

resztény családi háttér „a »Gemeinschaft« kiindulási kultúrnemzeti felfogás”-t involválja. Az azonosságra azonban nincs bizonyíték.

7

A kötet segítségével a mai magyar értelmiségi nemzetudat részlegesen tárul fel. Csepeli György sok mindent elmond választott tárgyáról, sokszor érdekesen, bár általában túl bonyolultan. Eddig ismeretlen dolgokat is bemutat. Kár, hogy egész mondanivalója abba a leárnyékkolt hitelességű zónába kerül, ami a „nagyon valószínű” és a „tudományosan bizonyított” értelmezési tartomány közé esik. Egészen bizonyosak csak abban lehetünk, hogy a magyar értelmiség a nemzeti kérdésben megosztott. Ilyen is, olyan is, és ennek a tagoltságnak gyökerei mélyen belenyúlnak a szűkebb társadalmi környezet kulturális légkörébe. Az államszocialista korszak ezt a kulturális meghatározottságot csupán elfedte, rárétegződött, de lényegén keveset változtatott.

A vizsgálat érdekessége, hogy bemutatja: mit jelent, ha egy elemzési mód – elérve határait – szembekerül azzal a témával, amit feltárni akar. Mert ha egy mégoly ígéretes megközelítés gondolati esetlegességeket tartalmaz, a legötletesebb matematikai apparátus sem tud segíteni rajta. A kutató mindig azt kapja vissza a komputertől, amit beletáplált.

Kronstein Gábor

EZ IS AKVARELL

Színes víz

Nemzetközi akvarellkiállítás

Ernst Múzeum, 1993. január 21.–február 21.

Felújult bennem az irigységgel elegy bosszúság, amit nyugati kortárs gyűjtemények egyikeben-másikában éreztem, ha láttam másod-, harmadvonalszerű műveket állandó gyűjtemény, kortársi múzeum anyagába emelni. Felújult az érzés az Ernst Múzeum kiállítá-

sán, melynek változatos és impresszionáló anyagából akadna bizony első vonalbeli is, amivel gazdagodhatna a Szépművészeti Múzeum kortárs gyűjteménye mellett nem egy mai magyar művészettel foglalkozó múzeum. Nyugaton – Németországban legalábbis sok helyütt így volt a közelmúltig – az anyagi bőség miatt fölös kiállítóterrel rendelkezvén, nemegyszer „múzeumok művészetévé” avattak erre érdemtelen, kiforratlan, esetleges választásúnak tetsző munkákat is. (A pontosság kedvéért két megjegyzés. 1. A „tökéletes művészi szabadság” korában a minőség fogalma is relativizálódott. Lehetséges, hogy amit látunk, az nem *ad hoc* megítélés miatt nivótlan [látszik nivótlan], hanem egy általunk fel nem ismert koncepció szerinti választás eredménye. 2. Lehetnek az idegen számára ismeretlen és érthetetlen, de lokálisan indokolt szempontok. Mindezt nem tudjuk figyelembe venni. Végül is nem bújhatunk ki a bőrünkéből.) Nálunk sok esetben a tálcán kínált – azaz honi kiállításon szereplő, forintért is megszerezhető – arra igen méltó munkákat sem tudják közgyűjtemények megvásárolni. E kortársi akvarellkiállítás sem látta felét vásárlásnak. S ez a gond különösen azért tetszett időszerűnek, mert néhány héttel korábban zárult a Szépművészeti Múzeum AZ AKVARELL című kiállítása, melynek az anyaga úgyszólván nem talált kontaktust a mai művészettel, csaknem teljes mértékben hiányozván a gyűjteményből a klasszikus avantgarde mint összekötőkapocs.

Tudjuk, ebben nemcsak a „pénzeszközök” hiánya a ludas, hanem a kultúrának az a megközelítése is, melyben közös volt a két világháború közötti kultúrpolitika és az ötvenes évek kultúrpolitikájának művészetelmélete. A közös nevezőt a *kozmpolitizmus* varázsszavában lelhetjük föl, amely szó egyszerűen magyarázat, ítélet és följelentés is volt. Gumifogalomként minden belefért, ami egy igen bornírtan és szűken értelmezett „közérthetőség” kívül esett. Ez a közérthetőség pedig egyértelmű tendenciózussággal volt azonos. – Emellett természetesen számos különbség is volt a két kurzus művészetfelfogásában. Ahogyan a Horthy-korszak egy részében dicsfény ragyogta be a római iskolát, de létezhetett mellette például a Szinyei Társaság is, másfelől viszont éhen halt

Derkovits, és elpusztult Vajda, úgy a „fordulat éve” után az egyedüli hat. eng. szocreál nem volt oly nyomasztóan akadémikus és általános, mint szülőhelyén; Bernáth Aurél (és mások) kollaborációjának ellentételeként bocsánatos bűn lehetett, ha meglátszott az ecsetvonás, ha „apolitikus” tájképet festett valaki. Ezzel szemben maga Kassák is hitte évekig, hogy vége a modern művészetnek, s ezalatt a háború előtt feltűnt legkiválóbbak munkássága kitorolódott a magyar művészetből, lettek légyen az illetők a tudóbaj, a nyomor vagy a náciizmus áldozatai, netán éltek perifériára szorítottan.

Azért nem fölösleges talán bevezetesképp ez a rövid emlékeztető retrográd és ideologikus művelődési időszakokra, melyeknek gyűjteményeink is kárát látták, mert az említett varázsszó napjainkban is fel-felbukkan mint az elítélendő, korlátozandó művelődési jelenség lesújtó minőségjelzője. Csak remélni lehet, hogy a jövőben nem lesz külföldi (és belföldi) műtárgyak megvásárlásának a szegénység mellett „kozmpolizmusuk” is akadály. Magyarország számára, minden vezéreszme és jelszó nélkül, kitágulóban a világ, s ez ellen hadakozni hiábavaló és anakronisztikus; mellesleg rossz emlékü és semmibe foszlott művelődéspolitikai ideálokat idéz.

Érdekes véletlen, hogy a Szépművészeti Múzeum kiállítását néhány nap különbséggel követte az Ernst Múzeum akvarellkiállítása. A nemzetköziség ez esetben közép-európai, Németországtól Romániáig és Csehországtól Szlovéniáig terjed; harminchét művész munkái hét országból. Ha nem volna az említett történelmi-ideológiai-pénzügyi eredetű hiatus gyűjteményeinkben, a két kiállítás folyamatosan elvezethetne az akvarell kezdetétől napjainkig.

A „tisztá akvarellt” ezen a kortárs kiállítás sokkal kevésbé lehet számon kérni, mint a Szépművészetiben, akár műfaji, akár technikai értelemben. Ám ha ez a rendezés szempontja, s a kezdeményező a Magyar Akvarellfestők Társasága, akkor a néző – legalább az első körben – azt vizslatja, hogyan s mivel készült a mű. Szinte minden résztvevő „feszgeti a műfaj határait”, nem szólva azokról, akik már át is törték e határokat. Középkorai rajztanárom, az akvarellfestő Kása Gábor antihohém, tisztelen konzervatív alakja jut

eszembe, aki összehajtható kis széken kívül valamelyik utcasarokra, a túlságosan kíváncsi gyerekek orrát befestkezve ecsetjével, izes, eleven s ma már dokumentumértékű akvarelleket festett a régi Óbudáról. Igazán komolyan azonban nagyméretű figurális akvarellkompozícióit vette; így feszegette, a maga módján, a műfaj határait. Úgy látszik, századunk művészetének egyik velejárója a hagyományos eljárásokat új feladatokkal szembeállítani. A biedermeier képecské, a fűzetlapnyi vízfestmény egy mai művész kezén rendszerint táblaképméretűvé növekszik, olykor a festőalap anyaga, minősége, alakja változik meg, vagy – és ez a leggyakoribb – a művész egyetlen alkotáson belül szívesen alkalmaz más technikákat is a vízfesték mellett.

Stefanovits Péter például elegendő anyagból, a legkülönbözőbb eljárásokkal alkotott három tárgyegyüttesének már kevés köze van az akvarellhez, hacsak a művekbe illesztett beszáradt festékestálcák jelenléte nem ez a bizonyos „köz”. Bukta Imre egyik művével oly módon kíván megfelelni ön maga „agrárius” szellemének és az akvarell követelményeinek, hogy egy vízfesték-öntözőberendezést szerkeszt. Bárbel Esser (Németország) megmarad a síkban, de a vízfesték nem kap nagyobb teret izlésesen elrendezett műtermi hulladékkompozícióin, mint a ragasztás, az égetés, a szén, kréta, grafit és a tempera. Szirtes János nagyméretű és táblaképjellegű munkáit aligha gondolná bárki is akvarellnek. Füstölést, csepegtetést, tárgyak lenyomatát, aranyfestéket alkalmazott tablóm.

Jó néhányan vannak ugyanakkor, akiknek a művei könnyedek, áttetszők, gyakran élénkek, színesek – megtestesítik azt a fogalmat, amit általában akvarellen értünk, ha úgyszólván divatját is múlta a hagyományos vázlatfűzetméret. Az akvarell ma már nem a természetben, az utcasarkon készül „egy ülésre”, hanem többnyire a műteremben, s alkotója mintha attól tartana: műve észrevétlen marad a „nagyok” közt. Mayer Berta akvarellhatással él a legteltesebb módon: ecsetvonásai finom sejtései valaminek, ami más eszközzel nem érzékeltethető. Lóránt János képei meg egyenesen klasszikus akvarelleknek vehetők, feltéve, hogy a néző nem klasszikus tájak újabb példányait óhajtja a keretben lát-

ni, hanem tudomásul veszi, hogy a művész az anyagot és nagyvonalú kezelését *belső tájak* rögzítésére alkalmazza. Az osztrák Norbert Maringer a gesztusfestészet elemeivel él, amikor széles ecsetjével jeleket ír a papírra: művei hatásosak és anyagszerűek, elvégre a vízfestésből ez a magatartás is következhet. A német Elli Schaugg azt a megfigyelését gyümölcsöteti, hogy a vizes felületre szórt tárgyak különös nyomot hagynak megszáradás után. Erdélyi Eta mozgásfázisokat idéző műveiben a témának tökéletes megfelelője az eljárás. Renate Greineder (Németország) élénk színei kissé Sonja Delaunay világára emlékeztetnek, ám akvarellesen, az ő konstruktivitása nélkül. Az anyag transzparenshatását mint a mesészerű titokzatosság, többértelműség eszközt alkalmazza Szily Géza, lazúrosan fejlesztett igazi akvareljein.

Egy idő után azonban, legkésőbb a második körben eltelik a néző a technika vizsgálgatásával, elunja a „hogyan is csinálta?” kérdését, és vágyat érez, hogy mélyebbre hatoljon. Az eljárás ekkor már többnyire mint tartalmi mozzanat kelt figyelmet, aligha tudjuk a plasztikai közlendőtől elválasztani. A kiállítás szolgál emlékeztetes mozzanatokkal. Intellektuális öröm, hogy túl technikán és a művészet obligát önvizsgálatán, nem egy művészt általános emberi kérdések vizuális megközelítése is foglalkoztatja. Például El Kazovszkij, aki, úgy tetszik, kifogyhatatlan abban, hogy jól ismert motívumait új meg új kompozícióba építve valami szorongtatót, a láthatár irányából felénk közelgő végzettszerűt sejtessen velünk. Nem döbbenünk meg túlságosan, hacsak a kimondás nyíltságától nem; sejtjeinkben már ott volt a baljós előérzet, a festő csak tudatosítja bennünk. Ujházi Péter MEGY AZ ÉLET címmel éppen ellenkezőleg, az életnek hrabali felfogását teszi magáévá „comics”-ra vagy naiv regény illusztrációjára emlékeztető, színeiben a bayeux-i kárpitot is idéző két munkájában. Nála ugyanis a vég, a végzet egyelőre háttérbe vonul, az élet derűs nyugalomban pergő epizódok részletgazdag sorozata, amely valaminő teljességgel szolgál, s amely nem annyira elfeledtet, mint inkább megnyugvást jelentő happy endinggé teszi a halált. El Kazovszkij és Ujházi közötti Petr Jedlicka (Csehország) álláspontja, akinek vérbő, erőteljes félabsztr-

rakt „portréi” vastag fekete kontúrok közül kivillanó élénk színekkel derű és ború, életöröm és elkerülhetetlen vég kettősségének lendületes és megnyerő kifejezői. Elvontabb nyelven szól Butak András, aki „könyveket” formált egy papírmásészerű anyagból, s ezeket alkalmazta festőalapként. VIZEK KÖNYVE a négy mű címe, talán a kiállítás címére utalva, de lehetne az Élet könyve is, mert hieroglifjei megkapó rejtelemmel és tragikummal utalnak valamire, amit mindannyian jól ismerünk, de alapjaiban nem értünk. Egy román művész, Ion Bitzan személyében még valaki érzi szükségét, hogy papír és festék segítségével áttételes, „második papírt” teremtsen. Nyomasztó méretű kvázioklevelekről van szó (RÉGI TULAJDONJOGI DOKUMENTUM I–IV.), melyek a jól szimulált ódonosság s az ebből következő titokzatosság és sorsszerűség levegőjét árasztják. A szintén román Nistor Coita egyik műve, a GYŰJTEMÉNY, mint ugyancsak kvázimű, honfitársáéval rokon, másfelől pedig egyéni formációinak sorokba rendezésével hasonló kompozíciós formát választ, mint Ujházi. E műben a klasszikus avantgarde óta kísértő szándék munkál: leltárba venni a képzőművészet építőelemeit. Ami hasonlóképpen reménytelen feladat, mint rendszerezni az élet jelenségeit. Kovács Péter Balázs négy műve egy sorozat négy darabja. Mindegyik tájképnek mondja magát, valójában egyetlen „táj” szemünk előtt felépülő képének fázisai. Kettős értelemben *zöld* mű, amely mintegy a meg-megújuló élet, nem pedig a pusztulás mellett korteskedik.

Utolsónak említem Légrády Viktor műveit, melyek rám a legnagyobb hatást tették. A kiállításon nemegyszer tapasztalhattuk, hogy amikor az alkotók drámai hatással kívántak élni, akkor ehhez erőtlennek érezték és más, sűrűbb, szilárdabb anyaggal elegyítették a vízfestéket. Légrády művei tiszta, rétegről rétegre fejlesztett akvarellek, melyek azonban az elmélyült és aprólékos munka folytán, az eljárás minden lehetőségét kiaknázva, szuggesztív drámai erőt sugároznak. Első pillantásra valamely ismeretlen faktúra leképezésének, látványhú ábrázolásának hat a négy mű. Mintha egy fölfedezésre váró földrész domborzata jelenne meg, ahogyan sok száz méter magasból látszik, vagy egy új anyag kidolgo-

zatlan felülete a mikroszkóp alatt. De hamarosan rájövünk, hogy valami igazából nem létezőnek a meggyőző, hiteles ábrázolását látjuk. Klee ideálja valósul meg: a láthatóvá tévés. A klasszikus módon alkalmazott hagyományos eljárás merőben jelenkori, aktuális képi kifejezés eszközeként lép elénk. Élet és halál kérdése az emberi nem létkérdéseként vetődik fel itt; mintha egy ember utáni világ reménytelen képét látnánk.

Mundazonáltal a kollektív kiállítás általános képe derűsebb ennél. Derűsebb és egyöntetűbb az összkép a kiállítóteremben, mint odakint az utcán. Végül is győzött az akvarell: többségben az áttetsző és lengő hangulat. A poklot járó vagy a mélységbe hatolást megkísérlő művek pedig kikerülhetők, szigorúságuk elfeledhető. Más kérdés, hogy szemhunyas a valóság fájdalmas dolgai felett nem változtat a tényeken. A kiállítás figyelemre méltó, sok böngészőnivalóval, egyéni leleménnyel. S a múzeumoknak (mást említeni se merek) vásárolnivalóval.

Kováts Albert

A HOLMI POSTÁJÁBÓL

A SZERKESZTŐ MAGÁNLEVELE

Eörsi István legutóbbi Gombrowicz-naplójában (*Holmi*, 1993/4.) többek között Kis János Márkus Györgyről írott tanulmányára (*Holmi*, 1992/12.) is reflektál. Márkus gondolkodói útjának jelentőségét azzal véli a legcélrányosabban igazolni, hogy ellentétet konstruál

ő és a többi, megnevezetlen Lukács-tanítvány (Heller Ágnes, Fehér Ferenc, Vajda Mihály) között. Amazok „*úgy oldották meg világnézeti válságukat..., hogy villámgyorsan kilapátolták mindazt, aminek köze volt Marxhoz, Lukácshoz, egyszóval mindahhoz, amiből vagy egy fél évszázadon át építkeztek... Mivel a gondolatok keresletének és kínlatának alakulását nem utolsósorban a divat határozza meg, a Lukács-tanítványok többnyire posztmodernisták lettek, meg tuccaliberálisok, lelkes múltmegtagadók... (Legalábbis a nyolcvanas évek közepéig ez jellemezte őket – azóta már nem kísérem fejlődésüket.)*”

A Lukács-iskola (és „óvoda”) felbomlása a legújabb kori magyar kultúra egyik fontos és *feldolgozatlan* története. Egy nagy mester paradigmájának összeomlása minden tanítványt a hűség és hűtlenség dilemmája elé állít; Eörsit éppúgy (Lukácsról szóló drámájában), mint másokat. Egy nyelvhez való hűség (amelyben például a liberális csak *tuccaliberális* lehet) gyakran pusztán az oktalan makacság tünete. Ha Eörsi kicsit tovább olvassa Fehért és Hellert, akkor THE GRANDEUR & TWILIGHT OF RADICAL UNIVERSALISM (A RADIKÁLIS UNIVERZALIZMUS TÜNDÖKLÉSE ÉS BUKÁSA) című tanulmánykötetükben (Transaction Publishers, New Brunswick, London, 1991) hét nagy kritikai méltatást találhatna Marxról és nyolcat Lukácsról – bizonyára a villámgyors kilapátolás jeleként. (Ezek egy része újabban magyarul is megjelent.) Vajda gondolkodásmódját mindig is – marxista és nem marxista korszakában egyaránt – szellemi tradíciónak drámai megkérdőjelezései jellemezték a „*változó evidenciák*” jegyében. De ő is tanulmányok sorában fejezte ki hálóját Lukácsnak, és dolgozta ki ugyanakkor kritikai distanciáját vele szemben.

Eörsi megjegyzése komisz.

Radnóti Sándor