

KOHÁN GYÖRGY HÁBORÚ EMLÉKE CÍMŰ FŐMŰVE

– Gyarmati Gabriella –

A mindig emlékeit festő Kohán György mára már maga is emlék. Több mint három évtizede az. Hogy művei időszerűek, azt az bizonyítja, hogy az alkotói indulat, ami életre hívta, ma is érezhető. A művész lelkülete felismerhető az új nemzedék számára is. Korszerű – bár egy képzeletbeli kéz nagyon felgyorsította a világ menetét, de a fehér még most is fehér, a fekete pedig fekete – így formálhatja ma is érvénnyel azt, aki hagyja magát hatása alá vonni. Az egyetlen nyelven, a „megnyilatkozó igazság szépségének” nyelvén szól az értelemről és az érzelemről az értelemhez és az érzelemhez.¹

A gyermek, ahogyan felnőtté válik, fokozatosan döbben rá, hogy az élet tele van nehézségekkel, gonddal, küzdelemmel önmagával és a sokasággal. Kohán minden bizonnal nagyon fiatalon megtudott már néhányat a titkok közül, mert tizenévesen is határozott nemet mondott arra, ha más próbálta irányítani akarátát.

Az első kiállítás, ahol részt vett, 1924-ben, tizennégy éves korában, merész, de reális álmokat szült. Szülőhelyén, Gyulaváriban dolgozott ekkor apja, az urasági kovács segédjeként, a korabeli szokás szerint, ahogyan a fiú a jól kitaposott úton szülője nyomdokába lép.

Kohán rajzai már erőteljesek, határozottak, a vonalak az ő kezében vannak, ő alakítja őket, ahogy minden bizonnal a tüzes vasat is alakította. Hogy rajztanára, József Dezső javaslatára vagy személyes indíttatás alapján dönt úgy, hogy felvételiznie kell a Képzőművészeti Főiskolára, ma már eldönthetetlen, de nem is fontos. Budapesten esti szabadiskolákat látogat; Podolini Volkmann Artúr, Förstner és Szüle Péter irányítása alatt tevékenysége tudatos, de még nem művészet. Egy bizottság döntése nyomán, amelynek a vidéki tehetségek felkutatása volt a feladata, a „nagy intézmény” kapui 1928-ban nyílnak meg előtte, ahol Glatz Oszkár osztályába kerül. A mester és tanítványa közti két lépés távolság egy év alatt áthidalhatatlan szakadékká nő, így Kohán fiatal, büszke hévvel ott hagyja a főiskolát. Stílusa túl drámai és túl indulatos, szemében Glatz Oszkár művészileg és emberileg is konzervatívnak hat. Határozott követelése a részletezőbb, kidolgozottabb munkamód. Kohán nem engedte, hogy hozzányúljanak a stílusához, sem azt, hogy befolyásolják véleményét. Az akkor divatos, dekoratívan stilizáló festészetet nem akarta művelni, de a nagybányai hagyományok útján sem akart haladni. Döntése Babits Mihályhoz és Móricz Zsigmondhoz sodorja, akik elismerésük kifejezésekképpen alkalmat adnak neki,

¹ August Rodin: Beszélgetések a művészetről. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1988. 68. p.

hogy a Nyugat képtárlatán bemutatkozhasson. Az egyre inkább gondolati elemmel telített munkák útkeresései a fiatal alkotónak, aki még tanuló, még ha mestere közvetlenül nincs is.

Amikor Budapestre került, Gyula városa, polgáraival a háttérben támogatta a festőt. Az egyre romló gazdasági helyzet vagy a kispolgári esztétikai mércével egyre kevésbé mérhető és érthető, legkevésbé pedig élvezhető művek miatt a rendszeres juttatás alkalmivá vált, majd teljesen elmaradt. A Kohán életrajzírói által érzékletesen taglalt nyomorúságos szegény sor, kemény sors, amivel egész életében küszködni kellett, ekkor vette kezdetét.

Szakmai fejlődése az elsőrendű feladat, ami egy mindennapos ügyességi játékkal párosul, aminek téjje a létfenntartás. Arról, hogy az országos jelentőségű Nyugat-tárlat segítette-e képeladással, az eddig megjelent publikációkban nem találunk információt.

Európa művészeti életének harca nagyobbrészt Párizs porondján folyt ekkor (is). Picasso - akinek műveivel a lehetőségek szerint már Budapesten megismerkedett, először csak vonzotta, majd hívta-hívta, hogy nyissa fel a világnak az arrafelé nyíló rejtekajtáját is. A múlt egy töredékét, az asszír, a babiloni, a perzsa és az egyiptomi kultúrát igyekezett tanulmányozni, formajegyeiket korai munkáiban dekoratív elemként alkalmazta. A kényszer, hogy megismerje a stílusok olvasztótégelyét és, hogy lássa, mi is történt mostanában a festészetben, egy utazást szül Párizsba 1930 novemberében.²

A város szellemiségének fénye lázban tartja agyát. Azt, hogy temetőekben tölti az éjszakát odaérkezése után több héten keresztül, dolgozik, de mégis éheznie kell, mintha észre sem venné. Egyfajta szédület, vágó, szenvedély kerítette hatalmába, hisz látta a „legfrissebb szépséget”. Megismerkedett Major Henrikkel, az akkor már több éve kint élő magyar grafikkussal, aki nagy szolgálatot téve, munkához és szálláshoz juttatta. Munkához, mely a Louvre klasszikusainak másolását jelentette, ami tanoncoknak egyébként is ajánlott feladat fejlődésük elősegítése végett.

A hatalmas gyűjtemény számtalan hírességének tengernyi gyöngyszeme karnyújtásnyira volt tőle. Hogy sokkolta, abban biztosak lehetünk. Aki már átélte ezt, legyen bár avatatlan műkedvelő vagy éleslátó szakmabeli, megérzi a művekből áradó halhatatlanságot. Amikor e szellemi ragyogáshoz hozzászókkott Kohán szeme, munkához láthatott. Nagyon sok, később világklasszissá nőtt festő kezdte a nagy elődök másolásával pályáját. Ahogy minden ecsetvonását követi az alkotónak, magába szívja a kép legbensőbb lényegét, az alkotó gondolatmenetét. Velejéig átjárja a mester, a stílus, a kor íze. A keretek le pattannak, és ő időutazóvá válik.

Az itáliai quattrocento és cinquecento legjelesebb mestereinek: Piero Della Francesca, Leonardo és Michelangelo műveinek másolása megtanította a klasszikus művészet elméleti megítélésére és gyakorlati oldalának legapróbb részleteire egyaránt. A klasszikus előadói stílus és technika teljes méltóságában tárulkozott ki előtte. És mivel az egészet ismerte, így annak részekre, elemekre való bontása, elemzése is érthető volt számára. A kubista eszmerendszert magáévá tenni annyi volt, mintha az út egyik oldaláról a másikra ment volna át. Igaz, egy-egy oldal egy-egy irányt jelentett, a két ellentétes irány pedig csak első pillantásra tűnik két ellentétes végcélnek. Ez a választás élete végéig egyre nehezülő, le nem tehető súly volt számára.

² Az utazás pontos időpontjáról és időtartamáról Till Aranka Supka Magdolnához 1976. április 12-én írt leveléből tájékozódhatunk. (magántulajdon)

Van Gogh és Cézanne ekkor már klasszikusnak számító modernek voltak, vágyuk beteljesült, munkáik múzeumok féltett kincseivé váltak. Azzá avatta őket az idő, a kritika és a piac. A feszült figyelem, amivel magába szívta energiájukat, olyan mámorba ejtette Kohánt, amiből sohasem józanodott ki. Évtizedek múlva mondja, hogy a „piktúra úgy szép, ha előadásában nyers, brutális, – de hatásában finom! Van Gogh!”³

A stílus fontos, de nem a legfontosabb probléma volt számára. Csak abból a szempontból volt az, ahogyan az érzelmeket és az igazságokat tolmácsolta a művekben: a kifejezés lehetőségének szempontjából. Merthogy valami alapvető lényegit szükséges megmutatnia, az evidens volt: egy gondolat, egy érzés egy erkölcsi jelkép anyagi megvalósulása kell, hogy legyen a mű. A forma eszköz, sohasem cél. Ha cél, akkor az nem művészet. Előrelépni csak gondolati síkon lehet, a formában már többször lejátszott me-
netek vannak.

Ugyanígy eszköze az alkotásnak a mesterségbeli tudás, a felkészültség, ami nélkül lehetetlen az érzelem kifejezése. Louis Aragon egy másik vonatkozásban így ír erről: „...a kifejezőmódnál fontosabb az, amit kifejeznek; az ábrázolt tárgy tehát egy szó szerepét tölti be.”⁴ Ha ez a szó helyes és értő fülekre talál, az a szemünkben esetleg nem egészen tökéletes előadásmódot kiegészíti, hisz a gondolati tartalom tökéletesítheti a színt és a rajzot is.

Kohán tíz hónapot töltött Párizsban. A nyugati hagyományt és gondolkodásmódot a mélységéig átérezte, ám ahhoz, hogy a keleti szél is átjárhassa, haza kellett térnie. Hogy azért jött-e vissza, hogy ebben a határvonallétben, Kelet és Nyugat találkozásának színterén végre tegye a dolgát, elképzelhető. De egy ennél triviálisabb oka is volt rá: megkapta a katonai behívóját.

A festő számára valószínűleg ekkor konkretizálódott, hogy önmaga számára mi a művészet. Kezdte megtalálni stílusának jellemző alaphangját, egyéni jellegét. Tele volt ötletekkel, képtervekkel, és amikor ecsetért nyúlt volna, akkor kényszerítették át a humánum, a jobbító szándék oldaláról az esztelen, vérre menő durvaság oldalára. Az alkotás oldaláról a pusztítás oldalára. Ellentétes fogalmak és erők, amivel az élet csapdát állított számára. Ő kikerülte, de közben jól megnézte a szörnyeteget. Annyira, hogy több mint másfél évtizedig legfőbb témája a háború marad. Tehát az a színtér, ahol Kohán élete első művészi csatáit kívánta megvívni, a szó szoros értelmében változott hadszínterré.

Az ázsiai színezetű magyar hagyomány, az ősök tudása, a több évszázados rettenetes kínlás után maradt keserű sajnálkozás nem volt idegen Kohán számára. A nagyvárosi élet ezt annyira letompítja, hogy lakói számára érthetetlen, és mivel sohasem érezték még, számukra modoros stílus lesz csupán. Nem értik, mert nem ugyanazon a nyelven beszélnek.

1933 után végleg kirajzolja soha véget nem érő ingázásainak háromszögét: a Budapest – Hódmezővásárhely – Gyula útvonalat.

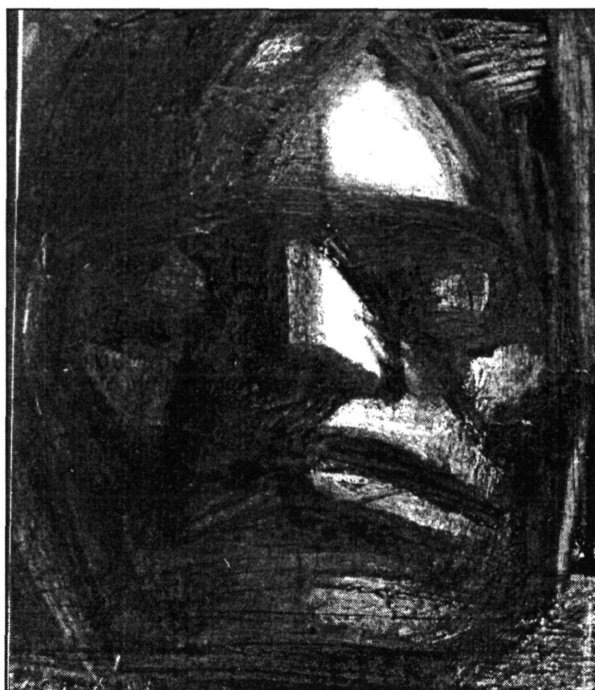
A század elején első virágkorát élő vásárhelyi iskola alappillére Tornyai János és Koszta József. Kortárs, nagyjából hasonló tehetségű mesterek dolgoztak együtt, de amikor Kohán ideérkezik, a hajdani dicsőség fakuló emlékkép csupán.

A polgárok és a gazdák nagy-nagy nehézséggel próbálták kiszabadítani kezüket a nagy gazdasági világválság hálójából. A kevés értelmiségit, akik ekkor szélmalomharcu-

³ *Supka Magdolna, B.*: Régi beszélgetés Kohán Györggyel In: Új Auróra, 1978/1. 12. p.

⁴ *Louis Aragon*: A kollázs. Corvina Kiadó, Budapest, 1969. 29. p.

kat vívták itt, Kőszegfalvi Ferenc a „kultúra maroknyi munkásának” nevezi, „akik megváltást váróan fordulnak a ... nagy Tornyai Jánoshoz, s mint Messiást várják haza”.⁵ (Tornyai ekkor Szentendrén dolgozott, amely koloritja gazdagodását hozta.) E körnek – mely elsősorban irodalmi profilú volt – Galyasi (Reisinger) Miklós volt a szellemi vezetője. Lakásának könyvtára a csoport keresztségében a *Műverem* nevet kapta, szolgált találkozósaik helyszínéül, s lett a későbbi Tornyai Társaság szülőszobája. A kör tagjai méltán büszkélkedhettek látogatóik névsorával: József Attila, Móricz Zsigmond, Baktay Ervin, Juhász Gyula, Féja Géza és még sokan, akik az előbb felsoroltakkal azonos fajsúlyú személyiségek. Hogy a csoport egy festőt választott névadójául, jelzi, hogy termékeny talaj várta az akkor alig ismert, de mérhetetlen alkotó energiától duzzadó Kohánt. A társaság később talán saját reményeit sem váltotta be, de ez jelen szempontból nem tárgyalandó kérdés. 1933-tól viszont szellemi és anyagi téren is segítették őt, lehetőségüktől függően. Szolgálhattak számára beszélgetéssel, biztatással és zenével. Az utóbbi az, ami a legfőbb erőforrást jelentette számára, mert szerelmes volt a festészetbe és Beethovenbe. Muzsikájától ihletve többször meg is festette a zeneszerzőt. A portré olaj és viasztempera változata is ismeretes.



1. kép. Beethoven (é. n.)
papír (kasírozva farostlemezre), viasztempera; 43 x 35,5 cm. J.b.l.: Kohán
Kohán Múzeum, ltsz.: 79.293.1 (fotó: N. I.)

⁵ Kőszegfalvi Ferenc: Kohán-krónika. In: Művészettörténeti Értesítő, 1979/1. 51. p.

Mindkét technikát alkalmazza a 30-as évek elejétől. Ekkor már drámai monumentalitás jellemzi, ami összeköti őt Nemes Lampérthtal, Aba-Novákkal, és aminek nyomán tevékenységére a szakma is felfigyel: az 1935-ben, Éber László szerkesztésében megjelenő Művészeti Lexikon önálló címszó alatt tárgyalja az akkor huszonöt éves festőt.

Ugyanebben az évben házasságot köt a párizsi utazás előtt két héttel megismert Balló Margittal. A rendkívül művelt és kreatív asszonnyal töltött évekről a festő Bártfay Ibolyának írt leveleiből tájékozódhatunk: „Házasságom talán legelsősorban azon borult fel, mert én annyira és mindennek fölött hivatásomat szolgálom...egy házasság egész embert kíván, s a művészet még inkább.” (Kelt Gyulán, 1941. március 23-án) Majd néhány hét múlva így folytatja: „ha arról lehet szó, hogy ismét házasságra lépjek, ez csak feleséggel lehetséges... Ő és én egymásért oly sok mindent megtettünk, s lényegében anyagi helyzetünk kényszerített az elszakadáshoz.” (Kelt Gyulán, 1941. április 1-jén)⁶

Tornyai ekkor már visszatért Vásárhelyre. Életének utolsó két évében Kohán gyakran látogatta őt, találkozásaik alkalmával sűrűn kerülhetett sor szakmai kérdések megvitatására. Így örökölhette tőle az elbeszélő részletezést nem tűrő, lényegretörő ábrázolást, de ha stílusa egyenesági folytatójának nevezték, a válasza ez volt: „Igen. De a kubizmus után.” Ez a mondata tükrözi a szerkezettel folytatott örökös harcát, ami valamelyest magyarázatot ad művészetének megértéséhez, így munkásságának minden elemzője idézi.

Az ábrázolási forma és technika, valamint a tartalom az egész életművön végigvonuló kettős irányt mutat. Az alföldi paraszti, népi, nemzeti témát – aminek többször a földdel olyannyira szoros kontaktusban élő ember az ihletője – realista stílusban fogalmazza meg. Eleve kevés figurára komponál, így növeli intenzitásukat. Sokalakos lírai viasztempera képei és monumentális freskótervei dekoratív – konstruktív megoldásúak, átmetszett síkokkal szintézist teremt, kubisztikus hatást ér el. Supka Magdolna Kohán művészetének legjobb ismerője, érzékeny és éleslátó elemzője világít rá erre a kettősségre, és így összegzi egy beszélgetésük alkalmával a festőnek: „A kétarcúság abból jött ki, hogy míg másoknál az ilyesmi korszakokra osztható, – magánál az egész életművén párhuzamosan vonul át.”⁷

Tehát azt, hogy hogyan ábrázol, az szabja meg, hogy mit akar megmutatni. Gondolatait oly módon koncentrálna, ahogy a dráma csúcspontja sűrűsödik, majdhogynem robban. Ilyen erőáradatnak nem sajátja az elbeszélés, az expresszivitás a jellemzője. Mondanivalóját szimbólumokba sűrítve nem egyéni helyzeteket mutat, hanem általános érvényű modellel, típussal dolgozik. Ő egyébként saját bevallása szerint csak azt tartotta megörökítésre érdemesnek, ami emlékezetében tömör élményként fokozatosan megért arra, hogy „kifesse magából”. „Megörökítésre csakis az érdemes, ami emlék, ami az élmény ereje által meg tudott maradni a látott dolgok ezrei közül. Ami azután megmarad, annak súlya van, ettől tud a jelenbe váltani, megelevenedni, tartalma felerősödik és emlék - művé, monumentummá nő.”⁸ Ars poeticának is beillő vallomása az alkotás folyamatát magyarázza: ahogy egy érzés, az emlék – egy fogalom – materializálódik, kézzelfoghatóvá válik.

Jól tudta, hogy nem festhet meg magánügyet. Súlyos mondanivalójával a világ gondját veszi magára és monumentális formában vetíti ki. Pogány Ö. Gábor szerint „volt benne elegendő áldozatkészség ahhoz, hogy mások helyett is eméssze magát.”⁹ Rég nem

⁶ Koszorús Oszkár: Kohán György Bártfay Ibolyához írt leveleiből. In: Új Auróra, 1979/3. 97-98. p.

⁷ Supka Magdolna, B.: Régi beszélgetés Kohán Györggyel. 20. p.

⁸ Supka Magdolna, B.: Kohán Györgyről. In: Művészet, 1963/2. 30. p.

⁹ Pogány Ö. Gábor: Kohán György emléke. In: Új Auróra, 1978/1.9. p.

egyedi eset, ami történik, amit lát: a megaláztatás, a halál, a gyász – emiatt általánosít, tipizál. Hogy megértsék, egyszerűen, érthetően beszél.

1935-ben rövid olaszországi tanulmányútjáról visszatérve láthatta: a második világháború teljes vértetben várja, hogy színreléphessen. Kohánt az évek során kilencszer hívják be katonának. Ami történt, az mélyen belevésődött, ugyanis 1939–49-ig hatalmas háborúellenes frízének terve foglalkoztatta. A *Háború emléke* nem egy megkeseredett, életunt ember látomássorozata, nem lehet az, hisz, ahhoz túl lendületes, indulattól sugárzó. Amit érez az fáj neki, mint ahogy mindenkinek fáj az élet pusztulását látni. Ha valakit annyira megráz egy halott varjú kiömlő vérenek látványa, mint őt, így, amennyivel nagyobb lépték az ember, annyival nagyobb az értetlenség, a gyász, annyival több a felmerülő kérdés. Az emberi nem tisztessége, becsülete és egyáltalán – a léte forog kockán, így a festő ijedtsége és indulata egyaránt érthető. Kozmikus méretű érzés ez, olyasféle többlet, ami igényli a monumentális formát, az erőteljes ábrázolást, de a részletezést, a mesét nem tűri. A gondolatok, amelyeket közöl, letisztultak, így az előadásmód egyszerű, a lényegyet nyomatékosító, a legapróbb modorosságot is kizáró. Az egész mű csúcspont, egy élet katarzisa, végső fájdalmas feszültség. A húr legfeszítettebb fázisa.

A közhelyszerűen „Magyar Guernicának” nevezett mű ideológiai párhuzamot mutat a honi képzőművészet több alkotásával.¹⁰ Az 1878-as párizsi világkiállításra festi Zichy Mihály *A rombolás géniusának diadala* című képét, amin az „Egyházat”, a „Családot” és az „Államot” ábrázolja. A „Pápaságot”, az eredeti, tiszta szellemtől eltávolodott vasikalapos intézményként láttatja. Politikai állásfoglalása korának zavargásaiban, harcaiban gyökerezik. Európa számos pontján a polgár szemével nézve érthetetlen öldöklés folyik, az állam marionett figurákként irányítja népeit, seregeit. A politikai kulisszák mögött folyó társasjáték zártkörű. E két malomkerék közt örlődik a legkisebb szent egység, a család, amelynek szimbóluma a gyermekét magához ölelő anya a kép előterében. Így ír a művész: „Tudom előre, milyen ellenzék vár...de bánom is én: csak a közönség értsen meg és nézze képeket, akkor céloim el van érve. Hadd fussa át képem a világot, mint egy fájdalmas és ijesztő sikoltás: ezt akartam.”¹¹ Zichy a haladás nevében protestál, hisz a forradalmi eszmék győzelmében és az emberi boldogság jövőjében. Lelkesültségében először egy húsz méteres vásznon kezdi el a munkát, de kényszerítő külső körülmények miatt majdnem a negyedére kell csökkentenie. A francia hatóságok nem tolerálták mondanivalóját, sértődöttségükben kitiltják a világkiállításról.

Fél évszázadot ugorva jutunk el Aba-Novák Vilmos két művéhez, a szegedi Hősök Kapujának 1936-os, első világháborús emlékművéhez és a Magyar-francia kapcsolatok című, egy évvel későbbi pannóvázlatához. A szegedi freskó megrázó erejű emlékeztető, nyílt utalás „a dinasztikus érdekeknek koncul vetett népre ...”, „a legmélyebb iszonyból felszökő sirám... a háborús vérontás ellen élmény erejű mementó”.¹² Az 1937-es párizsi világkiállításon Grand Prix-vel jutalmazott monumentális alkotás pedig a magyar hősiességre emlékeztet. A pannók „a magyar-francia történelem kapcsolatait s ezen belül népünk történelmi, kulturális létjogát példázta 220 négyzetméternyi falfelületen”.¹³

¹⁰ A művek közötti szellemi rokonságra *Supka Magdolna* mutat rá Műzsák, kik nem hallgattak c. írásában. In: Kortárs, 1991/8. 47, 50. p.

¹¹ *Bényi László és B. Supka Magdolna: Zichy Mihály. Művelt Nép Könyvkiadó, Budapest, 1953. 38. p.*

¹² *Supka Magdolna, B.: Aba-Novák Vilmos. Corvina Kiadó, Budapest, 1966. 86. p.*

¹³ *Supka Magdolna, B.: Aba-Novák Vilmos. 86. p.*

Kohán ismerte a Hősök Kapuját, a zárt rendben álló sisakos katonák sematikus, merev megformálása, akár élőket, akár holtakat ábrázol, rokon vonásokat mutat a két mű közt. Ezt látszik alátámasztani egy 1941-ben kelt levele: „Szegény Aba-Novák meghalt, nagy veszteség, nevében nézd meg a Hősök kapuját...”¹⁴ Akit kért, akkor még megtehetette, de a politikai kerék fordultával, néhány év múlva lemeszelték. (Restaurálása befejeződött, a közönségnek újra 2000. szeptember 28-29-én adták át.)

Az 1940-es évek első felében sok művészt készített alkotásra a világegés – aminek tanúja volt – többek közt Szalay Lajost, Martyn Ferencet és Bokros Birman Dezsőt.¹⁵ Az e témától ihletett művek egyszerre szolgálják az önkifejezés célját, de kortörténeti dokumentumok is egyben. A veszett kolosszus túl erőszakosan tolakodott be a művészek gondolataiba – ahogy az életébe is – így érzéseik kimondása kötelező számukra, különben megfulladnának. Hogy a közlésvágyhoz viszont milyen mértékben társul az isteni adomány – a tehetség és az eredetiség –, lemérhető a művek láttán. Ez az, ami igazán számít. „A jelentős műalkotás születésekor a művészt nem az vezérelte, hogy saját alkotói ambícióit ráerőszakolja a műre, hanem hogy annak szolgálatába állítsa őket. Ez a kölcsönhatás aztán személyiségét is gazdagítja... Az igazi művész fő feladata művének tökéletesítése”.¹⁶ És az igazi művész bizonyára maximalista is. Műve hatását magán méri le először – így ellenőrzi – ha nem találja megfelelőnek az érzelmi, gondolati reakcióját, biztosan hozzányúl a képhez vagy újra kezdi. Emiatt kell az alkotóban mindvégig meglennie az objektivitás képességének.

Kohán évekig foglalkozott a „Háború emlékével”. Több, különböző méretű szénvázlatot készített, amíg eljutott a végső formához, ahhoz a megoldáshoz, amely a Magyar Nemzeti Galéria tulajdonában van, és ami a Kohán Múzeum jelenlegi állandó kiállításának – a rendezés tematikája szempontjából – kulcsfontosságú darabja. Figyelmemnek e műre való fókuszálását a tanulmány címében foglaltakon kívül az indokolja, hogy bár a monumentalitás az ezt megelőző tárlatokon is jelen volt grafikákkal és táblaképekkel szemléltetve, ennek koncentrált lényege azonban, Kohán falfestészeti monumentalitása a „Háború emléke” által válik láthatóvá és érthetővé igazán. Fontos indoka továbbá, hogy a mű kiállításon közgyűjteménybe kerülése óta, tehát több évtizede, Gyulán pedig még egyáltalán nem szerepelt. Egy kollekción összeállításában az a legnagyobb tét, hogy sikerül-e rávilágítani ilyen jellegű lényegre.

A mozaiknak ez a terv az alapja. A festővel kötött szerződés a szénrajzzal milliméterre egyező kőmozaik-formába való átírásról szólt. A megbízott, a Barcsay-mozaikokat is kirakó Csákvári Nagy Lajos etyeki műtermében kezdte el a munkát, fekete, fehér és különböző árnyalatú szürke anyagot használva. Az átvételkor viszont a mű színes kövecskékből építkezett, amely problematikának lényege csak részben az, hogy a megállapodásnak ellentmondó beavatkozás történt; fontosabb, hogy a mű szellemiségével ellenkező, attól maximálisan idegen, naturális jelleget öltött. A Csohány Kálmánból, Gacs Gáborból és Supka Magdolnából álló zsűri mégis elfogadta, mert az újbóli felrakatásra nem láttak reális esélyt. A kő természetes színének eltávolítására, azaz az eredeti monokróm változat megvalósítására ma adottak lennének a technikai feltételek.

¹⁴ Kohán György levele Bártfay Ibolyához (Gyula, 1941. október 1.) *Koszorús Oszkár*: I.m. 49. p.

¹⁵ *Szalay Lajos*: Francia katonák a lövészárokból (1940) „1943. január”; *Martyn Ferenc*: A fasiszmus szörnyetegei (1944); *Bokros Birman Dezső*: Rökkant katona (1944)

¹⁶ *Karl Raimund Popper*: Bevégzetlen kutatás. In: *Pompeji*, 1995/3. 107. p.

Kohán életében minden egy kicsit későn jött. A nagy kiállítási lehetőségek, a kitüntetések és az a hatalmas falméretű feladat, amire mindig is vágyott, és ami annyira testhezillő lett volna számára. Persze – az előbb említettem – a mű az, ami igazán számít, de mereven sohasem lehet elhatárolni alkotójától, hisz a műalkotás eleven húsból sarjadt koronás fa. Ahogy megfogon a gondolat, megszületik, mint egy gyermek, vérell és könnyel, az isteni szellemtől átítatva, és éli az életét örökös oda-vissza ható kapcsolatban az emberiséggel és a kozmossszal.

A szénvázlatok érlelődő változása, fejlődése a gondolkodás és a látás tisztulását mutatja. A figurákat van, hogy lényegükben változtatja meg, áthelyezi őket vagy új elemeket hoz be – mintha minden új felfedezéséről tudósítana.

A teljes mű látszólag különálló részekből épül fel, de egy dolog, a lényeg összeköti: a mondanivaló egységes tartalma. Egészében szuggesztív erejű montázs. Az első teljes nagyságú próbálkozása a szó lexikai értelmében is montázs: „kompozíciós eljárás, amely időben és térben egymástól távol eső, de egymással asszociatív kapcsolatban álló dolgokat helyez egymás mellé.”¹⁷ Korábbi rajzaiból kivágott részeket illeszt össze tetszőlegesen, látszólag minden kompozíciós-formai szabály kizárásával. A teremtő gondolat tartja össze, enélkül széthullana. A vágya „kiszabadulni a merevségből, az egynézőpontúságból.”¹⁸ A statikus kifejezőmód helyett a mozgalmasságot választotta, ahogy életében a polgári állóvíz helyett a tajtékzó hullámon egyensúlyozó tengerészsorsot.¹⁹



2. kép. A Háború emlékéhez I. (1940)
papír (kasírozva vászonra), kréta; 234 x 225 cm. J.b.l.: Kohán
Kohán Múzeum, ltsz.: 79.450.1 (fotó: B. B.)

¹⁷ Művészeti Kislexikon. szerkesztette: Lajta Edit, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1973. 397. p.

¹⁸ Végvári Lajos gondolata, Montázs, összeállította: Horányi Özséb, Tömegkommunikációs Kutatóközpont kiadása, Budapest, 1977. 21. p.

¹⁹ Kohán Bártfay Ibolyának írja Gyuláról 1942. május 1-jén kelt levelében: „A művészet a legnagyobb valami az ember életében, azt azonban tudod, hogy a művész, ha bármilyen lángelme is, kíméletlenül ki van zárva a polgári élet biztonságából. Szerencse és sorskérdés, hogy ezt át tudja törni, ha bírja idegekkel és testi-lelki erővel. Ilyen állapotok között egy művész kifejlődése is ezerszeresen nehéz. Én műkereskedőnek soha nem dolgozom, és ezentúl sem fogok. Így életemet, mint egzisztenciát tekintve bizonytalanabb, mint egy utcaseprőé.”
In: Koszorús Oszkár, I.m., 102. p.

A mű balról jobbra történő olvasásával eljuthatunk ahhoz a lényeghez, amit Kohán közölni akart. Igaz, semmi sem egyértelmű, mégha a figurák „magukért beszélnek” is. Az értelmezés folyamatába személyes vonásaink is beékelődnek, a tudott dolgokat érzelmeink szemüvegén keresztül szemléljük. A téma, mint konkrétum adott, erre külső körülményként évtizedes felejtés rakódott rá, némi empatikus képesség viszont teljes valóságában újjáélesztheti, hisz az érzelmek ugyanolyanok nem ötven, de még talán nem is öt-ezer éve. (I. képmelléklet)

A fríz a művész látomása, de a kép középterében egy anya álarca mögé bújik, aki fia halálának víziójától annyira elszörnyed, hogy kezével takarja el a szemét. Fájdalmasan kínzó extázisában ajka résnyire nyílik, mint Bernini Szent Terézéé.



3. kép. Háború emléke / részlet (1968)
kőmozaik; 245 x 958 cm (teljes méret)
Szakszervezetek Háza, Székesfehérvár (fotó: Gy. G.)

A balszélső negyed a festő alkotói önvallomásának is tekinthető. Az első nagyméretű szénvázlathoz képest lényegivé redukálódott az ábrázolt nőalak. A Nemes Lampérth fel-fogásában megfogalmazott aktot lényegileg átformálta, így egységesebb, egyöntetűbb hatást ért el. A Nő, ahogy metamorfózisa során torzóvá lett, még dinamikusabb, valamint a kőmozaik technikájából adódóan a már addig is konstruktív és expresszív jelleg sokszorososan felerősödött. Kohánra is érvényes az, amit Németh Lajos ír Nemes Lampérth Jó-zsefről.: „Az anyag nem mint a megszilárdult matéria, a nyugalom ekvivalense jelentke-zett művészetében, hanem mint a belső feszültség pillanatnyi erő egyensúlya, az anyaggá válás drámájának formává tömörülése.”²⁰ Mindkettőjükre hasonlóképp hatott a há-ború: látásmódjuk súlyosabbá vált, stílusuk pedig egyre tömörebbé.

²⁰ Németh Lajos: Modern magyar művészet, Corvina Kiadó, Budapest, 1972. 60. p.

A pokol kapui egymás után nyíltak meg Kohán előtt, tanúja volt annak, hogy szerelmes Múzsáját, a Művészet Istenasszonyát hogyan csonkítja meg a valóság. Azt rajzolta tehát, amit látott. Egy gondolat megtestesülése ez, a kimondhatatlan kimondása. A torzó fölötti zongora klaviatúrájából kinövő kezek teszik hangossá a pillanatot a katonacsizmák dobogásával együtt. Beethoven megtestesülése ez, akinek minden műve „az ember hitének, reményének, titkos álmainak, és a kétségbeesés ellen folytatott heroikus küzdelmének mélyen megindító kifejezése.”²¹ A zene érzelmi tartalma és annak hatása alól nehezen tudjuk kivonni magunkat, mert a legrejtettebb lényeket szólítja meg bennünk.



4. kép. Zongorázó (é.n.)
papír, kréta, grafit; 52 x 54 cm. J. n.
Kohán Múzeum, ltsz.: 80.11 (fotó: B. B.)

A Zongorázó című tanulmány figurájának keze a Magyar Nemzeti Galéria-beli szénvázlatra változtatás nélkül került fel; a mozaikon jócskán veszít finomságából, helyette viszont keménységet, erőt és lendületet kapott. Dinamikus és harmonikus egyszerre, ugyanúgy mint egy Beethoven-szimfónia, amiről azt írja Schopenhauer, hogy „valamennyi emberi érzés és szenvedély megszólal (benne): öröm és bánat, szeretet és gyűlölet, félelem és remény ..., megszámlálhatatlan finom árnyalatban.”²²

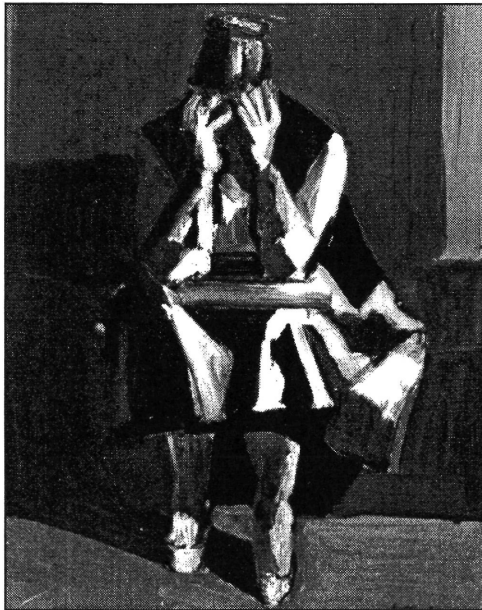
Kohán színről-színre mutatja be a háború közvetlen és közvetett áldozatait, ellenpon-tozva a civilizáció által létrehozott szépség néhány szimbólumával – egy korinthuszi oszlopféjjel és egy gótikus katedrális trifóriumával. (Mindkettő a bal felső ténnyedben legfelül látható.) Ez is mutatja, hogy a festő ebben a művében sirat és nem kesereg. Emlék, emlékezés ez, de vége van már a borzalomnak, a billentyűkön is a befejezés akkordja hangzik fel és úszik a jövőbe a visszhanggal együtt. (II. képmelléklet)

Baloldalon egy ló tetemének körvonalai tűnnek elő, a kezek már lezongorázták sorsá-nak dallamát. Azoknak az embereknek, akik közül Kohán is származott, az életet meg-

²¹ Karl Raimund Popper: I.m., 106. p.

²² Karl Raimund Popper: I.m. 109. p.

tartó és tápláló munka jelképe a ló, maga az erő, a tüzes energia, akár hámot, akár nyeret tesznek is rá. Ez látható a *Csend* című képen (III. képmelléklet), aminek többszörösen párhuzamos, horizontális szerkesztésmódja a koporsóban fekvő halott egymás mellett futó tengelyeire emlékeztet. Az érem másik oldala ez, a borzalmat túlélő, vezető nélkül maradt állat – az örökké viselt szemellenzőt sincs, aki levegye róla – a tehetetlenség, a megtört ösztön, ami a halott gazdához köti, nem engedi, hogy továbblépjen. Fabábúkká merevedett embertestek fekszenek előtte, és mögötte is. Rájuk nem taposhat, át nem ugorhat rajtuk, ahogy az ember sem tud a gondokon átszökkenni. Kitérni pedig az embernek is csak annyira könnyű, mint itt a lónak oldalra lépni. A jelen arcának sötét oldala árnyékolja be a gondolatait és az eget. Az élet értelmének-értelmetlenségének az önmarcangolásig vitt mérlegelése ez, ami Kohán képein számtalanszor megjelenik, így a *Lelőtt varjú* és a *Töprengő* címűn is. Ez utóbbi, a térdén könyöklő, arcát kezébe temetve ülő női figura több színváltozatban is megjelenik, ehhez hasonló kompozíciója a *Gyász* is.



5. kép. Töprengő (é.n.)
olaj, farostlemez; 62 x 50 cm. J.j.l.: Kohán
Kohán Múzeum, ltsz.: 79.108.1. (fotó: B. B.)

Ahogy Kohán a *Lelőtt varjú*, *Jégvirág* című képeinek születéséről vall, megmutatja érzékenységét nemcsak a tragédia felfogása iránt, de a gyakorlati oldalát is, hogy azt meg is tudja mutatni másoknak munkáin keresztül.²³

A mozaik elemei egy komor paletta egyszerre égető és fagyos festékfoltjai. Vannak visszatérő momentumai, mint a rohamsisakos katonák átvonuló vagy mozdulatlan

²³ Supka Magdolna, B.: Kohán György, In: A Magyar Nemzeti Galéria Évkönyve 1970/1. főszerkesztő: Pogány Ö. Gábor, Budapest, 1970. 228. p.

dermedt csoportjai, kiknek a mellére kitörölhetetlenül felvésettek a gladiátorok köszöntő szavai: „Morituri te salutant”. Testük és lelkük felett már nem rendelkezhetnek, a „heka-tomba-hektográf” kezébe kerültek. A zongorázó kezek felett csak sisakok, a középrészen sisakok és szuronyok jelennek meg úgy, mintha ember nem is tartozna hozzá, a katona attribútumai ezek. Személyiségétől teljesen megfosztva, az egyénisége megsemmisítve, egy kódszám, egy rangjelzés maradt – ez ő, az új gyártmány. Ez az egyik ok, ami miatt tipizáltak a figurák, a másik, hogy érthető legyen, amit mond, mert Kohán nem magának alkot. Ebből fakadóan egyszerűen kell fogalmaznia, ugyanúgy, amilyen egyszerűen élt is, hogy megőrizze tisztánlátását. Még e mesterséges kompozíció esetében is fontos volt számára az életszerűség, de úgy, hogy a kubizmust teszi életszerűvé. Élek nélküli geometrikus szigor ez.

A torzótól jobbra koporsóra boruló nőalak temeti arcát a tenyerébe. Az első szénvázlaton egy szintén koporsóra görnyedő, imára kulcsolt kezű, fekete kendős, szikár parasztasszonyt szerepeltet, aki testben és lélekben egyaránt megtört. Ez a figura *Sirató* címmel táblakép változatban él tovább, mert a mozaik alapjául szolgáló terven már az előbb bemutatott alak jelenik meg – az élete teljében lévő nő, aki teltségével, erejével szolgálhatná az örökké élő világrendet, de férje halott, s így félig ő is az. Amíg begyógyul a sebe, lehet, hogy hegyek omlanak le. Ő is, több más szereplővel együtt, később önálló kompozíciók megfestésére ihlette Kohánt. A *Meghalt* című kép (IV. képmelléklet) témája a legnagyobb fájdalom elviselése, az állhatatos emlékezés és az ebből következő engesztelhetetlen gyász.



6. kép. Katona (1939)
papír, grafit ; 80 x 56 cm. J.n.
Kohán Múzeum, ltsz.: 79.250.1. (fotó: B. B.)

Mögõtte a menetelõ katonák mellett egy kiáltó száj, talán a vég elõtti utolsó hangok hagyják el, aminek lenyomata a sirató asszony szívében kitörõlhetetlenül megmarad. Tõle jobbra valószínûtlenül a szerkezetbe ágyazott, sírgödreben, kendõje által keretezett arccal fekvõ „holttá-változott termékenység-nemtõ-anya képe.”²⁴ Mellette mintha sziklahasadékok lennének megformálva, ugyanúgy, ahogy a jobb szélén, de itt a kõtõl egy halott férfifej túnik elõ, párjaként az elõzõ, négyzetbe foglalt nõinek. A férfi igazából nem elõtúnõ, inkább olyan, mintha az õsanyagba készülne visszaolvadni, s az anyaföld mint gyermekét fogadja vissza karjaiba. Mindkettõ keményen megformált, az acrot síkokra bontó, nem részletezõ, de mégis egyértelmû, hatásos ábrázolás. Majd újra katonák jönnek, szuronyaik egymásmellettiségével hasítják még tovább az egyébként is felszabdalt teret.

Pusztán katonát ábrázoló képe nincs Kohánnak, az itt bemutatott *Katona* is érzelmi oldalról közelíti meg az egyenruhát és a fegyvert. Újra nem egyéni katonát látunk egyéni menyecskétõl búcsúzni, ugyanúgy, ahogy ez a helyzet is általános, lehetne francia vagy orosz elváló szerelmespár is. Minden sötét, csak a szurony és a sisak fémes csillogása villan fel a rajzon. A szemek árnyékban vagy takarásban vannak, de a férfi lemondó arc kifejezése és a lány görcsösen nyakába kapaszkodó ujjai annyira beszédesek, mintha regényben olvasnánk a haza szolgálatába lépõ ifjú távozásáról.



7. kép. Háború emléke / részlet (1968)
kõmozaik; 245 x 958 cm (teljes méret)
Szakszervezetek Háza, Székesfehérvár (fotó: Gy. G.)

²⁴ Schéner Mihály: Gondolatok Kohán Györgyrõl. In: Új Auróra, 1983/3. 87. p.

Ezek a „halál-orgonasípjaként” meredő szuronyok a tekintetet is fölfelé irányítják el- lenállhatatlanul.²⁵ Itt a mértani középpontban van a mű egyik legrejtélyesebb ábrázolása. Az egészen ez az egyetlen kép, amelynek világos a háttere, és így máris vonzóvá teszi az egyébként is figyelemre méltó figurát.

A világos mező egyfajta transzcendens jelleget kölcsönöz, a gyermeki ártatlanság je- gyeit viselő tiszta arcot megfoghatatlannak, magasabbrendűnek mutatja. A különböző méretű kőkockákból kirajzolt hullámzó formák leheletfinom szárnyként fedik be testetlen testét. Lehet, hogy esküvői ruhájában elhagyott ara emlékképe ő, de az is lehet, hogy an- gyal, aki a világégés közepette jelenlétével ad hitet, reményt, gyógyító feledést mind- azoknak, akik még képesek arra, hogy megpillantsák a nagy összevisszaságban. Ezt a fel- tételezést a montázs-vázlaton levő hatalmas szárny is alátámasztja, amely konkrétan meg- rajzolt, de szervesen egyik figurához sem kapcsolódik.

Továbblépve a már említett, szemét eltakaró asszony-kép alatt a kíneservtől megre- pedt földet, egy sírgödört látunk a súlytól beszakadva, amit hordoznia kell. De, hogy va- lóban ezt látjuk-e, arra csak maga a festő tudna teljes bizonyossággal válaszolni, mert a mozaik egészen meglehetősen kisszámúban vannak az egyértelmű elemek. A megértéssel, elemzéssel való próbálkozások olykor mellékvágányra vihetik a szemlélt. A ma műél- vezőjének legalább olyan nehéz dolga van, mint művészenek. „E kor sajátosságát abban láthatjuk, hogy a művész szubjektivitása anyaga és alkotása felett áll: nem uralkodnak többé rajta a tartalom és a forma már magában meghatározott körének adott feltételei, ha- nem teljesen hatalmától és választásától függ mind a tartalom, mind ennek alakításmód- ja.” – írja Hegel a legújabb kor művészetéről.²⁶ Az alkotónak az általa „megtalált” tartal- mat tehát „csak” a legmegfelelőbb formába kell önteni, megfelelőbe a téma, a saját mű- vérszi álláspontja és a „közönség” szempontjából. Ha túl szubjektív az állásfoglalás, nem lesz, aki megértse, és az alkotás folyamatának az eredménye az lesz, hogy a művész és a mű farkasszemet néz a befogadóval. Ez a probléma egyáltalán nem újkeletű, és nem is ez volt az oka annak, hogy a műkereskedelem nem számította dédelgetett kedvencei közé Kohánt. Nem arról van szó, hogy nem értették, hanem, amit gondoltak és éreztek a hatá- sára, az a legkevésbé sem volt kellemes. Kohán úgy vélte, hogy az emberek tömegeinek fest; az, hogy csupán lírai témáit és csendéleteit kedvelték, nem készítette arra, hogy kife- jezőmódján változtasson. „Ez a hangvétel, amely kevesli a szobalevegőt, és ez a monda- nivaló, amely kinötte a kisügyek házipapucsát.” – írja Supka Magdolna összegzőképpen, de magyarázatként is szolgálva az előbb felvetett kérdésre.²⁷

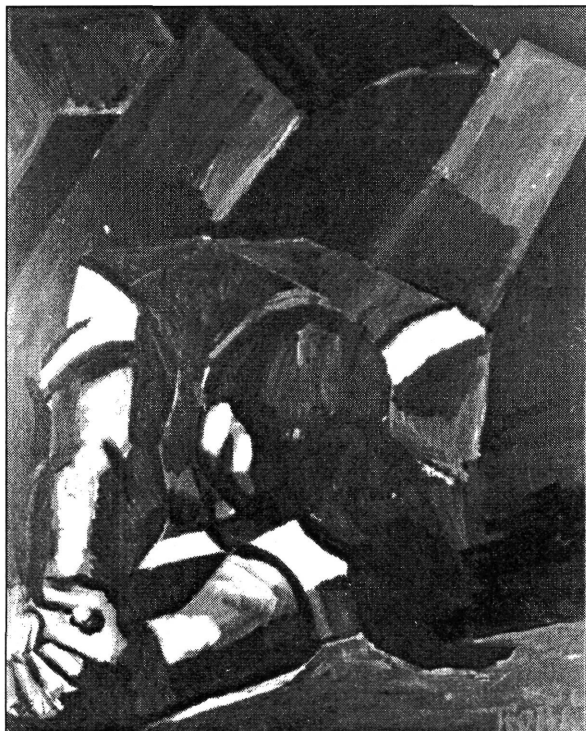
Visszatérve a mozaikhoz tehát, az ábrázolás típusainak nyelvén beszél, de mégsem állítható, hogy minden mozzanatot értenénk. A gondolatot elindítja, megmutatja, hogy mihez kell kötni, de be nem fejezi – ez az, ami ránk vár, az, hogy eldöntsük: a sír sötétje vagy az éjszaka palástja terül abban a pillanatban ránk, amikor ehhez a részhez érünk.

Majd egy erőteljes rövidülésben ábrázolt robusztus nőalak végső elkeseredésében a földre hajol, összekulcsolt kezét előrenyújtja. Kohán még évek múlva is visszatér hozzá.

²⁵ Schéner Mihály: I.m. 87. p.

²⁶ Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Esztétikai előadások II. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1980. 176. p.

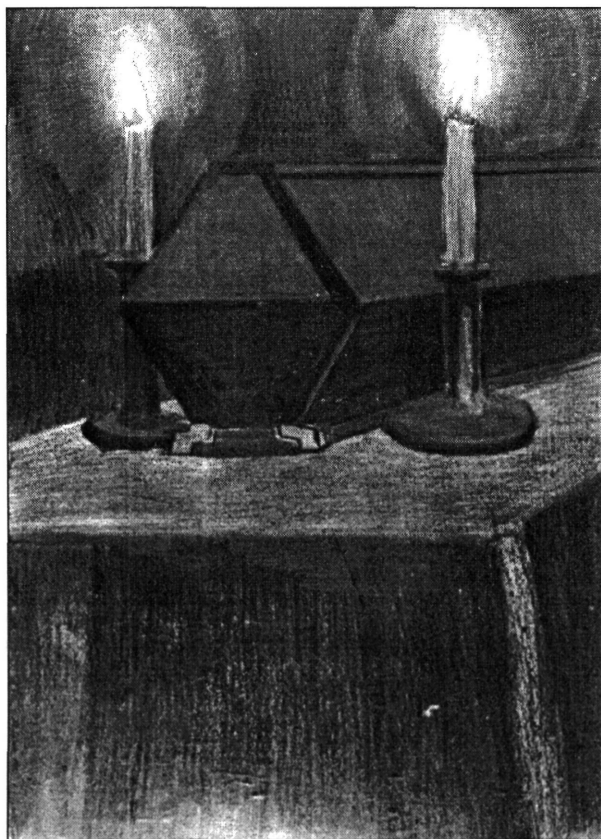
²⁷ Supka Magdolna, B.: Kohán Györgyről. In: Művészet, 1963/2. 29. p.



8. kép. Háború emléke (1960-as évek eleje)
olaj, farostlemez; 160 x 134 cm. J.j.l.: Kohán
Kohán Múzeum, ltsz.: 79.242.1 (fotó: B.B.)

A fent bemutatott olajkép húsz év múlva született. Megformálása ugyanannyi indultól fűtött, az erőteljes, tiszta színek intenzitása fokozza lángolását. Az ing töretlen fehérje kikiabál a képből, hidegsége józanságot sugall, a néhány tiszta vörös, sárga és kék folt az élet menedékévé válik belső feszültsége által. A figura monumentalitása az egészbe ágyazva is szembetűnő, de önállóságában még nyilvánvalóbb, hisz a monumentális nem a nagy méretet jelenti, legkevésbé pedig a kicsi méretarányos felnagyítását. Néhány centiméteres rajzai is nagyvonalúan megformáltak, ami azt jelenti, hogy Kohánnak eleve a látásmódjában keresendő munkáinak hatalmas volta. Hisz az monumentális, ami arányaiban monumentális. Kvalitását e téren művei bizonyítják.

Az összeállítás részeit több helyen is sziklaköteg-ábrázolások választják el vagy kötik össze, a téma keménységét a kő keménységébe való átírás hangsúlyozása képpen. A földre görnyedő asszonyalakot dolomitszerű sávok választják el a ravatal utolsó lépésének befejező mozzanatától, a két gyertya által őrzött, lefedett koporsótól. A holtak háza, a koporsó geometriája szerkezetében alig különbözik az átláthatatlan éjszakába állított tanyatestektől, és amelyben mindenkinek akkora tere adatott, amennyit a koháni dráma neki engedélyez. A mellette lévő gyertyák fény-udvarba zárt energiája kíséri útján az ismeretlenbe a halottat.



9. kép. Ravatal (é.n.)
papír (kasírozva farostlemezre), viasztempera; 87 x 60 cm. J.n.
Kohán Múzeum, ltsz.: 79.286.1 (fotó: B.B.)

Ugyanez a kompozíció ismétlődik a *Ravatalon*, aminek drámaisága a konstrukció azonossága miatt megmarad, de hidegségét a finom, bensőséges színhasználattal tompítja. Mintha megértette volna azt, hogy az emberi élet szükségszerű velejárója a halál, hisz születésünktől fogva, kerülőutakkal bár, de állandóan e cél felé menetelünk.

Újra a mozaikot nézve láthatjuk, hogy „megismétlődik a koporsó-háztető struktúrája egy női arc fejkendőjét motiválva.”²⁸ Ez a figura több technika – és színbeli változatot megélt *Gond* címen. Az itt bemutatandó kép egy többfigurás példa, a tárgyalt művön lévőhöz képest fordított állású, de komolyságában azonos szintű. A drapériák konstruktív megformálása, az asszonyi test tömörítő egyszerűsítése, a fény-árnyék által geometrikus formákba való sűrítése összeforrasztja a nagy mű szellemiségével.

²⁸ Schéner Mihály: I.m. 87. p.



10. kép. Háború emléke /változat (1940-es évek)
papír (kasírozva farostlemezre), kréta; 240 x 138 cm. J.n.
Kohán Múzeum, ltsz.: 79.260.1 (fotó: B.B.)

Kohán jól tudta, hogy az általa kívánt hatás megfelelő segítője a forma- és a mozdulatismétlés, valamint a szimmetria, ahogy ezt az egyiptomi művészet is példázza. Sisak- és szuronyábrázolásai is ezt az elvet követik, így önkényesnek tűnik, hogy a mozaik megvalósításakor egy sisak-csoportot kiemeltek a *Ravatal* – képtől balra. Valószínűleg a túlzott zsúfoltság elkerülése érdekében történt ez a változtatás, amely az önkényes színezéssel együtt olyan mellékutakra viheti a nézőt az értelmezésben, amely az eredeti alkotói szándéktól távol áll, viszont indokolható azzal, hogy a mellette lévő, gondosan megformált férfialaknak elegendő teret adjanak.

A jobboldal utolsó képkockája fent egy profilból ábrázolt, arcát lepellel övező asszonyfej. A teher, amit cipelnie kell, a végletekig meggyötörte, szenvedése a csúcsponton túljutott, kínzó lázából a kényszerű belenyugvás szomorúsága maradt további élete esszenciájaként. Amikor a sírás hosszú idő után elül, ilyen homályos, keserű érzés marad utána. Sós könnyek folyama véste arcára a mély, fekete ráncot. Apró áradat, ami gyorsan zsigereli ki a szívből az örömek még az emlékét is.

A festőt hajdan jól ismerők szerint ez egy személyes vonatkozású részlet, egy családi kettősportré: gyermeki szeretetével fanatikusan övezett édesanyja ő, akinek mindvégig meg kívánt felelni, előtte bizonyítani, de választott és őt isteni akarattal irányító hivatása gyakran ezzel ellentétes tettekre és életvitelre kényszerítette. Az állandóan sújtó, lélekölő, testnyomorító kínlódásnak sem adta meg magát, csak anyja előtt kellett eltitkolnia,

amennyire lehetett, hogy legalább őt kímélje. Ugyanennek az arcnak másik énje a festő önmaga, ahogyan Shakespeare is mondja: „Anyád tükre vagy...”.²⁹ A testből született test és a lélekből született lélek azonos, de mégis különböző, mintha egy dimenzió választaná el. Ugyanannak az áramlatnak más-más örvénye, de mégis mindenkinek a saját útját kell járnia, ahogy a gyermek nem járhatja a szülei útját, nem élheti az ő életüket.



11. kép. Háború emléke / részlet (1968)
kőmozaik; 245 x 958 cm (teljes méret)
Szakszervezetek Háza, Székesfehérvár (fotó: Gy. G.)

Az arc ábrázolása szigorú szerkesztésmódjánál fogva minden esetlegességet kizár, az anekdotikus jelleget messze elkerüli, mégis beszél hozzánk önmagáról. A fegyelmezett konstrukciót finom hangsúllyal teszik jellegzetessé a színben és formában jól megválasztott kőcsockák. Ez az egyszerűen megformált figura a *Háború emlékének* egyetlen nyitott szemével hangsúlyozott, a külvilágra kitekintő szereplője. Az előbbi a mozaikváltozatra érvényes, a grafikán lehunytt szemmel jeleníti meg a festő a figurát azért, hogy a fájdalom megmutatását távol tartsa a teatralitástól. A másik értelmezés szerint viszont az alak ébersége révén viszonylag objektív szemlélője tud maradni a történeteknek. Távoli, óriás sziklák mögül emelkedik ki, megközelíthetetlen pozíciójából mindent látó

²⁹ William Shakespeare: II. szonett / részlet. William Shakespeare: Szonettek, Szukits Könyvkiadó, Szeged, 1995. 8. p.

szemével révül el az idő hármasságának valós és valóságos felüli szférájában. Ahogy Apollinaire az egyéniség istenítését jelöli meg az alkotói szándék részeként a tisztaság megbecsülésével, az ösztön megkeresztelésével és a művészet humanizálásával együtt, úgy élt Kohánban is a festői gög mellett a féktelen öserő, a tudás és a szentség iránti mély alázat. Ennek a valamilyen szinten mindenkiben meglévő dualista párharcnak művészi megvalósulása adja, hogy Kohánnak sikerült elragadtatást keltenie.³⁰

„Dante Infernója ... költözött ki a föld felszínére”, de az utolsó térrészben csatarendben álló katonák már megváltották kínjaikat halálukkal.³¹ Az ő apoteózisuk ez a kép, a befejező, ünnepélyes jelenet. Az egyenruha alatt romló csontvázza aszott test megtisztul, megnemesedik, mennyei hadsereggé emelkednek. A végső - végtelen pont ez, ahonnan csak egy új élet erejével lehet továbblépni.

Kohán a névtelen hősöknek állít emléket, de a szándék keresésekor nem lehet általános értelemben gondolkodnunk, hisz az egyes ember hősiessége az alapja. Ő ezzel a művel teljesítette a küldetését, reménye, hogy betölti feladatát, évtizedek elteltével valóra vált. Mondhatta volna akár azt is, amit Beethoven D-dúr miséje ajánlásában: „Szívből jött; találna bár újabb szívre.”³²

Kohán a *Háború emlékéből* motívumok szempontjából – mint láttuk – évekig táplálkozott. Ennek oka nem ötletihány vagy az érzékenység, a fogékonyság eltompulása volt. „A holtak mondott tárgyak feszes moccnásait, növekvő neszeit” nem tudta gondolataiból kizárni fiatalon sem, az idő elteltével pedig egyre kevésbé.³³ René Magritte pályája alkonyán festette meg nagy összegző művét, felsorakoztatva munkásságának legeredetibb figuráit, legteljesebb szimbólumait. Kohánnál ez fordítva történt. Harmincévesen egy kész ember, egy kész művész érettségéről tett bizonyosságot. Olyan látványvilágot, látványt tudott grafikáin és festményein is megteremteni, aminek „semmi köze a látványosság-hoz”.³⁴ Élettörvények szabta elvei határozták meg a tartalmat és a formát attól kezdve, hogy saját hangjára rátalált.

Megemlékezni egy életről, egy érzés megszemélyesítőjéről, egy embertípusról – voltak leggyakoribb, summázattal felérő témaváltozatai. Színesebb, könnyedebb, így kedélyesebbnek ható csendéletei, enteriőrjei, lírai, olykor lágy dalként ható – kezdetben orientalizáló – kompozíciói meghatározott szerkesztési szabályokhoz igazodnak. Ugyanezt az intranzigenciát tükrözi színépítkezése is, kizárva a véletlent, mint lehetőséget. Tudatosságának igájába fogta szeszélyeit, hogy látószögét horizontálisan és vertikálisan is maximális nagyságúra tágíthassa.

Az emlék-állításnak a *Háború emlékéhez* hasonlóan mesterséges formációja – csak kisebb léptékben – a *Hant* című képe.

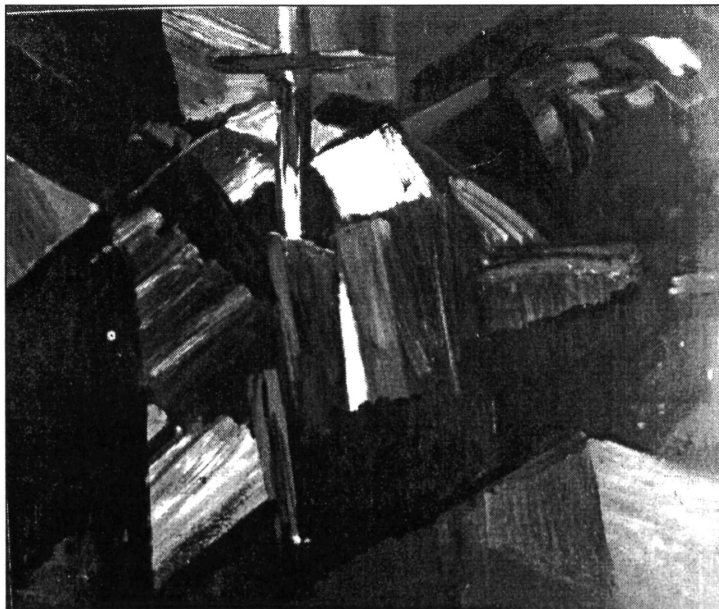
³⁰ *Guillaume Apollinaire: A kubista festők. „A tisztaság megbecsülése, az ösztön megkeresztelése, a művészet humanizálása és az egyéniség istenítése.”* Corvina Kiadó, Budapest, 1974. 50. p.

³¹ *Schéner Mihály: I.m. 87. p.*

³² „Vom Herzen-möge es wieder - zu Herzen gehen.” *Karl Raimund Popper: I.m. 108. p.*

³³ *Féja Géza: Törzsek, hajtások. Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1978. 198. p.*

³⁴ *Kassák Lajos: Élünk a mi időnkben. Magvető Könyvkiadó, Budapest, 1978. 5. p.*



12. kép. Hant (1960-65 között)
olaj, farostlemez; 114 x 135 cm. J.n.
Kohán Múzeum, ltsz.: 79.155.1 (fotó: B. B.)

Itt a geometrikusan stilizált, lényegretörő, a valóságtól elszakadt kifejezőmódot a negatív kisugárzású témával a színszerkesztés köti össze. Arra nem is gondolhatunk, hogy szeszélyes stílusgyakorlat lenne a kép, az, hogy az első-, másod- és harmadrendű színek rendszerének elmélete lépésről-lépésre leolvasható róla, a véletlen műve. Azé a véletlené, amely a képzőművészet, a zene, az irodalom és a film néhány nagyságának kezét vezette, hogy a tudatalattijukban rejtőző, a természet ősi rendjéhez illeszkedő *sectio aurea*nak, az aranymetszés szabályának megfelelően építsék fel alkotásaikat. A pillanat hangsúlyozása, egy részlet hangjának felerősítése a *Hanton* a színek nyelvén, a színeknek az érzékekre, a gondolatokra gyakorolt hatása révén történik. Tehát a külső természetből meríti erejét és a belső természetben fejt ki hatását. Ez a fajta körüljárás a halál nyugalomába dőlt testet és az előtte feltörő, megszentelő keresztet a környezet konstruktivista felépítésével együtt a színek hőfoka szerint tapogatja le. Főlősleges fenntartások eltörlésével kimondott búcsúszórol, az emberszeretet hangján megfogalmazott végtisztességről beszélhetünk.

Mindeközben Kohán művészi fejlődése leginkább személyes ügy, az ő személyes ügye. Ötször kap önálló lehetőséget Hódmezővásárhelyen és részt vesz ugyan csoportos kiállításokon, de látszik, nem ez az olyannyira várt bemutatkozás, kitarulközás lehetősége. Megrendelésre nem hajlandó festeni, mások által meghatározott témát és előadásmódot nem tud saját gyermekeként táplálni és felnevelni. A fennálló államrendnek – bármilyen lett volna is – nem akart fejet hajtani, az akkori politikai rendszer diktálta irány „kelepcéjéről” pedig így vall: „Azért egyszer, rövid időre kifogott rajtam... Nem a naturalizmus, – az ellen csak rajzolni kell tudni ... Kosztümbe volt öltözve –, azt hittem történelmibe. „Szoc. réal.” volt a beceneve. Nem tudtam, hogy felvett név. Nem volt jó a szima-

tom. Nem voltam beoltva ellene, mint a polgár, akinek féltestvére, így kitermelhetné magában az antiszérumot. Én kemény parasztcsaládból származom. Kemény volt a sorsom. Kemény lettem én is. Ezért kívántam legalább nekik, az enyéimnek a könnyebbet, a derűsebbet. Nem vettem észre, hogy az enyéimnek mások, a nyájasat szánják a művészetben. Míg aztán ettől, egyik képeken a kenyérszélő menyecske arcának a színe, egy kicsit marcipánosabb lett... Megdühödtem. Azt hittem, hogy a szín a kerítő. Benyálazza az illatot, a formát. Mikor aztán rájöttem, hogy ezek még csak a csápjai a negédnek, mely valójában a tartalomra les, – akkor végeztem vele!”³⁵ És ekkor megteremtette saját stílusát: a szocialista realizmus közepette olyan realizmust, aminek nem volt kapcsolódása a naturalizmushoz, most nem is beszélve kubista jegyeiről.

Állami megrendelést nem kapott, de magángyűjtemények szép számmal rendelkeznek Kohán-művekkel. Nem nagyvonalú mecénástevékenységről van szó, hisz a festő a kölcsöntől a jó szóig mindent képeivel honorált – sokszorosan. Tárlatok kapcsán nyert jelentősebb bevételről életrajzírói nem számolnak be. 1967-ben már a halála után Hódmezővásárhely egy magángyűjtők anyagából válogatott tárlatot rendezett. A nagy többségében helyi tulajdonosok majdnem 400 művet bocsájtottak a szervezők rendelkezésére, de ez csak töredéke a magánkézben lévő munkáknak.

Kétségtelen, hogy alkotásai a művészetnek nem lakberendezési elemmé degradált tárgyai, amelyek hízelegnek a műgyűjtőnek. Ahogy felforgatják az ember érzéseit, úgy hozzák mozgásba környezetüket is. A polgári lakások nyugalma átveszi a képek rezgését, sugárzását, de többségüknek jóval nagyobb léptékű térre van szüksége, hogy lélegezni tudjanak. Akik viszont a megfelelő térrel rendelkeztek, évtizedekig nemigen kértek a Kohán-féle életérzésből. Aragon szerint „bizonyos, hogy a társadalom, amelyben élünk arra kényszeríti a festőket, hogy olyan rabszolga- és prostituált sorban tengődjenek, amilyenben a XVI. századi velencei művészek éltek.”³⁶ De Kohán túl büszke volt ehhez, magát szabadította fel a „pénzszolgaság” alól.³⁷

Kifejezőmódjában egyre tisztuló, de drámaiságában semmit sem csökkenő művek születnek évről évre, évtizedről évtizedre. Tudatos szándéka a minél egyszerűbb, nagyvonalúbb ábrázolás, hogy egy egész gondolatsort, élettörténetet tudjon néhány vonalba belefoglalni. Amennyire szabad volt életvezetésében, annyira szigorú volt az alkotásban. A szervezett rend jegyében megfogalmazott elementáris rajz és festészet fokozatosan érzellemmel átítatott kristálytisztá szerkezetté lényegült.

1959-ben a Múcsarnok Kamaratermében tizenhat nagyméretű olajképet és tizennégy grafikát állít ki. Lüktető színdramái és a *Háború emlékének* szénvázlata mellett művészetének „szerelemgyermekai”, a vastag körvonallal összefogott, duzzadó formákat teremtő vonalrajzai voltak megtekinthetők László Gyula megnyitóbeszéde után.³⁸

A következő év egyik szemével sírva, a másikkal nevetve állt Kohán elé. A Tornyai-plakett után most Munkácsy-díjat kapott, és a nyugat-európai bemutatót annyira áhító vágyra válaszképpen egy távlati ajánlatot Albániába. A rendezést neki magának kellett volna elvégeznie, de nem élt a lehetőséggel. Inkább azzal a gondolattal próbált megbarát-

³⁵ Supka Magdolna, B.: Régi beszélgetés Kohán Györggyel. 15. p.

³⁶ Louis Aragon: A kollázs. Corvina Kiadó, Budapest, 1969. 35. p.

³⁷ Louis Aragon: I.m. 35. p.

³⁸ Supka Magdolna, B.: Kohán György. In: Hitel, 1992/1. 33. p.

kozni, hogy a szakma gigászi arányai miatt a mexikói Riveraval, Siqueiros-szal és Orozcoval rokonítja, nem találván európai párhuzamot.

Hogy ez a számára igazi hírnevet szerző időszak miként érintette, elképzelhető, hisz akkor igazán beteljesülés-kiteljesedés az alkotás, ha befogadóra talál. Mégis megmaradt az örökösen változtató, újító, jobbító szerepkörben, még a kitüntetés sem tudta a megelegedés nyugodt televényébe hajtani, s elhatalmasodó betegsége sem tudta megállítani. Ekkor születnek végtelenbe tekintő parasztság-mellképei, a szabályos geometrikus formákból felépített tanyák és koporsók az éjszaka sötétjébe ágyazva, ahol a fényvel már csak a hősín szemfedő rokon.

1964-ben újra Munkácsy-díjat kap, de az igazán nagy elismerés a következő évben megrendezett önálló kiállítás a Magyar Nemzeti Galériában. Az intézmény igazgatója, Pogány Ö. Gábor és Erdei Ferenc megnyitja után a szakma és a sajtó, a látogatókkal együtt ünnepelte a festőt. Többek részéről felmerült a kérdés, miért nem ismerték eddig, hogy milyen, millió homályos nappól épített paraván mögött folyt le ez a nagy, titkos életműjáték. Ahogy főművén az utolsó képrész a katonák megdicsőüléséé, úgy ez a két év az ő apoteózisát, felmagasztalását jelenti: az utolsó jelenetben Kossuth-díjjal tüntetik ki.

Az MNG-beli kiállítás után – bár attól függetlenül – a *Háború emléke* is megvalósult. A terv jóval korábban megnyert egy csepeli murális pályázatot, de ott még külső körülmények, a kívánt nyersanyaggal kapcsolatos nehézségek vetettek gátat a kivitelezés útjába. Ezután a Képzőművészeti Állami Lektorátus a székesfehérvári Szakszervezetek Házának nagy – de a mű szempontjából mégsem kellően tágas - díszterme számára választja ki. Ekkor határozzák el, hogy hangvételeiből és szigorú karakteréből kiindulva mozaik – technikára írják át, amelynek elvégzésével Csákvári Nagy Lajost bízzák meg. A megfelelő színű és mintázatú márvány alapanyag beszerzése, valamint felrakása három évet vesz igénybe, a halhatatlanság lendületével ugorva át 1966. december 16-át, Kohán György halálának napját.

Élete bevégeztett. Amit teremtett, Gyula városára hagyta, édes-keserű életének magját, művészetét, az aranyszállal finomam átszőtt szivárványos korom-kárpitot, ami megcsillan, ha ráesik a napfény.

A kőmozaikról, mint technikáról

A mozaik a legrégebbi művészi kifejezőeszközök egyike. Kis kövek, üveglapok vagy anyagszegecsek padlón vagy falon való díszítő felhasználása a kora ókorig nyúlik vissza.

Korábban a művész a terv elkészítése után maga rakta ki az ábrát, majd a munkafázisok szerinti tagolódás időszaka következett és tartotta magát mint módszer évszázadokon keresztül. A XX. században kialakult műhelyfelfogás – ahogy a kárpitszövésben is – újra természetessé tette azt, hogy a tervező egyben a kivitelező is.

A legtartósabb technikák közé tartozik; agyagszegecset és követ padló- és falképekhez is használtak, üveglapokból csak faldekorációk készültek.

A kőmozaik legmegfelelőbb alapanyaga a márvány, ennek a természetben megtalálható színárnyalataihoz van kötve az alkotó, amelyek a fekete, a fehér, világos- és sötétsárga, halványpiros, világos- és sötétvörös, a zöld és a szürke változatai. Fajtajától függően erezett, foltos vagy pettyes is lehet. Léteznek előre gyártott, 10 x 20 mm közötti

márványkockák, de a formák és a művész igénye szerint készülhet saját darabolású elemekből is, mint a Kohán-mozaik.

Az elkészült terv alapján a megfelelő darabokat előre összeállítják, esetleg meg is számozzák, hogy a felrakást megkönnyítsék. A kockákat a technika szabályai szerint alulról fölfelé kell falazni. Az első réteg híg, durva szemcséjű mészhabarc, amivel a felület minden egyenetlenségét meg kell szüntetni. Erre kerül a nagyon finom tartóvakolat, amely a lapok egymáshoz építésének célját szolgálja. Az, hogy kis- vagy nagyalakú köveket kell-e alkalmazni, az egyes formák nagyságától, szerkezetétől és a teljes kép méretétől függ. A munka során a köelemek vizesen kerülnek felhasználásra, így a teljes és végleges együttes színhatás a száradás után látható csakúgy, mint a freskófestéskor.

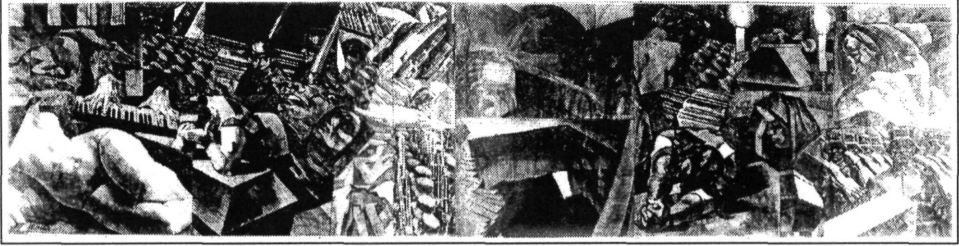
A székesfehérvári esetben praktikus okok határozták meg a kivitelezés módját. A kockákat ugyanis nem a falra tették közvetlenül, hanem több egységre bontva, külön készítették el a kisebb felületeket (körülbelül 1,5 négyzetméter), amelyeket fémkampókkal lehet a falra akasztani. Tökéletes az illeszkedés, így ez a külső szemlélő számára rejtve marad. Ha el kellene szállítani, viszonylag könnyen megoldható lenne, mert nem lenne szükséges újra apró elemeire bontani a mozaikot.

Ez a kérdés mára időszerűvé vált, ugyanis a Szakszervezetek Házának más célokra való felhasználása, dísztermének egyre dicstelenebb sorsa nem teszi indokolttá és szükségessé a mű jelenlétét sem szellemiségének, sem eszmei értékének szempontjából nézve.

RÖVIDÍTÉSEK

J.b.l.	=	Jelzés balra lent
J.j.l.	=	Jelzés jobbra lent
J.n.	=	Jelzés nélkül
é.n.	=	év nélkül
ltsz.	=	leltári szám
B.B.	=	Bánfi Barnabás
Gy.G.	=	Gyarmati Gabriella
N.I.	=	Nagy Imre

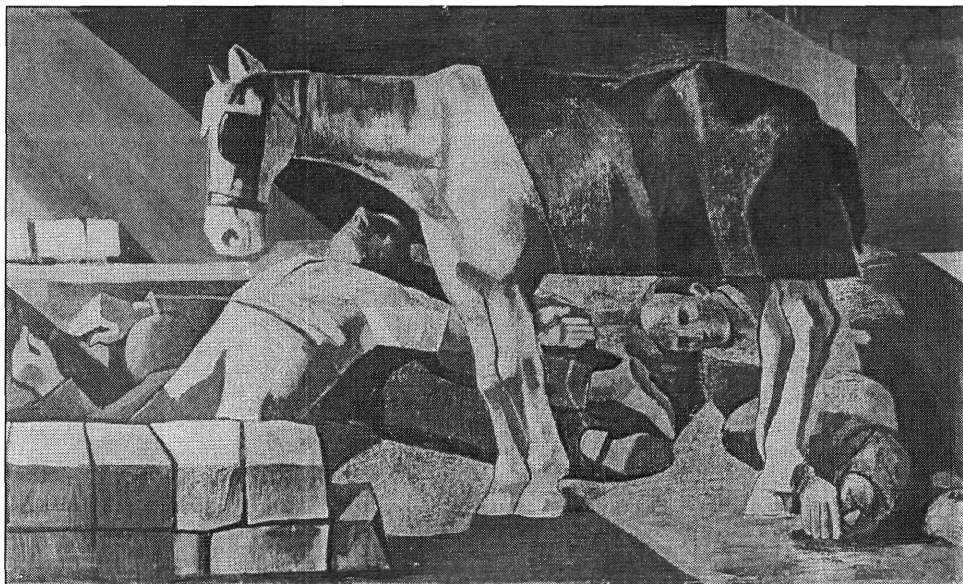
Képmelléklet



I. melléklet *Háború emléke (1941)* papír, kréta; 235 x 950 cm. J.b.l.: Kohán 1941. Magyar Nemzeti Galéria, ltsz.: F.63.44. (fotó: N. I.)



II. melléklet *Háború emléke (1968)* kőmozaik; 245 x 958 cm. Szakszervezetek Háza, Székesfehérvár. (fotó: Fejér Megyei Fényképész Szövetkezet, Székesfehérvár)



III. melléklet *Csend* (1944-45) papír (kasírozva farostlemezre), viasztempera; 95 x 154,5 cm J.b.l.: Kohán. Kohán Múzeum, ltsz.: 79.41.1. (fotó: B.B.)



IV. melléklet *Meghalt* (é.n.) papír, tempera; 62 x 87 cm. J.j.l.: Kohán, magántulajdon (fotó: Égető János, In: Kohán György festőművész emlékkiállítás magángyűjtemények anyagából. Katalógus. Tornyai János Múzeum, 1967. december 16–1968. január 14.)

IRODALOM

- A képzőművészet iskolája II.* 1976.
Szerk.: Solymár István. Képzőművészeti Alap Kiadóvállalat, Budapest, 1976 77 - 86. p.
- Apollinaire* 1974.
Apollinaire, Guillaume: A kubista festők Corvina Kiadó, Budapest, 1974. 212 p.
- Aragon* 1969.
Aragon, Louis: A kollázs. Corvina Kiadó, Budapest, 1969. 96 p.
- Bényi – B. Supka* 1953.
Bényi László – B. Supka Magdolna: Zichy Mihály. Művelt Nép Könyvkiadó, Budapest, 1953. 68 p., XCI képmelléklet.
- Dömötör* 1967.
Dömötör János: Kohán emlékkiállítás katalógus-előszó. In: Kohán György festőművész emlékkiállítás magángyűjtemények anyagából. Tornyai János Múzeum, 1967. december 16–1968. január 14. Hódmezővásárhely, 1967. (16 p.)
- Féja* 1978.
Féja Géza: Zarándokút. In: Féja Géza: Törzsek, hajtások. Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1978. 262–265. p.
- Gleizes* 1984.
Gleizes, Albert: A kubizmus. Corvina Kiadó, Budapest, 1984. 111 p.
- Hegel* 1980.
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: Esztétikai előadások II. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1980. 386 p.
- Hofman* 1974.
Hofman, Werner: A modern művészet alapjai. Corvina Kiadó, Budapest, 1974. 432 p., (40 p. képmelléklet).
- Montázs* 1977.
Összeállította: Horányi Özséb. Tömegkommunikációs Kutatóközpont kiadása, Budapest, 1977. 340 p., (28 p. képmelléklet).
- Kassák* 1978.
Kassák Lajos: Élünk a mi időnkben. Magvető Könyvkiadó, Budapest, 1978. 529 p.
- Koszorús* 1979.
Koszorús Oszkár: Kohán György Bárfay Ibolyához írt leveleiből. In: Új Auróra, 1979/3. 91–110. p.
- Kőszegfalvi* 1979.
Kőszegfalvi Ferenc: Kohán-Krónia. In: Művészettörténeti Értesítő, 1979/1. 51–64. p.
- László* 1978.
László Gyula: "Fekete szivárvány". In: László Gyula: Művészetről, művészekről. Magvető Könyvkiadó, Budapest, 1978. 273–275. p.

Magyar művészet 1919–1945

Főszerkesztő: Aradi Nóra. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1985. 662 p., képkötet: 573 p.

Művészeti Kislexikon 1973.

Szerkesztette: Lajta Edit. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1973. 687 p.

Művészeti Lexikon 1935.

Szerkesztette: Éber László. Győző Andor kiadása, Budapest, 1935. 608 p.

Németh 1970.

Németh Lajos: A művészet sorsfordulója. Gondolat Kiadó, Budapest, 1970. 332 p.

Németh 1972.

Németh Lajos: Modern magyar művészet. Corvina Kiadó, Budapest, 1972. 197 p., (110 p. képmel-
léklet)

Pogány Ö. 1965.

Pogány Ö. Gábor: Kohán György (katalógus-előszó). In: Kohán György gyűjteményes kiállítása
Magyar Nemzeti Galéria, 1965. június – július, Budapest, 1965. (40 p.)

Pogány Ö. 1978.

Pogány Ö. Gábor: Kohán György emléke. In: Új Auróra, 1978/1 9 - 11. p.

Popper 1995.

Popper, Karl Raimund: Bevézetlen kutatás. In: Pompeji, 1995/3. 105 - 120. p.

Rodin 1988.

Rodin (Auguste): Beszélgetések a művészetről. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1988. 159 p.

Schéner 1983.

Schéner Mihály: Gondolatok Kohán Györgyről. In: Új Auróra, 1983/3. 86 -89. p.

Shakespeare 1995.

Shakespeare, William: Szonettek. Szukits Könyvkiadó, Szeged, 1995. 159 p.

Solymár 1965.

Solymár István: Kohán György kiállítása után. In: Művészet, 1965/10. 34–37. p.

Supka 1963.

Supka Magdolna, B.: Kohán Györgyről. In: Művészet, 1963/2.29–33. p.

Supka 1966.

Supka Magdolna, B.: Aba-Novák Vilmos. Corvina Kiadó, Budapest, 1966. 110 p., (84 p. képmel-
léklet)

Supka 1969.

Supka Magdolna, B.: Kohán György gyulai kiállításának margójára. In: Békési Élet, 1969/2. 320–
326. p.

Supka 1970.

Supka Magdolna, B.: Kohán György. In: A Magyar Nemzeti Galéria Évkönyve 1970/1. főszer-
kesztő: Pogány Ö. Gábor. Budapest, 1970. 223–231. p.

Supka 1970.

Supka Magdolna, B.: Kohán György festészete, kézirat, a Békés Megyei Levéltár tulajdona. Elhangzott 1970-ben az Eszperantó Nyári Egyetemen, Gyulán 6 p.

Supka 1976.

Supka Magdolna, B.: Kohán György emlékkiállítás, katalógus – előszó. In: Kohán György emlékkiállítás. Magyar Nemzeti Galéria, 1976. december - 1977. január. Budapest, 1976.(42 p.)

Supka 1978.

Supka Magdolna, B.: Régi beszélgetés Kohán Györggyel. In: Új Auróra, 1978/1. 11–22. p.

Supka 1980.

Supka Magdolna, B.: Kohán György. In: Harmincöt év harmincöt művész. Szerkesztette: Aradi Nóra. Corvina Kiadó, Budapest, 1980. 156–165. p.

Supka 1991.

Supka Magdolna: Műsák, kik nem hallgattak. In: Kortárs, 1991/8. 46–51. p.

Supka 1992.

Supka Magdolna: Kohán György. In: Hitel, 1992/1. 32–33. p.

Theisler 1978.

Theisler György: Vállalások és teljesítések. In: Művészet, 1978/7. 22–27. p.

Vásárhelyi festők

Szerkesztette: Kristó Nagy István. Corvina Kiadó, Budapest, 1988. 216 p., (52 p. képmelléklet)

Wehlte 1994.

Wehlte, Kurt: A festészet nyersanyagai és technikái. Balassi Kiadó, Magyar Képzőművészeti Főiskola, Budapest, 1994. 321–337. p.

György Kohán: The Memory of War

– Gyarmati Gabriella –

Rezume

György Kohán is the son of a land where East and West meet. His way of thinking and art showed this same duality until the end of his life. He was born into the hard, tragic destitution of the poor of the Hungarian Plain on which was superimposed the strain of Latinized European culture.

By the time he was admitted to the College of Arts, he had already been in possession of a discernibly individual style. The following year he was discouraged from continuing his studies. He stays in Budapest, and continues developing his abilities in an auto-didactic manner. In 1931 he travels to Paris, where he is commissioned to copy the Works of the great masters of Italian renaissance in the Louvre. Piero della Francesca, Leonardo and Michelangelo teach him a kind of painting characterized by sublimity and noble pathos. Brushstroke by brushstroke, he absorbs both the substance and the techniques of classical presentation. Following the trains of thoughts of old masters, he becomes steeped in the period style of that age. When he had sensed and understood the aesthetics of bygone ages, his attention turned to the 'latest beauty'. He gained access to the new idea of cubism through a study of the masters of postimpressionism, Van Gogh and Cézanne. Picasso and Braque made a profound, 'elementary' impression on his art teaching him to paint forceful and monumental pictures without any contrived posturing. His somewhat brutal way of presentation evoked by the themes and messages of his works was relieved by the intimacy of Kohán's sensibility and outlook on the world.

Returning to Hungary, he found himself faced with preparations for the coming war. He could have found shelter in his plans and the new ideas he had become conversant with, but even these ideas turned out to be a weak defence against the sights of violence, suffering and senseless death that remained with him and continued to torment him for the long years to come. From 1939 to 1949 he was, almost exclusively, concerning himself with this subject. The plan of his monumental frieze, *The Memory of War*, took several different forms over the years; the figures in it repeatedly recur in several tableaux painted by Kohán.

With him, theme defines style, and message determines form. His paintings delineating peasant life are realistic, whereas his lyrical wax tempera pictures portraying a host of figures as well as his monumental fresco designs reveal a cubistic tendency with their transected planes and montage technique.

The subject of *The Memory of War* is humiliation, death and grief. The vision of shock that does not tolerate sentimentality. What Kohán thinks is told simply, in a way everyone can understand, as he is talking about something way beyond private mat-

ters. What happened is not unique, so Kohán generalizes and exemplifies. His figures are reduced by his memory to concentrated essentiality. The things shown refer to an action beyond the theme proper: to the cause itself. That he was shocked by the experience is obvious. Monumental form, however, is justified by overpowering emotions, and this does not only mean exceptional size. Monumental is what is monumental in proportions as well as in the forcefulness of representation building up to a dramatic climax. The work itself is a climax, a final, painful tension. Objectivity is impossible: the viewer is still impressed by the creator's exasperation and indignation that called the work to life.

Kohán's oeuvre has remained valid to this day. He represented the great end-points of life: birth and death. And what is in between, fugacious life for which we have to pay a price, but which also rewards us with a subtly woven texture of gold glittering in the rays of sunlight.

Gabriella Gyarmati
Erkel Ferenc Museum
Gyula
Kossuth Street 17
5700