallal.



Reigl Judit
New York

Valamint tovább értelmezve a *Gesztusok*at követő későbbi ciklusokat, a kusza jelekből egyszerre csak jelentőcsomókká összeálló *Embe*rt, majd a vászon színén és viszszáján bujócskázó *Lepel, dekódolás*t, azután a zuhanó figurasorozatok fokozhatatlan erősségű *New York, 2001* címűt (hatvanas évek második felétől), nyilvánvaló, hogy bennük a múlékonyság *konkrét* és *figurális* alakzatai jelennek meg. A szuperego mennybemenetele, a szuperego húsának halála, a szuperego pokolbeli



Reigl Judit
Prelúdium
(A fúga művészetéhez)

alászállása. Monográfusa, Marceline Pleynet életművével kapcsolatban arról értekezett, hogy Reiglnél „rendkívül nehéz különválasztani a férfiben a nőt és a nőben a férfit, kultúránknak ezt az elfojtott dimenzióját". Jelentem, nem csak ez nehéz. Ahogy egyenlőséget tesz férfi és nő között, úgy teszi egyenlővé a jelet és a jelentést, a mozgással létrehozott képet és a képpel ábrázolt mozgást, nem beszélve a szintén ciklusokká szerveződő költészetet és zenét szinte égi titkosírással egységessé alakított festmény-szériákról *(A fúga művészete, Folyamat).* Ilyen tehát az ő égalité-ja.

Magány

Alakulhatott volna másképpen is. Az életrajzból tudható, hogy kezdetben – mint a fiatalok többsége – Reigl is kötelékben repült. Nemrégen volt látható a Falk Miksa utcai Makláry Galériában az a művészcsoport, amelyből ő is indult, akik magukat Négy apostolnak nevezték (Böhm Lipóttal, Zugor Sándorral és Bíró Antallal együtt), és akik úgy is jártak, mint a korai hittérítők. Fölfalták őket a történelem vadállatai. Ereklyéiket mostanában szedegetik össze, nehezebben megy, mint a régiségben, a katakombák világában. (Pedig érdekesek ők, ha az apostol címkét nem is, de az aprószent státuszt megérdemelnék. Ilyenek lettek a „római iskolások", amikor elvonult fejük felől a fasizmus. Jelentős életművet három apostol tehát nem hagyott hátra, csak útitársuk, a nagyszerű Hantai Simon váltotta be a hozzáfűzött reményeket.) Reigl hamar megérezte – nyilván segítette ebben élethosszig tartó társa, a Henry Moore-tanítvány Betty Anderson – hogy az elvegyülés után a számára rendeltetett út a kiválás, a külön út lett. A kiváltsággal járó, de egyben szenvedést teremtő *magány.*

„Akár jó kedvem van, akár rossz, festek" – mondta egy interjúban Cserba Júliának, mert ez volt az a tevékenység, amelynek gyakorlásában senki és semmi nem zavarhatta. A testvériséget kifejező szolidaritás ebbe belezavart volna. Az önzés nyilván életösztönéből fakadt: szabadságát és emancipációját féltette a többiektől. Ahogy nem volt szüksége sem a bretonista késő szürrealisták ötvenes évekbeli csoportfegyelmére, úgy nem tartott igényt később például a Support-Surface csoport hatvanas évekbeli dekorativitásának politikailag regulázott összetartására sem. Úgy dolgozott, ahogy más az alapvető életfunkcióit végzi, és „utolsó pillanatáig dokumentálta – ezt írta le Gát János megfogalmazásában a *Haláltánc* és a *Dabelli variációk* kapcsán (Haláltánc-katalógus, Szépművészeti Múzeum, 2023) –, hogy miként

maradhat egy művész kreatív, amíg csak él". Nem koslatott galériákba, előbbutóbb a galériák csöngettek be hozzá a művekért.

Ezért nem igazán értem a Műcsarnok negyedik termének rendezői koncepcióját. Az úgynevezett „második párizsi iskola" szerepeltetését – az erős Reigl-anyag közelében – töredékes és nem túl jelentős művekkel. Függetlenül ugyanis attól, hogy már az első „École de Paris" mint művészettörténeti kategória is ezer sebből vérzett – kapott ezért szegény Bernard Dorival éppen elég szakmai kritikát –, „a második" létezése még annál is véleményesebb.

Való igaz, az létezik, aminek van neve. Passuth Krisztina nagy leleményének számít például mind a mai napig, hogy a Nagybánya utáni és a Nyolcak előtti, amúgy Párizstól elvarázsolt művészek heterogén csoportját „Magyar Vadaknak" nevezte, s – e terminus technicusnak köszönhetően – az idetartozó közösség olyan valódi identitást nyert, amely kiállta az idő próbáját. De még a Magyar Vadak sem volt „iskola", mert az „iskolához" kell egy közös eszme, egy közösen elfogadott vezéregyéniség és közösen belakott intézményhálózat.

A Második Párizsi Iskola egyetlen csoportképző ereje a korabeli művészeti szcéna galériahálózatának, annak egy meghatározott csoportja volt, amely fantáziát látott a jobboldali és baloldali totalitárius diktatúrák elől párizsi nyugalmat kereső művészek szerepeltetésében. Inkább hasonlított egy kapitalista részvénytársaságra, mint egy szellemi képződményre. Gyanúsan vegyes minőségű és vegyes koncepciójú „ál-tagsága" pedig művészettörténetileg értelmezhetetlen.

Volt közöttük zen-kalligráfiában dolgozó jelentős német származású független absztrakt, mint Hans Hartung, és volt közöttük az automatikus írással próbálkozó jóval fiatalabb mester, mint a kanadai–amerikai Jean Paul Riopelle, akit ez idő tájt leginkább a kizsákmányolás és az alkohol foglalkoztatta. Volt közöttük igazi franciává lett magyar „európai iskolás", aki utolsó leheletéig szürrealista maradt, mint a könnyeden tarka és szofisztikáltan ízléses Rozsda Endre, és volt közöttük kismesterként elkönyvelt örökös feleség-festő, mint Vajtó Ágota, aki a natúra és az absztrakció közötti senki földjén ingázott. (Más kérdés, hogy volt közöttük egy igazi bölény, egy Hantai is, aki túl az ötvenes éveken érdemben szólt a világművészet alakulásához. De a meghívott társaság még tőle is, időben is ettől jó messze volt.) Ott és akkor Párizs mint csoportképző, iskolateremtő helyszín alaposan eltúlzott, tehát itt és most a műcsarnoki szerepeltetés erős túlzás. A művészet szíve akkortájt New Yorkban és a Cobra jóvoltából kicsit az Amszterdam–Brüsszel–Koppenhága háromszögben dobogott.

Különben is: rosszul áll e vegyes minőségű társaságnak a címszereplő. Még a legjelentősebbnek közülük, az Art brut főalakjának, Jean Dubuffet-nek

a neolitikus sziklafestményt idéző *Ijász*a is csak feszeng ebben a kirakatban. Pedig jó körletben és erős kontextusban könnyen elkerülhette volna, hogy kellemes szobadekorációvá, a jóléti társadalom pusztán rafinált kulturális kellékévé zsugorodjék a szebb napokat látott jelentős mű. A „második párizsi iskolások" ebbe a mesébe tehát beilleszthetetlenek, mert a megrendítően erős műcsarnoki kiállítás amúgy sem Hófehérke és a hét (pardon, pontosan kétszer hét) törpe meséjének elmondására vállalkozott.

Ez a történet arról a világba vetett magányos hősről szólt, aki nem törődött azzal, hogy fiú-e avagy lány, mert számára az is elég volt, hogy olyan ember, aki fest és rajzol a maga akarata szerint mindhalálig.

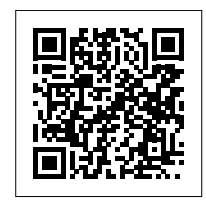
A kiállítás adatai

Reigl Judit és a Második párizsi iskola. Műcsarnok, 2023. október 4. – 2024. január 28. Kurátorok: Makláry Kálmán és Készman József.

Eltűnt idő

Vera Molnár a Ludwig Múzeumban

„Anyámnak szép írása volt. Kicsit gótikus, ami kissé zaklatott is. Minden sor kezdete baloldalt szabályosan, szigorúan gótikus és a sor végén jobboldalt egyre nyugtalanabbá, idegesebbé, majdnem hisztérikussá vált. Lassacskán, ahogy idősödött, a levelek egészen nyugtalanokká, zavartakká váltak. Lassan eltűnt a gótikus és csak a hisztérikus maradt meg. Minden héten írt egy levelet és ez vizuális világomban igazi eseményt jelentett. Elolvasni ugyan egyre kevésbé lehetett, de olyan szép volt. Mikor meghalt, nem volt több levél… Ekkor gótikus-hisztérikus leveleit továbbírtam, »szimuláltam önmagamba«."



Vera Molnár
Levél anyámnak V.

Ezeket a sorokat még 1990-ben, a Vasarely Múzeum Molnár Vera-kiállításának falán olvastam (és másoltam ki, mobil akkor még nem volt), hogy megőrizzem. Jó lesz egyszer valamire. Az „egyszer" mostanában, a majdnem százéves, de már posztumusz kiállítás alkalmából vált esedékessé.

Szerencsémre ismertem. Anyám osztálytársa volt, a nyolcvanas években többször lehettem vendége Párizsban, és mindig örültem ironikus, racionális, a világdemokrácia jövőjéért rendületlenül lelkesedő szövegeinek. (Meg annak is, hogy mennyire utált mindenféle „lila művészieskedést". Összehozott minket a kulturális lázadás szelleme, cinkosok lettünk, mert ízlése közelebb állt az enyémhez, mint hajdani osztálytársaiéhoz. A polgári felmenőkkel szemben benne is lehetett némi anyakomplexus, mert – mint később olvastam – az ő felmenői is a buja szecesszióért, a wagneri hőskultuszért és Alma Mahler tehetségéért lelkesedtek, akár az enyéim. És ő is utált minden dagályt.)

Tiszta, optimista, logikus volt gondolkodása, akár makulátlan hófehér műterme és algoritmusokon alapuló végteleníthető ábrasorozatai. Férjét, a vele mindenben szolidáris, nagy tudású Ferit[1] is szerettem, de nemcsak

1 Magyarul: François Molnár: *A tekintet szintaxisa. Válogatott tanulmányok a kortárs művészet tükrében.* 2011. A kötet a művészetelmélet és az experimentális pszichológia határterületét érinti, az eredmények feldolgozásában a matematikai újításokat is felhasználta.

– ahogy Vera mondta a kiállításon vetített videóinterjúban – a Raffaello-portréhoz hasonlatos szép szürke szeme miatt, hanem mert ő próbált bevezetni a látás fiziológiájának titkaiba, a fényingerekre bemozgó pupilla rejtélyes természetébe. Amiből persze csak annyit értettem, amennyi szűk bölcsészelmémből tellett.

Így együtt, párban szabadok voltak, mulatságosak és bátran radikálisak. Az is imponált, hogy nekik bizony tetszett a Tour Montparnasse, a párizsi bal part körkörösen agyonszidott, de kétségtelenül provokatív toronyháza. Naná: ez a tapintatlan monstrum ugyanis éppen ellentéte mindannak, ami után korábban a historizmus, később meg a posztmodern lelkesedett. Az hagyján, hogy ez az épület „pofon ütötte a közízlést" – az avantgárd már csak ilyen. De bemutatott azoknak is, akik csupán némi kedves komfortérzést várnának egy csúcstechnológiai teljesítménytől. A Molnár házaspár egy új Eiffel-tornyot (vagy III. Internacionálé emlékművet?) látott ebben a giga-hasábban, és olyan jól mondták, hogy szinte hittem nekik. Mert – különösen Verának – akkor is hittem, ha a „mélykonstruktivizmus" akkoriban kicsit bealtatott, és Robert Venturi nyomán én is a „kevesebb, több unalom" pártjára szavaztam.[2] Érezhette bizonyára defenzív helyzetét, mert nyilván még ő hagyta jóvá a Ludwig Múzeum kiállításának főfalára a szép nagy betűkkel kiírt önjellemzést: „Nincs mentségem. Négyzetek, háromszögek és vonalak az életem."

A szlogent azért nem szabad egészen elhinni, mert ez aligha több, mint egy szemérmes understatement. Amolyan pukkasztásnak készült gesztus, mint a feldicsért toronyház és a lenézett csicsa. Valójában fedősztori. A végtelen számú négyzet, háromszög és vonal szenvtelennek ható világa *mögött* – akár szabad kézzel húzta a színes akrilt és a tust, mint eleinte gyakrabban, akár gépi közreműködéssel, mint életművének nagyobbik részében a későbbiekben – Molnár Vera valahogy mégis fel tudott mutatni egy esendő, érzelmes, humanizált világot.

Persze kódot kellett hozzá fejteni. A szerialitás, a repetitivitás és a szekvenciahullámzás alkalmazása számára eszköz volt: általa illusztrálta, hogy az emberi minőség nem mindig felel meg a nem emberi erőnek, és – tetszik vagy sem – nem válik mássá, mint az univerzumba beleintarziázott esendő, szerény, olykor szomorú, olykor elegáns üzenetté. Attól hiteles igazán, mert nem kérkedik a szuperego mindent leteperő meggyőző erejével, hanem

2 Robert Venturi elhíresült mondása: Less is a bore. In *Complexity and Contradiction in Architecture.* 1966.

mielőtt megajándékoz a látás örömével, alázatos figyelemre sarkallva a szemet jól megdolgoztatja.

Sokára jöttem rá erre. Emlékszem, hogy kik voltak azok az idősebb mesterek, akikért lelkesedett és akiket megmutogatott sűrű vernisszázslátogatásaink alkalmaival. (Neki köszönhettem, hogy péntek esténként rítusszerűen végiglátogattuk a jobb és bal part legeldugottabb galériáit is, hogy azután végig is hallgathassam a különféle eltévelyedésekről szóló humoros ítéleteit és a méltó elődök iránt érzett tisztelgéseket.) Az utolsók egyike volt, aki feltétlenül hitt Victor Vasarelyben. El nem múló csodálattal méltatta Max Billt. Rajongott Richard Paul Loehséért. És mindazon op-artos, high teches és minimalista produkciókért, amelyek normává tették az „örök béke" nevében kikapcsolt szubjektum romboló ösztöneit. Akiket mutogatott, mégsem hasonlítottak az ő komplikáltabb mondanivalójához.

Mert akkor még nem vettem észre, hogy az ő „konstruktivizmusa" nem volt egyszerű, harc nélküli, magától értetődő tiszta harmónia. Kettős én munkálhatott benne: az egyik a világot kijavíthatónak, átláthatónak, értelmesnek ábrázolta. A másik kiszámíthatatlannak, titokzatosnak, váratlan dolgokkal telinek. Mindenesetre még időben lemásoltam a cikk elején olvasható sorokat, de az üzenet értelmét csak akkor értettem meg, amikor a fent említett videóban a kulcsot adó szavak elhangzottak: „Két veszély fenyeget minket – mondta, miközben sürgölődött a gépek, a tekercsek és a fényforrások között. – A rend és a rendetlenség." És így igaz, e két fogalom szirtjei között hajózott egész életében.

Azok a bizonyos „anya-levelek" sorindító „betű-gótikái" (istenkém, az én nagymamámat is mintha ilyen alakzatokra tanították volna a zólyomi elemiben!…) még egy magabiztos és öntudatos „lélek" dokumentumai voltak. Bizonyos rendet mutattak. Hogy azután eleinte csak a sorvégek, majd később a deklinációba lejtő teljes sorok, végül pedig az egész modifikált írástükör szép lassan, de feltartóztathatatlanul beleszakadjon a szilánkosra zilált elme szeizmikus karakterébe. A *rendet* kérlelhetetlen egyenletességgel és az elmúlás könyörtelen étvágyával felzabálta a *rendetlen*, az életet a halál, a létet a semmi.

Rend és rendetlenség. A forma léte és a forma hibája, pontosabban e kettő egymáshoz való aránya határozta meg Molnár Vera műveinek lényegét, de ez a tulajdonság el is választotta a maszkulin értékeket hordozó többi konstruktivistától. Talán a műveiben fellelhető „gyarlósági komponens" miatt kerülhetett teljesítménye bizonyos logika szerint a nőművészetnek szentelt legutóbbi velencei biennálé válogatott klasszikusai közé.[3] Akkor nem tetszett

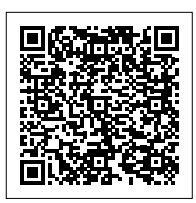
3 *Il latte dei sogni.* 2022. Kurátor: Cecilia Alemani.

ez a besorolás. De itt és most a Ludwigban látható, hogy ez a helyezés mégsem volt egészen önkényes. Már amennyiben az új feminizmusban feltalálható a szigor, a drill és az önkény ellentétes tulajdonságcsoportja: a tolerancia, az empátia és a szabadság.

Így elsőre ez a program kevésnek és kicsinynek tűnik. Mint ahogy általában alig látszik feltűnőnek és mutatósnak műveinek többsége. De hát első pillantásra kevésnek tűnik a tízes számrendszer helyettesítése egyesekkel és nullákkal, pedig bináris kóddal is le lehet fordítani a legbonyolultabb üzenetet. És egy laikus számára az operálókés helyett a hasfelmetszéshez túl kicsinynek tűnhet a lézeres biopszia használata, pedig a műtét helye így gyorsabban gyógyul.

Erről szól a modernitás, de a csavar ezután jön Molnár Veránál. Ebben a művészetben ugyanis a szerepek felcserélődnek. A tökéletlen embernek itt az a feladata, hogy hibátlan és fantáziátlan mustrát tápláljon a gépbe, a gépé pedig az, hogy fantáziája legyen esztétikusan érvényes hibát véteni. „Sehol két olyan kompozíció, amely hasonlított volna egymásra – írta nagyon pontosan Perneczky Géza[4] németországi kiállítása kapcsán. – Egy komputerhez kapcsolt rajzgépen éppen egy nagy fehér papír feküdt, s ezen is négyzetek voltak… kissé remegő, az egyenes vonalaktól eltérő fogalmazásban. Ami azonban furcsán hatott, az ennek a vibrációnak a ritmusa volt: nincs olyan kéz, amely ennyire egyenletesen és hibátlanul tud egyetlenkedni vagy hibázni."

Az anya-levelek segítettek megérteni a Monet-parafrázisokat, ezt a vagányul szellemes impresszionista gépi fordítást, és a Napkelte-sorozat[5] – amely most sajnos hiányzik a Ludwig kiállításáról – segített „Molnár Verául" értelmezni a Cézanne-átiratot, ezt a bölcsen egyszerű ábrasort is.



Vera Molnár
Saint Victoire

Három akril-vászon festmény függ az utolsó teremben. A három festmény hosszú küzdelem dokumentuma, mely mögött sejthető sok-sok trial and error gépi előjáték, sok-sok permutált és konjugált kísérlet, míg végre létre tudott jönni a Mont Saint Victoire-sorozat (2017/19). A három mű mellé függesztett táblán – a Richard Castelli és Máté Zsófia által kitűnően szerkesztett, rendezett, kúrált kiállításon – olvasható, hogy az

4 A művészet megbontja a szisztémát. Molnár Vera kiállítása Bonnban. *Népszabadság,* 1991. június 18.

5 *Hommage a Monet.* 1981. Parafrázisok a Napkelte impressziójához. Komputergrafika sorozat.

előzmények között éppúgy szerepelt egy Hokusai-albumban látott Fuji-variáció, mint a matematikai-statisztikai stúdiumok során elsajátított Gauss-görbe. Nyomaiban éppúgy jelen van a délfrancia táj közvetlen megfigyelése, mint a művészettörténet közvetett élménye is. Ehhez jön még hozzá az az „1% rendetlenség", amely a megfejtéshez hozzásegít, azaz annak kifejezése, hogy minden mindennel összefügg.

A külvilág nincs tudomány, a világművészeti hagyomány nincs modern örökség nélkül. Aki ezt a bonyolult tartalmat kevesebb eszközzel oldja meg, az vagy csal, vagy festi magát. A képeken ugyanis nincs más, mint sötétkék függőleges és világoskék vízszintes sávok – valamennyit fehér sávok választják el egymástól –, és amelyek hol „rendesen", hol „rendetlenül" találkoznak, míg végre a metszéspontok kiadnak egy grafikonformájú hegy, vagyis inkább egy hegyformájú grafikon ismerős kontúrját. Megannyi szabálytalanságból fakadó megháromszorozottan is egyetlen, de szabályos emlékképet.

Az emlékezésnek ezen a kiállításon amúgy kitüntetett helye van. Nem csak azért, mert a torzított íráskép emlékeztet a meghalt anyukára, és nem is azért, mert a hegy fölidéz egy letűnt korszakokat, hanem mert a kiállítás névadása már önmagában is szimbolikus hódolat a Memória istene előtt.

Á la recherche. Ez egyrészt utal a világirodalom kimagasló művére, Marcel Proust regényének címére, másrészt felidézi Radnóti Miklós szép, ha nem a legszebb versének címét. Molnár Vera két hazájának két remekművét. És még valamit idéz, ami ki sincs mondva, bár éppen ezért nagyon illik a művész egész személyiségéhez. A teljes cím – legalábbis a regényé: *Á la recherche les temps perdue.* Azaz hiányzik innen a képzőművészeti eszközökkel megragadhatatlan, de folyton-folyvást mégis inspirációra ingerlő „eltűnt idő".

Nem Molnár Vera eltűnt idejéről van szó, az ő utóélete biztosítva van. Tanítványai és követői a Ludwig néhány termét is megtöltik, mutatván, hogy kevés klasszikus konstruktivista él ennyire ifjú szívekben. Iskra Velitchkova koncentrikus négyzeteiről például kiderül, hogy a szemkápráztató géppel teremtett sík felület titka honnan ered. Snow Yuncue Fu videójátékra hajazó installációjában például megmutatkozik, hogy mennyi játékosságra ihletett a Sorbonne-on is tanító, a Pompidou kutatócsoportjában is részt vevő tudós-művész munkássága.

Valami azért mégis hiányzik a követőkből és tanítványokból, ami életkorukat figyelve talán nem is baj. Az elrontott tökéletes formák ugyanis nem csak rend és rendetlenség feszült, technikás, olykor mulatságos, olykor drámai találkozásait példázzák. Molnár Vera műveiben, a hiába keresett

eltűnt időben ugyanis benne van az a melankólia, amelyet a majdnem száz megélt esztendő egy gondolkodó művészből egyáltalán kiválthat. A művészettörténetben még egyszer száz ilyen év nem lesz.

A kiállítás adatai

Á la recherche de Vera Molnar. Ludwig Múzeum, 2024. február 10. – április 14.

A stílus: az ítélőerő

Gerhard Richter a Szépművészeti Múzeumban

Richter pár évvel idősebb – immár halott – kortársa volt Günter Grass. Egyik regényében *(Kutyaévek)* alkotott egy maradandó allegóriát. A csodaszemüveget. Az író meséjében a második világháború eseményeiből kimaradt nyugatnémet ifjúság amint szemére illesztette a szerkezetet, minden látszat megváltozott: „a csodaszemüveg váltakozó képekben mutatja meg ifjú viselőinek a szülők múltját… Bizonyos epizódok, amelyeket ilyen vagy olyan okokból elhallgattak a felnövekvő gyermekek elől, egyszerre megragadhatóan világossá válnak" (Schein Gábor fordítása). És a szemüveg nyújtotta látvány szörnyű volt, sírni kellett tőle. A „világossá válás" kegyelmében-átkában Joseph Beuystól Neo Rauchig, Pencktől Baselitzig művészek egész sora részesült. Mindegy is, hogy ezt most neo-neoexpresszionizmusnak, új-érzékenységnek, polit-kunstnak nevezik-nevezzük, de tény, hogy produkciójuk lényege elválaszthatatlan az új társadalom és a közelmúlt történelmének kifejezési szándékától. Többségüknek jól körülírható kézjegyük, modoruk, stílusuk volt-van.

Richter más. Aki annyi civilizációs törést élt meg és át, mint ő, az erős fenntartásokat érez nemcsak a csodaszemüveg „túlfeszített lényeglátó" képessége, de a mindent felejteni tudó „csodagyerekek" praktikus világképe iránt is. Mindezt megerősíti az életrajz, amely szépen preparálva jól követhető a Nemzeti Galéria nagy szakmai gonddal és finom részletekkel besűrített életmű-kiállításának átriumában (nem utolsósorban a Narmer Stúdió látványtervének köszönhetően) s persze a német–magyar kooperációban készült katalógus szerzőinek átlag feletti színvonalú írásaiban is (főként Armin Zweite, Fehér Dávid és Bódi Kinga tanulmányaiban).

Richter az NDK-ban szocializálódott, ahol szakmailag minden „régiséget" megtanult. (Annak idején a hetvenes-nyolcvanas években járva a berlini, drezdai, lipcsei aktuális tárlatokat a szám is tátva maradt, hogy ezek a keletnémetek mi mindent tudtak. Mintha az akkori képzőművészek hittek volna, és a táborban csak ők hittek volna a „tartalmában szocialista és formájában realista" követelményrendszerben, s mellesleg Dürertől Menzelig az egész újra gyakorolható nemzeti művészettörténetükben.)

Ezzel a poggyásszal dobbantott még 1961-ben Richter egy másik világba, egy másik tudattal megélt művészeti szcénába. Kassel után szabadon – ahogy az életrajzok írják. Minden mesterségbeli perfekcionizmusa ellenére tanácsos volt elfelejtenie a „haladó" Picassót, és meg kellett ismernie az „amerikai győztesek" konfigurációját, főként Jackson Pollockot. Érdemes volt megszabadulni a „pártos" Renato Guttuso hatásától, és a „kapreál" kritikát más nyomvonalon követni, például Andy Warhol útmutatásai szerint. Azaz: mindent elölről kellett kezdeni.

Közben pedig agyában, idegeiben, szívében, kezében csak nem hagyták nyugodni a kollektív bűntudat és a páni félelem élményei. Hiába talált rá első „nyugati" eszközrendszerére, a látvány-élességet eltüntető anti-csoda-szemüvegre, a blurre (ejtsd blör), ha a kiválasztott akkori téma sikoltófrászként mégis ott kísértett a képeken. Nem csak a likvidálásra ítélt szeretett nőrokon homályos alakja rémlett föl az életmű elején, de ott szerepelt például „Rudi bácsi" is, aki becéző nevével együtt hordta náci egyenruháját. Cím és blur együtt fejezték ki: közöm volt hozzá, tehát nem láthatok élesen. Mint ahogy Grassnak is köze volt az egyenruhához. Nem kellett várni töredelmes önvallomására, elég figyelmesen olvasni nagyszerű trilógiáját. És a földbe döngölt szülőváros, a drezdai Armageddon képe is jó okkal homályos Richternél. Mint ahogy Grass a minden idők legnagyobb hajókatasztrófájáról, a Wilhelm Gustloffról szóló regényében *(Ráklépésben)* sem foglalt állást a győzteseket és veszteseket közösen érintő szörnyű halál igazságtalan, netán megérdemelt jussának ügyében. A szemet – a festő és az író szemét egyaránt – a személyes érintettség hályoga ugyanis eltakarja, de legalábbis a könny befutja. Ilyenkor „ítélet nincs", állítja egy másik nagy író, Déry Tibor.



Gerhard Richter
Uncle Rudi

E szenvtelenre sminkelt stílustalan stílus mögött – ahogy Armin Zweite, Richter egyik hiteles magyarázója sorolja – egy meghasadt világ dichotómiája áll. Richter nemzedéke számára nemcsak az nehéz kérdés, hogy miképpen volt lehetséges egyszerre „jó németnek lenni", s ugyanakkor az egész világ szemében gyilkossá válni, de – időrendben haladva – az elmúlt fél évszázadban feloldhatatlan ellentmondást kellett megélnie szociálisan érzékeny baloldal és szabadsághiányos szovjet blokk, hidegháború és békés egymás mellett élés, technikai haladás és környezetpusztítás, jóléti állam és társadalmi haladás, turbókapitalizmus és vallási fanatizmus, gyengülő jogállami keretek és növekvő terrorista veszély között is. „Új áttekinthetetlenség" – állítja korunk nagy szociológusa Jürgen Habermas, és ezt idézi Zweite is a látásproblémákkal, azaz a valóság és látszat összeegyeztethetetlenségével küszködő Richter életművét elemezve.

A vezérelv: lemondani a személyes kézjegyről, mert így tudja leginkább kivédeni az ellentmondásokat és az egymásnak feszülő erőket. Ahogy fogalmazta: „szeretek mindent, aminek nincs stílusa: szótárakat, fényképeket, a természetet, önmagamat és a festményeimet" (1965, Notizen). A későbbiek ismeretében tegyük még hozzá: a tükröket, az átlátszó üvegeket, a digitális stráfokat és a színmintákat. Az ego érzelmektől vezérelt jelkombinációi, a pszichogramok az életmű első hatvan évében számára tabunak számítottak. Úgy tartózkodott tőlük, mint szemérmes férfiember a sírástól, vagy mint ítélet-végrehajtó hóhér a nevetéstől. Felület és színezék spontán találkozását alkotója sosem vállalta, illetve csak az utóbbi évben, de arról lejjebb. (Legalábbis, ha eltekintünk még az NDK-ban készült Elba akvarell-sorozattól.) A színt addig dörgölte, húzta, vonta, gyötörte az alapon, míg a kép elveszítette emberkéz által létrehozott festett mivoltát. A festmény (nemritkán a festmény méretű grafika) vagy gép által létrehozott látvánnyá, vagy a véletlen mozgatta önjáró anyagmozgássá lényegült.

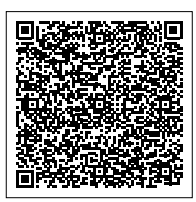
A személytelen kép abszolút végpontja a velencei biennálé német pavilonjában (1972) kiállított „híresember" sorozat. A fekete-fehér igazolványfotókat utánzó repetitív férfigaléria képei (nők, színes bőrűek, képzőművészek, politikusok nincsenek közöttük) arról szólnak, hogy nem szólnak semmiről. Ezek a fejek a múltban voltak, a semmibe hullanak, és a mindent felejtés szürkéje vár rájuk. (Én annak idején láttam a festménysorozatot, de a festményt másoló fotóverziót is. Nincs közöttük különbség.) Mert ma még felismerünk egy Thomas Mannt, egy Stravinskyt, egy Wilde-ot, egy Kafkát – a legtöbbjük ma sincs meg –, de unokáink már csak nézni fogják az okostojás fejeket, és nem látják majd az arc mögötti teljesítményt. Bocsánat a triviális szófordulatért, ők még a szürke ötven árnyalatát is csüggedt unalommal fogadják majd.

A legtalányosabb látványok persze a „rakli-képek". Richter egy adott pillanatban, valamikor a hetvenes évek elején fölhagyott az életlenített fotófestményekkel – melyeknek egy része nem is fényképparafrázisokra, inkább rosszul beállított tévémonitoron megjelenő stop-effektekre emlékeztetnek. Megritkultak a színes fotó előzmények után festett tájak és alakok is. (Noha az Atlasban, az évtizedeken keresztül gyűjtögetett téma-tárlóban változatlanul folytatódnak a „reális" darabok.) Rátalált viszont a rejtekező személyiségét, szkeptikus alkatát és „stílustalanságát" kifejező új terrénumra. Az absztrakt látványra.

A 20. századi művészetelméleti irodalom telis-tele van a figuratív-nonfiguratív, elvont-konkrét, mimetikus-digitális párok közötti kapcsolat taglalásával, minősítésével, megfejtésével. Úgymint. Összefüggenek. Kizárják egymást. A tradíció vállalásától függ a döntés. A világnézet különbsége

határozza meg az eredményt. Rosenbergtől Sedlmayerig, Readtől Aradi Nóráig (hogy egy ritkán emlegetett hazai példa is legyen a sorban) megannyi állásfoglalás született, amelyek a kétpólusú politikai világrend rímeként ezzel a művészetben zajló konfliktussal próbálták a „nagy" és a „kicsi" közötti hasonlóságot megjeleníteni.

Richter életműve e dichotómia cáfolata. Színes képei alábbi módon készültek. Vett egy nagy vásznat. Széles sörtéjű ecsettel bemaszatolta a síkot. (Többnyire sárgával és vörössel.) Idáig akár akciófestészetnek is elmenne az első fázis. De nem, mert jön a rakli. Amíg a színek nedvesek, rásimít egy polcnál kisebb, vonalzónál nagyobb fa „spachtlival", a raklival, amitől az eredeti lendület szétterül, mint lekvár a piskótalapon. Azután jön a többi szín. Találkoznak a sárgával és a vörössel, barátságtalanul üdvözlik egymást, rájuk zuhanva szétroncsolják az eredeti zamatot, eltüntetik a *korábbi* véletlenek rücskeit, és új tócsákat hoznak létre. Aztán megint rakli. Aztán megint szín. Aztán megint rakli. És így tovább, és így tovább. A tárlattal egy időben a művészmozikban vetített Richter-film tanúsága szerint a festmény „elkészülte" – a nehezen kimondott VÉGE – nem függ sem esztétikai paraméterektől, sem belelátott rejtett üzenettől, előre megfontolt szándéktól. „Nem egy konkrét kép lebeg szemem előtt – mondta egy 1990-ben adott interjúban –, hanem egy olyan képhez szeretnék a folyamat végén eljutni, amilyet nem terveztem." Tehát nem függ a véletlentől sem. Egyetlen dologtól függ. Richter döntési szabadságától. Az ítélőerőtől.



Gerhard Richter
Angyali üdvözlet
Tiziano után

A fotóképek elrejtik az ábrázoláshoz tapadó érzelmi konnotációt. A színminták (és a fényáteresztő színes üvegek) elrejtik a humánus harmóniateremtés szabálytalan gyarlóságait. A rakli-festmények pedig elrejtik az anyagalakítás spontán gesztusait. Tiziano *Angyali üdvözlet*ének egymás után festett fázisai pedig úgy omlanak bele a vásznak monokróniájába, ahogy Alice Csodaországának Cheshire-macskája a mosolygó semmibe.

De nem csak a nagy reneszánsz mester után festett parafrázisok válnak nála köddé, mert van ennél kényesebb téma is. Közhellyé koptatták az adornói idézetet, hogy Auschwitz után nem lehet verset írni. Richter a szemünk láttára bizonyítja, hogy Auschwitz után képet festeni sem lehet. Ez a kollektív emlék ugyanis megragadhatatlan. Köddé válik, semmivé foszlik, szétmálik, ha hagyományos eszközökkel közelítenek hozzá. Az ítélőerő kvalitásának kérdése, hogy mennyi maradhat, és hogy mennyi legyen „felejtve" az ábrázolhatatlan és ép ésszel felfoghatatlan világbotrányból.

Richter „ready made képei" között mindig is előkelő helyet foglalt el egy töredékes és hibásan exponált négyrészes dokumentumfotó-sorozat. A fel-

vételek illegális körülmények között készültek, és egy Sonderkommandót ábrázoltak, amely éppen elégeti a gázkamra „végtermékét", a hullakupacot. Ebből kettő még jól-rosszul a tárgyra fókuszált, kettő nem sikerült, a lencse „nem találta el" az élő és holt szereplőket. Ebből született 2014-ben a Birkenau-sorozat olajvászonban, valamint két példányban közvetlen signicolor nyomtatással előállított fotóváltozatban. (Ez utóbbiból az egyik itt látható Budapesten, másik Berlinben a Bundestag nyugati bejárati csarnokában, szemben a fekete-vörös-arany nemzeti színeket jelképező másik Richter-művel.)



Gerhard Richter
Birkenau-sorozat

Ha a Birkenaut absztrakt képeknek tekintjük, csak a felszínt figyeljük. Mert hát valóban: a felületen nem látszik más, mint elhúzás és kaparás, szürkésfekete horzsolt nyom és itt-ott vöröslő – olykor zöldes – beszövődés. Nincs rajta semmi tény, semmi a rosszul sikerült fényképekből. Ilyenek lennének általában az „absztrakt" képek. De van rajtuk valami más, ami érvényteleníti a műfaji besorolást.

Richter úgy dolgozta meg a hordozóanyagot, ahogy egy bűntől megérintett ember igyekszik a bűnjeltől megszabadulni. Átfesti, kitörli, szétzilálja, megpocsékolja az alapanyagot. Olyan, mint egy szerzetes, aki hiába akar megszabadulni a sátánista kódextől, a palimpszeszt szabályai szerint a gonoszt a résekből csak nem sikerül kiirtania. Vagy, hogy a magyar olvasónak a hasonlat ismerősebb legyen: olyan, mint Ágnes asszony, aki a véres ruhát hiába mossa: a bűnt lelkével örökre látnia kell. A végeredmény más nem is lehet, mint egy önleleplező és keserves igyekezettel végrehajtott „képtagadás". Elfedése valaminek, ami reménytelen kísérletnek tűnik, mert arról szól, azt üzeni, azt fejezi ki, hogy immár nemcsak az eredeti kép eredeti szereplői váltak az ésszel felfoghatatlan szenvedés szereplőivé, hanem az is, aki el akarta tüntetni az emlékezetbe mindörökké beégő képet. Sőt az is, aki egyáltalán rájuk néz. Nemzeti emlékezetet jelképező épületbe – azaz a Bundestagba – ennél megrázóbb művet még soha senki nem mert kiállítani.

Idáig jutott tehát életművének első hatvan évében. Az elmúlt időszakban mégis történt, történhetett valami – talán csak annyi, hogy rájött, nem lesz még egyszer hatvan év –, mert készült egy pontos dátumokkal ellátott rajzszéria. „Miután egész festészeti életműve minden »személyes« kizárásról szól – írta Bódi finoman megoldott írásában –, addig rajzai éppen ellenkezőleg, az oeuvre legszemélyesebb alkotásai." A legtöbb idei munka – a tárlat nagy dicsőségére – ki is van állítva Nemzeti Galériában.

A papírokon csak ceruzafirkák látszanak. A ceruza 6H-s lehet, mert száraz, szürke, kemény vonalakat hagy maga után. Olyanokat, amelyeket a rajzoló

gyerekek nem szeretnek, mert hiába nyomja a kéz, az eredmény mindig sápadt marad. Egyetlen firka sem „hasonlít" a való világra: legtöbbjük satírozott felület, vagy olyan síkot osztó egyenes, amelyet szemlátomást nem vonalzóval húztak. Nincs elfedő apparátus. Nem egyensúlyoz többé az „emlékezés Szküllája és a spektákulum Kharübdisze" között (Benjamin Buchloch). Kerüli a technikai kunsztot. Olyan művész „nyomvonalai", aki pontosan átélte a számára oly sokat jelentő tradicionális képzőművészet ellehetetlenülését, de kezében még mindig ott van a motorikus tevékenység kényszere. A tárlat címe ugyan *Valós látszat,* de ezek a munkák nem tartoznak sem a látszathoz, sem a valósághoz. Korunk egyik legfontosabb alkotójának megrázó őszikéi ezek, mert leginkább az elmúlás igazságához tartoznak.

A kiállítás adatai

Gerhard Richter. Valós látszat. Budapest, Magyar Nemzeti Galéria, 2021. augusztus 27. – november 28. Kurátor: Bódi Kinga.

Művészet van

Perneczky Géza. Rövidülő jövő a Szépművészeti Múzeumban

Ismerős dramaturgia, krimik gyakran használják. Létezik egy gyanúsított, mondjuk Y. Tudható egy sereg áldozat, mondjuk A., B., C., D., E., F., G. stb. Sejthető közöttük valamiféle kapcsolat is. Az ügy megfejtése mégis várat magára: perdöntő bizonyíték hiányában Y. érintettsége ugyanis igazolhatatlan, nem támasztja alá semmi, azaz, hogy A., B., C., D., E., F., G. stb. likvidálásáért éppen ő a felelős. A vád sokáig inog – erről szól az egész történet. Azután mégis előkerül egy ok: a nyomozás végül kideríti, hogy Y. és D. között – azaz a gyanúsított és az ábécé egyik szereplője között – azért mégiscsak volt egy igazi, egy végzetes kapcsolat. A többi áldozat pedig csak arra szolgált, hogy a figyelmet elterelje, az igazi célt elhomályosítsa, és hogy a nyomokat összezavarja.

A Szépművészeti Múzeum remekül működő grafikai osztálya rendszeresen vállalkozik a fenti dramaturgia muzeológiai eljátszására. (Az „álcázott sorozatgyilkosságra" – mert magánhasználatra így neveztem el ezt a projekttípust.) Van tehát egy érdemi főszereplő, akinek művei a légtér tárlóinak többségét megtölti, és vannak mellékszereplői teljesítmények, látszólag egyenlő eséllyel, amelyek – asszociációs alapon, ikonográfiai kapcsolódásaik miatt, életrajzi egyezések okán – az oldalfalakon sorakoznak. Nekünk, nézőknek kell rájönnünk, hogy ki is a főszereplő által kiszemelt „valódi áldozat".

Így történt most is a *Rövidülő jövő, Modern és kortárs alkotók kései korszakai* című tárlaton. A főszereplő, a „gyanúsított", Perneczky Géza, művész, művészettörténész, szakmánk közmegegyezése szerint „az egyik legtehetségesebb élő magyar" (Radnóti Sándor), a mellékszereplők, tizenhárom olyan nemzetközi alkotó, akiknek papírmunkái a múzeum gyűjteményébe tartoznak. Utóbbiak vagy túl fiatalon haltak meg, és nagy jövő várhatott volna rájuk (Gaston Eychenne, Egon Schiele), vagy középkorúként távoztak, de még lett volna bennük tartalék (Édouard Manet, Henri de Toulouse-Lautrec), vagy matuzsálemi koruk ellenére a végjátékuk több mint figyelemre méltó (Auguste Rodin, Reigl Judit), vagy öregségük melléktermékeit leginkább csak a művészettörténet tartja fontosnak (James McNeill Whistler, Gerhard Richter). Ami közös bennük, hogy produkciójuk – pró vagy kontra – az életkor, a kutatói divat egyik mai kedvence, az AGE-ism látókörébe

került. Igazi mátrix áll össze tehát a Bodor Kata által idecitált anyagból.[1] Valahogy így. Az életmű: kevés, de teljes. Kevés, de hiányos. Nagy, viszont emelkedő minőségű. Nagy, viszont hanyatló színvonalú. Szigorúan véve a tizenhárom megidézett mesterből tizenkettő miatt Perneczky akár „szabadon is távozhatna" az utókor bírósági terméből: első blikkre egyiknek sincs több köze a főszereplőhöz, mint a másiknak. van Gogh hisztérikus túlfűtöttsége és Corot pepecs-mániája éppannyira idegen a mi főszereplőnk alkatától, mint Goya skizoid mélysége vagy Miró konokul infantilizált szürrealizmusa.

De akad egy ide beidézett mellékszereplő, akire a fenti állítás már nem igaz. Aki kifecsegi az iskola titkát, vagy az alaphasonlatnál maradva, aki a szó legnemesebb értelmében lebuktatja a szépkorú Perneczky Gézát. Nem mellesleg azt az adományozót, aki a közelmúltban pompás „bűnjelekkel" halmozta el a múzeumot: az *On the Beach* és a *Sliced and Pasted* akvarellsorozatokkal, valamint két irritálóan gyönyörű, elegyes anyagot tartalmazó rajzfüzettel. (Korábbi ajándékaival együtt így szinte összeállt az egész „jegyzőkönyv", belőle akár rekonstruálható az ő egész sztorija.) És mintha tényleg krimiről lenne szó, mert erről az egyetlen oldalfali szereplőről – véletlenül? szándékosan? ravaszul? – a mi gyanúsítottunk tényleg alig beszél a Bódi Kingának adott kitűnő interjúban. Pedig sok a köze hozzá, sőt, egyedül hozzá van köze, és ezt ő tudja a leginkább. Korábban írásba is adta.

Perneczky Géza
On the Beach 1.

Ő Picasso. Amikor a katalógus-előszóban Perneczky azt nyilatkozza, hogy „Egyáltalán, az egész festői munkának is csak úgy volt értelme, ha munka közben szabadnak és teljesen függetlennek érezhettem magam. Ezt a szabadságot nem korlátozhatták a festői diszciplina őskonzervatív szabályai, de a megunt avantgárd ortodox tézisei sem."[2] Akkor valójában továbbgondolja és magára vonatkoztatja azt a minősítést, amelyet harmincöt évvel korábban monográfiájában leírt a katalán óriásról. „Picassóban nem a republikánus hőst és nem is a hegeli szellem hűséges munkását látjuk, hanem egy roppant ellentmondásos képletet, amelyben az autonómiát a csaknem anarchikus szabadságvágy helyettesíti, a modern értelemben vett szellemet pedig babonás rugókra járó pengeéles intelligencia."[3]

1 *Rövidülő jövő.* A grafikai gyűjtemény füzetei. 05. Budapest, 2025, 49–93. old.

2 Ua. 17. old.

3 *Picasso – Picasso után.* Budapest, 1989, 146. old.

Amikor arról beszél, hogy amihez kapcsolódni próbál, „az maga a művészet, mert…van! …ha megörekszik (a művész [P. Sz. J.]), ezt kezdi keresni… A korai munkáim élenjáró munkák voltak… a mostaniak meg *bármi!* Ezek a rajzaim még az ókori művészethez is kapcsolódhatnak, a freskókhoz, vagy a reneszánsz gobelinekhez, vagy Kandinszkijhoz… bármihez… és ez felszabadító!"[4] Akkor valójában továbbfűzi hajdani minősítését, mely szerint az öregedő Picassót posztmodernnek lehet tekinteni. „Picasso, aki mindig is hitetlen modern volt, mert mindig is szívesen karikírozza a különböző izmusokat, vajon nem volt-e egész életében csak eklektikus kommentátora a modern törekvéseknek? Azaz „posztmodern" opponálója?"[5]

Semmi gátlás, semmi szorongás, semmi igazodási kényszer – erről szól a Szépművészetiben látható közel száz Perneczky hagyományozta papírmunka. (Itt azért megjegyzendő, hogy a termés java Kölnben, a disszidálás, azaz 1970 után született, többek között éppen azért, hogy ne is kísértse meg alkotóját semmi gátlás, szorongás és igazodási kényszer.) Közöttük látható a hetvenes évek elején készült konceptuális művek, a nyolcvanas évek elején készített mail art relikviák meg persze az újak, a már-már posztszocreál strandképek, a már-már preimpresszionista táj-vázlatok és a már-már pszeudo-futurista szeletelt kompozíciók. Találtam egy Thomas Mann-idézetet, nagyon illik a főhős e korszakára, idemásolom. Ezek az öregek „arra hivatottak, hogy a legtökéletesebben tárják az emberiség szeme elé ennek az életkornak ideális előnyeit, amilyen… az igazságosság, humor, furfangos bölcsesség, szóval, a gyermeki kötetlenség és ártatlanság visszatérése fejlettebb formában."[6]

A „már-már" tehát itt fontosnak látszik, mert azt szeretné kifejezni, hogy csak imitálgatja a letűnt kort, de azonosulni velük nem tud, nem is akar. Mindössze játszik velük. Kár, hogy a kurátorok nem kérték kölcsön Székesfehérvárról egy-két artist-bookját, vagy a monitoron nem vetítették le egy-két fraktálját[7], hogy a portré még plasztikusabb legyen, és hogy megképződjék manualitásba átcsapó intellektusa és ésszel kivitelezett kézügyessége. Aztán mekkora poén lett volna, ha egy tárlóban kiállítják ráadásképpen művészettörténeti munkásságának javát, és egymás közelébe kerülne a máig

4 *Rövidülő jövő,* 33. old.

5 *Picasso – Picasso után,* 147. old.

6 Az öreg Fontane (ford. Szabó Ede) in Thomas Mann: *Válogatott tanulmányok.* Budapest, 1963.

7 A természet rejtett arca. *Mozgó Világ,* 1991, 8. 27. old., *Mire jó a fraktál-filozófia?* Budapest, 1992.

elavulatlan Munkácsy[8]-monográfiája és Josef Beuys-ról szóló megrázó[9] esszéje! De látványból, tanulságból, játékos örömből így is maradt elég. E meghasadt tudatú országban és kulturálisan megrokkant korunkban nem tudnék még egy olyan alkotót felidézni, aki minden számítás, előítélet és ressentiment nélkül képes figyelmét – a manni idézetnél maradva – ennyire igazságosan, humorosan, bölcsen szétteríteni konzervatív és avantgárd, narratív és nonfiguratív, „maradi" és „haladár" művészeti jelenségek között…



Dimitrij Zsilinszkij
A Szovjetunió tornászai

De álljon itt két példa a fenti állítás illusztrációjaként. Emlékszem egy régi, hatvanas évekbeli Perneczky-kritikára, amelyben nekünk, ifjú sznoboknak igazi döbbenetet okozott, hogy elismerően írt a brezsnyevi korszak azóta feledésbe merült sikeres festőjének, Dimitrij Zsilinszkijnek *A Szovjetunió tornászai* című festményéről, azaz egy hruscsovian szocmodern képről. Nem ezt vártuk tőle, mert mi a képben csak egy erőszakos kor parancsát láttuk, és egy olyan kiüresedett forma erőltetését, amely másra sem jó, mint hogy ellenzéki gúny tárgya legyen. Ő viszont már akkor fütyült a fajtánkra.

Perneczky ugyanis láthatott benne valami mást is, amely kilógott egy adott kor ízléséből. Egyszerre válhatott vonzó ideállá és parafrázisra alkalmas ellen-idollá. Az *On the beach* széria lényege ugyanis, hogy életörömben strandoló majdnem meztelen testeket, bikinis nőket, sportos férfiakat, klassz kissrácokat, csupa arányos és aranyos testet mutassanak. Mintha ezekben a beach-munkákban a konzervatív, optimista, problémakerülő Zsilinszkij folytatódna. De csak mintha, mert nini! A festett vízben, a sárga homokon, a csíkos törülközőn rendre feltűnik egy külön mustrát képező gumibélyegző lenyomatsora – ilyet használ például Banksy is a házfalakon –, mechanikus graffitijelek, amelyek felülbírálják és megszüntetve megőrzik az illedelmes ábrázolatot. Melyiknek higgyünk? Az érzékien odavetett jóléti zsánernek, vagy egy sokszorosított „művészietlen" ábrahalmaznak? Az életnek vagy a mechanikának?

Másik példa. Noteszlapon lendületes vonalakból összegereblyézett szélfútta táj, a piros, a kék, a fekete tollnyomok duktusa letagadhatatlan vérvonalról vall: így rajzoltak azok a brückés expresszionisták, akik kamaszkorukban azért jól elsajátították a plein air eleganciáját. Harapni lehet ezt az eget, futásra ösztökél ez a lángoló bozót, szinte besüvít a szél a rohangáló felhők közé. Egy Heckel, egy Kirchner is megnyalná szája szélét, ha látná

8 *Munkácsy.* Budapest, 1970.

9 *A próféta, mint művészi jelkép.* 1987.

a tomboló természetnek ezt a vázlatát. De vajon mit szólnának e nagy drezdai ősök, ha látnák: a kompozíció közepén a lendületes zsinórírást: *Borús idő Telki felett*? Szinte hallom, ahogy morognak. Ha odaírta, miért rajzol? Ha megrajzolta, miért írta le? Hja, ők még nem hallottak semmit a lettrizmusról, a konceptuális művészetről és egyáltalán a vizualitás új dimenzióiról. Nekik még elég volt a végsőkig felsrófolt látvány és a látvány kiváltotta indulat. Nem is sejthették, hogy ma egy ember egy óra alatt több képpel találkozik, mint dédapjuk egy egész szezon alatt, szépapjuk pedig egész életében.

„A régi művészet ezekben a szavakban stimulánsként és versenytársként jelenik meg… Valójában, ha végigtekintünk e parafrázisok során, nem az utánzott mestereket látjuk viszont, hanem újra és újra" – magát a művészt – „mintegy megsokszorozva a visszafelé meghosszabbított élet dimenziójában kiteljesedve". Ezeket a mondatokat persze nem a szemleíró írta erről a rajzról, hanem Perneczky írta Picassóról, mintegy nyomatékosítva azt a végzetes vonzerejű viszonyt, amelyről fentebb már volt szó, és ami miatt a többi megidézett mester itt csak mellékszereplő lehet.

De hogyan is áll ezzel a „visszafelé meghosszabbított élettel" a kiállítás főszereplője, aki saját bevallása, valamint a szemleíró véleménye szerint sem öregszik, talán mert „az ember idősen rájön, hogy *van* művészet…"[10] Sőt, nemcsak arra, hogy *van*, hanem hogy ez a „van" bármi lehet, mert oszthatatlan. Mert Ars Una. Érdekes, az 1920-as években ez a fogalom még népszerű volt, és érvényes, tanú erre Pogány Kálmán legendás folyóiratának címe. Ma az „uná"-ról már senki se gondolkodik, merthogy az „ars" létezése vált önmagában is kérdésessé.

A kiállítás adatai

Rövidülő jövő. Modern és kortárs alkotók kései korszakai 2025. Szépművészeti Múzeum, 2025. május 8. – 2025. szeptember 28. Kurátorok: Bódi Kinga és Bodor Kata.

10 *Rövidülő idő,* 33. old.

Réber eltűnt világa

Réber László a Virág Benedek Házban

Az elmúlásról szólt minden ezen a kiállításmegnyitón. Nem azért, mert a díszvendégkoszorúban csak a fiú, Janikovszky János, képviselhette az írónőt, Janikovszky Évát, és a feleség, Radnóti Zsuzsa az írót, Örkény Istvánt. Ráadásul a méltán emlegetett legjobb (egyetlen?) követőt, Tettamanti Bélát, az imént kellett eltemetni. Ezek legföljebb biológiai tények. A száz éve született Réber László teljesítménye azonban ma, itt és most, a Döbrentei utcai remek kiállítótérben más okok miatt látszik múltidei csodának és igazi befejezett művészettörténetnek. Mit tudott ő, és mi az, ami a későbbiek során, napjainkban folytathatatlan lett? Miért érzünk úgy, mint a házából elűzött római polgár, aki hiába is keresne egy újonnan faragott akantuszleveles oszlopfőt a gót Alarik dúlta Örök Városban?

Az igény

Az életrajz első fele igazi és tipikus 20. századi rém-motívumokkal pettyezett művészsors. Van benne katonaság és orosz hadifogság, elmaradt főiskola és kényszer diktálta sodródás. A krónika megemlékezik a *Szabad Száj*ról, utána pedig a *Ludas Matyi*ról mint karikatúragyártásra szakosodott hivatalos vicclapról, de még ez is csak a jéghegy csúcsa. Az önképzés útján virtuózzá vergődő Réber él, ahogy tud: az ötvenes években készített humoros levelezőlap-grafikái egyébként magángyűjteményem féltett darabjai. Sanyarú lehetett ilyeneket szakmányban gyártani. Leírok egyet mégis, mert – kis túlzással – belelátom a későbbi mestert.

Réber László
Kolléga! Segíthetek?

Egy magányos plüssmackó kivételével üres a játéküzlet polca. A létrán, fent összehúzott szemöldökű ingerült eladó. A földön halomban hever a lerámolt áru: hintaló, roller, baba, labda. Minden a padlón van, hátravan még az utolsó darab. A létra alján rövidnadrágos gyerek, főnöki mozdulattal utasítja a szolgaszerepbe kényszerített alkalmazottat. „Most azt mutassa…", bök az elárvult mackó irányába, mert a vevő úrnak semmi se elég.

Tudom, olyan vonalasan rajzolt helyzetkomikum az ábra alapja, amelybe nem zavar bele se árnyék, se satírozás, se valőr-játék. Az alapokat a cukiság professzora, Walt Disney rakta le, ezt formázta kicsit fanyarabbra a hidegháború alatt is be-belopakodó francia Jean Effel. (Saul Steinberg majd az olvadás után fog jönni, a micimackózó Edward Shepard még polgári lakások titkos örökségeként vár újrafelfedezésre. Ők a nagy, világhírű karikatúrakollégák.) Mégsem a rajz a lényeg, hanem az, ami lerajzolhatatlan. A vonalakat körülvevő űr, a szituációt létrehozó szellem, a Semmi.

A realitás *hiánya* mutálódik itt groteszk energiává, nem pedig a *valódi* vizualitás. Az előbbit csak *tudjuk*, az utóbbit csak *látjuk*. Az előbbi *intellektuális* felismerésen alapszik, az utóbbi a konkrét megrendelés *érzéki* megjelenésén nyugszik. Az előbbi a réberi rajzfilozófiai magatartás lényege, az utóbbi inkább korfüggő elem.

Ami az utóbbit, az „érzéki megjelenést" illeti, a Virág Benedek galériabeli kiállítás remek válogatásának karaktere persze egészen más. Nemhogy zsengék nincsenek benne, de még a gyermekkönyvek illusztrációi is távol maradtak. (A Janikovszky- és Tamkó Sirató-grafikákra is csak egy vitrinnyi kötet emlékeztet. A nagy egész amúgy is látható a székesfehérvári Réber Házban – lesz később is még miből meríteni.) A kurátor, Révész Emese, a hazai alkalmazott grafika legprofibb és legmélyebb elemzője a Réber által megképesített „magas irodalomra" fókuszált. Karinthyra, Benjámin Lászlóra, egy-két rajz erejéig Szerb Antalra, Bulgakovra, de mindenekelőtt Örkény Istvánra meg Kurt Vonnegutra.

Egy irodalmi Atlantiszra, amely még a nyomtatott könyv kifinomult fogyasztóira számíthatott. Azokra a régimódi olvasókra, akik még a puccsszerűen hatalomra került tablet-laptop-mobil rezsim előtti világban beszereztek egy könyvespolcot, szemükkel végigcirógatták a – ma már fillérekért kapható vagy kidobásra ítélt – kedveseiket, és beleborzongtak, hogy egy szofisztikált vonal folytatása lehet egy írott sor, és fordítva, hogy a mondat kacskaringója egy tollal húzott ravasz labirintusban végződhet.

Ők voltak a *papíremberek,* és a szöveghez kapcsolódó képigényüket is ez az anyag határozta meg. „A papír annyival tökéletesebb és annyival tökéletlenebb műszer az embernél – írta egy aforizmájában Halász László pszichológus –, hogy szintén elbír mindent, de minden meg is látszik rajta." A *Mozgó Világ* büszkeségei közé tartozik, hogy éppen e mű kapcsán – még 1992-ben – személyesen kérhette föl Rébert e sorok illusztrálására. El is készült a munka: e passzushoz például egy négyzetet rajzolt, benne egy szájként működő gondolatjellel, egy jobb szemként ható kötőjellel továbbá a bal

Réber László
Zen rajz

szem helyén egy szamárfülre emlékeztető behajtással. A papíremberen ugyanis minden meglátszik, mert érzékenyített matériából készült. Az új barbárság jelenkorában a képdömping le is váltotta szegényt.

A stílus

A szakirodalom megegyezik abban, hogy a képzőművészet és az alkalmazott grafika közötti senki földjén parkoló Réber olyan kifinomult és minimalista vonalkultúrán nyugvó alapanyagot használt, amelyben a képzelet szabadon mozoghatott. Szokás vele kapcsolatban Ország Lilit, Bálint Endrét vagy Deim Pált emlegetni a hazaiak közül, Giacomettit, Nicholsont és persze Kleet a külföldiek közül, vagyis az egzisztencializmussal fűszerezett posztszürrealistákat, az avantgárd második hullámának világháborús élményekkel terhelt képviselőit és a hiperurbánus értelmiségieket.

Lenne ebben valami, ha a művész remegően húzott sötét nyomhagyásai nem térnének le minduntalan a professzionális autonómia ösvényéről, és ha nem engedne a humor, azon belül is a legfeketébb szarkazmus elementáris vonzásának. Ezen a kiállításon, az illusztrációk között is annyi a koporsó, a csontváz, az akasztott ember, a halálhörgés, siralom, hogy a szív majd megszakad a röhögéstől. Antisznob devianciájával elérte, hogy életében ne vegyék egészen komolyan. Egy nemzeti galériabeli Műhelykiállításon kívül nem hívták soraik közé a bennfentesek. A képzőművészet reguláris hadserege nem számolt képességeivel. Hiába, mindig gyanús, ha valaki nonkonform és a tehetségén túl ráadásul szerethető. Így járt kicsit Karinthy, így járt kicsit Örkény, és nagyon így járt kongeniális illusztrátoruk, Réber László.

Ami nagy hiba volt a szakma részéről, de nagy szerencse a mai néző számára. Talán az installációt tervező Babos Bertalan Zsilinek, talán a grafikus Rakusz Tamásnak, talán az elmúlt korból származó váratlanul érkező üzenetnek tekinthető, hogy ez a „kisművészeti" skatulyába dugott teljesítmény egyszeriben „nagyművészeti" ambíciókat mutathatott föl. Az ember nem gondolta volna, hogy egy eredetileg pár centis illusztráció (egy férfi és egy női sziluett) kibírja a nagyítást, sőt kibír maga körül egy kopott barokk fakeretet is. Hogy az egyik akasztott embert ábrázoló rajz kitágulhat, bemászhat egy kibelezett tévékészülékbe, és onnan hökkentheti tovább nézőjét. Hogy egy másik akasztott ember – egész testét a napok múlását jelző rovátkákkal együtt – felkúszik a falra, és freskóméretre átmásolva nagyszerűen sokkolja alkalmi vendégét. Hogy egy állólámparajz egyszerre

csak gondol egyet, és nemcsak szárba szökken, de a térbe is kilép, szoborrá válva szakít korábbi létmódjával.

Persze, aki figyelmet szentelt Réber művészi életrajzának, egy-egy látvány előtt nem is csodálkozott nagyon. Végül is, ama bizonyos egyetlen nemzeti galériabeli kiállításán minimál-artos nagyplasztikákkal is szerepelt. A műtermében plasztilinból készült szobrok is sorakoztak. A Pannónia Filmstúdió pedig – miután az ötvenes években vezető szinten is kitanulta az animációt – két testesebb mű megvalósításában is segítette. (Vetítik is őket a kiállítás egyik apró termében.)

Mekkora energia feszült hát ezekben az ártatlannak tetsző, apró méretben születő és elszabadult vonalakban! Az újság és a könyv börtönéből kiszabadulva az ő rajza úgy izmozik, mint a palackból kiszabadult dzsinn a szegény halász előtt. A szegény halász (a néző) pedig jól megtanulja: igaz ugyan, hogy a „small is beautiful", de a „big" viszont „strong". Nagyon „strong" a Döbrentei utcában.

Az individuum

Az egyik egypercesben írta Örkény: „Amin vitatkozunk, nem is olyan bonyolult. Egészen egyszerűen is megfogalmazható: Egyformák vagyunk-e mi, rizsek? És mit hoz a jövő? És milyenek lesznek a leszármazottaink?" *(Egy rizsszem panaszai).* Az összbenyomás olyan, mintha Réber művészetének központi kérdése is e metafora köré épült volna. Révész ezt műveltebben mondja, Heideggerre és Sartre-ra hivatkozva írja tanulmányában: „az anonim tömeg-ember elvont, bábszerű figura, minden egyéni vonást nélkülöző, sematikus lény. Másutt épp a különálló személyiség megtestesítője, magába zárt, a külvilágtól erős körvonalakkal elhatárolt létező… képi megfelelője." Ez grafikai teljesítményének lényege.

Kik vagyunk? Milyenek vagyunk? Vagyunk-e egyáltalán? Ilyen kérdésekkel művészek manapság azért foglalkoznak ritkán, mert kevéssé rentábilis filozófiai kérdéseken töprengeni. Gondolom nem is kifizetődő. Kötelékben repülve esélyesebben élik túl a sanyarú időket, a csoportszolidaritás segíti az érdekérvényesítést, törzsi viszonyok közepette életveszélyes az „egyrésztmásrészt" dilemmákkal nehezíteni a rögös utat.

Réber luxusa intellektualitásában rejlett. Még csak nem is kérkedett magányos stílusával, és tudomásom szerint nem is nagyon panaszkodott gúzsba kötő munkaviszonyai miatt. Ha felkínálták neki az üres helyet, telipötyögtette azokat ábráival. Ha tehette, örömmel vállalt nagyszerű írók mellett szerzőtársi szerepet. Álruhában járt, mint gőgjét rejtő igazi művész,

következésképpen igazi álruhás remekműveket alkotott. Ma erősebbek, mint saját korában.

A kiállítás adatai

„Éljen a kérdőjel, vesszen a pont!" Réber László (1920–2001) irodalmi illusztrációi. Virág Benedek Ház, Döbrentei u. 9. Nyitva: 2020. június 28. – október 1. Kurátor: Révész Emese, látványtervező: Babos Bertalan Zsili.

Válit újranézve

Váli Dezső: A napló

Abban a megtiszteltetésben volt részem, hogy a mester előttem készített egy képet. Vette a rücskös 60 × 60-os deklit. Csiszolta, alapozta. Földobta ceruzával a rajzot, amely ez esetben egy többosztatú, soktáblájú, pauszpapírral bevont műteremablak végsőkig egyszerűsített körvonala volt. Alá került egy magányos szófa, egy másik, hasonlóan redukált alakzat. A két négyzet alakú holmit vonal választotta el egymástól, amelyet nyilvánvalóan a fal és a padló egymással derékszöget bezáró síkjai hoztak létre. Ennyi. De eddig nem is történt több, mint ami sok más festmény induló fázisánál: fölvázolta az alapesetet, amely fejlődve meg is bukhat, de ki is fejlődhet. Az egyszeri, a megismételhetetlen, az „ott és akkor" kép-történet csak ezután kezdődött. Harc a témával, az anyaggal, harc a jelentéssel.

Váli titánfehér festékhurkákat rakott az „ablakkeretek" közé, és (gondolom) elefántcsont feketével kínálta meg a frontális és majdnem szimmetrikus helyzetbe hozott fekhely lábait. Mind a fehér, mind a fekete erősen különbözött attól a sárgás-szürkés-rózsaszínes alaptónustól, amelyet egy kívülálló leginkább még drappnak hívna, ha merné, mert ezt a szót a divatszakma használja. Művészettörténész ilyesmit nem mond, inkább körülírja. Akárhogy is nevezzük, a drappalap csak munkahipotézis. Lényege, hogy maga is tökéletlen, egyenetlen, szabálytalan. Gépi ellenőrzésen fönnakadna, ruhaszövetnek alkalmatlan, nem homogén állagú. Úgy drapp, mintha előtte a hengerekből a festék kimaradozott volna, vagy a lavórban a mosószer hiányosan tisztítaná. A szakszótárban ezt „lélegző felületként" szokták leírni, de én inkább maradok a majdnem-drappnál, merthogy a „közönséges" tónus sem idegen a képtől. És azért csak „majdnem", mert van ebben a színben azért némi földöntúli dekadencia.

A ronggyal rátett fehér először folttá dermedt. Újabb beavatkozás, és az ablaktáblák megint különváltak. Aztán ismét kaptak egy adag fehéret. És megint visszavétel következett. Ronggyal, újjal, de ecsettel soha. Ment ez így egy darabig, míg a rétegek – nem tudni, hányan lehettek – egyszerre csak sűrű, derengő masszává álltak össze. Sugározni kezdtek. Távolról, mintha az ablakon túli – és időjárástól független – világosságra utalnának, de ennyi mégsem elég a fehér színe váltásának megértéséhez. Ez a fény

attól lett több, más, egyedi, hogy *csak* egy ványadt, vacak, zsugorodott – és a feketétől jó alaposan megpörkölődött – priccs került eléje. A nyelv azért tökéletlenebb, mint a kép, mert ha kimondom azt, hogy *a bútor imádkozik a fényesség előtt*, azzal a kompozíciót egyértelműsítettem. Belemagyarázásba kevertem, patetikusan túlértelmeztem, elgiccsesítettem. A megszületett kép viszont hagyta, hogy a gondolat kalandozzék, és hogy az ábra az emlékezetbe égjen. Engedi, hogy csak banálisan drapp műteremként lássam a négyzetet, mert valójában az. Az is. De nem csak az, mint Kosztolányinál: a bot és vászon nem csak az, ami, hanem zászló. Rám bízta tehát, hogy szimbolikus jelentőséget tulajdonítok-e a két tárgy egymáshoz való viszonyának, vagy csak azt lássam, amit tényleg látok. Sok minden múlik tehát a néző lelki, szellemi, hangulati diszpozícióján. Ha radarja veszi a lehelet-szimbólumot, úgy is jó. Ha szeme csak a tört harmóniát élvezi, még jó az is. Csak az nem jó, ha üresnek véli, unalmasnak tartja, kevesli a végeredményt. A szabad akarat és a begyakorlott szem nagyon fontos az effajta festmény el- és felismeréséhez…

Aztán a mester beillesztette az új képet egy előre kikészített sötétbarna keretbe. Majd egy világos, koptatott ezüstszínűbe is bepróbálta. Erről erőteljesen lebeszéltem, de nem nagyon kellett. A szoba is, az ablak is, az ágy is kiabált a sötétebb keret után. Mint az alkotófolyamatba bevont néző, eszembe jutott egy régi jelenet. Még 1978-ban történt, bele is írtam az akkori recenzióba. Váli az éves Stúdió-kiállításra nem művet, hanem műdarabkákat küldött. Már akkor is megsemmisített mindent, amit összeférhetetlennek érzett eredeti tervével vagy a vágyott eredménnyel. A tizenötször tizenöt centis négyzetekre aprított rengeteg képmaradványt mégsem dobta ki. Hagyta: ha már neki nem sikerült, talán egy látogatónak összejön valami. Egy másik kép másvalakitől.

Játékosság és szigor, finom ösztön és egó-trip keveredett a régi gesztusban. Öröm volt látni, hogy sok évtizeddel később is megmaradt a lényeg. Most is arra számított, hogy abszolút színlátását és tűéles arányérzéke nem csak a sajátja, kiterjesztheti, továbbadhatja. Ráveszi a többieket, hogy rezonáljanak ők is. Az hagyján, hogy nem rombolta le a képet, végül is megtehette volna, meg is szokta tenni. De tetszett neki a végeredmény, és hát nekem is tetszett. A kétesélyes kísérlet nem volt bukta. Egész jó lett – mondta –, pedig nem szoktam ilyet csinálni, néha hónapokig tart, míg összejön. Én meg belepirultam a sikerélménybe: egy alkotási folyamatot tényleg végigkukkolhattam.

Életműve is tetszik, és szerencsére ezzel nem vagyok egyedül. Van egy nem túlságosan vastag, de nem is túlságosan vékony értő réteg itt ma Magyarországon, amelyre érdemes számítania, amely fogadni tudja ezt a delikát

harmóniát, és amely nélkül az itthoni festészet szimplább, szegényebb és szokványosabb lenne. Fényes dokumentuma e szűk körű népszerűségnek az 1997-ben, az Új Mandátum Kiadó által kúrált portfólió, amelyben harminckilenc úgynevezett „valaki" (híresember, barát, gyűjtő) elemzi, méltatja, körülírogatja a fölkínált látványt. Továbbá fontos emlékhelye e teljesítménynek a 2010-ben, a Belvedere Galériában rendezett kiállítás *(Láthatatlan Váli)* és katalógusa, amelyben tizenhat magyar közgyűjtemény tulajdonába került festményére hullott a reflektorfény. Valamint tanulságos volt az a gyűjteményes tárlat is a Műcsarnokban, 2014-ben, amelyet kivételesen nem a festő maga szerkesztette, rendezte, „kúrálta" – merthogy az ilyesmit nem szívesen bízza másra –, hanem értő kézzel ezúttal Rockenbauer Zoltán gondozta. Ezekről a művekről (is) szóltak az eddigi Váli-cikkeim Van ebből vagy nyolc – és erről szól ez az összefoglalás a hat évtizedet átölelő reprezentatív képszedet, mellette pedig a sok mindent megmagyarázó naplórészletek.

Témái

A Váli-ikonográfia kipreparálása látszólag egyszerű. Az 1960-as évek első felében leginkább építészetet fest (rajzol). A hatvanas évek közepétől a hetvenesek elejéig a figurális szürrealizmus irányába tesz félénk kísérletet. A hetvenes évek eleje-közepétől a nyolcvanas évek elejeközepéig kőkemény absztrakcionizmust művel. Közéjük tartoznak az úgynevezett „üres képek" is, amelyek mármár eljutnak a „lét és a semmi" peremvidékére. A nyolcvanas évek közepétől két és fél évig – zárt ciklus ez – a zsidótemetők foglalják el a képmezőt. 1988-tól mindmáig egyetlen téma marad számára: a műterembelső, illetve ha a művészetre nem utal semmi, akkor *csak* a szobabelső. Tehát: az eddigi közel hat évtizedes festői pályának az első felében van még néhány szertelenebb kísérlet. A második felében a fölkínált, tudatos, elkötelezett monotóniát kell szálára szedni ahhoz, hogy jobban értsük e művészet velejét.

Váli Dezső
Zsidótemető

Külön kiemelendő, hogy mi *nincs* az ábrázolások között. Mindenekelőtt mellőzi az antropomorf alakot. Bár a beválogatott művek között szerepel néhány *angyalos* kompozíció (A/1969/12, A/1970/4 és gyanúba keverhető az A/1971/11 festmény is), de azokon olyan elvontak a figurák, melyeknek fölismerése a fantázia mozgatta belelátás képessége nélkül aligha menne. Olyanok, mint Polonius felhői a *Hamlet*ben. Parancsra tevének, menyétnek,

cethalnak is lehet őket látni, különben „amit akartok". Két markáns kivétel azért mégis akad, ha nem is ebben a gyűjteményben. A tárgyak közé szorított *Homo contemplator*ból *(A tűnődő ember*ből) (A/68/12) és az összegubancolódott ecsetnyomokkal terhelt *Félbemaradt önarckép*ből (A/67/6) azonban világosan kiderül, hogy a konkrét emberképpel valójában nem tud mit kezdeni, mert nem érdekli igazán. Az előbbiben bútorrá, az utóbbiban vonalhálóvá lényegül a téma. Akkor meg minek erőltesse?

A fotóit összegyűjtő *F. Naplóban* (Magyar Fotográfiai Múzeum, 2007) is csak három staffázzsá zsugorodó figurás felvételt találtam. Illetve egyetlen kivételt erősítő szabályt, kisfiáról Mikicáról. De melléje írta: „Igen, tudom. Ezt a fotót ki kellett volna hagyni, merthogy nem ezen a hullámhosszon van ez az anyag." A rajzait tartalmazó *B. Naplóban* (Új Mandátum Könyvkiadó, 2009), amelyben sok festményének elő-ötlete is föltalálható, a főiskolai felvételi lapon és a függelékben szereplő három tussal készült folt-akton kívül, az ember – és állat – távollétével tüntet. (Pedig megidéztetett vagy hétszáz műegész.) Más a helyzet a *Koldus keresztút* jeleneteivel (B/90/23), ahol persze van ember, de csak mint talált tárgy, azaz fotókollázsnak alkalmas régi dokumentum. Az idegen archív anyag drámai kontrasztként és szerepjátékként működik. A valóságos figura itt olyan jelmez csupán, mint az oberammergaui passióünnepeken a páncélzat, a töviskoszorú és a többi szenvedés-kellék.

Váli Dezső
Koldus keresztút

Továbbá általában hiányzik műveiből a mozgás (kivéve, amikor az iramlás érzetét keltő nonfiguratívot fest), még a pálya első felében sincs szerepe az első természetnek (kivéve, amikor a sírkövek mellett kis virágok nyílnak), és az eget végképp elkerüli. (Mintha félne tőle, mert ott lakik az Isten.) Csend, nyugalom, magány – ezek lennének a művek ikonográfiai főszereplői. Még akkor is, ha csendet, nyugalmat, magányt *alakilag* ábrázolni amúgy lehetetlen.

Váli Dezső
Műterem és csend

Persze azért vannak *dolgok* festményein. A legkorábbi képeken az összetorlódott házikók főként azt fejezik ki, hogy a térérzetből miként lesz síkidom, s hogy a síkidom miként viselkedik, ha feladata térbeli. (*Egyszer volt* A/1961/02, *Szentendre* A/1963/01). A radikális absztrakt képek lényegéhez az tartozik, hogy a térrel immár nem bíbelődik, a síkok viszont szilánkos, harcias, egymásra fenekedő körvonalakkal méregetik, olykor ütlegelik egymást. (A teljes életmű javából: *Hétköznapok* A/74/29, *Harmincöt + két év* A/77/4, e könyvben kiemelve: *Rend munka közben* A/73/34, *Sorsdöntő perc* A/78/20.) A kitartó gyűjtőmunka után született

zsidótemetőképek ikonográfiájától elválaszthatatlan a jelbeszéd. A hanuka gyertyatartó, a Dávid-csillag és a héber betű gracilisan apró jelvényei nélkül a vaskos kövek nem lennének azok, amik: a titokzatos őserő gondozatlan emlékművei. (A teljes életmű javából: *Régi zsidó temető [Szürke táj]* 1985, *Régi zsidó temető [Kristályvilág],* 1984, e könyvben kiemelve: *Régi zsidó temető [Vázlat a gyászhoz],* A/84/45, *Régi zsidó temető [Évszázadok],* A/85/02.)

A *dolgok* igazán a műteremben érzik magukat elemükben. A leltár nem túl bő, de egyes darabok szinte végtelen számú variációt és asszociációt vonzanak légkörükbe. Az ablak hol börtönrácshoz hasonlít, amely börtön nyilván életfogytig szól (*Halványzöld műterem,* A/94/14), hol a kintről áramló transzcendens fény előtt tiszteleg, amely templomhajóvá lépteti elő az enteriőrt (*Első műtermes képem* A/87/12). A festőállvány néha olyan barátságos bútordarab, amely szelíd engedelmesen tartja a kikészített deklit (*Intim műterem,* A/98/05), néha meg olyan ádáz kísértetnek látszik, amely a rendszeres délutáni álmát alvó Válit akár fejbe is kólinthatná (*Sárga műterem,* A/07/21). De a legjobb szerepek a székekre és az asztalokra vannak kiosztva. (Kitüntetett figyelmet szán néhány epizodistának is: egy-egy csíkkal megajándékozott ágytakaró és szőnyeg vagy egy-egy falnak támasztott üres képkeret vagy asztalon felejtett papírlap olykor erősebben vonzza a tekintetet, mint a protagonisták.)

Váli Dezső
Első műtermes képem

A magyar képzőművészetben ennyire ember módra viselkedő bútorokat utoljára Schaár Erzsébet kisplasztikáiban lehetett megfigyelni. Igaz, a szobrász „székei", legtöbbször tumultuózus jelenetet alkottak. Nála az egymással harcban álló, egymást legyűrni akaró és egymást összetörő bronzszékek személyes tragédia kifejezői és rejtekező önvallomások hordozói lettek. Emberibbek még aszott figuráinál is. A térbe vetett Váli-bútorok viszont pőrék, és nagyon egyedül vannak. Önarcképeknek is fölfoghatók. Egyik kedvenc írójának, Strindbergnek a magányélményeit s persze a C. naplót folytatják a maguk saját eszközeivel. A *Sötét műterem* (A/96/06) négylábúja (asztal?, zsámoly?) terpeszállásba merevülve néz farkasszemet a festőállvánnyal: beállítása elszánt, kissé megszeppent. A *Csodálatos műterem* (A/05/53) hátat fordító undok és duzzogó támlás széke majdnem kisétál a keretből, egy zavart tekintetű vézna asztal próbál közvetíteni közötte és egy meglepően sötét festett festmény között. De van bútordarabja premier plánban is. A *Bordó műterem* (A/14/22) asztala nem leplezett megrendüléssel, szinte szénné égve álldogál egy „képben kép" előtt. A belógó festett festmény izzik, uralkodik, karizmatikusan sugárzik. Több az ereje, mint az

előtte toporgó szerencsétlen tárgynak. Nyilván ez készteti mélabúra (önvizsgálatra?, tehetetlenségre?) a helyzetbe hozott „meditáló" bútort, úgy is, mint bánatos főszereplőt.

E ponton is érdemes említeni, hogy mi hiányzik a képeiről. Nincs gömbölyű vagy hengeres, sőt semmilyen edény. (Illetve van egy vázás sorozata, de azok is a forgástestről vallott elképzelések cáfolatának jegyében készültek: inkább fejükre állított szögeknek, semmint virágtartóknak látszanak. A/04/11,12,14,15.) Nincs növény. Nincs gyümölcs. És főképpen nincs semmi munkától idegen fölösleges használati tárgy. (Játék, óra, rendetlenkedésre hajlamos funkciótlan drapéria.) A szereposztás úgy alakult, hogy a darabban szinte kizárólag szögekben és élekben végződő jellemek vegyenek részt. Igaz, körvonaluk mindig remegő, legtöbbször vékony, olykor fluoreszkál.

Ezek a szituációk – mint erre utaltam följebb – persze csak belemagyarázatok. Könnyen elirodalmiasítják a látványt, szóra fordítják a leírhatatlant, és pszichológiailag túlterhelik a befogadót. Mert nem igaz, ahogy alkotója állította a szélső esetek kapcsán, hogy képei valójában „üresek". (Frank János ír erről nagyon jó sorokat.) Váli székei, asztalai, festőállványai – a tudatosan megszervezett körlet miatt – olyan többletmunkát végeznek, amelyek nem véletlenül számíthatnak magasabb értelmű és mélyebb tartalmú üzenet tulajdonjogára. (Ha nem számíthatnak, akkor lép életbe Válinál a képrombolási düh.) Ikonográfiai fölsorolás helyett tehát hasznosabb lenne a festő motívumainak *ikonológiai* elemzése. Azaz kiragadott egyes elemek helyett a *dolgok* között létrejött rendre, a szimbolikus tartalomra, és – egy idejétmúltnak tűnő egykori greshamista kifejezéssel élve – a *képegészre* koncentrálni.

Kompozíciói

„Gyerekkoromban kristályokat gyűjtöttem, főiskolásként lakásokat terveztem és építészeti folyóiratokat nézegettem, később temetők enteriőrjét fotóztam: mindben közös élmény a tér. Sok műtermes képen ez a fő téma, általában üresek, félsötétek, színpadszerűek."

Ebben a vallomásban rejlik a magyarázat: képeinek szerkezetessége, szervezettsége, emberi „embertelensége" fakad ebből a kiindulópontból. Más kérdés, hogy mire használja azt az űrt, amelybe beleveti *dolgait.*

Az *űr* nem véletlenül került e szövegben a *tér* helyébe, mert Váli valamennyi periódusának van egyetlen közös jellemzője, s ettől a magára öltött szabálytól nem tágított: házainak, sírköveinek, azután pedig a rengeteg kisbútornak (állványnak, széknek, asztalnak, ágynak) soha, semmikor, sem-

milyen körülmények között nincs vetett árnyéka. Az űrben pedig nincs vetett árnyék. Legföljebb csak a behulló fény hagy Válinál nyomot. *Első műtermes képem* (A/87/12) című táblján például megengedi, hogy a tompított világosság víztükörszerűen ismételje a rácsos ablakot, és hogy az effekt még néhány más művén is megismétlődjék, de árnyék sehol. Vagy eladta őket az ördögnek, mint Peter Schlehmil, vagy – és ez látszik valószínűbbnek – jelenlétük belezavarna a tervezetten tervezetlen kompozíciós rendbe.

Az árnyék eltüntetésének is megvan a maga művészettörténete. Korhoz kötött: a centrális perspektíva reneszánsz alkalmazása tette lehetővé, hogy az ablakként fölfogható négyzet fényeivel és árnyaival együtt a teljes illúzió érzetét ajándékozza nézőjének. Az axonometrikus perspektívát használó ókori és kelet-ázsiai síkábrázolásból ez az árnyék-ügy hiányzik. Mint ahogy az európai festészetből is kikopott, amint a modern művészet egyik központi problémává vált a három dimenzió utánzásának tagadása, illetve síkra transzponálásának keserves művelete. (Lásd idevágó szakirodalmat a japán fametszettől van Goghig, Cézanne-tól a kubizmusig.)

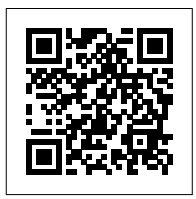
Váli vetett árnyéktalansága annál is magától értetőbbnek hat, mert: 1. Sok bútora eleve figyelmen kívül hagyja a műterem korrekten kiszerkesztett távlatát. Olyanok, mintha egy másik valóságból estek volna a szobába, persze hogy rájuk nem vonatkozik a képépítés nagy európai szabálya. (Például *V. E. műterme* A/89/16 vagy az itt közöltekből *Műterem, anyanyelv,* A/92/22.) 2. Sok tere eleve fölülnézetre komponált, így a térmélységet árnyékával együtt elvitte a plafon alatt átrepülő kismadár. A magasból megfigyelt padlóesetek ősképeit valószínűleg megint csak a fotográfiák között kell keresni (*Padlószemét reflektorral,* F/74/05, *Szemetes képpel műtermem,* F/74/01). A földön kiszámíthatatlan alakzatot öltő papírfecnik csak a síkot tagolják, a térbe nem szólnak bele. Fogyatékosságuk egyben erejük: úgy lehet festett másukat a képmezőben ide-oda tologatni, hogy a súlyuk ne zavarja Válit, az űrbéli színpad berendezőjét. Magyarán: hogy absztrakt képet alkosson akkor is, amikor egész tisztán föl lehet ismerni a modellt.

Van műteremképeinek, sőt korábbról absztrakt és sírkőképeinek is egy sajátos, eddig figyelemre nem méltatott karaktere. Nevezzük jobb híján *megbillentésnek*. Klasszikusan konstruktív kompozíció (például Mondrian, Malevics, Max Bill) a világmindenségből kihasított kereten belül a fölmutatandó ábrát stabil és statikus helyzetbe hozott jelvényként értelmezi. „Itt állok és másként nem tehetek, mint hogy színekkel megtöltött vonalhálót, négyzeten belül egy másik négyzetet, vagy óraműszerűen tengely körüli ismétlést végző alakzatot mutassak fel az új rendben bizakodó nézői szemnek." De még egy „opportunista" konstruktivista is, mint amilyen Barcsay,

a keretfeltételeket tiszteletben tartva a határokhoz minden körülmények között alkalmazkodik.

Ezt a megbillenést is először a fotográfiában lehetett megfigyelni. Az impresszionisták, mindenekelőtt Degas már vígan élt vele a mi festőnk előtt száz évvel, hát még Caillebotte vagy Bonnard. Megbillentik a képet, levágnak a képből, belógatnak valamit a képbe. Ahogy tanulták a fényképészektől és saját maguktól, merthogy maguk is fényképeztek.

Váli is ezen az úton jár. Nemhogy elveti a geometrikus alakzatok túlszabályozott fegyelmét, de a négyzet által kimetszett világgal is folyamatos küzdelemben áll. E stratégiát kétféle módon hajtja végre. Vagy érvényesít egy centripetális erőt a festményen, és akkor a despotikus szimmetriára szervezett motívumegyüttes peremvidékére telepíti azokat a renitens alakzatokat, amelyek majd jól bezavarnak a „központi hatalomba" (*Szigorú műterem,* A/09/45, a válogatásban *Műterem, itthon vagyok,* A/09/45). Vagy engedi, hogy egy másik, egy centrifugális erő a központból kitessékeljen minden elemet és a dolgok szétfröccsenjenek a szélrózsa minden irányába (*Szálkás műterem,* A/10/14, a válogatásban az egyik legfontosabb, még absztrakt képe *Igen, szerelem,* A/82/21).



Váli Dezső
Igen, szerelem

De akár, centripetális, akár centrifugális szerkezetű a kompozíció, a stratégia mellett alkalmaz még egy taktikai manővert is. Igen gyakran megdönti a kép hosszanti tengelyét, hogy az amúgy is „hibás perspektívában" ábrázolt sírkövek vagy bútorok kvázi csúszásveszélyes helyzetbe kerüljenek. (Rengeteg a példa erre, a közölt képanyag többsége idesorolható.) Kizökkent az idő (pardon, a tér) gyémánt tengelye? Az is. Még inkább az elferdített, felbotlott, megbillentett látvánnyal Váli azt sugallja, hogy a világ magától értetődő rendje többé nincs. Ha van is, azt nem adják ingyen: nekünk magunknak, alkotónak és nézőnek közösen kell újrateremteni a nyugalom érzetét. Amúgy van egy egészen fix pont a képeken: a jobb alsó sarokban egy láthatatlan négyzetbe komponált ornamentikává dolgozott és évszámmal ellátott szignó. Az ego stabilitásának szép szimbóluma egy ingatagra hangolt világegyetemben.

Színei

Ezt írja 1967-ben naplójában, amelyet ki is emel a kötet nyolcadikként közölt képe, az *Aranyidők* (A/67/01) festmény mellett. „Színeket kellene gyűjteni. Így (a hangversenyen előttem ülők ruhái) aranyokker / cromoxid zöld matt / zöldesokker / égetett szienna / angolvörös / fekete / nápolyi sárga fehérrel

/ mélyzöld (párizsi kékkel) / középszürke, ultramarin zöld / kobalt világos sok fehérrel / fekete / mélyszürke."

Dús, zsíros, tarka ez a kolorit. Egy kamasz álmodik ilyen anyagokról, ebbe öltöztetné vágyainak nagy mellű, húsos farú, hangosan éneklő babáját. Ez egy mediterrán színskála. Ne tévesszen meg a listán föl-fölbukkanó fekete és szürke. (Nyilván a férfizakók miatt kerültek a látványorgia közelébe.) De Velázquez is, Gauguin is használta őket éppen eleget. A sötét árnyalatok nagyon alkalmasak arra, hogy a festményt mélyről indítva mindent kihozzanak az izzó színek valamennyi árnyalatából, meg hogy rekeszzománcszerűen zárványosítsák és egymástól elkülönítsék a keveretlenül fölhordott élénk festékfelületeket. (Mint az nemcsak a klasszikusoknál, de Czóbel Bélánál vagy Gruber Bélánál, Váli korai kedves festőinél is jól megfigyelhető.)

Ez a dokumentum azért fontos, mert mutatja, hogy Váli pályájának már első évtizedében is elgondolkozott a szertelen, fegyelmezetlen, delejes szín-örömön, ezen a morbus pictus hungaricus hagyományon. (Kállai Ernő tudott sokat mesélni arról, hogy mennyit ártott a hazai modernizmusnak a túltobzódó keleties festőiség. Az úgynevezett magyaros stílus.) Elgondolkozott, majd lemondott róla. Tehát nemhogy nem gyűjtötte a színeket, hanem gyötrő bűntudattal alig engedett farostlemezeihez közel férkőzni pompagyanús árnyalatokat. Később pedig valósággal sportot csinált a „színtelenségből". Mint ahogy mostanában abból űz sportot, hogy miképpen lehet kijátszani az életjelt alig mutató tompított árnyalatokat.

Ez a színtelenség rafináltabb technikát követelt, mint ha szabadjára eresztette volna tubusait. Gyaníthatóan sokat segített ebben a festéssel párhuzamosan művelt másik műfaja, a fotó. Ezen belül is híres „szoba-szemét" felvételei. Nagy közhely, de kihagyhatatlan: a fekete-fehér kockák szerencsés kézzel kiválogatott darabjai taníthatták igazán a fény-árnyék végtelen variációjában rejlő festői lehetőségekre. Vagy ki tudja, talán fordítva is lezajlott a folyamat, mert hát a „szemét-fotó"-széria és az absztrakt korszak egymással párhuzamosan futott. És az előbbi az erősebb, ha úgy tetszik „színesebb" (*Szemetes képpel műtermem,* F/74/01, *Padlószemét reflektorral,* F/74/05). Ezekből a random keletkezett valódi csendéletekből lehet megérteni a *Felé és tőle* (A/74/30) egészen pici barnával oldott palasötét, antracitszürke, ólomfehér harmóniáját vagy a *Halál tűnődve* (A/75/34) piszkoskrém, bádogrozsda, koporsófekete disszonanciáját. Nem véletlenül írta 2004-ben, akkor, amikor már túl volt a koloritabsztinencia túlzó fokán, hogy „a színes fotózásra való átállás – merthogy digitális képek lettek – igazi erkölcsi bukás. A fekete fotó absztraktabb."

Külön történet életművében a *Zsidó temető* ciklus. Benne pedig külön világ a ciklus több darabjának minden korábbitól elütő színskálája. Hatvanhat

általam ismert kép között van ugyan több is, amely emlékeztet az előző korszak szűken mért ismerős árnyalataira, de néhány mű radikálisan kibújik a magára húzott látvány-zubbonyból. Táblái közül a legdrámaibbak: vörösek. Halványrózsától mélyváig, vérrögtől zászló-pirosig, bíbortól alkony-liláig, lávafolyamtól cékláig sorakozik föl rajtuk itt az összes korábban elhanyagolt, lenézett, kitiltott, elfelejtett forró szín. Nem az a legmegrázóbb bennük, hogy a sok tépett szürke-fekete alaktalan, de szúrós végű absztrakt idom után és a későbbi sok szürkés-feketés, alig-színekbe burkolózó műterem előtt ezeken a képeken meleg színek uralkodnak, és – hála a sírkövek lekerekített formáinak – a vonalak szigora is enyhülni látszik rajtuk, hanem hogy bennük szemlátomást festője kijött a sodrából. Mintha elvesztette volna gondosan munkált racionális kontrollját, és hagyta volna a képalkotó elemeket szenvedélyektől vezérelve önmaguktól kibontakozni. Az érzelem, az izzás, a hőfok az, amit Váli bennük egyszer, bár két és fél évig tartóan, kipróbált. (Érdekes, hogy az új válogatásból ezt a vonalat kihagyta.) De ahogy az évtized végén palettájából – néhány kivétel azért van – kifogyott a jajvörös, úgy indulatai is lehűltek. A zsidó temetők korának úgy lett vége, hogy nem bizonyult zsákutcának. Csak éppen az indulat kimerült, és a színjózanság kora visszatért. Észak legyőzte délt.

A műteremképek koloritja visszatért az érett korszak kiindulópontjához: a fehérhez, szürkéhez, feketéhez, de újragondolva. Az új szobák (értsd ezen az elmúlt negyedszázadot) általában fogadnak színt, de szigorúan ellenőrizve. Van közöttük barna tónusú (*Vuillard műterme,* A/91/22), zöld illatú (*Halványzöld műterem,* A/94/14), sárgás karakterű (*Tenger és műterem,* A/12/74) és elég sok kékes árnyalatú (*Műterem fehér asztallal,* A/93/13, meg például az e könyvben is szereplő *Véletlen műterem* A/11/28). De sem a barna, sem a zöld, sem a sárga, sem a kék – de még a följebb említett *Bordó műterem* rőtje sem – lépi át azt a láthatatlan határt, amely átvezethet az önfeledt, a keveretlen, a tisztán tubusból nyomott színek vadabb vidékére. Kicsit frivol a hasonlat, de nem találtam jobbat. Váli műterem-színei nagy általánosságban olyanok, mint a klasszikus férfiszövetek. A gépek beléjük szövik ugyan az élénkebb árnyalatokat, de csak annyira, hogy a tekintélyt, erőt, komolyságot semmi se kockáztathassa. A szürke, illetve a „drapp" uralma maradjon, és az öltöny még hordható legyen. Ebben az összefüggésben a tiszta, élénk szín feminin, léha, komolytalan kísértés. Viszont a kettő párosítva: a szürke paletta és a szivárvány közösen mégiscsak megteremtik azt a harmóniát, amelyen a világ rendje nyugodik.

Az utóbbi időben azonban egyre több a rendhagyó eset. (A férfidivat is megváltozott.) Van egy képcsoport, amely azzal szórakozik, hogy az enteriőrbe beenged egy idegen, vad, kezelhetetlen, lényegében integrálhatatlan

színfelületet, már csak azért is, hogy lássa: mi történik a többivel, a komfortos felületekkel. Ilyen az e könyvben is közölt *Petri György tiszteletére* (A/04/39) festményben a vádlóan vörös téglalap és a *Sárga műteremben* (A/07/21) szereplő másik „kép a képben". De a legtöbb deviáns művet a Belvedere-kiállításon lehetett megfigyelni. Ott szerepelt egyértelmű kék-narancs konfliktus (*Barátságos műterem,* A/10/25), határozott türkizrózsaszín párbaj (*Piros műterem,* A/01/37) és – irgalom atyja – egy villanás erejéig visszatért a zsidó temetők indulatosan izzó tónusa is (beszédes cím: *Műterem az alsó pokolban,* A/08/02).

De föltűnik nála olykor másféle szélsőség is. Ez a végső tisztaság akarásának bevállalása. Út a monokrómia, a minimal, a nulla pont irányába. Gyakori jelenség ez még a magyar művészettörténetben is. Barcsay Jenő a Semmi felé gravitáló fekete-képei hasonló indíttatásból születtek. És Tóth Menyhért fehérrel festett fehér vásznai szintén e fajtából valóak. (A festő kötődése Kecskemét művészeti infrastruktúrájához nyilván gyakorivá tette találkozását az utóbbi művész egykori teljesítményével. Barcsayra utaló gyöngéd érzelmeket nem találtam dokumentumai között.) Mindenesetre tény, hogy az itt látható *Meztelen műterem* (A/18/02) vagy az utolsó látogatásom során megcsodált *Zsoltár műterem* (A/17/59) e nemhez tartozik. S hát valahogy ebbe a szekcióba tartozik az a festmény is, amely a szemem láttára született.

Száz szónak is egy a vége: szerepeltetett tárgyaihoz és a tárgyak helyzetének kijelöléséhez, a kompozícióhoz képest sokkal fontosabb kép-elem nála a *szín*. Ez a faktor válik a festmények elirodalmiasításának, a pszeudotörténetekkel való hírbe hozásának legfőbb akadályává, mindenekelőtt pedig ezért gondoljuk Váli Dezsőt a kortárs hazai művészet egyik utolsó és e nemben legnagyobb koloristájának.

Installációi

Kész a kép, be kellene keretezni. Nem olyan egyszerű dolog ez. A *Csend a szobában* (A/83/1) háromszor cserélt keretet – írt egy ilyen procedúráról Bognár Róbert –, „fölkerült a festő keze által, pont jó magasságba – a hálódolgozószoba falára és zajos csend támadt körülötte. Hetekig őkörülötte forgott a világ. Háromszor cserélt keretet – a művész keze által –, mert a fémkeret hűvös volt, a keskeny fakeret keskeny, a széles széles. Lekerült az üveg, mert nagyon becsillogott, de üveg nélkül meg meztelen volt a kép. Vissza az üveget. Mégiscsak maradjon a széles keret!"

Minél többet látom Váli képeit, annál erősebb a sejtés: nála a keret több, mint a mű használatbavételének elengedhetetlen tartozéka. Inkább

a képfilozófia része. Talán ezért is csinálja őket saját kezével: nem bízik a sorozatgyártásban. Valahol panaszkodik is amiatt, hogy a reprodukciókon nem szerepelhet a harmincféle kombinációban kivitelezett tipizált ráma, pedig hát nélküle a festmény nem ugyanaz a festmény. Szerencsére nincs egészen igaza: a papír másképpen viselkedik, mint egy semleges tapéta. Néhányszor pedig a keret is része lett a publikációnak, különösen ha formát bontott, és szofisztikált színű stukkóval ajándékozta meg a kompozíciót. (Mi a *Mozgó Világ*ban kettőt is lehoztunk színesen ilyenből: az *Egyenes műtermet,* A/09/09 és a *Bolond műtermet,* A/09/14. Nagyon finoman néztek ki.)

De tény: a hosszú munkával kifundált típuskeret nélkül festményeinek igencsak meg kellene dolgozniuk a láthatásért, és könnyen veszíthetnének erejükből, tónusgazdagságukból, a faktúra izgalmas rücskeinek érvényesíthetőségéből. A keret nála úgy működik, mint a jó, légmentes keszon: A pontból – azaz a tisztán művészies világból – B pontba – azaz a hétköznapi látvány világába – csak azáltal jut el (juttathatja el a vizuális üzenetet), ha előbb alkalmazkodik a nyomáskülönbségekhez. A deklit határoló lécrendszer, legyen az sötét vagy világos, fém vagy fa, ezért igazi szkafanderként viselkedik. *Elkeríti* a festmény testét, hogy az teljes védőfelszerelésben lásson munkájához, a néző szemének folyamatos edzéséhez, élesítéséhez, érzékenyítéséhez.

„Én olyan házban élek, amelyben van Váli-kép – írta Esterházy Péter. – A kép kedvéért át kéne építeni a házat, egy kicsit, és nem vet sem rám, sem a világra jó fényt, hogy ez csak mint tréfa értelmezhető." Bármennyire is erős mű a *Műterem, középen egy szék* (A/88/24, ez volt az író tulajdonában), ha a festmény „drapp" alaptónusú álarchitektúrája akadálytalanul olvad a szoba falába, még vicc formájában sem merült volna föl a *valódi architektúra* megváltoztatásának gondolata. Váli keretei jól ki vannak találva.

Apa ideáljai, lelki rokonai

Egyszerűbben fogalmazva: művészettörténeti hálója. Ha nem súgnának maguk a képek, írásba is sokszor összegyűjti vélt és valódi mestereit. Érzelmi kötődések miatt Sugár Gyulát emlegeti legtöbbször, a Válinews oldalain ki is vannak gyűjtve az idevágó sorok. „Sokat tanultam tőle – írja 2005-ben –, nem csak szakmait, de csendes, somolygós, akkor még optimista gondolkozását is." Ismerve a szerencsétlen sorsú idősebb barát munkáit, ma úgy tűnik, hogy annak sem témaválasztása, sem stílusa, sem technikája nem vonzhatta. Válitól igencsak távol állhatott a kapkodó, szertelen

expresszivitás. Talán a pesti belvárost mutató tarka képeiből okult még valamennyit. De úgy látszik, mégiscsak Sugár volt az, akinek elhitte, hogy munka előtt érdemes fél órát a festőkészletével foglalkozni, hogy ha egy műve saját magának nem tetszik, fordítsa fal felé, fél év múlva a kép „megfesti önmagát", s hogy a nagy műteremablak alsó részét leghelyesebb befedni, mert a fény szűrve jó igazán.

Igazi mestereivel nem találkozott soha, pedig volt belőlük jó pár. A halottak élén vitathatatlanul a svájci mester áll. „Klee az apám… legalábbis így mutatkoztam be 70-ben, Bernben, a Klee-múzeumban – írta naplójában –, s a dolog bejött, mert a titkárnő azonnal telefonált és intézkedett. Az igazgató már értette a félig-tréfát. Három napig ültem engedélyével a múzeum raktárában, főleg magammal elfoglalva, hogy én most itt ülök és a kezemben tartom…" Váli 1992-ben, a *Mozgó Világ* folyóirat minden számába egy általa kiválasztott és őt megérintő nagy festőről írt esszét. Klee a regiszterária aranymetszési pontját foglalta el. Ő a nyolcadik, ő az Überhaupt.

De Klee-hatás és Klee-hatás között óriási különbség figyelhető meg életművében. Egy korai városka képének lényege (*Egyszer volt,* A/61/02), hogy a házak térbeli fogatukat őrizve úgy torlódjanak egyetlen kupacba, hogy az egész nehogy leszőhető falikárpit-tervvé szelídüljön. Maradjon erősen feszült és robbanásra kész. Ezt üzenték az egymásra fenekedő harcos diagonálisok, a centrálisat hanyagoló axonometrikus mélyülés és persze a fekete-fehér vitába harcosan beszálló sárga – rózsaszín, valamint lila – égetett sziéna ütközések. Bár a tetők szögei, a házfalak dülöngélései, a kétdimenzióssá vasalt téridomok leginkább Klee *Villa R*-jének (1919, Bázel) csodálatáról tanúskodtak, de Váliból ekkor még hiányzott a lebegés. Ekkor még Sturm und Drang korszakát élte.

Később már egy másik Klee hatott rá, például a *Vogelscheuche* (Madárijesztő, 1935, Bécs), amelynek alakja olyan, mint egy állványra tett kép, a kollázsból négyszöggé formált testének roncsolt, tépett, „visszavett" árnyalata pedig mintha előrevetítenék a lehelet-harmóniákban kedvét lelő magyar festő színekkel játszadozó üzelmeit. (Ilyen például a könyvben is látható *Tenger és műterem,* A/12/74.) De leginkább nem is a tér-fölfogás, nem is a tudós gondossággal kidekázott árnyalatok miatt ambicionálta ezt az „apafiú" kapcsolatot. A motívumok játékossága, az elemek súlytalansággal kacérkodó állaga, a komoly és komolytalan ironikus macska-egér harca miatt lett Váli Klee legtántoríthatatlanabb csodálója. Talán magában sem tudatosította: az efféle képalkotásban mint *magatartásában* találta meg a másfelé haladó világgal szemben tanúsított értelmiségi éthosz leghitelesebb kifejezését.

Aztán ott van Kondor Béla és Bálint Endre. Bár Pantheonjában külön helyen egyiküket sem említi, cikket egyiküknek sem szánt, de szabad szemmel látható, hogy előbbitől a *vonalvezetés* szálkás artisztikuma (például *Lebbenő,* B/78/02), utóbbitól a több táblából szerkesztett, ikonosztázzá bővített alig-motívum halmozás miatt válhatott ikonikus mesterré (*Nagy keresztút,* A/71/10). De kedves olvasó, mondjon a hatvanas évek végén, hetvenes évek elején belépő Stúdió-generáció markáns egyéniségeiből valakit, akire így/úgy nem hatott vagy az elátkozott festő-költő-grafikus óriás vagy a „visszidens" poszt európai iskolás nagyszerű művész? Kondor és Bálint legföljebb azokat hagyta hidegen, akik gyorsan akartak idomulni a Művészeti Alap – Képcsarnok – Képzőművészeti Szövetség szentháromsága által sikerbiztosnak ítélt követelményrendszerhez. Továbbá azokra sem hatott, akik már ekkor szakítottak valamennyi hazai tradícióval, és a nagyvilág kínálta legfrissebb kurrens áramlatokat kémlelték. Váli természetes módon rajzolt ekkor „kondorosan", és magától értetődően absztrahálta a jeleket „bálintosan". Azt tette, amit minden jó akkori pályakezdő: szabadulni akart a natúra fogságából, és kapaszkodni akart egy erővel elvágott művészettörténeti fonál még épnek látszó végéhez. Mára ebből a vonzalom-körből alig maradt valami. Az előbbi kifújt az absztrakt korszakkal, az utóbbi folytathatatlannak bizonyult a zsidótemető-képek után. De – mint egy elmúlt szerelem emléke – ott maradtak minden „félrecsúszott nyakkendőben" és „elvétett köszönésben".

A *Mozgó Világ*ban közölt önvallomásfolyamnak is fölfogható hommage-írások között egy villanófényt kapott még Paolo Uccello és Maurice Utrillo, Tornyai János és Czóbel Béla, Vaszkó Erzsébet és a már említett Tóth Menyhért, akihez Kecskemétre, mint hazajáró lélek, rendszeresen visszatért. Fontos mesterek ők mind. Volt, akitől perspektívát, volt, akitől naivitást, volt akitől színörömöt és volt, akitől puritanizmust tanult. A sorból még kiemelendő az École de Paris nagyszerű mestere. Váli nem győzte őt csodálni, miközben buja, nagypolgári gondtalanságától amúgy irtózott. Ő Bonnard, aki levette lábáról fokozhatatlan európai eleganciájával, fénnyé égő színeivel, mindenekelőtt pedig nonkonformista képkivágataival.

A kortárs Váli életéből persze kihagyhatatlanok rokon sorsú barátai és tanítványai. Szűts Miklóst, Vojnich Erzsébetet, esetleg Tölg-Molnár Zoltánt szokták ilyenkor szóba hozni, az egyenrangúsított tanítványok közül pedig Nádor Tibort, Várhelyi Tímeát és Fischer Balázst. Ők nem „apák", csak „oldalágiak" és „lemenők", de lassan már egy törzzsé álltak össze a magyar művészet külső megfigyelői számára. Lehet, hogy nem mindegyikük vállalja ezt a fiktív vérségi köteléket, de az empíriát nem befolyásolhatja minden egyes érintett érzelmi motivációja. A külső megfigyelő számára nyilvánvaló,

hogy ők *együtt* alkotnak egy makacs művészeti kisebbséget. Ők a konokul festő értékőrzők, miközben nem konzervatívak, ők a képben, kompozícióban, színben gondolkodó csökönyös pompeji strázsák, akiktől mi sem áll távolabb, mint belépni a hivatalos reprezentáció udvartartásába. A többi rokoni kapcsolatot kicsit részletesebben megírtam már. De van még két név, amelynek említése nélkül a Váli-kép nagyon torzóra sikerülne.

Az egyik ugyan szerepel a fölsorolásban, de fontossága nem kap elég hangsúlyt. Ő Giorgio Morandi, a 20. századi olasz festészet egyik legkülönösebb, véleményem szerint egyik legjelentősebb alakja. A futurista avantgárddal indult, és velük együtt tartotta a lépést, amikor a többiek bekanyarodtak előbb a szürrealizmust előkészítő metafizikusok utcájába, majd ráhajtottak az „értékőrző" valori plastici sztrádájára. A főútvonal folytatásához, a fasiszta Novecento újklasszicizmusához azonban már nem volt kedve. Egész életében – amely topográfiailag alig terjedt túl a bolognai körleten és a kis hegyi településen, Grizzanában berendezett műtermén – korsókat, kannákat, üvegeket, tégelyeket, fiolákat, bödönöket, tálakat, tölcséreket lefestve teremtett a valódi helyett egy alternatív világot. Néha ugyan megoldott egyké vázát, amelybe olyan szorosan gyömöszölte a halvány rózsát, hogy az inkább ágyúlövegnek hatott, semmint szobadísznek, és elég sokszor modellt állt neki pár romagnai ház, magas kőkerítéssel, sűrű lombbal szórt szürke fényben, de ezenkívül senki és semmi más nem érdekelte, mint amivel az Isten megbízta. Az olívzölddel párosodó rubinpirosakkal, az antracitszürkével elvitatkozó kobaltkékekkel, szóval az igazi húsba vágó problémákkal. A nagy titok abban rejlik, hogy ezt a „másvilágot" olyan intenzíven ragadta meg, hogy képeit nézve nem lehetett nem gondolni arra a világra, amelyből kimenekült. Attitűdje nagyon hasonlít Váliéra.

Giorgio Morandi
Csendélet

A másik nevet a címszereplővel kapcsolatban régebbi írásaimban egyszer sem említettem, pedig kellett volna. Valamelyik naplójában őt nevezte mostohaapjának. Valamelyik farostlemezén – följebb írtam róla – egy festett „képben kép" az ő művére emlékeztet leginkább. Több személyes beszélgetésünk alkalmával az ő teljesítményét tartotta az igazi csodának. Ő Mark Rothko, az amerikaivá váló, rejtélyes okból öngyilkosságot elkövető kis lett zsidó, akinek festményei majdnem üresek, még csak nem is absztraktok, inkább absztrakt előttiek, és egyetlen motívuma sem alkalmas arra, hogy szituációt lehessen mögéje képzelni. Nagy, sugárzó, egymás alá sorolt színmezőkből állnak vásznai. Fantasztikus erő, óriási merészség, hiperérzékenység árad

Mark Rothko
Cím nélkül (Lila, fekete, narancs, sárga)

ezekből a sávokból. Olyanok, mint a kinyilatkoztatások. „Az emberek, akik sírnak a képeim előtt – mondta egy interjúban –, ugyanazt a vallásos élményt tapasztalják meg, amit én magam a kép festésekor."

Érteni vélem a magyar festő nosztalgiáját e földöntúli élményt megkísértő ragyogás iránt. Spiritualitásra fogékony alkata is vonzódik az abszolút festészet látványához. De hiába tetszik neki Rothko, ő – szerencséjére – nem ilyen. Lehet, hogy szeretné, ha néha sírnának képei előtt, de azt is szeretné, ha néha meditálnának, néha szomorkodnának, néha örömöt éreznének vásznai előtt. Gyakran gyónó, gyarló ember ő, és tudja, hogy nem csak imából él az ember. Rothko csak egy be nem teljesülő vonzalom, és egy teljesíthetetlen mérce. Szóval ő inkább Klee és Morandi. De leginkább Váli Dezső, mert éppen eleget dolgozott rajta.

A könyv adatai

Váli Dezső: *A. napló. Festmények 1960–2018.* Budapest, HTSART-ÚMK, 2018.

Olyan, mintha

Gerhes Gábor a Kiscelli Múzeumban

A *bennfentesek* tudják, hogy Gerhes ezer szállal kötődik a mai magyar urbánus látványvilághoz. A Moholy-Nagy Művészeti Egyetem tekintélyes – és immár hatvanéves – tanára, esztétika szakos hallgatók szabadon választott jutalomjátéka, nemzetközi kiállítások visszatérő vendége. Amúgy fest, zenél, fotózik, konceptezik. A maga módján sztár. Még most, a választási hajrá csúcsán – a Cézanne és Bosch közötti tárlat-holtidőben – is el tudja érni, hogy erősen legyen jelen a szabad sajtó kulturális oldalain. Buborékunkon belül műveivel találkozva ki-ki előveheti a maga antropológiai és gnoszeológiai vagy tanatológiai és eszképista ismereteit, ha pedig futja a szellemi poggyászból, részt vehet szellemi kvízjátékban, a császári Wunderkammerektől Fludd obskurantizmusáig, Damian Hirst szenvtelen preparátumaitól Thomas Strutt fotóalapú kultúrhalál-látványáig nyitva áll előtte a szabad asszociációk műveltségfüggő tárháza. Ettől még lehetne az egész egy nagy blöff. Sznobéria. Parasztvakítás. De nem az. Sőt.

Gerhes attól igazi, hogy valójában a *kinnfenteseknek* (vagy *kinnlenteseknek*?) jöhet be igazán. A nem beavatottaknak. A fel nem készítetteknek. A vad befogadóknak. A művészietlen mindennapok elszenvedőinek.

A Kiscelli Múzeum kápolnája sötét, mintha bombázás előtt, de már az utolsó szirénavijjogás utáni csöndben oltottak volna villanyt. Jelzőfények vannak, különben nincs olvasás, lapozás, videózás – ezen az óvóhelyen ugyanis ez a főfeladat –, de lux csak annyi, hogy a reális tájékozódást megnehezítse. A nártex közepén, ott, ahol egy ötcentis, ráadásul fekvő helyzetű alig-szobor áll (egy Herkulest ábrázoló totem? kabbala? ereklye?), mintha őrizné a termet, de igazában egy magányos spotlámpa felel a biztonságért. Itt a legsűrűbb az árnyék. Jól mutat ezért itt az „írás a falon" (fekete alapon világító fehér betűkkel), amely kérdés-felelet formában tájékoztat a házirendről.

Kérdés: „mit kezdjünk a tudományos megismerés eszközeivel egy olyan korszakban, amikor a tények egyre kevésbé hatnak a közgondolkodásra, miközben az érzelmeket megmozgató, személyes hitre épült érvek egyre inkább teret nyernek?" Válasz lejjebb: „az ATLAS című kiállítás… központi eleme Gerhes Gábor azonos című, háromszázhatvannyolc oldalas képes

atlasza, amely a műfajára jellemző méretekkel, arányokkal és felépítésekkel rendelkezik, ha belelapozunk azonban, egy olyan világ képzete sejlik fel előttünk, amely kísértetiesen ismerős, mégsem teljesen a sajátunk. Az ATLAS ugyanis univerzális megállapítások és lezárt magyarázatok helyett szerzője személyes világképét és az ahhoz kapcsolódó kérdéseit közvetíti."

Ez a házirend tehát szituációs játékot ígér. A játék neve mondjuk: „Olyan, mintha". Az első körben a játékosok belépnek egy fényeffektekkel átírt elvarázsolt légtérbe, ahol „olyan, mintha" odakint veszély leselkedne, mintha titkos tudás lenne az ellenszer, mintha az ismeretek atlasza egyszersmind azt az ATLAS feladatot is ellátná, amely a mitológia szerint Földgolyót cipel a vállán.

Az igazi játék ezután kezdődik. A (megunhatatlanul gyönyörű és a legszebb hazai kiállítóhelyiség címére joggal pályázó) templomtérben magában is emelkedik egy épület, egy ház a házban. Egy „mintha"-ház, díszletelemekből. A „kinnfenteseknek" nem kell tudniuk, hogy ez az egész gipszkartonokból, pontosabban 3,6 méter élű YTONG-kocka-elemekből készült, hogy az architektúra bevallott előképe a nagyszerű olasz építész, Aldo Rossi krematóriumtervét, ő pedig a 18. századi francia forradalmi építészet magányos mesterét, Étienne Louis Boullée soha meg nem valósított Newton kenotáfiumát idézi. Elég csak megélnie, hogy a kívülről nézve halálgyár, belülről nézve könyvraktár a képzeletét – aligha szép lassan, inkább elég gyorsan – foglyul ejti. (Azt azért nem ártana tudnia, hogy Róka Enikő társkurátor mellett a kitüntetett spektákulum oroszlánrésze a Capa-központ remek munkatársának, főként Mucsi Emesének az érdeme, és ő volt az is, aki néhány évvel korábban a Kiscelli-tárlat előzményeként felfogható Velencei Biennálé magyar pavilonjába is egy hasonló Gerhes-anyaggal pályázott. Neve a bejáratnál olvasható, legföljebb a látvány-haszon százalékos arányain érdemes merengeni.)

Gerhes Gábor
Fekete kocka

Mert a spektákulum szempontjából ez amúgy mindegy. A könyvtárkrematórium ugyanis azért készült, hogy kvázi színpadra állítson egy artisztikus gondolatot. Amely persze szóban is kifejthető lenne, de a képzőművészet azért olyan, amilyen, hogy a dolgokat *ne lehessen máshogyan kifejezni, csak képben.* (Ennek vetett véget a koncept, és ezt a csomót szokta bogozgatni művészünk is, de legyen ez a gond a jövő monográfusáé.)

A képek jól el vannak dugva, ez is az „olyan, mintha" játék része. (Titkos tudomány, okkult tudomány, fekete mágia stb. Az *Artmagazin*ban megjelent okos tanulmány Cserna Endrétől gótikus ihletre gyanakszik. Én inkább manierista hatásra gondolnék, a szó rudolfinus vagy shakespeare-i értel-

mében, de ez már megint bennfentes-probléma, néző-olvasó ilyesmivel ne fáradjon, van neki elég baja.) A kinnfentesek ebből annyit érzékelnek, hogy a ház megtekinthető belsejében kb. ötszáz egyforma mélysötét félvászon kötésű, világítóan fehér antikva betűkkel tipografált kötet hever, és valamennyi példány képekből szerkesztett tizenkét alfejezetre oszlik. A különböző terjedelmű fejezeteket „könyveknek" nevezi a szerző, éppen úgy, ahogyan a „régiségben" a tudományos traktátusokat szokták volt jelölni. A tizenkét „könyv", tizenkét, a mai lingua franca konvenciója szerint angol nyelvű alcímmel is el van látva. Sötétségről és feketeségről (1); A világegyetemről (2); A rendezettségről (3); A természetről (4); A növényekről (5); Az állatokról (6); Az emberi testről (7); A bizonyítékokról (8); Az emlékhagyásról (9); Mizológia – az értelem gyűlöletéről (10); A bátoszról (11) (ez a retorikából kölcsönzött fogalom leépülést, süllyedést, elsilányulást jelent. Vagy valami ehhez hasonlót); A hiányról (12) szólnak.

Őrült beszéd, de van benne rendszer? Ez a műfaját tekintve pazar művészkönyv (azaz testi valójában is képzőművészeti objekt), sokadik átlapozása sem hagyja titkát megfejteni. A beszéd ugyanis nem olyan őrült, viszont a rendszer sem olyan magától értetődő. Csak úgy néz ki. Csak „olyan, mintha". A folyamat az objektív észlelésből indul a szubjektív érzetek, a való világtól a fikció, a tény-tartományból a fantázia birodalma, a ráció kontrolljától a kaotikus önkény, a fake newstól a teljes tudatlanság irányába. Végül is a semmiből a halál felé.

Kezdődik az egész a fekete lappal. Majd jön az „anyag", hol kőzetté csomósodva, hol vákuumba lökött fölrobbant állagban. A következő fejezet a gyűjteményé, amelyben a csontoktól a faerezetekig, a pontoktól a vonalakig valamennyi elem katonás, fegyelmezett kompozíciót ölt, zárt struktúrát alkot. Szemben a negyedik fejezettel, amelyben a formátlanságé az úr: a bizonytalan átmenetek, az örvénylő matériák. Itt leginkább a felhőjátékok töltik föl a táblákat. A rendszer eddig könnyen átlátható: az enciklopedistáknál is a növény-, majd az állatvilág következik, ők nyújtják Linnétől Brehmig a későbbi nagy sorozatokhoz azt a muníciót, amelyek igyekeznek a teljesség igényével bemutatni a Föld flóráját és faunáját. Lepréselt levelek és preparált szőrcsomók, mikroszkopikus metszetek és ellesett pillanatfelvételek – vagy azok imitációi – sorakoznak többek között a lapokon.

E ponttól, tehát a könyv második felétől, ott, ahol megjelenik az Ember, pontosabban az emberi test, a szálak összekuszálódnak. Mert mi az, hogy hominida? Csontok halmaza, mint egy osszáriumban? Izom-preparátumok, mint egy boncasztalon? Vagy olyan az ember, mint a művészettörténet példatárában, amelyet Gerhes megidéz a Laokoon-csoport és egy Zurbarán-kompozíció segítségével? Esetleg a lényeghez közelebb visz, ha a magazinok

aktfotóitól, giccselő nippektől, a torzszülöttek esettanulmányaitól, netán a náci Übermensch gondolat kedvenc festőjétől, Adolf Zieglertől származik az ötlet? Vagy az emberi test akkor fedi fel igazi titkait, ha a textildrapéria egészen elrejti? (Vö. „csak ami nincs, annak van bokra"?)

Gerhes válasza az, hogy válasz nincs. A nyolcadik „könyv" a bizonyítékoké, azaz a mércéé. Azé a viszonyfogalomé (lenne), amelynek segítségével megtudható, hogy mi mekkora? mi milyen? mi micsoda? Összecsuklott mérővesszők, semmit tapogató kezek, mint araszok, üres asztallapot szorgosan bevilágító lámpák, fekete pontok között fölösleges kapcsolatot teremtő szaggatott vonalak. „Olyan, mintha" terepen magyarázatot keresni éppen annyira értelmetlen, mint megtudni, hogy az egyik gumikesztyű miért szeret (love), a másik miért gyűlöl (hate) (8/XX. tábla).

Ez a „non-pozíció" mindazonáltal szabaddá tesz. Immár nem okoz gondot, hogy az Emlékhagyás képei között álkavicsok éppen úgy a lapok közé férkőzhetnek, mint papírkalapácsok, politúrozott feszületek csakúgy, mint rokokó mustránák álcázott csont-kollekciók. Ezek után az Értelem gyűlölete és a Hanyatlás formái fejezetek, mi mást tehetnének, önmagukat indokolják. Azt nyújtják, mi lényegük: olyan ábrákat, amelyektől nem várható semmi jó. Gyűlölnek és hanyatlanak. Azaz pici, agresszív – egyébként absztrakt – vonal-csomók acsarkodnak a nagy feketeségben (10/X-XI. tábla) és szétesett, törődött – egyébként konkrét – lomok szomorkodnak az END-felirattal nyomatékosított elmúlás felett (11/IV. tábla). Az agnosztikus mondanivaló megfejtéséhez igazán nem kell nagy fantázia. Az utolsó, A Hiányról című fejezet 12/IX táblája olyan szövegtükröt ábrázol, amelynek minden sorát kitakarták. Pont úgy, ahogy a Történeti Levéltártól megkapott jelentésakták ki szokták takarni a „szenzitív adatokat". Az Atlas zárótételében viszont minden szenzitív. Másik költő sorát idézve, minden „fekete, fekete, fekete, fekete".

„Az irónia jó eszközöm volt, de tíz éve leszámoltam vele – mondja Gerhes egy minapi interjúban. – Valahogy már nincs kedvem humorkodni. Olyan alkotói módszert alakítottam ki, amit kutatás előz meg." Talán nem fog a mester megsértődni, ha kijelentését némi szkepszissel fogadom. Szerencsére humor és humor között óriási a különbség. Nemcsak minőségben, de „fajtaságban" is. Mert Chaplin is humorral dolgozott de, bármilyen különös, Csehov is humoristának tartotta magát.

Pusztán az a tény, hogy az Atlas-könyv háromszázhatvannyolc – többségében ragyogó és vérfagyasztó, leheletfinom és krudális – képének valódi technikája a befogadó számára a szó legjobb értelmében kész átverés, azaz nem derül ki, hogy az illusztrációk éppígyléte mennyit köszönhet a fotográfiának, mennyit a digitálisan manipulált képgrafikának és mennyit

a „kézimunkának", továbbá az is bizonytalan, hogy az egyes táblák „modelljei" valóban létező dolgok-e, vagy csak a sötét szcenário folytatásai az arányokat soha el nem tévesztő rémdráma körülményei között, már önmagában is vicces dolog.

A mai világ szellemi életéről alkotott lesújtó vélemény és az alkotó föltűnően magas intelligenciája között ugyanis óriási az ellentét. Ez geg-bánya, szatíra-anyag és színtiszta humorforrás. Túl jó a produkció ahhoz, hogy ez az inferno igazi legyen. De hát nem is igazinak, csak „olyan, mintha" pokolnak készült.

A kiállítás adatai

Gerhes Gábor: *Atlas*. Fővárosi Képtár – Kiscelli Múzeum, Budapest, 2022. január 12. – április 15. Kurátorok: Róka Enikő, Mucsi Emese.

Szegény, csúf, szép hazám

Bukta Imre a Godot Galériában

A végeredménnyel kezdem. Bukta Imre mára nagy művész lett, az egyik legérdekesebb, legtechnikásabb és gondolataiban a leggazdagabb magyar kortárs mesterré fejlődött. A szó jó értelmében sztár lett. Már amennyiben hazai körülmények között és a képzőművészet világában egyáltalán sztárrá válhat valaki. Korábban néha vergődött, olykor kallódott – bár 1998-ban monográfiát írt róla Bán András és Novotny Tihamér –, de sokáig mégsem ütötte át a plafont. Az új időszámítás nagy műcsarnoki kiállításával kezdődött (2012), folytatódott a Kieselbach Galéria kitüntetett figyelmet keltett tárlatával (2019), valamint beteljesedett most, a Godot Galériában rendezett, és zömében az utóbbi három év termését felvonultató születésnapi (70!) óriásbemutatóval. (Az említett elsőt és a harmadikat Gulyás Gábor kúrálta, a mai kultúrpolitika kakukktojása, egy minőségi és jobboldali esztéta-muzeológus, akinek jó évtizeddel ezelőtt még a Műcsarnokból is sikerült emberarcú intézményt kreálnia. Meg is kapta érte a magáét. Ahogy megkapta Debrecenben is, és Szentendrén is, de ez most mellékszál.)

Amit Buktáról a legfontosabb tudni, hogy úgy járkál át performanszból installációba, fotóból akvarellbe, objektből tradicionális festménybe, mintha e határátlépések a világ és a szakirodalom legtermészetesebb mozgásformája lenne, és mintha ez máshol, máskor, másoknak nem okozott volna gyötrelmes töréseket, de legalább hasfájásokat. Így dolgozott régebben is, most is. Bár mostanában többet fest, és kevesebbet installál, de lazán kezelt technikáján érződik, hogy a sorrend bármikor megfordulhat. Teheti, mert ezeket a kánonokat, noha jól ismeri azokat, sosem vette egész komolyan. Igaz, nem is verték belé a Képzőművészeti Főiskolán, merthogy nem azt látogatta. (Ellenben hatással volt rá Erdély Miklós, a magyar nonkonform művészet megkerülhetetlen alakja, sőt Joseph Beuys, a nagy nemzetközi ősmester is, annak minden ideológiai és életformát befolyásoló következményével együtt.) Van neki rendes világképe: nem mindegy, hogy azt milyen matériában mutatja fel? Bádogból, ocsúból, fából (ezt az anyagot tiszteli leginkább), vagy éppen papírra dobott akvarellből, szénből, színes ceruzából? Esetleg MDF-táblán kollázzsal, montázzsal, vésővel variált olajjal keni föl a kompozíciót, vagy csak fotót használ, néha videót? (Akrillal nem

találkoztam. Az az anyag mintha Bukta számára túlságosan galériaízű és középosztálybarát lenne.)

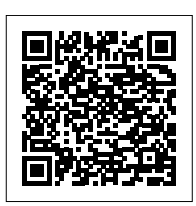
Minden matériában otthonos, de nem érzi otthonosan magát minden közegben. Ha hinni lehet a mesterrel készített legjobb önéletrajzi interjúnak (Nagy József készítette a *24.hu*-nak, még 2019. március 15-én), világnézete plebejus és nem polgári, lokálpatrióta és nem globalista, inkább keleties, mint nyugatias. Teljesítményének „ideológiai üzenetei" tehát éppen annyira NER-kompatibiliseknek látszanak, mint a teremsorok sötét bokszaiban vetített és a műveket magyarázó videócelebek többségének szavai. Például Keserű Kataliné és Korniss Péteré, Sebestyén Mártáé és Krasznahorkai Lászlóé. Ők leginkább Bukta vidékimagyarság-tudatáról és a szakralitáshoz kapcsolódó speciális viszonyáról értekeznek, meg hogy az itteni földön érdemi elmozdulás a mentalitásban, az anyagiakban, a „rendszerekben" soha nem történt. Sem a feudális, sem a kapitalista, sem a létező szocialista, sem az „illiberális" demokrácia korában. „Ez az a ház, ahol semmi se változik" – ahogy a nóta szólt hajdan, mert „aki szegény, az a legszegényebb" – ezt persze már egy másik nagyság írta még régebben. Mert minden így marad, mindörökké, ámen. Illetve van, ami múlik, mert minden ősi érték „a víz szalad, csak a kő marad".

Bocsánat a Buktához stílusban nagyon illő blaszfémia miatt, de Bródy sorai éppen annyira feltolulnak itt, mint József Attiláé, és József Attila sem tünteti el a Wass Albert-féle klapancia kísértetét. Így együtt, ebben a heterokatyvaszban dagonyázik a tartalom felszíne, amely első pillantásra mintha rendszerkonform lenne, és mintha a szavazóbázis legbelsejét, a Fidesz-tudatú nép tapasztalati élményét mutatná fel. Ez a szerzői intenció része. De az, hogy Bukta Imre ezt az Örök, Bús, Romhalmazt mi módon fejezi ki, más lapra tartozik, abban már szofisztikált csavar van. „Hogyan"-ja maga a „realizmus diadala", a „művészet csodája", a „minőség forradalma", mert a művek a fennálló viszonyokkal koránt sincsenek lojális viszonyban. (Persze függ a befogadótól, én így látom. Három jelző és egy birtokosrag segít a titokfejtésben.)

Szegény. A kiállítás első tételének címe *Kertek alja*, itt sejlik fel először a művész szülőhelye és újraválasztott telephelye, a mezőszemerei miliő. (Lehet ebben a településben valami karizmatikus kisugárzás, ha az őshonos Buktán kívül még az excentrikus Wahorn András is idejött lakni, ráadásul mindketten a túlkonszolidált Szentendréről vágytak ide, a Békés és Heves, Eger és a Tiszató között félútra vetett – amúgy nagy múltú – községbe.) „Liliomkoszorú szelíd illata száll" – hirdeti a vasból hegesztett betűkkel a hasonló módon szerkesztett kapu tetején a kiállítás nyitóműve. De liliom sehol, szelídség a holdban, illat pláne. Minden ócska rajta: a sárga festék,

a durva varrat, a talált holmikból gányolt szerkezet. Pénzbe nem nagyon kerülhetett: guberált az anyag, fusi a munka, a mustrák meg éppen olyanok, mint a szomszédé, napsugarakat utánoznak, mert ennyi idillre szokta futni a legkisebb egzisztenciáknak. Illetve majdnem. A fémrudak közé Bukta beleforrasztotta azt a két dolgot, ami neki fontos, talán még a sugaraknál is fontosabb, ezért szimbólum gyanánt éppen itt, a bejáratnál mutatta föl őket. Az ételt hordó lábost, amelynek alja nincs, és a töviskoszorút, amelyből hiányzik a Krisztus-fej. Üres az edény, üres a szenvedés. A testtől és a lélektől egyaránt megfosztotta őket a szegénység, mert eltűnt a lényeg: valószínűleg kilopták. Csak az ínség maradt.

És a kultúrhalál. A vaskapu mögött képciklus: mezőszemerei utcák, kertek, gyanúsan tetszetősre festve. A hideg színekkel különösen tud bánni Bukta, lazúrosan mozgatja ecsetjét, akár egy modern Veronese, amikor színjátszó selymet fest, és transzparensen fénylő kéket használ, mint Barnett Newman, amikor neoncsövekből szerkeszti szadisztikus kompozícióit. Ezek az angyali-pokoli azúr árnyalatok arra valók, hogy hűvös közönnyel felmutathassanak egy botrányt, amely éppen attól botrány, hogy olyan természetesnek hat. A belvíz szigetelésére, az asztal megtámasztására, a vetemények kijelölt helyére ugyanis nem téglát, homokzsákot, göngyöleget használtak az ottaniak – ezt a helyzetet ábrázolják a festmények –, hanem inkább nyomtatott, bekötött, vastag könyveket. A könyvek pedig minden kímélet, tekintélytisztelet vagy szégyenérzet nélkül kerültek patakpartra, földre, bútor alá, keretezik a pocsolyákat, mállanak a sárban, trágyázzák a zöldséget. Jobb, mintha elégetnék őket, mert fából vétettek, fává lesznek. Ezt diktálta a praktikus józan ész, és ezt ábrázolják a szép képek. A városban ide-oda tologatják, díszletnek használják, leárazzák a könyveket. Néha, ritkán, trezorba zárják, árverezik, ünneplik. Még nem mernek vele se fűteni, se hűteni. Mezőszemerét ennél őszintébb, jövőtudatosabb emberek lakják. Ezeket a könyveket a Kádár-korban méltányos áron, előfizetés útján, népművelők közreműködésével milliószám hintették szét vidéken, mert nem foszlott szét még a remény, hogy „ha majd a szellem napvilága ragyog minden ház ablakán", akkor elviselhető lehet nemcsak a szocializmus, de tán még Magyarország is. Most már az illúzió is elveszett.



Bukta Imre
Sátán a könyvtárban

(Könyvügyben amúgy a mester véleménye talányos és lesújtó. Innen kimaradt, de aki látta, nem felejti a 2017-es objektjét, a *Sátán a könyvtárban* című munkáját. Sok apró polc minikötettel, az egész mintha „csupabáj babaház" lenne. De nem véletlenül trónol az utolsó előtti deszkán egy vörös heréjű istenfajzat, mert nyilván sejt valamit az egész tudásreprezentció bűnös és

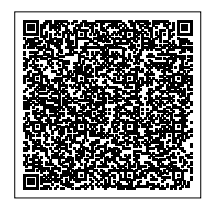
talmi természetéről. Joggal írta Bukta eszközeiről az író-barát Borbély Szilárd, hogy „munkáiban a jelentésteremtésnek leginkább három költői alakzatával él: az ismétlés, az idézés és a kicsinyítés technikájával". Ott, azon a baba-könyvespolcon még minden együtt volt.)

Idén a Bukta-könyvtárban már nincs miniatűr, nincs repetíció, nincs allúzió. Csak plein air van. A könyv-halál olyan befejezett ténnyé vált, amelyet egyszerre idézett elő a szellemi szegénység és az ipari gazdagodás *(Belvíz a kertek alatt, Picasso az udvarban, A világirodalom remekei),* és amelyet vagy levált a Gutenberg-galaxis felett diadalmaskodó gépi civilizáció, azaz a Felhő, vagy az egész feledésbe megy. Meg a levesbe.



Bukta Imre
Műveljük kertjeinket
(Belvíz a kertek alatt)

Csúnya. A választék nagy. A *Krumplievők* mosolytalan családtagjainál csak bútoraik otthontalanabbak: falak nélkül, a szabad ég alatt viselik a fölöslegessé vált nippjeiket. Egerfarmos *Elhagyott végállomásán* az indóház hulló vakolatának méltó riválisa a felbomlott körletrend. A *Hátsó udvar* lomtalanításra vár, igazi gubera-öröm: ipari hulladékot és gyűrött szentképet szemetel a sokféle múlt. Általuk nyer új aktualitást Fejes Endre *Rozsdatemető*je, vagy a témájában megidézett van Gogh-festmény mint irodalmi és képzőművészeti előzmény, hiszen – így láttatja Bukta – a tárgyi világot, a természeti környezetet, az életminőséget szétroncsoló reménytelen hétköznapok nem csak a 19. és 20. század élményei. Mezőszemerétől Detroit alsóig mindent belep a kvász, az ízléshiányból, tehetetlenségből, alávetettségből kikevert heteronóm kéreg. (Bár az utóbbiról láttam mostanában egy fotókiállítást: egész szépen kikupálták a hírhedett várost. Talán ha Bukta és a községlakta sok-sok Bukta egyszer kezébe venné a települést, ebből is ki lehet hozni majd valamit. A mester valami ilyesmit nyilatkozott egyszer.)



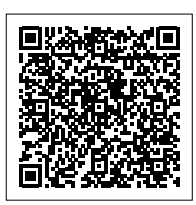
Bukta Imre
Krumplievők

De nem is ezek a szomorú – sokszor fotó-hátterű – festői megfigyelések, még csak nem is a komikumba forduló vallásos giccsek a rútság igazi hordozói. Utóbbiból is van néhány átirat a Godot-ban: lourdes-i Madonnától Jézus szívén át a vasalódeszkán mobilizált kereszt-stigmáig (In hoc signo vinces – e jelben győzni fogsz – legalább a háztartás körül). Bukta gyöngéd szeretettel, sőt, némi nosztalgiával veszi védelmébe a megalázottak és megszomorítottak félig népies, félig pop-artos hitkereső dokumentumait a *Mikor jön le az égből Krisztus?* cím alá csoportosított műegyüttesben. Az igazi csúfság üzenetét nem is az ál- vagy naiv vagy álnaiv szakralitás továbbítja, hanem egy formás videóklip, egy mű-hirdetés. Hozzá képest e félperiféria ízlésének ötven árnyalata maga a versailles-i Tükör Galéria.

Az I-kapa vagy *Okos kapa* „reklámról", és benne egy szereplőpárosról, különösen a remek Misurák Tünde által elmondott vérfagyasztóan negédes vigéckedő marketingszövegről érdemes itt megemlékezni. A tévéshopok modorában előadott dialóg és az értelmetlen digitalizációval bővített ősi eszköz több, mint korkritika. (Ez a témája *A romantika a legjobb üzlet?* című műcsoportnak.) Benne van a „nehogy má" hülyének nézzél" vagánykodó mentalitása, de a gépromboló düh is jól kitapintható. Ilyen hangulatban szokták – ha a kapát nem is, de – a kaszát kiegyenesíteni. Okosan. Mert milyen világ az, amelyben palira lehet venni a nehéz munkától esetleg szabadulni vágyó földművelőt, és amelyben a csúcstechnológia hamis ígéretével ki lehet szúrni egy ezerszer bevált szerszám „haladásban hívő" gazdájának a szemét?

Hát ilyen – fejezi ki Bukta, amint szemlét tart a reklámoktól, a plázáktól, az egész fogyasztói társadalomtól elvarázsolt és megfélemlített, fáradt és túlsúlyos emberein, a kozmetikust soha, fogorvost is alig látó derék asszonyain, a körforgalomban toporgó tehenein és a jégen billegő bárányain. (Ezt mutatja be a *Megöregszünk mind* című alfejezet.) Itt-ott feltűnik egy-egy parabolaantenna, mint a „világvevés" garanciája, néhol előkerül egy-egy elektromos láncfűrész, mint a fagyilkolás tuti biztos eszköze. A nyugdíjasok kezében tablet, a háztetőn napelemek, probléma egy szál se. Tánc is van néha, és égő lampionok a murik után *(Szülinapi parti az öregotthonban, A buli vége).* Szomorúan csúnya itt a vasárnap meg a hétfő meg a kedd, valamint a hét összes többi napja.

Szép. A fentebb vázolt témaválasztás tehát *civilizációkritikai* szándékot tükröz. A kritikai magatartás kidolgozását Bukta persze nem most kezdte, csak régebben, úgy negyven-harminc évvel ezelőtt a célpont még más volt. Akkor leginkább *rendszerkritikát* művelt, mint ahogy a szentendreiektől a Pécsi Műhelyig, a boglári tárlatoktól a kecskeméti szimpozionokig minden félárnyékban tartott művészeti teljesítmény errefelé vette az irányt.



Bukta Imre
Katonatisztek a disznótoron

Amikor először találkoztam műveivel, az 1980-ban bemutatott *Villanypásztor*-installációval és az 1981-es *Munkás-paraszt bicska* című objekttel, ezekkel a hazai undergroundba harmonikusan beleilleszkedő, ironikus, szubverzív, és a hivatalos művészeti szcénát hevesen elutasító alkotásokkal, akkor kétségem se lehetett, hogy ki és mi volt a mondanivaló címzettje. Szó sem volt akkor még természetvédelemről, fogyasztói diktatúráról, leszakadt régióról. Egyáltalán: arról az egész világvége-hangulatról, amely így-úgy, de körbevesz minket Kamcsatkától a Tűzföldig. A szándékosan szegény (inkább puritán) és tudatosan csúfított (inkább nyers) kompozíciók éle

akkor és ott leginkább a regnáló pártállam ellen irányult, és fő fűtőeleme a szabadság akarása volt. A mezőgazdaságra utaló feelinggel pedig azt hangsúlyozta, hogy nemcsak az urbánus okostojásoké a lázadás joga, hanem azoké is, akik megtermelik a betevőt. Eszébe is alig jutott úgynevezett „szép" műveket alkotni, mert az könnyen árulásnak, behódolásnak tűnt volna. Ha véletlenül mégis bekövetkezett a nem várt eredmény, az annak volt köszönhető, hogy humoros rendbe rakott matériái, például a magok és a gyufaszálak, a kukoricacsutkák és a sűrűn huzigált rovátkák önmagukban is harmóniát teremtettek. Olyanok voltak, mint Bödöcs Tibor stand up számai: magas minőségű, szinte lebegő részegységekből és agyafúrt, szinte cizellálatlan kidolgozott poénokból szerkesztődtek szerves egységgé a mázsásan goromba beolvasások.

Ma, a Godot-ban Bukta mintha szintet lépett volna. Nincs kritikájának egyetlen, jól nevesíthető címzettje, a kritika tárgya viszont parttalanná vált, és édesbús szomorúsággal telítődött. Rájött, hogy nincs súlyosabb elmarasztaló ítélet, mint a Valóságot és a Lehetségest, – filozófiai terminussal – mint a Seint és a Sollent ütköztetni. Az ember szinte fölszisszen, amikor meglátja *Erzsit Párizsban*, aki hiába fonja karba a kezét, mint az imént talán meglátogatott Mona Lisa, és a hátteret hiába pöttyözi az impresszionisztikusan gyönyörű virágfürtorgia, amelyhez hasonlót Erzsi talán nemrég látott Monet Giverny-képein, mert a lemondó tekintet, a betűvel ékesített bóvli póló, leginkább pedig a testet gúzsba kötő és értelmezhetelen vörösre festett baljós fonadék olyasmit sejtet, hogy hiába a nagy utazás, mert önmagunk elől nincs menekvés. Még kontrasztosabb a *Szülinapi parti az öregotthonban*. A tűzijátékos torta, a kockás abrosz, a fényfüzérrel fölszerelt lugas, a hangos piros-rózsaszín, a rikító ultramarin, a gátlástalan aranysárga olyan lelketlenül, tapintatlanul, bunkó tempóban veszi körül a három sírhoz közeli bentlakót, mintha siettetni akarnák a végjátékot. Na még egy hancúr, aztán vár a temető. Szépen festett a körlet. Erősen formáltak a figurák. A kettő összeeresztve: maga a halál.

HazáM. „Ez a kutúra két világ határán állva küzd a megmaradásért – írta a műcsarnoki kiállítás alkalmából a művészről szóló és mindmáig legalaposabb tanulmányban Széplaky Gerda –, a falusi élet értelmét vesztett, saját tradícióját maga alá temető világa, valamint egy olyan konzum-világ között, amely önmagát ebben a közegben, a kirabolt és meghamisított természet elvadult közegében aligha tudja igazolni." Szociológiailag pontos leírás. Minden erről vall a Godot négy emeletén: a képre vitt kidobott könyvek és a vetített évgyűrűkkel kiállított uszadékfa, a jegenyesor hűlt helyét árnyékból formázott láncfűrészek és a paradicsomlevest árapályszerűen hol befogadó, hol kiürítő mélytányérok.

„Ezzé lett magyar hazátok” – mondja többes szám második személyben Vörösmarty az *Országháza* versben. Érezhet ilyesmit Bukta is, csak tényfeltáró tanúvallomásából immár hiányzik az a kisnemesi pátosz, amellyel a felelősök büszkén, öntudatosan, kritikus tartással megvádolhatók. Alapélménye, hogy ez a világ az ő bőrére megy. Vagy inkább arra a megnőtt, megőszült szakállra, amelyet – ilyen volt, ilyen lett – az egyik teremfordulóban önportréként is kiállított *(Tiszteletadás elődeimnek).* Ő ugyanis egyes szám első személyben – a birtokosragot szinte majuszkulával írva – a mindenkori elnyomottak nevében dolgozza fel a tapasztalatokat. A vers úgy végződik, hogy „Földön futva / Bujdokolva / Mint hívatlan vendég száll be / A szegény s kaján telekbe”. Őt nem meghívták, ő odavalósi. És az ő telke ment és megy folyamatosan tönkre.

A kiállítás adatai

Műveljük kertjeinket! Bukta Imre kiállítása 70. születésnapja alkalmából. Budapest, Godot Galéria, 2022. november 27. – 2023. április 30. Kurátor: Gulyás Gábor.

Halszemlencse

Ugyanaz – másképpen

Baroque – Out of Darkness a Koppenhágai Nemzeti Képtárban továbbá Kunst als Bühne a Bécsi Ludwig Múzeumban

Mit csinál a szél, ha nem fúj? Alszik. Válaszolja Zelk Zoltán gyermekverse. Mit csinál a múzeum, ha saját anyagra számíthat csak a turistaszezonban? Játszik vele. Ami muzeológiában majdnem egyet jelent az alvással. Illetve mégsem, mondom én, csavarogva két európai nagyváros tárlatai között, és ámulva a kurátori lélekjelenlét sok pénzt spóroló okossága láttán. Hogy a covidélmény, a háborús helyzet, a zöld szempontok, az infláció vagy mind együtt okozta a változást, nem tudni. Szabad szemmel viszont már látszik, hogy csökkenőben a műtárgyutaztatások nagyvonalú gyakorlata, nem beszélve a hiperköltséges blockbuster kiállítások szenzációra számító esetszámáról. (Noha kereslet lenne rá. Tavaly Firenzében a Donatello-, idén Amszterdamban a Vermeer-kiállításra művészet volt még jegyet kapni is, nemhogy láthatásukban elmélyedni. A jelenség hátteréről professzionálisan szól a Museumcafé *Mobilitás* című kötete. Amikor drágul a fagylalt – akkor csökken a fagylaltozók száma, és kisebbedik a gombóc – ez már a magam szezonális metaforája.)

Marad tehát a játékosan alvó szél, az online, és persze marad a szakmai furfang. Meg persze divatos és trendi, szexi és cool eszmék, amelyek mind alkalmasak a raktári tartalék revitalizálására. Ebből választottam kettőt. Tavaly ilyentájt az „uralkodó eszme" a me too és a gender körül keringett. Mára mintha kifulladóban lenne, alig hordja valaki. Ma új aktualitás tölti föl energiával a meglévő készletet. Nem is tanulság nélkül, nem is rosszul, csak másképpen teszi a dolgát.

Egy. Koppenhága: Barokk. A Szépművészeti Galéria homlokzatán óriás molinón gyönyörű holland festmény reprodukciója – a valódi kép a plakátnál persze még szebb –, Karel Dujardin *Szappanbuborékot fúvó gyermek*e. Több, mint reklám. Inkább korfestő emblémának vélem. Aranyhajjal keretezett kecses tartású fejével, vidám, okos szemével, könnyű mosolyával úgy tesz, mintha lába szilárd talajt fogna, és táncos alakját a gravitációhoz igazítaná, pedig egész testével veszélyes vizek fölött lebegve maga a megvalósult lehetetlen. Mozog körülötte az egész világ: az égen balról jobbra iramló sötét fellegek, a szél tovasodorja az áttetsző gömböket, a hullámok pedig vadak és öntörvényűek: az esendőknek halált ígér, a merészeknek

olyan gyöngyöket és korallkincseket, amelyek a habokon ringó Jakab-kagylóból buggyannak elő egy buborékhoz hasonlatos kristálygolyóbissal együtt. Ezen egyensúlyoz a szépséges vanitas-allegória – hogy a nézőt végképpen zavarba ejtse. Mi tömör és mi illékony, mi lehetséges és mi a képzelet műve? „A szellem nem elégszik meg az igazsággal, mint az ítélőerő – hivatkozik a festménnyel egykorú spanyol író, Baltasar Gracián traktátusára a remek katalógus –, hanem szépségre is vágyik. Kevés volna a művészet számára, ha csak a szilárdságot valósítaná meg, s nem ügyelne az ékességre."

Karel Dujardin Rómát megjárt németalföldi festő nem „akkora", mint példaképe, a bolognai Guido Reni (akitől a tárlaton egyébként nincs mű), pláne nem hasonlít közös ideáljukra, a francia Nicolas Poussinre (akitől van ugyan, de egy kevéssé fontos kép). Mint ahogy a nagy barokk mesterek közül van, akit megszerzett az ambiciózus újkor eleji dán monarchia (egykét „futottak még" Rubenst, néhány látványos Salvator Rosát, egy méltó Frans Halsot [Descartes párizsi portréjának kis változatát], és Rembrandttól az *Éjjeli őrjárat* egyik szereplőjének „külön-fejét", amelynek kvalitása miatt egyedül is érdemes megnézni a múzeumot). Sok nagyágyút pedig nem szerzett meg az akkori hatalom: nincs például Velázquezük és Vermeerük, Murillójuk és Jan Steenjük, Caravaggio „helyén" pedig tátongó űr figyelmeztet a Seicento legnagyobb hatású mesterére.

De űr még sincs. Ez a mustra ugyanis nem a Nagy Figurák begyűjtését tűzte ki célul – bár azoktól sem zárkózott el –, hanem „kromatikus rendbe rakva a számokat", kísérletet tett az Egész – akkor még Európa-központú, bár egyre táguló – Világ arányainak valódi ábrázolására. Bár a történelemtudomány már jó ideje tartózkodik a nagy narratívák ábrázolásától, mintha itt északon és művészettörténeti köntösben feltámadt volna az Annales Iskola intelligens szemlélete. Ragaszkodni a részletekhez, megfigyelni a fönt ülők és az alant állók dolgait, szétválasztani a hitbeli, a szellemi és az anyagi teljesítményeket. Ez a dán interpretáció nem arról szól, mint amit mifelénk, a németes-olaszos kontinentális középen a múzeumokban és a kiállításokon barokk gyanánt megszoktunk. Azaz hogy a polgári humanizmus reneszánsz ígéretét a 17. században jól felborogatták a megabirodalmak óriási Trónjai és a vallási türelmetlenség véres Oltárai, továbbá hogy a körlet hirtelen óriási lett, erőszakos, és sok volt benne a fölösleges arany. (Ami miatt nálunk a nem szakmai közönség irtózik ettől a stílustól, nehéz is velük tanáremberként megszerettetni a lényeget.)

Itt, ezen a koppenhágai kiállításon az invenciózus kurátorok arra tettek kísérletet, hogy bemutassák: nincs új a nap alatt. A technikai haladás is, a válságélmény is már akkor benne volt a levegőben. Sőt, az a „barokk levegő" a felvilágosodás bizonyos részecskéit is tartalmazta, azaz olyan

„protoilluminació" volt, amely nem kötődött még az ész századához sem. Örök Felvilágosodásként csábítóan hat még a mai nézőre is.

Volt tehát akkoriban is egy kvázi „médiaforradalom", de a tudományos festészeti technikák és a hatalom tűrőképességét próbára tevő fizikai kísérletek végül is különösebb hisztériák nélkül tekeredtek rá az ipari haladás manufakturális gépelyére. Senki nem aggódott a „mesterséges intelligencia" miatt, hanem okos mikroszkópokkal, minőségi színezőanyagokkal és bölcs traktátusokkal bővítették a szakmai tudást. (Erről szól Anne Haack Christiansen és Troels Filtenborg *Terepek és optikák* című fejezete.)

Volt rosszabb lapjárás is, például a „Klasszikus Európa" zűrzavaros évszázadában, a vallásháborúk és a gyarmatosítások, az önkények és a járványok, a viruló babonák és a szenvedélyes dorbézolások, a „kis jégkorszak" zimankós teleinek és a szapora tűzvészek szerencsétlen napjaiban. Akkor azonban nem csak az ész segített. Ott és akkor a remény és az életöröm, a kíváncsiság és a vállalkozó kedv egymásba kapaszkodott. A *szilárdság* és az *ékesség* kéz a kézben járt. (Nem is tudom másképpen látni a szappanbuborékot fújó fiút, mint a mának szóló megszívlelendő magatartási mintát.) Meg persze az árnyék felett aratott fény többi reprezentatív példáit Luca Giordanótól, Valentin de Boulogne-ig, Jusepe de Riberától Gerrit van Honthorstig (az égi és földi realitások címkéjével ellátott mesterektől), vagy Aert van der Neertől Claude Lorrainig, Salomon van Ruysdaeltől François de Noméig (a nordikus és mediterrán tájak kitüntetett festőitől). (Erről szól Mikkel Bogh *Ki a sötétből* című bevezető, és az egész kiállítás címadó fejezete.)

Karel Dujardin
Szappanbuborékot fújó fiú

De ki lehet-e jutni abból a sötétből, amelyet a nagyszerű Goya-előd, a harmincéves és Hugenotta-háborúkat végigrajzoló francia rézmetsző, Jacques Callot hagyott utókorára? (Ez a teljesítmény a kiállításon külön szekciót kapott.) Egy modern kort megszégyenítő véres „híradót" látunk itt, amelyet nézve nem kis feladat eldönteni: vajon az akkori nagyban kivitelezett kézműves akasztgatás volt-e riasztóbb, vagy a mai sorozatgyártott taposóakna, a kerékbe törés, netán a drón-rakéta? Egy biztos: megerőszakolás dolgában a technika azóta is változatlan. Rémség felmutatása Callot-nál kecses és vonzó, szebb nem is lehetne. Ez a fránya barokk tudta, hogy ha „színpadra viszi" és a szcenika hatásos kellékeivel szereli fel történeteit, azaz spektákulumként állítja be a szörnyű tapasztalatot, akkor az igazságnak is eleget tesz, az erkölcs sem sérül, ráadásul jól szórakozik a királytól a parasztig mindenki. Nem pillanatnyi szeszély tehát, hogy a katalógus főtanulmánya

Jacques Callot
A háború borzalmai: az akasztás

a Festmények Nagy Színháza cím alá sorolta a látvány-egészt. Ezért uralkodik a termek sorában derengő félsötét, ezért villognak a csúcsdarabok körül spotlámpák, és ezért feszítették ki a falakra végig a helyenként tengerkék, olykor bíbor, néhol pedig skófiumos, rojtos, bársonyos drapériákat. Ezek a hanyagul odavetett redő-hullámok mind, együttesen fejezik ki a kurátori szándékot: rémes is a világ, meg gyönyörű is, de az arányok, a mértékek és a játékos egyensúlyok néha csodákat teremtenek. Mint a szimbólumként felmutatott buborékot fújó gyermek, amint képzelet és valóság között-fölött a semmiben képes táncolni.

Kettő. Bécs. A művészet mint színpad. Ha Shakespeare így írt az *Ahogy tetszik*ben, hogy „Színház az egész világ, / És színész benne minden férfi és nő / Fellép és lelép, s mindenkit sok szerep vár" (ford. Szabó Lőrinc), akkor a Ludwig Múzeum állandó anyagának időszaki kiállítása ehhez még hozzáteszi: És kellék benne minden beleltározott műtárgy, amelyet a forgandó koncepció új és még újabb helyzetbe hozhat.

Ez történt. Aki járt már korábban ebben az intézményben, egyszer sem úszta meg a Bécsi akcionista csoport (Hermann Nitsch, Rudolf Schwarzkogler, Otto Muehl) véres szeánszainak kihűlt nyomait, Andy Warhol parafrazeált plakátfalait, vagy Michelangelo Pistoletto trükkös tükreit. De kár is lett volna kihagyni őket, meg jó nevű társaikat, mert Közép-Európa egyik legbővebb modern gyűjteményévé vált a bécsi Museumsquartier Ludwig Múzeuma, hála az összevonásoknak, vásárlásoknak, ajándékozásoknak, nem utolsósorban pedig az aacheni csokoládégyáros egykori kultúrajobbító tevékenységének. Igaz persze, hogy a több mint fél évszázada prosperáló alapítvány időszaki kiállításainak fazonjai – jó ideje már a bécsiek által „borstartónak" becézett Ortner-épületben – a változó ízlésvilággal együtt maguk is változtak. A politikai enyhülés dokumentálásától „a fal" leomlásáig, a mai képzőművészet médiaforradalmának követésétől a befogadói érzékenyítés programjáig volt itt már sok minden. Most a színházon a sor.

Pontosabban minden olyan látványelemen, amely díszletként, jelmezként, egyszer használatos tüneményként e pillanatban még ellent tud állni a tezaurálásra berendezkedett műkereskedelemnek. A két emelet terjedelmű mustra főhelyén egy gigászi Nikon fényképezőgép „szobra" áll (még 1989-ből Michael Schuster objektje), nyilván hogy mutassa: a tárgyalkotás a gépi sokszorosítás korában még akkor is érvényét vesztette, ha a sokszorosítás eszköze akkora, mint egy traktor, és a tárgy annyiba kerül, mint egy kisváros évi költségvetése. Ezek a drága dolgok csak arra jók – így a kiállítás –, hogy turistaforgalmat generáljanak, sznob témákká szelídüljenek, és folyamatosan

Michael Schuster
Autofókusz-csapda

kimenjenek a divatból. Legalábbis ezt fejezi ki Thomas Struth bamba publikuma, amint megaméretű színes fotográfiáján egy firenzei kult-művet (nyilván a Dávidot) méregetik. Vagy arra, hogy a „művelt középosztály" önértékelése felragyogjon, amint Anna Artaker *Person alphabet* fénykép-ikonosztázán aláírás nélkül is fel tudja ismerni celebjeit Meret Oppenheimtől Egon Schieléig, Frida Kahlótól Albert Einsteinig. (Végül is, de jó, ha az ember járt rendes iskolába.)

Ennyit a befogadó közegről. De mi lett szegény művészből, aki ebben a miliőben teszi a dolgát? Egyrészt prototípus-dizájner, mint ezt Ashley Hans Scheirl festményén látható, ahol egy Kupka-mintába öltözött manöken hordja a híres cseh-amerikai művész absztrakt kompozícióját, másrészt identitását elvesztő bohóccá válik, mint ezt Maria Lassnig szatirikus klipjében megfigyelhető. Persze a nemrég meghalt jelentős osztrák művész ön-karaktergyilkosság témában nem versenyezhet azzal az amerikai Cindy Shermannel (itt van bőven ő is), akinek lefotografált arcmásai annyi rekvizitet hordoznak, hogy azokkal lejátszható az egész történelem női változata. Úgy is, mint a „nőember tragédiája".

Thomas Struth
Audience 3
(Galleria dell'Accademia)

A művészet mint színpad – ez tehát a bécsi kiállítás címe, látványa, „ikonográfiája". Végül is erről szólt a rokon dramaturgiával szerkesztett koppenhágai tárlat. De micsoda különbség! A dán néplelket a közhelyek világában a *hygge* szóval szokták jellemezni, ami magyarul körülbelül boldogságot, melegséget, barátságosságot jelent. Az ő barokk-interpretációjukon ez az életérzés még akkor is átüt, ha a téma egy zord világról mesél. Az osztrákoknak is van egy rokon fogalmuk: ez a *heimlich.* Igen ám, de az ő színházuk a mában játszódik, így kénytelenek a szóhoz egy fosztóképzőt biggyeszteni.

Így lett az ő színházuk *unheimlich.*

A kiállítások adatai

Baroque, Out of Darkness 17th century Art in the SMK Collection. Koppenhága, 2023. május 27. – november 6.

Kunst als Bühne. MUMOK, 2023. március 15. – 2024. január 14.

A mennyországba a részletekkel

Boros Géza: Minden városnál városabb

Ha elfogulatlan szemlélője lennék Boros Géza karcsú, elegánsan tipografált, szellemesen kivitelezett kötetének, akkor is jókat írnék róla. A szerző nemcsak tudja tárgyát, de tudását meg is tudja zabolázni. Nem sznob, nem közhelyes, nem szépelgő, nem lelkendező. Velencével foglalkozik, amelyet félezer éve kifordult szemmel méltattak, elemeztek, kövekre szedtek (Ruskin), tüdőre szívtak (Thomas Mann), és festették, festették, festették (Guardi, Turner, Monet) mindhalálig. Nem szabad a részletekbe belemenni – gondolta a szerző. Illetve: *csak* a részletekbe szabad belemenni. Nem versenyezni a tudománnyal, az útikönyvvel, a szépirodalommal (miután szemlátomást mindent – jó, majdnem mindent – elolvasott), és maradni annál a pozíciónál, amelyet a sors ráruházott. Művészettörténészként, a magyar Velencei Biennálé Iroda vezetőjeként, de leginkább egy kiveszőfélben lévő típusként, polgár-értelmiségiként (Bildungsbürger) jelesre pályázik a viselkedni tudás magatartásából. Meg is kapja. (Tőlem biztos.) Csak annyit ír, amennyi ezer százalékig az övé. 100 bejegyzés erejéig. Leginkább képmagyarázatokat. És azokat is alulfogalmazza.

Van egy gyűjteménye, amely régi fotókból, dokumentumokból, saját felvételekből és „kisnyomtatványokból" áll. Sejtelmes sztereófotók. Régi képeslapok. Újságkivágások. Ezeket egészíti ki a Fortepan, az Archivio Paolo Monti, a Library of Congress, a Correr, a Ludwig és a Nemzeti Galéria idevágó anyagaival. Továbbá – o tempora, o mores – a Google nyújtotta Wikimedia Commons és a Pinterest közhasznú példáival. Nála egymás mellé rendelődik fontos és fontatlan tény, a Jacopo de Barbari-féle híres látképmetszet és egy utcai macskaház, a dózsepalota „magyarfejes" oszlopfője és Peggy Guggenheim kutyáinak sírja, a biennálé legérdekesebb pavilonjai és a kerékpártároló a Lidón. Nem is beszélve az Absolut Vodka Piazzettára alkalmazott plakátreklámjáról.

Mindez együtt persze felfogható úgy is, mint a kutatott tárgy Maróti Géza magyar pavilonjáról szóló monográfia – kicédulázott melléktermékeiként, csakhogy új kontextusba kerülve ezek a melléktermékek önálló életet kezdtek élni. Boros „paszianszozni" kezdett a morzsákkal, és láss csodát, a céltételezett tudományból műfajilag meghatározhatatlan esztétikum keletkezett.

Megábrázolta az ábrázolhatatlant, azaz Velence „velenceségét", hogy sok egymás után következő magyar olvasó-generáció kamaszkori kult-könyvének, az Utas és holdvilágnak a fordulata is bekerüljön a szószedetbe.

Apropó Szerb Antal. Azt írta olasz útinaplójában, *A harmadik torony*ban a sokszor megidézett és ez ügyben koronatanú író, hogy Velencében nem érezte jól magát, a szónak testi-lelki értelmében – a Boros-könyvben ezek a sorok ugyan nem szerepelnek, pedig kimondatlanul is ott lebegnek a sorok mögött, a képek fölött –, „de mindvégig bennem volt – írja Szerb – az az eláció, hogy itt vagyok, és hogy ez által a magasabb térben való részvétel által magam is inkább vagyok".

E ponton illik visszatérni az első mondathoz, azaz hogy miért nem voltam elfogulatlan szemléző. Ez Boros érdemeihez hozzá is tesz, és el is vesz belőle. Lehet, hogy nem mindenki érez hasonlót. Találkoztam sok Velence-fintorgóval (kosz, tömeg, banalitás, átverés, drágaság, giccs hátán giccs) és sok „másváros-pártival". Róma = örök. Firenze = virág. London = dzsungel. Párizs = fény. Prága = arany. New York = sose alszik. Jó városok ezek mind, nálam is jók.

De sajnos vagy szerencsére én pártosan viszonyulok a szerző témájához. Nálam Velence nemcsak „jó", hanem „más" is. Az abszolút „más". Övé az aranyalma az istennők versenyében. „Elációs", azaz lelkesülten emelkedett alkatúként „magam is inkább vagyok" (helyesebben voltam), amikor átvágva a Szent Márk téren elkésve sem éreztem az időt, pénztelenül sem zavart a szegénység, és fájó lábam se keresett ülőhelyet. Volt már itt tüdőcsúcshurutom, tüszős mandulagyulladásom, divertikulózisom. Elvesztettem itt már kabátot, könyvet, pénzt. „Itt" azon is túltettem volna magam – legalábbis amíg a varázs tartott –, ha az „otthoniak" kiszúrtak velem. E patetikus egzaltáció nélkül a „hitetlenek" számára Velence akkor is néma marad, ha minden idők legjobb útikalauzát, a Touring Club Guida d'Italia idevágó kötetét kívülről bemagolja, ha „Velence foglyának", Tintorettónak műveit a legeldugodtabb sestierék legeldugodtabb templomaiban is végiglátogatja, ha fehérbort rendel a grappa con uva után a risotto al maréhoz, ahogy az itteni szokás előírja. Mindenkimet elvittem Velencébe. Felmenőimet, lemenőimet, szerelmeimet, jó barátaimat, ha tehettem, egyetemi csoportjaimat. Lestem arcukat: hátha érzik azt, amit én. Néha sikerült.

Azért kívánkozott ki belőlem ez a vallomás, mert Boros Géza leheletfinom válogatása rokon lelket sejtet. Velencében ő is világszimbólumot lát. Egyszer volt, holnap nem biztos, hogy lesz. Éppen ezért nem csak szép dolgokon akad meg szeme. Felvillantja a felhőkarcoló méretű – mára szerencsére kiparancsolt – óceánjárókat, a szentimentalizmus – mára szerencsére letiltott – hidakra rakott szerelemlakatjait, és azt az öreg mandulafenyőt

a Giardini bejáratánál, amely „két vasgerendával van precízen alátámasztva, nehogy kidőljön”, mert „a fa és támasztéka a természet és az ember törékeny egyensúlyára emlékeztet.”



Giardini della Biennale

Egyáltalán: azáltal, hogy Boros fénytelen matt papíron, színhelytelen technikájú avíttas dokumentumokat merészelt összeereszteni művészi értéket hordozó mester-fotográfiákkal arra vall, hogy számára sem fenékig habos torta ez az egész velenceség. Van benne ijesztő, ócska, talmi és megfejthetetlen. (Kár, hogy nem illesztette bele – talán már nyomdában volt a könyv – a covid első hullámának idején készült elhíresült videó egyik kockáját, amelyben a lagúnaváros olyan, mintha ledobtak volna egy neutronbombát. Benne volt abban a klipben ugyanis minden, amitől az ember retteg: járvány, magány, világvége. De az is, amitől úgy látszik, búcsúzni muszáj: a civilizáció kézműves hagyományától és a mérték emberhez méltó igényétől.)

Azért ne feledjük a könyv ürügyét sem, ha már az ürügyből született könyv ennyire megtetszett. A biennále magyar irodavezetőjét ugyanis nemcsak a városhoz fűzi különleges kapcsolat, de ahhoz a feladatkörhöz is, amelyet jó ideje végez. Munkája szerint nemcsak a magyar jelenlétet kell megszerveznie, de meg kell figyelnie az egyre bővülő számú nemzeti jelenléteket is. Nem csak a kissé meghaladott „nemzeti pavilon” által képviselt tartalmakat kell érzékelnie, de a világművészet általános állapotát is. És nemcsak a művészet „éppígylétét” kell fölfognia, de a művészetnek és a világnak – jelen esetben és szimbolikusan a világ itt maga Velence – az egymáshoz való viszonyát is.

Ahogy haladunk a végkifejlett felé a könyvben, úgy egyre inkább közelítjük vaporettónkkal a Képzőművészeti és az egyre fontosabb súlyú Építészeti Biennálé hagyományos helyszíneit. Ez lenne a téma katarzisa. A Gerrit Rietveld-féle holland pavilont, az Alvar Aalto-féle finn pavilont, a Carlo Scarpa-féle pavilonkiegészítéseket és természetesen a magyar büszkeséget, a késő szecessziós Maróti-féle épületet. Ha másból nem, hát ez utóbbiból biztosan levonható a tanulság: az újkori olimpia mellett a Velencei Biennále jelen kultúránk legősibb multú kontinuus intézménye. (Van persze a katarzis után feloldás is: az utolsó oldalak rásvenkelnek a többi lagúnaszigetre, a Lidóra, Torcellóra, Malamoccóra, mielőtt a FINE képzeletünk mozivásznán megjelenik.) Azért katarzis, mert a kötet tanulsága szerint ezek a házak annyira mások, mint a velenceség obligát színterei, noha mégis kifejezik: itt a cölöpvárosban, beépíthető telek, felvonulási barakk, gépparknak való hely nélkül is „az élet él és élni akar”

Bár e ponton vitám van a szerzővel. Azt írja a 110. oldalon, hogy „Velencében alig találni modern épületet, köszönhetően annak, hogy a második

világháborús pusztítások megkímélték a várost". Nem igaz, de annyi baj legyen. Kezemben tartok egy remekül használható könyvet – a recenzens tudálékoskodik –, *Guida all'architettura Venezia. Realizzazioni e progetti dal 1950.* Ebből kiderül, hogy – az említetteken túl – Santiago de Calatravától Rem Koolhaasig, Aldo Rossitól Renzo Pianóig sztárépítészek sora bepróbálkozott a résekbe, és – hihetetlen – a rések hálózata úgy hozott létre egy modern Velencét, hogy csak a rejtett kód birtokában engedi láttatni a felszín alatti struktúrát. Mint a Transformer, amely az avatatlan számára csak egy csinos autó, aztán egy varázsütés olyan űrlénnyé alakítja, amely jól felfal. Vagy jelen esetben kezes jószággá változtatja, amely örömhöz segít.

A „jó" Transformer fajtájából kedvencem egyébként a Canal Grande végében a Dogana pazar high tech átlényegítése. Az 1-es vízibusz felől még minden olyannak látszik, ahogyan azt Baldassare Longhena korában, a 17. század végén megalkották őrzendő a város gazdasági érdekeit. Belépve a menet közben funkciót váltó épületbe, a Pinault-gyűjtemény otthonába, más a világ. Opálos acélragyogás, zsaluzott beton, markáns szegecs, csupasz téglafal. A japán építészzseni, Tadeo Ando addig rakosgatta az elemeket, amíg a velenceség földön túli dimenzióra váltva képes volt kifejezni: azért nincs minden veszve. De ez csak egy részlet a sok között. A könyv ír száz másikról, tessék abban kedvet lelni.

Tadeo Ando
Az átépített Punta della Dogana

Most még tart a járvány. Hol kinyitnak, hol becsuknak a szolgáltatások. A biennálé éppen olyan rosszkedvűen tervez, akár a tokiói olimpia. A tavasz hidegebb a szokottnál. Addig is, a velenceség eljöveteléig is, Boros Géza könyvével utazgatom térben, időben, téridőben. Lehetne vastagabb is, mert evés közben jön meg az étvágy.

A könyv adatai

Boros Géza: *Minden városnál városabb. 100 bejegyzés Velencéhez.* Ludwig Múzeum, 2021, 159 old.

Big pikcsör arany rámában

A Velencei Biennálé 2022-ben

Karneváli tömeg a kertben, a Giardini legszélesebb utcáján. A vírust megregulázták, az idegenforgalmat felturbózták, mindenki itt van. Legsűrűbben a szivárványszínű alternatívok és a szolid szakértelmiségiek, a kopaszra borotvált kékharisnyák és a bennettonzöldbe burkolt divatérzékenyek vonulnak itt. Hömpölyögnek, özönlenek, és egy ponton akadályba ütköznek. Kényszerpályára váltanak, mert a való világ performansza beleszólt a nagy hejehujába. Két fegyveres vigyáz egy üres, magányos, de piros festékkel azért helyenként jól megpocsékolt pavilonra. Az oroszra.

Alekszej Scsuszev (a Lenin-mauzóleum építőjének) pravoszláv hangulatú épülete lett az idei biennálé versenyen kívüli, de fenyegetően érvényes mondanivalója. Lesz-e világvége, fenyeget-e nukleáris háború, vagy alsóbb hangon: vége lesz-e annak a nemzetközi klímának, amelyet a liberálisnak hitt glóbusz teremtett?

Az ideológiai kompozíció

A meghirdetett program ugyanis – nagy pech – nem illeszkedik a világesemények folyamatához. Szegény olasz–amerikai főkurátor, Cecilia Alemani, amikor jó pár évvel korábban kidolgozta *Az álom teje* című, szürreális feminizmuson, premodern antiglobalizmuson és posztindusztriális szenzitivitáson nyugvó giga-koncepcióját, éppen csúcson járt a me too-mozgalom, sok orgánum beszélt a Black Lives Matter indulatokról, és a lakosság leginkább a covid teremtette szeparációs pániktól rettegett. Az álom teje? Vagy alfejezetei, az időkapszulákból kiinduló résztémák? (Öt van ilyen, három a központi pavilonban, úgy is mint a rejtélyes tartalmakat ígérő [1] *A boszorkány bölcsője,* úgy is mint a káoszba hulló létezést megjelenítő [2] *A test korlátja,* úgy is mint a reália és irreália közötti határt feloldó [3] *A varázslás technológiája,* valamint további kettő az Arsenalében, úgy is mint a parttalan asszociációkat felvállaló [4]. *Egy levél, egy tök, egy burok, egy szatyor, egy tárca, egy válltáska, egy batyu, egy palack, egy fazék, egy doboz, egy tartály,* valamint úgy is, mint a mesterséges ember pozo-negatív

látomása [5]. *A cyborg,* magyarul a biorobot, *csábítása*. Ez utóbbi téma a leginkább megfogható, hála a képregények és Marvel-adaptációk közkultúrájának.)

Röviden: a fenyegető napi eseményekhez képest ezek az illékony, költői és nyafogástól sem mentes ideák arra ugyan jók, hogy a burokban élő és infotainment emlőkön tartott közönség boldogabbik része egy jót velencézzen, de arra már kevésbé, hogy felismerje a valódi terepviszonyokat. (Fogalmam sincs, hogyan csinálták annak idején, de amikor 1990-ben először tudósítottam a biennáléról, Emilio Vedova a központi pavilon központi mondanivalójává emelte az Ambiente Berlin installációt, akkor a világ és az arra reflektáló művészet még azsúrban volt… Továbbá emlékeim szerint a tuszik tragédiája, a fukusimai robbanás, a Wilkommen-életérzés és a kifehéredő nagy korallzátony még akkor is beúszott anno a látótérbe, ha a fő cél a művészet és „csakis" a művészet reprezentációja volt.)

Ennek a biennálénak fő eszméje, központi mondanivalója, azaz a Nagy Képe – hogy ortográfiával is jelöljem a lebutított végeredményt –, a *big pikcsör*je *a pozitív diszkrimináció* lett. Az Álom teje, azaz a nőiesen szürrealista feeling inkább csak édes bevonat, hogy jobban csússzon az indoktrinált tartalom. Indoktrinált tartalom persze mindig volt, mióta a szabad világ helyre tette az 1945 előtti diktatúrák ancillájaként működő biennálét, s mióta – szerintem nagyon helyesen – a világ képzőművészeti lelkiismeretének intézményeként teszi a dolgát.

Először posztumusz díjakkal tüntette ki a mellőzött avantgárdokat. Azután az üldözött kisebbségeket, eminensen a zsidó származásúakat, majd a kelet-európai cigányokat, törökországi örményeket, amerikai japánokat, kínai másképpen gondolkodókat és egyáltalán, a bevándorló-útlevéllel rendelkezőket hívták a világszínpadra. Őket követték a színes bőrűek, a rabszolgamúltúak, a harmadik világbeli hátrányos helyzetűek. Az elmúlt negyedszázadban pedig berobbant az LMBTQ: a melegek, a transzok, a nonbinárisak. Mindennek koronájaként, s integrálva a korábbi összes megalázott és megszomorított közösségeket, ez az imponálóan kontinuus képzőművészeti csúcsintézmény felfedezte a nőt, sőt a NŐT. Idén ő a pozitív diszkrimináció valódi főszereplője. Résztvevőben is, tartalomban is. Sőt, elég gyakran olyan nők, akik egyben színesek is, egzotikusak és ráadásul még mások is. Persze ebből is lehetett – volna – nagy drámát kihozni. A nő itt és most, mint téma, foglalkozhatott – volna – az abortuszkérdéssel, „hála" az Amerikai Kongresszus elé vitt törvénytervezetnek, vagy a „visszacsadorosítással", „hála" a neo-iszlám mozgalmaknak, de nem emlékszem, hogy ezekre az ügyekre sok multi-médiát pazarolt volna a kétszáznyi, zömében nő művész.

Dicséretes dolog persze, hogy végre itt is van női csúcsvezető, és hogy a meghívott művészek döntő többsége végre szintén nő. Azt tanultam az amerikai társadalomszervezés – és egyáltalán a liberális, a demokratikus, az atlanti kultúrájú és progresszívnek számító – szakirodalmából, hogy a pozitív diszkrimináció, mint dramaturgiai elv, a legalkalmasabb eszköz helyre rakni az átkos örökséget, a kificamodott arányokat és az önsorsrontó tévutakat. Akár annak árán is, hogy a téma túltolása óhatatlanul az értékszempontok rovására mehet, vagy akár annak elfogadásával, hogy a „trendizmus" könnyen devalválhatja a tehetség valódi érvényesülését. A pozitív diszkrimináció elvet vallók abból indulnak ki, hogy drasztikus beavatkozás nélkül nincs változás, a világ gyémánttengelye előbb-utóbb helyreáll. A pozitívan diszkrimináló biennálé-aktorok ráadásul abból indulnak ki, hogy ekkora kiállítás ennyi résztvevővel csak akkor működőképes, ha a százezer látvány egyetlen szlogenné egyszerűsíthető. Talán igazuk van: ez a big pikcsör egyetlennek látszó működési módja. Még szimpatikus is, amennyiben – mint idén – az alapszándék helyes, haladó, demokratikus, sőt, horribile dictu, még baloldali is.

Az alapszándék tehát világos: helyzetbe kell hozni a nőt, végül is e gondolat jegyében született a feminizmus, mint a kizsákmányolás megszüntetésének egyik alfaja. A „női művész-múlt" a művészettörténetben igen vézna. Csak a nagyon tájékozottak tudnak a 16. századi Sofonisba Anguissoláról és Lavinia Fontanáról, vagy a 17. századi Artemisia Gentileschiről és Judith Leysterről. Csak a témában erősen elmélyültek ismerik a 18. századi Angelika Kauffmannt és Élisabeth Vigée-Lebrunt vagy a 19. századi Camille Claudelt és Mary Cassattot. Pedig kár értük, illetve majd mindegyikért. Még a 20. század első felében sem akart törni a jég. Szép, bár deviáns teljesítménynek számított például a bauhauslerinek intenzív jelenléte, nem beszélve az orosz forradalom Popovától Goncsarováig foglalkoztatott listájáig. (Ebben a nem minden alapot nélkülöző oroszellenes közhangulatban persze utóbbiak még emlék-szinten is alig vannak a nagy képbe kirakva.) Talán a Frida Kahlo-epidémiának kellett jönni ahhoz, hogy kezdődjék az olvadás, és hogy az apajogú, macsószagú, férfiközpontú „művészeti szcénát" végre móresre tanítsa az üvegplafont már elég régen áttörő „második nem". (Simone de Beauvoir lelki felszabadulást és feminizmust erősítő esszéje ma aktuálisabb, mint valaha.) Akár hogy is, de tény: Frida után ebben az iparban már nem kunszt nőnek lenni.

Szép bosszú: van néhány férfi is Velencében, körülbelül annyi, ahány nő volt régen, azaz mutatóban. (Vagy amennyi ma egy átlagos gimnáziumban, ahol a testnevelőn és a pedelluson kívül ritkán akad hímnemű fizikatanár.) De a számbeli fölénynél is fontosabb az „Alemani-művésznőre"

kiosztott feladat munkaköri leírása. Érdemes is végigsétálni – egy-egy példát kiragadva – az öt nehezen definiálható és időkapszulákkal megtámogatott szekción.

Ötfelé vágva

1. A „boszorkányos" kapszulában Leonora Carrington a sztár (ő egyébként Alemani speciális kutatási területe), aki sejtelmes, vad, mindkét kezével – tehát boszorkánymódra – festő igazi megszállott volt. A női sorsba sem társadalmilag, sem pszichológiailag, sem szexuálisan bele nem nyugvó alkata mintha ott lebegne e biennálé felett, és hirdetné a kurátori gondolatot: a konvenciók elleni lázadás önmagában is gyönyörű, hátha még meg is örökíthető az elbomló hús és a nyíló rózsa, meg a tűpontos körvonal és a varázsmesét mondó színek és rajzolatok által. (De azért szomorú, hogy műveibe nem szorult annyi invenció, mint egykori férjébe, a nagy Max Ernstébe. Vigasztaljon a tény, hogy a szekcióban szereplő többi Ernst-özvegybe, Leonor Finibe és Dorothea Tanningba se szorult, pedig őrültség dolgában az elsőség vitathatatlanul Carringtoné.)

Leonora Carrington
Az álmok teje
gyermekkönyv-illusztráció

Van folytatása is a történetnek. A „történelmi" boszorkányszürrealisták olykor affektált vízióit még „csak" a társadalmi kiközösítés és a nemi boldogtalanság ihlette. Ma már súlyosabb a tét. Például Latin-Amerikában, indiánként, Pinochet Chiléjében a vizionárius ábrázolás és a hiedelem hagyománya már inkább vérre ment. Így például Cecilia Vicuña rózsaszín-zöld fákat szorongató és genitáliáit nyíltan mutogató fehér párducának ma akkor is erősebb a hitele, ha a biennálé-dzsungelben aligha tudná valaki is felfejteni az üzenet valamennyi rétegét.

2. A „test határa" alá sorolt szekció két jelenségre koncentrál. (Talán. Mert a „nagy" katalógus és a redukált kiadvány felosztása egymástól eltér, nem beszélve a központi pavilon labirintus-alaprajzáról, ahol megint máshová kerültek a műtárgyak. Ez tehát az én rekonstrukcióm.) Egyrészt valószínűleg arról szól, hogy a dadaista képvers, a letrikus irodalom és a konkrét költészet eddig férfiak művelte vidéke többé már nem zárt pálya: betűmustrában a nők is versenyben vannak. A kapszulában például Mirella Bentivoglio íráskompozícióinak artisztikuma semmiben sem marad el a „nagyokétól", egy Apollinaire-től vagy egy Kassáktól. Továbbá bemutatja, hogy a test által korábban létrehozott manuális élményt gép is kiválthatja: jól megformált

intellektuális parancsokkal akár a komputer is kifejezheti a romlást, a leépülést, a testi halál közeledtét. Legalábbis a magyar–francia Vera Molnár évtizedek óta azzal hökkenti meg nézőit, hogy az elektronikusan kódolt szeizmikus jelei a szemünk láttára válnak gerontológiai esettanulmányokká.

Másrészt arról szól – ez már inkább kifejezi a szekciócímet –, hogy a gyarló test önmagában védtelen, működését olyan fantázia szülte szerkezetek segíthetik, amilyenekről még doktor Frankenstein sem álmodhatott. (Apropó, őt is egy nő találta ki: Mary Shelley, a költő kedvese.) Egész csoport formás, szellemes, szörnyűséges „gépely" figyelmeztet a központi pavilonban, hogy elhasznált szerveink protézist igényelnek, máskülönben a létért való küzdelemre semmi esély. Leginkább az amerikai Hannah Levy remek szürreális kompozíciójában véltem az életjobbítás öncélú paródiáját fölfedezni. Az acél, a szilikon, a nikkel anyagai orvosi műszerek funkcionális feladatkörét asszociálják, pedig ilyen neki nincs: csak csillogás van, és villogás, meg az örök élet reményéért hiába fizető fogyasztó.

Tegyük fel, hogy a rendező e szekcióba szánta Paula Rego szinte kamarakiállítás méretű magánprodukcióját. De ne tegyük fel, mert ez az anyag túl erős ahhoz, hogy bármely alcímhez alkalmazkodjék. A portugál származású, multimédiában is otthonosan mozgó angol festő joggal kapott különtermet. Boszorkányság, testiség, élet, halál, horror, gyász, humor sűrűsödik a már-már hiperrealisztikus – csöppet sem szürrealisztikus – modorban megoldott szobrokban, táblaképekben, grafikákban és a csúcsműben, egy vérfagyasztó, háromdimenziós poliptichonban, amelyben minden van, kivéve édeskés álomtej. Inkább olyan gombamérgezés okozta súlyos-vastag festékkel kent hagymáz sejthető, amelyre három irigy férfi művész, Goya, Kubin és Balthus is büszke lehetett volna. Rego stílusa persze szuverén, nem hasonlít senkire, önmagában is élmény. Teljesítményéhez hasonló mű Velencében csak a biennálén kívül található, de arról lejjebb.



Paula Rego
Oratorio *8 db. figura*

3. A „varázslás technológiája" szekció idézi leginkább a szürrealizmus bretoni receptjét, a pszichikai automatizmus őrülettel parolázó, de hűvös szorgalommal kivitelezett koncepcióját. Idekeveredve eleinte azt hittem, újfent utat vétettem, mert az időkapszula mintha másról szólna, és leginkább megint a nemi kompenzáció vált céllá. Dadamaino (Edoarda Maino) vagy Lucia di Luciano dobozba zárt régebbi op-art művei mintha igazoló gesztusoknak készültek volna, némán bizonygatva: „mi nők ehhez a nonszentimentális, racionális fúr-farag készséghez éppúgy konyítunk, mint a traktorvezetéshez vagy a karmesterkedéshez." Később derült ki csak, hogy

más a mondanivaló: a főkurátor a szemet átverő racionális konstrukciókat gond és gátlás nélkül bele- és átvezette a képzeletben lubickoló és fantáziát mozgató szürrealitás vidékére. Szemkápráztató videókra (például a kínai Shuang Li-tól), ezer matériából összebarkácsolt installációkra (például a török Müge Yılmaztól) vagy a kenyai–német Cosima von Bonin surfnek támaszkodó, strandtáskás ragadozó hal-objektjének jóvoltából, a klasszikus avantgárd tudatalattit mozgósító poénvadászatára.

A séta e pontjához érve szükséges megjegyeznem: Alemani esztétikai érték szempontjából nem veszélytelen program teljesítésére vállalkozott, amikor a női princípiummal párhuzamosan – nem mellesleg, sőt címszereplővé emelve – felvállalta a klasszikus szürrealista formavilágot képviselő művészeti anyag továbbéltetését. A posztszürrealizmusét. És nem csak a Max Ernst-istállóét. Hanem a „dalizmusét" is. A „wienerschule"-hagyományét is. Hogy ne köntörfalazzak, a „szászendre"-szerű giccsközeli modort is. Persze van abban valami üdítő, hogy az idei biennálén a nézőt nem terhelik agyon a nagy SEMMI-konceptek mellé függesztett filozófiai olvasmányok, vagy a brutál-csúf anyaghalmokat értelmező POVERA-manifesztumok, de régebben hozzá lehetett szokni, hogy a világkapitalizmus, a környezetkárosodás, a térhódító fundamentalizmus elleni tiltakozás efféle undok eszközöket és rigid modorokat igényel. Ennyi maradt 1968-ból. De sose hittem volna, hogy itt a biennálén – és nem a Mercerién, nem a Rialtón, nem a Riva degli Schiavonin – fogok pipiskedően leheletfinomra rajzolt elvarázsolt kisasszonyokkal (Birgit Jürgenssen) vagy motorháztetőről lemászó jajsárga pixelsellőkkel találkozni (Charlotte Johannesson). Bennem meg ennyi maradt a kultúrsznobból.

4. A „tartály-szekció" már az Arsenale világához tartozik. (Nem sorolom fel az alcím gyanánt megadott tizenegy edény-, tok-, tartályféle címkét újra, melyeknek valódi jelentését nem értettem sem a helyszínen, sem a katalógusokban, sem a jegyzeteimben, de a szürrealizmus már ilyen, akkor is, ha poszt.) Aki járt már ebben a remek loftban, tudja, akkor jár jól, ha lépteit innen felgyorsítja. Nem csak mert az irdatlanul hosszúkás egykori kötélverő műhely és az ahhoz kapcsolódó sólepárló üzem bejárása önmagában is egész napos program. (Ma már az általános szibaritizmus bevezette a dodzsemszerű autókat, de sokat azok sem segítenek.) Inkább azért, mert az idedeponált anyag eleve számít az utazósebességre. Az egyes épületszelvényeket legtöbbször helyspecifikus installációk foglalják el, azok befogadása pedig elég szapora. Ilyen például az amerikai Simon Leigh totemszerű hatalmas

Simone Leigh
Satellite

feketebronz-nője, amely markáns válasz ugyan a sok ledöntött Jefferson- és Kolumbusz-szoborra (kompenzáció és egyben pozitív diszkrimináció: fekete is, nő is, rabszolgaivadék is, mellesleg az amerikai pavilon vendége is), de plasztikai szempontból hosszan nézegetni nem nagyon érdemes. (Gondolom, eredeti helyén, a New York-i High Line hídján se tehetik az alatta zúgó forgalom miatt, de ekkora szobor tövében mégiscsak érezni – mint a dél-dakotai sziklába faragott elnökszobrok alatt –, hogy Amerika a „szabadság országa és a bátrak hona". A nagy fekete nő is nyilván ezért lett olyan, amilyen. Elég sivár és bombasztikus.)

Az emlékezet elnyeréséért folytatott versenyben tehát vaskos hátránnyal indul például a cseh Maria Bartuszová gyönyörűen sérült absztrakt gipsztojásai, vagy a kenyai Magdalena Odundo kicsattanóan fekete vázaszobrai. Ők legalább kifejezik az alcímet, mert gömbölydedek, befogadóak, nőiesek, edényfélék, csak sajnos elég kicsik, tehát esélytelenek. Talán – nem mondom komolyan – ha hang- és fényeffektekkel ijesztenék meg a rohanó nézőt, vagy beleharapnának bokájukba, respektjük biztosabb lábakon állna.

Más jó művet pedig másféle balsors szokott érni errefelé. Hová sorolható például e „kompenzációs biennálé" talán legmívesebb munkája, a dél-afrikai Igshaan Adams gigantikus, gazdag, onirikusan sokszínű és mégis elegánsan visszafogott falkárpitja, rajta a millió gyönggyel, kagylóval, lánccal, csontocskával? Hogyan került ide? Hová viszik innen? Miért nem az iparművészeti anyagban szerepel? Annyit tehettem érdekében, hogy a noteszbe beleírtam: megjegyezni!

Nehéz kenyér biennálén figyelmet kapni. A big pikcsör kegyetlenül nivellál és eliminál, a kiállított tárgy élvezeti értéke alig érvényesül. Nem is arra való. Abban a szisztémában, amelyben szorgalmas kurátorok, kereskedők, kritikusok játsszák a főszerepet, meg amelynek fő célja, hogy új és még újabb utánpótlással töltsék föl a gyűjteményeket, az aukciósházakat és a további mega-kiállításokat, a műtárgy sorsa a fejvadász kezében van. Ha kell valakinek, karriert csinál. Ha nem, mehet az „utcára". (Én még láttam az ifjú Anish Kapoort – róla is lejjebb –, amikor ő csak a futottak még kategóriában szerepelt egy ősrégi biennálén. Neve alig volt. Azután valaki annyira észrevette, hogy manapság az ő produkcióját szokták leütni a legmagasabb áron. A szcéna nagyhatalom. Talán az egyetlen hatalom a művészeti életben. Akár kiérdemli sorsát a kegyenc, akár nem. Kapoor igen, de hadd ne kelljen listázni a trónbitorlókat, mert sokan vannak.)

5. Érdekes, a „cyberben", az ötödik időkapszula témájában, mindig jók voltak a nők. Elég felsorolni az itt is szerepeltetett ősöket Marianne Brandttól Alexandra Exterig, Hannah Höchtől Louise Nevelsonig, Sophie Teuber

Arptól Kiki Kogelnikig, hogy igazolva látszódjék: a mű-ember, a modern idők egyik nagy mitologémája mennyire passzol a társadalmi és testi-lelki emancipációért küzdő művésztársadalom világához. Autonóm és alkalmazott művészet, színház és film, reklám és balett élt ezzel az ikonográfiával. (Legkevésbé ugyan a klasszikus szürrealisták szerettek bele a homunkuluszba, de helyettük is tették a dolgukat a metafizikusok és a dadaisták, a mechanikákért rajongó bauhausosok és az ipari kultúrától megmámorosodó aero-futuristák [vagy másodlagos futuristák].)

Transzformerek, robotbabák és „manequinek" vége-hossza sora igazolhatná a 21. században is a motívum életképességét, csak éppen fordítottan. Nem konstruálja, hanem dekonstruálja az emberi testet, talán így adván kritikus és disztópikus választ a mesterkélt állagra koncentráló szépségiparra, valamint az élethosszabbító orvoslás dehumanizáló gyakorlatára. A téma feldolgozásának az egyik legkifejezőbb variánsa számomra a kínai Luyang digitális installációja, amelyben egy Barbarella-szerű csoda-feminát a számítógépes program addig zúz ízzé-porrá, míg a képernyő game overt nem jelez. A legvérfagyasztóbb variáns pedig a görög származású Janis Rafa videója, amelyben egy málladozó kultúr-enteriőr gazdáját (egy részeg vagy hulla szereplőjét) saját kutyái „dekonstruálják", azaz tépik szét. Egyik roszszabb perspektíva, mint a másik, akár a szép gép, akár a szörnyű állat a tettes.

Az alkalomhoz illők és a deviánsok

Szeretném látni azt a biennálérecenzenst, aki valamennyi országpavilonba eljutott. Ezúttal nemcsak az egész Velencét behálózó nemzeti kiállítások kerültek hátrányos helyzetbe, de az epicentrum is végigjárhatatlan lett. Egyre több a művész, egyre nagyobbak a terek, egyre fárasztóbb a látványok befogadása. (És ez nem csak az éveim növekvő száma miatt van, én nagyon dolgoztam.) Érthető a velencei önkormányzati koncepció: tessék legalább egy hétre jönni, és annyit fogyasztani, amennyi behozza a kieső covid-éveket.

Hiú remény. Egy egész hét legtöbbünknek vágyálom. A totalitás befogadása szintén. Akkor hagyjuk abba az egészet? Sokan, sokszor mondogatnak ilyesmit: a biennálé elavult intézmény, van benne valami a 19. század optimizmusából, a naiv nacionalizmusból és a kultúrfölénykedésre hajlamos antidemokratizmusból.

Azok közé tartozom, akik nem osztják a szkepszist. A biennálé a világörökség munkaigényes, költséges, kritizálható és kritizálandó, de szerethető és

védendő része. Ha gyengébb, nem ő tehet róla, hanem a világ és az aktuális kultúra. Nem a tükör a hibás, hanem aki nézi magát benne. Javallott tehát a kompromisszumos befogadás. Megnézni azokat a hiteles helyeket, amelyek korábban vagy élményt, vagy botrányt okoztak, és persze megnézni a hazai pavilont, ahogyan több mint egy évszázada teszi ezt a legnagyobb múltú világ-képzőművészeti mustra valamennyi elkötelezett híve. Az összes „ország-imázs" éppúgy bejárhatatlan, mint ahogy az olimpián sem lehetséges minden versenyszámot végigülni. De törekedni kell rá – ahogy a donjuanok kiskátéja előírja a csábítás metodikáját. Kezdő biennálé fanoknak ajánlom ezért: praktikus ilyenkor a hézagosan látogatott nemzeti pavilonokat két részre osztani. Hasonlókra és elkülönbözőkre, a központi gondolathoz alkalmazkodókra és az éppen ellenkezőkre, a renitensekre.

Mi magyarok ezúttal beleilleszkedtünk az Alemani-világba, nem is ügyetlenül. Találtunk egy Nőt, ráadásul egy *szürrealista* nőt, tetejébe, egy *álomtejeset,* aki méretes, háromdimenziós, formagazdag installációjával könnyedén belakta Maróti Géza aligha problémátlan alaprajzú, de igen attraktív épületét. (Jovánovics Györgytől Forgács Péterig remek művészek sora mesélhetné el azt a szenvedéstörténetet, amellyel korábban az áramlóan kanyargó térben munkáikat több-kevesebb sikerrel helyzetbe hozták.) „A teret uraló szobor… olyannak akar látszani, mint akinek a teste legyőzhetetlen, de az elviselhetetlenül nehéz könnycseppek szétzúzzák a combjait és leleplezik sebezhetőségét" – idézi Keresztes Zsófia egyik önelemzését a magyar pavilon katalógusában Fehér Dávid mélyen művelt tanulmánya. Minden stimmel „Az álmok után merek dacolni a károkkal" című installációról szóló esszéjében a Gaudí-hatástól a Parthenón szfinxéig, a gyári színeket ridegen kontrasztáló ezüstláncoktól a formátlan formává manipulált antromorf részletekig, hiszen az erős és félelmes, sötét és játékos asszociációkat keltő műegyüttes meg is érdemli a beavatottaknak járó pontos analízist. A különkatalógus hátsó borítólapján fenti utalásokon kívül olvasható még Schopenhauerről és Szerb Antalról is, mint ihlető forrásokról. Nem sok ez így? Igaz, e túlhabzó allúziókat már Zsikla Mónika, az alkalom szülte magyar kurátor, és nem a művész és nem a monográfus írta. Milyen szerencse, nem kell a véleményemen változtatni.



Keresztes Zsófia
Az álmok után merek dacolni a károkkal

Hasonló hasonlónak örül alapon álomtejes szürrealizmus szép számmal akad még a Castello negyed pavilonjaiban. Ők az uralkodó programhoz lojális produkciók. Mintha Keresztes mondanivalója apróban és dróthuzalok által ismétlődne például Füsun Onur török terében, és vegetációhoz

hasonló színes porcelánban térne vissza például Skuje Bradennél a lett kiállításon. A deformálódó és kifacsarodó, pszicho nyomás alatt senyvedő és agyonszexualizált emberi test pedig úgy látszik kimeríthetetlen toposz az idei biennálén. Brazil és dán (bár utóbbi inkább hiperrealista változatban), uruguayi és román (bár utóbbi inkább intim videohelyzetben) sejtet egy antropológiai vészhelyzetet. Világvége-vízió ez is, csak éppen túl van történelmen, társadalmon, politikán, mert tárgya immár nem a világba vetett, hanem a természet és az időmúlás által fenyegetett nembeli lény, a fizikumának kiszolgáltatott szorongó ember.

Az „illojális" produkciók – mint szinte mindig – a nagy múltú, a hangos nyilvánosságot kapó és a sok vihart látott pavilonok soraiból kerülnek ki. Akik megengedhetik maguknak a külön utat, és fütyülhetnek például az „álomtejre". A francia és a német a közösségi emlékezet bugyraiban vájkál, sebeket tép fel, és sebeket kötöz. Az egyik az Algéria és Európa között máig eleven identitáskülönbséget (Zineb Sedira) mutatja fel filmes technikával, a másik a náci korszakból örökölt jelenlegi pavilon és a még régebbi ház, a vilmosi Németország hagyatéka közötti feszültséget bontja ki régészeti módszerekkel (Maria Eichhorn). Még ennél is messzebb megy az öntörvényű spanyol pavilon, mely első pillanatra úgy fest, mintha üres, fehér falaival szünetjellel sztrájkolna Velence közepén. Pedig ez látszat csupán. Ignasi Aballí valójában egyetlen térhatároló síkot, egyetlen szögletet, egyetlen nyílászáró szerkezetet sem hagyott eredeti helyén. Az egész memóriánkban élő épületet úgy, ahogy van, kiforgatta, átrendezte, megkérdőjelezte, és szinte alig-eszközökkel fejezte ki: semmi sincs úgy, mint régen volt. Jó munka.

Vajon mit akart kifejezni a zsűri, amikor az Egyesült Királyság produkciójának, azaz Sonia Boyce multimédiás installációjának adta a legjobb pavilonnak járó nagy aranyérmet? A fekete-arany-vörös prizmatikus mintázatú falak az Abbie Road Studiót idézik, a plazmatévéken a színes bőrű énekesek pedig be is hozzák a hanganyagot. Önmagukban is remek teljesítményeket. A Feeling Her Way a maga zenepedagógiai virtuozitásával, szépen fotografált songjaival, a Singing London soha meg nem unható hangulatával egy másik művészetet, pontosabban több másik művészetet emel át a Giardinibe. Popkultúrát, filmet, építészetet, iparművészetet. A kispadon ott ül még a népművészet és a dalok révén még az irodalom is. Azaz mindent, csak képzőművészetet nem. A big pikcsör rájött valamire, amire én elég lassan: ha igazán jót akarsz, felejtsd el a Giottótól Picassóig terjedő galaxist. Jutalmad igazi műélvezet lesz. Csak ne kérd számon az eredeti elnevezést.

Az arany keret

Velencében az a szokás, hogy a biennálé alatt, mellett, fölött több tucat *okvetlenül* megnézendő és vegyes tartalmú plusz kiállítás levadászása vár a trófeára vágyó nézőre. (Teljesítése a vágyott egy hetet azonnal két hétre emelné. Ne kicsinyeskedjünk: tessék az egész szezont vagy az egész életet itt tölteni, mint tette volt Ruskin, és akkor majd lát is valamit.)

Nekem négy nagyvadat sikerült ejtenem, ebből kettő tartalmilag is szorosan kötődik az 59. nemzetközi kiállításhoz.

1. A Palazzo Grassiban kiállító dél-afrikai származású, jelenleg Hollandiában élő Marlene Dumas szénfekete és alvadt-vörös, olajjal és tintával festett pantheonjának intenzív erejéről Alemani legföljebb álmodhatott, mert szomorú szexualitású, rasszukba riadtan belemenekülő – nem Női, nem Férfiúi, hanem általános tragikummal megvert – Emberei csak azért lennének testidegenek a biennálé falain belül, mert szemükből már régen kiverte az álom tejét a mássságra zordan, álságosan, leginkább pedig vérszomjasan reagáló többségi társadalom. Expresszív hatásuk alól akkor is nehéz szabadulni, ha a néző lát is bennük némi hatásvadászatot. Boldogtalan „híresember-sorozata" Marilyn Monroe-tól Baudelaire-ig, és „meleg-paradicsoma" – ez a különös „gay-pride" – Oscar Wilde-tól Fassbinderig, mintha Andy Warhol pop-artjának dramaturgiájával éppen a pop-art személytelenítő, szenvtelenítő, tárgyiasító modorával szállna szembe. A mű helyes befogadásának feltételévé teszi ugyanis a nézői részvétet és a morális felháborodást, azaz a világ hardverjébe való tudatos beleszólást. Ami nem veszélytelen dolog. Fontos festő, rendes ember, és ami ritkaság: képzőművész. Így, minden külön jelző nélkül.

Marlene Dumas
Betrayal
kísérő kiállítás

2. A Peggy Guggenheim Múzeum ezúttal aládolgozott a biennálénak: időszaki – és sok magángyűjteményből behívott – látványossága, a *Szürrealizmus és mágia* témakör felkarolásával, ha másra nem, arra biztosan jó volt, hogy Alemani időkapszuláit kibővítsék a Leonora Carrington-féle széplelkű szörnyetegekkel. Még abban is együttműködőnek bizonyult a hat kurátor szervezte vándortárlat, hogy a férfi főszereplők rovására aránytalanul túlreprezentált lett a női vonal. Úgy látszik, okkultizmus, asztrológia, alkímia vonatkozásában az ideggyenge, gyönyörű, promiszkuus és – előbb-utóbb nagy vagyonra szert tevő – művésznők e mezőnyben verhetetlenek. Mindenesetre innen jól megtanulható, hogy a mexikói boszorkány,

Remedios Varo vagy André Breton felesége, a varázslatosan platinaszőke és közepes képességű Jacqueline Lamba mennyit tettek hozzá ahhoz a különös atmoszférához, amely a két világháború közé szorult, és jobb híján csak a csodában bízó értelmiségiek körében uralkodott. Ne legyünk igazságtalanok, szerepeltek ott mások is, például nagyágyuk, mint a soha máskor, másutt nem látott Max Ernst-, Magritte-, Matta- és Óscar Domínguez-művek, de mégis egy „kiságyú" volt itt a legérdekesebb. A történeti tárlaton belüli apró kamarakiállítás fedeztette fel számomra a szürrealista karneválok díszlet- és jelmeztervezőjének, a háttérbe vonult Kurt Seligmannak elsősorban rajzi, másodsorban nyomasztóan vizionárius festészetét. Jobb későn, mint soha napján bekerülni a gothai almanachba.

De Dumas is, a mágikus szürrealisták is, csak a keret belső részéhez tartoznak. Mondjuk úgy: szerepük egy minőségi paszpartué.

Nemes anyagból csak két zseni ácsolt keretet Velence parttalanná táguló artisztikus vedutájának. Biennálé-összefüggésben azért szükséges ideemelni őket, mert testközelben találkozva munkáikkal, mintha minden témába vágó többi jelenség is átértelmeződne.

Az indiai–brit Kapoor (1953) eddigi munkássága a figurativitást messze elkerülve és a síkművészet határait rendre szétfeszítve azzal foglalkozott, hogy por-állagú festékeivel (kék, piros, sárga, majd fehér és fekete) teret alkotó idomait ki-, be-, meg- és feltöltse, és amelynek eredményeképpen az idom is, az anyag is, de a szín is elveszítse önmagát. Az ember belebámul egy fekete hasáb odújába, amely kobaltkék fény-árnyalatot sugároz, és egyszerre észreveszi, hogy nincs hasáb, nincs odú, nincs mélység, nincs tér, csak egy másik dimenzió, amelynek értelmezését elölről kell kezdeni. Amilyen egyszerűnek látszik, olyan megfejthetetlen a Kapoor-mű. A két helyszínen, a nobilis Accademián és a ghetto szélén álló, nagy múltú Palazzo Manfrin óriásterében rendezett ikerkiállítás tanúsága szerint Kapoor azóta nagy utat járt be. Nem azért, mert az alapszókincsként kezelt *szemfényvesztő* technika immár ház nagyságú kompozíciókkal figyelmezteti nézőjét: „az élet illúzió, a valóság relatív, ne higgy a szemednek, míg nem járod körbe a problémát, de jól teszed, ha utána is bizalmatlan maradsz." Inkább azért, mert az alaktalan festékkel és a helyzetbe hozott terekkel a művész immár teljes életérzés lebonyolítására vállalkozott. Valamennyiünk szomszédja Ukrajna. Mindünk réme a bolygóhalál. Az egész emberiség rettegi az üszkösödő városok és a kiontott belső szervek látványát. Kapoor úgy rendezi be ezeket a nagy tereket – egyetlenként reflektálva 2022 aktuális eseményeire –, hogy nincs „díszleteiben" semmi direkt, konkrét, szájbarágó forma. De minden

Anish Kapoor
Ukrajna
kísérő kiállítás

tépett, csonka, hússzínű, szenes állagú. A Nagy Egésszel lebbentette fel azt a jövőt, amelytől közösen félünk.

A Palazzo Ducale 1577-es nagy tűzvésze óta a falakhoz csak azok a festők nyúltak hozzá, akik a kárt helyrehozták. A Sala del Scrutinio, majdnem akkora, mint a nagytanács terme, tele Bassanóval, Vicentinóval, a pannók között akad még egy Tintoretto is. Hogy egy mai művész e megszentelt térbe kerülve megvalósíthatja elképzeléseit, és letakarhatja a művészettörténetet, önmagában feltételezi: a Franciaországban dolgozó német Anselm Kiefer számára immár nincs akadály. Első az elsők között, azt csinál, amit akar, és mert azt csinálhat, amit akar, nincs ennél nagyobb kihívás. Innen bukni maga lehet a halál.

Anselm Kiefer
Questi scritti, quando verranno bruciati…
kísérő kiállítás

Nem a tekintélytisztelet és nem a locus sacer, nem a jó sajtó és – isten bizony – nem a korábbi ismeretek miatt, de a falakat borító harminchárom óarany-derengésű és hamuszürke árnyakkal vívódó, távlatokba merészkedő és valódi tárgyakkal hökkentő pannó láttán elsüllyedt a magam mögött hagyott zajos biennálé az összes bájával és gyarlóságával, minden feminizmusával és posztszürrealizmusával, pártolandó világnézetével és kompenzációs energiájával. Agyonütött a tintorettói hullámokba belecsapó fehér villám, összerezzentett a tizianói fényességű falra ragasztott üres pléhkoporsó, és lebénított a festett folyosót imitáló részlet, mert látszott, hogy annak végében csak a sötét semmi vár.

Az se nagyon érdekelt, hogy az ihletőforrás, Andrea Emo ultra-egzisztencialista olasz filozófusnak, a fasisztoid Gentile egykori tanítványának kiragadott mondatát – „Mikor ezek az írások elégnek, végül adnak majd egy kis fényt" – Kiefer miképpen bővítette totális látomássá. (Egyébként – mint minden nagy művét – különös sorsra ítélte alkotója. Ez is a kimódolt rítus teatralitás része, de hát nagy elődje és mintaképe, Richard Wagner is tele volt efféle pózokkal. A finisszázs után a vásznak bele lesznek merítve a velencei kanálisba, remélve, hogy csak patinában és nem teljes megsemmisülésben lesz részük.)

Csak álltam a szálában, lekéstem két-három további kiállítást, cserélődtek az emberek is körülöttem, de tudtam, ilyesmi még egy nagyon sokat próbált recenzenssel is ritkán fordul elő. Katarzisfélét éreztem. A big pikcsör után találkoztam a Nagy Képpel.

A kiállítás adatai

59. Velencei Biennálé. *Az álom teje.* Velence, Giardini, Arsenale és más helyszíneken, 2022. április 23. – november 27. Kurátor: Cecilia Alemani.

Az Idegen, avagy A Közöny

A Velencei Biennálé 2024-ben: 1.

Címmagyarázat

Irodalomtörténeti tény, hogy Albert Camus 1939-ben elkezdett és 1942-ben megjelent regényének címe készülés közben változott. Eredetileg *A közönyös* lett volna a címe, és csak később[1] kapta a *L'Étranger* (Az idegen) elnevezést. A Révai Kiadó 1946-ban, az első hazai megjelentetés alkalmából kért először engedélyt a fordítás változtatására, mely nyilvánvalóan a szerző tudtával történt.[2]

A Velencei Biennálétól látszólag távol eső adat belőlem, a régóta olvasóból, bizarr asszociációt hívott elő. Aha: Az idegen egy állapotot jelölő főnév és egy külföldi mű eredeti címe volt. Magyarra fordításakor egy hangulatot jelző másik főnévvel, a közönnyel helyettesítették. Nincs a két szónak semmi ok-okozati kapcsolata, közös gyökere, szinonima rokonsága.

De mégis létrejött egy szürreális liezon. *Idegenek mindenütt* – így szól a 2024-es mostra programja – melynek sok nyelven kiírt betűivel telehintették a Giardinit, az Arsenale-t, a városban szerte szét szórt később létesített egyre több nemzeti kiállítóhelyet, továbbá a felirat hordozására alkalmas valamennyi síkfelületet, vaporettót, hídat, bárt – érdekes, a magyart valahogy kifelejtették, pedig még etióppal is találkoztam a bábeli rengetegben –, de a sok-sok „idegen" – nyilván akaratlanul, viszont nem önhibáján kívül – kiváltotta azt az érdektelenség-feelinget, azt a befogadói *közönyt*, amelytől művész, kurátor, menedzser a leginkább reszkethet. Ezt a „műfordítást" próbálom a beszámoló első részében összefoglalni. Szubjektíven persze, de hát mi mást tehetnék egy ekkora, biennáléról biennáléra egyre

1 Talán szerepet játszott, hogy ekkoriban volt tele a sajtó egy méretes kultúrbotránnyal, Watteau *L'Indéfferent* (A közönyös) című művének pimasz merészséggel elkövetett lopásával, majd visszaszogáltatásával.

2 Így járt el Illés Endre 1957-ben is a Magvető Kiadó élén a második kiadás alkalmával. Lásd részletesebben Gyergyai Albert: Utószó. Budapest, 1957, valamint Szávai János: Gyergyai Albert Camus-képe. Kegyelmet a klasszikusoknak. *Alföld,* 2020. márc.

növekvő anyaggal, és biennáléról biennáléra egyre kevesebbnek bizonyuló láthatási idővel. Ki kellett találni egy vezérfonalat. Idegen versus közöny. A magyar pavilonnak azért is ki kellett maradnia ebből az első részösszefoglalóból, mert egyrészt Nemes Márton és Kopeczky Róna teljesítménye – bal- vagy jobbszerencsénkre – lényegileg megy szembe a 60. biennálé központi gondolatával, másrészt – ez még nagyobb szerencse – a helyspecifikus installációnak különleges értelmezést ad egy nemrég megjelent remek könyv, Boros Géza monográfiája, *A magyar pavilon a Velencei Biennálén*.[3] Erről szól majd a beszámoló második része.

A főútvonallal szemben

Mióta világ a világ, azaz 1895-től, I. Umberto olasz király és Savoyai Margit tiszteletére megrendezett Első Nemzetközi Művészeti Kiállítás megnyitása óta a Velencei Biennálé mindig politizált. Mint ahogyan hol rejtve, hol nyíltan a 19. század közepének imperializmusában fogant nagy európai és amerikai világkiállítások is mindig politizáltak.[4] Ha másképpen nem, hát akkor a nemzeti identitás túltolásával, a területi igényeket elleplező népi gyökerek agyonhangsúlyozásával, vagy éppen az állam által finanszírozott tekintélydíszlet megkonstruálásával.[5]

Nem egyenletes tempóban zajlott e reprezentációs feladat teljesítése. Más volt az első világháború előtt, más az egész nemzetcsoportokat diszkrimináló Mussolini-korszak válogatásában, más az 1945 utáni „modernista kárpótlások" korában, más a hidegháború idejében hangsúlyozott művészeti autonómia keretein belül, más az 1968-tól a berlini fal leomlásáig terjedő időben (akkor, amikor az ellenkultúra, a neoavantgárd és az új baloldali magatartás adott forradalmi löketet a vállalkozásnak), más az egypólusúnak kinéző glóbusz posztmodern „történelemvég" életérzésének idején (kb. 1985-től 2008-ig), és megint más most. A ma is körbeutált római Viktor Emánuel-emlékmű vázlatától (1905) a meteor által sújtott II. János Pál-

3 Budapest, Ludwig Kortárs Művészeti Múzeum, 2022.

4 Lásd az itthoni legfrissebb dokumentumot a Nemzeti Múzeumban: *Magyar expo sikerek 1851–2021.* Kurátor: Gál Vilmos.

5 A könyvtárnyi irodalomból témánk szempontjából különösen kiemelném Stefania Portinari, Nico Stringa: *Storia della Biennale di Venezia,* Venezia, 2019 és tíz fontos évet összegző kötetet: Clarissa Ricci (szerk.): *La Biennale di Venezia 1993–2003.* Venezia, 2014.

kompozícióig (1999)[6] se szeri, se száma a sorolható „politizáló" példáknak, de a dolgozat nem erről szól.

Mi van most? Hol vagyunk? Miféle átpolitizáltsággal van dolgunk? A történelmi „szextáns" jelezte koordináta-rendszer szerint a mainstream globalista, a kontraerő az antiglobális összefogás. A Zeitgeist a posztkapitalista társadalom technológiája által vezérelt hatalom szféráját fejezi ki, a főáramlat ellenfele az outsider kreativitás, a zöld világnézet és a művészeti tekintélyelvűséget leváltani akaró szubszidiáris értékteremtés. A fősodor árverésben, kincsképzésben, művészeti szcénában gondolkodik, nem így a másik oldal, amelynek motivációja világnézeti, érvényessége morális, káderállománya antihierarchikus, eszközrendszere minél egyszerűbb, annál átütőbb. (Még szerencse, hogy a két csapat nem válik el élesen egymástól, lásd az utóbbi idők elhíresült film-pamfletjeit, *A négyzet*et és a *Manifesztum*ot.[7])

E kulturális vélt vagy valódi dichotómia jegyében kapott mandátumot a 60. biennálé főkurátora, a brazil Adriano Pedrosa, úgy is, mint az első latin-amerikai és a déli féltekét képviselő szervező-rendező egyéniség, és úgy is, mint akire biztosan lehet számítani az utóbbi évtizedben megfigyelhető legzajosabb vizualizálható eszmék kiválogatásánál. Miután a félmúlt két utolsó gigatárlatán már körbejárták a fundamentalizmus és a szorongás, illetve a feminizmus és a gender hangulati tartományait,[8] az idei biennálé joggal számíthatott a neokolonializmus, a woke, a cancel culture és egyáltalán, az Y generáció proteszt típusú reprezentációjára. Azaz a „kisebbségiség", a halmozottan hátrányos helyzet és a történelmi traumák által sújtott szenvedők kiválasztott csoportjaira. Persze a kritérium olyan bonyolult, hogy maga is problémaforrás. A Pedrosa-féle program idesorol menekülő migránst és új hazában szerencsét próbáló kivándorlót, pszichiátriai esetet és amatőr művészt, LMBTQ-reprezentánst és emberjogi aktivistát, de leggyakrabban a fehérek között a *nem* európai hátterű alkotót.

Szép a szándék. Benne van a levegőben. Ha a political correctly követelményrendszere átszövi az egész szociálliberális, progresszív, antitrumpista világot, miért ne lehetne a szándékot a művészet világára is kiterjeszteni? E ponton tartozom egy vallomással: szociálliberálisnak, progesszív elvűnek,

6 Enrico Chiaradia: *Statua equestre di Vittorio Emanuele, 1888* (1905), Maurizio Cattelan: *La nona ora, 1999* Venezia, Collezione Pineault.

7 *Manifesto*, 2015 rend.: Julian Rosenfeldt, *The square,* 2017 rend.: Ruben Östlund.

8 58. Biennale d'Arte, kurátor Ralph Rugoff, 59. Biennale d'Arte, kurátor Cecilia Alemani.

antitrumpistának hiszem magam. Ennek tudatában merem mondani: ezt a szándékot aligha lehet a művészet világára kiterjeszteni. Minél inkább ideológiailag „terelt" a főkurátor célját megvalósítani szándékozó káderállomány (és mellette a ráadásként feltálalt történeti emlékanyag),[9] annál inkább kerül hegemón helyzetbe a mű lettrikusan is megfogalmazható *témája,* és a kvóta által kívánatosnak tartott szereplőlista, azaz a *származás* szerinti előnyhöz juttatás.

A pozitív diszkrimináció bizonyára progresszív és demokratikus szándékot feltételező kísérő jelenség akkor, amikor egy személyzetisnek állami intézmények emberállományát kell rostálnia, vagy amikor egy politikai erő a társadalmi mobilizáció érdekében a nagy elosztó rendszerek belső arányain akar változtatni. De a művészet szférájában minden alkalommal bukás lesz a vége, ha a szelekció közönyös marad a „hordozóanyag" belső, csak az esztétikai súlyból következő teljesítmény iránt.[10] És ami talán még nagyobb baj: könnyen a balliberális gondolat iránti szimpátiát gyengítheti, és a művészet autonómiájába vetett hitet diszkreditálhatja.

E felismerés birtokában adtam neveket a gigászi látványhalmaznak, és e csalódás mélyítette el az idegen = közöny velencei élményét. Hamarjában tehát hat típust különböztettem meg az irdatlan Pedrosa-féle tárlatfolyam rengetegében, ennek vázlatos ismertetésével támasztanám alá a 60. képzőművészeti biennálé programjával szemben érzett fenntartásaimat.

Tipológiakísérlet

1. Naiv. 2. Pszeudó-törzsi. 3. A kézi munka győzelme a techno felett. 4. Népies op-art. 5. A halhatatlan pop-art. 6. Az emancipált giccs. Összefoglaló címke úgy keretezheti a különnemű stáblistákat, ha elfogadjuk: ők valamennyien az *outsider art* képviselői, mely természetesen *önmagában* még nem hordoz minőséget, csupán művészetszociológiai besorolást. Mind

9 Idén az Arsenaléba deponált Italian Everywhere címke alá sorolt és önkényesnek minősülő válogatás volt hivatva a történeti hitelességet alátámasztani, mintegy egyenlőséget téve a különféle eredményű világjárások között. (Például Romualdo Locatelli Buranóból a Fülöp-szigetekig vándorolt és ott is maradt, Mario Tozzi a veszélytelenebb Itália és Franciaország közötti ingázást választotta, Galileo Chini egyszer eljutott Thaiföldre és festett ott néhány képet.)

10 Egy-két ijesztő példa a múltból: A ló a képzőművészetben. A munkásábrázolás a művészetben. Az akt.

a hat csoportban akad régi mű és új is, eredeti és epigon is, a kurátori szándékot tehetségesen megjelenítő, és a „futottak még" kategóriába sorolhatók. A meghívottak általában harmadik világbeliek, vagy onnan menekültek, színesek vagy a deprivált sors részesei, és szinte mindig a képzőművészeti élet perifériáján tengődtek/tengődnek. Az erős művek alkotói is, a vacak művek alkotói is. E pozícióból kellene győzni. Elég nehéz.

1. Noha a világ számos pontján van már a naiv művészet gyűjtésére specializált múzeum, és a vámos Rousseau „emancipálásával" a művészettörténeti tudás a perifériáról a centrumba már több mint egy évszázada beemelte a jelenséget, úgy látszik, az utánpótlás azóta is kimeríthetetlen.[11] Akkor is, ha az ártatlan falusi létezés ártatlannak ható megjelenítése mögött megélt élmény sejthető, akkor is, ha csak a tercier szektor turistabiznisze gyanítható.

Az algériai Baya Mahieddine gügyögően bájolgó nőci-bőcije például olyan eredetiség nélküli gyermekrajzra emlékeztet, amely mögött irányításban érdekelt rajzpedagógusok aktivitása sejthető (*Rózsaszín ruhás nő,* 1945). A guatemalai Rosa Elena Curruchich zsebkendő méretű önművelő furorból létrehozott zsánerei viszont érzékenyek, mulatságosak, tehetségesek, az ember akkor is elhiszi kukoricaillatú viskóit és tequilaszagú parasztjait, ha két polgárháborús manőver között még jókedvű vevőkörre is szert tettek (*Mi tío Pablo pintando Rosa Elena,* 1980).

2. A „világzene" vizuális párdarabjának egyelőre nincs terminus technicusa, de azért valamennyire körülírható a vizuális karakter. Az idetartozó mesterek stílusát egy lassan elmosódó közösségi élmény formázta, de a „törzs" már csak az emlékezetben eleven, nem képvisel újrahasznosítható harci eszményt. A racionális univerzum leképezése számukra ugyan hűvös és unalmas, tényleg valami idegen dolog, de mintha tartózkodnának a gyarmatosítók terjesztette újabb keletű hitek pompájától is. (Igaznak látszik ez még a méretes dél-amerikai anyag többségénél is, pedig az indiánnal kevert katolicizmus etnogyökerei ma is virulensek.) Az ideválogatott művészeknek tehát még van(nak) istene(ik), de sejtik, hogy az oltárok darabjainak leginkább már csak a muzeológusok örülnek. Van örökölt formakultúrájuk, legföljebb belenyugodtak, hogy a készen kapott kultusz lassan minden hiteles varázserejét elvesztette.

11 A legjelentősebbek közül kiemelendő a belgrádi és a bönningheimi gyűjtemény, és persze nekünk Kecskemét a legfontosabb.

Az új-zélandi első generációs maori művész, Fred Graham fából ácsolt kompozíciója például nem nagyon különbözik egy hamisított antropológiai lelettől, legfeljebb tapintatos monokróm színskálája miatt érdemli a tisztes unalomnak járó elismerést (*Tamariki a Tangaroa,* 1970). A zimbabwei Taylor Nkomo belső sugárzású ásványopálja viszont – totem ide, tabu oda – önmagában is vonzza a szemet. A részletformák egyszerűsítése, torzítása, expresszivitása révén mintha új energiákkal töltődött volna föl az a nemes formaalakító módszer, amely Picassóékat hajdan „őskubizmusként" ejtette rabul (*Fashion girl,* 2023).

3. Az iparművészet – meglehet, igazságtalanul és a műfaji határhelyzeteket leszámítva – a biennáléknak sosem volt főszereplője. Volt ugyan példa textil álruhát öltött – ráadásul harmadik világbeli művész – nagy velencei sikerére, vagy az üvegjelmezbe bújt, ráadásul mindenütt idegenként viselkedő mester szinte celebnek járó fogadtatására,[12] de mostanáig ezek a szereplések voltak kivételek. A keramika és az ötvösség feloldódni látszott a helyspecifikus installáció világában. De ha egy biennálé hangsúlyozott programja szerint a nagyipar, a sorozatgyártás az olcsó kizsákmányolt munkaerő kritikáját tűzi zászlajára, nem tehet mást, mint felmutatja a kézi munkában rejlő erkölcsi energiákat. Tehát a „tiszta" iparművészetet. Lett légyen az akár gyanús és kommersz, akár elegáns és autonóm manuális teljesítmény.

Az amerikai Liz Collinsnak például – noha nem is a hátrányos helyzetű délről származik, de legalább a queer szexuális kisebbséghez sorolható – amilyen óriási, olyan álpátosszal teli a munkája. Hiába készült mostanában, mégis olyan, mintha a „létező" keményebb évtizedeiben emelt szocmodern középület pártszínpadának háttérdíszlete lenne (*Rainbow, Mountains, Weather,* 2024). Nem így a szaúd-arábiai Dana Awartani leheletfinom árnyalatokra festett selyemkompozíciója, mely rafinált térbeli pozíciójával és áttetszésekre hangolt színskálájával akkor is hitelesen és kreatívan gondolta tovább Moholy-Nagy fény- és színkísérleteit, ha a két művész között a távolság lassan száz év (*Come, let me heal your wounds. Let me mend your broken bones,* 2024).

4. Volt egy művészettörténeti korszak, úgy hatvan-hetven évvel ezelőtt, amikor szabad szemmel és a tárlatokon is látszódott, hogy a világ kezdi

12 A ghánai Al Anatsui az 1990-es és a 2007-es Velencei Biennálén az afrikai nemzetek pavilonjában szerepelt például nagy sikerrel. A kínai Ai Weiwei pedig többéves muránói működésének köszönhetően diabolikus csillárjaival koronázta meg többszöri velencei jelenlétét (2024: *La Commedia Umana 2017–2024*).

felejteni a tegnapi háborút, a tegnapi elnyomást és a tegnapi nyomort, esze a holnapi atomháborún, a holnapi űrkalandon és a holnapi transzgalaktikus díszletek körül forog. Ennek volt legmarkánsabb nyoma az op-art, de többen idesorolják a posztkonstruktivizmust és a festőiség utáni absztrakciót is. Noha akik abban a korban éltek, tudják, hogy ekkor sem volt az élet csupa móka és kacagás, de nem véletlenül írta Victor Vasarely a *Színes város*ban, hogy „fontosabb átérezni egy műalkotás jelenlétét, mint megérteni", mert a haladásba vetett hit, a racionalitásba vetett remény, és a világfalu iránti szeretet olyan szférikus mustrává szelídítette a történelemtől szenvedő Földgolyót, amely berlini falat, kubai válságot, de még elnökgyilkosságot is feledtetni tudott csalóka geometriával és prizmaként felragyogó műanyag színekkel. Ezt a borogatást kapta a szem, ha már a társadalom alapbajain változtatni nem sikerült. A világművészeti pillanat hamar elillant, mert az egyszerűsített tiszta formák és szférikus harmóniák ígéretét elhiteltelenítették a megélt tapasztalati valóság súlyos konfliktusai. De furcsa: az „op" gyorsabban tűnt semmivé ott, ahol szabadabban és gazdagabban éltek, és maradósabb volt ott, ahol az illúzióra fokozottan mutatkozott szükség. Akár epigonszerelésben, akár finomra hangolva.

A harmadik világ tegnapjára és tegnapelőttjére érzékeny Pedrosa egész regimentanyagot válogatott ebből a fajta ízlésből.[13] Talán azért, mert az iszlám kultúra mindig is anyanyelvének érezte az elvont nonfigurativitást, de talán azért is, mert az új-geometrikus tanpályán „az idegenek" hamarább váltak versenyképesekké az akadémikus nevelésben részesültek mellett. Mindenesetre a kurátor bebizonyította, hogy „vendégségben" is lehet banális, tizenkettő egy tucat absztrakciót művelni, mint amelyet az iraki származású, szovjet neveltetésű, britté vált Mahmoud Sabri tette volt (*Water,* 1970), de köszönhetően például a mexikói Eduardo Terrazasnak, lehet olyan talányosan többértelmű színkereket is alkotni, amely egyszerre utal a „bennszülött" tradíciókra és az európai reneszánsz gyökerekre (*11.91.,* 1970/72).

5. A pop-art (és a neodada és a fluxus és a hiperrealizmus meg az összes többi neoavantgárd vonulat) akkor kapott lángra, amikor az elvont, elegáns „tárgytalan sima absztrakt kép", az egész „Rosenberg-galaxis" egyszerre csak gyávának, fennhéjázónak és a burzsoá tezaurálási gyakorlat egyik tuti tipp-

13 Az erősebb művek közül kiemelendő még a guatemalai Margarita Azurdia indiánszínekben pompázó nagy vászna és a török Fahrelnissa Zeid vidáman féktelen kompozíciója, de sosem fogom megérteni, hogy mit keresett Velencében például a kolumbiai Marco Ospina bárdekorációnak is gyengécske vászna.

jének kezdett számítani. Tehát akkor, amikor „az apák hajdani rebelliója" maga lett az új és legyőzendő konzervatív ellenség. Északon és délen, keleten és nyugaton ugyanis – szinte rendszersemlegesen – a világ-gondok kezdtek hasonlítani egymásra. A hasonló gondok pedig – demokráciadeficit, államkapitalizmus, agresszív elnyomó hatalom, társadalmi igazságtalanság, túlfogyasztás – a szélrózsa minden irányából hasonló műtípusokat hívott elő.

Bár Joseph Kosuth[14] a konceptuális irányról mondta híres mondatát, hogy „művésznek lenni ma a művészet természetének megkérdőjelezését jelenti", de az élményanyagra támaszkodó diagnózis mára alaposan kitágult. (Bővült a klímaérzékenységgel, a gendertudattal, a neokolonializmussal, leginkább pedig a migráció tematikájával.) A megalázott, megszomorított és deprivált milliárdnyi ember képviseletében mi mást tehetnének a mai „nem-képző-művész képzőművészek", a ma újbaloldal új-pop-artosai: valósággal lubickolhatnak a szomorú új lehetőségek lehangolóra épített új medencéjében. Bár az alapötlet hajdan a kaliforniai egyetemek okostojásainak fejében született, de az isten is mintha a harmadik világ alkotóira szabta volna ezt a proteszt fazont. Akik ma is általában figuratív megoldásokat keresnek, plebejus tartalmakat dolgoznak fel, olcsó, heterogén médiát használnak, és élesen politizáló üzeneteket fogalmaznak. Úgy, mint az a sok-sok *idegenbe szakadt* jobb sorsra érdemes művész vendégmunkás, akik két szalmaszálat is azért tett keresztbe, hogy a nézőket felrázzák az empátiahiány okozta *közönyből.*

A korábbi pontok korábbi példái arról szóltak, hogy minden típus – a nagy számok törvényei szerint – befogadhatott rossz és jó műveket. Szintet átugrót is, felejthető művet is. A biennálék már csak ilyenek, a terelt tematikájúak pedig különösen ilyenek. A sok rikító szín pedig – ez egy másik, egy optikai törvény – a nagy melting potban automatikusan kikeveri azt a közönyt kifejező szürke árnyalatot, amely visszautal a cím allegóriájára. De mintha a „velünk élő pop-art" vagy a „neoavantgárd végtelen történetének" címkéje alá sorolható anyagban azért több a megjegyezhető, szemfogó, szexi produkció. (Számozásom szerint ez lenne az 5. pont.) Ha én lettem volna Pedrosa helyében, sokkal több efféle „idegent" emeltem volna a reflektorok elé. De ha már nem így történt, érdemes addig is megjegyezni a mexikói Barbara Sánchez-Kane nyársra húzott életnagyságú katonáit, mint a buta militarizmus viccesen vérfagyasztó bábszínházát (*Pret-a-Patria,* 2021), a porto ricói Pablo Delano fullasztó hangulatú installációját, amely visszaidéz egy félgyarmati (vagy tán egészen az) elnyomás precízen kidol-

14 Idézi Erdély Miklós: *Művészeti írások*. Budapest, 1991.



Bouchra Khalili
The Mapping Journey Project

gozott tárgyi kellékeit. Egy egész rémes világot a pecsétnyomótól az írógépig, a búrkalaptól az aktatartóig (*The Museum of old Colony,* 2022). De mindenekelőtt kötelező az emlékezetben megőrizni a marokkói Bouchra Khalili nyolctáblás videóinstallációját, amely animált térképek segítségével mutatja be a genocídium elől menekülő afrikai migránsok páratlanul leleményes útvonalválasztásait. Akár még derűt is fakaszthatna az életrevaló eszesség és a lenyűgöző akaraterő dokumentációja, ha nem égett volna hírfogyasztó agyunkba a vonulásokat kísérő számtalan tragédia, vízbe fulladástól rabosításig, éhhaláltól taposóaknáig. Nevessen itt az, aki nem fél, hogy cinizmusa a pokolra juttatja (*The Mapping Journay Project,* 2008/2011). Szerintem ez a biennálé legjobb munkája, ha már belenyugodtunk „a művészet természetének megkérdőjelezésébe".

6. Bár több lett volna efféle fontos műből, de nem így történt. Sőt. A kurátor legdédelgetettebb ötlete ugyanis más irányt jelölt a kiállítás fővonala számára. Pedrosa nagy kanállal merített a hátrányos helyzetű Dél (vagy a hátrányos helyzetű és idegenbe szakadt magányos mesterek) régi munkáiból, mintegy a kánon tányérjába utólag beemelve a többség által kétesnek ítélt teljesítményeket. A hátrányos helyzetűek negyvenes-ötvenes-hatvanas évekbeli munkáinak kellene a szerencsés atlanti Észak, Északnyugat nagyművészetével versenyezni, nekik kellene rehabilitálni az „elnyomók" történelmi igazságtalanságokon érlelt esztétikai besorolásait. Ezek a művek leginkább figuratív emberábrázolások, színskálájuk ritkán haladja meg a gyarmatáru igénytelenségét, anyanyelvük a pátosz, formaalakításuk a dekorativitás, és csak nagy ideológiai elkötelezettség birtokában lehet őket a tradicionális giccstől megkülönböztetni.

Van közöttük gyenge Gauguin-utánzat, mint a kínai Pan Yuliangé (*Back of Nude,* 1946), van közöttük a batikoló technikát olajvászonra fordító egyiptomi Nazek Hamdi, aki olcsón elégíti ki a szép nő – szép virág kellemesség iránti igényt (*The Lotus Girl,* 1955). És van közöttük a szocreálban, valamint a harmadik világot átszövő fundamentalizmus légkörében született festmény a szintén egyiptomi Hamed Ewaisnak köszönhetően, akinek karabélyos hősének árnyékában a nyüzsgő dolgos tömeg mintha csak felkészítene a Gáza melletti pogromra, vagy az irgalmat nem ismerő tálib harcosok akcióira (*Le Gardien de la vie,* 1967–68).

Ez a rehabilitációs kísérlet – persze fordított előjellel – édestestvére a „Black Lives Matter" jegyében kivitelezett szobordöntő akcióknak, meg-

cenzúrázott ősgalériáknak, „korrektre" újrafordított klasszikusnak, és mindannak a félresiklatott jó szándéknak, amely mai jogérzékünk eredményeit utólag és visszafelé, ráadásul a művészet szférájában, szeretnék érvényesíteni. A giccs megbocsájtó előresorolása és a mai sensus communis számára kínos tények eltüntetése mögött ugyanis közös a vélelem.

Ezentúl minden másképpen volt. Hej, ha a fenyegető jelen és annak kultúrája ilyen könnyen lenne gyúrható, mint a védekezni már képtelen és a politikai szempontok szerint állandóan újra- és újraszortírozott múlt! Amelybe mi magunk is vagy idegenként forgolódunk, vagy közönyösen szemléljük a fejleményeket, vagy egyszerre tesszük mind a kettőt: idegenek is maradunk, közönyösökké is válunk.

A kiállítás adatai

60. Velencei Biennale, *Idegenek mindenütt*. Velence, Giardini, Arsenale és más helyszíneken, 2024. április 17. – november 24. Kurátor: Adriano Pedrosa.

Cakkban állni jó helyzet

A Velencei Biennálé 2024-ben: 2.

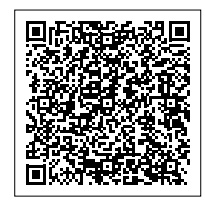
Címmagyarázat

Volt nekem egy kedves, régi, immár halott barátom – szintén kritikus. Gyakran mondta: „azsúrban (azaz a többség kreálta ízléssorminta szerint) állni kicsiny kockázatú, de a siker tápértéke is csekély. Én cakkban szeretek állni, mert a bukás kockázata ugyan nagy, de ha mégis bejön a produkció, akkor győzelem a bér. A bátorságot, »a cakkságot« a közönség önmagában is honorálja. Pláne, ha még töke is van." A Velencei Biennáléról szóló korábbi összefoglalómban készítettem egy vázlatot az Adriano Pedrosa kúrálta 60. mostra koncepciójáról. A „parttalan idegenség" képzőművészeti artikulációjáról, amely végül is és a képzőművészeti teljesítménytől való távolodás jegyében, az értéktől való elidegenedés szomorú helyzetét ábrázolta. Nyilvánvaló, hogy nagy általánosságban a „nemzetek" kiállításaiért felelős biztosok is vették a lapot, mert a nemzeti pavilonok – udvariasságból? divatból? konszenzuskeresésből? – rendes körülmények között alkalmazkodni szoktak „a központ" előírásához. Íratlan ez a szabály, és kevesen hágják át. Idén a téma az ősi, primitív energiák megmutatása és a mindenkori elnyomott kisebbség teljesítménye, továbbá a többségi társadalmak kollektív bűneinek elősorolása és a múlt veszteségeinek kipreparálása volt. A pavilonok tehát többnyire összecsapták bokájukat, és amennyi erejükből tellett, „idegenkedtek"[1] az elvárásoknak megfelelően.

1 Az Arany Oroszlán Díjat nyert ausztrál pavilon – pars pro toto – a legmarkánsabb példa a kiírás teljesítésére. Archie Moore *Kith and Kin* (Barátok és felmenők, kurátor: Elle Buttrose) installációja a repetitív dokumentumok lenyűgöző mennyiségével, a sziszifuszi gyűjtőmunka meggyőző eredményességével és főként a fekete-fehér ellentétére hangolt látvány hatásosságával mintegy 65 000 évre visszamenően preparálja ki a kontinens őslakóinak sorsalakulását, különös részletességgel feltérképezve saját elődeinek emberhez méltatlan hátrányos helyzetét. De hasonló mondanivaló animálja a spanyol pavilon installációját (Migrant Art Gallery [Migráns Művészeti Galéria], művész: Sandra Gamarra Heshiki, kurátor: Augustin Pérez Rubio), melyben a négy évszázados kolonializáció témája zsúfoltan barokkos kompozícióban és

A magyar cakk

Ezek a példák, azért kerültek lábjegyzetbe, mert nem tartoznak a címben jelzett témához. A mi pavilonunk ugyanis nem hasonlít egyikükre sem. Más anyagból van, más a mondanivalója, divatos szóval: szuverén, azaz a többségi látványhoz képest cakkban áll. Az idei kiválasztott művész nem eszi a száműzetés keserű kenyerét, nem migráns, nem disszidens, és nem sorolható egyetlen hátrányos helyzetű csoportba sem. Bár a magyar stúdiumok után előbb Angliában, majd New Yorkban élesítette szakmai ambícióit, tehát pro forma *külföldi* lakcímekkel is rendelkezik, de idegenség helyett élménye a világpolgáré, magány helyett a művészeti élet forgószínpadán gyakorlatozik, és sosem kellett menekülnie szegregátumból szegregátumba, hiszen a csúcstechnológia birtoklása révén otthonra találhat mindenütt, ahol ennek a csúcstechnológiának keletje van. Ő a napos oldalon él és dolgozik, meg is kapja ezért a megalázottak és megszomorítottak érdekvédelmére szakosodott szemleírótól a magáét.[2]



Nemes Márton
Techno Zen

Velencében „olyan projektekkel fogok dolgozni – mondta kötetnyi katalógusának interjújában[3] Nemes Márton, a magyar pavilon idei főszereplője –, amelyeket még soha nem használtam, például DMX vezérlésű mozgó

gegekkel tarkított kulturális allúziórendszerben jelenik meg. Továbbá – sok más nemzeti pavilon mellett – a leglátványosabban és legpopulistább módon az amerikai pavilon foglalkozik a témával, amely nagyhatalomhoz méltó anyagi ráfordítás eredményeképpen az őslakos indián kultúra + queer élethelyzet multimédiás feldolgozásával már-már egy Broadway-revü színvilágával meri becsalogatni a woke-életérzés elkötelezettjeit (*The Space in wich to Place me* [A tér, amely az én helyem], művész: Jeffrey Gibson, kurátor: Kathleen Ash-Milby, Abigail Winograd). Az idegen-életérzés leglíraibb és legszellemesebb megjelenítésére pedig a cseh pavilon vállalkozott, ahol Lenka, az első csehszlovák zsiráf kitömött teste és szavakba sűrített szomorú sorsa legalább édesbús melankóliával, és Velencében tényleg egyedüliként, szelíd közép-európai humorral illeszkedik a főkurátori programhoz (*The Heart of Gairaffe in Captivity is twelve kilos lighter* [Egy zsiráf szíve a fogságban tizenkét kilóval könnyebb], művészek: Eva Koratková, Himali Singh Soin, David Tappeser, kurátor: Hana Janecková).

2 Lásd Ladó Ágota tollából az erdélyi *Transtelex* beszámolóját. „Egy kifejezett szépen artikulált középen állás egyébként rendben is lett volna, de én úgy érzékeltem, hogy a magyar pavilonban valójában semmi ilyesmiről nincs szó… Az én interpretációm szerint… ez nem tartózkodás, hanem sokkal inkább elfordulás."

3 Anika Meier: „A középen állás tudatos választás és intellektuális pozíció". Beszélgetés Nemes Mártonnal. In Nemes Márton: *Techno zen.* Ludwig Múzeum, 2024, 108. old.

fényekkel, a festményekbe integrált hangszórókkal és festett, zománcozott acéllemezekkel, amelyek afféle rákpáncélként egy nagy falat fognak beborítani". Hazudnék, ha a DMX vezérlésű mozgó fények, valamint a festményekbe integrált hangszórók működési technikájának high tech hatásmechanizmusával tisztában lennék, de a végeredményt azért látom, és van róla véleményem. Éppúgy, mint a rántottát fogyasztónak, aki persze nem tud tojást tojni (lásd G. B. Shaw profán hasonlatát).

A végeredmény pedig egy olyan helyspecifikus Gesamtkunstwerk installáció, amely nemcsak a felhasznált eszközök miatt szakít sok korábbi modernista hagyománnyal, és vált ki újszerű élményt, de újszerű az a fogalmi apparátus is, amellyel az épület középpontjába sétáló néző egyáltalán szavakra fordíthatja az érzékeire gyakorolt komplex hatást. (A nyelvhasználattal is probléma van, már csak azért is, mert a rave, a techno és egyáltalán a „szerek" világa eleve teremt maga körül egy saját, külön, generációs használatra kifejlesztett lexikát.)

Persze valamennyi érzék provokálása a cél, mint ahogy a „szer-kultúra" sem elégszik meg az érzékek külön-külön provokálásával. Egyrészt és főképpen a látványról van szó, amely a látogatás időtengelyének függvényében az installáción belül változtatja a fényerő kisugárzásának mértékét és a színek intenzitásának erejét. Másrészt az akusztikáról, amely a betáplált program nyomán zaj- és zenetöbblettel tölti meg a teret.[4] Harmadrészt a tapintásról, legalábbis annak illúziójáról, amely a felhasznált rozsdamentes acél, lézervágott plexi és PVC-hablap[5] textúráinak különbözőségéből ered. Ha pedig valaki olyan szerencsés, mint én, aki a pavilon szóróajándék osztása során egy pszichedelikus színekben tündöklő kantárral és egy hőre keményedő műanyag kütyüvel kombinált gyöngyvászon szatyor birtokosává is válhatott, megérti, hogy a különnemű matériák simogatása *önmagában* is a mű része. (Nem lenne meglepő, ha egy későbbi Nemes-életműtárlat a szaglás és az ízlelés témákat is beemelné műegészébe, mint tette volt az az ismeretlen franko-flamand falikárpit-készítő, aki az egyszarvúval párkapcsolatban élő hölgyét megajándékozta mind az öt érzékszerv nyújtotta élvezettel.[6])

4 Hencz Péter, Király Márton, Nemesné Somlai Gitta, Nemes István, hangtechnika: Márton Péter András, Virág Balázs.

5 A katalógus egész stáblistát sorol fel az anyagmegmunkálásban segédkező munkatársakból. A külön-külön nevek helyett kiemelendő az Intertechnika Kft., az EMALION Bonyhádi Zománcárugyár és a Csepeli Porfestő Kft.

6 La Dame a la Licorne 1500 k. hatrészes falikárpit-sorozat. Párizs, Musée de Cluny.

Mint tudjuk, az öt érzékszervet allegorizáló szőnyeg után van egy hatodik kárpit, az *Á mon seul désir* (Egyetlen vágyam) enigmatikus címet viselő darab, amely sejteti, hogy túl a szenzuális élményeken, túl a szín-, hang-, faktúratobzódáson, van valami többlet, ami elemel a többi földi örömtől. Azóta is vitatkoznak e többlet természetén, a hatodik kárpit mondanivalóján: van, aki a szexualitást, van, aki a szűziességet, van, aki természetfölötti hatalmat látja a rejtély mögött.

Nemes komplex installációjának is van „hatodik érzéke". Hogy ezt a „valamit" pontosan leírjuk, el kellene ismételni a magyar kurátornak, Kopeczky Rónának a rendkívül érzékletes, pontos és a komplikált produkcióhoz képest racionálisan egyszerűsített teljes műleírását, amely akkor is anyagszerűtlen vállalkozás lenne itt és így, ha erre hely lenne. (Szerencsére nincs.)

Legyen most elég annyi, hogy a spektrum színeivel belakott térfüzér és az alapformákra, a négyzetre, körre, háromszögre fölépített nagy kompozíció úgy válik igazán befogadható, megérthető és átélt egységes műalkotássá, hogy a művész a néző helyzetét, sétáját, saját útját eleve belekalkulálja a műbe, és a saját helyzet koronájaképpen „középre áll" (és persze cakkba), amely egyben az egész komplikát installáció eszmei mondanivalóját hivatott megjeleníteni. Részben úgy, hogy a műtárgy egyes elemeit a ventilátorok és a síneken sikló lámpák segítségével állandó változásnak veti alá, részben úgy, hogy „a kifelé-befelé irányuló mozgással és fókusszal az a dinamika mutatkozik meg, miszerint mi magunk felváltva a külvilág felé fordítjuk az energiánkat, majd figyelmünket befelé irányítva egy harmonikus állapotot törekszünk előidézni".[7]

Magyarán és még egyszerűbben: a mozgás által előidézett *időbeliség* Nemes „hatodik érzéke". Ez az a találmány, amely a klasszikus avantgárd egyik immár százéves nagy fegyverténye volt, amely véget vetett a képzőművészeti mű rabságának, az uno actu befogadás kényszerének, amely kapcsolatot teremtett síkbeliség és térbeliség, autonóm és alkalmazott, magas és populáris művészet között. Aligha állítható, hogy Nemes jól artikulált „hatodik érzéke" egyenlő a felfedezett spanyolviasszal. Tudott ilyesmit már a Bauhaus Moholy-Nagyja, a Vhutemasz Tatlinja, nem beszélve a hatvanas évek kinetikus művészetének főszereplőiről, Nicolaus Schöffertől Jean Tinguelyig és Yaacov Agamig.

Mégis: van abban valami vonzó gesztus, szimpatikus magatartás és optimista életigenlés, hogy „Nemes habitusánál fogva olyan, mintha örök flow-ban lenne, konstruál és destruál, szerkesztett ipari és szenzibilis

7 Kopeczky 45. old.

manuális elemekkel dinamizálja a képi konstrukciók elemi felvetéseit".[8] Azaz: jó a kedve egy depressziós világban, új technikákon töri a fejét akkor, amikor a többiek kifutnának a társadalomból, szépséget talál ott, ahol a művészi produkciók nagy többségét elnyeli a „black mirror"[9]. Lehet azon töprengeni, mint tette azt bonyolult nyelvvel fogalmazva Hegyi Loránd, hogy Nemes „egyszerre helyezhető el az absztrakt… nem mimetikus festészet jelentéstartalékainak, az elmúlt évtizedekben végbement újradefiniálásának történetében, valamint a posztminimalizmus utáni narrativitás kontextusában"[10] (brrrrr, szerkesztőként ezt a hangutánzó szót csak nem tudtam visszafojtani…). Azaz egyszerűbben: Nemes úgy absztrakt, hogy közben az absztrakt festmény diribdarabjaiból összeszerkeszt egy használható belső teret. Valami díszletszerűt, valami szórakozóhely-imitációt, valami révületre alkalmas majdnem szakrálistemplom-félét. Az elvont nonfiguratív műegészről tehát eszébe jut egy konkrét látvány. Nem arra a srófra járt az agya, mint Mondriannak, aki egy almafa láttán addig spekulált, míg eljutott a szigorú alapszínekből konstruált tiszta rácsozatig, hanem úgy tett, mint Leonardo, aki a szikla alaktalan repedéseiben fedezte fel az azonosítható látványmorzsákat, egy arcot, egy tájat, akár egy egész világot.

Nemes régóta kísérletezik ezzel a módszerrel. „Térérzetet sugall. Abban a pillanatban, hogy a szemlélő észreveszi ezt… a korábbi mértani alakzatok hirtelen új értelmet nyernek, és egy épület bontakozik ki a korábban pusztán absztrakt elemeknek látott formákból" – írja gondos megfigyelés után Gárdonyi László[11] a tízes évek elejének munkáiról, főképpen a *Ruins of Modernism* (A modernizmus romjai) című sorozatáról. Csak éppen a mai időkhöz és a biennáléhoz érkezve Nemes egykori „kisipari" kezdeményeiből imponáló megavállalkozás lett. A mesteremberekből összeverbuvált csapatmunka eredményeképpen olyan perfekt végeredmény született, amely rá se rántott a világ aktuális nyomorúságára, fütyült az „idegenség" parttalan

8 Fabényi Júlia: Az ultrakonzervatívtól a rave-kultúráig. In Nemes Márton: *Techno zen 60. Nemezeközi Képzőművészeti Kiállítás La Biennale di Venezia*. Budapest, Ludwig Múzeum, 2024. 12. old.

9 Charlie Brooker brit rendező nagy hatású disztópikus filmsorozata, amelyet a mesterséges intelligencia és a technológiai fejlődés veszélyeiről forgatott 2011–2014 között.

10 Hegyi Loránd: Kísérlet a kép új kontextusba helyezésére. A referenciális zónák kiterjesztése. In *Ludwig Múzeum* 2024, 75. old.

11 Gárdonyi László: A modernitás vizsgálata. *Mozgó Világ,* 2014/1. 38. old.

élményére, és meg sem érintette a nagy többség kollektív tapasztalata, azaz hogy a világ lakossága a múltban is, a jövőben is és ma is feloszthető ellenségre meg barátra, gazdagokra meg szegényekre, hogy egy régi terminus technicust használjak, kizsákmányolókra és kizsákmányoltakra.

Tartozom azzal a vallomással, hogy ha Nemes Márton szakmailag tökéletes, ámbár „világtalan" művét nem itt, az Idegenek mindenhol programra szervezett monstre kiállításon látom, és nem találkozom a központi épületekben annyi szakmailag alulteljesítő, ízlésében selejtes, eszmeileg olcsó, röviden vacak művel, nem éreztem volna ekkora rokonszenvet ennek a boldog amerikás magyar művésznek a dolga láttán. Talán fájt volna, hogy ennyire érzéketlen a társadalom kínálta bajok iránt. Talán gyanakodni kezdtem volna, hogy a sok fény, szín, ketyere csak a „vakulj magyar" zsibbasztását célozza. De itt és így üdítő látvány volt ez a „cakk": a rosszul elmondott igazságnál mégiscsak elviselhetőbb a jól elmondott „szép élet" kicsit felszínes, kicsit ledér, de legalább vérprofi víziója.

Most pedig egy másik „cakkról", amely nem független az idei biennálé magyar produkciójától.

Boros Géza könyve

Nemes Márton techno-zenje – feljebb írtam – helyspecifikus mű. Nincs ebben semmi rendkívüli, a pavilonok installációi általában ilyenek. Hol vannak azok a régi szép idők, amikor jött a kiállításrendező – és nem a kurátor –, a falba beverette a szögeket, a posztamensekre ráállíttatta a szobrokat, majd zárás után becsomagolva már küldte is vissza a múzeumnak / a gyűjtőnek / a művésznek a kiállított tárgyakat. A hatvanas évek vége óta ennek a dramaturgiának vége, mint ahogy vége a képzőművészeti tárgy kodifikált skatulyákba szorított létmódjának is. *A hely,* azaz a pavilon legalább olyan fontos szereplő lett, mint a meghívott művész és a vele együtt pályázó kurátor. A tárlat elmúltával ugyanis elmúlik a mű is, maradnak a digitális dokumentumok, a töredékek és az emlékezet. Az egész inkább hasonlít egy színházi előadáshoz, mint a hagyományos képzőművészethez. És persze marad *a hely,* azaz a pavilon.

Azért kellett ezt a közhelyet itt elismételni, mert mióta járhatok a biennálékra – nem tegnap kezdődött –, a magyar pavilon építészetének jelenlegi adottsága még sosem volt ennyire jól kihasználva. Emlékszem, hogy hányszor okozott gondot az átriumot körülölelő, inkább folyosóra, semmint teremsorra emlékeztető áramló térfüzér, az előcsarnokból nyíló centrális alaprajzú helyiségek, valamint az apszisnak nevezett félhengeres központi

alakzat műtárgyak általi belakása.[12] Talán most először történt, hogy a művész úgy látott munkájához, hogy előbb megfigyelte az üres falakat és a falak által kiszorított spáciumot, majd tervének kivitelezésénél addig dolgozott brigádjaival, míg építészet-plasztika-síkfestmény-mozgó szerkezet és valamennyi effekt íze-színe-szaga egyetlen minőségben egyesülhetett.

És talán most először nyílt lehetősége egy nyertes pályázónak, hogy vállalkozását szellemi muníció támaszthassa alá: megjelent ugyanis két évvel ezelőtt egy kézikönyv, a magyar pavilon irodavezetőjének, Boros Gézának régen várt monográfiája,[13] amelyben felsejlik egy különös ház, egy idegenbe szakadt „műcsarnok" éppígylétének sorsalakulása, s ezzel együtt az épület architektonikus tartalékai, gondjai és esztétikai mondanivalói. Egy igazi szellemi sorvezető a jelenlegi és az összes későbbi itt szereplő művész számára.

A kötet díjjal honorált szépségét méltatták már,[14] a könyv filológiának álcázott bájosan karcsú szerelmes vallomásáról, az előmunkálatokból összeálló kötetről korábban én is boldogan beszámolhattam.[15] Az új, a későbbi, a „komoly" könyv fényében azért is hasznos volt, hogy a „velenceség" valamennyi szubjektív részletét felvállalta egy korábbi esszé-előzmény, mert a „főkönyvben" már nem kellett leírni mindazt a csodát, ami miatt az ember akkor is elmegy Velencébe, ha éppen nem érdekli a modern művészet, és hidegen hagyja a kulturális kesztyűbe bújtatott nemzetek közötti verekedés.

Boros monográfiája a tényekre koncentrálhatott: a magyar jelenlét leginkább építészetben megfogalmazott történetére. A megkutatott történet nyomán pedig – amely nemcsak az épületre magára, hanem az érintett alkalmazott művészetekre és az elkerülhetetlen kultúrpolitikai konnotációkra is kiterjedt – érzékenyen, elegánsan, már-már jó hermenauta módjára

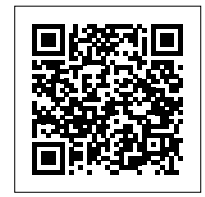
12 Például 2007-ben Andreas Fogarasi *Kultur und Freizeit* című videóinstallációinak logikai sorrendisége, 2009-ben Forgács Péter Col tempójának befogadásánál a változó fényviszonyokhoz való alkalmazkodás, 2022-ben Keresztes Zsófia méreten túli plasztikáinak diszharmóniát teremtő összhatása minden alkalommal felhívta a figyelmet a pavilon „nehéz természetére". A témával foglalkozik például az *Artmagazin* 2015/2. számában Boros Géza: Inspiratív tér vagy használhatatlan udvar?

13 Boros Géza: *A magyar pavilon a Velencei Biennálén.* Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, 2022.

14 Többek között Szegő György: A magyar pavilon a Velencei Biennálén. *Magyar Építőművészet,* 2022, 300. old. Vadas József: Marótival Velencében. *Mozgó Világ,* 2023/2.

15 P. Szűcs Julianna: A mennyországba a részletekkel. *Mozgó Világ,* 2021/5.

végigvezet a nemzeti nagylét tárgyiasult ambíciójától (Maróti Géza és csapatának tevékenységétől) a majdnem megsemmisülés állapotáig (a hidegháború viszonyaiig), majd a „brutalista" újjászületéstől (Benkhard Ákos rekonstrukciójától) a rendszerváltás egyik fajta lelkesedését kifejező – patrióta stílusú – posztmodern átépítéséig (Csete György ma is látható produkciójáig).



Csete György
A velencei Magyar Pavilon homlokzati terve

Több, mások által nem kutatott részlet[16] közül a leglátványosabbak a hányatott sorsú pavilon alkalmazott művészetének utóéletére vonatkoznak,[17] és több, eddig nem publikált fotó is a könyv tudományos jelentőségét hivatott hangsúlyozni.[18] Továbbá a munka irodalmi erudícióját az a stílus is az átlag fölé emeli, ahogyan a főhős, Maróti Géza pályaképe plasztikusabban, érdekesebben és szomorúbban rajzolódik ki e könyv lapjain, mint a bőséges bibliográfia általam ismert legtöbb életrajzában. Boros jól ráérzett, mert nagy dráma lehetett, igazi irodalmi alapanyag – hogy a művész építészi ambícói és iparművészeti képességei szinte soha nem került harmonikus egységbe, hogy külföldi szalmaláng-sikerei és külföldi nagy megbízásai megint csak ritkán kerültek szinkronba, (Talán csak a mexikóvárosi színház a kivétel), legfőképpen pedig, hogy hazatérve származásának hivatalossá minősített „magyartalansága"[19] és belülről megélt hazafias elkötelezettsége nyilván akkora kognitív disszonanciába tor-



Maróti Géza
A Magyar Pavilon homlokzata a Velencei Biennálén

16 A legfontosabb publikációs előzmények: A velencei Magyar Ház. Nemzetközi Építészeti Biennálé 7. 2000, benne Gerle János és Flora Manzonetto írásaival, valamint Maróti János írásos hagyatékával, továbbá „Mi vagyunk Atlantisz Vederemo!" Maróti Géza 1875–1941. Iparművészeti Múzeum, 2002 (szerkesztette Ács Piroska) katalógusköte, benne a művészről szóló fontos tanulmányokkal.

17 Például 165, 166, 181. old. és a legszellemesebb, amely az előtér ornamentikájának, a híres búzakalászfonatoknak nyitott egy kutatóablakot, és ezáltal érzéki benyomásunk lehet a zsúfolt Zsolnay-dekoráció karakteréről. 71. old.

18 Legfőképpen az utóbbi évtizedek magyar jelenlétét tükröző tárlatok fotói fontosak, 262–280. old. Mindössze egyetlen hibára bukkantam: a 204. old.-on az átriumban ábrázolt szobor Medgyessy Ferenctől *nem* az *Anya gyermekével*t, hanem a *Táncosnő*t ábrázolja.

19 Maróti Géza amerikai hazatérése után a faji törvények miatt természetesen ő is parkolópályára került, neki is bujkálnia kellett, pedig de sok kopjafával és hun harcossal, Szent Koronával és kettős kereszttel gazdagította a magyar ornamentika emlékanyagát…

kollott, amely elől tényleg csak Utópiába, a képzelet Atlantiszába lehetett menekülni.

De ha már a magyar pavilon idei kiválasztottjának „cakkban álló" helyzetéről, annak előnyeiről szólt a beszámoló első része, ez a pozitív deviancia nem hiányzik a biennálé magyar pavilonját igazgató művészettörténész szép munkájából sem. Ahogy Boros nem hallgatja el Maróti építészeti előképzettségének hiányait (amely leginkább a magastetős pavilon megoldatlanságában volt tetten érhető), valamint a hivatalos kultúrpolitika képviselőjével kényszerűségből megkötött kompromisszumokat (amely leginkább Koronghi Lippich Elek túlteljesítő reliefjeire vonatkozott), úgy a magyar pavilonról szóló begyepesedett művészettörténeti részrehajlásokat sem tette maga számára követhetőnek. Kis túlzással: a szerző „pártok felett álló" igazmondás által szerettette meg és tette hitelessé témáját.

Vajon levon-e Maróti értékéből, hogy a szerző megidézi a témával kapcsolatban Adyt? Azt az Adyt, aki a magyar pavilon előzményének számító milánói épülettel kapcsolatban le merte írni: „De mintha sejtenék az idegenek, hogy túlozunk. Hogy megerőltettük magunkat. …ma mi tudunk legszebben hazudni Európában."[20]

Vajon a szocreál rehabilitációja lenne, hogy a mélymagyar koncepciót számon kérő „rendszerváltó" Csete Györggyel szemben megvédi az 1958-as és ezerszeresen elmarasztalt racionális rekonstrukció tervezőjét, Benkhárd Ákost? Azaz: a szerző le merte írni, hogy az átalakítás „nem ideológiai megfontolásokból kiindulva történt, hanem a visszafordíthatatlanul lerombolt állagú pavilont kellett alkalmassá tenni kiállítások bemutatására, és ennek a funkciónak a századelő ízlése szerint túldíszített terek már nem feleltek meg".[21]

És vajon nem sérti-e a jelenlegi ízlés keményvonalas főirányát, hogy Boros felsorakoztatja az épületrekonstrukcióval szemben megfogalmazott ellenvéleményeket is? Azaz: András Pálffy építészét, aki jurtát emlegetett a pavilonnal kapcsolatban, Wesselényi-Garay Andorét, aki a funkcionalitással szemben a mű szimbólumszerűségét nehezményezte, Lővei Pálét, aki elvből ellenezte a hamis illúziókat keltő visszaépítéseket.[22] (Velencében ez szerencsére nem valósult meg, de annál inkább a hatalom által finanszírozott „történelmi építészet" esetében manapság oly sokszor.)

20 Idézi Milánói levél, 1906. Boros 20. old.

21 Boros 202. old.

22 Boros 213–221. old.

Mindezt Boros Géza az egyre pártosabb, egyre elfogultabb, egyre inkább szekértáborok köré tömörülő kulturális közegben azért teheti, mert meg van győződve, hogy külön-külön egyik korszaknak sincs önmagában igaza, csak együtt érvényesek, és csak együtt építhetik fel azt a bizonyos magyar pavilont, amely mai formájában három építészgeneráció egymásra rétegződő elképzeléseit és megoldásait tükrözi. Mintha csak magáévá tenné a pozitivizmus atyjának Hippolyte Taine-nek a gondolatát: „Ahhoz, hogy megértsünk egy művet, tekintetbe kell vennünk a népet, amely alkotta, az erkölcsöket, amelyek sugallták, és a környezetet, amelyben született." Tehát megérteni Ferenc József, megérteni Kádár János és megérteni Antall József világát. Megérteni, de nem szeretni feltétlenül. Elég szomorú, hogy aki így is jár el, az itt és most kilóg a sorból. Mondhatni cakkban áll.

A kiállítás és a könyv adatai

60. Velencei Biennálé, Nemes Márton: *Techno Zen*. Magyar Pavilon Velence, Giardini, 2024. április 17. – novemer 24. Kurátor: Kopeczky Róna.

Boros Géza: A magyar pavilon a Velencei Biennálén. Budapest, Ludwig Múzeum – Kortátrs Művészeti Múzeum, 2022.

A tanulmányok eredeti megjelenési helye

A kívülről vezérelt zseni. *Mozgó Világ* 2025/3. 124–128. old.
Szinnyei visszafelé. Mi lett volna, ha… *Artmagazin* 2022/1. 18–25. old.
Melyik Renoir? *Mozgó Világ* 2023/12. 122–126. old.
Egy kultikus épület mint Pécs szimbóluma. In P. Szűcs Julianna, Bachmann Erzsébet (szerk.): *Pécs építészete. Tegnapelőtt, tegnap, ma, holnap.* Balassi Kiadó, 2020. 62–79. old.
Azok a weimari istenek. *Artmagazin* 2025/1. 72–74. old.
A pellengérre állítás két magyar esete avagy „Elfajzott művészet" készakarva és akaratlanul. *MúzeumCafé* 2024/5. 151–168. old.
A folytonosság megszállottja. *Enigma* 2022/110. 70–103. old.
Problémahalmaz. *Mozgó Világ* 2024/9. 118–124. old.
Egy könyvégetésre kiérkezett ávóscsapat eltévedt golyója. *Mozgó Világ* 2019/7–8. 257–260. old.
Írás a falon. *Mozgó Világ* 2025/11. 124–128. old.
Ami a mából hiányzik. Gondolatok Mácsai kapcsán. *Artmagazin* 2023/1. 18–22. old.
A halott körme tovább nő. *Mozgó Világ* 2019/11. 123–126. old.
Végre egy őszinte szobor! *Mozgó Világ* 2023/5. 123–128. old
Sok? Kevés? Mihez képest? *Mozgó Világ* 2021/12. 139–144. old.
Írás a kapu fölött. *Mozgó Világ* 2026/1. 6–17. old.
Matisse ellenszélben. *Mozgó Világ* 2022/10. 118–121. old.
Wanted. *Mozgó Világ* 2025/1. 133–136. old.
Tihanyi tétova tárlata. *Mozgó Világ* 2026/2. 122–124. old.
Idegenként a hideg pokolban. Farkas István Budapest, Párizs, Szigliget, Auschwitz. *Artmagazin* 2020/1. 12–17. old.
A kollektív bölcsesség haszna. *MúzeumCafé* 2019/1–2. 41–52. old.
A ló szelleme és a körző valósága. *Mozgó Világ* 2020/11. 138–142. old.
Szabadság, egyenlőség, magány. *Artmagazin* 2024/1. 6–13. old.
Eltűnt idő. *Artmagazin* 2024/2. 16–21. old.
A stílus: az ítélőerő. *Artmagazin* 2021/5. 6–13. old.
Művészet van. *Artmagazin* 2025/2. 16–21. old.
Réber eltűnt világ. *Mozgó Világ* 2020/7–8. 251–254. old.

Vált újranézve. In Váli Dezső: *A. napló. Festmények 1960–2018.* HTSART-ÚMK, 2018. 319–329. old.
Olyan, mintha. *Mozgó Világ* 2022/3. 117–121. old.
Szegény, csúf, szép hazám. *Mozgó Világ* 2023/2. 102–107. old.
Ugyanaz – másképpen. *Mozgó Világ* 2023/9. 138–141. old.
A mennyországba a részletekkel. *Mozgó Világ* 2021/5. 133–136. old.
Nagy kép arany keretben. *Artmagazin* 2022/4. 8–21. old.
Az idegen, avagy A Közöny? Velencei Biennálé I. rész. *Artmagazin* 2024/3. 6–15. old.
Biennálé 2. Cakkban állni jó helyzet. *Artmagazin* 2024/4. 6–15. old.

Képjegyzék

A történelem képe a művészetben

A KÍVÜLRŐL VEZÉRELT ZSENI

Munkácsy Mihály (1844–1900): *Siralomház* 1880; olaj, vászon; 119 cm × 170,5 cm; Budapest, Magyar Nemzeti Galéria

Munkácsy Mihály (1844–1900): *A rőzsehordó* 1873; olaj, vászon; 99 cm × 80 cm; Budapest, Magyar Nemzeti Galéria

Munkácsy Mihály (1844–1900): *Két család a szalonban* 1880; 18 cm × 150 cm; USA, magántulajdon

Munkácsy Mihály (1844–1900): *Ecce Homo* 1896; olaj, vászon; 403 cm × 650 cm; Debrecen, Déri Múzeum

Munkácsy Mihály (1844–1900): *Honfoglalás* 1893; olaj, vászon; 459 cm × 1355 cm; Budapest, Magyar Országgyűlés

Munkácsy Mihály (1844–1900): A *reneszánsz apoteózisa* 1889; olaj, vászon; 398 cm × 393 cm;

Munkácsy Mihály (1844–1900): *Reggeli a nyaralóban* 1881; olaj, vászon; 82 cm × 114 cm; Albany, Institute of History and Art

SZINYEI VISSZAFELÉ

Szinyei Merse Pál (1845–1920): *Majális* 1873; olaj, vászon; 128 cm × 163 cm; Budapest, Magyar Nemzeti Galéria

Félix Vallotton (1865–1925): *Reggeli a szabadban* olaj, vászon; 64 cm × 81 cm; Róma, L'arte contemporanea in Vaticano

Szinyei Merse Pál (1845–1920): *Parkban* 1910; olaj, vászon; 75 cm × 160 cm; magántulajdon

Szinyei Merse Pál (1845–1920): *Lilaruhás nő* 1874; olaj, vászon; 102,5 cm × 77 cm; Budapest, Magyar Nemzeti Galéria

Marie Bracquemond (1840–1916): *Fehérruhás nő* 1880; olaj, vászon; 180,6 cm × 105 cm; Párizs, Musée d'Orsay

Benczúr Gyula (1844–1920): *Olvasó nő* 1875; 87,5 cm × 116,5 cm; Budapest, Magyar Nemzeti Galéria

Szinyei-Merse Pál (1845–1920): *Léghajó* 1882; olaj, vászon; 42 cm × 39 cm; Budapest, Magyar Nemzeti Galéria

MELYIK RENOIR?

Pierre Auguste Renoir (1841–1919): Bál *a Moulin de la Galette-ben* 1876; olaj, vászon; 131 cm × 175 cm; Párizs, Musée d'Orsay

Pierre Auguste Renoir (1841–1919): *Fiatal fiú és lány* 1876; olaj, vászon; 32 cm × 46 cm; Párizs, Musée de l'Orangerie

Pierre Auguste Renoir (1841–1919): *Anyaság* 1886; olaj, vászon; 91 cm × 72 cm; Párizs, Musée d'Orsay

Pierre Auguste Renoir (1841–1919): *Hinta* 1876; olaj, vászon; 92 cm × 73 cm; Párizs, Musée d'Orsay

Pierre Auguste Renoir (1841–1919): *Tanulmány (Nu au soleil)* 1876; olaj, vászon; 81 cm × 64,8 cm; Párizs, Musée d'Orsay

Pierre Auguste Renoir (1841–1919): *Fekvő női akt (Gabrielle)* 1906; olaj, vászon; 67 cm × 160 cm; Budapest, Szépművészeti Múzeum

Pierre Auguste Renoir (1841–1919): *Fürdőzők* 1918/1919; olaj, vászon; 110 cm × 160 cm; Párizs, Musée d'Orsay

EGY KULTIKUS ÉPÜLET, MINT PÉCS SZIMBÓLUMA

A pécsi Városstemplom periódizációs alaprajza Pécs

A Szent Bertalan-templom kialakulása Pécs

Gázi Pászim pasa dzsámija rekonstruált alaprajza Gosztonyi Gyula felmérése alapján Pécs

A Belvárosi plébániatemplom 1710 után rekonstruált tömege Frater Procopius tervei nyomán Pécs

Körmendy Nándor ismételten átdolgozott terve 1939; Pécs

Körmendy Nándor (1894–1969): *Szentély a loggiával és Gebauer Ernő freskóival* Pécs

AZOK A WEIMARI ISTENEK

Otto Dix (1891–1969): *Randegg hó alatt varjakkal* 1935; olajtempera, fa; 31 cm × 27 cm; magántulajdon

Max Ernst (1891–1976): *A házitűzhely angyala* 1937; olaj, vászon; 114 cm × 146 cm; magántulajdon

Salvador Dalí (1904–1989): *A polgárháború előérzete* 1936; olaj, vászon; 100 cm × 99 cm; Philadelphia, Philadelphia Museum of Art

Max Beckmann (1884–1950): *Párizsi társaság* olaj, vászon; 109,2 cm × 175,6 cm; New York, Guggenheim Museum

Pablo Picasso (1881–1973): *Guernica* 1937; olaj, vászon; 349 cm × 776 cm; Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

A PELLENGÉRRE ÁLLÍTÁS KÉT MAGYAR ESETE

Bortnyik Sándor (1893–1976): *Korszerűsített klasszikusok. Tiziano–Picasso* olaj, farost; magántulajdon

Bortnyik Sándor (1893–1976): *Korszerűsített klasszikusok. Van Eyck – Bernáth* olaj, farost; magántulajdon

Bortnyik Sándor (1893–1976): *Mona Lisa a XX. században* 1963; olaj, farost; 70 cm × 50 cm; magántulajdon

Eleőd Ákos (1961–): *Memento Park, bejárat* 1993; Memento Park

Eleőd Ákos (1961–): *Memento Park. Az újraöntött csizma* 1993; bronz; Memento Park

Varga Imre (1923–2019): *Kun Béla emlékműve* 1986; bronz; Budapest, Memento Park

Kerényi Jenő (1908–1975): *Osztapenko kapitány* 1951; bronz; Budapest, Memento Park

A FOLYTONOSSÁG MEGSZÁLLOTTJA

Bernáth Aurél (1895–1982): *Így éltünk Pannóniában* 1978; könyvcímlap;

Bernáth Aurél (1895–1982): *Riviéra* 1926/1927; olaj, vászon; 130,5 cm × 150,5 cm; Budapest, Magyar Nemzeti Galéria

Bernáth Aurél (1895–1982): *Szabó Lőrinc* 1955; pasztell, papír; 63 cm × 50 cm; magántulajdon

Bernáth Aurél (1895–1982): *Munkásállam* 1968/1970; secco; 860 cm × 1260 cm; Budapest, Az Országgyűlés irodaháza

Bernáth Aurél (1895–1982): *Keresztút* 1920/1922; sablonnyomat, tus, szén, aranyfesték, papír; 29 cm × 33,5 cm; magántulajdon

Ferenczy Károly (1862–1917): *Három királyok* 1898; olaj, vászon; 155,5 cm × 197 cm; Budapest, Magyar Nemzeti Galéria

Csontváry Kosztka Tivadar (1853–1919): *Önarckép* 1896; olaj, vászon; 67 cm × 39,5 cm; Budapest, Magyar Nemzeti Galéria

PROBLÉMAHALMAZ

Anna Margit (1913–1989): *Papucsos nő* 1935; 70,5 cm × 100 cm; magántulajdon

Anna Margit (1913–1989): *Éneklő* 1948; olaj, papír; 130 cm × 170 cm; Budapest, Magyar Nemzeti Galéria

Anna Margit (1913–1989): *Özvegy* 1969; olaj, vászon; 88 cm × 50 cm; Budapest, Jáky Gyűjtemény

EGY KÖNYVÉGETÉSRE KIÉRKEZETT ÁVÓS CSAPAT ELTÉVEDT GOLYÓJA

Füle Mihály (1914–2005): *A húszforintos hátlapja* 1946; nyomat, papír;

Urbán Tamás (1945–): *Koncert közönsége a Kisstadionban (Fiatalok-sorozat)* 1974; fotó;

ÍRÁS A FALON

Miklós Lajos: *Jeszdocsnaja, Oroszország, katonai temető* 1942; fotó

Bauer Sándor (1914–2000): *Vidék* 1950; fotó;

Urbán Tamás (1945–): *Éljen* 1971; fotó;

AMI A MÁBÓL HIÁNYZIK

Mácsai István (1922–2005): *Aranydarázs* 1939; tus, színes ceruza, papír; 20,5 cm × 29 cm; magántulajdon

Mácsai István (1922–2005): *Pesti utca* 1961; olaj, vászon; 105,5 cm × 160,5 cm; Budapest, Magyar Nemzeti Galéria

Mácsai István (1922–2005): *Óbuda* 1977; olaj, farost; 60 cm × 100 cm; Budapest, Fővárosi Képtár, Kiscelli Múzeum

Mácsai István (1922–2005): *Téli vadászat* 1989; olaj, farost; 100 cm × 75 cm; magántulajdon

A HALOTT KÖRME TOVÁBB NŐ

Konkoly Gyula (1941–): *Afrikai asszonyok* 2001; olaj, vászon; 107 cm × 100 cm; magántulajdon

Konkoly Gyula (1941–): *Fürdőző nő* 2002; olaj, vászon; 100,5 cm × 100 cm; magántulajdon

VÉGRE EGY ŐSZINTE SZOBOR!

Szőke Gábor Miklós (1984–): *Csodaszarvas* 2022; polírozott bronz; 650 cm × 450 cm × 720 cm; Budapest, Krisztina krt. 6.

Varga Imre (1923–2019): *Lenin* 1974; bronz; Mohács, Széchenyi tér

Marton László: *Kiskirálylány* 1990; bronz; Budapest, Duna-korzó

Melocco Miklós (1935–): *Ady-oltár* 1977; gipsz; Budapest, Petőfi Irodalmi Múzeum

Szervátiusz Tibor (1935–1977): *Szabó Dezső* 1990; bronz; Budapest, Gellérthegy, Szabó Dezső sétány

A művészet képe a történelemben

SOK? KEVÉS? MIHEZ KÉPEST?

Jan Vermeer Van Delft (1632–1675): *Levelet olvasó nő* 1657/1659; olaj, vászon; 83 cm × 64,5 cm; Drezda, Gemäldegalerie

Jan Vermeer Van Delft (1632–1675): *Levelet olvasó nő* 1657/1659; olaj, vászon; 83 cm × 64,5 cm; Drezda, Gemäldegalerie

Pieter de Hooch (1629–1679): *Levelet olvasó lány* 1664; olaj, vászon; 55 cm × 55 cm; Budapest, Szépművészeti Múzeum

ÍRÁS A KAPU FÖLÖTT

Henry Fuseli (1741–1825): *Lady Macbeth átveszi a tőröket* 1812; olaj, vászon; London, Tate Britain

William Blake (1757–1827): *Newton* 1804/1805; monotípia, papír; 65 cm × 45 cm; London, Tate Britain
William Blake (1757–1827): *Pitt szellemalakja irányítja a Behemótot* 1805; tempera, arany, vászon; 74 cm × 62,5 cm; London, Tate Britain
William Blake (1757–1817): A *bolha szelleme* 1819/1820; olaj, dekli; 21,5 cm × 16 cm; London, Tate Britain
William Blake (1757–1817): *Illusztráció Dante Isteni színjátékához Canto 3* 1824/1827; akvarell, papír; London, Tate Britain
Joseph Mallord William Turner (1775–1851): *A Hesperidák kertje* 155 cm × 218,5 cm; London, Tate Britain
William Blake (1757–1817): *A Sátán a maga eredeti szépségében* 1805; akvarell, tinta, papír; 42,9 cm × 33,9 cm; London, Tate Britain

MATISSE ELLENSZÉLBEN

Henri Matisse (1869–1954): *Az algériai nő* 1909; olaj, vászon; 81 cm × 65 cm; Párizs, Centre Pompidou
Henri Matisse (1869–1954): *Üvegajtó Collioure-ban* 1914; olaj, vászon; 116,5 cm × 89 cm; Párizs, Centre Pompidou
Henri Matisse (1869–1954): *Rosaire-i kápolna* 1943/1948; Velence

WANTED

Dénes Valéria (1877–1915): *Holland kikötő* olaj, vászon; 92 cm × 92,5 cm; Pécs, Janus Pannonius Múzeum, Modern Magyar Képtár
Galimberti Sándor (1883–1915): *St. Rafael* 1912; 104 cm × 153 cm; magántulajdon

TIHANYI TÉTOVA TÁRLATA

Tihanyi Lajos (1885–1938): *Cigány asszony gyermekével* 1908; olaj, vászon; 84 cm × 75 cm; Pécs, Janus Pannonius Múzeum, Modern Magyar Képtár
Tihanyi Lajos (1885–1938): *Ethy* 1921; olaj, vászon; 90 cm × 72 cm; magántulajdon
Tihanyi Lajos (1885–1938): *Kassák Lajos* 1918; olaj, vászon; 86,5 cm × 70 cm; Budapest, Magyar Nemzeti Galéria
Tihanyi Lajos (1885–1938): *Nagy önarckép intérieur (Ablaknál álló férfi)* 1922; 140,5 cm × 105 cm; Budapest, Magyar Nemzeti Galéria

IDEGENKÉNT A HIDEG POKOLBAN

Farkas István (1887–1944): *A szirakuzai bolond* 1930; tempera, lemezpapír; 80 cm × 99 cm; Budapest, Magyar Nemzeti Galéria
Farkas István (1887–1944): *Végzet* 1934; tempera, fa; 100 cm × 80 cm; Budapest, Magyar Nemzeti Galéria
Farkas István (1887–1944): *Vihar után* 1934; tempera, papír; 115 cm × 136 cm; Budapest, Magyar Nemzeti Galéria

A KOLLEKTÍV BÖLCSESSÉG HASZNA

Vajda Lajos (1908–1941): *Ősnövényzet* 1940; szén, papír; 900 cm × 1260 cm; Szentendre, Ferenczy Múzeum
Vajda Lajos (1908–1941): *Felmutató ikonos önarckép* 1936; pasztell, szén, papír; 90 cm × 62 cm; Budapest, Kovács Gábor Művészeti Alapítvány

A LÓ SZELLEME ÉS A KÖRZŐ VALÓSÁGA

Leonardo da Vinci (1452–1519): *Lovas* bronz; 28 cm × 24 cm × 15 cm; Budapest, Szépművészeti Múzeum
ifj. Sándy Gyula (1868–1953): *Postapalota, Budapest, Krisztina krt. 6.*
id. Konok Tamás (1898–1971): A *csúzlizó* 1943; fotó;
ifj. Konok Tamás (1930–2020): *Kék graphidion* 1987; akril, farost; magántulajdon

SZABADSÁG, EGYENLŐSÉG, MAGÁNY

Reigl Judit (1923–2020): *Autostop Ferrara és Ravenna között* 1948/1950; olaj, vászon; 180 cm × 100 cm; Budapest, Ludwig Múzeum

Reigl Judit (1923–2020): *Robbanás* 1956; olaj, vászon; 70 cm × 100 cm; magántulajdon

Reigl Judit (1923–2020): *Tömbírás* 1959; olaj, vászon; 78 cm × 103 cm;

Reigl Judit (1923–2020): *New York* 2001; olaj, vászon; 195 cm × 195 cm; magántulajdon

Reigl Judit (1923–2020): *Prelúdium (A fúga művészetéhez)* 1978; akril, alkid, vászon; magántulajdon

ELTŰNT IDŐ

Vera Molnár (1924–2023): *Levél anyámnak V.* 1990; print; 31,8 cm × 41,8 cm; Budapest, Szépművészeti Múzeum

Vera Molnár (1924–2023): *Saint Victoire* 2017/2019; akril, vászon; Budapest, Ludwig Múzeum

A STÍLUS: AZ ÍTÉLŐERŐ

Gerhard Richter (1932–): *Uncle Rudi* 1965; olaj, vászon; 87 cm × 50 cm; Lidice, Memorial

Gerhard Richter (1932–): *Angyali üdvözlet Tiziano után* 1973; glicée print, alumínium; 125 cm × 200 cm; magántulajdon

Gerhard Richter (1932–): *Birkenau-sorozat* 2014; olaj, vászon; 260 cm × 200 cm; Berlin, Staatliche Museen zu Berlin

MŰVÉSZET VAN

Perneczky Géza (1936–): *On the Beach 1.* 2001; papír, akvarell; 65 cm × 50 cm; Budapest, Szépművészeti Múzeum

Dimitrij Zsilinszkij (1927–2015): A *Szovjetunió tornászai* 1962; tempera, fa; Szentpétervár, Государственный Русский музей

RÉBER ELTŰNT VILÁGA

Réber László (1920–2001): *Kolléga! Segíthetek?* 1962; ofszet; magántulajdon

Réber László (1920–2001): *Zen rajz* toll, papír; magántulajdon

VÁLIT ÚJRANÉZVE

Váli Dezső (1942–): *Zsidótemető* 2001; olaj, farost; 60 cm × 60 cm; magántulajdon

Váli Dezső (1942–): *Koldus keresztút* 1989; fotó;

Váli Dezső (1942–): *Első műtermes képem* 1987; olaj, farost; 120 cm × 120 cm; Győr, Rómer Flóris Művészeti és Történeti Múzeum

Váli Dezső (1942–): *Igen, szerelem* 1982; olaj, farost; 35 cm × 35 cm; magántulajdon

Váli Dezső (1942–): *Műterem és csend* 2000; olaj, farost; 60 cm × 60 cm; magántulajdon

Giorgio Morandi (1890–1964): *Csendélet* 1943; olaj, farost; 28 cm × 42,5 cm; Róma, Musei Vaticani, Collezione d'Arte Moderna Religiosa

Mark Rothko (1903–1970): *Cím nélkül (Lila, fekete, narancs, sárga)* 1949; olaj, vászon; 207 cm × 167,6 cm; New York, Guggenheim Museum

OLYAN, MINTHA

Gerhes Gábor (1962–): *Fekete kocka* 2022; installáció;

Szegény, csúf, szép hazám

Bukta Imre (1952–): *Sátán a könyvtárban* 2017; vegyes anyag, fa; 103 cm × 71 cm × 12 cm; magántulajdon

Bukta Imre (1952–): *Krumplievők* 2021; tempera, tus, akvarell, grafika, színes ceruza, farost; 65 cm × 100 cm; magántulajdon

Bukta Imre (1952–): *Katonatisztek a disznótoron* 2019; vegyes anyag, fa; 155 cm × 244 cm;

Bukta Imre (1952–): *Műveljük kertjeinket (Belvíz a kertek alatt)* 2021; olaj, fa; magántulajdon

Halszemlencse

UGYANAZ – MÁSKÉPPEN

Karel Dujardin (1626–1678): *Szappanbuborékot fújó fiú* 1663; olaj, vászon; 116 cm × 96,5 cm; Koppenhága, Statens Museum for Kunst

Jacques Callot (1592–1635): *A háború borzalmai: az akasztás* 1633; rézkarc, papír; Koppenhága, Statens Museum for Kunst

Michael Schuster (1956–): *Autofókuszcsapda* 1989; installáció; Bécs, mumok

Thomas Struth (1954–): *Audience 3 (Galleria dell'Accademia)* 2004; számítógépes grafika, papír; Bécs, mumok

A MENNYORSZÁGBA A RÉSZLETEKKEL

Tadeo Ando (1941–): *Az átépített Punta della Dogana* 2009; Velence

Giardini della Biennale 1895; Velence

BIG PIKCSÖR ARANY RÁMÁBAN

Paula Rego (1935–): *Oratorio* 2009; vegyes anyag; Velence, 59. Velencei Képzőművészeti Biennálé, Központi Pavilon

Simone Leigh (1967–): *Satellite* 2022; Velence, 59. Velencei Képzőművészeti Biennálé, Amerikai Pavilon

Leonora Carrington (1917–2011): *Az álmok teje (gyermekkönyv-illusztráció)* 1950; Velence, 59. Velencei Képzőművészeti Biennálé, Központi Pavilon

Keresztes Zsófia (1985–): *Az álmok után merek dacolni a károkkal* 2022; üvegmozaik, vegyes anyag; Budapest, Ludwig Múzeum

Marlene Dumas (1953–): *Betrayal* 1994; akvarell, papír; Velence, 59. Velencei Képzőművészeti Biennálé, Palazzo Grassi, magántulajdon

Anish Kapoor (1954–): *Ukrajna* 2022; installáció; Velence, 59. Velencei Képzőművészeti Biennálé, Palazzo Manfrin

Anselm Kiefer (1945–): *Questi scritti, quando verranno bruciati, daranno finalmente un po' di luce* 2022; installáció; Velence, 59. Velencei Képzőművészeti Biennálé, Palazzo Ducale

AZ IDEGEN, AVAGY A KÖZÖNY

Bouchra Khalili (1975–): *The Mapping Journey Project* 2008/2011; installáció; Velence, 60. Velencei Képzőművészeti Biennálé, Központi Pavilon

CAKKBAN ÁLLNI JÓ HELYZET

Nemes Márton (1986–): *Techno Zen* 2024; installáció; Velence, 60. Velencei Képzőművészeti Biennálé, Magyar Pavilon

Maróti Géza (1975–1941): *A Magyar Pavilon homlokzata a Velencei Biennálén* 1909; Magyar Iparművészet 1909/5

Csete György (1937–2016): *A velencei Magyar Pavilon homlokzati terve* 1990; Budapest, Magyar Építészeti Múzeum

Névmutató

Aalto, Alvar 247
Aballí, Ignasi 258
Aba-Novák Vilmos 39
Abbott, Berenice 108
Adorno, Theodor W. 198
Adenauer, Konrad 44
Ady Endre 156
Agam, Yaacov 275
Alarik 206
Alemani, Cecilia 185, 191, 249, 251–252, 254, 257, 259, 264
Alpers, Svetlana 117, 137
Ámos Imre 97–98, 102, 168
Ando Tadao 248
Angelico, Fra 69, 82
Anguissola, Sofonisba 251
Anna Margit 95–102
Antall József 281
Apollinaire, Guillaume 61, 252
Aradi Nóra 116, 198
Arendt, Hannah 46
Arp, Hans 162
Árpád vezér 17, 58
Artaker, Albert 244
Atget, Eugène 108
Attila fejedelem 127
Awartani, Dana 267
Babits Mihály 46, 62
Babos Bertalan Zsili 208
Bachman Bálint 40
Bachman Zoltán 39, 41
Badeni Lajos 31, 34
Bakó Zsuzsanna 13
Bakos Katalin 50–52, 54
Bálint Endre 96, 99, 169, 208, 224
Balla Demeter 109
Balthus Klossowski de Rola 253
Bán András 232
Bán Béla 99
Banksy 204
Barcsay Jenő 23, 61, 217, 221
Bardot, Brigitte 50
Barki Gergely 153–154, 156
Barnes, Albert C. 25, 29, 149
Bartók Béla 73–74, 101
Bartuszowá, Mária 255
Baselitz, Georg 195
Bassano, Jacopo 261
Baudelaire, Charles 43, 259
Beauvoir, Simon de 44, 46, 251
Beckmann, Max 44
Beethoven, Ludwig van 143
Bellák Gábor 15
Benczúr Gyula 21, 79
Benjámin László 207
Benjamin, Walter 42, 174
Benkhard Ákos 279–280
Benn, Gottfried 44
Bentivoglio, Mirella 252
Benozzo Gozzoli 69
Berecz Ágnes 182
Berenson, Bernard 135
Berény Róbert 74, 150–151, 159–161, 165
Bergyájev, Nyikoláj 174
Berkó Pál 105, 109
Bernáth Aurél 19, 50, 60–93, 115, 179
Bernáth Béla 73
Bernáth Mária 78
Berr de Turique, Marcelle 163
Bethlen István 126
Beuys, Joseph 195, 204, 232
Bill, Max 180, 191, 217
Bíró Antal 186
Blake, William 141–147

Bódi Kinga 195, 199, 202
Bodor Kata 202
Bogh, Mikkel 242
Bognár Róbert 221
Bonin, Cosima von 254
Bonnard, Pierre 218, 224
Borbély Szilárd 50–51, 235
Borbereki Kovács Zoltán 127
Boros Géza 54–55, 245–248, 263, 271–282
Boros Judit 13
Boros Lili 174
Borsos János 141
Bortnyik Sándor 48–54, 59, 118
Bosch, Hieronymus 148, 227
Botticelli, Sandro 118, 149
Boucher, François 28, 124
Boullée, Étienne 228
Bowness, Alan 13
Boyce, Sonia 258
Bödöcs Tibor 237
Böhm Lipót 186
Bölöni György 20, 161
Bracquemond, Marie 22
Braden, Skye 258
Brassai Halász Gyula 158
Brecht, Bertolt 45–46
Breton, André 182, 260
Breuer Marcell 39
Buchloch, Benjamin 200
Buffet, Bernard 90
Bukta Imre 232–239
Bulgakov, Mihail 207
Burckhardt, Jacob 67
Burgess, Gelett 150
Bürger-Thoré, Théophile 136–137
Buxton, Sarah 22
Byron, George 70
Caillebotte, Gustave 21, 218
Calatrava, Santiago de 248
Callot, Jacques 242
Camus, Albert 262
Capa, Robert 228
Caravaggio, Michelangelo da 82, 121, 135, 241
Carignan, Eugene de 135
Carrington, Leonora 252, 259
Cassatt, Mary S. 251
Cassou, Jean 90
Castagnary, Jules A. 14
Castelli, Richard 192
Ceaușescu, Elena 110
Ceaușescu, Nicolae 110
Cézanne, Paul 25–26, 30, 50, 72, 82, 84–85, 149–150, 156, 184, 192, 217, 227
Chagall, Marc 85, 98
Chaplin, Charles 230
Charigot, Aline 27
Chassériau, Théodore 50
Chastel, Henri 139
Choquet, Victor 27
Christiansen, Anne H. 242
Ciaclan Virgil 161
Cicerius Homuncio 32
Claude Gellée Le Lorrain 242
Claudel, Camille 251
Cocteau, Jean 145
Collins, Liz 267
Colman, Samuel 145
Colombo, Cristoforo 56
Corot, Camille 202
Cotman, John S. 143
Courbet, Gustave 14, 20, 60
Cozens, John R. 145
Csát Géza 36
Cseh Tamás 126
Csehov, Anton 230
Cser Károly 127, 182, 186
Cserba Júlia 182, 186
Cserna Endre 228
Csernus Tibor 77, 91, 121–122, 179
Csete György 279–280
Csontváry Kosztka Tivadar 19, 78, 92–93, 100, 175
Csorba Géza 127
Curruchich, Rosa E. 266
Czene Béla 114
Czigány Dezső 150, 159
Czóbel Béla 150, 159–160, 168, 219, 224
Dalí, Salvador 44–45
Dante Alighieri 42, 51, 145, 167
De Chirico, Giorgio 53

Deim Pál 208
Delacroix, Eugène 28
Delectorskaya, Lydia 152
Delano, Pablo 269
Demokritosz 146
Dénes Valéria 153–157
Dénes Zsófia 153
Denis, Maurice 39, 124
Derain, André 150
Derkovits Gyula 80, 90, 169
Déry Tibor 62–63, 74, 196
Descartes, René 241
De Vecchi, Gabriele 34
Devecseri Gábor 46
Diderot, Denis 124
Dietrich, Marlene 44
Disney, Walt 207
Diviš, Alén 173
Dix, Otto 43
Domanovszky Endre 54
Domínguez, Óscar 260
Dorival, Bernard 187
Dorogi Katalin 164
Dou, Gerard 136, 138
Dubuffet, Jean 98, 187
Dufy, Raoul 150, 165
Dujardin, Karel 240–241
Dumas, Marlene 259–260
Durand-Ruel, Paul 27
Dürer, Albrecht 69, 93–94, 195
Dvořák, Max 84
Effel, Jean 207
Egry József 50, 61, 64
Eichhorn, Maria 258
Eiffel, Gustave 190
Einstein, Albert 244
Eleőd Ákos 54–59
Emo, Andrea 261
Éluard, Gala 44
Engels, Friedrich 55
Erdély Miklós 141, 232, 269
Erdész László 170
Ernst, Max 44, 74, 252, 254
Esterházy Péter 222
Evliya Çelebi 33–34
Ewais, Hamed 270
Exter, Alexandra 185, 255
Eychenne, Gaston 201
van Eyck, Jan 50, 69, 92
Fabritius, Carel 136
Fajó János 58
Farkas Charlie 164
Farkas István 163–168
Farkaslaki Jakab György 128
Fautrier, Jean 90
Fehér Dávid 150–151, 195, 257
Feininger, Lyonel 165
Fejes Endre 235
Fekete Géza 127
Ferenc, I. császár 35
Ferenc József, I. császár 14, 281
Ferenczy Béni 61, 69, 91
Ferenczy István 176–177, 180
Ferenczy Károly 80, 169
Feuchtwanger, Lion 43
Feuchtwanger, Marta 44
Filtenborg, Troels 242
Fini, Leonor 252
Fischer Balázs 48, 224
Fitzgerald, F. Scott 44
Fitzgerald, Zelda 44
Foerk Ernő 177
Fontana, Carlo 31
Fontana, Lavinia 251
Forgács Éva 165, 175
Forgács Péter 257, 278
Földényi F. László 141, 145
Frank János 86, 216
Frank, Leonhard 46
Freud, Sigmund 45
Frick, Henry C. 138
Frigyes Ágost, II. fejedelem 135
Fuseli, Heinrich 142
Fülep Lajos 84, 92, 158
Füst Milán 61–62
Gainsborough, Thomas 22
Galimberti Alajos 154
Galimberti Sándor 153–157
Gárdonyi László 276
Gauguin, Paul 73, 160, 219, 270
Gát János 165, 186
Gaudí, Antoni 257

Gauss, Carl F. 193
Gebauer Ernő 38–39, 41
Géger Melinda 153
Gegesi Kiss Pál 99
Gentile, Giovanni 261
Gentileschi, Artemisia 251
Gerevich Tibor 36–38, 76, 82, 88
Gergely Mariann 159
Gerhes Gábor 171, 227–231
Gerő Győző 32, 34, 41
Geskó Judit 26, 85, 150
Giacometti, Albert 208
Giordano, Luca 242
Giorgione da Castelfranco 69, 78, 82, 134
Giotto di Bondone 69, 82, 258
Glatz Oszkár 79
Gleyre, Charles 26
Goebbels, Joseph 44
van der Goes, Hugo 138
Goethe, Johann Wolfgang 20, 61
van Gogh, Vincent 25, 72, 85, 137, 149, 160, 184, 202, 217, 235
Goncsarova, Natalja 251
Gosztonyi Gyula 32, 41
Gordianus császár 32
Gosztonyi Ferenc 150
Gottlieb, Adolph 184
Goya, Francisco 143, 202, 242, 253
Gracian, Baltasar 241
Graham, Fred 267
Graits Endre 36
Grass, Günter 195–196
Gray, Thomas 145
Greco, Domenico El 70–72, 82, 161
Gruber Béla 219
Guardi, Francesco 245
Guercino, Francesco 83
Guggenheim, Peggy 129, 245, 259
Gulácsy Lajos 100
Gulyás Gábor 232
Gustloff, Wilhelm 196
Gutenberg, Johannes 108
Guttuso, Renato 196
György Péter 81, 126, 170
Habermas, Jürgen 196
Halász László 207
Hals, Frans 241
Hamdi, Nazek 270
Hamvas Béla 99
Hantai Simon 186–187
Hartung, Hans 187
Haüy, Joseph de 34
Heckel, Erich 204
Hegedűs István 103, 119
Hegyi Loránd 124, 177, 276
Heidegger, Martin 44, 101, 209
Henrik, VIII. király 143
Herbenstein, Johann 34
Herczeg Ferenc 164
Herman Lipót 77
Hermann Ottó 171
Herzog Mór 70
Hessky Orsolya 18
Hincz Gyula 54
Hirst, Damien 227
Hitler, Adolf 42
Katsushika Hokusai 193
Hollósy Simon 23
van Honthorst, Gerrit 242
de Hooch, Pieter 136
van Hoogstraten, Samuel 137
Hopper, Edward 116, 165
Horn Péter 183
Horváth Dániel 53, 88, 116, 171
Höch, Hannah 255
Hugo, Victor 27, 138
Huré, Marguerite 39
Huxley, Aldous 46
Illies, Florian 42–47
Illyés Gyula 62, 163
Ingres, Dominique 28
István, I. (Szent) király 58, 128
Iványi-Grünwald Béla 79
Jacopo de Barbari 245
Jakováli Hassan pasa 33
Jakovits József 99
Janikovszky Éva 206
Janikovszky János 206
János Pál, II. pápa 263
Janus Pannonius 12, 32, 36, 172
Jovánovics György 257
Joyce, James 17

József, II. császár 35
Jürgenssen, Birgit 254
Kádár Béla 114
Kádár János 57, 281
Kádár György 54
Kafka, Franz 197
Kahlo, Frida 244, 251
Kállai Ernő 52, 71, 74, 85, 153, 169, 219
Kandinszkij, Vaszilij 84–85, 149, 173, 203
Kapoor, Anish 255, 260
Karinthy Frigyes 62, 207–208
Kassák Lajos 61–62, 65, 153, 158, 161, 170, 180, 252
Kászim, Gázi pasa 33–34, 40
Kästner, Erich 46
Kauffmann, Angelika 251
Kazinczy Ferenc 61
Keats, John 140
Kelety Gusztáv 19
Kemény Gyula 135
Kerényi Jenő 57
Keresztes Zsófi 257, 278
Kernstok Károly 23, 150, 159
Keserű Katalin 233
Khalili, Bouchra 270
Kieselbach Tamás 95–96, 108, 232
Kipling, Rudyard 21
Kirchner, Ernst L. 204
Kisfaludi Strobl Zsigmond 57
Klee, Paul 145, 169, 174, 208, 223, 226
Klein, Yves 90
Klemperer, Victor 43, 45
Klösz György 109
Kmetty János 54, 89
Kogelnik, Kiki 256
Koja, Stephan 135
Kokas Ignác 179
Koolhaas, Rem 248
Kolodko Mihály 127
Kolozsváry Mariann 96, 166
Komar, Vitalij 182
Komlós Attila 39, 41
Kondor Attila 121
Kondor Béla 141, 224
Konkoly Gyula 121–124
id. Konok Tamás 176–180
ifj. Konok Tamás 176–180
Konrád György 112
Kooning, Willem de 184
Koons, Jeff 129
Kopeczky Róna 263, 275
Koppány vezér 127
Kopócsy Anna 165
Korniss Dezső 96, 98, 168, 171, 233
Koronghi Lippich Elek 280
Koszti István László 127
Kosztolányi Dezső 62, 141, 212
Kotnyek Antal 109
Kovács Margit 101
Kovács Péter 59
Körmendy Nándor 36–38, 41
Körner Éva 169
Krasznahorkai László 233
Krasznai Réka 12–13, 18
Krúdy Gyula 62–63
Kubin, Alfred 253
Kukrinyikszi 51
Kun Béla 57
La Padula, Ernesto 37
Lacis, Asja 43
Lajos, I. (Nagy) király 33
Lakner László 77, 91
Lajta Gábor 121
Lamba, Jacqueline 260
Lampé Ágnes 164
Lanov Mária 154
Lassnig, Maria 244
Lázár Béla 67
Lee, Robert E. 56
Léger, Fernand 50, 156
Lehel Ferenc 92–93
Leibl, Wilhelm 20
Leigh, Simon 254
Lempicka, Tamara de 46
Lenin, Vlagyimir Iljics 55, 58, 111, 126, 249
Leonardo da Vinci 171, 176, 276
Levárdy Ferenc 32, 41
Levy, Hannah 122, 253
Lévy-Strauss, Claude 122
Leyster, Judith 251
Ligeti Sándor 36

Lissák Tivadar 109
Loehse, Richard 191
Longhena, Baldassare 248
Lotz Károly 79
Lőrinc Lilla 141
Lővei Pál 280
Luciano, Lucia 253
Ludwig, Irene 190
Ludwig, Peter 190
Lugosi Lugo László 108
Lukács György 66, 71, 158
Lux Géza 36
Maar, Dora 44
Mácsai István 114–120
Magritte, René 260
Mahler, Alma 44, 189
Maillol, Aristide 67
Maino, Edoardo (Dadamaino) 253
Majoros István 126, 159
Makláry Kálmán 181, 186
Makovecz Benjámin 109
Malevics, Kazimir 85, 150, 217
Mándy Stefánia 169
Manet, Édouard 21–22, 82, 118, 201
Manfrin, Girolamo 260
Mann, Erika 46
Mann, Golo 43
Mann, Thomas 43–44, 46, 197, 203, 245
Mannerheim, Carl von 55
Mányoki Ádám 95
Máray Sándor 64, 166
Márffy Ödön 54, 79, 150, 159
Mária Terézia császárnő 35
Marinetti, Tommaso 162
Markója Csilla 96, 165, 167–168
Maróti Géza 245, 247, 257, 278–280
Marquet, Albert 150
Marton László 126–127, 130
Martyn Ferenc 89, 99, 162
Marx, Karl 55
Masaccio, Tommaso 134
Mátyás, I. (Hunyadi) király 18
Masolino da Panicale 31
Máté Zsófia 192
Matisse, Henri 25, 141, 143, 148–152, 155–156
Mathieu, Robert 90
Matta, Roberto 260
Mattis Teutsch János 70
Max, Cornelius 15
Mednyánszky László 164, 167
Mahieddine, Baya 266
Melamid, Alekszandr 182
Melocco Miklós 127, 130
Mélyi József 56, 59, 126
Mendöl Zsuzsa 32, 41
Menzel, Adolph 195
Merian, Maria Sibylla 185
Metsu, Gabriel 136, 138
Meyer-Graefe, Julius 67
Mezei Árpád 99
Mezei Ottó 153
Michelangelo Buonarroti 69
id. van Mieris, Frans 136
ifj. van Mieris, Frans 136
Mihály Gábor 127–128
Miklós Pál 51
Mikszáth Kálmán 62–63
Mikus Sándor 57
Miller, Lee 46
Milton, John 14, 143, 145
Misurák Tünde 236
Moholy-Nagy László 68, 74, 85, 227, 275
Molnár, François 189
Molnár, Vera 185, 189–194, 253
de Monconys, Balthasar 136
Mondrian, Piet 217, 276
Monet, Claude 15, 21, 26, 192, 237, 245
Monroe, Marilyn 259
Monti, Paolo 245
Morellet, François 180
Móricz Zsigmond 62
Morandi, Giorgio 225–226
Moretto da Brescia 82
Morozov, Ivan 149
Mozart, Wolfgang A. 143
Möbius, August 55
Möller István 37
Mucsi Emese 228
Muehl, Otto 243
Munch, Edvard 21, 48, 160

Munkácsy Mihály 12–17, 19, 67, 76, 79, 115, 204
Murillo, Bartolomé 241
Mussolini, Benito 263
Nádasdy Ádám 167
Nádor Tibor 224
Nagy Imre 49
Nagy Lajos Imre 127
Nagy László Bálint 158
B. Nagy Anikó 114
S. Nagy Katalin 165
Nabukodonozor király 108
Napóleon Bonaparte 142
Neer, Aert Van der 242
Nemes Marcell 70
Nemes Márton 263, 273–277
Nendtvich Andor 38
Nevelson, Louise 90, 255
Newton, Isaac 141, 146–147, 228
Nicholson, Ben 208
Nitsch, Hermann 243
Nkomo, Taylor 267
Nomé, Francesco 242
Novotny Tihamér 232
Odundo, Magdalena 255
Oelmacher Anna 50
Onur, Füsun 257
Oppenheim, Meret 44, 185, 244
Orbán Dezső 150, 159
Ország Lili 96, 99, 208
Ortner, Manfred 243
Osztapenko, Ilja 57
Örkény István 206–209
Pálffy, András 280
Palkovits Lajos 38–39
Palotás Kincső 171
Papier, Cécile 13
Pán Imre 99–100
Párkányi-Raab Péter 127
Passuth Krisztina 52, 150, 154, 159, 169, 172–173, 175, 187
Pataki Gábor 75, 98, 173, 175
Pátzay Pál 55, 61, 65, 79
Pázmány Péter 48–49
Pécsi József 39, 41, 108, 236
Pecz Samu 177
Pedrosa, Adriano 264–265, 268–270, 272
Penck, A.R. 195
Péri László 74, 85
Perneczky Géza 51, 116, 121, 173, 192, 201–205
Péter Ágnes 143
Petőcz György 169, 171–175
Petőfi Sándor 19, 23
Petra-Szabó Gizella 146
Petri György 119, 221
Piano, Renzo 248
Picasso, Pablo 25, 44–45, 50, 82, 149, 152, 156, 173–174, 196, 202–203, 205, 235, 258
Piloty, Karl von 20
Pinault, François 248
Pinochet, Augusto 252
Pissarro, Camille 15, 26
Pistoletto, Michelangelo 243
Pitt, William 142
Pleynet, Marcel 186
Poliakoff, Serge 90
Pollock, Jackson 89, 174–175, 184, 196
Pompidou, Georges 148, 193
Popova, Ljubov 251
Popper Leó 150
Pór Bertalan 70, 160
Pótó János 59
Poussin, Nicolas 241
Prágai Adrienn 19
Probstner Béla 23
Probstner Zsófia 21
Procopius Frater 35
Proust, Marcel 137, 193
Puskás Ferenc 16
Rabinovszky Máriusz 51
Rádai Eszter 164
Radnóti Miklós 158, 193
Radnóti Sándor 201
Radnóti Zsuzsa 206
Raffaello Sanzio 69, 116
Rajk László 53
Rákosi Mátyás 53, 86, 106, 109
Rakovszky Zsuzsa 104
Rakusz Tamás 208
Rauch, Neo 195

Read, Herbert 91, 198
Réber László 206–210
Rego, Paula 185, 253
Reigl Judit 181–188, 201
Reismann Károly Miksa 36
van Rijn, Rembrandt 69, 92, 137
Renan, Ernest 15–16
Reni, Guido 241
Renoir, Jean 27
Renoir, Auguste 25–30
Rényi András 59, 174
Rétfalvi Sándor 40
Réti István 72, 91
Révai József 75
Révai Testvérek 262
Révész Emese 116–117, 207, 209
Reynolds, Joshua 145
Ribera, Jusepe de 242
Richter, Gerhard 123, 195–200
Rieder Gábor 52
Riefenstahl, Leni 44
Riegl, Alois 84
Rietveld, Gerrit 247
Riopelle, Jean P. 187
Rippl-Rónai József 67, 91
Rippl-Rónai Ödön 67
Rivera, Diego 162
Roboz István 73
Rockenbauer Zoltán 159, 173, 213
Rodin, Auguste 20, 67, 151, 201
Róka Enikő 183, 228
Rolland, Romain 103
Rosa, Salvator 241, 266
Rosenberg, Harold 48, 89, 184, 198, 268
Rossi, Aldo 228, 248
Róth Miksa 36
Rothko, Mark 172, 174, 225–226
Rousseau, Jean J. 146, 266
Rozsda Endre 187
Rubik Ernő 18
Rum Attila 82, 86–87, 154
Ruskin, John 245, 259
van Ruysdael, Salomon 242
Saly Noémi 109
Sándor, VI. (Borgia) pápa 18
Sándor László 34
Sándy Gyula 176–178
Sándor, II. cár 56
Sármány-Parsons Ilona 13
Sartre, Jean-Paul 43–45, 209
Salmon, André 167
Salten, Félix 46
Savoldo, Girolamo 82
Savoyai Margit 263
Scarpa, Carlo 247
Schaár Erzsébet 100, 215
Schadl János 70
Schein Gábor 195
Scheirl, Ashley 244
Schéner Mihály 101
Schiele, Egon 201, 244
Schoch Frigyes 105
Schopenhauer, Arthur 257
Schöffer, Nicolas 275
Schölzel, Christoph 135
Schuster, Michel 243
Schwitters, Kurt 61
Scott, Walter 44, 46
Scsukin, Szergej 149
Scsuszev, Alekszandr 249
Sebestyén Márta 233
Sedelmeyer, Charles 13, 15
Sedira, Zineb 258
Sedlmayr, Hans 53, 91
Sedlmayr Krisztina 100
Segesdy György 55
Seligmann, Kurt 260
Sennyei Vera 106
Shakespeare, William 145, 243
Shaw, George B. 274
Shelley, Mary 253
Shepard, Edward 207
Sherman, Cindy 244
Shuang Li 254
Sidló Ferenc 127
Singer Sándor 164
Sinkó Katalin 13
Sisley, Alfred 26
Slinglandt, Pieter 138
Snow Yuncue Fu 193
Sabri, Mahmoud 268
Somlyó György 145

Somogyi József 82, 89
Stauffenberg, Claus von 44
Steen, Jan 241
Steinberg, Saul 207
Stendhal 61
Stravinsky, Igor 197
Stremeny Géza 126
Strindberg, August 215
Struth, Thomas 244
Sudár Balázs 32–33, 41
Sugár Gyula 222–223
Swift, Jonathan 50
Szabó Dezső 127
Szabó György 90, 115
Szabó Lajos 99, 169, 172
Szabó Lőrinc 62, 66, 74, 84, 141, 243
Szálasi Ferenc 110
Szász Béla 183
Székely Bertalan 79
Szekfű Gyula 75
Szalay Károly 81
Szalay Zoltán 109
Szegő György 121, 278
Szervátiusz Tibor 127
Szelim szultán 33
Szepessy Ákos 104
Szepessy Zsófia 181
Széplaky Gerda 101, 237
Szerb Antal 141, 145, 207, 246, 257
Szinyei Merse Anna 18, 78
Szinyei Merse Félix 19
Szinyei Merse Pál 18–24, 76–78
Szinyei Merse Rózsi 19
Szotyory László 121
Szőke Gábor Miklós 125–133
Szöllősy Kálmán 109
Szőnyi István 54, 61, 69, 74, 79, 91, 96, 166
Szőnyi Ottó 36
Szűcs György 57, 76, 81, 115, 278
Szűts Miklós 224
Sztehló Lili, Árkayné 39
Sztálin, Joszip 44, 52, 56, 104, 111, 182
Szurikov, Vaszilij 15
Taine, Hippolyte 281
Tamási Miklós 104
Tamkó-Sirató Károly 207
Tanning, Dorothea 185, 252
Tatlin, Vlagyimir 275
Terragni, Giuseppe 37
Tersánszky J. Jenő 74, 158
Tettamanti Béla 206
Teuber-Arp, Sophie 255
Thonet, Michael 158
Thorma János 72
Tihanyi József 158
Tihanyi Lajos 158–162
Tímár Árpád 93
Tinguely, Jean 275
Tintoretto, Jacopo 82, 246, 261
Tiziano Vecellio 50, 78, 91, 198
Tolnay Károly 69
Tommaso di Lampedusa, Giuseppe 179
Topor Tünde 154
Tornyai János 224
Tóth Árpád 140
Tóth Menyhért 221, 224
Toulouse-Lautrec, Henri de 201
Tölg-Molnár Zoltán 224
Török András 106
Trost, Dolfi 173
Tucholsky, Kurt 45
Turay Hedvig 96
Turner, William 141–142, 245
Uccello, Paolo 224
Uitz Béla 70, 153
Uhde, Fritz von 15
Umberto, I. király 263
Unamuno, Miguel de 162
Urbán Tamás 105, 109, 112
Utrillo, Maurice 224
Vajda Júlia 98
Vajda Lajos 99, 169–175
Valentin de Boulogne 242
Váli Dezső 211–226
Vallotton, Félix 18
Van Hszi-cse 184
Varga Csaba 166
Varga Imre 57, 126
Vargyas Júlia 19, 77
Várhelyi Timea 224
Várkonyi György 175
Varo, Remedios 260

Vasarely, Victor 189, 191, 268
Vasari, Giorgio 116
Vaszary János 74, 97, 165
Vaszkó Erzsébet 224
Vedova, Emilio 250
Velázquez, Diego 118, 219
Velitchkova, Iskra 193
Venturi, Robert 190
Verdier, Amélie 150
Véri Dániel 173
Vermeer Van Delft 69, 134–140, 240
Verne, Jules 46
Vértes Marcell 27
Vicentino, Andrea 261
Vicuña, Cecilia 252
Vigée-Lebrun, Élisabeth 251
Viktor Emánuel, II. király 263
Vilt Tibor 99
Virág Benedek 206–207, 274
Vlaminck, Maurice 150
Vojnich Erzsébet 224
Vollard, Ambroise 27
Voltaire 146
Vonnegut, Kurt 207
Vuillard, Édouard 67, 98, 220
Wagner, Richard 15, 70, 261
Walden, Herwarth 72, 84–85
Warhol, Andy 196, 243, 259
Wahorn András 233
Wass Albert 233
Watteau, Antoine 28, 78, 262
Werfel, Franz 43–46, 162
Weichinger Károly 37
Wesselényi-Garay Andor 280
Whistler, James 201
Wilde, Oscar 69, 197, 259
Wittgenstein, Ludwig 45
Wolff, Albert 29
Wolfner József 163–164
Worringer, Wilhelm 84
Yılmaz, Müge 254
Pan Yuliang 270
Zelk Zoltán 240
Ziegler, Adolf 48, 230
Ziffer Sándor 160
Zrínyi Miklós 125
Zsikla Mónika 257
Zsilinszkij, Dimitrij 204
Zsolt Béla 115–116, 166
Zugor Sándor 186
Zurbarán, Francisco de 229
Zweig, Stefan 46
Zweite, Armin 195–196