

Forgács Éva

MAGYAR MŰVÉSZET VAGY MAGYAR MŰVÉSZEK?*

1997-ben két egymást követő műcsarnokbeli tárlat és körülményeik meglehetősen intenzitással jelezték, hogy a művészek különböző csoportjai tartanak igényt arra, hogy a magyar művészet elsődleges képviselőinek tekintsük őket. A magyar művészetről, illetve egyáltalán: a művészetről alkotott nézeteik olyannyira eltérnek, hogy óhatatlanul felvetődik a kérdés: van-e itt és most olyan képzőművészet, amit a művészek, a kritika és a közönség egyaránt sajátjának ismer el, mint minden mással összetéveszthetetlen magyar művészetet? Vagy pontosabban írjuk le a helyzetet, ha szerényebben magyar művészekről beszélünk?

Ez továbbvezet ahhoz a kérdéshez, hogy egyáltalán vannak-e az újabb kori képzőművészetben nemzeti művészetként azonosítható művészetek, illetve, hogy mi a tartalma magának a fogalomnak. A pont-aveni iskolában francia, belga, ír és angol festők dolgoztak együtt; a spanyol Picasso és a francia Braque nem a francia kubizmust, hanem a kubizmust teremtették meg Párizsban; a német Max Ernst és a spanyol Joan Miro a szürrealizmus és nem a francia szürrealizmus jelentős alakjai voltak, ugyancsak Párizsban. A német expresszionizmusba az orosz Kandinszkij hozott radikális fordulatot és új arculatot. A Dada különféle irányzatait városokhoz és nem nemzeti kultúrákhoz szokás kötni – a zürichi Dada más, mint a berlini vagy New York-i –, és ha a futurizmus gyakori jelzője az „olasz”, ez inkább az eredet helyére utal, és nem arra, hogy a futurizmus valami eredendően olasz életérzés vagy problematika kifejezése lett volna (manifesztuma nem is Olaszországban látott napvilágot, hanem Párizsban).

A magyar művészetben Nagybánya gyökerei Münchenben és Barbizonban keresendők, a magyar konstruktivista avantgárdot orosz, holland és német művek és elgondolások inspirálták – semmiféle hazai előképe nem volt –, az Európai Iskola szürrealistáit pedig többnyire párizsi eredetű hatások érték: és ezek voltak azok a fontosabb tendenciák, amelyek a hatvanas és hetvenes években elevenen hatottak azokra az akkori fiatalokra, akik ma a magyar neoavantgárd klasszikusainak számítanak. A nyolcvanas években színre lépő „új szenzibilitás” generációja pedig nyilvánvalóan és tudatosan nemzetközi ihletettségű: ők az olasz *transavanguardia*, a német *heftige Malerei* és az amerikai *bad painting* egyidejű magyar párhuzamai.

Nem hiszem, hogy most fel kellene mondani a leckét: miképpen nemzetközi a képzőművészet a katedrálisokat építő vándorműhelyek kora óta, mint a nemzetek felett álló katolikus egyház tanításainak és legendáinak a megjelenítője – miközben később világi centrumai hol Firenzében, hol Párizsban, hol Berlinben vagy New Yorkban vannak. Ha le akarjuk választani saját kultúránk művészetét a képzőművészet egyetemes áramáról, és kizárólagosan saját vonásaira vagyunk kíváncsiak, ma sem tehetünk fel más kérdést, mint amit a maguk idejében Fülep Lajos és Kállai Ernő: hogy van-e a magyar művészetnek saját érvényes mondanivalója a világ éppen aktuális állapotáról, és/vagy van-e olyan nemzeti problematikája, amelyet artikulálni kíván és tud? Ahhoz,

* A tanulmányt az Európai füzetek 8. számának internetes változatából – www.c3.hu/~eufuzetek – vettük át.

hogyan nemzeti művészetről beszéljünk, vagy a globális állapotok iránti karakteres, nemzetiként azonosítható érzékenység, vagy sajátos nemzeti problematika szükséges, ahogyan például Anselm Kiefer és Georg Baselitz szinte kényszeresen német sorskérdésekkel foglalkoznak műveikben; vagy társadalmi megrendelés, ahogyan például az USA-ban a harmincas években elindított Federal Art Project hirtelen a művészek tudtára adta, hogy ők és munkájuk fontosak a hazának; vagy olyan szívóerejű piac, mint a nyolcvanas évek nemzetközi műpiaca – vagy talán mindezeknél is inkább közönség, amely dialógusra – de legalábbis önnön portréjára éhes, mint egykor a hollandok, és szüntelen izgalommal várja a művészekről érkező újabb reflexiókat, melyeket önreflexióként értékelhet.

Ebben a pillanatban Magyarországon ezek egyike sem látható.

Abban az értelemben, amit Németh Lajos nagyon pontosan az „*itt és most vállalásának*” nevezett,¹ felmutathatunk reflexiókat a közelmúltból egy-egy jellegzetesen hazai problematika vizuális megjelenítésére. Azt is leszögezhetjük, hogy a magyar képzőművészeti alkotásoknak időnként van olyan stílárius vonásuk, amit kifejezetten magyar sajátosságként aposztrofálhatunk. Kállai a nemzeti karakter mentén vizsgálódva egyfajta „*szervezetes naturalizmust*” vett észre, ami megkülönbözteti a magyar képeket a hozzájuk hasonló kortárs festményektől; Fehér László azt az észrevételt tette egy beszélgetésünkben, hogy külföldi kiállításokon messziről felismeri a magyar festményeket, mert van egy bizonyos légyságuk, ami talán a Bernáth-iskolából ered, és ami összetevészetlenül.

Van azonban egy primer szintje a nemzettel, illetve az országgal való kapcsolatnak, amit sehol sem találunk a modern magyar festészetben: igen kevés nyoma van annak, hogy a magyar képzőművészek ugyanabban az országban élnek, mint honfitársaik, és ugyanazok a dolgok foglalkoztatják őket. Pusztán leírásuképpen, csak az érdekesség kedvéért gondoljuk meg: nincs kép a háborúkról – nincs párhuzama Henry Moore londoni óvóhelyrajzainak – szórványos kivételektől eltekintve (Scheiber Hugó, Schönberger Armand, Mácsai István néhány képe, egy-két Kocsis Imre-festmény és egy, a Gellérthegyét ábrázoló Keserü-kép), teljességgel hiányzik az épülő, a hétköznapi, a lebombázott, az újjáépített Budapest látványa – egyáltalán, Csernusig és Méhesig, valamint az ő korai festészetük óta a polgári, nagyvárosi élet teljes ikonográfiája.² A hazá csakis mint vidéki táj jelenik meg, holott sok minden épült a tájba az elmúlt másfél évszázadban. Kosztolányi ÜLLŐI ÚTI FÁK-jának nincs képi megfelelője. Budapesti bérházból származó motívumot – egy körfolyosó vasrácsának a részletét – Mácsai 1963-as képe óta 1997-ben láttam először Köves Éva BUDAPEST ÁRNYAI című sorozatában, valamint Fehér egy festményén, panelházakat pedig, talán először, Szűts Miklós újabb műveiben.

Még áttételesen vagy a címekbe rejtve sincs szó '56-ról és '68-ról, egyetlen 1968. augusztus 21-én félbehagyott Keserü-kép, és Donáth Péter IN MEMORIAM J. P. című objektje kivételével (Jan Palachnak állított emléket, de „hivatalosan” Janus Pannonius

¹ Beszélgetés Németh Lajossal (kérdező: Beke László). HATVANAS ÉVEK. Képzőművészeti Kiadó, Magyar Nemzeti Galéria, Ludwig Múzeum Budapest kiadása, 1991. 72. o. Németh Lajos még hozzáfűzte: „*ez éltette a lengyel és magyar filmművészetet, a lengyel avantgárd festészetet és színházat is. Ez adta meg a »nemzeti« karaktert és nem a formai vonások*”.

² A tények kedvéért hangsúlyozom, hogy rendszeresen kiállító, ismert, a művészeti életben rangosnak számító festőkre gondolok: nem a helyrajzi és egyéb múzeumok raktáraiban vagy akár kiállítóterében is fellelhető Budapest-ábrázolatokra, mert azok létezése nem bizonyítja a magyar festészet tényleges érdeklődését Budapest látványai iránt.

volt a monogram feloldása), pedig ezekre az eseményekre még a könnyűzene is reflektált – egyáltalán, semmit, ami ennek az országnak és kultúrának az életében történt és fontos (volt), nemigen lehet kihámozni a magyar képzőművészetből. A kisszámú kivételt néhány fojtott atmoszférájú ötvenes évekbeli Csernus-festmény jelenti, az utolsó másfél évtizedből egy-egy olyan érdekes történelmi önreflexió, mint például a Hejtes Szomlyazók Széchenyi-installációja, Forgács Péter néhány lakásbelső-installációja, és – mi is van még? Az ’56-os emlékműpályázatra beérkezett tervek és Jovánovics emlékműve.

Nyilvánvaló, hogy felsorolásom elnagyolt és kiélezett.

De nem a statisztikai igazságot igyekszem felfedni, hanem a magyarországi művészet egy tematikákban megmutatkozó sajátosságát, amit mindannyian tapasztalhatunk és tapasztalhatunk, és ami a magyar kultúrának az európai integráció és hazai hagyományok megteremtése közötti szüntelen oszcillálásával függ össze. Végül is különös, hogy még gyenge vagy rossz művek sem választották (saját elhatározásukból) témájukul sem az ország döntő fontosságú eseményeit, sem hétköznapjait. (Ismét csak Csernus jut eszembe ritka kivételként, aki az ORLAY PETRICH SOMA FESTI PETŐFI SÁNDORT című képén önmagát és barátját, Juhász Ferencet festi, és ez a „történelmi áttűnés” a tradíció jelen idejű értelmezéséről szól, az itt és mostól a régi vetületében.)

Nincs, nem jött létre, például Csernus folytatásaképpen, az a vizuális *köznyelv*, amely a nem fenséges, nem filozofikus mű, hanem a nézővel kommunikáló, a nézőt is képviselő mű nyelve. Ez azért fájó hiány, mert a magyar képzőművészet „irodalmi nyelve”, mint már említettem, nem magyar eredetű; így vákuum van azon a helyen, ahol ez a nyelv a magyar néző élményeihez legalább kapcsolódhatna.

Pedig többen és sokféleképpen nekirugaszkodtak e köznyelv megteremtésének. Elsőként talán Korniss és Vajda, amikor a harmincas évek végén népművészeti motívumkincset kezdtek gyűjteni Szigetmonostoron és környékén. A népi tradíció és modernitás olyan szintézisét kísérelték meg létrehozni, mint Larionov, Goncsarova és a fiatal Malevics 1908–10 körül Oroszországban. Hasonló szándékok vezették az Európai Iskolából kiszakadt „Galéria a 4 Világtájhoz” csoportot, amely 1946-ban „Mohácsi Busók” címmel hirdetett meg művészeti és kultúrtörténeti programot a pogány motívumok és néprajz feldolgozására és a vizuális kifejezésbe való beépítésére (innen ered például Korniss MASZKOK című képe). Csernus ötvenes évekbeli festészete, fogékony-sága Budapest látványaira, lakóira és atmoszférájára egy Bernáthtól eredő hagyomány folytatása és kiteljesítésének a lehetősége volt, de Csernus nem találta elég komplexnek – bár később Párizsban visszatért a realizmus különféle újabb változataihoz. A hatvanas években többek között Keszler Ilona és Nádler István kezdték egybehangolni a magyar népművészeti formakincset az absztrakció éppen aktuális formanyelvével, és így, akkor vakmerőnek számító módon formai alapokat teremtettek egy korszerű és mégis hagyományokat őrző vizuális kifejezésmóddhoz. Az ő képeiknek fontos, bár ma már talán szabad szemmel nem látható mozzanata volt a nemzeti kultúra politikai elnyomásával szemben kifejtett ellenállás, s ezt a nézők nagyon jól megértették.

Egy-másfél évtizeddel később Samu Géza a népművészet esztétikai feltámasztását, illetve megújítását kezdeményezte, Bukta Imre pedig a paraszti kultúrára reflektált ironikus-önironikus művekben. Mindkét megközelítés, főként egymást kiegészítve, szűkebb értelemben vett, de érvényes, Bukta műveiben a humorra is nyitott művészeti köznyelv lehetőségét hordozta.

Pauer Gyula és Haraszty István emblematisztikus képek, illetve vizuális gesztusok ré-

vén találtak utat nyilvános bemutatóik ritka napjain a közönséghez. Frappáns, tömör képeken és tárgyakon demonstrálták a magyarországi politikai helyzet sajátos abszurditását, és Keserühöz, Nádlerhez hasonlóan érzékeltetni tudták a szolidaritást, a nézőkkel való közösséget. Teljesen új, a magyar művészetben előzmények nélküli hangon szólaltak meg. Pamfletszerű, sokszor vizuális és politikai poénokra kihegyezett műveik – Pauer PSZEUDO-sorozata és Haraszty szatirikus, egyúttal rendkívül izgalmasan megmunkált sárgaréz mobiljai olyasfajta társadalmi helyzetjelentések, maróan gúnyos és éles elméjű szatírák voltak, mint az időben velük párhuzamos szovjetunióbeli Szoc Art azóta híressé vált alkotásai. Ha a sokszorosítási technikák akkor rendelkezésre álltak volna,³ műveik sokak számára jelentették volna az adott helyzet legpontosabb képi összefoglalásait, s noha viszonylag elvontan fogalmaztak, hasonló helyet tölthettek volna be a szatírára éhes közönség szemében, mint Komar és Melamid művei az oroszok számára. Pauer és Haraszty is a társadalom alapvető hazugságait tematizálták mély és elkeseredett humorral, a magyar közönség sajátos képességére, a sorok között olvasás, a dekódolás népművészetté fejlesztett tudományára alapozva hatásukat.

A Pauer és Haraszty által megütött hangon szólaltak meg a koncept-art magyar képviselői, elsősorban Erdély és Szentjóbó, és egyes objektjeiben Donáth Péter, de a szélesebb közönséggel kezdeményezett kapcsolatnak ezt a fajtáját a cenzúra sikerrel szigetelte el, amióta pedig nincs cenzúra, nem akadnak folytatói.

A hatvanas évek elejétől a hetvenes évekig terjedő időszak ígéretes, sok eredeti mozzanatot hozó irányzata volt a „szürnaturalizmusnak” nevezett festésmód, többek között Csernus Tibor, Gyémánt László, Szabó Ákos és, korai műveiben, Lakner László képein. A részletek pontos visszaadásának jámbor gyakorlata ezeken a képeken motívumhalmozássá, a látvány felbontásává vált, izgalmas felületeket eredményezett, s ez már-már sajátosan magyar újításnak tetszett, amikor – már 1966-ban – Perneczky leszögezte, hogy „*a probléma nem magyar probléma, hanem Amerikától a Szovjetunióig húzódó általános képzőművészeti tünet*”.⁴ A „szürnaturalizmus” nyomán, a hatvanas–hetvenes évek fordulóján még itthon dolgozó Lakner és a nála fiatalabb Méhes László kezén jött létre a hazai élet tényeit és látványait középpontba állító magyar hiperrealizmus (amelynek egyetlen későbbi felvillanására Fehér korai festményeiben ismerhetünk rá). A valóság agyonstilizált, agyonkozmetikázott vagy agyonromantizált hivatalos képi változatai után friss és kétségbevonhatatlanul valóságos képekkel szolgáltak, és egyrészt azt a felismerést közvetítették, hogy a cenzúra éppen a saját eszközeivel játszható ki a legsikeresebben (ha realizmus kell, hát legyen realizmus!), másrészt azt a reményt és várakozást ültették el nézőikben, hogy a korszak története képek útján is elbeszélhető: hogy az itt és most valósága a maga komplexitásában megmutatható, ábrázolható, és ezekben a képekben magunkra ismerhetünk. Amikor Méhes olajjal, farostlemezen megfestett egy olyan banális és kisszerű epizódot, mint egy villamosutazás, a hétköznapi, akár egy jó irodalmi műben vagy egy cseh filmben, szem elé került, látvánnyá vált, a közös történet epizódjává emelkedett.

³ Néhány évvel később Pauer, ha nem is sokszorosítás útján, de jó néhány példányt készített MARXLENIN című munkájából, és „terjesztette” a koncept-művet. Ezen egy Karl Marx Stadt-i Marx-szobor felállítására alkalmából közölt felvételt láthatunk, képes hetilap tudósításából kivágva és két lapra „elosztva”. Pauer meglátta, hogy egyetlen stilizált Lenin-fej-sémára épülnek ezek az emlékművek: Marx úgy „jön létre”, hogy az „alapfej” köré haját és szakállt raknak.

⁴ Perneczky Géza: „A MAGYAR SZÜR-NATURALIZMUS” PROBLÉMÁJA. In: TANULMÁNYÚT A PÁVAKERTBE. Magvető, 1969. 79. o.

Még felsorolhatnák (de hát a teljességnek még a látszatára sem törekedhetek) jó néhány képzőművészt, Altorjaitól Erdélyen át Jovánovicsig, akik olyan tapasztalatokat osztottak meg nézőikkel, amelyek feltehetően ismerősek és fontosak voltak számukra. Lehetséges, hogy ha a képzőművészet csak annyi szabadságot és nyilvánosságot élvezett volna Magyarországon, mint Lengyelországban, akkor az Iparterv generációja létrehozhatta volna a hiányzó vizuális köznyelvet vagy legalábbis az „irodalmi nyelv” egy kevésbé ezoterikus dialektusát, méghozzá gazdag, rétegzett kifejezési módok formájában, hiszen egyszerre voltak érvényesek, érthetők és dialógusra képesek. Műveik azonban nem jutottak el nemhogy a szélesebb közönséghez, de többnyire azokhoz sem, akik a kulturális talpon maradást, éppen a fent vázolt törekvések szellemében, valóban életbevágóan fontosnak tartották – vagy ha eljutottak, nem találtak válaszra –, és így a képzőművésztől a közönséghez vezető híd építése már kezdetben elakadt. A képzőművészet izolálásának lényeges eleme és természetesen a cenzúra egyik eszköze volt a galériák és a szabad műkereskedelem teljes hiánya. A polgár nem találkozott képekkel vagy tárgyakkal olyan vásárlásilehetőség-szituációban, ahol a pénzével szavazhattott volna egy-egy műre, ahol saját közvetlen személyes környezetének lehetséges alkotórészeként mérlegelhette volna a műveket, s ahol a kapcsolat közvetlen és egyenrangú dialógusként jelenhetett volna meg. Ha létezik műkereskedelem, akkor elképzelhetetlen, hogy ne legyen művészeti köznyelv.

Ehhez a döntő hiányossághoz csak mintegy hozzájárult, és rögzítette a képzőművészetnek a magyar kultúrában elfoglalt periferikus helyzetét az a reformkorban meggyökerezett értékítélet, hogy a kultúra *írott* – „nyelvében él a nemzet” –, valamint a képek iránt való általános érzéketlenség, a művészeti hagyomány hiánya, az ugyancsak általános képzőművészeti tájékozatlanság és a cenzúra remeklése. A cenzúrát lényegesen jobban érdekelte a képzőművészet, mint a polgárt, és „érzékenyebben” is reagált rá – persze helyzeti előnye volt. Mindezek révén bezárul az a rossz kör, amely a képzőművészetnek a kultúrától való távolságától a kultúrának a képzőművésztől tartott távolságáig ível.

Ezt a kölcsönös távolságtartást elég jól szemlélteti, hogy kik voltak a valóban népszerű, szélesebb körben ismert művészek. Nem lehet azt mondani, hogy ne lett volna valamelyes vásárlóerő: a nagyközönség vásárolt műalkotásokat. Szász Endrét és Kovács Margitot. És nemigen volt mód felhívni a vásárlóközönség figyelmét arra, hogy van másfajta kínálat is. Ellenkezőleg: mindkét művészt ünnepelte a sajtó és a média, Szász Endrét mint fenegyereket, Kovács Margitot mint a nép ősi tehetségének és kontemplatív hajlamainak (I. ESŐLESŐ) a szimbólumát. És itt nemcsak a műkritikáról van szó, hanem annál sokkal szélesebb körű figyelemről és kontrollról. Mint Fülep 1906-ban leírta: „A műkritika ellenőrzése nem egy ember hivatása, nem is tízé, hanem egy szellemileg érett társadalomé. Hol van ilyen?”⁵ Ne keressük: Pernecky pontosan hatvan évvel később beszámol a Csernus-epigon Korga György sikeréről, akinek képeit „a közönség szinte hisztérikus rohammal vásárolta fel. A siker szociológiai jelentőségű volt. Bebizonyosodott ugyanis, hogy a magyar közönség, igenis, érdeklődik az újszerű festői megoldások iránt, különösen akkor, ha ez az újszerűség felszínés szimbolikával (atomháború stb.) és közérthető részletnaturalizmussal párosul”.⁶ Mindebben azt is észre kell vennünk, hogy a magyar képzőművészek – bármilyen, többnyire tőlük független okok álltak is emögött – nem nevelték

⁵ Fra Filippo (Fülep Lajos): A MAGYAR MŰKRITIKA. *Magyar Szemle*, 1906. 33. o. Idézi Pernecky: KORTÁRSÁK SZEMÉVEL. Corvina, 1967. 13. o.

fel a maguk közönségét. A hatvanas-hetvenes, de még a nyolcvanas évek művészei is a külföld művészetével – a szélesebb közönség számára akkor ismeretlen Beuyszal, Twomblyval, Lucio Fontanával és másokkal – kezdeményeztek párbeszédet, és ezzel kétségtelenül nem inspirálták itthoni nézőiket. Sokkal inkább azt a nézetet ültették el, hogy a kortárs képzőművészet átlagos műveltséggel megközelíthetetlen és értelmezhetetlen.

Nyilvánvaló, hogy az ország negyven éven át tartó elszigeteltsége, a szabad kifejezés és a nyilvánosság hiánya tette lehetetlenné annak a hazai kontextusra épülő, lazább szövetű, közvetlenebb közlésmódnak a létrejöttét, amit itt most *képzőművészeti köznyelv*nek nevezek, s amelynek a megléte szükséges előfeltétele a ráépülő „irodalmi nyelv” érvényességének.

Az elszigeteltség, noha folyamatosan csökkent, a képzőművészek számára mindenél fontosabbá tette a Nyugattal való kapcsolatot. A nem lemaradni, nem elmaradni, nem elszigetelődni parancsa volt az elsődleges; a pusztán túlélés feltétele. A hatvanas-hetvenes években a nyelvi elszigeteltségtől nem sújtott képzőművészek hivatásuknak tekintették, hogy tőlük telhetően házhoz hozzák a közönségnek a Nyugat művészetéből mindazt, amit lehet, akár a saját műveikben is. Ez olyan kultúrmisszió volt, aminek a vállalása a helyzetből is fakadt, és a képzőművészet nemzetközi jellegéből is. Ráadásul sokaknak azzal a fájdalmas felismeréssel szolgált, hogy hozzájuk hasonló alkatú, korú és tehetségű művészek fényes pályát futnak be külföldön, olyan erkölcsi és anyagi megbecsülésben, amilyenről magyar művész egyáltalán nem is álmodhatott. Ezzel a helyzettel, nagyon sovány vigaszként, az is együtt járt, hogy német, holland, francia stb. múzeumok és gyűjtők felkeresték a nemzetközi műkereskedelemből az érvényes magyar rendelkezések miatt kitiltott magyar (és más kelet-európai) művészetet, vásárolták tőlük, és legalább így értésükre adták, hogy munkáiknak európai múzeumokban van a helye.

1989-ben nemcsak ez változott meg. A szabadság nemcsak a nagy közgyűjtemények szemében tette egyenlővé a magyar művészt a világ bármely művészeivel: egyúttal kitétte a hideg és zsúfolt piactérre, ahol mindenki más is eladni akar. Nem volt többé politikai menedékjog a kultúrában. Megszűnt annak az önértéke és egzotikuma, hogy valaki magyar. Szétfoszlott a küldetéstudat pátosza, a művészlét addigi értelemben vett erkölcsi többlete. Nem érzékelhető többé, hogy a művésznek akár önfeláldozás árán is ki kell mondania valamit, ami a többség és voltaképpen az ő számára is tilos.

A művész felhatalmazása jelenleg arra szól, hogy önmaga nevében szólaljon meg. A nyolcvanas évek eleje óta, amióta a magyar művészet mind sűrűbben szerepel a világban, és így összehasonlíthatóbb a világ művészetével, jól látható, hogy végképp irreleváns volna bármiféle nemzeti szemléletet vagy sajátosságot számon kérni a képzőművészetnek – még ha létezne is konszenzus abban a kérdésben, hogy mi is a „nemzeti” szó tartalma. A magyar képzőművészek ugyanazokon az ösvényeken járnak, mint más országokbeli kollégáik. Olykor jobbak náluk. A több évtizedes hátrányt, a művészet fórumaitól való hosszú elzártságot, a műkereskedelemmel való törvényes kapcsolatok hosszan tartó hiányát azonban senki sem írja jóvá nekik. A közönséget és a műkereskedőt a mű érdeklé a maga szempontjai szerint, és nem az, hogy az alkotó koreai, indiai vagy magyar, s hogy netán nehéz-e boldogulnia. Ha van a magyar művészek nemzeti sajátossága, az ebben a pillanatban elsősorban a még mindig hátrányos helyzete. Nehéz megélnie, mert itthon csekély a vásárlóközönség; több munkájába ke-

⁶ Perneczky: TANULMÁNYÚT A PÁVAKERTBE. 82. o.

rül, hogy külföldi galériással kerüljön kapcsolatba, nagyobb utat kell megtennie egy-egy számára fontos nemzetközi kiállításig – akár hogy megnézzé, akár hogy részt vehessen rajta –, több pénzébe, energiájába és figyelmébe kerül, hogy kövesse a nemzetközi trendeket, folyóiratokat, eseményeket, és jogilag külföldi kollégáinál védteletlenebb, mert nincsenek tőle karnyújtásnyira a saját szakmájára szakosodott ügyvédek. A jelen helyzet tehát nem készíti arra a képzőművészeket, hogy – baráti és szakmai mikroklímájukon túl – az eddiginél szorosabban kötődjenek saját kultúrájukhoz, amely egyébként sem mutat irántuk heves érdeklődést. Visszajáról nézve a helyzetet: a New Yorkban élő Böröcz András, a New Yorkban és Amszterdamban élő Drozdik Orsolya vagy a San Diegóban élő Hersko Judit budapesti és székesfehérvári kiállításai vagy éppen a szinte folyton úton levő Birkás Ákos bécsi, berlini, amszterdami bemutatói semmi olyan lényeges ponton nem különböznek a jelenleg itthon élő magyar művészek kiállításaitól, ami azzal volna összefüggésbe hozható, hogy ők most nem Magyarországon élnek.

A legutolsó évtized művészeti írói, úgy tűnik, nem annyira sajátos magyarországi jellegzetességeket keresnek a magyar művészek munkáiban, mint inkább olyan, a kilencvenes években meghatározó nemzetközi trendek mentén próbálják látni és interpretálni a műveket, mint például a test és a nemi szerepek témaköre. A szempont nem a magyarországi helyzetnek a nyugatiétól eltérő történeti és szociológiai hagyománya, és így például a magyar nő művészek – ha ugyan szükséges különbséget tennünk férfi és nő művészek között – sajátos mondanivalója, hanem olyan konstrukció felállítására, ami a magyar művészetet a fenti szempontokból a nyugati művészet szövedékébe ágyazza, és lehetővé teszi, hogy ismét annak a készen kapott kategóriáival írjuk le. A magyar művészeti irodalom nem azt a tényt hangsúlyozza, hogy Magyarországon a politikai elnyomás nem tett különbséget a nemek között, ezért nem volt feminista mozgalom, viszont a század során sok nő volt képző-, illetve iparművészként éppoly sikeres és elismert, mint a férfi művészek. Nem is a női szenzualitás és erotika olyan jól körülírható, rég tudatosított különbségeiről esik szó, mint amire Keserü Ilona például Weöres Sándornak egy Hamvas Bélához írt leveléből vett idézettel maga hívta fel a figyelmet 1989-es Ernst múzeumbeli kiállításának katalógusbevezetőjében (ahol az a tény is szomorúan sokatmondó volt, hogy egyetlen művészeti író sem kért fel művei interpretálására – biztosabbnak érezte, ha ezt ő maga végzi el). A magyar művészeti irodalom most feltalálja az eddig elnyomott magyar nőt, akinek szexuális felszabadulása mintegy egybeesik a rendszerváltással, és csak most tör ki nemi szerepének a kliséiből.

Noha kétségtelen tény, hogy a politikai szabadság és a szexuális szabadság szorosan összefügg, azt hiszem, lényegesen érdekesebb volna a valódi helyzetet és a sajátos magyarországi tradíciókat feltárni, mint az amerikai puritanizmus számunkra ismeretlen heveségű elnyomásából politikai-polgárjogi mozgalom útján kiszabaduló amerikai nőkkel való párhuzamot konstruálni. A mai húszas és harmincas korosztály valóban sokkal szabadabban fogalmazó művészei másfajta nyomástól szabadok, mint amerikai kollégáik, és a magyar kultúrában másként visszhangzik ez a szabad fogalmazás, mint az amerikaiban. Ideológiamentesen, mozgalmi él nélkül, ellenségképméntesen, összehasonlíthatatlanul lágyabban. (A magyar képzőművész nők például sok kisgyermekkel kapcsolatos művet mutatnak be, ami az amerikai feministáknál még véletlenül sem fordul elő.) Más nálunk a férfi-nő viszony hagyománya, más a hang, más jelent a kiszolgáltatottság. Ha úgy tetszik, ez matriarchális hagyományú kultúra, szemben a patriarchális amerikai hagyománnyal, és minden gesztus ezen belül értelmez-

hető. A magyar művészetben éppúgy nincs hatalmi kérdés nők és férfiak között, mint ahogyan az orosz művészetben sem volt és jelenleg sincs (és ha a Nyugat számára érdekes volt külön kiállításon szemlélni meg az orosz nő művészeket vagy éppen a Bauhaus nő művészeit, ez a Nyugat kategorizálása és kivetítése, s nem az orosz művészetből vagy a Bauhausból következik).

Ez a példa mindössze annak felvillantására szolgált, hogy ha a XX. század során nem adatott meg Magyarországon a képzőművészetnek – csak az egyes képzőművészeknek – önálló arculat kialakítása, ez nem jelenti azt, hogy a magyar kultúra ne volna képes létrehozni a maga sajátos vizuális művészetét a politikai szabadság korszakában. A kérdés még mindig az, amit Fülep tett fel 1906-ban: hogy van-e saját érvényes mondanivalója a világ aktuális állapotáról, vagy van-e olyan sajátos problematikája, amelyet artikulálni kíván és tud?

Pintér Tibor

NIKOLAUS HARNONCOURT – HISTORIZMUSON INNEN ÉS TÚL

A londoni *Royal College of Music* hangszergyűjteményében látható egy spinét, amelyet Arnold Dolmetsch (1858–1940) tervezett és készített a század elején. A hangszer körülbelül olyan hatással van a szemlélőre, mint a preraffaeliták egy-egy képe. Érezhető benne egyfajta el- vagy visszavágyódás a múltba, valami arisztokratikusan távolságtartó előkelőség. Dolmetschről Sybil Thorndike azt mondja, hogy „*úgy nézett ki, mintha egy Erzsébet kori festményről ugrott volna le*”.¹ Dolmetsch még megjelenésében is historizált, híven az angol századvég felfogásához művészet és élet dekadens dichotómiáját illetően. Akárha Oscar Wilde karakteréről olvasnánk: „*Azt akarta, hogy személyes és művészi élete azonosuljon, és ettől a vágyától gyermekei nagyon szenvedtek. Szemléletmódja monomániákus és autoriter volt.*”² Paranoiásan szidta a zenei élet korifeusait, elképesztő lendülettel rendezte fesztiváljait, amelyek jószerivel afféle óriásivá nőtt házikoncertek voltak. Tevékenysége megdöbbentően modern lett ebben a különös historizáló díszletben. De az említett hangszer nem kópia. Eredeti menzúrák alapján, újító szándékkal épített saját tervezésű mű, amely latin feliratával fel akar ébreszteni egy régmúlt tradíciót, e tradíciónak kijáró mélységes tisztelettel. Sajnos Dolmetsch és társainak hagyományébresztő játékmódjából egyetlen hangot sem örökített meg a korai hangrögzítés, és jószerivel e londoni kiállítású hangszer az egyetlen, amely érzékelhető közelségbe hozza a régizene-játék legkorábbi úttörőjének munkálkodását. Dolmetsch olyan mozgalom elindítójaként ismert, amelyet manapság, szélesebb körben, jobbra negyven-ötven évvel későbbi időszakra szokás datálni. Pedig a legkorábbi ilyen irányú lépések már a századelőn történtek. Gondolok itt például Wanda Landowska (1879–1959) 1903-tól adott nyilvános csembalókoncertjeire, melyeket Rodin és Debussy is lelkesen látogatott. Ezekbe az első kísérletekbe jelentős mértékben belejátszott a késő romantika előadó-művészetének hagyománya. A francia forradalom előtti régi világ, az ancien régime titokzatosan párálló korának kijáró lelkesedés vagy a misztikus ki nyilatkoztatásként imádott bachi harmónia iránti mélységes elkötelezettség irányítot-