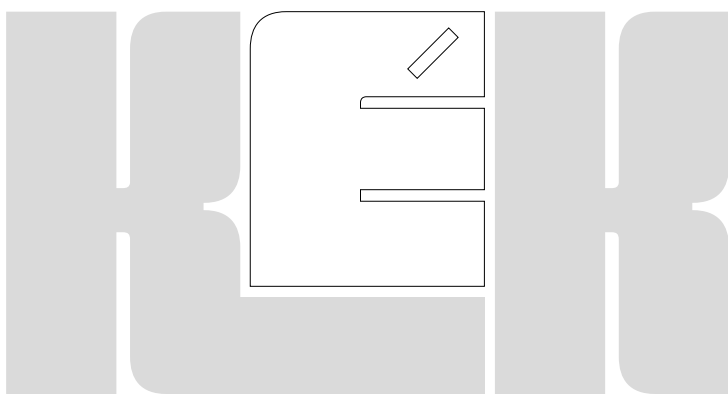


Kultúra és Közösség
művelődéstudományi folyóirat

SNK 80



Kultúra és Közösség

művelődéstudományi folyóirat

Támogató: Tus Flóra

Főszerkesztő: Tibori Theodosia Timea CSc

Főszerkesztő-helyettes: Neményi Mária DsC

Vendégszerkesztő: Sebes Katalin, Tibori Theodosia Timea

Címlapon: Farkas István: A hullám, 1930. tempera, fa, 80x100

A szerkesztőbizottság tagjai: Almadi Sejla PhD, Bögre Zsuzsa DSc, Csorba János Dr., Deáky Zita PhD, Fekete Mariann PhD, Kovács Eszter PhD, Paksi Veronika PhD, Rajkó Andrea PhD, Szász Antónia PhD

Tudományos Tanácsadó Testület: Boga Bálint Dr., Fónai Mihály CSc, Jászberényi József PhD, Koncz Gábor PhD, Laczkó-Albert Elemér, Murányi István PhD, Neményi Mária DSc, Sipos Júlia PhD, Szilágyi Erzsébet CSc, Tarnóczy Mariann, T. Kiss Tamás PhD

Adományozás:

Belvedere Meridionale Alapítva: 1995 (1998-tól közhasznú szervezet)

Adószám: 18454909-2-06. Számlaszám: 57400217-10117712.

Kiadóhivatal: 6725 Szeged, Hattyas sor 10.

Szerkesztőség címe:

1096 Budapest, Haller u. 88.

+3630 99 00 988

www.kulturaeskozosseg.hu

foszerkeszto@kulturaeskozosseg.hu

Kiadja: Belvedere Meridionale

www.belvedere.meridionale.hu

Nyomdai kivitelezés: s-Paw Bt., 6794 Üllés, Bem József u. 7.

www.s-paw.hu

Felelős vezető: Szabó Erik

ISSN 0133-2597

A lap előfizethető és megrendelhető a következő e-mail-címen: terjesztes@belvedere.meridionale.hu

A lap ökotudatos szellemben készül.

TARTALOMJEGYZÉK

BEVEZETŐ HELYETT

Grézi Emőke: „A művészettörténészek között szociológus voltam, a szociológusok között művészettörténész
DOI 10.35402/kek.2024.5.1 5

Csak úgy a hazai kisvárosokról
DOI 10.35402/kek.2024.5.2 11

Csak úgy a szobrokról
DOI 10.35402/kek.2024.5.3 15

Csak úgy a festményekről...
DOI 10.35402/kek.2024.5.4 23

Mi mindent köszönhetek Farkas Istvánnak?
DOI 10.35402/kek.2024.5.5 33

MŰVÉSZETSZOCIOLÓGIA

Tárgygyűttesek, tárgyközösségek
DOI 10.35402/kek.2024.5.6 41

A „szent sarok” tegnap és ma
DOI 10.35402/kek.2024.5.7 49

A mindennapi kultúra kutatása a szociológiában
DOI 10.35402/kek.2024.5.8 51

Lakószoba-festészet
DOI 10.35402/kek.2024.5.9 55

Munkácsy–Csontváry–Vasarely
DOI 10.35402/kek.2024.5.10 63

Kiállításlátogató típusok
DOI 10.35402/kek.2024.5.11 69

A vizualitás mint korunk gyermekbetegsége
DOI 10.35402/kek.2024.5.12 77

Van-e és mi a kép a 20. században?
DOI 10.35402/kek.2024.5.13 81

Hova lettek az írástudók?
DOI 10.35402/kek.2024.5.14 87

KÉPZŐMŰVÉSZET

Jeromos, a modern európai értelmiségi
DOI 10.35402/kek.2024.5.15 91

Szent Anna harmadmagával
DOI 10.35402/kek.2024.5.16 101

Nők a művészetben
DOI 10.35402/kek.2024.5.17 107

Képzőművészek a hatvanas–hetvenes években DOI 10.35402/kek.2024.5.18	115
Van-e magyar zsidó képzőművészet? DOI 10.35402/kek.2024.5.19	129
Kiállításokról, amelyeket rendezhettem I. DOI 10.35402/kek.2024.5.20	137
Kiállításokról, amelyeket rendezhettem II. DOI 10.35402/kek.2024.5.21	145
A 125 éve született Farkas István emlékére DOI 10.35402/kek.2024.5.22	151
A szintetizáló művész – a Vajda Lajos Múzeum újrainításának apropóján DOI 10.35402/kek.2024.5.23	155
Tükör által homályosan... – Gedő Ilka műtermében DOI 10.35402/kek.2024.5.24	159
A bábu megszólal – Anna Margit életmű-kiállításáról DOI 10.35402/kek.2024.5.25	165
Zsidó motívumok Ország Lili festészetében DOI 10.35402/kek.2024.5.26	169
MŰTERMEK - MŰVÉSZEK	
Egy főállású műterem-látogató visszaemlékezései DOI 10.35402/kek.2024.5.27	173
Vajda Júlia és a Rottenbiller utca DOI 10.35402/kek.2024.5.28	175
Látogatások festők özvegyeinél DOI 10.35402/kek.2024.5.29	179
Látogatóban – házaspárok műtermeiben 1. DOI 10.35402/kek.2024.5.30	185
Művészházaspárok II. DOI 10.35402/kek.2024.5.31	191
A 2B Galéria DOI 10.35402/kek.2024.5.32	197
Falakra írt festészet DOI 10.35402/kek.2024.5.33	199
Műterem DOI 10.35402/kek.2024.5.34	201
Amikor esszét írok... DOI 10.35402/kek.2024.5.35	203

„A MŰVÉSZETTÖRTÉNÉSZEK KÖZÖTT SZOCIOLÓGUS VOLTAM,
A SZOCIOLÓGUSOK KÖZÖTT MŰVÉSZETTÖRTÉNÉSZ”

Életútinterjú S. Nagy Katalinnal

DOI 10.35402/kek.2024.5.1

S. Nagy Katalin pályájának fordulataiért önmagát okolhatja: nyitott volt a fizikai és az értelmiségi munkára is, végzett pszichológiai kutatásokat, szociológiai felméréseket, rendezett számos fontos kiállítást, írt több monográfiát, végül a főállású tanári pályát választotta. Nyitottságának köszönhető, hogy kívülállóként is hatékony tudott lenni, hogy a szakma nehéz emberei is elfogadták. Ebben az igazán őszinte beszélgetésben szó esik Ország Liliről, Anna Margitról, Farkas Istvánról, a zsidóság és a zsidó képzőművészet definíciójáról (ha lehetséges ilyen), a szakmai sikerekről és csődökről, tényleg őszintén.

A művészettörténet és a társadalomtudomány közül kezdjük az utóbbival: honnan eredeztethető ez a fajta érdeklődése?

Azt hiszem, kódolva volt a génjeimben. Már gyerekkoromban is döbbenet néztem, hogy két, ennyire ellentétes pólusról származó ember, mint az anyám és az apám, hogyan tudtak ekkora szerelemben együtt élni, és felnevelni négy gyereket. Anyám német ortodox zsidó nagypolgári értelmiségi családba született az Auschwitzban 84 évesen elpusztult nagyanyám 13. gyerekeként. Az apámnak pedig még érettségije sem volt, de a rendkívül okos, bár műveletlen parasztfiúból a világháború után Nagykanizsa utolsó szabadon választott polgármestere lett, a diktatúra előtt. Csatlakozott Kéthly Anna szociáldemokrata pártjához, de polgármesternek azért választották, mert hazahozta a Don-kanyarból a kanizsai zsidó munkaszolgálatosokat. Ezért jutalomból Recskén „nyaralt” négy évet. Innen ered, hogy a politikától mindig igyekeztem távol tartani magam. A nagyapám meghatározó ember volt az életemben, két elemi volt a végzettsége, és a szokásos éves kalendáriumon kívül nem olvasott semmit, de a tudása alapján ma ő lenne az állatorvosi egyetem rektora. A faluban akkor kezdtek el bármilyen munkát, amikor ő elkezdte. Az államosításkor mindenét elvették, amit

a saját szorgalmából összeszedett. Már négy-öt évesen figyeltem az emberek életformáját. Anyám szigorúan vallásos katolikusként nem engedte, hogy pénteken húst együnk, nagyapám tiltakozása ellenére. Innen ered, hogy vallásos se lettem.

És a képzőművészet?

Nem volt ilyen affinitás a családban, engem a matematika érdekelt, az olvasás és a latin. A gimnáziumban sem szerettem a művészettörténetet. Később jött, részben szerelmek, részben fontos emberek révén, mint annyi minden az életemben. A Fial Művészek Klubja szervezett 1967-ben egy csoportot Moszkvába, Leningrádba, képzőművészekkel, költőkkel, írókkal. Ott ismerkedtem meg egy fiatal szobrásszal, Dombrowszky István Tutával, ő javasolta, hogy foglalkozzam a képzőművészettel, kezdjek el műtermekbe járni. Kivitt Rákosligetre, ahová akkor a budapesti értelmiség krémje járt az egy napra engedélyezett kortárs bemutatókra.

A kristálycsiszoló munka arra utal, hogy nagyobb kanyar vezetett az értelmiségi pályához. Miért menekült el?

Nem akartam értelmiségi lenni. Valami kézzelfogható dologgal akartam foglalkozni. Az értelmiségi pálya belterjessége mindig is egyszerre vonzott és taszított. Hihetetlenül magabiztos, gögös, öntörvényű nő voltam, aki meg volt győződve arról, hogy övé a világ. Órákig tartó öldöklő vitákba mentem bele magasan képzett művészekkel, esztétákkal, ma már nem mernék ilyesmire vállalkozni. 1968 szeptemberében Tóth Tibor, a rákosligeti Művészbartók Körének vezetője egyszer csak azt mondta, hogy én rendezem meg a következő kiállítást egy Ország Lili nevű fiatal művésznak.

Ha jól tudom, Ország Lilinek is ez volt az első kiállítása.

Budapesten igen. Tóth Tiborral együtt elmentünk a művész Fiáth János utcai otthonába. Sok

év telt el azóta, de ha szóba kerül, ma is ugyanazt a megrendülést élem át, amit akkor ott, amikor először találkoztam vele, főleg, ahogy a képeket elkezdtuk válogatni. A Lilivel való találkozás döntött a sorsomról. Határozottan beleszólt az életembe, ekkor mentem el a *Világirodalmi Lexikon*hoz segédszerkesztőnek, és ez határozta meg, hogy végül mégis az értelmiségi pályát választottam. Ország Lili révén pillanatokon belül eljutottam Bálint Endréhez, Korniss Dezsőhöz, Vajda Júliához, Gedő Ilkához, Anna Margitához.

Hogyan fogadták? Ezeket a művészeket nem becsülték túl a hatvanas években.

Az enyhe kifejezés. Bár valami akkor lazulni kezdett. Anna Margitnak húsz év után lehetett kiállítása az Ernst Múzeumban és a Kovalovszky–Kovács házaspár is ki tudta küzdeni a fehérvári kiállításokat. Pesten is elindultak az underground bemutatók, a Hazafias Népfront VI. kerületi irodájában, különböző klubokban. Ezek a művészek lassan átkerültek a tiltottból a türt kategóriába, és ebben Bálintnak nagy szerepe volt, és természetesen Aczél Györgynek, aki mégiscsak fiatalkori társuk volt. Ország Lilin keresztül ismertem meg Németh Lajost, aki a tanítványává fogadott, és lassan visszaterelgetett az egyetemre. Ő mutatott be aztán Körner Évának, akitől rengeteget tanultam. 1974–75-ig az életem nagyjából arról szólt, hogy nem hivatalos kiállításokat rendeztem, és művészeket, műtermeket látogattam. Ma elképzelhetetlen bizalommal fogadtak. Fiatal voltam, ők pedig hozzám képest idősek, 55-60 évesek, Lili kivételével. Nyilván szimpatikus volt a magabiztosságom, a nyitottságom és a hűségem. Nagy részük meg is bántódott, amikor eltérültem egy másik útra, a szociológiára. 1970 és 1972 között száznál jóval több interjút készítettem különböző státusú képzőművészekkel. Ezek egy része megvan nálam, valamennyit Németh Lajos legépeltetett, és a Művészettörténeti Intézetben megőrizték. Nemcsak a barátokhoz mentem, hanem mindenkihez, azért kellett a papír, hogy az MTA megbízásából végzem a kutatásokat, hogy beengedjenek egyáltalán. Akkor már bőven benne voltam a szociológiában, és tudtam, hogy nem csak a „szívem csücske” művészekhez kell eljutnom. A legkomi-kusabb emlékem Mikus Sándorhoz kötődik. Ott voltam egyébként 1956-ban a Sztálin-szobor ledöntésekor, apám kivitt a Benczúr utcából, ahol akkor laktunk. Nagyon kedves, nagyon egyszerű bácsi volt, döbbenet, hogy milyen butaságokat

mondott. De tudtam, ha tényleg tudni akarok valamit a kortárs képzőművészetről, akkor nem az én ízlésem számít.

Miről beszélgettek az alanyokkal? Ez egy szociológiai felmérés volt?

Akkor már túl voltam Bourdieu-n, Silbermannon, Francastelen, Hauseren és így tovább, és néhány empirikus kutatáson is. Felkészültem művészetszociológiából. Amikor a fizikai munkából visszatértem az értelmiségi pályára, befejeztem végre az egyetemet, gyorsan szereztem egy művészettörténeti és egy szociológiai doktorit. Tudtam tehát, hogy a művészeket a gyökereikről, a valláshoz és más művészekhez való viszonyukról, kapcsolatrendszerükről és szakmájukról, megélhetési forrásaikról kell kérdeznem. A kiértékelésig nem jutottam el, mert akkor az már nem érdekelt. Mentem tovább. Ötven-hatvan interjú biztos megvan otthon, kézírással, a nagydoktorimban van ebből egy fejezet. Nem vagyok tudós alkat, nagyon sokat és intenzíven dolgoztam, maguk a kérdésfeltevések és a kutatások izgattak, de mindig csak azzal foglalkoztam, ami éppen érdekelt, ezért sok mindent nem írtam meg, nem zártam le.

Meggyőződésem, hogy a szociológiával való foglalkozás kinyitja a világot, és eltűnnek a határok a tudományok között.

Nekem biztosan kinyitotta, és közben anynyi ember bízott bennem. Első könyvem Anna Margitról írtam úgy, hogy még a diplomámat sem szereztem meg. Szinte elképzelhetetlen volt, hogy ilyen könyv akkor – 1971-ben – megjelenhet. Dávid Katalin ügyesen lavírozott, és tudta, hogyan kell az ujsa köré csavarni a megfelelő embereket, és milyen arányban lehet, kompromisszumkötésekkel, kihozni a *Mai magyar képzőművészet* sorozatot, elfogadott és nem elfogadott művészekkel vegyesen.

Miért épp Anna Margitot választotta a kismonográfia alanyául?

Az Ernst Múzeumban, 1968-ban leszólítottam, mondtam, hogy könyvet fogok írni róla. Azt kezdtem érezni, hogy Anna Margit nekem való, Ország Lili is mondta mindig. Talán az extenzív, impulzív énemnek volt vonzó, ahogy Ország Lili az intellektuális énemnek. Az egyik a zsidó, a másik a paraszti énemnek. Amikor ez a könyv megjelent 1971-ben, rendeztem a kísérleti kiállításokat a Magyar Nemzeti Galériában, még a Kossuth téren.

Máig sem értem, hogy Pogány Ö. Gábor miért engedte meg egy abszolút kívülállónak. Egyébként mindig kívülálló voltam, ezért talán hatékonyabb, mint más, többet engedtek meg nekem. Egy klaszszikus és egy kortárs válogatás volt. Minden művésznek, Laknernak, Bak Imrének, Anna Margitnak az volt a meggyőződése, hogy azért rendeztem ezeket a kiállításokat, hogy ők végre kiállíthassanak a Galériában. Pedig nem, ez egy szociológiai kutatásnak volt a része, az alapja. Akkor már evidens volt számomra, hogy a képzőművészet, pláne az a része, amely engem is érdekelt, csak egy nagyon szűk elithez szól, a többieket egész egyszerűen nem érdekli. Miskolcon folytattam ugyanezt a kutatást több kortárs kiállítással. A Galériába odavittünk betanított- és segéd munkásokat az Egyesült Izzóból, Csepelről stb. Egy kérdezzel Anna Margit képe előtt álltunk, amely szerepelt a szociológiai tesztekben. Az idősebb hölgy azt mondta, hogy valahonnan ismeri, pedig először jár múzeumban. Rájött, hogy a lánya vett egy könyvet, és abban látta a képet. Elmondtam, hogy azt én írtam. Ő pedig csodálkozva megkérdezte: „És még tetszik élni?” Mancinak elmeséltem, attól kezdve mindig ezzel a kérdéssel fogadott. Megértettem, hogy a tanulatlan, a képektől távol álló asszony azt gondolta, a könyvek szerzői már nem élnek. Megmutattam a könyvet perencesnyusztai, gyékényesi rokonaimnak is. Büszkéek voltak, hogy szerepel rajta a nevem, de megkérdezték, jogosan, hogy ezek a képek miről szólnak, hiszen ilyen csuhébabákat én is készítettem gyerekkoromban. Nem tudtam nekik meggyőzően elmagyarázni.

Mi lett a kísérleti kiállítások tanulsága? Hogy Munkácsynál megáll az átlagműveltség?

Azokból legalább írtunk mindenféle elemzést. Ennél sokkal fontosabb tanulságai voltak, amit főleg a miskolci kiállításoknak köszönhetek. Ott erősödött meg bennem, hogy mindig van egy kicsi, lassú elmozdulás, és ez volt számomra a legfontosabb. Amikor a saját kortársaimból rendeztem kiállításokat, mindig ugyanazok jöttek el megnézni. Az értelmiségen belül is csak egy réteg érdeklődik a kortárs képzőművészet iránt. Az elején még utálták Bálintot, Anna Margitot, az egész európai iskolás társaságot, de tíz hónappal később a saját korosztályomat tettem ki, Laknert, Bakot, Keserüt, Nádlert, akkor elkezdtek mondani, hogy „azok” legalább képek voltak, de „ezek”? Ezért kell kiállításokat rendezni, és ez volt a legfontosabb tapasztalata a kísérleti kiállításoknak, hogy nagyon

lassan, de mégiscsak elmozdul az ízlés, és módosul az értékítélet. Azért is döntöttem a tanári állás mellett kétszer hét év kutatói munka után (először a Vitányi-féle Népművelési Intézetben festménybefogadási és lakáskultúra-kutatásokat, majd a Szecső-féle Tömegkommunikációs Kutatóközpontban vizuális kommunikáció-, köztér-, televízió képzőművészeti műsorai-vizsgálatokat csináltam), mert mindig ugyanazok az eredmények jöttek ki. Világossá vált számomra, hogy amíg múzeumokban, kiállításokon végzek felméréseket, mindig ugyanazt fogom visszahallani ugyanattól a szűk rétegtől. Akkor találtam ki, talán Ferge Zsuzsa tanácsára, hogy el kell menni a lakásokba, ott megnézni, hogy kinek mit jelent a kép. Az tényleg tragikomikus, amit ott tapasztaltam.

Akkor volt a rézkarcok, részletre vásárolható nyomatok konjunktúrája.

És alakult a lakásokban a vizuális ifjúsági szubkultúra, plakátok stb. 1976 nyarán lettem végérvényesen szociológus. Sárospatak legszélén, egy gyönyörű, kétosztatú parasztházban egy intenzív, izgága parasztasszonynál jártam interjúzni. Akkor kezdtek el a falusi környezetben élők megszabadulni az autentikus, míves, igényes tárgyaktól, hogy modern vacakokra cseréljék. Nála a főfalon nem szentképek voltak, hanem egy giccses falvédő, amelyet örömmel és büszkén mutatott, mert egész életében az volt a vágya, hogy birtokolhasson egy ilyet. Amikor már mindkét fiából szakmunkás lett, ami egy erős társadalmi elmozdulásnak tekinthető, sikerült megvenni, ez a legnagyobb értéke. Szomorú voltam, hogy miért gondolja ezt értéknek. (Tudom, mert nem tanítjuk meg neki.) Kiderült, hogy takarító volt a plébánián, ott látott egy „ugyanilyen” falvédőt, olyat akart venni mindenáron. Persze elmentem a plébániára, ahol kiderült, hogy rendkívül értékes 17–18. századi falikárpitokat őriznek, a plébános pedig megmutatta, melyik az asszony kedvence. A kép első rétege (Panofsky alapján) tényleg ugyanaz volt, mint a giccses darabon: úri hölgyek és urak sétálnak a naplementében, háttérben hatyúkkal. Csak az egyik borzalom, a másik egy barokk remekmű.

Sokat köszönhetek ezeknek a kutatásoknak, de egy idő után elegendem lett abból, hogy mindig az derül ki: ez egy feudális ország, nyugati értelemben vett polgári réteg nélkül, az emberek eklektikus, zavaros, értékrendi kavargásban élnek, a modernitásnak pedig a szele is alig érinti a többséget. Közben folyamatosan tanítottam

művészetszociológiát, kultúraszociológiát, vizuális kommunikációt az Iparművészeti Főiskolán és a Közgazdasági Egyetemen, majd 1987-ben úgy döntöttem, a főállású tanításnál maradok. Arra gondoltam, ha minden félévben lesz néhány hallgató, aki meghallja, amit mondok, már megérte... Pár éve informatikai kutatásokhoz készítettem honlapokról, blogokról elemzéseket. Semmit sem lett igényesebb a vizualitásuk. Még sok tennivalójuk van a tanároknak.

Korábban Mérei Ferencnek is végzett kutatásokat.

Mérei is rendszeresen beletenyerezt az életembe. Jól tette. Sok Rorschach-tesztet készítettem festőkkel az ő munkájához, és ő kontrollálta gyerekrajz-kutatásaimat. Általa ismertem meg Székács István orvos pszichoanalitikust, aki egyébként nagyon nem szerette a szociológiát, és azt tartotta, hogy Ferge Zsuzsa személyében egyetlen fontos szociológus létezik Magyarországon. Székács 1977-ben egyszer csak azt mondta, hogy tud egy nekem való festőt, Farkas Istvánt. Három éve volt már doktorim művészettörténetből, de soha nem hallottam ezt a nevet. Rohantam a Széchényi Könyvtárba, és még az ocsmány fekete-fehér reprodukciókból is megértettem, hogy Székácsnak igaza volt. Attól kezdve összekapcsolódott az életem Farkas életművének felfedezésével. Méreit, ha jól emlékszem, Gerlóczy Sárin keresztül ismertem meg, ahogy Kurtágót is. Szerintem imponált neki a szabálytalan, nyitott lényem. Vakmerő voltam, most elég óvatos, visszavonult vagyok. Mérei tanár úr azt gondolta, hogy belőlem jó pszichológus lenne, hiába mondtam neki, hogy nem tudok fél óránál tovább odafigyelni egy emberre. Igaza volt, művészetpszichológiával kellett volna foglalkoznom, mert az egész szakmai csődömnek az a lényege, hogy alapvetően nem szociológiai kérdés a képhez való viszony, hanem személyiségfüggő, még ha vannak is a társadalmi körülményekből adódó befolyásoló tényezők. Erről írtam is valamit a nagydoktorimban a képnéző típusok kapcsán. Az, hogy valaki a színeket vagy a formákat látja először, hogy az expresszív vagy a konstruktív képek vonzzák, nincs köze ahhoz, hogy milyen családba született, még a műveltségnek sem, hanem hogy benne hogyan zajlanak a lelki folyamatok. Ha Mérei nem nyaggat, hanem hagyja, hogy magamban eldöntsem, merre tovább, lehet, hogy másképp választok. Beszabályozódtam, megszereztem minden papírt az egyetemi tanársághoz, habilitáltam, az MTA doktora lettem, tanszékvezető,

csak éppen az eredetiséget veszítettem el. Jó tanárnak tartom magam. Az is valami, nem? És még egy főiskolát is kezdeményeztem 1998-ban a szülővárosomban, évekig dolgoztam a létrejöttén.

Farkas Istvánra térjünk vissza egy kicsit. Ma már egyértelmű, hogy a legfontosabb modern művészek között tartjuk számon, de a közelmúltig nem volt így.

Hamar írtam egy középszerű monográfiát (1979), amelynek a címlapjára sikerült egy hamisítványt rátetetni. Évekkel később tudtam csak a múzeumban kicseréltetni a képet. A rendszerváltás körüli időben egyszer csak megjelent Párizsból Farkas kisebbik fia egy hatalmas, reprezentatív Seurat-könyvvel, hogy ilyet akar az apjáról, írjam meg. Azt mondta, hogy fizeti az utazásokat, csak csináljam meg. Nagyon örülök, hogy ezt legalább befejeztem, megszületett a nagymonográfia 1994-ben, majd az angol és olasz változata is. Szigligréten, az Alkotóházban a legnevesebb írók, költők bevallották, hogy nem hallottak korábban Farkasról. Később Kertész Imre írt a budapesti történeti múzeumbeli életmű-kiállítás katalógusában róla elismerően.

Az egyik legismertebb munkája az Emlékkavicsok, a holokauszt művészetét bemutató kötet. Mennyi volt a személyes és mennyi a szakmai motiváció, hogy belefogott egy ekkora kutatásba?

A nagykanizsai gettóban születtem, 1944 őszén. Anyám első férjének és az apámnak köszönhető, hogy életben maradtunk. Emlékeim természetesen nincsenek, de a nyolc évvel idősebb nővérem mesélt eleget. Később megkereszteltek, és bérmálkoztam, anyám óhaja szerint. Elég hamar gondoskodtak róla mások, hogy tudjak a zsidóságomról. A paraszt nagyapámtól megkérdeztem, hogy mit jelent zsidónak lenni, ő pedig bölcsen azt felelte, hogy ez döntés kérdése. Azt hiszem, ennek így kellene lennie, de sosem lesz így. A rendszerváltáskor egyik alapítója voltam a Mazsihiszen belül létrejött Chagall-körnek, akkor még azt hittem, lesz valami affinitásom ehhez. Megmondtam, hogy nekem kevés, ha valaki zsidó, elsődlegesen jó festő legyen, így elváltak útjaink.

Létezik zsidó művészet?

Őszintén: nem tudom. A 19. századig, amíg a valláshoz kötődött, létezett. A *Múlt és Jövőben* írtam erről, azt hiszem, a fontos írásaim közé tartozik. De az is csak egy kérdésfelvetés. 1988-ban jártam Izraelben, ott találtam ki, hogy könyvet írok

a zsidó képzőművészetről. Amikor Farkas kapcsán hosszabb időt töltöttem Párizsban, megismerkedtem Sed-Rajna Gabriellával, aki tíz év kutatómunka után is csak egy nagyon kis szeletét tudta megírni a témának, tehát ez egy megalomán elképzelés volt a részemről. Ebből lett az *Emlékkavicsok*, de már nem emlékszem, hogy miért épp erre a részletre szűkítettem le a nagy témát. Sok szakember így sem értette, hogyan tudtam egyedül megírni. Kellott volna valaki, aki ért a judaisztikához, aki ért a történelmi háttérhez, ezt a munkát négy-öt embernek kellett volna együtt megcsinálni. Viszszatérve a motivációra, nyilván az életem volt az. Tíz évig készült a könyv. De nem tudtam rá válaszolni, hogy ki a zsidó. Ha engem kérdeznek, azt szoktam mondani, hogy lenne 28 unokatestvérem, de nincs, mert elpusztultak a holokauszt idején. Ettől biztosan zsidó vagyok. De ez kevés lenne. Engem megnyugtat, hogy megírtam ezt a könyvet, még ha hiányos is.

Nekem már nem adatott meg, hogy ismerjem őket, ezért megkérdezem: melyik művészt érezte a lelkéhez a legközelebb?

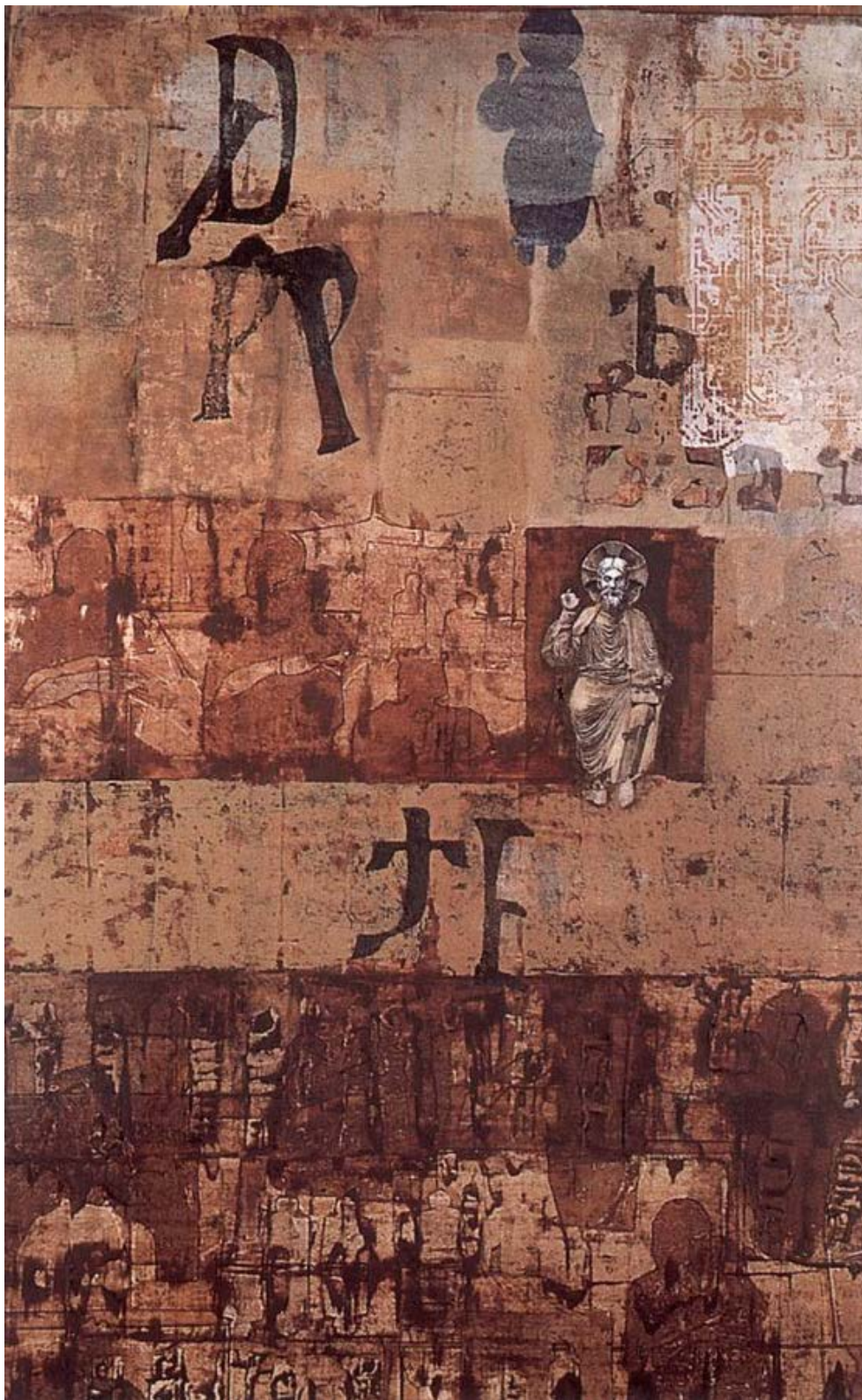
Ország Lilit. És mellette Anna Margitot, már amennyire közel engedett magához bárkit is. Keserű ember volt, és minden oka megvolt rá. Farkasról mesélték, hogy el nem tudom képzelni, milyen kellemetlen ember rejtőzött a sármos, vonzó külső mögött. Erre mindig azt mondtam, hogy miből festette volna a borzalmas öregasszonyokat és még borzalmasabb öregembereket. Ha ő egy derűs, harmonikus, a világgal kibékült ember lett volna, akkor a képei is olyanok. Ezt a rémisztő világot önmagából hozta létre. Manci képein is ugyanezt látom. De ha jókedvű volt, frenetikus hatást ért el a környezetében. Hogy Lili annyira közel engedett

magához, azt a mai napig nem értem, csak végtelenül hálás vagyok neki. Schaár Erzsébettel is volt egy kölcsönös vonzódás, de például Gedő Ilkától szabályosan félttem, nehogy belesodorjon az ő misztikus világába. Megírtam ezeket a kapcsolókat 2016-ban az *Arnolfini Archivum Esszéportálon* és papírkidása is készült *Műtermek* címmel. Mind hihetetlenül karakteres, erős emberek voltak. Elfogadtak, ahogy a szociológiában is sokan elfogadtak, nehéz emberek is, pedig a művészettörténészek között szociológus voltam, a szociológusok között művészettörténész. Ilyen életmű az enyém.

S. Nagy Katalin 1944-ben született Nagykanizsán. 1968-tól rendez kiállításokat, ettől az évtől az Akadémiai Kiadó Lexikonszerkesztőségében dolgozik, 1971-től a Miskolci Képtár munkatársa. 1973-ban művészettörténész és szociológus diplomát szerez az ELTE-n, 1975-ben doktorál művészettörténetből és szociológiából. 1973-tól 1979-ig a Népművelési Intézet, 1980-tól 1986-ig a Tömegkommunikációs Kutatóközpont tudományos főmunkatársa. Ezt követően főállású egyetemi oktató, tanít többek között a Budapesti Műszaki Egyetemen, a Közgazdaságtudományi Egyetemen, az Iparművészeti Egyetemen, alapítója a Pannon Egyetem nagykanizsai campusának. Főbb kutatási területei: művészetszociológia, vizuális kommunikáció, 20. századi képzőművészet. Monográfiát írt többek között Anna Margitról, Ország Liliről, Farkas Istvánról, valamint a magyarországi holokauszt képzőművészetéről.

Első megjelenés: *MúzeumCafé*, 2017. 1. szám, 215–226.

<https://epa.oszk.hu/03300/03343/00003/pdf/>



Ország Lili: Románkori Krisztus, 1969. o. f. 80x50, mgt.

CSAK ÚGY A HAZAI KISVÁROSOKRÓL...

Csak úgy... #13

DOI 10.35402/kek.2024.5.2

Nagykanizsán születtem, és ott éltem 11 éves koromig, Budapestre költözésünkig. Ez nyilvánvalóan meghatározta ellentmondásos kötődésemet a kisvárosokhoz, alapvetően azt, hogy kizárólag nagyvárosban tudtam, akartam élni. 4-5 éves koromtól szívesen bámészkodtam a polgárinak mondható Fő utcán és környékén, szerettem a város zöld tereit, parkjait, ligeteit.

Nagykanizsáról indulva

A virágzó 19–20. század eleje határozta meg a város belső magjának arculatát, az eklektikus, szecessziós, neo-stílusú épületek. Amikor 1996-ban – számomra is meglepetésként ható döntéssel – 41 év után visszatértem oda dolgozni, kiderült, hogy rendkívül pontosan rögzültek emlékeimben a polgárosodó, gazdagodó, növekvő település meghatározó épületei, palotái: a Bankpalota, a Vasemberház, a Városháza, a Biztosító palota, a Polgári Egylet székháza, a romantikus Grünhart-ház, Bogenrieder-palota (a gyerekkori kedvencem), a Bazár-udvar, a Guttmann-palota és még sorolhatnám. Kiemelendők még: a klasszicista stílusú, 1821-ben felavatott zsinagóga, a Felső- és Alsóvárosi templom és néhány köztér (a tölcser alakú Erzsébet tér, a Deák tér stb.). Amikor annyi évtized múlva visszatértem Nagykanizsára, felszakadtak az emlékek. Gyakran menekültem el otthonról, de nem a játszótérre, hanem a közterekre és egy-egy emlékmű talapzatán (20. honvéd gyalogezred emlékműve) meghúzódomva olvastam órákon át. Akkor jöttem rá, miért vonzottak a köztérkutatók; az elsőt a hetvenes évek végén csináltuk építészekkel közösen Budapesten, nyolc fontos helyszínen (Moszkva tér, Budai Vár, Mátyás tér stb és az akkori kedvencem, a terézvárosi Hunyadi tér).

Nem kétséges: azt, hogy művészettörténész lettem, az a 15-20 nagykanizsai épület alapozta meg, amelyeket 4 és 11 éves korom között megunhatatlanul, újra meg újra végtelenített ideig csodáltam, rögzítettem magamban architektúrájukat, színeiket, díszítőelemeiket, homlokzatukat, növényi ornamentikájukat, szimbolikus alakjaikat – az épületek szárnyaitól az épületdíszítésekig. És 1987-ben magam mögött hagyva a kutatóintézeteket, főállású tanár lettem a BME Építészmérnöki Karán.

Gyula és a művészetek

Miután Kanizsáról elköltöztünk, másfél évtizedig szinte alig mozdultam ki Budapestről, egészen az első Moszkva–Leningrád útig (utóbbi ma Szentpétervár). Ma már ez is bevallható: megnyertem egy költészeti versenyt, amelyre a Fiala Művészek Klubjából ismert barátok küldték be verseimet (akkor ők is, én is azt reméltem, az irodalomba vezet az utam), és ez volt a jutalom. A következő hasonló utat a klub szervezte, és én mint tolmács mehettem velük (akkor még túrhetően beszéltem oroszul, a nyolcvanas évek elején a kandidátusihoz még orosz nyelvvizsgát is szereztem, ma már alig néhány Jeszenyin- és Anna Ahmatova-versre emlékszem).

Ezek az utak sorsfordítónak bizonyultak, mert megismerkedtem fiatal képzőművészekkel, akik betiltott orosz avantgárd alkotók műtermeibe is elvittek. Itthon az első műterem, amelyet láttam, a szobrász Dombrovsky Tuta Istváné volt, aki első ottlétemkor felszólított, hogy a tengés-lengés helyett foglalkozzam kortárs képzőművészettel. Ő és néhány barátja vittek ki Rákosligetre Tóth Tiborhoz, aki a Művészeti Alap nagy hatalmú és rosszindulatú vezetőjének (amúgy elvetélt festő) külön engedélyével minden hónapban rendezhetett egy egynapos bemutatót élő művészek munkáiból. Részt vehettem a kiállítások rendezésében és a hosszú, esti beszélgetésekben. Ez vezetett oda, hogy 1968-ban megrendezhettem Ország Lili első budapesti bemutatóját. Eldőlt a sorsom. Ettől kezdve csaknem tíz évig minden nyáron részt vehettem a Tóth Tibor vezette nyári művésztelepen Gyulán, ahol tanítványai elmélyült munkával készültek leendő képző- vagy iparművészeti pályájukra. Naponta több órán át figyeltem, ahogy aktot rajzolnak, krokiznak, beállított csendéleteket festenek – ez volt az én felkészülésem is leendő mesterségemre.

És közben megismertem a Fehér-Kőrös bal partján, a román határ közelében fekvő fürdővárost, Gyulát. Egyetlen magyar városban sem töltöttem annyiszor annyi időt, mint ebben az Anjouk uralkodása alatt már a 14. században várossá fejlődött, természeti szépségekben gazdag városban (kivéve persze szülővárosomat, amelytől nagyon különbözik, és immár 67 éve folyamatos lakhelyemet, Budapestet).

A várost meghatározó látvány az impozáns gyulai vár, Közép-Európa legrégebben megmaradt síkvidéki gótikus téglavára, a 14–15. században épült és a 16. századtól meghatározó végvár. A Fehér-Körös egykori árterületén, egy szigeten fekszik. A benne működő vármúzeum 24 termében hét évszázad történetét dokumentálják. A Várfürdő területén gyógy- és élménymedencék. A várkertben a hetvenes évek elején is minden évben szokatlanul sokféle kulturális rendezvényt tartottak.

Számos, Gyulán és környékén élő művész látogatta rendszeresen az 1969 és 1976 között, a Román Kollégiumban működő művésztelepet. Vonzotta őket a rendszeres alak- és aktrajz, a telep tagjainak festése a város különböző helyszínein, az esti előadások, filmvetítések, az évenkénti vázlatkiállítások. A jellemzően szociografikus indíttatású, realiztikus szemléletmód sokakat vonzott – szemben az akkor már nyíltan vállalt absztrakt, nonfiguratív törekvésekkel (ez utóbbiról rendszeres előadások, diavetítések, viták zajlottak). Két Gyulán élő művésszel minden év nyarán hosszasan beszélgettem. Koszta Rozáliával a műtermében, sétáltunk együtt a Körös partján, és mint a Kohán György-hagyaték kezelője, ő ismertetett meg a gyulai művész – akkoriban már népszerű alföldinek, hódmezővásárhelyinek nevezett – munkásságával. Rendszeresen találkoztam a hányatott életű, 1956-os „ellenforradalmi tevékenysége” miatt évtizedeken át a „tiltott kategóriába” tartozó, igen karakteres költővel, Simonyi Imrével (1920–1994), aki szerelmes indulattal csüggött Gyulán, a „drága városon”, ahogy ő nevezte. A kedvemért az 1840-ben alapított Százéves Cukrászdában iszogattunk, csevegtünk költészetről és a városról.

Amúgy is rendszeresen sok időt töltöttem ott. Jegyzeteltem látványélményeimet a város épületeiről és a művésztelepi megfigyeléseimről. Ott szoktam rá a teázásra. Nyugtatón hatott rám a reformkori polgári környezet, a biedermeier bútorok, a patinás tárgyak, a régi edényeket őrző vitrines pult, a fedeles cukrászsüvegek. Az emeletes polgári ház maga copf és empire stílusú elemekkel épült, korai klasszicista jegyekkel, a belvárosi katolikus nagytemplom tözsomszédságában. Emlékeim szerint soha sehol annyiféle különleges mignont nem ettem, mint ott. Általában nem kedvelem a köztéri szobrokat, viszont Gyulán szívesen üldögéltem a Petőfi téren Ferenczy Béni 1960-ban felállított, életnagyságú bronz Petőfi-szobra közelében. Kifejezetten megkedveltem ezt a pátosmentes, a hőskultustól igen távol eső plasztikát. Deheroizált, közhelymentes mű. Egy vékony, akaratos, feszültségekkel teli, elszánt fiatal férfi,

arca tele ellentmondásos érzelmekkel. Számomra az 1848-ban született elbeszélő költemény, időmértékes szabadvers, *Az apostol* alkotójának ábrázolása.

Lenyűgözött Gyula, a vizek városa a Fehér-Körös, az Élővíz-csatorna, a belvárosi szökőkutak, a kis belső tavak, a hidak. A romantikus atmoszféra. A parkok, a sok fa, a rengeteg virág, dísnövény. A szokatlan tisztaság. A belváros, az épületek, a műemlékek és a természet együtt. Szerencsés életszakaszban találkoztunk. Vad, szabályozatlan húszas éveim után fordult a kocka, megkezdődött megkésztett szocializációm (diplomák, doktorik, tudományos kutatások, könyvek). Az, ami 1969 és 1977 között a Gyulai Művésztelepen körülvettem (ahol a vége felé már előadásokat is tartottam, kiállításokat is rendeztem és nyitottam meg), illetve magában a városban, megerősített, hogy jó úton haladok.

Sárospatakon váltam szociológussá

A hetvenes évek elején a lakásvizsgálathoz kerestünk helyszíneket. A legelső odautazáskor eldől, hogy Sárospatak lesz az egyik kisváros. Miskolctól keletre 70 kilométerre, a Bodrog jobb partján történelmi jellegű település. Hónapokon át rendszeresen visszatértünk egy-két hétre, és nagyon alapos felvételeket, adatgyűjtéseket folytattak a velünk dolgozó építész, közigazdász és bölcsész egyetemisták (fotók, alaprajzok, inventáriumok, kérdőívek, interjúk). Nemcsak a sárospataki reneszánsz lakótornyú vár, a ferences és jezsuita kolostor (1261 és 1663), az egykori trinitárius kolostor és az 1492-ben átadott gótikus bazilika (az Árpád-kori királyok idejéből való első templom alapjai a bazilika alatt láthatók) nyűgözött le, hanem a kisvárosi atmoszféra és mindenekelőtt mindaz, ami a református valláshoz kapcsolódik. Csodálkozva fedeztem fel az 1771 és 1781 között épült sárospataki barokk, háromhajós templomot – addig csak katolikus, görögkatolikus templomok sokaságában jártam.

Meghatározó szellemi élmény lett számomra a Sárospataki Református Kollégium Nagykönyvtára. A Pollack Mihály tervezte klasszicista könyvtárterem számomra a pannonhalmi apátságot idézte. Megkedveltem a mennyezet festett térbeli kupoláját a tudományt és művészetet ábrázoló alakokkal. Gyűjteményei közül igyekeztem megismerkedni a református egyház történetével és művészetével. A Református Kollégiumot 1531-ben alapították, sok kedvencem tanult itt (Csokonai, Móricz stb.). Mind a hét kódexet többször végignéztam, és többet is a 33 ösnyomtatványból.

Sokszor ültem a vízi kapun át megközelíthető Bodrog-parton a várfal egyik kövén és meditáltam az újonnan tanultakról. Többször kigyalogoltam a négy kilométerre lévő Megyer-hegyi tengerszemhez (akkor még 8 kilométer oda-vissza meg se kottyant), és a lélegzetelállító panoráma láttán komolyan elgondolkodtam azon, hogy megpróbálkozom az unitárius valláson keresztül közel kerülni az egyistenhihez. Rokonszenves volt, hogy elutasították az eleve elrendelést, az eredendő bünt és a Biblia tévedhetetlenségét. A sárospataki munkák idején újraolvastam a hozzám közel álló magyar művészek műveit (például Ady, Arany, Bibó István, Móricz). És még feltétlenül fontos – hiszen a kisvárosok ürügyén is a saját élettörténetemet írom –, hogy akkor szerettem bele a református templomok festett karzataiba, növényi és geometrikus mintákkal díszített fakazettás mennyezeteibe (a reformáció kezdetétől készültek a Kárpát-medencei református templomokban).

Sárospatakon váltam szociológussá, 1976-ban. A vár közelében, egy kétszobás, hagyományörző, döngölt padlós parasztházban egy nyugdíjas néni büszkén mutogatta az ágya mögötti falon a kelim falvédőt, amelyre egész életében vágyott. A katolikus templomban takarított, és ott látott hasonlókat. Naplementében sétáló rokokó ruhás urak és hölgyek, a patakban úszkáló hatyúk. Tömény giccs. A sárospataki áruházban vette, amikor a fiai már nem szorultak anyagi támogatásra. Aspiráció, mondja a megértő szociológus. Rémes, háttorzongató, tiltakozik a művelt művészettörténész.

Nem hagyott nyugton a történet. Legközelebb felkerestem a papot, aki boldogan és nevetve mutatta meg rendkívül értékes barokk falikárpitjaikat, amelyeket a néni portalanított. Szóhoz sem tudtam jutni! Az iskolázatlan takarítónőnek a maga módján igaza volt. A művészettörténetileg értékes textíliák a katolikus megújulás jegyében kerültek a református Sárospatakra. Azonnal szembetűnt, amelyik mintául szolgálhatott az asszony vásári falvédőjéhez. Ugyanazok a felületek: urak és hölgyek sétafikálnak, naplemente, hatyúk a tavon. Panofsky szerint ez a befogadás első szintje.

Megértettem. És akkor ott váltam szociológussá (pedig már doktoráltam is). Az arisztokratikus, kis-lélező művészettörténész háttérbe tolta a megértési igyekvést.

Még valami Sárospatak kapcsán. A nyitott szellemű kollégiumban számos kiemelkedő oktató működött Comenius óta. Számukra építették az egyházkerületek az úgynevezett tanárlakásokat. A

hagyományörző 18-ból néhányban sikerült teljes körű felvételt készíteni (fotók, inventáriumok stb.). Ebben az a kollégánk segített, aki a városban született, ott nőtt fel, az apja református teológus volt, aki parasztfiú létére egyháza támogatásával kiemelkedő színvonalú nyugat-európai egyetemeken tanulhatott. Úgy emlékszem, az ő lakásuk volt a legszébb, amit valaha itthon láttam. Nemcsak mintául szolgált számukra a 17. századi németalföldi polgári lakásbelső, hanem számos lakberendezési elem onnan származott (gyönyörű csempék a konyhában, edények, étkezészetek is). Később Amszterdamban láthattam szociológus kollégák otthonait a 17. századi házakban, amelyek atmoszférája, térelrendezése, a tárgyak gazdagsága ellenére is megőrzött egyszerűsége, puritánsága és igényessége megegyezett a nálunk igen egyedinek, eredetinek tűnő sárospataki református tanárlakással.

Keszthelyi városlátogatások Szigligetről

A nyolcvanas évek közepétől több mint egy évtizedig jártam rendszeresen dolgozni a Szigligeti Alkotóházba (ott készült el a Farkas István-monográfia is). Nagyon fontos emberi találkozások (Maurer Dóra, Kertész Imre, Pilinszky János, Lázár Ervin, Székely Magda) és nagyon fontos barátságok (Radnóti Fifi, Nemes Nagy Ágnes, Beney Zsuzsa, Gergely Ágnes, Balassa Péter). Így fedeztem fel Keszthelyt. Kocsival gyakran mentünk hárman-négyen fagyaltozni, kávézni, bort venni, körülnézni. A főtéren az 1390 körül épült gótikus, neogótikus Magyarok Nagyasszonya-templom meghatározó látvány a Balaton nyugati végén épült harmonikus kisvárosban. A másik meghatározó épület a Festetics-kastély (az ország negyedik legnagyobb kastélya), benne a főúri Helikon Könyvtár gazdag gyűjteménye. Számomra nyilván azért fontos a parkban található hintógyűjtemény, mert paraszt nagyapám a két háború között urasági kocsis volt. A Balaton Múzeumban ismerhettem meg a balatoni hajózás történetét.

Nagyon jó hangulatú városlátogatások voltak a szigligeti alkotótársakkal. Megkedveltem a keszthelyi sétálóutcákat, a könyvesboltokat, a piacot, a város lassú ritmusát, nyugalalmát. Amikor 1996-ban eldől, hogy szülővárosomban létrehozunk egy főiskolát, többször is mentünk tárgyalni a több évszázados Georgikon Egyetemre, hogy összekapcsoljuk a két Zala megyei felsőfokú képzést. A Georgikon vezetői elzárkóztak. Egyszer egy OTDK Társadalomtudományi Szekcióban rendeztünk sikeres országos

diákversenyt Keszthelyen, amelyet viszont lelkesen, sok energiával, munkával támogattak a Georgikon oktatói. Főként a borsodi, nyírségi, de a budapesti egyetemisták is nagyon kedvelték a várost, utcáit, presszóit, borozóit, hangulatát.

A varázslatos Sopron

Tomi, az első unokám 1989-ben született. Négyöt éves volt, amikor elkezdtünk Sopronba járni, és felfedezni előbb a határ menti osztrák kisvárosokat, majd egész Ausztriát Salzburgig, Innsbruckig, Grazig. Körülbelül tíz évig jártunk vissza rendszeresen, mindig a hegyes-völgyes Lővérekben, Sopron villa- és üdülőnegyedében foglaltunk szállást, ugyanabban a kényelmesen, otthonosan felszerelt házban. Felfedeztük a botanikus kertet, a Lővér uszodát, a soproni parkerdőt. Tomi kifejezetten megkedvelte a varázslatos kisvárost (én is). A szabálytalan alakú Orsolya teret, közepén a 18. századi Móricz-kutat, a gótikus Szent Mihály-templomot, az ugyancsak gótikus Kecské-templomot, a román és gótikus Szent Jakab-kápolnát, az Új utcában (a város egyik legrégebbi utcájában) a 14. század elején épült, hármastagolású Ó-zsinagógát.

Azt hiszem, ez az Alpok lábánál, Bécstől 60 kilométerre az Ikva völgyében fekvő település az egyetlen magyar város Budapesten kívül, ahol el tudtam képzelni egy nekem való életformát. Hívtak szociológiát tanítani. Szívesen tanítottam vidéki felsőoktatásban, hogy segítsem a közegükből kiemelkedni vágyókat (Miskolc, Szeged, Veszprém, Jászberény, Nagykanizsa). Már csaknem megkötöttük a megállapodást az akkori Erdészeti és Faipari Egyetemen, amikor Széchenyi-ösztöndíjat kaptam, 1996-tól három évre, amelynek feltétele volt, hogy csak a főállást biztosító egyetemen (BME) taníthatok. Sajnáltam, hogy nem ismerhetem meg tüzesebben a botanikus kertet a polgár házakkal, és a műemlékeket, múzeumokat.

Mosonmagyaróvári kutatások

Még egy kisvárosra lett közöm a munkakapcsolat révén. A nyolcvanas években vizuáliskommunikáció-kutatásokat vezettem Mosonmagyaróváron. 35-40 év távlatából nem tudom felidézni, miért ezt a Pozsonyhoz, a szlovák és osztrák határhoz közeli kisvárost választottam komplex, kérdéskörökben és

módszereiben is szerteágazó, igényes kutatás tárgyának. Semmilyen személyes kötődésem nem volt, emlékeim sem. A római kortól a Duna a meghatározó a város (latinul Ad Flexum, jelentése: kanyar) történetében, és az a tény, hogy fontos úthálózatok kereszteződésében fekszik, szerencsés földrajzi környezetben. Az átvezető utakon a korai időktől élénk kereskedelem zajlott, mindig jelentős nagytársági kapcsolatokkal rendelkezett. Kézműipara, gyáripara fejlett volt, egyeteme a 19. század elejétől működött. A város sétálóutcájának látványát meghatározza a neogót evangélikus templom. Fontos a városképben a 18. századi Nepomuki Szent János-templom. A felsőoktatás helyszíne kezdetektől az Óvár volt.

Kutatásunk a városkép, az utcakép, a köztér, a köztéri szobrok, az épületek, a kirakatok, a plakátok vizuális megjelenését, üzenetét elemezte. Volt olyan intenzív 5-6 napos ottlétünk, amikor 15-20 munkatársunk fotózott, rajzolt, interjúzott, kérdőívezett. Szabadidőmben keresztül-kasul begyalogoltam, autóztam a Szigetköz fővárosán keresztül-kasul kanyargó Lajta folyót és a Mosoni-Duna partjait, néhányszor eveztem, úsztam is, és sétahajókázásra is sor került. Voltak kellemes gasztronómiai élményeink is. Tíz évvel később jöttem rá, amikor először mentem vissza szülővárosomba, hogy tulajdonképpen Nagykanizsa helyett választottam Mosonmagyaróvárt vizuáliskultúra-kutatásom színhelyéül.

Vissza Kanizsára

Aztán 1996 őszétől ismét Nagykanizsa. Nem tudom, miért mentem vissza 52 évesen. Mindennemű megvált (lakás, kocsis, nem kevés jövedelem – akadémiai nagydoktori, professzori cím, könyvek, külföldi munkák és utazások, a magánéletem is rendezett) – talán éppen ezért. Vissza kellett mennem a gyerekkoromba, hogy a felnőtt életem kiteljesedjék. Néha még Budapest is szűkös, valójában Berlin a nekem való város, tágassága, terei, széles utcái, perspektívái miatt. De aki vagyok, aki lettem, abban a hazai kisvárosoknak – mindenekelőtt Nagykanizsának, Gyulának, Sárospataknak és Sopronnak meghatározó szerepe van.

Első megjelenés: *Arnolfini Szalon*, 2022. július 21.
<https://szalon.arnolfini.hu/snk-csak-ugya-kisvarosokrol-2/>

CSAK ÚGY A SZOBROKRÓL

Csak úgy... #10

DOI 10.35402/kek.2024.5.3

Tizenhét könyvet írtam képzőművészekről. Ezekből egyetlen egy szól szobrászról. Berczeller Rudolf Rezső (1912–1992). Nem tudom pontosan, hány műelemző esszét írtam – több mint százat (főként az Arnolfini Szalon esszéportálon és a Liget folyóiratban) –, ezek is festményeket próbálnak megszo-laltatni. A műtermeket bemutató sorozatomban is csak Schaár Erzsébetről írtam, kiállítás is csak neki rendeztem 1975-ben Nagyatádon... A több mint 150 kiállításról, amit 1968 óta rendeztem, egyetlen egy volt szobrászról szóló bemutató, 1969-ben: halott barátom, Dombrowszky István Tuta emlékére a Budai Várban, a BME kollégiumában.

Tuta volt az első képzőművész, akit megismerhettem, 1967-ben, a Fiala Művészek Klubjának szervezésében egy Moszkva–Leningrád vonatúton. A Képzőművészeti Főiskolára járt, szobrásznak tanult. Szenvedélyes, izgága, eredeti, rendkívüli képességekkel megáldott fiú. Korosztályunkból több fejjel kimagasló tehetségű és szokatlanul művelt (kiválóan beszélt, olvasott franciául és olaszul). Rendkívül erőteljes figuratív és nonfiguratív plasztikai erős impulzusokat váltottak ki belőlem. Addig „élőben” csak a Köröndön láttam szobrokat, felfogtam a szerepüket, jelentőségüket, de érdektelenek és unalmasak voltak számomra. Tuta Keleti Károly utcai műtermében egy egészen más világ tárult fel előttem.

Mindössze 23 éves volt akkor, és 25, amikor öngyilkos lett. Szobrai, szobortervei, rajzai, mint ő maga: impulzívok, expresszívok, kirobbanó érzelmekkel telítettek és nálunk akkor még nagyon szokatlan formanyelven kialakítottak (nonfiguratívok, kubisták is). Leginkább filmjelenetek idézik meg bennem őt és igen nagy mennyiségű munkáit: Zorba görög tánca, a *Tűzszekerek*ben a tengerparti futás, és az *Egy férfi és egy nő* tengerparti jelenetei (így láttam őt először a Balti-tenger partján kecsesen futó, szabad, öntörvényű szépfiúként Leningrádban).

Már az első műterem-látogatáskor felszólított: „foglalkozz velünk, mai festőkkel és szobrászokkal”. Én akkor éppen a HVDSZ üzemi könyvtárosaként dolgoztam, szüneteltettem az egyetemre járást, szinte minden estét a Fiala Művészek Klubjában mulattam operáénekesnek készülőkkel, zenészekkel

és költőkkel, és nem tudtam, mit kezdjek az életemmel. Tuta családjában és baráti körében képzőművészek voltak. Hirtelen nagyon sok képzőművészt ismertem meg, köztük fiatal szobrászokat is (mindenekelőtt Pauer Gyulát, Cerovszki Ivánt). Műtermekben, kiállításokon és könyvekben (a Múzeum körüli antikváriumokban elkezdtem vásárolni a Skira kiadványokat: Klee, Chagall és más modernek könyveit). Tuta vitt ki Rákosligetre egy bemutatóra (ha jól emlékszem, 1967 végén), ott ismertem meg Tóth Tibor festőművész rajztanárt, kiállítás-szervezőt. És eldőlt a sorsom. Pláne, mikor Tóth Tibor 1968 őszén megbízott Ország Lili első budapesti bemutatójának lebonyolításával. Tuta jártassága a 20. századi kortárs képzőművészetben, franciás ízlése (Modigliani, Matisse, Renault, Soutine, Dubuffet és Arp), saját grafikáinak expresszivitása, kubisztikus-szürrealis szoborvázlatai meghatározták indulásomat e pályán (diplomám csak 1973-ban lett, művészettörténeti doktorim 1975-ben).

Emlékiállítás 1969. november 17-én, a BME Szentháromság téri Schönherz Zoltán kollégiumában nyílt meg: 28 szobor (ebből csak egy bronz, 11 gipsz, 10 ólom, 5 égetett agyag), domborművek, 10 festett csempe, 3 tusrajz, linómetszetek, szobortervek rajzban. Megdöbbentő mennyiség egy 24 éves alkotótól. Saját kreativitása és az őt körbefonó szeretet sem tudta életben tartani. Később jött meg Marseille-ből, mint kellett volna, ezért Pátzay Pál kirúgta a főiskoláról. Ezt nem tudta elviselni. „Egyike a korszak áldozatainak” – írják az Artportálon. Ötleit, elgondolásait csak a nyolcvanas években valósították meg a korszak hivatalos képzőművészetével szemben álló szobrászok. Szemlélete megelőzte korát, így az elvárt stílusban dolgozók részéről ellenállást, elutasítást tapasztaltak az életművét megmenteni igyekvő galériások (Első Magyar Látványtár, Gát Gallery, New York). 1972 februárjában szerepeltették szobrai az Eötvös Galériában az *Utak* című kiállításon. Illeszkedett kortársai, Kovács Albert, Galántai György és a többiek modern szemléletű munkái közé.

Hozzá kell tennem: ki sejthette volna, hogy 1987-től 2019-ig a BME lesz a fő munkahelyem, ahol a kilencvenes évektől művészettörténetet is

tanítottam. Amikor tanszékvezetőként kezdeményeztem kommunikáció szak indítását, a rektor, Detrekői Ákos azonnal támogatta indítványomat. Még az underground létem alatt ismerkedtünk meg az általam a BME kollégiumában rendezett kiállításokon. Járt Dombrowsky István műtermében, vett is és kapott is tőle rajzokat.

A magyar neoavangárd első generációja

Pauer Gyulával a Fiala Művészek Klubjában ismerkedtem meg, 1968. június végén, a kiállításán. Én akkor a Pestimrei Művelődési Házban dolgoztam, és Lőrincen laktam albérletben egy családi ház tetőterében, közvetlenül a Kistex éjjel-nappal zakatoló munkagépeinek szomszédságában. Hamar kiderült, hogy a nálam három évvel idősebb szobrász nagyon közel lakik, a pestszentlőrinci lakótelepen, és a ház egy alagsori helyiségében rendezett be magának műtermet. Amíg ott laktam, gyakran találkoztunk, jókat vitatkoztunk, és érezhető volt, hogy jelentős pálya elején van. Korai szobrai közel álltak hozzám (egyet kaptam is tőle, és több rajzot, szobortervet és fotót is). Rajta keresztül ismertem meg a Szürenon csoportot (1969-ben a Kassák Művelődési Házban volt közös kiállításuk), 1970 nyarán még együtt néztük meg a Balatonboglári Kápolna Tárlatot.

A magyar neoavangárd első generációjának több művészevel alakult ki személyes, sőt baráti kapcsolatom (például Lakner László, Bak Imre). Pauer Gyulával a kapcsolat később megszakadt, mert beköltöztem a pesti Belvárosba albérletbe, és a Világirodalmi Lexikonnál lettem segédszerkesztő. De ez csak ürügy volt. Az ő szakmai elismertsége gyorsan nyilvánvalóvá vált, 1970-ben megfogalmazta az első Pseudo Manifesztumot, és ezen az úton már nem tudtam követni. 1972-től a kaposvári színház sikeres díszlet- és jelmeztervezője lett. Lassan kiderült, hogy a saját korosztályom mértékadó művészeihez képest konzervatívabb az ízlésem, inkább a háború utáni Európai Iskola művészeinek (Vajda Lajos, Bálint Endre, Korniss Dezső, Anna Margit, Ország Lili) szemlélete, stílusmódjuk állt hozzám közel (szobrászuk, Jakovits József viszont egyáltalán nem). Pauer Gyula erőteljes, koncepciózus művész volt, kétségtelenül a magyar neoavangárd kiemelkedő egyénisége. Szerencsésnek tartom magam, hogy néhány évig közvetlenül figyelhettem plasztikáit, térszemlélete alakulását. A saját korlátaim nem tették lehetővé, hogy érzékenyen közelítsek a konceptuális vagy performansz művészethez, vagy legalább intellektuálisan értelmezni tudjam.

Rákosligeten 1969-ben megrendezhettem az előzetesen a József Attila Művelődési Házban már bemutatott anyagot *Progresszív törekvésű festők és szobrászok kiállítása* címen, amelyen természetesen Pauer is részt vett. Számomra vízválasztó volt, nem követtem tovább a Szürenon, az Ipartervesek, a Balatonboglári Kápolna Tárlatosok szakmai útját. Beletanultam a művészetszociológiába és az első képzőművészeti könyveim – Anna Margit, 1971 és Deim Pál, 1974 – után képzőművészet-szociológiai kutatásokba kezdtem. Németh Lajos művészettörténetet tekintem „a mesteremnek”. És ő tanítványául fogadott.

Az ő biztatására kezdtem francia nyelvű művészetszociológiai írásokat olvasni, majd Bourdieu és munkatársai kutatásai nyomán három-öt órás interjúkat készíteni műtermeikben. Különböző korosztályokhoz tartoztak, többféle családi háttérrel, más-más irányzat, szemlélet szerint alkottak. Egy részük – az akkori kultúrpolitikai kategória szerint – a támogatott, egy részük a túrt (ez volt a legnépesebb csoport), egy részük pedig a tiltott kategóriába tartozott. Száz-százhusz beszélgetésben gyűjtöttem válaszokat egy előre elkészített interjúvázlat szerint. Akkor, főként 1971-ben, ismertem meg az élő magyar szobrászatot – a hagyományokhoz konzervatív módon ragaszkodóktól a neoavangárdig. Csak néhány alkotó neve: Vilt Tibor, Csiky Tibor, Gulyás Gyula, Haraszty István, Lóránt Zsuzsa, Mikus Sándor.

Schaár Erzsébet és Pauer Gyula plasztikáin kívül érzelmileg senki sem hatott rám. Sokat tanultam, voltak szakmai élményeim, de pár hónap alatt kiderült, hogy az én műfajom a festészet, a képekben vagyok otthon. A színek, színviszonylatok vonzanak a kompozíción belüli utakra, a vonalstruktúrák vezetnek, és a belső tájakon (legyen figuratív vagy nonfiguratív, régi vagy új, expresszív vagy szürrealis) egyre inkább otthon vagyok. A szobrászattal kapcsolatban nagyon sokat töprengtem, hogy mire való, minek (a tenyérynél nappal terebélyes köztéri szobrokig). A festmények 24-25 éves koromtól magától értetődően otthonosak, úgy vagyok velük, mint a hegymászó Edmund Hillary, aki elsőként jutott fel a Mount Everest csúcsára 1953-ban, és aki többször válaszolta a miértekre: azért, mert ott van.

Faszobrászok közelében

Bencsik István szobrász 1974-ben váratlanul felkért, hogy vállaljam el az 1975-ben induló Nagyatádi Nemzetközi Faszobrász Alkotótelepen a

művészettörténeti teendőket. Nagyatád Somogyban van, viszonylag közel Gyékényeshez, itthoni táj, hasonló erdők, fák. Annyira nem tudtam mit kezdeni a szobrászattal, hogy a sors ajándékának és szakmai kihívásnak tekintettem a feladatot. Testközelben lenni a készülő művekkel, nyomon követni a létrejöttük folyamatát, beszélgetni az alkotókkal. A Rinya patak és a Malomárok melletti 20 hektáros területen a szabadban és a gépekkel, eszközökkel jól felszerelt asztalos műhelyben folyt a munka. A különféle faanyagokból korlátlan mennyiség állt a szoborkészítők rendelkezésére. Juhar, dió, tölgy, hárs, cseresznye alapanyagként. Órákig figyeltem a felületkezelést (csiszolás, alapozó rétegek, szárítás, fedőréteg stb.), aztán a természetes felületkezelő anyagok (olajok, viaszok) felvitelét. Kézbe vehettem a faragó szerszámokat (vésők, kések, kalapácsok). Végre megtörtént, ami a Gyulai Művésztelepen a festőnek készülő műhelyeiben: a szakmai, technikai fogások és munkaeszközök segítségével érzékelhetővé vált a számomra, mi a plasztika.

Három intenzív nyarat töltöttem ott 1975 és 1977 között. Leginkább Bencsik István nagy méretű nonfiguratív faszobrai kerültek hozzám közel, végre érteni kezdtem a plasztikai nyelv sajátosságát. Többeknél felfedeztem az anyag-fa fontosságát és a felületek szépségének jelentőségét. Meglepő volt számomra Deim Pál szobrásként (1977-ben könyvem jelent meg festményeiről az akkor fontos változást jelző *Mai magyar művészet* sorozatban). Megismerkedhettem Martyn Ferencsel, a Pécssett élő nagy tekintélyű, idős mesterrel, aki fiatalon tagja volt az Abstraction-Création csoportnak, a háború után pedig a hozzám nagyon közel álló Európai Iskolának. Sokat tanultam tőle, ő hívta fel a figyelmemet Naum Gabo és Antonio Pevsner szobraira. És ő biztatott arra, hogy fogjam meg, simogassam, öleljem át a készülő műveket, hiszen ezek nemcsak térformák, hanem érinthető testek is. Mintha élőlények volnának... Az ősi kultúrákban azok. Az így átélt taktilis élmények végre közel vittek a szobrászathoz is. Sőt, akkor és ott döbbsentem rá, hogy számomra mennyire meghatározó a festmények felületének érintése, a faktúra és a textúra keltette taktilis élmények (Rembrandtól Rothkóig). Az első nagyatádi nyár után rohantam Anna Margithoz és Ország Lilihez, hogy végigtapogathassam számos festményük felületét.

Sikerült olasz, francia és spanyol művészt is meghívni. Nagyon másféle munkáik szokatlanok voltak a szocialista realistának nevezett és akadémikus naturalista köztéri szobrokkal teli Magyarországon,

különösen egy vidéki kisvárosi közegben. Az 1975-ös nyarat a Művelődési Központban kisplasztikai kiállítással zártuk. A telepen intenzíven dolgozók mellé meghívtam Schaár Erzsébetet, Vilt Tibort, Berczeller Rudolfot, Pauer Gyulát, Haraszty Istvánt, Gulyás Gyulát. Őket terveztük meghívni a következő nyarakon a szinte mediterrán somogyi tájban a szabad térben nagy méretű plasztikákat létrehozni. Aztán egyre inkább beleszólt a kultúrpolitika, a Képzőművészeti Szövetség, a Somogy Megyei Tanács abba, hogy kit hívjunk meg. Határozott kívánságként hangzott el: Nyugat-Európából és Amerikából baloldali beállítottságú szobrászok jöjjenek. Kihátráltam, abbahagytam. Ismét falakba ütköztem.

Berczeller Rezső Rudolf örököse 2007-ben felkért, hogy dolgozzam fel a műtermében őrzött hagyatékat és írjak róla nagymonográfiát. Berczellert is Nagyatádon ismertem meg. (1979-ig, amíg nem vettem magamnak egy kis Polski Fiatot, az 59-es villamos végállomásától a Barackfa közön mentem haza, elhaladva az ő kertes, műtermes háza előtt. Többször megszólított és néhányszor meg is hívott szobraihoz, a „kicsi mérges öregúr”.) Különböző beleszólások miatt mégsem jelent meg könyvalakban, de Kieselbach Tamás 2010-ben feltette a Kieselbach Galéria honlapjára. Így az egyetlen, szobrászról szóló könyvre a 17-ből, amelyet képzőművészekről írtam, így gondolok: van is, meg nincs is.

Ezt a részt Schaár Erzsébettel kell lezárnom. 1975. augusztus végén mire visszavittük szobraikat Nagyatádról a Városmajor utcai műterembe, már halott volt. 1969-ben találkoztam vele Ország Lili-nél (műteremnek talán mégsem nevezhetem a 36 négyzetméteres szobát, fürdőszobát). Megírtam ezt is a *Műtermek* sorozatban. Mindketten dohányoztak, és csendben ültek az egyetlen széles fekhely ellentétes oldalán. Mintha furcsa áramkisülések cikáztak volna közöttük. Aztán egy idő múlva a szobrász felállt: „megint jót beszélgettünk, Lilika” – aztán szó nélkül elment. Nekem minden alkalommal felállt a szőr a hátamon. Ha vannak boszorkányok, ők ketten minden kétséget kizáróan azok voltak.

Egy idő múlva Schaár Erzsébet meghívott a Városmajorban lévő műteremlakásba, ahol Vilt Tibor szobrásszal és filmes fiukkal élt. Körner Éva, az avantgárd és a kortárs művészet kiváló ismerője vitt el az úgy nevezett „szerda esti” összejövetelekre. Írók, költők, festők, szobrászok, orvosok, pszichológusok (válogatott „szegénylegények”, miattuk volt szerencsés mégiscsak itt élni – ehhez elég, ha a jelenlévők közül Pilinszky János és Mészöly Miklós nevét említem).

Ha csak azt az egyetlen fotót nézem, amit ő készített és ragasztott be 1970-ben az Emlékkönyvembe, meggyőzően látszik, mennyire másféle szobrászat az, amit ő hozott létre, mint amit mások ebben a szakmában. Ajtók, kapuk, lányok egy fal előtt és mögött, utcák, terek, magány, csönd. A „léten kívülre helyezett lét” (Sartre). Vagy nemlét? Rendkívüli hatással volt rám ez a formabontó, alacsony, filigrán, kortalan, szabad és öntörvényű asszony, és a földi korlátokon messzire túljutó, bonyolult energiákat közvetítő szobrai.

Mélyebb megértéséhez kerestem segítséget mindenekelőtt a francia egzisztencialista gondolkodóknál, művészeknél (Merleau-Ponty, Sartre, Camus stb.), Steve Reich és Philipp Glass zenéiben, vagy épp Alain Resnais *Távol Marienbadban* című filmjében. Valójában akkor tudtam megfogalmazni Schaár Erzsébet munkáinak a lényegét, másságát, szokatlan plasztikai szemléletét, mindazt, amit felületei, terei közvetítenek, amikor végre Emmanuel Levinas írásaival megismerkedhettem párizsi barátaim révén a kilencvenes évek elején. Ők Farkas Istvánhoz ajánlották, akkoriban viszonylag sokat dolgoztam a monográfia előkészületein (Farkas 1924 és 1934 között Párizsban élt családjával). Mindezenekelőtt Levinas doktori disszertációja (*Létezésről a Létiig*, 1947; *Más mint a létezés vagy a lényegen túl*, 1974; *Idő és a másik*, 1980) segített intellektuálisan is közel kerülni Schaár alkotásaihoz.

Túl fiatal voltam, amikor Schaár Erzsébettel Ország Lili révén kapcsolatba kerülhettem. 24–25 éves, tapasztalatlan, cseppet sem járatos a képzőművészetben. Két évtizednek kellett eltelnie, és sokféle tapasztalatnak (interjúk műtermekben, kiállításrendezések, az európai kiemelkedő múzeumok megismerése, művészetszociológiai kutatások stb.), hogy valóban megérkeztem Schaár Erzsébethez és teremtményeihez. Ő azon művészek közé tartozik, aki az emberi lét lényegét és értelmét kutatják műveikkel (akárcsak Farkas István, akivel 1977 óta szorosban összefonódott a sorsom. Schaár Erzsébet igen nagyra értékelte őt, látomásai is voltak vele kapcsolatban. Férje, Vilt Tibor volt a mestere Farkas szobrász fiának, Charlie-nak). Még egy megjegyzés: szociológusként két területen folytattam empirikus kutatásokat – egyrészt a művészet befogadásáról, másrészt a mindennapi élet tárgyi világáról. Ez utóbbi is segített értelmezni Schaár tárgyszobrai (székek, ajtók, ablakkeretek).

Az igazi áttörés, az egyéni felfedezések, a kedvenc szobrokra találás csak ezután következett. 1978-ban három hónapos egyéni útlevelet kaptam

tervezett utazásaimhoz. Barátaim szerint ez azt jelentette, hogy menjek minél hamarabb, és vissza se jöjjenek. Minél több múzeumot szerettem volna látni minél több városban. Szoborügyben Rómában vártak a meglepetések: a National Etruscan Museum of Villa Giuliaiban az etruszk civilizáció terrakotta szobrai. A Kr. e. 6. század végén készült *A házastársak szarkofágja* ma is a legkedvesebbjeim egyike. Az etruszk halotti kultuszhoz kapcsolódó nagy méretű szobor két fekvő embert, egy férfit és egy nőt ábrázol. Valamiféle olyan ideális boldogság árad élénk gesztusaikból, összetartozásukból, amilyent én addig sosem láttam. Alattuk az urnában eltemetett hamvaik. Ők ketten együtt az örökkévalóságban. Ahányszor kiállítást rendeztem Rómában, és ahányszor 1989 és 1994 között a Farkas-hagyatékkal dolgoztam, legalább egyszer rohantam a dombon lévő szépséges reneszánsz palotába, hogy újra és újra lássam a Cerveteriből származó remekműveket. A házasság misztériumáról is sokat gondolkodtam („Erős a szerelem, mint a halál” Én. 8,6), azon, amit e két ember együttléte bizonyít: „nem jó az embernek egyedül” (Ter. 2,18). Egymáshoz való kötődésüket (holtodiglan-holtomiglan) a zseniális szobrász verbális nyelvre alig-alig átfordítható módon mutatta meg. Érzékeny, expresszív felületformálás. 1978-ban, amikor először bámultam lenyűgözve, rá kellett jönnöm, hogy nincs fejlődés a művészetben. Ez a szarkofág-szobor maga a teljesség, a tökéletesség, az örökkévalóság.

Magától értetődő módon 1981-ben, amikor először voltam Párizsban, a Louvre-ban az első utam az ott kiállított *A házastársak szarkofágjához* vezetett. Ez Kr. e. 520 körül Caere-ben készült.

Bernini szökőkútja

1978 nyarán még egy meglepetés várt rám szoborügyben: Róma központjában, a Piazza Navonán a Négy folyó kútja (Fontana dei Quattro Fiumi). Az egykori, a Colosseumnál is nagyobb római arénát a 15. században lekövezték, megőrizve annak ovális alakját. Három barokk szökőkút épült, a középső és a legnagyobb 1647 és 1650 között Giovanni Lorenzo Bernini tervei alapján. A kúton négy erőteljes férfi alakja jeleníti meg a négy földrészre utaló Nílust, a Gangeszt, a Dunát és a Rio de la Platát. Naplementétől napfelkeltéig ültem a földön, miközben a kedvesem szelíden aludt az ölemben fekve, és bámultam szájtátva: ilyen is lehet egy úgynevezett köztéri szobor? A barlangszerű talapzaton magasodik egy egyiptomi hieroglifákkal teli obelisz, k

zeniális művészi pontossággal kiszámítva. A négy folyó istene mészkősziklákon helyezkedik el. A rendkívüli technikai tudással rendelkező Bernini a reneszánsz geográfusok beszámolóai alapján alkotta meg a mozgalmas, dinamikus folyóisteneket és természeti környezetüket, növényeket és állatokat, barokk lendülettel és mégis realiztikusan. A víznyelő funkciót is az állatok töltik be, a Gangesz mellett egy sárkány, a nyugati oldalon egy ló vágózásra készen. Persze, hogy ez utóbbi a kedvencem, hiszen a ló gyerekkori társam volt Gyékényesen nagyapámnál, a Duna pedig a hazám. A teret templomok és paloták övezik.

Amikor a kilencvenes években anyagilag már megengedhettem magamnak, különböző napszakokban végigültem a kávézókat és éttermeket, hogy különböző nézőpontokból aprólékosan megismerjem minden idők egyik legtehetségesebb, legégyénibb szobrászának, a fény és árnyékhatásokat kihasználó építményét. Bernini építész, szobrász, festő és színdarabíró volt. Van egy színezett önarcképrajza (számos virtuóz önarcképet festett, rajzolt), amelyből egy igényes, mérethű másolatot a Villa Borghesében vásároltam és amely évekig volt tanszéki szobám falán. Rendkívül szép emberpéldány lehetett, és sugárzik róla a rendkívüli kreativitás, fogékonyság az újra, különleges munkabírása, produktivitása. Szerencsére 82 évet élt, kibontakoztatva szintetizáló képességét.

2007-ben rendeztem utoljára kiállítást a Római Magyar Akadémián. Csekély szabadidőmben reggel a Campo di Fiorin, este a Piazza Navonán kávéztam. Örök hálával az etruszkoknak és Bernininek, hogy helyreállították bennem a szobrászat tiszteletét.

1978 nyarán még egy csoda várt rám hosszú utazásom utolsó helyszínén, Zürichben. Giacometti, Kunsthaus. Magda mutatta meg, akihez nem sokkal Budapestre költözésünk után vittek el a Szondy utcai gyermeklélektani intézménybe, mint kezelhetlent. Ugyanúgy rendkívül szerencsém volt vele, mint az első tanító nénimmel, Kanizsán. Családi okokból kellett Zürichbe költöznie, ahol matematikánár lett egy jó nevű magán középiskolában. Személyisége, beszélgetéseink kitartottak bennem, segítettek. Aztán levelezni kezdtünk és találkoztunk, ha Pestre jött. 1978 nyarán hívott meg először magukhoz. Önmagam kézben tartását, munka iránti elkötelezettségemet, Zürichet, a fenséges Jung Frau, Kleet és Giacomettit köszönhetem neki. Azaz a világmindenségéből igen-igen sok mindent.

Ez a rendkívül zárkózott, fegyelmezett, szigorú, intellektuális lény igényes regényolvasó,

kiállításlátogató, koncertekre járó igazságos Tanár-nő (számomra 12 éves koromtól a példakép – akit még csak megközelíteni se tudtam) elfogultan kedvelte Giacomettit és Kleet, és én egészen 60 éves koromig nem értettem, miért őket. Akkor újra együtt néztük meg a Giacometti-kiállítást. Banális véletlen folytán derült ki, hogy Magda képes erőteljes érzelmi megnyilvánulásokra. Megdöbbenésem látva elmondta, hogy ő valójában nagyon indulatos és érzékeny, de megtanulta visszafogni és egyensúlyban tartani ezeket. Ez a lényege Giacometti élőlényének is: minden létező érzelem megnyilvánul bennük, miközben minden érzelmi reakciót kontrol alatt tartanak. A különleges felületalakítás, amit kitalált az álló, sétáló, elvékonyodott figurák megjelenítéskor, közvetíti az emberi létezés érzelmi megnyilvánulásait. Kételyeket, szorongásokat, kiszolgáltatottságot, magányt, bánatot, csodálkozást, kötődést, vágyat és kötődés-képtelenséget. A filozófus Sartre „par excellence egzisztencialista művésznek” nevezte a fiatal korától egyre sikeresebb, elismertebb szobrászt. Érdemes megnézni a műtermében munka közben és a jelentős múzeumokban, galériákban róla készült fotókat. Tépelődő, önmagában kételkedő, elbizonytalanodó, erős koncentrációképes ember, akinek arcán vésett nyomokat hagytak érzelmi hullámváltozásai, indulatai, széles beleérző képessége, kudarcélményei, önmagával való elégedetlensége.

Szerencsés voltam, hogy 1978-ban először Rembrandt egyedülálló festékfelhordási módjával alakított portréit ismerhettem meg (azóta is vallom, hogy a festők közül Rembrandt ismerte leginkább az embereket, az embert). A szerencse és a csoda Rómában a Villa Giulia-ban folytatódott (mindegyik előtt *A házastársak szarkofágjával*). Számomra szobraik arckifejezése, gesztusaik az önmaguk derűs elfogadásáról, a természettel és a térrel, idővel való harmonikus együttéléséről szólnak (a kétezres évek elején művészeti kommunikációt is tanítottam – az etruszk szobrászok elsődleges segítőttem voltak). A halálhoz való viszonyuk is életszeretükről szól.

1978 nyarán tett utazásaim végén, Zürichben, Giacometti és Klee alapvetően megváltoztatták képzőművészeti szemléletemet. Csak az első, 1968 körüli ismerkedés (Schaár Erzsébet, Pauer Gyula szobraival, Vajda Lajos, Ország Lili festményeivel) volt hasonló meglepetés, sorsfordító megrázkódtatás. 1978 művészeti élményei után körülöttem és bennem minden mássá vált. Élesen megőrződött, ahogy a Kunsthausban a Giacomettiket nézve magam elé motyogtam: „Fáj. A művészet fáj.”

Tíz évig tartott az eltávolodásom. Még befejeztem a *Chagall* könyvet (1980-ban jelent meg a Gondolat Kiadó Szemtől-szembe sorozatában), aztán főként szociológiai kutatásokban dolgoztam és egyetemeken tanítottam. Egy hihetetlen csodával zárult 1978 nyara. A 833-ban épített Fraumünsterben (Zürich, Altstadt) búcsúztam Marc Chagall hosszúkás, tíz méter magas üvegablakai előtt, melyek bibliai jeleneteket mutatnak és mindegyik ablakban más szín a meghatározó. A közepén lévő ablakok közül a bal oldalin *Jakob küzdelme*, a kedvencem. És akkor, mintha látomás lenne: ott ült az idős, ősz hajú férfi, Chagall, és élénken magyarázott, mosolygott, figyelt. Meg kellett szólítanom. Röviden és dadogva elmondtam, hogy nemrég leveleztünk és engedélyezte, hogy megjelenhessenek művei reprodukciói a róla írott könyvemben. Mindkét kezét felém nyújtotta. Nagyon ismertem őt festményeiből, fotókról, verseiből, de ez így szemtől szemben valami egészen más volt. Csoda. Bűvölet. Mintha beléptünk volna Mozart *Varázsfuvolájának* általa alakított díszletébe (1967, New York).

Ehnaton szólítása

Aztán nyolc év szünet. És 1985-ben a Louvre-ban újabb csoda. Ehnaton. Nem látomás, hanem halucináció. Azon keseregtem egy folyosói sarokban, hogy nem szólítanak meg a kedvenc képeim, szobraim se. Mintha valami elzáródott volna bennem. És akkor tisztán hallottam a felszólítást: esszéket kell írnod, képelemzéseket. Hátrafordulva vettem észre a falon a sarokban a nagy méretű mellszobrot Ehnatonról, az új istent (Aton) és tiszteletére új fővárost (El-Amarna) alapító különleges, zseniális, külsejében is szokatlan fáraóról, aki 17 évig uralkodott a Kr. e. 14. században. Ragaszkodott hozzá, hogy művészei ne a megszokott egyiptomi kánonok szerint örökössé meg, hanem testi adottságainak megfelelően, nem titkolva el beteg alkatát. Könyörtelen erő, tántoríthatatlan akarat, elszántság áradt felém a barázdált, beesett arcból, szokatlanul hosszú, karakteres orrából, vaskos, érzéki ajkaiból. Ferde vágású szemével mintha élénken, hosszan figyelt volna rám. Ennek az előnytelen külsejű, rendkívüli intelligenciával rendelkező fiatal férfinak a valaha volt világ legszebb nője volt a felesége, hat leányának anyja. Nofertitibe már a hetvenes években beleszerettem Berlinben (utoljára három éve találkoztam vele a Neues Museumban, ahol végre méltó módon van kiállítva a Thotmesz nevű szobrász által

készített gyönyörű, titokzatos színes mellszobor). Ehnaton nem engedte meg művészeinek, hogy idealizálják a megörökített személyeket, de Nofertiti mellszobra maga a megtestesült idea.

Ehnaton kissé naturalisztikus szobra a Louvre-ban máig kitartó hatást gyakorolt rám. Megtanultam kívülről az általa írt vallomást, a Naphimnuszt, az ókori világ talán legszebb versét, melyet Aton, a Napisten tiszteletére írt. Mindent elolvastam Ehnatonról, amihez csak hozzájutottam. Különös figyelemmel Cyril Aldred művészettörténész elemzéseit, az amarnai stílusról írottakat (nemcsak a *Biblical Archeologist*-ben publikált Ehnatonról és Nofertitiről, hanem patológiai, orvostörténeti folyóiratokban is). Újraolvastam Freud *Mózesét*. A 19. század óta sokféle szaktudóst foglalkoztatott, hogy lehetett-e kapcsolat Ehnaton egy istenre fókuszáló hite és Mózes egyistenhitre alapozott zsidó vallása között. 2015-ben meghallgattam Jan Assmann német ókor-történész és egyiptológus előadását Ehnaton és Mózes kapcsolatáról a Pázmány Péter Katolikus Egyetemen.

Akkor ott, a Louvre-ban tényleg csoda történt. Itthon egy olyan, viszonylag hosszan tartó kapcsolat várt, ahol zene- és verskedvelő társam egyre többször kérdezett rá, miért nem írsz műelemző esszéket? 1986. február 1-től főállású tanár lettem a BME-n, otthagytam a kutatóintézeteket. Annyira felkavaró volt számomra a Louvre-beli Ehnaton-élmény, hogy valóban elkezdtem esszéket írni. 42 éves voltam. 1993-ban jelent meg a Liget Műhely sorozatában az első esszékötetem. Valójában Ehnatonnak kellett volna ajándékozznom, hiszen az ő különös, nagyon egyedi portrészoborra indította meg azt a folyamatot, aminek első terméke ez a körülbelül 300 oldalas könyv.

A mai napig sem csökkent a hol reformernek, hol zsarnoknak nevezett egyedülálló fáraó és a róla készült szobrok, domborművek iránt az érdeklődésem, de írni még nem mertem róla. De hát hogyan is írhatnék Nemes Nagy Ágnes *Ehnaton* ciklusának ismeretében? Kedvenc költőm is megerősített: ő találta ki az egyistenhitet – körülbelül három és félezer évvel ezelőtt. És ő készítette szobrászatát, hogy műalkotást hozzon létre, saját látomást, saját igazságot. „Ülj és nézz örökkön át” – írja a költő. Ez a lényege az engem megszólító Ehnaton-szobornak.

Amikor 1993-ban utoljára dolgoztam a Farkas István-monográfián a National Bibliothèque-ben, utolsó este még elmentem elbúcsúzni Ehnatontól, aki saját képmására teremtett magának istent. És

akkor értettem meg legfőbb funkcióját: azt, hogy van, hogy bele lehet kapaszkodni. Ezért kellene a szobrok és a versek.

Megtalálni Vénuszt

Itt akár abba is hagyhatnám. Vannak azonban olyan korszakok és alkotók, akiket nem hagyhatok ki egy összegzésnek szánt beszámolómból.

Mindenekelőtt a prehisztórikus szobrok, az őskori Vénusz-szobrok. Kedves szobrász barátaim – már Tutától (Dombrowszky Istvántól) kezdve – sokszor ugrattak azzal, hogy valószínű, én lehettem a bécsi Természettudományi Múzeumban őrzött *Willendorfi Vénusz* modellje. Amikor végre rászántam magam, hogy megismerjem az 1980-as évek elején, jó néhány körbejárás után sem találtam, kénytelen voltam a teremőr segítségét kérni. Többször is elsétált mellette, mondta, miközben odakísért elé. Közben ugyanazt a hamiskás mosolyt véltem felfedezni az arcán, mint szobrász barátaimén, ha szóba került a prehisztórikus művészet ezen ikonja. Nem vettem észre, mert nagy, testes plasztikát kerestem, ám a lelőhelyéről elnevezett Vénusz mindössze 11 centiméteres. Pedig első londoni látogatásomkor, a National Galleryben már áldozatul estem ugyanennek a tévedésnek. Amikor Jan van Eyck 1434-ben festett egyedülálló Arnolfini házaspár című festményét kerestem, nehezen akadtam rá, mert nagy méretű képet vártam, holott csak 82 × 50 cm-es. Bécsben végképp megtanultam, hogy a monumentalitást a mű belső értékei hordozzák, az összetett jelentésrétegek és a kivitelezés módja.

Sem addig, sem azután nem vásároltam műtárgymásolatokat, de egy méretarányos, igényes (és meglehetősen drága) Willendorfi Vénusznak nem tudtam ellenállni. Természetesen ma is megvan, egy könyvespolcon, a kortárs szobrászoktól (például Berczeller Rudolftól, Pauer Gyulától, Cerovszki Ivántól, Gellér B. Istvántól, Húber Andrástól) kapott szobrok között. Nagyon közel kerültek hozzám ezek az őskori termékenység-, anya- és szexszimbólumok, talán istenanyák, talán a varázslás eszközei. Én is hiszek mágikus erejükben, nemcsak egykori tulajdonosaik.

Gótikus gesztusok

Egyre jobban megkedveltem a 12–15. századi gótikus szobrokat, ahogy mind több francia, angol, német, olasz, osztrák, lengyel, felvidéki és erdélyi

templomban fedezhettem fel őket. Az első és máig kitartó szerelem a Chartres-i Székesegyház és a főbejárat oszlopszobrai. Felsorolhatatlan, mennyi díszes kapuzat, groteszk vízköpő készített gyermeki áhítatra. Szinte együtt lebegtem velük és csodáltam, milyen szervesen vannak jelen az örökkévalóságban. Főleg az érett gótikában sokat tanultam természetes mozdulataik, gesztusaik, gazdag mimikájuk révén az emberi kapcsolatok gazdagságáról. Érzelemteliek, a szentek és az angyalok is az embekekről szólnak.

A szárnyas oltárokba Lőcsén szerettem bele (és a faszobrászatba). Ültem megrendülten, amikor észrevettem, hogy a faragott pad végén egy emberi arcot simogatok. Sokáig álmodtam is vele, velük. Milyen életforma lehetett az, ahol néhány névtelen tehetséges ember azzal töltötte a mindennapjait, hogy rendkívül igényes tenyérnyi fejeket, arcokat faragott, amiket alig lehetett észrevenni? 39 éves voltam – anyám halálának éve –, amikor láttam Luxorban, Deir el-Bahriban a Hatsepszut fáraó(nő) óriási léptékű, halála utáni örök életre tervezett egyedülálló temploma előtt sorakozó hatalmas szobrokat, illetve Lőcsén, a 14. században épült Szent Jakab templomban a padosorok végén a kicsinységükben is monumentális és szakrális fejeket. És szinte egyszerre lettem elkötelezett híve a végtelen nyugalom és a tér feletti uralom sugalló, gyakran merev egyiptomi szobrászatnak és a mozgalmos, mély áhítattal telített és mégis már nagyon emberi gótikus szobrászatnak.

Még kiemelem a 13. században épített Naumburgi dómot (Szász-Anhalt), ahova sokszor elzarándokoltam csak úgy, hogy lássam Uta és Ekkehard donátorok szobraikat. Az ismeretlen szobrász mesterműveket alkotott a 12 életnagyságú szoborral, különösen ezzel a kettővel. Még csak nem is szépek ezek a nyugati kóruson egymás mellett álló alakok: vaskosak, vidékiek, hétköznapiak, nagyon is földön járók. De valami olyan meghittség, átszellemültség árad belőlük (főleg Uta hercegnőből), hogy bizvást le merem írni: mintha csak a polgári Arnolfini házaspár elődei volnának.

Igen, valóban szerencsés és viszonylag szabad voltam. A nyolcvanas évek közepén egyszer csak megengedhettem magamnak, hogy két éjszakát a Naumburgi dóm közelében alhattam, és három napon át több órán át ismerkedtem a szobrokkal, főleg ezzel a kettővel. 1998-ban, egy németországi autós körút során egy egész napon át magyarázhattam róluk, különbözőségükről, szokatlanságukról útitársamnak.

Az egyik legszebb arc, amit alkottak

A reneszánszból és a barokkból talán csak egy művet emelhetek ki, Michelangelo *Piétáját* (Róma, Szent Péter-bazilika, 1497, márvány), mely méltón hozta meg az akkor mindössze 24 éves alkotó számára a hírnevet, elismertséget. A fiatal anya arca számomra az egyik legszebb arc, amit alkottak. Ölében tartja halott fia testét. Minden létező emberi fájdalmak talán legelviselhetetlenebbje, ha egy anya veszíti el gyermekét.

Donatello 1453–1455-ben készítette 188 centiméter magas *Bűnbánó Madonnáját* (Firenze, Museo dell' Opera del Duomo). Erről a faszoborról általában azt írják elemzői, hogy rendkívül realiztikus, kiemeli a szobrász tökéletes anatómiai ismereteit. Számomra az expresszivitása a meghökkentő. Akárcsak a *Habakuk próféta* (más néven Zuccona, 1435–36, Firenze, Lamanile, márvány). Kopasz

feje, fanyar arca, a válláról zuhatagszerűen lehulló pelpel ráncai feszültségről, felfokozott lelkiállapotról tanúskodnak. Rendkívül gazdag, sokrétű életműve alapján méltán nevezik a reneszánsz első jelentős szobrászának. Élettörténetéről, személyéről alig tudunk valamit. A fent megnevezett művei – és még néhány további – számomra elképesztően modernnek. Azaz újszerű, korszerű, a korral haladó, illetve a kor ízlését meghaladó (a francia moderne szó korszerűt, újszerűt, a latin modernus újkori, jelenkorit jelent) alkotások. Számomra fontos tartalma az újítás. A prehistorikus szobrok, az etruszok és a gótikus faszobrok néhány kiemelkedő alkotására leginkább az újítás a jellemző. Szellemi és kivitelezési értelemben is.

Első megjelenés: Arnolfini Szalon, 2021. február
<https://szalon.arnolfini.hu/snk-csak-ugy-a-szobrokrol/>



Bernini: *A folyók kútja, Négy folyó kútja*, 1651. fehér márvány, 26x20m. Róma, Piazza Navona

CSAK ÚGY A FESTMÉNYEKRŐL...

Csak úgy #20

DOI 10.35402/kek.2024.5.4

A Csak úgy... a művészetről sorozatban írtam az épületekről, a szobrokról, a színházról, a filmekről, a zenéről, a könyvekről és a versekről. Pontosabban arról, hogyan kapcsolódtak hosszú, sok rétegű, el-
lentmondásokkal teli életemhez, melyek váltak sor-
som szerves részeseivé, meghatározó alapelemeivé.
A festményekkel találkozás késői élmény, viszont
24 éves koromtól vezérlő csillagommá váltak, még
a költészetet is háttérbe szorították. Ezért írok a so-
rozat lezárásaként a képekről. Nem képelemzéseket
(nagyon sokat írtam főként az Arnolfini Szalon esz-
széportálon és a *Liget* folyóiratban, több kötetem
is megjelent – *Föld-hajó*, 1993; *Más-kor*, Festők,
képek, kiállítások, 2009; *Képekről* 1. 2. 3, 2014; *Ké-
pekről*, 21 esszé, 2020). Megkísérlem végigkövetni a
képekhez vezető utat.

Nagykanizsa, Gyékényes

Amíg Nagykanizsán laktunk, vallásos katolikus
anyám eleinte a 18. században épült alsóvárosi ba-
rokk, ferences Szent József-templomba járt minden
vasárnap misére, majd amikor a Sugár úti dupla-
kertes házba költöztünk, a felsővárosi Jézus Szíve-
templomba. Mindenféle ürügyet kitaláltam, hogy
kibújhassak a kötelezettség alól. Utóbbi is a 18. szá-
zadban épült barokk műemlék. Nagyon kedveltem
előtte ücsörögni a Deák téren, bámulni a közeli ek-
lektikus, szecessziós épületeket, verset olvasni han-
gosan. Egyik templom belseje sem vonzott, amikor
negyven év múltán visszatértem, rémültem szem-
besültem azzal, hogy semmire sem emlékszem. A
főoltár és a mellékoltárok képeire sem.

És ugyanez vonatkozik a gyékényesi Szabad-
ság téri Szent József katolikus templomra is, amely
1830 és 1838 között épült. Ha nagyapámnál vol-
tam, nem volt kérdés, hogy vasárnap délelőtti pro-
gram. Együtt mentünk a templomig, ő kint várt
rám (sosem ment be a szemközti kocsmába a többi
férffel). Rábízott anyai nagyanyám rokonára, az
alacsony, dundi, három gyereket nevelő Horváthné
Aracsi Katica néniére, vele mentem be. Szívesen hall-
gattam az orgonát, az éneket, a többi nem érdekelt.

Természetesen voltak Keresztút-képek a fa-
lakon, sosem néztem meg. Falusi rokonaim
gyékényesi, őrtilosi, perecsenyusztai, zákányi

otthonaiban nem voltak festmények, csak néhány
szentképnyomat és esküvői fotó. Anyám fiatalon
komoly kézügyességről tanúskodó gobelinképeket
készített, jó színérzéssel, ezek aranyozottnak tűnő
blonderkeretben voltak a lakásban. Testvéreim ked-
velték őket, engem inkább taszítottak, főként a
témájuk (például vadászat) miatt. Viszont az álta-
la hímmzett konyhai falvédők humora, grotesksége
és főleg a feliratok vonzottak. A falusi rokonokat is
ellátta hasonlókkal (például: „Jó vízű kútnak sok a
merítője, csinos dolgos lánynak akad is kérője, jaj
de bajos a szerelmet titkolni, tövis közül is ibolyát
kiszedni”; „Az én asszonyom nagyon örül, ha nem
járok a korcsma körül”).

A számomra mintaadó Róthné polgári lakásában
nyilvánvalóan voltak festmények a falakon, de nem
figyeltem fel rájuk. A zongora érdekelt, a könyvek és
az aranyozott szélű 19. századi, virágmintás meissen-
porceláncsésze, amelyből minden látogatásomkor a
kakaót ittam, illetve az a Zsolnay lila mályva virág-
mintás csésze, amelyből Róthné itta a teát.

Kanizsán majdnem elindult a találkozás a fes-
tészettel. 1954 őszén ötödik osztályosként a rajzta-
nárom, a sokgyermekes Pasqualetti néni hamar fel-
fedezte, hogy kétbalkezes vagyok, ha rajzolni vagy
festeni kellene, de be nem áll a szám, ha képeket
mutogat. Mondom, mondom megállíthatatlanul,
hogy mi minden látható és láthatatlan bennük.
1955. január elején Budapestre költöztünk, és
ugyanaz folytatódott a rajzórán. Tanárunk (aki
később a Vígszínház neves díszlettervezője lett) ha-
mar felajánlotta, hogy üljek ki a tanári asztalhoz,
meséljek az órai feladathoz kapcsolódva, ő pedig
elkészíti helyettem a kötelező feladatot.

Budapest, 1955–1967

Képzőművészetügyben szinte semmi nem történt
ebben a periódusban. A Benczúr utcában laktunk,
testvéreim gyakran jártak a jégpályára, én egyszer
sem, és hiába volt közel a Szépművészeti Múzeum
és a Múcsarnok, nem vonzott, nem látogattam meg
egyiket sem.

A szomszédunkban lakott egy kanizsai csa-
lád, a lányuk grafikus tervezőnek tanult. Nála lát-
tam először képzőművészeti könyveket és színes

reprodukciókat. Kettőre figyeltem fel. Monet *Három halászhajó* (1840) című képe a normandiai tengerparton készült, a formai és színhatások hatottak rám, a tenger tajtékzó hullámainak és a levegő áramlásának érzékeltetése a széles ecsetvonásokkal. A másik: Van Gogh: *Horgászcsónakok a tengerparton Saintes-Maries-de-la-Merben* (1888). Kölcsönkaptam egy-egy francia nyelvű albumot mindkét festő munkásságáról. Emlékezetem szerint ezek voltak az első képzőművészeti könyvek, amelyeket megismertem. A gimnáziumban franciául tanultam négy évig, nem okozott gondot a szöveg megértése. Valami mintha megérintett volna, de annyira unalmasak voltak számomra a kötelező művészettörténeti órák, hogy elhessegettem magamtól.

1967 – fordulat Leningrádban

A nem várt és nagyon is meglepő fordulat 1967-ben következett be, Leningrádban. A Néva folyó torkolatához közel, a Finn-öböl partján álltam, megrendültem a tenger láttán. A Dráva és a Duna iránti elkötelezettséggel szuszogva, mélyeket lélegezve próbáltam felfogni a tenger látványát, az áramlásokat, a változó színeket, az illatát. 23 éves voltam. Valami alapvetően megváltozott bennem. Hirtelen egy fiatal pár futott előttem, követtem őket, ameddig lehetett. Később gyakran megnéztem az *Egy férfi és egy nő* című francia romantikus filmdráma tengerparti jeleneteit (a két főszereplő, Anouk Aimée és Jean-Louis Trintignant lett a kedvenc színészem), hogy újra és újra átéljem a számomra szimbolikusá váló futást a szárazföld szélén. A fiúról tudtam, hogy szobrásznak tanul, ő szólított meg a hosszú vonatúton, néztük az ablakon át az elfutó orosz tájat, és megállás nélkül szobrokról és festményekről beszélt. A Balti-tengeri találkozás után együtt néztük meg az Ermitázst (az első múzeum életemben), a Puskin Emlékmúzeumot, a Szent Izsák-székesegyházat. Dombrowszky István Tuta kitűnő idegenvezető volt. Kaptam tőle egy reprodukciót – Rembrandt: *A tékozló fiú visszatérése* (1668). Ez volt az első festményreprodukcióm, sokáig őrizgettem.

Nagyon sok jelentős múzeumba vezetett a sorsom, néhányat elég jól megtanulhattam (Louvre, Le Centre Museum, Musée d'Orsay, Párizs; Gemäldegalerie, Altes és Neues Museum, Pergamonmuseum, Berlin. És felsorolhatatlan, de ezért néhány még a legkedvesebbekből: Paul Klee Zentrum, Bern; Beyeler Museum, Bazel; Musée Marmottan Monet, Párizs; National Etruscan Museum, Róma). És nagyon sok tengert láthattam,

úsztam bennük, hajóztam rajtuk (csak a legek: Földközi, Égei, Krétai, Adria, Északi, Balti). Mindig minden múzeumban az elmúlt évtizedekben, illetve mindig minden tengerben, tengeren újra és újra átéltem a 23 éves kori, Finn-öböl parti élményt: valami egészen új kezdődik az életemben.

Nem sokkal hazajövetelünk után Tuta meghívott Keleti Károly utcai, 6. emeleti műtermébe. Szinte az első látogatáskor feltette a kérdést: miért nem foglalkozol inkább velünk, ma élő-alkotó képzőművészekkel? A rajzait nézegettem éppen. Ma a Keleti Károly utcai lakásom előszobájában látható az, amelyet először nekem ajándékozott. Nem sokkal ezután barátaival együtt kivittek Rákosligetre, ahol egy lerobbant szocreál művelődési házban a Művészetbarátok Körének támogatásával Tóth Tibor festőművész, rajztanár rendezett zsűri nélküli bemutatókat különböző szemléletű alkotóknak, fiatal avantgárdoknak is, és a helyi művészeknek is (Czimra Gyula, Laborcz Ferenc, Parrag Emil például). A Kádár-korszak hivatalos 3T (támogatott-türt-tiltott) rendszerébe az is belefért. A „zártkörű klubestnek” nevezett bemutatókra, beszélgetésekre meglepően sokan vállalták a hosszú utazást a belső kerületekből, köztük én is, hiszen egy új világ nyílt ki előttem, beletanultam a képzőművészeti nyelvbe. 1967 nyarán elmentem Mohácsra művésztelepre Tóth Tiborral és tanítványaival. Órákon át figyeltem, hogyan rajzolnak, festenek az alkotóművészeknek készülő kortársaim. Ősszel kirándultunk Zebegénybe a Szőnyi István Emlékmúzeumba, Szentendrére, a „festők városába”. Egyre több képzőművésszel alakult személyes kapcsolatom (Kovács Albert, Schéner Mihály, Illés Árpád, Váli Dezső és mások), jártam hozzájuk bámulni, csodálni, ahogy dolgoznak, ahogy teremtik a művet, hosszú beszélgetésekben tanulni tőlük, és elolvasni mindent, amit ajánlottak.

Ország Lili bizalma

Tóth Tibor 1968 szeptember elején közölte velem, hogy október 13-án Ország Lili-bemutató lesz, amelyet én fogok rendezni, az előkészítéstől a képek hazaszállításáig mindent intézni, szervezni. 24 éves voltam. Semmi. Se diplomám, se szakmám, tévelyegtem egyre türelmetlenebbül a saját útkeresés labirintusában. Ma sem értem, hogy Ország Lili miért fogadta ezt el, mit látott meg bennem. Ő akkor már túl volt a nagyon sikeres székesfehérvári kiállításán, magángyűjtők vásárolták a képeit. Meg volt elégedve a képek kiválasztásával, a rendezéssel,

a beszélgetés irányításával. Velem. Amikor visszavittem neki a gondosan becsomagolt képeket, marasztalt. Nézte a tenyeremet, az írásomat, a születési dátumokat. Én földhözragadt hitetlen voltam, szóhoz sem jutottam az ő karizmatikus egyéniségétől, magasrendű műveltségétől. Megbízott bennem. Rendszeresen meglátogathattam a kicsi lakásban, ahol a monumentális írásos festményeket teremtette. Egyszer csak kiderült, hogy a földre tett farost fölé guggolva alkot. A csaknem monokróm felületen betűk, kövek, írástörödékek, falmaradványok, elmúlt civilizációk romjai, monotípiának tűnő felület, motívumok lebegése az időben és térben. Elvarázsoltak. Ország Lili 1969-ben festett olajképe, a *Románkori Krisztus* máig a hozzám legközelebb álló festmények egyike. Szakrális jelekkel, utalásokkal teli. Talán a Sírátófal Jeruzsálemben? Talán archaikus korabeli várfal vagy középkori templomrom? Nem tudom megfogalmazni a hatását. Elementáris volt, mint a Dráva felett öt éves koromban először látott villámcsapások, mint 1956 elején a Benczúr utcában átélt földrengés, mint a váratlan vihar 1967-ben a Finn-öbölben a Balti-tengeren.

Eldőlt. A festészet megértése és közvetítése a sorsom. Az én utam. Amikor a nyolcvanas évek végén először láttam az 1150 körül készült sugárzó Krisztus-szobrot a chartres-i székesegyház úgynevezett Királykapu feletti részén egy mandalában, mintha figyelmeztetés lett volna: megérett az idő – és én is –, hogy nekiálljak egy Ország Lili-monográfiának, oeuvre-katalógussal. (1993-ban jelent meg, a Nemzeti Galériában mutatták be. Aztán 2013 májusában jelent meg az Arnolfini Szalon esszéportálon képelemzése a *Románkori Krisztusról*.)

1967–68-ban Dombrowszky István Tuta, 1968–69-ben Ország Lili indított neki a nagy utazásnak. 1967 decemberében jelennek meg először képzőművésznevek abban a naplószerű kockás füzetben, amelybe folyamatosan verseket írtam. És egyre több idézet festőktől. Az első Matisse-től, aki Tuta egyik kedvence volt, aztán csupa nagybetűvel: Chagall, Rouault, Braque, Kandinszkij, Klee, Pollock, Henry Moore. Éjjel-nappal művészettörténeti könyveket olvastam, albumokat lapozgattam. A semmiből jutottam el 1975-ben az ELTE-n a művészettörténeti doktorim megvédéséhez. Ország Lili ajánlásával ismertem meg Anna Margit, Bálint Endre, Vajda Júlia és Vajda Lajos, Schaár Erzsébet, Korniss Dezső, Gedő Ilka és mások életművét. 1969 és 1975 között 120 magyar művésszel készítettem többórás interjút. Elkezdtem kiállításokat rendezni klubokban, művelődési házakban főként korosztályombeli

művészeknek. Közben múzeumok, galériák itthon, Prágában, Krakkóban, Gdańskban és 1970 őszén Rómában. És 1971-ben az első könyvem a *Mai magyar művészet* sorozatban Anna Margitról (az utolsó Szirmai Imréről, 2022-ben).

Mintha mindig is körülvett volna

Mi történt a műtermekben, a kiállításokon a festmények láttán? Hiszen 23 éves koromig észre sem vettem őket. A versek és a matematika volt a legvonzóbb – a vizek, a hegyek, a fák, a tájak mellett. Szünet nélkül habzsoltam a könyveket, az irodalom mellett a felfedezésekről szólókat, az útleírásokat és a filozófiát (Epiktétosz, Spinoza, Nietzsche). 5–6 éves koromtól „a könyv” volt a mindenség megtestesítője, elválaszthatatlan tartozéka a létezősemnek. Eszköze a tudásnak. Könyvgyűjtő szenvedélyem is nagyon korai (csak folytattam, amit a főníciaiak, a görögök kezdtek, a rómaiak honosítottak meg, és anyám szerint bátyjától, Rosenheim Oszkár újvidéki laptulajdonostól, szerkesztőtől örököltem). Rám is vonatkozott, amit Seneca fogalmazott meg: a könyv kedvelése a tanulatlannál a tudomány iránti hódolat, áhítat. Számomra a könyv – szóljon bármiről, bármilyen a külseje – műtárgy volt, akárcsak a középkorban. A könyvek, az írás, a betűk, a könyvtárak iránti elkötelezettségem, olvasás-szenvedélyem nem szűnt meg – de 1968 mégis éles cezúra: hirtelen és elképesztő sebességgel derült ki, hogy számomra a festészet az erőteljes megszólító, az érzelmeimet és a gondolataimat megmozgató, a közeg, amelyben kezdettől otthonosan mozgok. Mintha mindig is körülvett volna – mint a Dráva, a Balaton, a Duna, a tenger. A tengert (Balti-tenger, Finn-öböl) és a festményeket (Ermitázs, Leningrád) egyszerre ismertem meg. 54 éves koromig rendszeresen és sokat úsztam. Úszás közben éreztem magam szabadnak, és fogadtam el testi és lelki adottságaimat (olykor a szerelemben, és néha hegyekkel keretezett tájban). Nem tudom, miért írhatta felül bennem a festészet a költészetet, a zenét, olykor még a természetjárást is.

Az egyiptomiak és a görögök is maguknak tulajdonítják a festészet felfedezését. Ma már 30–40 ezer éves barlangrajzokat, sziklarajzokat is ismerünk. Amikor 1975-ben az óceán közelében lévő Altamira-barlangban szájtátva, elnémulva bámultam az őskőkorszaki, a felső paleolitikumban készült festményeket, átjárt a bizonyosság: én már jártam itt valaha, láttam, tapintottam ezeket, barangoltam a körülbelül ezer méter hosszú, kanyargó járatokban,

a szénnel, okkerrel, hematittal készült műveket belülről ismerem, a rég kihalt sztyepei bölény csordájának megörökítésében én is részt vettem (azaz valamelyik őszám).

„Az itt már jártam valaha” (Bálint Endre festményeinek címe), az „ezt én is festhettem volna” élmény végigkísérte képnézegetéseimet. Azokról tudtam könyveket írni, akik művei láttán átélhettem ezt (Anna Margit, Chagall, Farkas István, Ország Lili, Mózes Katalin, Szirmai Imre). Altamira után 1978-ban, Amszterdamban éltem át igen intenzíven ezt a különös, összetett, tulajdonképpen irracionális élményt a Rembrandt- és a Van Gogh-képek felfedezésekor, majd ugyancsak 1978-ban nyári európai körutazásom végén Paul Kleevel való találkozásomkor Zürichben.

Kitérő: festménykutatások

1969-től jó ideig főként festménybefogadás-kutatásokkal foglalkoztam. Múzeumokban: Budapesti Történeti Múzeum, Nemzeti Galéria, Miskolci Galéria (ez utóbbi kettőben az általam rendezett Kísérleti Kiállításokon), művésztelepeken, lakásokban (Budapesten, Borsod-Abaúj-Zemplén és Zala megyében, a televízió képzőművészeti műsorai kapcsán).

A témákhoz kapcsolódóan minden szociológiai, pszichológiai, esztétikai szakirodalmat elolvastam – Madame de Staël és Hyppolite Taine munkáitól kezdve Mannheimen, Antal Frigyesen, Hauser Arnoldon (a szakdolgozatomat a magyar művészet-szociológia kezdeteiről írtam), Pierre Bourdieu-ön át (1981-ben jártam először Párizsban az intézetében) Vera Zolberig. És rendszeres múzeum- és kiállításlátogatóvá váltam itthon is és külföldi útjaimon is.

Nem a festmények szépségében rejlik a magyarázat arra, hogy miért ez lett a szakmám, a kutatási területem, legbenső indíttatású érdeklődésem, vonzódásom. Hiszen a zene nem e világi, spirituális, szavakkal elmondhatatlan, a lélek rejtett régióiba hatoló szépsége számomra kötelék a létezéshez (Bach, Mozart, Bartók a szentháromság) 12 éves korom óta. A versek időtlen szépsége, ritmusuk, terük, varázsuk, energiáik kötnek, kötöznek az élethez, segítenek a mindennapokban, az elbizonytalanodásaimban 5-6 éves koromtól kezdve (nincs olyan szentháromság, mint a zenében, sokakban hiszek, sokakban tudok megkapaszkodni. József Attila, Apollinaire, Blaise Cendrars, Radnóti, Pilinszky).

És a festmények?

Színek, színfoltok, árnyalatok. Fények, árnyak. Melegség, hidegek, valószerűek és valószerűtlenek. Kontraszthatások. Vonalak. Irányok, függőlegesek, vízszintesek. Perspektíva. A tér, előtér, középtér, háttér. Felület, gesztusok, kézjegyek. És: szimbólumok, allegóriák, motívumok, titkok. Jelentésrétegek. Ez itt az összegzése annak, ahogy 1986 óta képelemzéseket írok. És ez még mindig kevés.

Az észlelés, az érzékelés, az érzelmek. A festményen és a nézőben. Persze, ez már művészetfilozófia (Platón, Plótinosz, Alberti, aztán Heidegger, Gadamer, Lyotard), esztétikai szociológia (a művek befogadásának társadalmi mechanizmusa), a forma (Gestelt) pszichológiája, a művészet pszichoanalitikája, az idegtudományok legújabb felfedezései... De ez csak az én korlátolt, korlátozott műveltségem, olvasottságom (alig tudok valamit a kínai, a japán, a hindu, az arab-izlám képelméletekről, művészettörténetről). A 12. században élt bencés apáca, Hildegard von Bingen a zenét a paradicsomra való visszaemlékezésnek tekinti, elválaszthatatlannak az esztétikától és a metafizikától. A festészet jelentős műveire is igaz ez.

Át- és átszövik az életemet, a sorsomat a festmények, az 1968-ban rendezett *Ország Lili* kiállítástól a 2023-ban létrejött *Együtt egyedül* (Artézi Galéria) kiállításig, és közöttük a számomra legigényesebbek, mint például Farkas Istváné a Budapesti Történeti Múzeumban és a római Vittorio Emanuelében, Ország Lilié a Diósgyőri Vármúzeumban és Londonban, a holokauszt-kiállítások a Magyar Zsidó Múzeumban, Rómában és Berlinben, és sorolhatnám számos kedvencemet, köztük például a *Második generációról* szólót a 2B Galériában. Az előkészületek, a katalógusírás, a rendezés ideje alatt megszűnt számomra a világ, a saját énem, beleléptem a művész (művészek) teremtette makrokozmoszba, a kiállított festmények mikrokozmosza pedig még hetekig magába zárt. Ahogy egy-egy festő életműve belém települt, intellektusom, gondolkodásmódom és érzelmi életem részévé vált.

Bosch triptichonja

Az első festmény, amely megrázott, lenyűgözött, és hatása alól máig nem tudtam kivonni magam: Hieronymus Bosch 15. század közepén született holland festő triptichonja Madridban, a Pradóban. Ember és a természet. Növények, állatok szimbólizisa, a középkori keresztény mítosz motívumai,

vallási asszociációkat keltő víziók. Ég, istenség, föld, ember, álmok, pokol, bűnök. Amikor 2013-ban az Arnolfini Szalon esszéportálon megjelenő képelemzést írtam, hihetetlenül élesen idéződtek meg az emlékek arról, hogy *A gyönyörök kertjének* (1500 körül) univerzuma hogyan vonzott magához szépsége, önzetlensége, színkezelése, színgazdagsága, kristályos tónusa, ragyogása által. Akkor már elkötelezett híve voltam Panofskynak, felfogtam, mennyire megfajthetetlenül gazdagok a mű jelentésrétegei. 1975-től máig azt gondolom, hogy a sok kiváló értelmezés, sokféle monográfia mellett nem készült még el a Boschhoz méltó könyv. Szakemberek együttműködése hozhatná létre (asztrológus, démonológus, bestiáriumok és flamand miniatúrák szakavatott látói, 15. századi fametszetek történései, misztikus szerzők ismerői és így tovább). Az én tudásom nagyon kevés, töredékes Bosch megfejtéséhez. Amit alapvetően ebből a festményből tanultam meg: ebben a nyitott kompozícióban, végtelen világban minden mozgásban van, nincsenek statikus elemek a képen.

Szédültem. Katarzist éltem át. Mint 1972-ben, az Akropolisz láttán. Igen. Fiziológiai, idegrendszeri, vérkeringési hatást váltottak, váltanak ki belőlem az intenzíven megrázó képek.

Rembrandt önarcképei

A megdöbbentő, felkavaró élmények 1978 nyarán értek. Tíz évvel az után, hogy Ország Lili, Anna Margit, Bálint Endre és Vajda Lajos festményei örökre eljegyeztek, főfoglalkozású képnézegető lettem. Először Rembrandt Amszterdamban a Rijksmuseumban. Mindenekelőtt *A zsidó menyasszony* (*Izsák és Rebeka* címen is ismert, 1665–1669).

És az önarcképek (1628, 1661, 1669), *Jeremiás* (1630), *Tóbiás és Anna* (1626), *Olvasó öregasszony* (1631) – nem sorolom tovább. Amennyi időt csak lehetett, előttük töltöttem (később is, amikor Amszterdamban lehettem, például 1998-ban, azaz húsz év elteltével, illetve néhány esztendeje, amikor elmentem elbúcsúzni tőle és a várostól). Gazdag, sokrétű anyaga, fölényes technikai tudása, magabiztos felületkezelése példátlan az európai művészetben. Többretegű alapozás után alakította az érzékeny textúrát, barnássárga okkerrel teremtette meg az arany fényű ragyogást. Szerettem nyomon követni, ahogy az ecsetnyél kihelyezett hegyével belekarcolt a nedves festékbe, így órá jellemző változatos, különleges textúrát hozott létre. Annak a magasrendű lazúr festésnek, az ebből következő

változatos tónusoknak a zseniális példája *A zsidó menyasszony* is. (Grafomán voltam, vagyok, rengeteg mindent írtam, ezekből a legszebb írásom az *R. úr önarcképei* című – a *Föld-hajó* kötetben, már-már szépirodalmi elragadtatottsággal.)

Csak megemlítem, hogy ugyanakkor, ugyanott fedeztem fel Vermeert (és amúgy Van Gogh is). A holland aranykor (17. század) elmélyült hangulatú, fénytelítettségű életképei közül nekem szentképnek tűnt, a hétköznapi élet áttemelése a szakralitásba: a *Téjtel öntő nő* (1658–1661) a lényegre koncentrált utolérhetetlen megjelenítése. Néhány használati tárgy egy szokvány konyhai enteriőrben, egy feladatát ellátó, egyszerű lány, mindössze ennyi. Tulajdonképp semmi különös. Csak éppen a festés mód alaposága, a csend, a fények. A korszóból egy edénybe vékonyan csorgó tej ismerőssége.

34 éves voltam. Akkor és ott kezdtem megtanulni Rembrandttól, hogy mi az ember, ki az ember, milyen az ember. Elsőrangú szakemberektől tanulhattam pszichológiát is: Székács István, Mérei Ferenc, Kun Miklós, de a nagymester Rembrandt volt (bocsánat a nagyképűségért). Amszterdam, többször is, aztán Hága (önarcképek), München, Bécs, London, Párizs, Berlin, Köln – amerre jártam, és ahol csak lehetett, mindenütt igyekeztem minél több időt szánni a Rembrandt-képek megismerésére. Tanulni tőle emberismeretet. És önismeretet. Magánélete tragédiákkal teli, meg sikerekkel is, tanítványokkal, népszerűséggel, kudarcokkal. Mintegy 600 festményt, 300 metszetet és 2000 rajzot alkotott. És körülbelül 100 önarcképet. Érzékenység, életszerűség, erős kontrasztok, fény-árnyék játékok. Nagyon kevés festőről állíthatom, hogy az általuk teremtett univerzumban otthon vagyok – Rembrandtban és Vermeerben igen.

Vermeer képeit is megnéztem, ahol csak tudtam: Bécs, Frankfurt am Main, London, Hága, Amszterdam. Mindössze 34–37 festményt hagyott az utókorra. A természetes lapis lazúrból nyert igen drága ultramarinpigment használata, telített kékek, sárgák, vörösek, később umbra és okker, finom árnyalások. Valószínűleg camera obscurát és „összehasonlító tükröt” is alkalmazott. Talán ki sem mozdult Delftből. Tőle tanultam a legfontosabbat: nem az számít, hogy mi, hanem az, hogy hogyan. És számomra mindennél fontosabb az ábrázolás mikéntjéből a fény jelenléte. Vermeer és Rembrandt a fény elmélyült természettudományi és pszichológiai (érzékelés) tanulmányozói. Mindkettejüknél a napfény és árnyai. 1978-ban még szigorúan (földhözragadtan) istenek, isten nélküli volt a világképem.

Akkor fogalmazódott meg bennem, hogy a magasrendű művek a fény által válnak szakrálissá, a szentségekkel, a transzcendenssel kapcsolatosá. Aztán 1981-ben Párizsban, a Louvre-ban beleszerettem (ma is élően) Ehnatonba, és amit el tudtam érni, mindent elolvastam tőle, róla magyarul, franciául, németül. És ki tudtam fejezni, hogy ha tudnék hinni istenben, számomra a Fény lenne Isten. A művészetek közül a fény természetes közege a festészet; lehet, hogy ez ejtett rabul immár 55 éve? Persze a fény fizikai jelenség, az emberi szem által érzékelhető elektromágneses sugárzás, alapfeltétele a szín keletkezésének, az emberi agyban, szemben lejátszódó percepciónak. Nélküle nincs élet. És nincs festészet.

Firenze kupolája

1978 nyarán Amszterdam után Padova (Giotto), Firenze (Fra Angelico, Leonardo, Piero della Francesca, Masaccio, és itt még egy tucatnyi festő neve következhetne). Az Uffizi képtár (Botticelli, Parmigianino, Bronzino és újabb nevek). A firenzei reneszánsz, a város, az építészet, és a festészet, a térlátás, a perspektíva alapvetően átalakította szemléletemet, ideáimat, világképeimet, akárcsak 1972-ben az Akropolisz, a görög templomok – de ezek váratlanul értek, meglepetésként zúdultak rám. Firenzét nagyon vártam, igyekeztem felkészülni rá. A helyszínen persze kiderült, hogy ez lehetetlen. Az az igazi, amit a saját szemeddel láatsz, ahogyan a kapcsolat létrejön. Nem kezdek itt most bele, több oldal lenne. Egy épületet kell kiemelnem, mert az általam bejárt világ épületei közül a legeslegkedvesebb: a firenzei dóm, a Cattedrale di Santa Maria del Fiore, amelyet 1296-ban kezdtek építeni, a kupolát 1436-ban fejezték be. Számomra élőlény, a reneszánsz és Firenze szimbóluma. Brunelleschi csúcsíves kettős téglakupolája az elmúlt 54 évben sokat segített túlélni, amikor undorodtam az emberiségtől, és kénytelen voltam újra és újra szembesülni azzal, hogy „az ember az állatok alja” (Radnóti). Igen, de Brunelleschi, Firenze, Leonardo és Rembrandt, Vermeer, Amszterdam.

És még hátravolt Róma. Szerencsére némileg már megismertem 1970 őszén, amikor először utazhattam oda. A Campo di Fiore, a Piazza Navona, a Trastevere már ismerősként köszöntött, és a Sixtus-kápolna, a Vatikán Múzeum, a Forum Romanum, a Museo Nazionale Etrusco. Rómáról sem írok. 17-szer voltam, több kiállítást is rendezhettem. A legkedvesebb templomomat emelem ki: a San Clementét, ó- és újszövetségi mozaikjait és

Masolino-korai reneszánsz freskóit (1428 k.). A Szent Katalin-kápolnában Alexandriai Szent Katalin élettörténetéből jelenetek. A gótikus alakok már perspektivikusan megfestett térben jelennek meg. Mindig loholtam megnézni, az ablakon beáramló fény, a mozaikok, a Mithrasz-szentély maradványai miatt, nagyon sokszor. Amikor először fedeztem fel, megerősített a keresztnevem (mindkét nagyanyámtól örököltem) elfogadásában. Rögtön megvettem a *Legenda aurea*t (még latinul is), Jacopo de Voragine 13. század végi legendagyűjteményét, és tanulni kezdtem a szentekről és főként ábrázolásukról a festészetben (a Szépművészeti Múzeumban és a Nemzeti Galériában is láthatók Alexandriai Szent Katalint ábrázoló festmények).

Zürich, 1978

Mire Zürichbe értem, telítődtem a múzeumokkal, kiállításokkal. Ám Magda, a gyerekkori pszichológusom szinte azonnal elvitt a Kunsthausba (hosszú idő után akkor találkoztunk először). Valahányszor meghívott Zürichbe (sokszor), első utunk mindig oda vezetett, és a Bührlé-gyűjteménybe. Svájc legnagyobb múzeuma. Számos modern művészettel ott ismerkedtem meg „élőben”: Chagall-lal, Munchkal, Magritte-tal, Lipchitzcel, mindenekelőtt pedig Giacomettivel, aki azóta is a kedvenc szobrászom, és Paul Kleevel, aki a kedvenc festőm. Ott láttam először az idősödő Claude Monet egyik hatalmas tavirózsafestményét. Ahányszor visszatértem a „szívem-csücske” városba, első dolgom volt, hogy rohantam a Kunstmuseumba Monet világmindenséget értelmző festményeihez (csak víz és a növények, csak szín és a fény). És a nagyon kicsi mágikus Klee-képekhez és Giacometti tépett, rücskös felületű, érzéki plasztikáihoz. Képeslapokat kezdtem gyűjteni (később nagyon jó helyre kerültek, a Rogersbe, ahol unokáim, Samu és Roli békés, boldog éveket töltöttek az óvodában és az iskolában). Hányszor ültem zárás után a Limmatstrassén, hálát adva a sorsnak, hogy láthattam a 20. század legjelentősebb művészeinek alkotásait, hogy a szemem, az agyam, a lelkem megtelítődött a képek nyújtotta élményekkel, gondolatokkal.

Itt kell említenem az 1982 után megnyílt, Renzo Piano építette (kedvenc építészem) Fondation Beyeler múzeumot (a kedvenc múzeumom), ahova szintén mindig elmentünk Magdával az otlétemkor (Bázel közelében, Riehenben). Csak egyetlen mágikus élményemről szólok itt: Claude Monet hat méter hosszú, 1917 és 1920 között, tavirózsáiról

festett képéről. Egyedül van egy teremben, ül velem szemben az ember a padon, s ha elfárad, balra fordul és az üvegfalon át egy kéklő, hullámozó tavon színes vízililiomokat lát. Monet közeli barátja, Stéphane Mallarmé költő szerint ez az egzotikus eredetű növény a létezés teljességét, oszthatatlanságát, az élet titokzatos forrásait szimbolizálja. Proust regényhőséről, Elstir festőről ír, Monet vízililiumairól is szólhatna: „mindegyik varázsa az ábrázolt dolgok metamorfózisában rejlik”. Víz, fény, tükröződések, villódzások, rezgések – kézjegyek, kalligráfiák, ecsetvonások szövedéke.

Mindannak, ami 1978 nyarán velem, bennem történt, amikor személyesen találkoztam a műalkotásokkal, néhány könyv megírásához vezetett: *Chagall* (1980), *Föld-hajó* (1993), *Őnarcképek* (2003), *A lakáskultúra története* (2003), *Képzőművészet és kommunikáció* (2013) és a kétkötetes *Művészettörténeti tankönyv* (2010).

Kapilláris rendszer

Elnézést kell kérnem biológusnak tanuló unokámtól és orvos barátaimtól. Rendkívül tájékozatlan vagyok a természettudományokban, és mégis onnan erednek legabszurdabb gondolataim, feltételezéseim a képzőművészetre vonatkozóan. A nyolcvanas évek elejére annyira behálózott és fojtogatni kezdett a festményekkel való foglalatosság, hogy az új munkahelyem (Tömegkommunikációs Kutató Központ) adta lehetőséggel élve néhány évre kihátráltam a művészeti életből, képzőművészeti közegeből. Azt éreztem, hogy ez az enyém egy valódi kapilláris. A kapillárisítás vagy kapillárisseffektus, a hajszálcsövesség azon tulajdonsága a folyadékoknak, hogy képesek szűk, keskeny térben is a gravitációs erő ellenében mozogni. Micsoda könyveket olvastam a kardiovaszkuláris rendszer élettanáról, a vér- és nyirokkeringésről, a növények vízszállító rendszereiről. Aztán, amikor 1987. februártól a BME főállású oktatója lettem, számos tanszéken nézhettem mikroszkópok és elektronmikroszkópok segítségével biopsziametszeteket, geológusok metszeteit közelebből és így tovább. A nyolcvanas években előadás-sorozatokat hallgathattam Edinburghban a természettudományok és a képzőművészet kölcsönhatásáról. Mindezek következménye lett az a tantárgy, amelyet filozófus doktoranduszoknak tanítottam *Művészet és tudomány* címmel. Sokfelé, sokfelét tanítottam, ennek a hallgatói voltak a legképzettebb, legigényesebb hallgatóim, és én is sok időt, gondolkodást fektettem bele. Egyetlen mondatban meg tudom

fogalmazni a lényegét: tudomány és művészet kölcsönösen kiegészíti egymást, gyakran a képzőművészetben, festészetben hamarabb jelenik meg annak megmutatása, amit a tudomány állít, bizonyít.

Farkas István

Dr. Székács István pszichoanalitikus, biokémikus, orvos 1977-ben egyszer csak azt mondta, tudok egy magának való festőt: Farkas Istvánt. Nevét se hallottam, pedig akkor már doktoráltam művészettörténetből. Mint ahogy a szigligeti alkotóházban, amikor a nagymonográfián dolgoztam, neves és jó költők, írók, festők sem tudták, hogy ki az. A két háború közötti európai, benne a magyar képzőművészet egyik legkiválóbb, legeredetibb, különös világot teremtő festője.

1979-ben jelent meg róla az első könyvem a Képzőművészeti Kiadónál. Aztán majdnem elkészült egy a Gondolat Kiadó *Szemtől szembe* sorozatában, de éppen akkor néhány évre hátat fordítottam a képzőművészetnek, nem fejeztem be. Ám a Sors – a sorsom – máshogy tervezte. 1989-ben megkeresett Paolo, Farkas István fia, hozott egy nagy méretű Seurat-könyvet: ilyen szeretném az apánkról, kerül, amibe kerül, a három fiú fizet mindent. 1989 és 1994 között erről szólt az életem. A Műegyetemem sikerült úgy összeállítani a munkarendet, hogy akár hetente néhány napot Párizsban és Rómában dolgozzam, és Firenzében, Londonban, Münchenben, Bécsben is. 1994-ben jelent meg magyarul a nagymonográfia (Körner Évát, a korszak legtájékozottabb és legszigorúbb művészettörténészét kértem lektorálnak). Aztán megjelent angolul és olaszul. Kiállítások rendezése a Budapesti Történeti Múzeumban, Szigligeten, Berlinben, Rómában a Vittorio Emanuelében és a Magyar Intézetben.

2014-ben (70 éves voltam) megírtam az Arnolfini Szalon esszéportálon: *Mi mindent köszönhetek Farkas Istvánnak*. Rómát (Farkas Charlie-ékat, a várost tereivel, utcáival, a Trasteverét – mely számomra a világ közepe –, az etruszk városokat, a Villa Guiliát és folytathatnám még nagyon hosszan). Párizst (a Bibliothèque Nationale-t – sokszor dolgoztam ott órákon, napokon át, és igen, a kávészünetben potyogtak a könnyeim, hogy az akaratos, mezítlábas kislány a világvégi Perecsenyusztáról a világ közepén egy világhírű könyvtárban kutat). És a Farkas-barát költők özvegyei, nagypolgári és arisztokrata kapcsolatai és művészek. A Montparnasse műtermei, a Beaubourg adattára. És Farkas párizsi életének színhelyei, galériák, kávézók és így tovább.

Kanizsáról Budapestre költözni is nagyon nagy váltás, ugrás volt 11 évesen, de 1989 és 1995 között dolgozni, élni, sétálni, emberekkel megismerkedni – igencsak kitágult a világ 45–51 éves korom között.

Még ideírom: sokféle formában fogalmaztam meg, de talán a legpontosabb: lábjegyzet maradok Farkas István művészetéhez kötődve.

1989–1995, Párizs

Farkas István nyomában. Műtermek, galériák, barátaik és özvegyeik, kávézók, könyvtárak, lapszerkesztőségek. A kortárs festők műveinek őrzőhelyei.

És közben újra és újra megunhatatlanul múzeumok, kiállítások. Le Centre Pompidou, Musée d'Orsay, Musée de l'Orangerie, Musée du Louvre. És a Bois de Boulogne parkban a Musée Marmottan Monet, Claude Monet legnagyobb festménygyűjteménye. Már 1978-ban Zürichben elementáris hatással volt rám az ott látható tavirózsafestmény, és később másutt is. A Marmottan termeiben négyszer-öttször töltöttem órákat, nem akaródzott megválni tőlük. Feltűnt a teremőröknek, megkérdezték, hogy Monet-gyűjtő vagyok-e. Végül a múzeum egy szakértője beinvitált a raktárba is, mikor kiderült, hogy Farkas István párizsi korszakait (1911–1914 és 1924–1934) kutatom. Olyan érzelmeket szabadítottak fel bennem a tavirózsaképek, amelyekről addig nem is tudtam, hogy élnek, mozognak a lelkemben, olyan intelligenciát, ami nem tanult, elsajátított, nem műveltségalapú, hanem valahogy bennem terjeszkedő képesség – túl a verbális, térbeli, vizuális, zenei, logikai intelligencián. El kellett mennem a normandiai Givernybe, Monet kertjébe, műtermébe, ahol a vízililiomos képeket teremtette. Monet kertje önmagában is műalkotás, a festő életének utolsó 30 évében festményeinek ihletője. Amikor először álltam a tó feletti gyaloghídon, a vízfelületen látható tükröződések bámulva (a híd és alatta a vízililiomok 18 kép témája), egyszer csak felfogtam, hogy a szenvedélyes kertész és zseniális fényfestő miért nevezte a színes virágoktól pompázó kertet a *Lélek kertjének*. Hosszú életemben ritkán voltam olyan boldog, derűs, egyensúlyos, mint Givernyben, Monet közelében. (Csak tengerparton. Az unokák – az más.)

Bárhon láttam a későbbiekben a vízililiom-sorozathoz kötődő képeket, újra és újra átéltem a boldogságra való képesség örömét, élményét. Monet vízililiomai, tavirózsái, felületkezelése, a formák lebegése a figuratív és nonfiguratív között tágtították,

gazdagították konfliktuskezelő képességemet, önuralmamot, nevelték bennem az empátiát.

Még sok-sok mindenkiről kellene írnom, akiket a nyolcvanas–kilencvenes években fedeztem fel, és lettek szerves részei, tartozékai az életemnek. Mindenekfelett és -előtt a falfreskók Krétán és Santorinin, Kr. e. 2000 körül zseniális kézművesek készítették őket (azóta se készült tökéletesebb műalkotás, mint a *Delfines-freskó* vagy a *Bikaugrató* vagy Akrotiriben a tavasz megörökítése).

Aztán a bécsi, müncheni, berlini, londoni múzeumok – tucatnál is jóval többször. Bruegel, Jan van Eyck, Caspar David Friedrich, Franz Marc, Chagall és Rothko. A sok képelemző esszében sok festményt elemeztem.

Paul Klee Zentrum, Bern

Nem voltam felkészülve arra, hogy vár rám még egy megrázó élmény. Zürichből utaztunk Magdával Bernbe 2005-ben, nem sokkal a Paul Klee Zentrum megnyitása után, a csaknem négyezer művet bemutató gyűjtemény megismerésére. Ahogy közelítettünk a Renzo Piano tervezte egyedi formájú múzeumhoz, már a látványától is földbe gyökerezett a lábam. Csak álltam megbabonázva. A tájba belesimuló hullámzó tetők formája, a három egység összekapcsolódása, az Alpok mint háttér, a lágyan gördülő dombok előrevetítették, ami belül ránk várt. Az építész tökéletesen azonosult a festő természet- és világszemléletével. 61 éves voltam, és hallhatóan kopogott a szívem a csodától, attól, ahogy az ikonikus épület finoman kontúrozott vonalait beleolvadnak a hullámzó tájba.

Klee egyedülálló alkotó zsenije a 20. századnak. Már a húszas évek elején, a Bauhaus tanáraként, Weimarban kidolgozta a tiszta képi eszközök első szisztematikus elméletét, tanulmányokat jelentetett meg tanítványai számára (*The Study of Nature*). Összekapcsolta a festészetet a természet és a zene ritmusaival, mozgásaival (gyerekkora óta hegedült). A mozgást, a ritmust a létezés alapelvének tekintette. Felfoghatatlan volt a festmények, rajzok, litográfiák, metszetek sokasága. 1935-től már súlyos beteg volt, tudta, hogy gyógyíthatatlan. *Angyal*-sorozatával elfogadta a halált.

Már 1978-ban meghatározó volt számomra, hogy találkoztam a műveivel Zürichben, a Kunsthausban, és attól kezdve bármerre jártam, kerestem a vele való találkozást. A számára a család és a svájci polgárok összefogásából létrehozott múzeumban többször szó szerint összeszorult a szívem,

a testem, ki kellett mennem a levegőre. Az Akropolisz volt az első 1972-ben, aztán Bosch Madridban 1975-ben, Rembrandt Amszterdamban 1978-ban, Monet vízililiomai Párizsban 1985-ben, Paul Klee Bernben 2005-ben. Az Akropolisz kétségtelenül a számomra létező világmindenség közepe, a krétai freskók miatt talán az egyetlen élhető civilizáció. Bosch a nem hívő misztikus. Rembrandt a valaha volt legérzékenyebb emberismerő. Az idős Monet a látható láthatatlan teremtője. Paul Klee természetudós festő, anyag és szellem együtt létezésének, a formába, színbe öntött csöndnek és zenének összehangolására képes.

Amikor eljöttünk a múzeumból, követtek, velem jöttek Paul Klee 1939-ben, egy évvel a halála előtt fehér papírra, vékony fekete vonallal rajzolt angyalai. „Egykor a Sehóban fekszem / S egy angyal őriz engem” – írta, ahogy egyre soványabb, áttetszőbb, törékenyebb lett. „Mégfoghatatlan vagyok e világon” – írja egy másik versében. Igen. A képei, rajzai is azok.

Végül

A rendszerváltás után, 1991-től kezdtem művészettörténetet tanítani a BME-n főleg építész, terméktervező, majd később kommunikáció szakos

hallgatóknak. Nem lehetett nem válaszolni a gyakran feltett kérdésekre: mely korszak a tanáró kedvence? A krétai-mükénéi kultúra freskói, a minószi művészet. A késő gótikus oltárképek, szárnyas oltárok. A 20. század első felének izmusai. És a kedvenc festők? Paul Klee, Rembrandt, Bosch, Bruegel, Chagall, Vajda Lajos és még vagy kéttucatnyian. És a legkedvesebb festmények? Leonardo: *Szent Anna harmadmagával*, Rembrandt: *Zsidó menyasszony*, Bosch: *A gyönyörök kertje*, Bruegel: *Téli vadászat*, Chagall: *Magány*, Klee: *A mérleg*, Giotto: *Judás csókjaja*, Vermeer: *Téjet öntő nő*, Roger van der Weyden: *Keresztlevétel*, Friedrich: *Vándor a ködtenger felett* és így tovább.

Mark Rothkóval kell befejeznem. Szerencsémre még 2019 nyarán láthattam Bécsben a Kunsthistorisches Museumban. Nem tudok írni róla, meghaladja a képességeimet. Számomra festményei nemcsak fényvel, színnel telítettek, hanem zenével és filozófiával is. Meditációs források, mint a buddhistáknak a mandalák, megközelítésük, befogadásuk folyamata önmagában is meditatív szertartás.

Első megjelenés: *Arnolfini Szalon*, 2023 májusa
<https://szalon.arnolfini.hu/snk-csak-ugya-festmenyekrol/>



Renzo Piano: Zentrum Paul Klee, 2001-2005, Bern



Paul Klee: Senecio, 1922. o. v. 40,5x 38, Kunstmuseum Basel, Bazel

MI MINDENT KÖSZÖNHETEK FARKAS ISTVÁNNAK?

Amiben voltam szereplő...

Dr. Cseuz Regina főorvos asszonynak

DOI 10.35402/kek.2024.5.5

1977 elején dr. Székács István pszichoanalitikus orvos, biokémikus váratlanul így szólt: tudok egy magának való festőt, Farkas Istvánt. Akkor már doktorátusom volt művészettörténetből, mégsem hallottam a nevét sem. Rohantam a Széchényi Könyvtárba (még a Múzeum körúton volt, a Nemzeti Múzeum hátuljában), és kikértem mindent, ami róla szól. Pataky Dénes 1970-ben megjelent kis könyve (Corvina Kiadó), Nyilas-Kolb Jenő könyve 1935-ből és André Salmon lenyűgöző *Étienne Farkas Correspondances* mappája (1929, Párizs, Les Chroniques du Jour). Megdöbbenett, lenyűgözött a mássága, a szokatlansága, a festésmódja, a képeiből sugárzó magány, elidegenedtség, a magyar képzőművészettől eltérő, különös színvilága. Öntörvényűsége. Otthontalansága. Ereje. Azonnal beleszerettem. És ez a szerelem máig tart.

Gyakorlatilag azonnal eldöntöttem, hogy könyvet írok róla. Akkor már két könyv megjelenése volt mögöttem: *Anna Margit* (1971) és *Deim Pál* (1977) a „Mai magyar művészet” sorozatban, és megjelenésre várt a Corvina Kiadó „Műterem” sorozatában egy kötet *Péter Vladimírről*.

A Képzőművészeti Alap Kiadónál 1979-ben jelentették meg a *Farkas Istvánról* némileg elhamarkodottan, ám nagy lelkesedéssel készült, kissé éretlen könyvemet. 35 év távlatából is azt gondolom, nem baj, hogy megjelent, színes és fekete-fehér reprodukciókkal. Büszke nem vagyok rá, de nagyon akartam, és elképesztőnek találtam, hogy Farkas István (Budapest, 1887 – Auschwitz, 1944), aki a két háború közötti európai és magyar képzőművészet kiemelkedő alkotója, mennyire nem ismert, mennyire nincs benne még a művelt értelmiségiek tudatában sem. Erről közvetlenül húsz évvel később, 1989 és 1994 között a Szigligeti Alkotóházban győződhettem meg, amikor a nagymonográfián dolgoztam. Jeles művészek, írók, esztéták a nevét sem hallották, még a képzőművészetre fogékonyak sem. Amikor 2005-ben Szekszárdon Farkas István emlékére rendeztünk kiállítást (IV. Szekszárdi Fesztivál Triennálé), a katalógusban megpróbáltam megindokolni (*Farkas István elfogadottsága – elfogadhatatlansága*), miért maradhatott idegen Farkas a saját hazájában. Nagypolgári család, bárók

és könyvkiadók, asszimilálódott zsidók. Párizsban lett befutott festő, 1948 után burzsoának nyilvánították, ellene fordultak azok a képzőművészek is, akiket a harmincas évek végén, negyvenes évek elején anyagilag is támogatott. Sokáig gyanús volt, mert jómódban élt, nemzetközi beágyazottságban, és volt pénze képeket vásárolni kortársaitól. Aztán zsidónak bélyegezték, és nem menekült a zsidó sors elől, pedig megtehetette volna. A szocializmustól fényévnnyi távolságra volt összetett világlátása, individualizmusa, polgári környezete.

A Magyar Nemzeti Galériában 1977-ben végre rendeztek egy Farkas-kiállítást (sok-sok hamisítvánnyal): ekkor már személyesen ismertem Glücks Ferencet és feleségét, akik 1948 után – amikor a két Farkas fiú, Charlie és Paolo nem jött haza Rómából, ahol ösztöndíjjal tanultak – megőrizték a Farkas-műveket (egy része a családnak, nagy része a Kecskeméti Képtárba került). Tudták, hogy könyvet készülek írni, így mutattak be a Farkas fiúknak, családtagoknak. Charlie meghívott Rómába.

Egyértelmű üzenet

Váratlanul és szokatlanul, 1978-ban három hónapra érvényes útlevelet kaptam. Ez egyértelmű üzenet volt: nem bánnák, ha nem jönnék vissza. (A háttérben az észak-magyarországi maradék zsidó temető barokk és klasszicista sírköveinek védelmében írott cikkem állt, amelynek közléséért a *Művészet* folyóirat főszerkesztője írásbeli figyelmeztetést kapott, és ugyanerre szólították fel a pártközpontból munkahelyi főnökömet is.)

Előbb a Bajor-Alpok, majd Essen, onnan Amszterdam és vonattal Velence, Firenze. Ebben a reneszánsz ideákat racionális szerkezetében, esztétikus, nyugodt városképében, rendezett, harmonikus épületeiben megjelenítő városban Farkas István restaurátor unokájának, Idának a műtermében lakhattam, rálátással a zseniális Brunelleschi-kupolára (azóta is a világ általam látott egyik fő csodájának, tökéletes alkotásnak tartom). Majd Róma, ahol 1970 őszen már jártam Dombrowszky István Tuta szobrász barátom nagybátyjának meghívására. Itt Farkas fiának, Charlie-nak a műterme volt a

lakhelyem három hétig, öt percre a soha meg nem unható Campo de Fioritól (virág-, gyümölcs-, fűszer- és halpiac a 16. századi Terrina szökőkút körül) és két percre legeslegkedvesebb teremről, a Piazza Navonától. (Csoda, gyönyörűség, megszokhatatlan örömök forrása a három barokk szökőkút, középpont Lorenzo Bernini *Négy folyó* szökőkútja, négy férfi a négy folyó – Nílus, Gangesz, Duna, Río de la Plata, közepén pedig egy egyiptomi obelisztk. A tér északi felén a Fontana del Nettuno, a délin a Fontana del Moro, ezeket Giacomo della Porta építette 1576-ban. A teret határoló barokk templomok között a San Giacomo degli Spagnoli, itt égették el 1520-ban Luther Márton írásait.) 1989 és 1994 között ezen a két téren ültem a legtöbbit, amikor nem dolgoztam, és kávézás, fagyaltozás közben Farkas István életének és képeinek rejtélyein, összefüggéseiben gondolkodtam. Charlie-ék trasteverei bámulatos mediterrán otthonában olyan Farkas István-festmények láthatók a falakon, amelyek azóta is a legkedvesebbekem: *Kesztyűs nő* (Z. G. grófnő arcképe, Zay grófnő, 1931) és a *Történet valami* (1941, ez a jelentékeny mű festésmódjában, szemléletileg eltér a harmincas évek eleji kiemelkedő Farkas-művektől. Valami új kezdete – ám a szörnyű történelem nem tette lehetővé az új korszak kibontakozását) – és a vázlatfüzetei, rajzmapái.

Számomra a Trastevere a világ közepe, szíve – már 1970-ben is, 1989 és 1994 között, majd 2002 és 2007 között is a mindenség s benne az én korlátozott létezésem szimbolikus, szakrális és valóságos tere, helyszíne. A macskaköves, szűk utcák, kicsiny terek, a változatos, pasztellszínű házak borostyánnal befuttatva, kapuk, kopogtatók, a mediterrán virágok özöne, macskák, kávézók, éttermek, az angol antikvárium (számtalan könyvem innen való), a templomok, mindenekelőtt a Piazza Santa Maria in Trasteverén, a nyolcszögletű kút mögött, a 3. században épült, majd a 12. században tovább épült bazilika, benne Cavallini 13. századi csodálatos mozaikjai, az apszis. És Charlie, Ibi, Ida, a Farkas unokák (korán meghalt lányának, Juditnak gyerekei) – kedvességük, figyelmességük, műveltségük, polgár mivoltuk. És a Farkas István-festmények, -rajzok, naplói, levelei. Mindez együtt a Trastevere (és a számomra az egyre tágasabb univerzum).

Charlie ráadásul elvitt Etruriába már 1978-ban – Tarquinia, Cerveteri, Vulci, Orvieto, Volterra, Cortona –, az etruszk városokba (később többször is). Színes, mozgalmas sírfreskóik, szarkofágjaik szobrai és domborművei, fekete cserépedényeik lenyűgöztek, és azóta is csodálok, kedvelem, derüvel

tölt el az etruszk művészet. Nem féltek a haláltól sem. A Museo Nazionale etrusco di Villa Giulia azóta is a legeslegkedvesebb múzeumaim egyike, és ahányszor Rómában voltam, szinte azonnal loholtam megnézni újra és újra, betelhetetlenül, meg-unhatatlanul. Az ott látható házaspár-szarkofág (Cerveteriből származik, a Kr. e. 6. századból) az öt legkedvesebb szobrom egyike. (A Louvre-belit is szeretem, az is Cerveteriből való a Kr. e. 5. századból. 2014. július 20-áig – vagyis most, amikor e sorokat írom – végre egyszerre látható a két különös, érzelemgazdag terrakottaszarkofág Rómában, a Palazzo delle Esposizioni termeiben.) Ma is – a krétoi mellett – szeretem tanítani a Kr. e. 9-8. századtól a Kr. e. 3. századig viruló etruszk művészetet, az archaikus kortól az itáliai hellenizmus koráig. És milyen más úgy tanítani, hogy nemcsak múzeumokban, hanem a helyszíneken, az etruszk településeken is járhattam. Így kezdődtek a csodák, amelyben Farkas István iránti vonzódásom, elkötelezettségem révén részesültem.

A tisztességes, de nem túl érdekfeszítő első *Farkas István* könyvem – melynek fő érdeme, hogy 35 évvel Farkas halála után végre kézbe vehető volt – megjelenésekor már dolgoztam egy dokumentumköteten a Gondolat Kiadó „Szemtől szemben” sorozata számára. A mintegy 250 oldalas kötet végül az én hibámból nem jelent meg, nem fejeztem be, mert az érdeklődésem, figyelmem néhány évre teljesen a kultúraszociológiai kutatások felé fordult. Az összegyűjtött anyagokat a nagymonográfiában hasznosítottam.

Nem várt feladat

A fiatalabb fiú, a Franciaországban élő Paolo Farkas 1989-ben váratlanul megjelent Budapesten. Egy nagyalakú, vastag Seurat-könyvet hozott magával, mely egy nagy párizsi életmű-kiállításához készült. – Ilyen méretű könyvet szeretnék apámról öt éven belül, kerül, amibe kerül – tette elém a mintának szánt vaskos kötetet. Tudtam, hogy Charlie, az idősebb testvér nem ért egyet azzal, hogy Paolo engem választott. (Sokáig nem bízott bennem – jogosan. Aztán a munkabírásom, szívósságom, aprólékos adatgyűjtéseim, kutatómunkám, elkötelezettségem meggyőzte őt is és feleségét is.) A nem várt feladatnak – hogy tudniillik írjak egy Farkas-monográfiát – köszönhetem, hogy a barátaim, szociológus kollégáim a nyolcvanas évek végén nem tudtak bele-rángatni a politizálásba. A szociológia ellenzéki és kritikai tudomány volt. És én annyira elkeseredett

voltam a saját hetvenes–nyolcvanas évekbeli kultúra- és művészetszociológiai kutatásaimban feltárt értékrendválságtól, kulturálatlanságtól, feudális hagyományoktól, a számomra fontos vizualitás bányabéka feneké alatti színvonalatlanságtól, hogy 1987 februárjában otthagytam a kutatóintézeteket, és elmentem főállásba a Műegyetemre tanítani. Előbb kultúra- és művészetszociológiát, majd művészettörténetet (ennek lett az a praktikus hozadéka, hogy 1989-től sokszor sok időt tölthettem egyfolytában európai városokban, Farkas István után kutatva).

A rendszerváltozás az íróasztalomnál, könyvtárakban, adattárakban, múzeumi raktárakban, műgyűjteményekben – itthon és külföldön – ért. Olyan elszánással, akarással, következetesen építkezően vettem bele magam a rám váró számos, szerteágazó feladatba, mint akinek az egész további léte, létének minősége múlik azon, hogyan oldja meg a problémákat, milyen mélységig tárja fel az alig ismert életművet, képes-e Farkas Istvánhoz méltó monográfiát létrehozni.

Farkas István és én egymásra találtunk, ahogy ezt 22 évvel korábban, 1977-ben Székács István megmondta előre. De akkor még éretlen voltam a feladatra. 1989-ben már alkalmas. („Mindennek rendelt ideje van, és ideje van az ég alatt minden akaratnak... Ideje van a kövek elhányásának és ideje a kövek egybegyűjtésének...” *Prédikátorok könyve* 3,1; 3,5.) Mindent össze akartam gyűjteni róla és tőle, leveleket, fényképeket, életmű-katalógust készíteni, felkutatni és beszélni a még élő kortársakkal, képzőművészekkel, a Wolfner–Singer Kiadó munkatársaival, sziglieti alkalmazottakkal, a közeli és távoli rokonokkal, műgyűjtőkkel, francia és magyar költő barátokkal (illetve özvegyeikkel), mindenkivel, aki kapcsolatban lehetett vele, ismerhette őt. Hihetetlen találkozások! Jean Follain költő (1903–1971) özvegyével, aki végül is nekem ajándékozta azt az A4-es, álló formátumú meghívót, akvarellt, amelylyel Farkas búcsúvacsorára hívta barátait Párizsban, mielőtt hazaköltözött (ma a konyhám ékessége a nagy étkezőasztal mögötti falon). És micsoda levélváltások Angliától Ausztráliáig, Amerikáig, és így szerzett fényképek és kópiák Farkas műveiről. És szomorú, elutasító levelek például Illyés Gyulától, aki magyarra fordította Farkas francia költő barátainak verseit. Vagy Illés Endrétől, a Szépirodalmi Kiadó vezetőjétől: miért foglalkozik egy középszerű festővel egy tehetséges fiatal művészettörténész... Kétszáznál több levelet írtam szerte a világba, és száznál többet magyar, francia, belga, angol, német, amerikai múzeumoknak, galériáknak, Farkas egykori gyűjtőinek

és mai gyűjtőknek. Tántoríthatatlanul és fáradhatatlanul nyomoztam – viszonylag eredményesen. 1989 és 1994 között nagyon sokat dolgoztam Rómában Charlie-éknál, Firenze fölött a Villa Cafaggióban Paolo családjánál, Párizsban könyvtárakban, múzeumokban, Barbizonban, Brüsszelben, Berlinben, Londonban, Münchenben, Chemnitzben és a Kecskeméti Képtárban, a Magyar Nemzeti Galériában, az MTA Művészettörténeti Kutatóközpont adattáraiban. És a Szigligeti Alkotóházban. (Nem mentem Ostendébe, ahol volt Farkasnak kiállítása, talán mert nem kedveltem Brüsszelt, és nem kerestem azokat a svájci színhelyeket, ahova Farkas rendszeresen síelni járt, többször Márai Sándorral. Azt hiszem, mindent másutt követtem őt.)

Egy nagyon nagy városban

Farkas Istvánnak köszönhetem, hogy többször is dolgozhattam Párizsban a mintegy hétszáz éves, monumentális Bibliothèque nationale de France-ban (Nemzeti Könyvtár). Többedszerre is alig bírtam elhinni! Hiszen már gyerekkoromban Nagykanizsán is azt hajtogattam – a környezetem legnagyobb meglepetésére –, hogy nagyon nagy városban akarok majd élni, híres egyetemeket és könyvtárakat megismerni. Négy-öt éves koromtól a könyv, az olvasás a természetes közegem, mindennapjaim természetes velejárója. Gyékényesen és Örtilosban főként ezért neveztek kicsit ironikusan, kicsit elismerően „principessának” (s azért, mert nem voltam hajlandó senkivel egy ágyban aludni – akkor inkább az istálló vagy a kemencepadka –, egy pohárból inni, s a mindenhova magammal cipelt könyveket óvándó folyton keztem mostam). A gazdag, nagypolgári, kanizsai, Auschwitzot túlélte, törekeny és okos Róthnéától hallottam először a jelentős könyvtárakról, miközben megengedte, hogy az elegáns, soknyelvű bőrkötéses könyveit nézegessem (minél nagyobb és vastagabb volt, annál inkább vonzott). Talán őmiatta kezdtem gimnáziumban a latin mellett franciául tanulni Serey Évától, aki nagyszerű műfordító is volt.

Tudtam, hogy a Francia Nemzeti Könyvtár története 1368-ig, Bölcs Károlyig nyúlik vissza. 1692-ben nyílt meg a nagyközönség előtt. Ebben a lenyűgöző léptékű könyvtárban találtam meg a Farkasról szóló francia nyelvű írásokat a 7. *Arts*-ban (1927 és 1928, Pierre Flouquet), a *Montparnasse*-ban (1928 és 1929, Charles Géo), a *Sagesse*-ben (1929, Paul Dermée és Pierre Flouquet írásai), és nem sorolom tovább, megtalálhatók a nagymonográfiában. 1927 és 1931 között több mint harminc tanulmány, cikk és a *Galerie*

le Portique-beli kiállítások katalógusszövegei. Ez is a megfogalmazhatatlanul megrendítő élményeim egyike. Hogy éppen én és éppen ebben a gazdag könyvtárban, mely antik szerzők műveit is őrzi, középkori és modern kéziratokat, nyomtatott könyveket a 16. század óta, folyóiratokat, dokumentumokat, metszeteket, fotókat, térképeket... (A hetvenes években művészettörténetet tanulhattam a drezdai egykori Sächsische Landesbibliothekban, a lipcsei Deutsche Büchereiában, az egykori német nemzeti könyvtárban és a berlini Staatsbibliothekban. A kilencvenes években Londonban a British Libraryben, ebben az elképesztő méretű könyvtárban, és persze 1970-től a nagyszerű Széchényi Könyvtárban, az Országgyűlési Könyvtárban, sokfelé egyetemi könyvtárban – de „A Könyvtár” számomra a Bibliothèque nationale de France.) „Ment-e a könyvek által a világ elébb?”, kérdi Vörösmarty. Igen. Ment. És megy... Farkas mint könyvkiadó jó néhány igen fontos könyvet adott ki, fordítottat magyarra, ő is hitt a könyvekben, több nyelven olvasott. Nemes Nagy Ágnes-t kell idéznem: „Hogy is mondja Vörösmarty? »Mert beszédem képtelen – Méhdongás, szűnyogzene – Elbeszélni, amit láttam.« Valóban, »elbeszélni, amit láttunk« úgy, ahogy láttuk, alapjában véve képtelenség, az érzékelés csökevényessége és a közlés bizonytalansága miatt egyaránt.” (*Metszetek*, 1982.)

Aztán még kutathattam Brüsszelben, Londonban, Münchenben, Berlinben, Bécsben is. Közben elkezdtem publikálni Farkasról, ahol csak lehetett: a *Ligetben*, a *Múlt és Jövőben*, a *Mozgó Világban*, a *Valóságban* és így tovább.

Nem turistaként

Farkas Istvánnak köszönhetem, hogy megismerhettem Párizst és Rómát. Nem turistaként! Párizsban mindig barátaim, Molnár Ágnes grafikus, az 1964 óta Párizsban élő gyerekkönyv-illusztrátor, és a filozófus, igényes horoszkópkészítő tudós férje, Jean-Claude műtermében laktam. (Ebben a műteremben készültek Ágnes kedves, humoros, igen színes francia, angol, német, holland, spanyol, svájci, japán, portugál és magyar kiadásban megjelenő gyerekkönyvei és szurreális rézkarcai, pasztelljei.) Velük reggeliztem, tőlük indultam munkába metróval, és hozzájuk tértem haza (s persze velük kirándultam többször is Chartres-ba a gótikus szobrokat csodálni, és Monet kertjébe, Givernybe – ez utóbbiról írtam „szerelmi vallomást” az Arnolfini Szalon EsszéPáholyában 2013 augusztusában). Valószínű, hogy a Farkas István-kutatómunka nélkül nem jutok el életem egyik

legeslegcsodálatosabb kertjébe, amely Monet tervei alapján született meg. Givernyben a kert, a tó, a fák, a virágok, a ház, a műterem, a falakon Monet festményei arról az egységről szólnak, amelyet élete második felében ez az ember, a színek költője megteremtett. Ez az egyik véglet: valóság, természet és művészet egysége. A másik meg a titokzatos, spirituális 13. századi chartres-i székesegyház kilenc bejáratával, a bejáratokat díszítő nagyszerű szobrokkal (ótestamentumi személyek, görög filozófusok, apostolok), mesteri domborművekkel, látványos festett üvegablakokkal (utolsó ítélet, Mária a gyermek Jézussal), a templomhajó padozatán a rejtélyes labirintussal, mely útvesztő a bűnbánó zarándokok számára (298 méter hosszú az út). Talán nyilvánvaló, hogy nincs közvetlen kapcsolat Chartres, Giverny, a Marais negyed, a Trastevere, a Campo de' Fiori – és így tovább – és Farkas István két háború közötti, a harmincas évek legelején kiteljesedő életműve között. De mindaz, amiket én köszönhetek Párizsnak és Rómának a közvetlen kutatómunkán túl, nagyon is hozzásegített azokhoz a szemléleti változásokhoz, ismereteim tágulásához, művészeti érzékenységem finomodásához, amelyek miatt közelebb kerülhettem ahhoz a poliglott, nagyon olvasott, művelt, szakmájában igényes és járatos, a modern művészetet európai szinten ismerő, széles látókörű emberhez, aki Farkas István volt. Hitelesen európai. És hiteles festő (még a festékeit is maga keverő szakmunkás). Én 1947–48-tól, eszmélésemtől nagyon más világba nőttem bele, mint Farkas, de 1989-től Párizsban és Rómában lassan beletanultam az ő közegébe, s ez segített megérteni ambivalens viszonyát az eltűnő polgársághoz. Képeinek főszereplőit, tragikumukat, magányra ítéltetésüket. Azt, ahogy elment mellettük az idő, a történelem, elsüllyedt az értékviláguk.

Napokon át egyedül

Rómában mindig az 1927 óta működő Római Magyar Akadémián, Francesco Borromini (1599–1667), a barokk építőművészet egyik meghatározó építésének tervei alapján 1640 körül épült Falconieri-palotában laktam, és a Via Giulia 1-ből, ebből a méltóságteljes barokk palotából mentem át gyalog a zölden hömpölygő Tevere, alias Tiberis felett a Ponte Sistón Charliék trasteverei otthonos lakásába dolgozni. Kicsit bámészkodtam a hídon, messzebb a Szent Péter-bazilika kupolája, háttérben a Vatikán. Aztán figyeltem, ahogy már a folyón túl, a Trasteverét mintegy bevezető téren reggelente a festők kipakolták állványaikat, festőkészleteiket,

árusítandó képeiket (főleg római nevezetességekről, hangulatos kis tereszkékről), a kis szűk utcában beszippantottam az éttermek, boltok illatát. (Hogy mi a jó étel, és miért fontos, azt is Ibitől és Charlie-tól tanultam meg. Közös háromfogásos ebéd és közös vacsora – nekem legfeljebb pizzára tellett volna – a házias éttermekben. Olykor Ibi főzött nagyszerűen, és készített minden este másnap reggelire bőséges csomagot nekem, hát... sokszor gondoltam, hogy az égiek elkényeztetett kegyeltje vagyok.) Azt hiszem, tetszett Charlie-nak és Ibinek, hogy napi 8–12 órát foglalkozom (amennyit ők hagytak) Farkas festményeivel, rajzaival, vázlatfüzeteivel, leveleivel, fényképeivel. Napokon át egyedül, amíg ők textilminta-tervező műtermükben dolgoztak, ahol magyar fiatalokat is tanítottak a szakmájukra. Hétvégén kirándulások Róma környékén, elmondhatatlanul szép, régi kisvárosokban.

Rómában Charlie és Ibi kényeztetett, Párizsban Paolo, majd barátjuk, Hargittai Pali festő, textilminta-tervező (aki még a budai textilgyáros lányához, Goldberger Friderika bárónőhöz is elvitt, ő meg abba az étterembe, ahol Picasso, Modigliani és festő, költő barátaik rajzoltak az asztalok lapjára – ma megfizethetetlenül drága, elegáns hely).

Olyan társadalmi csoport – arisztokraták és művészek – tagjaival kerülhettem kapcsolatba (még Londonban is), akikkel egyébként persze hogy nem találkozhattam volna. Farkas István anyja báró Goldberger Anna volt. Paul Hargittai révén nemcsak kinn élő magyar, hanem francia művészekkel is találkozhattam (neki az Opera mellett volt az elegáns textilminta-tervező műhelye és az igen patinás Citén a lakása). Márkus Annához, Anna Márkhoz két szalon is eljutottam: Ország Lilivel együtt jártak a Képzőművészeti Főiskolára, és együtt dolgoztak a Bábszínházban az ötvenes évek elején. Márkus Anna első férje Pilinszky János volt, Ország Lilivel haláláig barátok. Márkus Anna apja viszont Farkas István barátja volt. Farkas 1938-ban festette a *Márkusék Barcsayval (Barcsay Jenő és a Márkus házaspár)* című nagy méretű, jelentős akvarelljét. Márkus Anna 1956-ban disszidált, nemzetközi hírű festő lett Párizsban. Nagyon-nagyon szerettem a műtermét, architektonikus, szigorú, racionális, tiszta reliefjeit, grafikáit, és közel került hozzám egyenes, karakterisztikus, ironikus lényé, rendkívüli intellektusa. Az a végtelen tér, amely messze túlra nyílik, a képkeretbe zárt helyeken és időn túlra, nagyon is rokon Pilinszky, Ország Lili faláival és Farkas István harmincas évek elejei képeinek abszurd horizontjával. Márkus Annával Farkas István abszurd tereiről, szokatlan színeiről, a századfordulóról

itt maradt öregasszonyairól folytatott beszélgetéseink mélyítették el a kapcsolatunkat. (Farkas öt éves, amikor anyja meghal. A Wolfner rokonok nevelik, akikről a tízes évek végén nem túl rokonszenves portrékat fest, a harmincas évek kísérteties öregasszonyaiban is az ő szorongató emléküik térhetett vissza.) És pletykáltunk a Farkasról szóló mendemondákról, szenvedélyeiről – sielés, dzsessz, dobolás, énekesmadarak kalitkában, színes halak akváriumokban és persze a különféle alkatú, bőrszínű, nemzetiségű, korú, társadalmi állású hölgyek, énekesek, színésznők, nevelőnők, modellek, írónők, írófeleségek, arisztokraták. Farkas nem állt ellen a csábításoknak, viszont a házasságon kívüli gyerekeiről is nagyvonalúan gondoskodott. Márkus Annának 1991-ben volt kiállítása a Vasarely Múzeumban (írtam róla is, Fehérek és feketék. *Magyar Napló*, 1990/4.). A Vasarely Múzeumban 1995-ben rendeztem kiállítást Hargittai Pálnak. (Katalógust is írtam és könyvet, melyet ugyancsak Németh Géza adott ki magyar és angol nyelven: *Paul Hargittai*. Arthis Kiadó, 1995.) Clea Vignando műtermében is többször jártam (1967-ben végzett az École des Beaux-Arts-on), és írtam is róla 1993-ban a *Művészetben*. Ő őrizte meg Szász Pál (1912, Budapest – 1969, Párizs) hagyatékát, amelynek egy része a Szépművészeti Múzeumba került (róla is írtam).

Bennem és körülöttem

A világ kitágult számomra. A két kulturális központ – Párizs és Róma – könyvtárai, könyvesboltjai, múzeumai, galériái, műemlékei, műtermei, lakások, éttermek, kávézók és a találkozások, beszélgetések emberekkel 45 és 50 éves korom között érleltek, alakítottak azzá, aki immár felnőttként lettem. Mondjuk így: intellektuálisan, ismeretekkel, tapasztalatokkal gazdagodva önmagammá váltam. Az alatt az öt év alatt valahogy összeálltak bennem és körülöttem a dolgok. (Az érzelmi érettségem az unokáimmal fejeződött be 2003 körül, a szociális pedig a tanszékvezetés nehéz tanulói éveiben 1998-tól. Kissé későn érő típus vagyok.)

Azt, hogy Róma és Párizs mi mindent jelent számomra mint város, lényegében megírtam a *Micsoda útjaim...* első kötetében (*13 város*. Arnolfini Paperbook, 26. kötet, 2011). Mindkét város – Rómában 1970 és 2007 között tizenhét év voltam, Párizsban 1981 és 2002 között talán tízszer-tizenkétszer – elválaszthatatlanul összekötődött bennem Farkas Istvánnal. Farkas 1912 letelepedésétől 1914-ig, azaz az első világháború kitöréséig élt, tanult, állított ki Párizsban (1912 októberében például a kubistákkal). 1913 őszétől a Montparnasse-on

műteremszomszédja Rilke, aki idegesítette hegedülésével, de végül összebarátkoztak. Farkas 1925-től Párizsban élt Kohner Idával, feleségével, majd három gyerekével, amíg apja halála miatt haza nem kényszerült, hogy átvegye a kiadót. Párizsi műtermét még évekig megtartotta. Farkas Párizsban lett az, aki. Barátai is elsősorban francia költők, írók, festők, művei ott kerültek nemzetközileg elismert műgyűjteményekbe (az amerikai Chester Dale, az építész Auguste Perret, a spanyol Olivarez, Nemes Marcell és mások).

Leletek

Elképesztő módon állt mellém a szerencse Farkas István-ügyben Párizsban. Egyetlen hihetetlen példa: Paolo elvitt ebédelni a Beaubourg és a Bastille közötti elegáns, áhítatosan kedvelt, jómódú Marais negyed híres zsidó éttermébe. Utána még jártunk egyet, amikor lecövekeltem egy zsidó antikvárium kirakata előtt. Menjünk be, indítványoztam. Nem akarok venni semmit, de ide be kell menni. Az eladó mögött egy ismeretlen Farkas István-kép a párizsi időszakból. Még apám vette egy magyar festőtől a harmincas években, magyarázta az öregúr, amikor észlelte megdöbbenésemet. Az apám, dadogta Paolo (később sikerült visszavásárolnia). Akkor találtuk ki, hogy menjünk el vasárnap a legnagyobb párizsi képpiacra. Két újabb Farkas-kép! Paolo ezután hirdetésekkel adott fel különböző szaklapokban. Hazajövetelemkor szombaton kimentem az Ecséri piacra (ahol a hatvanas években egy forintért vettem egy dedikált Radnóti *Járkálj csak halálraitétet*). Magam is alig hittem el: Farkas István-fényképeket és -dokumentumokat (például az anyakönyvi kivonatát) tudtam venni nevetséges összegekért. Ez sarkalt arra, hogy bekéredzkezzem az egykori Aradi utcai házukba, amelyet oroszok használtak, szemben a szovjet követséggel. 1990! – és felengedtek a padlásra két kislány katonai kíséretében. Újabb dokumentumok, fényképek kerültek elő, amelyeket elhozhattam. Legközelebbi párizsi utamkor megkerestem a házat, ahol Farkas a családjával lakott – 199 rue de Grenelle –, ahol Charlie és Paolo született, és az egykori Galerie le Portique-ot, ahol kiállításai voltak 1928 és 1933 között. Ebben a galériában állított ki rendszeresen Matisse is. A galéria tulajdonosa, Marcelle Berr de Turique visszaemlékezéseiben többször is írt Farkasról, akit furcsa alaknak tartott és igen eredeti tehetségnek (kézcsókjai miatt közép-európainak). Elmentem a Galerie d'Art-ba, a Salon de Tuileries-be, ahol kiállított, a Café de la Rotonda, a Café du Dôme-ba, a Sélectbe – Farkas párizsi életének helyszíneire.

A nagymonográfia

A könyvet 1990. október 20-a és 1994. március 27-e között írtam meg Budapesten, illetve Szigligeten, az alkotóházban; de a képelemzésekhez vázlatokat készítettem Rómában, Londonban és a Kecskeméti Képtárban (ahol Simon Magdolna művészettörténész hétvégeken és sokszor hétköznapiokon este későig bezárt az irodájába, hogy nyugodtan dolgozhassam).

A nagymonográfia 1994 őszén jelent meg. A Nemzeti Galériában volt a bemutató egy kis kiállítás keretében. Fiai, unokái, Charlie-ék Rómából, Stefánék (Stefano rendkívül hasonlít nagyapjára) Firenzéből (pontosabban a Villa Cafaggióból), Péter Brüsszelből, Paolóék és Hargittai Paliék Párizsból és más rokonok, ismerősök is jelen voltak. Természetesen a szigorú lektor, Körner Éva is. És Székács Schönberger István (1907–1999), aki megnevezte, kijelölte számomra 1977-ben Farkas Istvánt. Sajnos nem volt jelen művészettörténész tanárom, mesterem, Németh Lajos: meghalt 1991-ben, de még előtte többször is tudtunk beszélni a Farkas-életműről.

Többek megdöbbenésére a nagyon szigorú, igényes Körner Évát, a Corvina Kiadó főszerkesztőjét – akitől sokat tanulhattam a hetvenes években – kértem fel lektornak. Fél évig dolgoztunk együtt. Legalább száz oldallal csökkentette a szöveget. Tudtam, hogy ha ő elfogadja a kéziratot, Farkashoz méltó könyv lesz belőle. Németh Géza festő, építész barátom, akit Bálint Endre műterméből 1968 óta ismertem, vállalta a könyv tervezését (a címlapot Szabó Magda tervezte Köböl Verával közösen). Hetekig ültünk együtt Macintosh számítógépe előtt, jártunk együtt a nyomdába ellenőrizni a nyomatokat. Charlie többször is eljött Rómából (Charlie eredetileg szobrász, Vilt Tibor tanítványa, majd ékszertervező, végül designer, textilminta-tervező), hogy részt vegyen az előkészületekben. Körner Éva még a tördelést is ellenőrizte. Az első kiadás hamar elfogyott. A második, rövidített kiadás (a képelemzések nélkül) 1995-ben jelent meg, az angol nyelvű 1999-ben, az olasz változat 2002-ben; ez utóbbi hetekig díszelgett Róma híres, igen gazdag, elegáns, fényes, forgalmas utcája drága könyvesboltjának kirakatában. Ez az utca a hatvanas években a La Dolce Vita utcája, exkluzív bárokkal, kávézókkal, éttermekkel, híres sztárok és írók törzshelye. Federico Fellini tette híressé (*Az édes élet*, 1960). Nagykanizsától, Gyékényestől, Órtilostól, Perecsenyusztától a Via Veneto igen messze van, nem csak térben – ezt nagyon is átéltem, bámulva a könyv címlapját a kirakatban: Katalin S. Nagy: *István Farkas. Az a kislány zokogott*

fel bennem, aki ötévesen dacosan válaszolta a felnőttek blőd kérdésére: – Katica, mi leszel, ha nagy leszel? – Nem tudom, csak azt tudom, hogy könyveket akarok írni. – Milyen könyveket? Azt nem tudom, csak azt, hogy könyveket. – Nem mertem volna egyedül bemenni a boltba. Istenem, milyen tétova, zavarodott, megszeppent voltam az elegáns, arisztokratikus, magabiztos Charlie mellett! Charlie Párizsban született, én Nagykanizsán. Charlie élt, dolgozott New Yorkban, Rómában, én Budapesten. Folyékonyan beszélt, tárgyalt öt nyelven, könnyedén váltogatva őket, én csak dadogva, nehézkesen, hibásan, tele szorongással. De az olasz nyelvű könyv, az angollal együtt ott volt valóban. Mindegyik kiadás Németh Géza alapos, körültekintő munkáját dicséri. (Hogyan máshogyan hálálhattam volna meg neki a magyar–angol–olasz Farkast, az Ország Lili-könyvet, mint hogy róla mint festőről is írtam könyvet 1995-ben, és műveiből Charlie közvetítésével 2003-ban rendeztem kiállítást Rómában, az Accademia d’Ungheriában *Metamorfosi di Rome* címmel.)

Méltó helyeken

Először Berlinben rendezhettem Farkas István-kiállítást a Haus Ungarnban Mélyi József jóvoltából (tehetséges tanítványom volt a Közgazdaságtudományi Egyetemen, kiváló művészettörténész lett). Charlie is eljött a megnyitóra Rómából. Aztán 2002 őszén a monumentális Vittorio Emanuelében. Ez a hatalmas, 19. századi, féhmárvány épület ráterpeszkedik a városra, királyi akaratból. Körülötte a két és félezer éves Forum Romanum töredékességében is lenyűgöző templomai, épületmaradványai, diadalívei, két oldalán szökőkutak, előtte a Piazza Venezia forgalmas tere. A műemléképületben működik a 19. századi olasz szabadságharcra foglalkozó tudományos intézet, az Istituto per la Storia del Risorgimento Italiano – ezt sem ismerném, ha nem ők adtak volna helyet a Farkas István-kiállításnak. Ehhez az intézethez levéltár és múzeum is tartozik. Ez utóbbiban nagyszabású időszakos kiállításokat rendeznek. Olyan kiállításokat, hogy ennél méltóbb helyet elképzelni sem lehet Farkasnak, akit a húszas évek végén, harmincas évek elején Párizsban és Brüsszelben a legnagyobbakkal emeltek egy sorba a korabeli művészeti kritikusok, francia költők, írók. (Sajnos apja halála után hazajött a Wolfner–Singer Kiadót működtetni és ez megtörté az 1926 és 1934 közötti lendületét, az életmű kiteljesedését. Csak néhány éves szünet után, 1938-tól talált vissza önmagához, hogy aztán 1941-ben fessen olyan képeket, amelyeket ha folytathatott volna...

hagyjuk...) Néhányan a Vittorio Emanuelében kiállító művészek közül: Chagall, Matisse, Paul Klee, volt benne Salvador Dalí, Van Gogh, Claude Monet, Cézanne, Miró és persze Leonardo is.

És mégis megtörtént

58 éves voltam. Ez volt életem csúcspontja. Ráadásul ott volt velem Fenya, hasában az izgó-mozgó félidős Samu – Jenei Bálint Sámuel –, az unokám, aki születésével, létével teljesen megváltoztatta addigi életemet, engem – az egész mindenséget. Amikor elkészültem a Farkas-kiállítás megrendezésével, álltunk kint a bejárat előtt, alattunk a római kori város, Fenyában a ficánkoló kisfiú. „Idő, állj meg egy pillanatra, s ti suhanó percek, várjatok” (Goethe: *Faust*). Igen, elégedett voltam – ami velem addig ritkán fordult elő. Szívesen megállítottam volna a pillanatot, az időt. Egészen addig biztos voltam abban, hogy velem ez nem történhet meg, nyugtalan, nyughatatlan, feszült, kételkedő, bizalmatlan, elégedetlen természetem kizárja, hogy átélhessem a boldogságot. És mégis megtörtént: 2002. október elején, két héttel az 58. születésnapom előtt Rómában, a Vittorio Emanuele oldalbejáratánál, a lépcsők tetején. Kimondtam hangosan. Így szóltam a perchez: „Oly szép vagy, ó maradj, ne menj!” De nem kondult a harang értem, nem telt le szolgálatom, sőt! Ahelyett, hogy „Az óra több időt ne mérjen, Akkor az én sorsom betelt”, az életem egészen más dimenzióba lépett, egészen más-hogy folytatódott. Egy egészen másféle utazás kezdődött, egészen másféle mélységek megélése.

Samu, Fenya. Farkas István. Forum Romanum. Róma. 2002 finom ősze. Csúcspontja az életemnek.

Végre művészettörténészek is

Aztán 2005. február végén, március elején, nem sokkal második unokám, Roland Dániel születése után rendezhettem a Budapesti Történeti Múzeumban Farkas István életmű-kiállítást. Már nem csodálkoztam: a római látványos Farkas-kiállítás és az olasz nyelvű monográfia Samu világra készülésével, a budai várbeli reprezentatív Farkas-kiállítás és a gondosan kivitelezett katalógus előkészítő munkálatai Roland Dániel világra jöttével esett egybe. A megnyitón Marosi Ernő akadémikus elismerte a magyar művészettörténet szakma felelősségét a Farkas-életmű nagyon késői elfogadásában, újraértékelésében. Ezen a megnyitón végre művészettörténészek is jelen voltak: Kovalovszky Márta és Kovács Péter is, akik nagyon korán – 1969-ben! – mutatták

be Székesfehérvárott az István Király Múzeumban Farkas Istvánt; Kernács Gabi, akinek a Corvina Kiadónál egy évvel később, 1980-ban jelent meg könyve Farkasról, mint az enyém a Képzőművészeti Alap Kiadónál, de sokkal előbb fedezte fel Farkas István életművét, mint én (televíziós filmet is készített Farkasról B. Farkas Tamással együtt); Bajkay Éva, aki 1969-ben a székesfehérvári és 1978-ban a nemzeti galériabeli kiállítást rendezte. És sokan olyanok is, akik szégyellhették volna magukat azért, amit a hetvenes–nyolcvanas években összehordtak Farkasról. – Elégtételt érez? – kérdezte Marosi Ernő. – Dehogy, csak tettem a dolgomat – válaszoltam. Az általam írt 80 oldalas katalógus elé Kertész Imre (ekkor már Nobel-díjas író) írt bevezető sorokat. Kertész Szigligeten, az alkotóházban ismerkedett meg Farkassal, amikor a nagymonográfián dolgoztam. 14 éves volt, amikor megjárta Auschwitzot, Farkast 57 évesen, 1944. július 1-jén pusztították el a gázkamrában. „Elhinnénk-e, hogy volt idő Magyarországon, amikor Farkas Istvánról csak suttogva lehetett beszélni? Elhinnénk, hogy volt idő Magyarországon, amikor az ő képeivel nem büszkélkedtek, hanem épp ellenkezőleg, rejtegették vagy száműzték őket?” – kérdezi Kertész a katalógusban (aki egyik könyvének címlapjára Farkas István Szomorj Dezsőről készített „ekszztatikus” – a jelző Kertésztől származik – portréját választotta).

Ez a kiállítás végre sokféle visszhangot kapott. A Kieselbach Galéria szerint Farkas bekerült a tíz legjobbnak tartott magyar festő közé. Hazaérkezett volna?! (Azt azért nem.)

Búcsú

Szigligeten 2006-ban, a Farkas-villában rendeztem grafikáiból kiállítást. Balatoni vitorlázás közben fedezte fel a szigligeti domboldalt. A házat 1937-ben építtette, köré mediterrán kertet. A kilátás a Balatonra fenséges, tengert idéző, látványos. Sokat tartózkodott és dolgozott itt élete utolsó éveiben, remélte, ide vonulhat vissza. 1938-ban feladta párizsi műtermét. Az 1998-ban a Charlie által alapított Farkas István Alapítvány (1999 és 2007 között voltam az elnöke) hozott létre az egykori Farkas-villában kiállítóhelyiséget. Meglepően sokan voltak a megnyitón. Konrád György láttatón, értőn, érzékenyen beszélt, majd írt is Farkasról. (Az alapítvány – tudomásom szerint – megszűnt.) Ugyanebből a grafikai anyagból rendezhettem ugyancsak 2006-ban kiállítást a római Accademia d’Ungheriában (ekkor két kicsi unokám apja jött velem). 2007-ben ugyanitt

három magyar és egy olasz festőnőnek rendeztem kiállítást: Ország Lili és Mózes Kati képei mellett Farkas István anyjának, Kohner Idának (1895–1945), báró Kohner Adolf műgyűjtő lányának, aki Ferenczy Károly tanítványaként tehetséges festőnek indult, 1923-ban volt gyűjteményes tárlata az Ernst Múzeumban, de a három gyerek mellett kevés ideje maradt az érzékeny akvarellek, állatrajzok készítésére.

Aztán zárásként 2009 szeptemberében a 2B Galériában Böröcz László felkérésére *Farkas család* címmel Charlie művészettörténész lánya, Anna segítségével válogattam a kiállításhoz Kohner Ida, Charlie és Paolo, valamint Farkas unokáinak – Tamás, Mathes, Sofia, Anna, Ida, Giorgio, Stefano – munkáiból. Farkas Istvántól a *Correspondances* (1928) mappa tíz titokzatos lapját állítottam ki (a magyar csodálatos, csodás, mesés kifejezések nem fejezik ki a lényegüket: a miraculum, a francia merveille, az angol miraculous, marvelous inkább). A Farkas (Wolfner, Kohner) család négy generációjában öröklődött a képzőművészeti tehetség. 65 éves lettem október 19-én, Farkas 122. születésnapja október 20-án következett. Véget ért a tanszékvezetésem, intézetigazgatói munkám. Tulajdonképp ezzel a családi kiállítással búcsúztam el Farkastól. 32 évig tartó kapcsolatunktól.

Új találkozás

De persze mégsem ez történt.

Dr. Cseuz Regina reumatológus, belgyógyász főorvos asszony megvásárolta Farkas István lomtanításkor előkerült korai grafikáit, szén és ceruza tanulmányrajzait. Az 1991 óta általa létrehozott, működtetett és rendkívül népszerű Revita Rende-lőben 2012. december 15-étől 2013. január 5-éig volt látható a *Beszélő testek – tisztelgés Farkas István (1887–1944) művészete előtt* című kamarakiállítás. A bensőséges megnyitón, beszélgetésen váratlanul sokan voltak: festők, újságírók, gyűjtők, orvosok, gyógytornászok, sokan a rendszeresen ott kezelt betegek közül. Farkas aktrajzain Cseuz Regina megmutatta, hogyan érzékeltette a fiatal festő az öregedő testeken az anatómiai elváltozásokat, a reumatológiai betegségek következményeit.

Úgy tűnik, a Farkas Istvánnal közös történetünk mégis folytatódik.

Első megjelenés: Arnolfini Szalon, 2014. június–július

<https://szalon.arnolfini.hu/snk-mi-mindent-koszonhetek-farkas-istvannak/>

TÁRGYEGYÜTTESEK, TÁRGYKÖZÖSSÉGEK

DOI 10.35402/kek.2024.5.6

1972 óta folyó, s még mindig csak elővizsgálati szakaszban tartó *Lakáskultúra – vizuális kultúra* című kutatásunk egyik válaszra váró kérdése, hogyan tükröződik a tárgyegyüttesekben a családi közösség milyensége. Leolvasható-e a lakberendezési, használati, díszítő funkciójú és az esztétikai funkciójú tárgyakkól, elrendezésükből, a kialakított vagy véletlenül kialakult tárgycsoportokból a család szerkezete, a generációk egymáshoz való kapcsolódásának jellege, a családtagok pozíciója? A tárgyegyüttesek, ha a család tükörképei, milyen jelentést adnak a család társadalmi státusáról, életstílusáról, kultúra- és értékmintáiról?

Mivel kutatásaink centrumában a vizuális kultúra áll, elemzéseink elsődlegesen a díszítő és esztétikai funkciójú, a nem hasznos, kiegészítő jellegű tárgyakra irányulnak.

A lakás számunkra a vizuális kultúra térképe. Anyaggyűjtésünk, regisztrálási módszerünk ennek megfelelően alakult ki: alaprajzok mellett léptékarányos rajzokat készítünk, mintegy síkba kiterítve a lakóhelyiségek falait, térképszerűen bejelöljük az összes látható tárgyat. Az ún. „szituációs” rajzokhoz inventáriumok készülnek. S hogy a „lakástérkép” megbízhatóságát, valós mivoltát, használhatóságát optimálisra növeljük, kiegészítésként enteriőr- és tárgyegyüttes-, alkalmanként pedig tárgyfotókat is készítünk. Az így rögzített adatokat vetjük össze egy demográfiai s egyéb statisztikai adatokat tartalmazó kérdőívvel, és ha lehetőségeink engedik, a lakást használók, arculatát teremtők, alakítók szubjektív megnyilvánulásait jegyző mélyinterjúkkal.

Igaz, hogy teljes körű vizsgálat eddig mindössze 50 lakásban készült (Miskolcon 22, Nagykanizsán, Zalaegerszegen, Szombathelyen és Telkibányán 5–5, valamint Budapesten 8), ám részleges felvétel, adatgyűjtés mintegy 250 lakásban történt, különböző városokban és falvakban.

Festmények

Idős parasztoknál és földműves szülőktől származó idős, szakképzetlen munkásoknál a falakon szinte kizárólag szentképek vannak, ezek is kb. 90%-ban olajnyomatok. Mennyiségileg a görög katolikus,

görögkeleti vallásúaknál a legtöbb, sok a katolikusoknál, kevesebb a reformátusoknál és alig-alig az egyéb, kisebb felekezetiéknél (például unitáriusok, adventisták). A görögkeleti, görög katolikus vallásúaknál, a szlovák, horvát, szerb, sokác falvakban és az innen elszármazó városlakóknál a szentképek rendkívül színesek, élénk színűek, egyéb anyagbetétekkel gazdagítottak (gyöngy, üveg, ékszerutánzatok, fémlap, menyasszonyi fátyol, művirág stb.). Ezek között alig van 50-60 évesnél fiatalabb kép, annál több a 100-120 éves. Főleg ikonszerű Mária-képek.

A más vallású idős emberek főként olajnyomatokat őriznek, szabvány szerint készült, töviskoszorúval övezett, világító színű Krisztust és ugyanilyen színű Máriát – ez a két képtípus a leggyakoribb. Majd: Szent Család, háttérben romantikus táj, ugyanez József nélkül, Bűnbánó Magdolna (őse feltehetően El Greco *Bűnbánó Magdolnája*) és Jézus az Olajfák hegyén. Ritkább kompozíció: Jézus megkeresztelése, a halott Krisztus Mária ölében (számtalan reneszánsz előkép!), levétel a keresztről.

Olykor ennél a korosztálynál és rétegnél találoztunk az első világháborús emléklappal, ez is olajnyomat, középen Mária a gyermekkel, majd Ferenc József és a szövetséges országok királyai, katonai vezérei.

Ahol csak ezekkel a képekkel vannak tele a falak, az a legszegényebb, a legelesettebb réteg. Rendszerint egyedülálló öregek, magukra maradtak, vagy a legalacsonyabb iskolai végzettségűek. A társadalom legalján élők, kulturális szintjük ennek megfelelő. Az 1945 előtti gazdagabb paraszti rétegnél már nagyobb méretű olajfestményeket látunk, ezeket rendszerint csináltatták, megrendelték. Sablonosabbak és értéktelezenebbek, mint az előző típushoz tartozó régi olajnyomatok, rendszerint giccsképek. A harmincas, negyvenes években készültek, alig különböztethetők meg a kispolgári lakások ugyanilyen jellegű képeitől. A legújabbak ebből a sorozatból (akár 2-5 vagy 10-15 évesek) még giccsesebbek (ha lehet egyáltalán a giccset fokozni!), kevesebb rajtuk az olajfesték, elnagyoltabb a háttér, rikítóbbak a színek.

Az idősebb, gazdagabb parasztnál – és elsősorban reformátusoknál – a szentképek mellett láthatók történelmi olajnyomatok (Rákóczi a kutyájával, Petőfi halála, Kossuth szolnoki beszéde).

Csak a félig iparos, félig paraszti rétegnél jelenik meg a kifejezetten esztétikai funkciójú kép, hiszen a vallási és történelmi tárgyú képeknél nem ez az elsődleges szempont!

Öreg falusi iparosoknál és öreg munkásoknál találtunk két-három giccstájképet, egy-két falusi giccstájképet, ezek kis méretűek, akvarellszerű technikával üvegre festettek.

Az olajfestmények dömpingje a kispolgári rétegekre jellemző. Minél gazdagabbak, annál több van, a szentképeket kiszorítja az álromantikus tájképek sora, és itt már megjelenik a portré és a csendélet is. A jellemző műfaj még a tájkép, a város lakó kispolgárok kedvelt műfaja.

A portré az ún. régi polgári rétegekhez tartozó műfaj, akárcsak a zsánerképek.

A 30–40 éveseknél talákoztunk fekete-fehér és színes rézkarcokkal, monotípiákkal, sokszorosító eljárással készült nyomatokkal. A Képcsarnok vásárlói leginkább a középkorú falusi és kisvárosi értelmiségiek, a fiatal érettségizett városi szakmunkások és alkalmazottak, és a középkorú és fiatal politikai-gazdasági vezetők.

Kifejezetten művészi színvonalú festmények csak egy nagyon szűk réteg birtokában találhatóak, ezek rendszerint szabad foglalkozású szellemi dolgozók vagy vezető beosztású értelmiségiek.

Ha nincs festmény vagy csak szentkép van, az a szegénység jele. Ha minőségi festmény: ez a kiemelkedő szellemi munkavégzés velejárója. Ha nagyon sok giccstájkép van egy lakásban, ez a kispolgári ízlés: a gazdagodás, gyűjtés, felhalmozás jelképe, alacsonyabb iskolai végzettség mellett is felfelé mutató tendencia. Következő szint: túlsúlyra kerülnek a nem giccstájképek. (Régi értelmiségiek, és az új, fiatal szakmunkásréteg.)

A festményegyüttesek jelzik a generációk együttélését, és azt is, hogy milyen különbség, illetve egység van a generációk műveltségi szintjében. Jelzik továbbá, hogy a családi közösségen belül milyen a toleranciaszint, egymás kulturális beállítottságát hogyan viselik.

Az újonnan épült parasztházak zömében három-négy generáció él együtt. Hasonló szentképek láthatók a falon az „öregek” régi és a „fiatalok” új bútoraik között is. Az előszobában néhány kis méretű giccstájkép, a városokba bejáró ipari munkás férfiak vásári ajándékai.

Ahol nem laknak együtt a nagyszülőkkel, idősebb szülőkkel, túlsúlyra kerülnek az utóbbi képek, és legfeljebb egy nagy méretű olajfestmény-szentkép marad a régi helyén a kettős ágy felett. Ahol a kettős ágy helyét modern fekvőhely veszi át, a szentkép is eltűnik. A városi többgenerációs együttélésekben a fiatalabbak szégyellik a szentképeket, súrlódások forrásai („minek az a mamának?”); főleg a fiatal szakmunkásoknál probléma.

Ahol harmonikusan oszlanak meg a képek, és hasonló jellegűek, nívójúak, a család ízlésszintje is hasonló. Modern variabútorok között giccstájképek, hasonlóan, mint a harmincas és ötvenes évek styling-bútoraik között: itt az esztétikai értékrend is hasonló. Ahol nagy a kontraszt a falon lévő képek között, ott nagy ellentétek feszülnek az ízlésszintben, vizuális, kulturális nívóban. Ahol a fiatalok nem fogadják el a családi mintát, ott a lázadást, szembenállást, leválást, elszakadást is jelzi a képválasztás. Elsősorban a városi kispolgári ízlésű alkalmazotti rétegnél látható a súlyos olajfestményekkel szemben könnyed linómetszet, rézkarc és reprodukció. Főként: repró!

A giccstájkép tulajdonosa azt hiszi, hogy a festményei egyedüliek, csak az övék értékesek (hiszen 600, 1000 vagy még több forintot is fizetett érte!). A sablonos tájképek és közhelyes virágcsendéletek között felnőtt – érettségizett vagy egyetemest végzett – gyerekek pedig saját szobájukba 1,50-ért kapható reprókat tesznek fel, vagy 2-300 Ft-os metszeteket. Konkrét példák sorát idézhetnénk.

A legkifejezőbb: egybenyíló szobák dunántúli városban, jogász nagypapa, postás nagymama, óvónő lány, olajtechnikus vő, két kisunoka. Az egymással szemben lévő két falon: a nagyszülőkében egy hatalmas, giccstes, lila orgonás virágcsendélet, egy nagy méretű, naturalista öregemberportré, egy mondjuk ötödrangú közhely-tájkép minden szokásos kellékkel; átellenben a fiatalok szobájában egy színezett Szőnyi-rézkarc, egy albumból kiszedett Van Gogh-napraforgó, és egy aránylag jó szintű képcsarnoki leányportré.

A családi közösségek konzerválhatják az ízlést. A mintaadó idősebb generáció ízlése rányomja bélyegét a fiatalabbakéra. Az együttlakásnak szinte velejárója a festmények kiválasztásában valamilyen esztétikai kompromisszum. A kiegyenlítődség gyakran úgy jön létre, hogy az idősebbek is egyet lépnek előre, és a fiatalabbak is egyet lépnek hátra.

Az igazi lázadás a festményekkel szemben a repró. És még inkább: a színes újságkivágások. Ez

azonban már az ifúsági szubkultúra problémakörébe tartozik.

Falvédők

A nagyon szegényeknél nincsenek falvédők. Ez azonban szűk réteg. Idős parasztok és alacsony képzettségű munkások a húszas–harmincas években vásárolt falvédőket őriznek: királyok és királykisasszonyok, a volt uralkodó osztályok életéből „arisztokratikus” jelenetek. Valamikor előképei ezeknek a rokokó udvari szőnyegek. Hosszú utat tettek meg, míg művészi, kézműves, magas esztétikai kultúra termékéből és a legelőkelőbbek palotáiból olcsó, értéktelen gyári terméké silányultak, és bekerültek a társadalom legalacsonyabb szintjén élők otthonába. Fényes, selymes hatású anyagra nyomták őket.

Jelenkori utódaik merev, matt anyagra nyomtak, többnyire nem gyári, hanem kézi nyomással, sablonok alapján. Vadászjeleneteket, szarvasbögést vad tájban és hatyúkat egzotikus tájban ábrázolnak, variációik még a giccskép-variációknál is szegényesebbek, szűkebbek. Általánosan elterjedtek régi és új parasztházakban, bejáró munkásoknál, városi alkalmazotti rétegeknél, régi lakásokban élő nagyvárosi üzemi munkásoknál, a társadalom legszelesebb rétegeinél. Új parasztházakban és új lakásokban élő munkásoknál a szobából kikerülnek a konyhába.

A gazdagság mutatói: perzsaszőnyeg, keleti szőnyeg-utánzatok falvédőként. Elsősorban városi polgári származású idősebb értelmiségieknél és kisiparosoknál láttuk. Új bútorok között a felfelé törekvés, a vagyonszerzés jelei.

Iparilag előállított, formatervezett, esztétikailag értékes textíliákat fiatal értelmiségiek, érettségizett szakmunkások lakásaiban találtunk. Esztétikailag értéktelen, gyári és többnyire moderneskedő, álmodern (használóit épp ezért félrevezető!) falvédőket a 40 éven aluliaknál láttunk új parasztházakban, új bútorok között és új lakótelepek munkáslakásaiban.

Külön a konyhai falvédőkről: egyrészt homogénebbek, elterjedtségük és egyformaságuk miatt is, másrészt itt éles határok vonhatók bizonyos fajták között.

Az előnyomott, majd saját kezűleg hímzett, kivarrott falvédők minden alacsonyabb iskolai végzettségű és ennek megfelelően alacsony kulturális beállítottságú lakás konyhájában ott vannak. Van belőlük az idősebb korosztályú érettségizetteknek is. Egyáltalán nincs az egyetemi végzettségűeknek. Itt a

határ tehát a legmagasabb iskolai képzés. Visszaszorul a fiatalabb érettségizetteknek, többségüknek már nincs. Motívum: cicák, galambok, rózsafüzérek, házi áldás és konyhai jelenetek. (Szövegeik is külön elemzést érdemelnének! Megtalálhatók rajtuk az ötvenes évek slágerei és egyéb közhelyek, például: „Szeret-e még? Csak annyit mondjon, szeret-e még? Így nincs más gondom.”)

Általános divat: a valódi paraszti és a népművészetet utánzó falvédők. Talán az értelmiségieknél legelterjedtebb a valódi, régi paraszti hímzés, és most már a falusiak is kiteszik, őrzik, amit tíz éve még elkótyavetyéltek. „Ha tudtuk volna, hogy ilyen érték” – mondják. Fiatal értelmiségiektől tudták meg, hogy érték, azoktól, akikhez átkerült – és a tévéből is, természetesen.

Hogyan tükröződik a falvédőkben a generációk együttélése, a családi közösség?

Elsősorban a hiányából tudunk következtetni. Ahol ugyanis a másod-, illetve harmadgenerációbeliek értelmiségiek, ott hiányoznak a konyhai falvédők. A konyhai falvédőket illetően a fiatalabbak és magasabb iskolai végzettségűek bizonyultak erősebbnek: visszaszorították őket. A konyhai falvédők hiánya az idősebbeknek és alacsonyabb iskolai végzettségűeknek a beletörődését bizonyítja. Ebben szerepet játszhat a civilizációhoz való alkalmazkodás is. A gépesített, variabútorú, jól felszerelt konyhákból ugyan visszavonultak, de szobáikban megőrizték a hasonló jellegű falvédőket.

Városi-polgári lakásokban egy-két perzsa- vagy egyéb keleti szőnyeg átvándorol a fiatalok szobájába. Ilyenkor a szülők ízlése a domináns. Kiegészítő beszélgetésekből, személyes vallomásokból kiderül, hogy ahol harmonikus a családi légkör, ahol összeegyeztethetők a különböző életstílusok, ahol valódi családi közösségről van szó, kölcsönös az „ízléscsere”, a különböző ízlést jelentő tárgyak kicserélése. A régi, esetleg gyerekkorban kedvencé vált faliszőnyeg átkerül a fiatalok íróasztala fölé (s ráakasztják a magnófalat, érmeiket és egy szép aktreprót), de a szülők is elfogadják egy geometrikus absztrakt szarvaszőnyeget, és beillesztik a régi, polgári milióba. S fölé akasztanak egy modern képet is, „cserébe” a fiatalokhoz kerülő kisméretű zsánerképért.

Ahol nincs tárgycsere, ahol a szobákban me-reven elütő, szétvált, egészen más stílusú, szemléltető, formájú, színű tárgyak vannak, ott szóban is fanyalognak egymás tárgyait illetően. S a tárgyak békétlensége, össze nem egyeztetetősége személyi békétlenségeket, kölcsönös sérelmeket takar.

Fényképek

Sajnos, e cikk keretében csak jelezni tudjuk a problémakört, pedig ha valami, a fényképek elemzése több misét is megért!

Olyan lakásban, ahol ne lett volna fénykép a falon, nem jártunk. Általánosan elterjedt; a festményeknél, a dísz tárgyaknál és falvédőknél is inkább.

Három formában talákoztunk fényképekkel: szentképegyüttesben, önálló családi fotóként és egyéb fotóként. Szentképegyüttesben a szentképek széleibe, a keretbe tűzik be a kis méretű családi fotókat, csoportképeket. Vagy önállósodtak ugyan a fotók, önálló keretben üveg mögé kerültek, de a szentképek között helyezik el őket. Nagyon gyakran kiderült, hogy a családi fotó valamilyen szentkép helyére került a falra.

Ugyanígy komódokon, sublótokon a szenteket ábrázoló szobrocskák között állnak a kis méretű fotók. Ez az állapot a legalacsonyabb kulturális, műveltségi szinten élőkre jellemző.

Göcseji faluban három generáció él együtt, a fiatalok sem végezték el a nyolc általánost, napszám-ból és a tsz-ből élnek. A kettős ágy felett tizenegy kép és egy feszület. A főhelyen nagy méretű Mária, mellette jobbról Szent Teréz, balról kiszédtek a keretből a szentképet, és a keretbe, az üveg alá hét kis méretű fotó került a családtagokról. További szentképek, háziáldás, és a háziáldással szimmetrikusan, ugyanolyan díszes keretben kettős fotó a fiatal házassokról. Pontosan ugyanilyen díszítésű keretben háziáldás melletti fotót láttunk Mályinkán, egy borsodi faluban és a bihari Sárretudvariban.

Egerben, egy mezőgazdasági és üzemi betanított munkásokból álló családban középen pontosan ugyanaz a Mária-kép, mint Göcsejben, alatta a feszület és körülötte a családi fotók.

Ugyanaz egy nógrádi faluban: a komódon kb. 80 cm-es Mária-szobor gipszből, felette a falon feszület, a Mária-festmény, oldalt két szentkép és két családi fotó, egy esküvői kép és egy fotó a gyerekekről.

Egy szendrői lakásban (négy generáció él együtt, mind alacsony iskolai végzettségű) fő helyen a kereten belül középen Mária, a vérzőszívű, és körülötte nyolc fotó: esküvői kép, katonafű, csecsemő, igazolványkép, amerikai rokon stb.

Tárgyegyüttes: „Dicsőség Istennek, Békesség a Földön a jóakarátú embereknek” hímezett falvédő, felette műanyag virágcsokor és őrangyalt ábrázoló szentkép, balra katonafotó, jobbra a polcon rádió.

Olyan városi lakásban, ahol még nincs festmény a falon, a szentképek már kiszorultak, 5-7-9 családi fotóegyüttes díszíti a falat.

A kispolgári lakásokban fotódömpingről beszélhetünk, de polgári, értelmiségi lakásokban is sok a fotó. Nagykanizsán, Miskolcon és Szombathelyen olyan dohányzóasztalokat láttunk, amelyek felett 5-7 családi fotó van, elsősorban a felnőtté vált gyerekek csecsemőkori képei és fotók az unokákról.

Egy számunkra meghökkentő jelenség: ugyanazt a fotót több példányban is kiteszik a falra. Tákoson láttuk a következőt: beregi hímezésű falvédő, ülő fekete gyerekekkel, pontosan 13 egyforma figura. Felette kilenc egység: egy szentkép, két kis beregi hímezés, benne szarvas, és hat keretben kilenc fénykép. A kilenc fényképből négy ugyanaz a személy, egyszeri felvétel négy másolatban: a családfő.

A családi fényképek szorítják és szorították ki a szentképeket. A családi fényképeket pedig kiszorítják a művészi fotók, reklámfotók, újságkivágásokból származó színes fotók. Ennek a folyamatnak különböző fokozatai vannak. Mint ahogy az első lépés a szentkép és fotóegyüttes kialakulása, az utolsót is megelőzi egy családi fotó és egyéb fotóegyüttes. Így jönnek létre fiatal szakmunkásoknál azok a falak, ahol előbb a reklám-autó-akt stb. fotókkal szemben láthatók a családi képek, majd megtörténik ezek egybekomponálása.

Különös jelenség, hogy a fiatal értelmiségiek, akiknél a családi fotók albumokba, fiókokba sülyednek és szégyenkeznek, a „mama-papa” szomszéd szobája viszont még őrzi a falakon a családi fotókat – múlt századvégi, századeleji, megsárgult, -bámult, idegeneket ábrázoló vagy a családi emlékalbumokból előhúzott fotókat tesznek ki a falra.

Ifjúsági szobakultúra

Lázadás a felnőttekkel szemben, valami másnak a keresése, szokatlan, kontra a megszokottal, a családon belüli aszimmetrikus helyzet kifejezése – ez a tartalma annak, ahogy nagy falfelületeket elfoglalnak a lakásból az ifjak. A túldíszített, agyonzsúfolt, a kispolgári bútorokkal telített lakásokban ritkábban külön kis szobában, többségében a közös szoba valamelyik elkülönített sarkában lekerülnek a falakról a giccsképek, dísz tárgyak és falvédők, és helyükbe újságokból kivágott fotók, reklámképek, sztárfotók, lemezborítók, hirdetésszövegek színes kavalkádjá kerül. Egyre épülő, befejezetlen montázs, amelynek egyes alkotóelemei időnként kicserélődnek.

Míg a felnőttek lakórésze stabil képet mutat, legfeljebb egy-egy új darab kerül a már megszokott tárgygyűttesthez, s csak ritka a cserélődés, addig a fiatalok családtagok tárgyaira általában jellemző a gyors cserélődés, a változatosság. Igaz, ezek nem képviselnek valódi anyagi értéket. Míg mondjuk a giccscsép is 50-300-600 vagy 1000 Ft-on felüli pénzösszegbe kerül, ezeket a fotókat, reklámképeket szerzik, cserélik, ritkán kerül pénzbe, és akkor is rendkívül olcsó. Épp ezért a szülők szemében értéktelen is.

Továbbá értéktelenek, mert „csak” újságkivágások, „csak” fotók. A kép, a dísz tárgy, a faliszőnyeg más, annak értéke van a tényleges pénzértéken túl is, mert egyedi terméknek vélik, még ha száz hasonló közül vették is ki. Ezek „csak” nyomtatottak, sokszorosítottak, a felnőtt lakosság számára gépi előállításuk miatt is idegenek. Ez a faldíszítési mód nagyon elterjedt: tizenévesekre jellemző, és kb. a saját családalapításig tart. Akkor lekerülnek a falról.

Egészen szegény paraszti lakásban és szegény munkáslakásban csakúgy megtalálható, mint a rendkívül jó körülmények között élő, külön szobával rendelkező fiataloknál.

Egymáshoz egészen hasonló elrendezésű falat találtunk egy szabolcsi, múlt század közepén épült talpasházban, egy telkibányai felújított, városiasított parasztházban, egy nagykanizsai kétszintes, egészen új és modern családi házban és egy budapesti régi polgári lakásban. A szabolcsi: fiatal villanszerelőé, a telkibányai egy Sátoraljaiúj helyre középiskolába járó leányé, a nagykanizsai egy általános iskolás fiúé, a budapesti egy utolsó éves egyetemista lányé.

Téma szerint: slágerénekesek, színésznők, híres emberek, úrhajósok portréi, szép női aktok, állatképek, fantasztikus gépek, sportjelenetek, gyermekfotók, közlekedési jelzések, autómárkák, térképek, tárgyreklámok, naptárak, és ritkábban karikatúrák, művészi reprók. Feltűnően színesek, harsányak, vidámak, sehogy sem illeszkednek a lakáshoz, „más”-ságukat hangsúlyozók.

A felnőttek számára a lakás, az otthon rendszerint „vár”, búvóhely, menedék a külvilágtól, el- és bezárkózásra alkalmas néhány fal, zárt tér, amelynek díszessége, rendezettsége persze kifelé is szól, de ahova többnyire nem viszik be a külvilágot. A sok csipke, dísz, a párna és faliszőnyeg kultusza, a faliszőnyeg- és festménymotívumok, a sok felesleges tárgy mind-mind a befelé záródás igényét bizonyítja: idillt vágnak, nosztalgikusan békét, harmóniát, konfliktusmentességet, hamis romantikát. A fiatalok pedig tüntetően zajt és külvilágot visznek a falakra a hamis idill helyett. Nem félnek beereszteni közvetlen

környezetükbe a tágas világot, annak minden problémájával együtt.

Nem tudjuk, mi lesz aztán, ha az ideálképek, a technika, a sport, az üzlet, a nagyvilág, a tudomány hírhozó, e rendkívül gazdag információhalmoz lekerül a falakról, de mintha nem a giccscsép, idillikus díszpárnák, a családbum-fotók foglalják el a helyüket. Találtunk néhány olyan fiatal házaspár lakótelepi lakást Miskolcon, ahol néhány rézkarc, színes repró volt a falon, és a beszélgetések során kiderült, hogy a fiatal férjnek hiányzik az autóreklám-állat-sportoló-női akt sereglet, de úgy véli, nem illik már kirakniuk. Viszont nem a szülőkhöz hasonló dekorációt alkalmaztak, hanem frissebbet, általuk modernebbnek véltet.

Demokratikus faldíszítési mód ez a fajta gyűjtemény. Nivellálódásról tanúskodik, arról, hogy a társadalmi, tudati, kulturális különbségek ellenére is van valami sajátosan ifjúsági, egy korosztályhoz kötött jelenség, amely valamennyire közös nevezőre hozza a különböző tudati szinten gondolkodó, más kulturális közegben felnőtt, így más értékrendszerű fiatalokat. Valószínűleg másként élnek át környezetük, neveltetésük, kulturális örökségük keresztüztében a hasonló jelenségeket, ám mindenképp figyelemre méltó, hogy például az egyetemi tanár lányának falán és a csarodai szegényparaszt ivadék falán két-tucatnyi, pontosan egyforma újságkivágást találtunk (Che Guevarát, zsidó sírkövet, Anita Ekberg kebleit, futó lovakat, japán gésát japán gépkocsisodán, árvíz áztatta földet és a Jesus Crist Superstart).

Fiatalok terjesztették el a kis italosüveg-gyűjteményeket és a cigarettásdoboz-gyűjteményeket. Sok helyütt kiszorították a hagyományos vitrintárgyakat, főként variabútorral berendezett lakótelepi kislakásokban. Míg a falon lévő nyomatoknak a szülők generációja ellenáll, főként az italosüveg-gyűjtemény általánossá vált. A szülőknél inkább reprezentatív, nagy üvegekben drága nyugati italok, a fiatalabbaknál inkább kis üvegek, nyugatiak, keletiek, magyarok egyaránt (többnyire üresen!). A kis üvegek halmazban vannak, szorosan egymás mellett, a nagy üvegek kiemelt dísz tárgyként.

Csak fiataloknál, de csak értelmiségi pályára készülőknel találtunk plakátgyűjteményeket. A magyarok mellett főként lengyel és cseh plakátokat, kevesebb nyugatit. Domináns a kiállítási, múzeumi plakát, de gyakoriak a szellemes, ötletes, grafikailag jól megoldott, esztétikusan kivitelezett hirdetések, reklámplakátok is. Az értelmiségi szülők pozitívan viszonyulnak e gyűjteményekhez, a nem értelmiségi szülők és gyerekeik között gyakran konfliktusok

forrása a plakát. Ahol kompromisszum jön létre, ott a közös előszobában kapnak békés helyet, ahol ütközési felület, ott a legváratlanabb helyeken tűnnek fel (például WC-kben), és sehogy sem szervülnek bele a lakás összképébe.

A televízió és a rádió helye a lakásban

Azt állítottuk, hogy a lakások a magánéletbe visszavonulás színhelyei, és általában jellemző rájuk a külvilágtól való elfordulás, elzárkózás. Hogy illeszkedik ebbe a képbe a tévé és a rádió, amelyek viszont mindezek ellentétéként a lakásba betörő külvilágot szimbolizálják, információáradatot zúdítanak a magánéletbe visszahúzóókra. Tapasztalatból, de szabadidő-vizsgálatokból is tudjuk, hogy a legjelentősebb szabadidő-eltöltési forma a tévézés.

Ezt az adatot vizuálisan is alátámasztja, hogy a tévével rendelkező lakások zömében a tévé központi helyet foglal el. Úgy helyezkedik el a bútorok között, hogy minden fekvőhely és ülőhely feléje nézzen, vagy könnyen felé fordítható legyen. Szinte súlypontja a lakószobának, amelyben tartják, körülveszik a tárgyak. Ahol nem így van, ott a családtagok szabad ideje nem a tévére orientált. Ahol mellel van, ott nem is tartozik a családi közös szertartások közé a kollektív tévézés.

Számunkra, akik a vizuális kultúra felől közelítünk a jelenségekhez, nagyot, sokat elvesz a tévének külvilágot a lakásba hozó, információs feladatából, hogy a lakásokban valahogy „megszelídítik” a tévét, bevonják az általános idilltörékvésbe. Horgolt csipketerítőbe, subaszőnyegbe öltöztetik, és az idegen test mintha felpuhulna – legalábbis vizuálisan – ebben a környezetben. Megerőszakolják: telerakják a tetejét nappalokkal, apróságokkal.

Telkibányán egy idős falusi ácsmester a következőket helyezte a tévéjére: egy színes, világító szemű szőrmacskát, egy idomtalanul hosszú farkát hóna alá szorító szőrmajmot, egy újabb, domborodó hátú, tigriscsíkos szivacsmacskát, mellette egy be-kötött szemű szivacsrajmot. Alattuk egy eredetileg konyharuhának szánt, vörös terítő, és rajta horgolt csipkék. Miskolcon egy munkáslakásban a tévé: 30 cm hosszú porcelán női akt, kristályüveg váza és egy kovácsoltvas dísz tárgy. A tévé tetején és alatta is hímzett terítő, beregi hímzésben fekete gyerekek guggolnak. Egy zempléni faluban színes, többszínű, a legmodernebb típusú készülék, rajta apró csipkék, azokon porcelánnyuszi („nyuszi ül a fűben...”), színezett gipszkutya, pettyes őzike, műanyag virágok és felettük a lángoló szívű Szent Teréz festménye.

Sárospatakon 1974-beli, legújabb típusú tévé alatt súlyos csipketerítő, rajta képernyő-fele nagyságú égett mázas ló (giccs a javából), színesre festett porcelánmadárka, felettük egyszerű kereszt. Nagykanizsai kispolgári lakásban a tévé alatt keresztthímzéses terítő, rajta: világító pagoda, díszgomba, ébresztőóra és Kossuth-mentés öregember gipsz mellképe, felette az ötvenes évek elejére jellemző képcsarnoki festmény (úttörő tanítólében ülő úttörő nyakkendő 3-4 éves gyereket olvasni), faragott fa madárkalitka, benne kitömött madárka, s rázúduló zöldnövény.

Giccs-környezetbe kerülve a tévé hatásának is meg kell változnia. Az a kompozíció, amelyet köré alakítanak, még ha „csak” vizuálisan is, visszahatással kell hogy legyen az ívből jövő tartalmakra: fellazító, megpuhító, idealizáló hatással. Habár Izraelben háború van, habár úrrakétákat, szívűműtéseket mutatnak, példázatot a neurotizáló gyermeknevelésről, Schaár Erzsébet szorongató szobrait – de mindez mégsem olyan, ha közben, aki a képernyőt figyeli, tudata peremén vizuálisan belekapaszkodik a szörkutyuskák, csipketerítők andalító, mindent elsimító, takaró biztonságába.

Ha a tévé a fiatalok szobájába kerül, gyakran megszabadul koloncától. Csak a fém- és faborítás van, semmi más. Nagyon ritka azonban, ahol környezete is tiszta, szabad, semmi nem fékezi az információk felfogását.

A rádió periferikus helyzetű. Másodlagossá válását mutatja, hogy sok helyen a konyhában tartják. Bútorarabnak csak a harmincas évek kispolgári stílusú lakásában számít, ahol még a régi, nehézkes testű rádiókat őrzik, rendszerint nagy fatokú lemezjátszón. Sarkokban áll, fekvőhelyek mellett, valószínűleg a reggeli hírek, időjelzés célszerűsége miatt. Tetején mindig van valami: fényképek, gyertyatartók, porcelánállatok, nagyon gyakran virágváza, s elmaradhatatlanul csipketerítők. A konyhában pedig gyümölcstartó kosárcsok, szemüveg, könyvek, újság, karórák. A zsebrádióknak nincs rögzített helyük, összeviszva polcokon, asztalon, nagy rádióknál találhatóak.

A domináns pozíciójú családtag

Tárgyai mindenütt jelen vannak, azaz tárgyaiban mindenütt jelen van. Egy nemrégiben épült nagykanizsai kétszintes családi házban minden családtagnak külön szoba áll rendelkezésére, és még egy további szoba, közös használatra. Három generáció él együtt. A legfiatalabbak: egy nyolcadikos fiú és kisebb húga. A fiú mindent betölt: anyja szobájában

több fényképével, térképeivel (ezeket gyűjti), hűga szobájában is otthagytott játékaival, kiaggatott érmeivel és saját, rendkívül zsúfolt szobáján kívül még a közös szobába is jutott az érmeiből, újságkivágásaiból és a róla készült fényképekből. A család egyetlen más tagja sincs képviselve a többiek szobájában, ő viszont uralkodóan.

Egy budapesti értelmiségi lakásban az anya kispolgári ízlése mindent eláraszt, csak egy kis szoba, ahová a felnőtt vezető értelmiségi lány visszaszorult, árulkodik más felfogásról. Korszerű berendezés, modern festmények, régi paraszti tárgyak puritán rendje. Az anya nehezen tűri, legalább kívülről a bejárati ajtó fölé akasztott egy hímmzett népieskedő függönyt.

Egy háromszobás miskolci lakásban szintén több generáció él együtt. A falvédő-, díszpárnahímző, csipketerítő-horgoló anya mindent teleszótt, behálózott. A technikus fiú fémtárgyai alá is odalopta őket. Menye nevetve vallja meg: matriarchátusban élnek valamennyien. A fotóreklám-újságképmontázs alatt is tucatnyi díszpárna, a kamaszfiú szobájában is horgolt terítővel védett a villanykapcsoló is.

A fekvőhelyek elrendezése

Főként a nők és a gyermekek családon belüli helyzete következtethetünk belőle.

A „szegényes lakás” hagyományának megfelelően nagyon sok helyütt együtt alszanak a szülők és a gyermekek. Még a többhelyiséges lakásokban is inkább ragaszkodnak a „reprezentatív nappali” szobához.

Ahol három-négy generáció él együtt, a legidősebbek rendszerint a konyhában vagy egyéb, valamilyen félreeső sarokban alszanak. A kispolgári ízléssel berendezett lakásokban még mindig uralkodó kettős ágyakban többnyire a gyerekek, illetve a női családtagok alszanak. Természetesen a falusi tisztaszobákban fő helyen lévő kettős ágyakban senki, csak a ritkán érkező városi vendégek.

A domináns pozíciójú családtag fekhelye azonnal felismerhető: környezetéről, a fekhelyen és a fekhely körül, felett lévő tárgyokról.

Ahol a családfő eljáró munkás, és lényegében csak tévét nézni, aludni jár haza, ott a fekhelye rendszerint egy sarokban, oldalfalon van, kicsit izoláltan a lakószoba többi részétől. A csak hétvégen hazatérő családfők fekhelyét, ha hét közben használatlan, díszpárnák övezik, elrendezése hasonlít a vendégeknek kijáró ágyakéhoz. Gyakran azonban hét közben a feleség használja, aki hétvégeken összeköltözik a gyerekekkel aludni. Ez esetben rendszerint ez az a fekhely, amelyet éjjel-nappal annak használnak, napközben is

bárki ráheveredik. Ennek megfelelően kicsit rendeztebb benyomást kelt a lakás többi tárgyánál (rendszerint a rajtafelejtett holmik miatt).

Az újonnan épített családi házakban megnövekedett a felesleges fekhelyek száma, a variátorokhoz tartozó rekamiékat nem használja senki. Ezeket a modern tisztaszobákat azonban kezdik birtokba venni a tanuló gyerekek, s ritkán, de előfordul, hogy az iskolába járó, ezért tisztelt gyerek benn alhat az új fekhelyen.

Munkáslakásokban figyeltük meg azt a magatartást, hogy előbb a régi fekhelyek használódnak el, aztán sor kerülhet az újabbakra is. Az értelmiségi életmód velejárója: szeparált fekhelyek, a fekhely körüli polcok és többfajta olvasólámpa. A polgári lakásberendezésben ezeknek az olvasólámpáknak még a díszítő funkciója domináns, a korszerű értelmiségi lakásokban azonban a funkcionális szempontok döntenek.

A gyerek vagy gyerekek fekhelye, annak lakáson, lakószobán belüli helye, környezete, rajta és felette levő tárgyai pontosan elmondják, hogy a gyerekeknek milyen a családon belüli helyzete, mennyire veszik figyelembe életkori sajátosságait, mennyire szeretik, törődnek vele, mennyi önállóságot engednek neki, s mik vele szemben a családi elvárások.

Példák sorát idézhetnénk az elkényeztetett, az elhanyagolt, az elvadult, a családba nem illeszkedő, a harmonikusan illeszkedő gyerekekről – csak tárgyaik vizuális rendje, saját környezetük alapján. Nem elsősorban a külön gyerekszobákról van szó, hiszen a lakáshelyzetből adódóan ilyen a lakások összlétszámához viszonyítva igen kevés van, de a gyerekszoba milyensége is hű tükre a szülő-gyerek kapcsolatnak.

Összegezés

Összegzésül Jiří Musil, a legjelentősebb kelet-európai város- és lakásszociológus véleményét idézem, mert úgy vélem, szó szerint ez kívánkozik ennek az írásnak a végére: „Valószínű, hogy például több boldog és elégedett családot, kevesebb feldúlt házasságot és ugyanakkor több pszichésen kiegyensúlyozott gyermeket találhatnánk a nem zsúfolt lakásokban, mint azokban, amelyek mai bevett értékeink szerint túlságosan kicsinyek.”

A „nem zsúfolton” tárgyakban sem zsúfoltat értünk.

Első megjelenés: *Kultúra és Közösség*, 1976. 2. szám, 86–96.



A „SZENT SAROK” TEGNAP ÉS MA

DOI 10.35402/kek.2024.5.7

„A művészet minden korban kapcsolatot létesített a legemelkedettebb figuratív spekulációk és a mindennapi élet legszerényebb használati tárgyainak szériagyártása között, mert a művészet maga mindig is egyszerre technika és megjelenítés.”

Pierre Francastel

A két fénykép 1975-ben készült (majd megismételtük 1976-ban), a *Lakáskultúra – vizuális kultúra* című vizsgálat keretében 1972 óta Borsod-Abaúj-Zemplén és Zala megyei falvakban lakásról lakásra járva figyeltünk fel az alábbiakban ismertetendő jelenségre. Az *újonnan épült* kockaházakban az *ún. „tisztaszobában”, „parádés szobában”* az egyik sarokot más színűre festették és a többi faltól eltérően díszítették.

A jelenség okára Mályinkán jöttünk rá, majd igazolást kaptunk Telkibányán, Komlósán, Füzéren stb.

Mályinkán egy nagy telken, a múlt század végén *épült* hosszúház tőszomszédságában, a szülők hagyományos alaprajzú és hagyományosan berendezett polgári-paraszti lakása mellé *épült* fel a hetvenes évek elején a fiatalok sátoztetős kockaháza, amely alaprajzában is eltér az egy tengelyre *épült*, a gazdasági udvar hosszában elnyúló régi *épülettől*. Az „öregek” háza a régi parasztpitkezés szabálya szerint szigorúan a célszerűségi szempontokhoz kötött, a termelési funkcióhoz kapcsolódó. Az utcára néző vendégszobában az asztalt magába foglaló részen: a szent sarok. Mint minden hagyományosan berendezett paraszti szobában, ez a szent sarok itt is a kultikus térben van, elválasztva az ellentétes sarokhoz, a fűtőberendezéshez kapcsolódó munkatértől. Azokban a katolikus családokban, ahol ma is ugyanolyan hagyományos a lakószoba elrendezése, mint volt a századfordulón vagy még régebben, a szent sarok díszítése hangsúlyozott: a Jézuskák, Máriaik, szentek képei (üveg- és tükörképek, olajnyomatok, festmények), a háziáldás, a feszület díszítik és díszítványok. A reformátusoknál pedig bibliai tárgyú képek, metszetek, színezett rajzok, zoltár-részletek növényi ornamentikával, és a múlt század végétől terjedő történelmi tárgyú olajnyomatok.

A mályinkai idős szülők ma is *önellátó* gazdálkodást folytatnak, egyénileg gazdálkodnak, jelentős az *állatállományuk*. A fiatalok kétlaki *életet élnek*, még besegítenek a családi termelésbe, de már csak szabadidejükben. A fiatal férj szakképzett munkás, a férfi is, a nő is elvégezte a nyolc *általánost*. Nagyon

sokféle civilizációs tárggyal (tévé, rádió, mosógép, centrifuga, motorkerékpár stb.) rendelkeznek. Lakásukban modern fürdőszoba és modern, Miskolcon vásárolt bútorok. A parádés szobában a dísz tárgyak között a szüleiktől elkért néhány népművészeti jellegű tárgy, itt már kizárólagosan díszítő funkcióban. A szoba az urbanizálódási norma szerinti, a város diktálta divatnak megfelelő, mintegy igazolásként, hogy az elzárt településen, kisközségben *élve* sincsenek messze a városi emberektől. A bútorok, a szőnyegek, a bútorhuzat, a világítótestek, a dísz tárgyak *özöne*: egyfajta sajátos presztízsrre orientáltság megnyilvánulási formái. A lakás felszereltsége és különösen a vendégszoba berendezése jelzi a paraszti *életmódot* folytató és paraszti lakásmódban, lakáskultúrában *élő* szülőkkel szemben a fiatalokban meglévő igényt egy másfajta társadalmi presztízsrre és társadalmi státuszra.

A dolgokon, tárgyakon, termékeken túl a falfestés módja is a társadalmi előbbre jutás jelképe és a társadalmi mobilitás egyik – jól dekódolható – eleme. Az *átalakult életmódnak*, a civilizációs szint növekedésének megfelelően *új ízlés* alakult ki. A falfestése a szülők fehérre meszelt szobájával szemben: *élénk*, mályvarózsaszín, hengerelt mintákkal. A fiatalok szakítottak a tradícióval: nincs szent sarok, nincsenek szentképek, nincsenek zoltáridézetek, történelmi témájú olajnyomatok.

A sarokban azonban, a mennyezettől lefelé egy darabon lilásrózsaszínbe vált a falfestés, jól láthatóan elkülönülve a szoba többi részétől. Az elválasztó vonalon belül két nagy méretű geometrikus alakzat. Ilyen háromszöggel van díszítve a szomszédos Dédestapolcsányban (utolsó posta Dédestapolcsány!) a modern, pontosabban: a moderneskedő, városit utánozó presszó fala. A modern, geometrikusan díszített, színesre festett szobasarok: az egykori feudális-paraszti házak kultikus térre és munkatérre szétváló szobájának, majd a 18–19. században már kétszobás polgári-paraszti házak *öröklött* szabályokhoz igazodó parádés szobájának megfelelően az *egykori szent sarok!* Az egykori sarkos berendezés, szegletre rendezett bútorozás nyomát *őrzi* a színekkel

elkülönített falrész, az egykori szentképek, kegytártyák helyén a geometrikus forma. Az egykori diagonális rendszerben ez a szöglet volt a szoba leginkább tisztelt, tiszteletben tartott része.

A század eleje óta beszélünk a tradíciókkal szakításról, a zárt kultúrák felbomlásának következményeként az értékrendszer megváltozásáról. Nálunk tíz-húsz éve modern lakáskultúráról. Íme: a szülők, nagyszülők otthonát berendező *iratlan* szabályozó

erő *így él* tovább absztrahált formai elemekben, az új szükségleteket kielégítő lakberendezés közepette is. A mályvarózsaszíntől elváló lilás szín és a nagy méretű háromszögek által bezárt síkok lappangó ösztönök és affektusok jelzései. Számunkra, akik a vizsgálatokat folytatjuk, egy *átalakulási* folyamat kultúrszimbólumai.

Első megjelenés: *Művészet*, 1977. 3. szám, 10.



Örömmel értesültem a *Replika* témaválasztásáról,* hiszen 25 éve mással sem foglalkozom, mint a mindennapi élet egy szeletével: a vizuális kultúrával. Két dolog izgatott mindvégig: milyen átjárások léteznek a képzőművészet (az úgynevezett „magaskultúra”) és a mindennapi vizuális kultúra között, továbbá, hogy mi a vizualitás szerepe a kulturális érintkezésben.

Becskeházi Attila közhelyként tételezi, hogy „napjainkban fölértékelődött a mindennapi élet és a szimbolikus jelenségek interpretációja”. Ezt én nem érdekelem, mint ahogy másféle tudásom, tapasztalásom van a hatvanas–hetvenes–nyolcvanas évekről is, mint neki. (Kiváló könyvét is nagy csodálkozással, olykor mosolyogva, olykor dühödten olvastam: ha az ember elég öreg, akár újraértelmezhetné azt, amiben benne élt. Nekem azonban most sincs kedvem részt venni a kollektív életrajzátírási játékban). Becskeházi ugyanolyan sarkítottan, dichotómiákban gondolkodik, mint amit a racionalitással jellemzett modern világnézet negatív jellemzőjének tart. Azt állítja, hogy „a modernben – társadalomtudományi vagy szociológiaelméleti nézőpontból – a mindennapiság leértékelődött”. Mintha a „modern” fogalmát a „totalitárius rendszerekkel” azonosítaná... Ez önmagában is abszurdum. „Racionalitás-”, azaz „modern-” ellenességét azzal indokolja, hogy az individualitásnak, perszonalitásnak, autonómiának „nem sok hely jut” benne, illetve a belőle következő világnépekben.

„Nagyon sok mindent érthetünk e kifejezésen” – írja Max Weber vallásszociológiai tanulmányai bevezetésében, aki a modern nyugati racionalizmus keletkezését magyarázván, és annak sajátos mivoltát az életvezetésben elemezvén, egyben megteremti a mindennapi élet szociológiáját is. Georg Simmel e század elején – a modern művészetek, az *izmusok* kialakulásával egy időben – írja meg máig érvényes tanulmányait, szociológiai esszéit a mindennapi élet jelenségeiről (a nagyvárosról és a szellemi életéről, az individualizmusról, a divatról, a társaságról stb.). Nem ez a helye a tudománytörténeti áttekintésnek, de nem tehetem meg, hogy legalább néhányat a magyarul is megjelent írásokból ne idézzek föl. Mindenekelőtt Erving Goffmann nagy hatású könyvét, mely címében is egyértelműen jelzi témánkhoz tartozását: *A hétköznapi élet szociálpszichológiája*

(Gondolat, Bp., 1981). Goffmann mikroelemzései (a homlokzat megmunkálása, az én megjelenítése a hétköznapi életben stb.) abból az öt is elindító chicagói *szimbolikus interakcionista* iskolából nőttek ki, amelyből G. H. Mead könyve ugyancsak olvasható magyarul. Mead az ember szimbólumalkotó képességét egyenesen az emberi intelligencia megkülönböztető vonásának tartja, amely nem található meg az állati intelligenciában. 1976-ban jelenik meg Arnold Gehlen könyve magyarul (*Az ember természete és helye a világban*. Gondolat, Bp.), amelyben „az emberi érzésvilág keresztül-kasul szimbolikus struktúrájával” foglalkozik. A racionalitás talaján állva, a posztmodernről távol így fogalmaz: „értékeink világa tehát szimbolikus világ, azaz utalások, rövidítések, elülső oldalak és átfedések, árnyékok, fények, feltűnő szín- és alaktulajdonságok elegendőek ahhoz, hogy felidézzék a valóságos tárgyömegeket.”

1978-ban jelenik meg a *szimbolikus tőke* fogalma Pierre Bourdieu válogatott tanulmánykötetében (*A társadalmi egyenlőtlenségek újratermelődése*, Gondolat, Bp. – annak a Ferge Zsuzsának a gondozásában, aki már a hatvanas évek végén a művelődési viszonyokba beleértette a mindennapi szabadidő eltöltésének formáit is). *A legitimitások hierarchiája* (a tanulmány 1965-öt megelőzően íródott, hol van még ekkor a posztmodern?) a „szentesített kultúra” szféráján kívül eső, de legitímálható kultúra és a legitimitás szempontjából önkényesen megítélhető szféra vizsgálatára szólít fel. Bourdieu-ék a hatvanas és hetvenes években végzik empirikus kutatásaikat a mindennapi élet területén (számomra máig az egyik legszellemesebb vizsgálat a titkárnök ruhálatára vonatkozó fényképes elemzés). S ha már Bourdieu-t idézem, Jürgen Habermast sem hagyhatom ki a korszak magyar szociológiai gondolkodását s ezen belül a mindennapi élet témájával elkötelezettek munkálkodását meghatározók közül. 1971 (!)-ben jelenik meg magyarul könyve (*A társadalmi nyilvánosság szerkezetváltozása*, Gondolat, Bp.), benne olyan kikerülhetetlen fejezetekkel, mint „A kultúrán elmélkedő közönségtől a kultúrát fogyasztó közönségig” és „A szociális szféra és az intimszféra polarizálódása”. Igaz, Philippe Ariès (*Gyermek, család, halál*. Gondolat, Bp.) és Norbert Elias (*A civilizáció folyamata*. Gondolat, Bp.) későn,

1987-ben jelennek meg magyarul, de Ariést a franciák maguk is csak a hetvenes évek végére fogadták be, és Eliasnak a harmincas években (szintén a modern racionalitás jegyében) született könyve is csak a hetvenes években kezdi meg hódító körútját (1971-ben a bielefeldi egyetem szimpóziúmán Elias műve a fő téma). Csak emlékeztetőül néhány alcím: a húsevésről, az orrtörlésről, a köpködésről, a hálólhelyiségben való viselkedésről... S gondolom, amikor Elias szociológiát tanít a hatvanas években Londonban, Leicesterben, Omahában, Amszterdamban, Konstanzban, nem tartóztatja meg magát a mindennapi élet szociológiájától...

S ez csak a szociológia. Freudnak *A mindennapi élet pszichopatológiájáról* szóló könyvét 1958-ban is kiadják magyarul (Bibliotheca, Bp.), míg Karel Kosík *A konkrét dialektikája* 1967-ben jelenik meg (Gondolat, Bp. – a 68-as cseh Kosíktól származik a fölülmúlhatatlan összegzés: „a szocializmus a középszerűek társadalma”). Mérei Ferenc, Buda Béla és sokan mások a hazai pszichológiában és pszichiátriában „egyenjogúsítják” a mindennapi tudatot: Buda Béla könyve a hétköznapi kommunikációról (*A közvetlen emberi kommunikáció szabályszerűségei*, TK, Bp., 1979) a szociológia számára is szolgálat hasznosítható alapinformációkat. Nem beszélve a filozófiáról! A most oly divatos Ricoeur megelőzve 1972-ben jelenik meg magyarul Nicolai Hartmann *Lételeméleti vizsgálódásaiban* (Gondolat, Bp.) „a személyiség ethosza”, melyben például ilyen biztatásokat olvashatunk: „a személyes lény nemcsak törekszik, hanem képes is arra, hogy megszervezze más hasonló lényekkel való együttműködését”. 1973-ban Pierre Teilhard de Chardin *Az emberi jelenség* című könyve is olvasható (Gondolat, Bp.).

Ennyi talán túl sok is a véletlenszerű replikából, mielőtt rátérnék a magyar előzményekre. A „kiátkozott” Heller *Ágnesnek* több nagy hatású könyve jelenik meg gyors egymásutánban a hatvanas–hetvenes években. Témánkhoz szorosan kapcsolódik több is, de most csak egyet emelek ki: az 1970-ben megjelenő *A mindennapi élet* (Akadémiai, Bp.). Henri Lefebvre-nek és Lukács Györgynek ajánlja, mindkettőjük hatása kétségtelen Heller mindennapi élet fogalmán. (Saját 1973–78 között folytatott lakáskultúra-életmód-vizuális kultúra kutatásomra meghatározó hatása Heller három alfejezete: a tárgyak világa, a szokásvilág és a mindennapi tér.) 1973-ban megjelenik a *Fogyasztásszociológia* című kötet (Gerő Zsuzsa, Hrubos Ildikó, Szelényi Iván, Tankönyvkiadó,

Bp.), benne tanulmányok a mindennapi életéről. Losonczi *Ágnes* vaskos könyve 1977-ben lát napvilágot a mindennapi létfeltételekről (anyagi, környezeti, térbeli, közösségi, időbeli stb.): *Az életmód az időben, a tárgyakban és az értékekben* (Gondolat, Bp.). (Halbwachst eddig nem is említettem, pedig hatása e könyvre és a hetvenes évek magyar életmód-szociológiájára meghatározó). Losonczi már a kötet legelején leszögezi, hogy „a nagy társadalmi különbségek feltételeinek rendszere ott van már abban, hogy az egyén hány órákor kel fel, hogyan, hová megy, és mivel, mit eszik, hol dolgozik, és milyen munkát végez, milyen körülmények között. mit »ad bele«, és mit kap érte”. „Az emberi élet mindennapjainak folyamatában jelentkező gondok fontossági sorrendje diktálta ennek a könyvnek a szerkezetét is” – írja Losonczi (48. old.). Óriási empirikus háttéranyag (Békés és Zala megye) alapján ír a tárgyi szükségletekről, a táplálkozásról, az egészségügyről, a lakásról, az autóról. Életmódról, életvitelről, értékorientációkról: a „mindennapiról”.

Ha a magyar szociológia a „posztmodern” megelőzve csupán ezt az egyetlen munkát teremtette volna meg, akkor is igen jelentősen járult volna hozzá a mindennapi élet szociológiájához! Losonczi könyvén kívül azonban más kezdeményezések is jelzik a téma jelentőségének tudatát. Például a Tömegkommunikációs Kutatóközpontban 1982-ben megjelenő, Ünnepek a mai magyar társadalomban című, D. Hoffmann Márta és Szilágyi Erzsébet válogatta kötet és a TK két nagy konferenciája is, egyik a hiedelmekről, a másik az értékekről. Mindkettő a mindennapi kultúráról és a szimbólumokról szól. Hernádi Miklós, Hoffmann Istvánné és sok más kutató mellett a magam módján én is igyekeztem hozzájárulni e témához, a mindennapi élet szociológiájának oly helyszíneit vizsgálva, mint a lakás (*Lakberendezési szokások*, Magvető, Bp., 1987), a köztér (*Budapesti közterek*, TK, Bp., 1979), a kirakatok, az utcakép stb. (*A látvány, amelyben élünk*, Műegyetemi Kiadó, Bp., 1993), Klaniczay Gáborral közösen válogatott *Divatszociológia*, I–II. kötetünk (Membrán, Bp., 1982) s az általam szerkesztett, *A viselkedéskultúráról* (Kossuth, Bp., 1984) is e témakörhöz kapcsolódik. *A vizuális kultúráról* (Kossuth, Bp., 1982) című kötetben is egymás mellett szerepel a városi környezet, a lakótér és a képzőművészet, és a *Művészetszociológia*, I–II. (Tankönyvkiadó, Bp., 1990) című válogatásban is helyet kap a „magasművészet”, tömegkultúra, festmény, képregény stb.

Visszatérve Becskeházi írására: talán nem érdemes belekötni az olyan elhamarkodott mondatokba, mint hogy például a hermeneutika próbált először szembenézni az interpretáció kérdéseivel. Az a megállapítása, mely szerint a hazai szociológia a hetvenes évek óta „hamis tudatként, ideologizáló tudatként interpretálta” a mindennapi gondolkodást, azt a gyanút kelti bennem, hogy nem ismeri annak a két kutatóintézetnek a tevékenységét, amelyek hibáikkal, tévedéseikkel, zsákutcáikkal és tehetségtelenségeikkel együtt is (minden „normális” intézet így működik) rendkívül jelentős kutatásokat végeztek a hetvenes-nyolcvanas években a mindennapi gondolkodásról, a mindennapi kultúráról, a mindennapi életről, a köznapi fogyasztási szokásokról, a mindennapokban létező művészetről. Magam – hogy szimbolikusan szóljak – kétszer hét évet szolgáltam a „rendszerváltozással” megszüntetett két kultúrakutató intézetben, az első hetet a liberálisabb és anarchikusabb Vitányi-félében, a második hetet az amerikanizáltabb, teljesítményorientált Szecske-félében. Mindkét intézetben alakítója, formálója lehettem a mindennapi életről s a mindennapokban létező művészetekről szóló kutatásoknak, s bízást mondhatom: empirikus anyagok birtokában sokkal többet tudtunk a hetvenes-nyolcvanas években a mindennapi élet, tudat, hiedelemvilág, szokások, ízlés stb. természetéről, mint az utóbbi három évben (ámbátor természetesen folynak kutatásaink az átrétegződésről, a homlokzat átfestéséről, a mindennapi kultúráról *Építészet és tömegkultúra*, *Budapesti közterek* címmel, vagy említhetném Losonczy Ágnes polgárosodáskutatását is stb.).

Végül is Becskeházi nem beszél arról, amit megíger: a mindennapi élet szimbolikus környezetéről.

Terjedelmi korlátok miatt sem kívánom Kuczi Tibor *írásához* replikáimat előadni. Néhány ellenvetés csupán: a Vitányi-Lévai-féle beat-vizsgálat, valamennyi ízlés-, befogadás- és közönségvizsgálat a hetvenes évek elején épp azt bizonyítja, hogy szó sincs a „magaskultúra kivételes pozíciójáról”, „diktatórikus jellegéről”. A hetvenes évek elején regisztráljuk a lakásokban a tizenévesek montázsfalait (új-ságkivágások, reprók, közlekedési táblák, fényképek stb. [„Ifjúsági szubkultúra a lakásokban”]). Minek alapján állítja Kuczi, hogy a hetvenes és nyolcvanas években a mindennapi valóság „stabilnak, öröknek” tételeződött? Akár a mobilitáskutatások, akár a családszociológiai kutatások, de a saját divatszociológiai vizsgálataim is (*A divat mint a társadalmi viselkedés egyik szabályozó eleme*) ennek épp az ellenkezőjét bizonyítják. Mint ahogy a „magaskultúra” és a „nem magaskultúra” összefüggéseiről is mások

az empirikus tapasztalataim (*A televízió képzőművészeti műsorai*, 1983–85; *Az ipari formatervezés társadalmi hatékonysága*, 1984–86; *Az építészeti kultúra*, 1987–89 stb.). 1983-ban is csak nagyon finom elemzésekkel volt kimutatható, hogy az öltözék miként szimbolizálja a társadalmi hierarchiában elfoglalt helyzetet. Első látásra a fotók alapján a Magyar Televízió és a Magyar Divatintézet étkezéshez sorban álló női dolgozóit a megkérdezettek közül például a titkárnőket nem sorolták az értelmiségi nők közé, a többi titkárnőt viszont igen. Az a megkülönböztetés pedig, amely alapján 1983-ban a csepeli gyár HÉV-re váró dolgozóit minden megkérdezett képes volt öltöztékük és testtartásuk alapján azonnal helyükre tenni térben és társadalomban is, 1993-ban is működik. A Vörösmarty utca 1979-ben is különbözött a Boráros tértől, ma is. A magánbolt-feliratok 1983-ban is színesebbek, feltűnőbbek (stb.) voltak Mosonmagyaróvárott és környékén, s a poszterek már 1975–76-ban elterjedtek a lakásokban, akárcsak az amerikai rajzfilmfigurák (noha akkor még inkább saját barkácsolású hajlított drótból, mint matricából).

Hoffmann Mártával (akivel több közös kutatást végeztünk az általa is idézett TK-ban) is szeretnék köztöködni egy kicsit. Miért csodálkozik azon, hogy egy délnyugati-magyarországi faluban és egy budapesti átlagkerületben nincs lényegi különbség az emberek mosóporról való tudásában? Hol mond ez ellent az általános szociológiai tapasztalatnak? Miért kellene a mosópor vagy sok egyéb reklámozható tárgy, eszköz, anyag stb. „működéséről” többet tudni s főként miért kellene egy budapesti átlagkerületben (különben is: ez mi?) többet tudni, mint egy akármilyen faluban? Mosógéppel mos az átlagkerületi átlagpesti és az átlagfalusi is. És autót vezet, a javítását rábízva az autószerelőre, a fogpótlást a fogorvosra (szerencsére a társadalomról szóló gondolkodást nem bízza csupán a szociológusra). Ami a nyugati terméket illeti: az ipari formatervezőkkel tíz évvel ezelőtt készült interjúkban visszatérő probléma, hogy csak a csomagolásuk jobb, mint a magyar termékeké, sőt, hogy hozzánk főként az alacsony és közepes minőségű nyugati termékek jutnak be, ehhez szoknak hozzá a magyar vásárlók. A „látszat csal” elv a termelésben, a tárgyak exportra történő előállításában a nyolcvanas évek elején is igaz volt: harmadrendű termékek gyártása, melyeket a nyugati gyárnak már nem volt érdemes otthon termelni. Tetszik nekem ez a kék szemcse Hoffmann Márta példájában, utal az európai színhagyományokban való megrögzöttségünkre (kék: ég, tenger, Szűz Mária, lelki tisztaság stb.). És persze arra a magyar falvakban időben oly közeli s az

izraeli vallásos közösségekben ma is meglévő hagyományra, mely szerint a házfal aljának vagy az ajtóablakkeretnek kékre festése elűzi a gonosz szellemet.

Sajátos módon Becskeházi Attila mondja ki a végén: „nem tud elszakadni egy ember, egy nép, egy nemzet egyik pillanatról a másikra a múlttól”. Igaz. Mindössze ennyit szerettem volna én is replikázni. Hogy kéretik ifjú kollégáimtól a történeti tények alapján elismerni, hogy a mindennapi élettel, gondolkodással, kultúrával való foglalatosság folyamatos a magyar szociológiában. Más kérdés, hogy a magyar szociológia miért szakaszos... De itthoni művelői a századfordulón csakúgy, mint abban a bizonyos legendás 1945–48 közötti időszakban, a mindennapiságot is a szociológia elemzési körébe vonták (nem beszélve az innen indulókról s másutt kiteljesedőkről, mint például Mannheim, Polányi, Antal, Hauser). Amióta pedig folytonos a szociológia, a hatvanas évek közepe óta, folytonos a mindennapi élet, mindennapi kultúra témaköre is. (1969–71-ben a TIT égisze alatt budapesti lakásokban vizsgáltuk: kinek mit jelent a festmény a mindennapi környezetében, párhuzamosan a nemzeti galériabeli kísérleti kiállításokkal, ahol úgynevezett műalkotásokról kérdeztünk soha múzeumba nem járókat, általunk odacipelt munkásokat. S párhuzamosan készültek a művészfilm mellett a tömegkultúra, a kommersz film, sőt a televíziós filmsorozatok, szappanoperák, elemzései is: Józsa, Gereben, Féja, Vörös G., Szilágyi E. stb. a klasszikus és modern irodalmi művek befogadása mellett a bestsellerek s hasonlóké elemzései: Kamarás, Ufrincz J., Veres A., Juhász E. stb. A magyar művészetszociológia sosem csak az úgynevezett „magaskultúra” produktumait tekintette műalkotásnak, s nagyon korán létrejött a konszenzus: szociológiai értelemben műnek tekintendő minden, amit emberek műként fogyasztanak. A giccsel nemcsak Elias bizonyult toleránsnak 1931-es tanulmányában, hanem a hazai művelődés- és művészetszociológia is. Forgács Péter és Bán András privátfotózás- és filmkutatásai messze megelőzték az úgynevezett posztmodern hazai feltűnését: a hatvani múzeumban kiállítások sorozatának témája a mindennapi kultúra, s például Hankiss Elemér ír kitűnő szociológiai tanulmányt a falvédőkről.

Mikorra Jean Baudrillard könyve magyarul is megjelenik (*A tárgyak rendszere*. Gondolat, Bp., 1987), a magyar szociológia (és persze a kultúra és kommunikációelmélet, kulturális antropológia, pszichológia) is megtette a magáét. Nem nagyon szeretem a könyvet, elég felületesnek találok (hozzám az Elias- és Ariès-féle empirikusok és történelmi tudattal is rendelkezők állnak közelebb). Amikor a recenziót írtam a *Jel-Kép*nek (remélem, a *Jel-Kép* és a *Kultúra és Közösség* írásai a mindennapi életről és kultúráról csak átmenetileg tűntek el a süllyesztőben), még nem gondoltam, hogy hat év múlva én fogom védeni a hazai tudományos életet, pontosabban a mindennapiságkutatásokat (holott két évtizedig ágáltam azért, hogy a mindennapi kutatás periferikus helyzetben van – például a nagy statisztikai adatfelvételekkel szemben).

Voltunk épp elegenden, akik az életvilágot a hetvenes évek elején is rendkívül összetettnek, dichotómiákba nem szoríthatónak, mindenek felett fontosnak gondoltuk, s érdemesnek tartottunk elpepecselni két-három évtizedet azzal, hogy a szociológia eszközeivel megpróbáljunk: közelebb kerülni az emberek mindennapi életének, viselkedésének, gondolkodásának, köznapi környezetteremtő, tárgyalató- és fogyasztó tevékenységének megértéséhez. Igaz, többségünk racionális és baloldali elkötelezettséggel (azaz hétköznapi nyelven szólva: a megértés szándékával és szociális érzékenységtől is vezérelve). Nekem saját arisztokratikus művészettörténeti, a klasszikus avantgárdhoz kötődő ízléssel is folyton szembesülnöm kellett. Egészen 1976-ig, míg egy sárospataki kétosztatú parasztházban élő idős takarítónő búcsúban vett falvédői láttán megértettem végre, miért tartja ő ezeket pontosan ugyanolyannak, mint azokat az eredeti barokk kárpitokat, amelyeket munkája közben látott. Azt az időszakot, amelyben a mindennapi kultúrakutatásokat csinálhattam, előszeretettel neveztek „fridzsiderszocializmusnak”, „gulyáskommunizmusnak”, környezetünket „a legvidámabb barakknak”. Ezek az epitheton ornansok jelzik a mindennapiság szerepét az elmúlt időszakban.

A „posztmodern” jegyében talán így kell befejeznem.

Első megjelenés: *Replika*, 1993. 11–12. szám, 148–153.

Kép a lakószoba és az előszoba falain? Szinte halani vélem a csodálkozást: minek foglalkozni ezzel, eléggé evidens, hogy egy kép a falon van. Csakhogy nem mindegy: hol, hogyan, milyen elrendezésben, mi és mennyi?

Nemcsak a műgyűjtőknél, hanem a polgári lakások nappali, dohányzó, társasági összejövetelekre berendezett szobájában is sok festmény tapétázza a falakat, rendszerint két-három sorban egymás felett. Családi ereklyék és a gazdagság, jólét megtestesítői ezek a képek. Minél régebbi a családfa és minél gazdagabb a lakástulajdonos, annál több a festmény a falon. Az értelmiségiek egy csoportja és nemegyszer az államapparátusban dolgozók is igen nagy számú festményt halmoznak fel. Még a lakótelepi lakásokban is tovább növelik az amúgy is meglévő zsúfoltságot a szorosan egymás mellé helyezett, sőt nemegyszer két sorba rakott képekkel azok az értelmiségi és államapparátusi dolgozók, akiknek a polgári lakás az alapminta. Stabil, standard helye van a kettős ágyak felett az olajfestményszentképeknek és a festményfunkciójú családi fényképeknek. Az új gazdag-csendélet is mindig a bőrgarnitúra fekhelyrésze fölé kerül, szembe az ajtóval, hogy a belépő azonnal észrevegye. A feudális paraszti bútorozású két- vagy háromosztatú parasztházakban a szentképek helye a szentsarok. A falusi családi házak „tisztá” szobáiban, ahol öntudatlanul is tovább él a szentsarok hagyománya, a szent sarokba kerülnek a leginkább megbecsült festmények, tájképek, esetleg képcsarnoki képek vagy az ismerősök, rokonok által festett képek (1. Művészet, 1977/3. 10. o.).

A kispolgári lakberendezésben is fellelhető törvényszerűség a képek elhelyezésében: egy nagy olajfestmény kerül középre, az ágyak fölé, a rekamiék, heverők fölé pedig középre egy nagyobb, és mellette, kétoldalt egy-egy kisebb kép. Ez a rendszer azokban a modern, variabútorozású lakásokban is megmarad, ahol a bútorok már nem, de a kiegészítő tárgyak, textíliák, dísz tárgyak és festmények még a kispolgári ízlés normáit tükrözik.

Igen kevés festmény van a falusi parasztházakban. Még az újonnan épült családi házakban és a kétszintes házakban is kevesebb van, mint a hasonló jellegű városi lakásokban. A legtöbb festmény a több generációs értelmiségi és a polgári (netán

„kapitalista”) vagy nemesi származásúak és az „újjgazdagok” lakásaiban található. „Újjgazdag” alatt értve azt a különböző iskolai végzettséggel rendelkező, különböző foglalkozási összetételű csoportot, amelynek jövedelme, vagyoni helyzete magasan meghaladja az e tekintetben közvetlenül utána következő csoportét is. A sok pénz befektetést igényel. A festmény áru, tőke.

A legkevesebb festmény természetesen a legszegényebbek lakásaiban van. Olyan lakást, ahol egyáltalán ne volna legalább szentkép vagy újságkivágás, repro, csak nagyon keveset találtunk. Ez már a szegénységnek az a foka, amikor helyesebb nyomorról, nincstelenségről, teljes létbizonytalanságról beszélni. Ahol a szegénység minden látható jele (kevés, öreg, széteső bútor, kevés, rossz minőségű, szedett-vedett kiegészítő tárgy, leromlott lakásállag stb.) mellett is van néhány festményként funkcionáló objektum, ott még nem adták fel teljesen a küzdelmet, az ijesztő körülmények között is működik valamiféle készletés a társadalmi beilleszkedésre, a társadalmi normák betartására, vagy a tehetetlenségi nyomatéka nagy a valamikori jobb körülményeknek, a megszokásnak. A festmény egy meglévő vagy hiányzó értékrend szimbolikus tárgya, léte vagy nemléte önmagában is kulturális mutató. A városi szakképzetlen, néhány iskolai osztályt végzett, rendszerint munkahelyhez stabilan nem kötődő segéd- vagy alkalmi munkások, akik rendezetlen családi viszonyok között élnek, sok gyerekkel, lakásaikat nem képesek otthonná alakítani, a kulturális eszközök (festmény, könyv, lemez stb.) és a tömeg kommunikációs eszközök (magnó, lemezjátszó, televízió) közül jó formán semmit sem birtokolnak.

A falusi és a mezővárosok széleit övező családi házakban is akkor jelenik meg az első „igazi” festmény (tehát nem szentkép és nem katonai emléklap, családi fotó), amikor a falusi háztartás átrendeződése megindul, és városi elemek jelennek meg az életmódban. A nem vallási ideológiát szolgáló, hanem a tisztán polgári táblaképfestészet megjelenése a lakásokban (még ha giccs is!) a városi életmódra jellemző tendenciák erősödésének, a városihoz való közeledésnek a mutatója. A festmény a városi lét velejárója, reprezentációja.

A beszerzés módja

A festményeket a búcsúban, vásárokon, amatőr festőktől, képzőművészek műtermeiből, rajztanároktól, állami üzletekben, kiskereskedők boltjaiban és a Képcsarnok-boltokban vagy képcsarnoki ügynököknél szerzik be. A képcsarnoki képek aránya a legkisebb. A képcsarnoki hálózattól kimaradnak területek földrajzi és társadalmi értelemben egyaránt. Az állami kereskedelem sem áll e téren a helyzet magaslatán, így aztán mindenki úgy elégti ki szükségleteit, ahogy tudja, ott szerzi be a képeket, ahol kínálják. Ez az üzlet a Képcsarnok és az állami kereskedelem hiányosságai miatt a bővít, a giccset, a kispolgári ízléstelemléseket kínáló butikok, magánkereskedők, egyéni akciók során árujukat értékesítők kezében van sok helyütt. Jelen vannak a kirakodó-, állat-, országos vagy helyi vásárokon, a búcsúban, a piacokon, ahol nagyon sok ember megfordul, nagy pénzek cserélődnek és nagy a készlet a festményvásárlásra. A Képcsarnok, az állam lemond ezekről a forrásokról, átengedi a terepet azoknak, akik nem is képesek és nem is akarnak mást létrehozni és áruba bocsátani, csak giccset, kispolgári objektumokat. A „szent”, a „fensőséges”, az „elit” művészet kivonul az „igazi” színhelyekről, múzeumok, kiállítóhelyiségek és elegáns üzletek falai közé, ahova nem jutnak – mert életvezetésükből következően nem is juthatnak el – emberek tömegei. A festmények iránt olyan ütemben növekszik az igény, ahogy épülnek a családi házak, társasházak, lakótelepek. Az évente százezres nagyságrendben növekvő lakásállományt és a vele járó igényeket nem követi a festménybeszerzés lehetőségének szélesedése, javulása.

A Képcsarnok bizonyos értelemben minőségi színvonal, de még az állami kereskedelem kínálata is jó minőségű azokhoz a termékekhez képest, amikből a lakosság válogathat a kedélyesebb, a köznapiebb közelebb álló színhelyeken. Miközben a Képcsarnok raktáraiban eladhatatlannak tűnő készletek halmozódnak fel, a vásárokon, búcsúban, a nagy piacokon minden elfogy.

Jelentős szerepe van ebben a rendezetlen és esetleges áruterelésben és -elosztásban a valódi amatőr képzőművészeknek és a rajztanároknak. Azoknak, akik valóban amatőrök, nem is akarnak hivatásosak lenni, nem melengetnek magukban művészi ambíciókat. Gyárakban, üzemekben, munkapadoknál, irodákban, műhelyekben dolgoznak, és emellett festenek vagy szobrászkodnak, úgy, ahogy mások bélyeget vagy lepkét gyűjtenek. Ez a nagyszámú

műtermelői had ellátja a közvetlen környezetében dolgozókat, élöket festményekkel, és ez társadalmilag nagyon is fontos és hasznos tevékenység. Hogy vannak amatőr festők, az a lakásokban található festményekből is kikövetkeztethető. A rajztanároktól származó festmények színvonala megközelíti, nemegyszer eléri a képcsarnoki képeket, de az amatőröké sincs ezektől nagyon messze.

Stílus

A lakószobába kerülő festményekben feltárható a stílusok utóélete. A rokokótól a pop artig a XIX. és XX. századi képzőművészeti stílusok, irányzatok jelentős része reprodukálódik a lakószoba-festészetben. Minél erősebb, gazdagabb, uralkodóbb egy stílus, annál tovább tart a hatása, annál szélesebb körben gyűrűzik tovább. Már rég „elfelejtődött” egy-egy stílus, amikor a mindennapokban még mindig él, jelen van, funkcionál. Az időben megkészttség a fogyasztók társadalmi pozíciójában bekövetkezett változást is jelenti. Létrejötték egy-egy stílus rendszerint egy-egy társadalmi réteghez vagy csoporthoz köthető. Később átveszik és a maguk képére formálják más-más társadalmi rétegek, csoportok. Konzerválják, és így teszik magukévá lassan a formakészletet, a vizuális nyelvet.





Műfajok

Leggyakrabban a tájkép fordul elő, követi a zsánerkép, majd a portré, csoportkép és egyházi festészet, legkevesebb a csendélet. A lakószoba-festészetben a tájkép semlegesebb, személytelenebb műfaj, mint az utána következők. A tájképgiccsek sémái, a kispolgári tájkép közhelyei, a polgári tájkép kellékei és természetesen a „modern” tájképeknek az előzőeket követő, azokhoz idomuló, a felszínes látszatmodernség mögött valójában sematikus megoldásai ugyanazt az igényt szolgálják ki: idillikus közepszerűségükkel a nyugalom, a biztonság, „a világ úgy jó, ahogy van” érzetét sugallják. A tájkép egyfajta menekülés a „tisza természetbe”. Emberek sokaságának, akik szinte mindenfajta kapcsolatukat elvesztették a természettel, a szobájuk falára aggatott képek emlékeztetők, e nem létező kapcsolat illúziójának őrzői. A tájkép is tipikusan városi műfaj, a városlakó számára szimbolikus értékű. A falusi lakásokban található tájképek az újház-építéssel, a lakberendezés modernizálásával, a civilizációs-technikai-műszaki tárgyak számának ugrásszerű megnövekedésével, a városiasodással együtt kerültek a főként reprezentációs funkciót betöltő szobák falaira. A tájképek – akár csak a lakberendezési tárgyak jó része – a kultúra homogeneizálódásának irányába hatnak, hozzájárulnak a látszatkeltéshez, a hamis illúzióhoz, mely szerint a falusi és a városi, a fizikai munkás és az értelmiségi lét közel került volna egymáshoz. Önmagában a tájkép ezt is hivatott érzékelteni, és az ilyen irányú folyamatban mint szimbólumértékű objektumnak kétségtelenül van is jelentősége. Esztétikailag is minőségi javulás a polgári és a modern tájkép a giccshöz képest, és tudni kell, hogy nem az esztétikai érzék, a vizuális minősítő képesség differenciálódásáról van szó, hanem egyrészt a

mintakövetés-váltásról, másrészt a tárgyi feltételek, tárgyi körülmények javulásáról.

Városrészt alig-alig van a tájképek között. Ezek is inkább fiatal városi értelmiségiek modern bútorozású otthonában. Itt egyértelmű a városi létel történő azonosulás. Említésre méltó, hogy a városképek nem kötődnek olyan szorosan a művészet-történet nagy városképteremtő korszakaihoz, sem a vedutafestészethez, mint például az erdőrésztetek a XIX. századi realizmushoz és naturalizmushoz vagy a tájképgiccsek a biedermeier zsánerképek tájképi hátteréhez. Ez mintha csak azt bizonyítaná, hogy nálunk még mindig új keletű a városi életmód, még alig-alig megszokott és elfogadott az, aminek léte pedig szükségszerű és megváltoztathatatlan. A zsánerképek témája vagy falusi idill, vagy kispolgári környezetbe ágyazott jelenet. Olykor a két szélsőséges helyzetű társadalmi csoport: a cigányság és az arisztokrácia életvezetésének vélt eseményeit örökítik meg. Nem valódi történéseket természetesen, hanem amelyekről úgy hiszik, sőt elvárják, hogy a két különös, szokatlansága, külön törvényei miatt reflektorfényben álló társadalmi csoportnak a fogyasztótól, tulajdonosától eltérő szokásrendszerét tükrözzék. Főként a még meglévő, hagyományos, több generációs polgárlakásokban (sárospataki, református tanárlakásokban, nagykanizsai vagy miskolci zsidó kereskedők otthonaiban, falusi református papok és tanítók házában) láthatók. Néhány év múlva minden biztonnyal eltűnnek, mivel újratemelődésük megszűnt. Az arisztokrácia és a cigányság ezekben az otthonokban egzotikum (vonzódnak hozzájuk, egyszersem idegenkednek tőlük), a szorgalmas kispolgári rendezettségű élet pandanja. E kimondottan polgári beállítottságú zsánerképek mellett gyakoribb a kispolgári környezetben játszódó jelenet vagy a falusi idill. Egy jellegzetesen középkéleti-európai dzsentri-kispolgári keverék világkép megtestesítői, annak minden kellékével alaposan felszerelve. A fiatalabb generáció idegenkedik az e fajta zsánerképektől, inkább tájképeket tesz a falakra. Van a zsánerképeknek egy „szocreál” változata is. Ugyanolyan akadémikus, sematikus formakészletet variál, mint a kispolgári zsánerképek, ugyanazt a szemléletet terjeszti is. Mindössze tematikus különbségek vannak, illetve azok, amelyek az ötvenes évek elején készültek, hasonlítani igyekezvén az akkori nagy pannókhöz, falképekhez, szinte komikus parafrázisai az utóbbiaknak. A szocreál lakószoba-zsánerképek előképei a harmincas évek szovjet heroikus és patetikus zsánerfestészetében és az ötvenes évek elejének magyar középület-festészetében,

állami megrendelésre készülő demonstratív, a valódi helyett az elképzeltet, vágyottat mutató, zsánerműfajú táblaképfestészetében találhatók meg. A létrejöttékor radikális, kritikus, társadalmilag elkötelezett realizmus és a forradalmi, politizáló szocialista realizmus a lakószobák falán látható zsánerképekben kispolgárivá szelídült, kiürült, csak a forma maradt meg az eredetiből. Így válhatott a kritikai realizmus az elmaradott vizuális szemlélet takarójává, a szocreál pedig a minden új vizuális eredmény ellen áskálódók látványos eszközevé.

A polgári táblaképfestészet kitermelte műfaj a portré és a csoportkép is. Az eredetileg is polgári lakberendezésű lakásokban, ott, ahol a szülők, nagyszülők, esetleg régebbi ősök is már polgári foglalkozást űztek (értelmiségiek, kereskedők, gyár-, üzlet-, bányá-, ház stb. tulajdonosok voltak) polgári keretek között éltek, ott a portrék, csoportképek családi ereklyék, az ősök, a rokonság emlékét fenn tartók. Ugyancsak így maradtak meg portrék az arisztokrácia, a földbirtokosok leszármazottainál is. A polgárság szűk rétege volt mindig is a magyar társadalomnak, így érthető, hogy kevés valódi, eredeti funkciója szerinti portré maradt fenn. Csökkentette a hagyományozódást, hogy az ortodox zsidó polgárság vallási tilalom miatt nem festethetett portrékat, csak a XIX. század végi nagy asszimilációs hullám után vált ez a csoport is a portréfestők megrendelőjévé. Másrészt az amúgy is szűk polgárság egy más szűkebb rétege – radikális szemléletének megfelelően – az avantgarde-művészet pártfogójává vált, így nem igényelte a portréműfajt. Főként idős értelmiségiek őrzik még olykor 2-300 éves tárgyaikat. Halálukkal ezek a lakások is felszámolódnak és eltűnnek, akár csak a feudális-paraszti épületek.

A polgári portrék tisztességes mestermunkák. Korrektül, a mesterségbeli tudás iparos szintjén vannak megfestve – és ez nem is kevés. Visszafogottak, nyugodtak, biztonságosak, nemegyszer gögös, öntudatos, nyílt tekintetű, erőszakos, aktív embereket mutatnak. Van hangulatuk, még ha természetesen nem is a németalföldi portrék színvonalán készültek. Jellegzetesen XIX. századi termékek – mint ahogy nálunk tiszta szívvel polgárságról csak a XIX. század második felétől beszélhetünk –, kb. 250 év késéssel a németalföldi polgári portrék, csoportképek és a németalföldi polgárság létrejötte után. Ez a 250 év késés nyomot hagyott ezeken a képeken és ezek utódain is. A XIX. század második felében alkotott polgári portréink alapvetően akadémikus szemléletűek, de keveredik bennük a biedermeier és a naturalizmus is, nemegyszer a klasszicizáló

tendenciáktól sem mentesek. Van azonban stílusuk, és főként van a honismereten, történelmen kívül is értékük – merném megkockáztatni, hogy még esztétikai értékük is sokkal inkább, mint a tájképeknek vagy a zsánerképeknek. Általánosítva is kimondható: a polgári lakószoba-festészet műfajai közül a portré a legjobb színvonalú, a legtöbb értéket hordozó. Ami egyenes következménye annak, hogy ha megkésve is, de hasonló aktivitással foglalkozik tökefelhalmozással, árucserével, ipartelepítéssel, városalakítással a magyar polgárság (pontosabb volna közép-kelet-európaiat írni), mint 250-300 évvel előbb a holland, a belga, az angol stb. Így a portrék, amelyeken önmaguknak állítanak emléket, megkésetten, de történelmileg hitelesen fejezik ki szerepüket a társadalom alakulásában, mobilitásukat, hatalomvágyukat és pénzügyi viszonyaikat, gazdagságukat is. A félféudális országban tényleges politikai hatalom nélkül, de gazdaságilag megerősödve, stabilan hirdethetik a portrékban: övék a világ, ha nem is az egész, de a pénzügyi része annál inkább.

A polgári portréknak számos kispolgári változata készült és készül ma is. Nagyobbik részük az úgynevezett „átmeneti festmények” közé sorolandó, míg a polgári portrék zöme valódi festmény akkor is, ha ma már festők neve, személye ismeretlen, ha nem tartoznak is az élvonalbeli festőgárdához. A kispolgári portrék szelídített változatai a polgáriaknak, némelyek közelebb állnak a valódi festményekhez, de nem egy közülük csaknem giccses. A két háború között készült változataik még jobb kivitelűek, mint amik az elmúlt tíz-húsz évben keletkeztek.

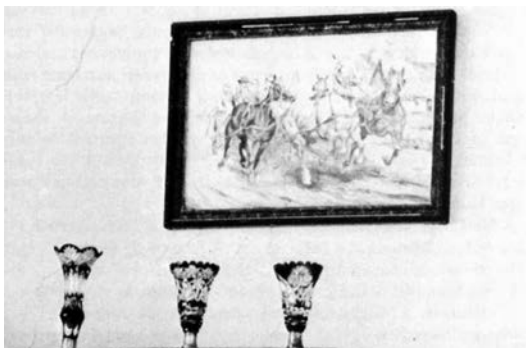
A képcsarnoki festészet is produkál portrékat, akár csak tájképeket. A tájképek zöme a posztimpreszionizmus magyar változatát, a nagybányaiak stílusát reprodukálja, sőt egyre gyakoribb, hogy a kubizmus tér- és formarendjét olvasztják egybe a nagybányaiak természetszemléletével. A képcsarnoki portrék azonban egy lépéssel hátrább vannak, inkább a századik történelmi festészethez és a Munkácsy-Székely-féle portréábrázolásokhoz kapcsolódnak. Itt újra emlékeztetni kell arra, hogy a képcsarnoki festészet a legjobb minőséget jelenti a lakószoba-festészetben belül. A társadalmilag elismert esztéták által hitelesített művészek munkái ugyanis olyan kevés lakásban láthatók, annyira a kivételek közé tartoznak, hogy amikor a társadalom egészének képfogyasztását és a lakószoba-festészet egészét vizsgáljuk, szinte szóba sem jöhet a „valódi művészet”, az esztétikailag művészetnek, műalkotásnak nevezett képzőművészeti produktum.

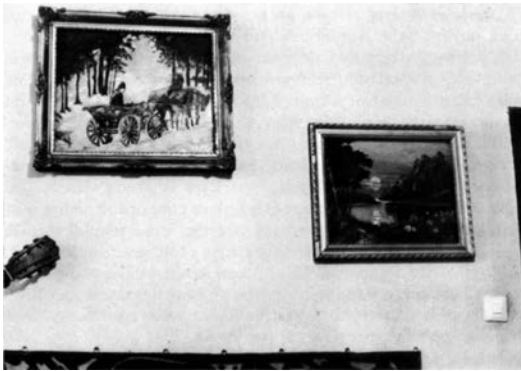
A polgári, kispolgári és képcsarnoki portrék mellett a családi fotóportré műfaja virágzik. A családi fotók sokszor festményként funkcionálnak, különösen azok, amelyeket ki is színeznek a teljesebb azonosulás kedvéért.

Az, amit gyűjtőnéven giccsnek nevezünk, nélkülözi a portréműfajt.

Vannak giccses vagy giccs felé hajló kispolgári portrék, de a giccsképeken belül szinte egyáltalán nincs portré.

Az egyházi festészet köznapi és XIX-XX. századi változatában, a vallási tárgyú olajnyomatok és olajfestmények között viszont nagyon sok a giccsportré. Idealizált portrék Jézusról és Máriáról, néha egyéb szentekről is (Boldog Margit, Szent Antal stb.). Műfajukat tekintve – bármilyen meghökkenetőnek tűnik is első hallásra – ezek valóban az egyházi és a portréfestészet vegyített, idealizált és sematizált utóvédjei, már régen idejétmúltak vélt,





A cikk illusztrációit a szociológiai felmérés fotódokumentumából válogattuk.

(Szerk.)

de még mindig funkcionáló változatai. Nem igazán szentképek ezek, hiszen a hit, a keresztény ideológia kiürült belőlük. Nagyobbik részük hűvös, érzelemmentes, sima, csak utalás az egykori „elkötelezett” szentképekre. Főleg a harmincas évek óta készülő olajfestmény-portrék sematikusak, inkább csak formai sztereotípiáik jelzik szentkép mivoltukat. A XIX. század végén vagy a két háború között még imitt-amott, de egyre ritkábban készült olajnyomatok expresszívebbek, túlzó érzelmek ábrázolására törekedtek. E giccses portrékon azonban a gyönyörű, szabályos arcú, vérvó szívű Máriának és Jézusnak is van valami naiv bája.

A csendéletműfaj nem tartozik a kedveltek közé. Van azonban egy csoport, ahol most nagy keltje van a csendéletnek, sőt divatja, akárcsak a borsztaloknak és borszékeknek. A „nőgyógyászok”, a „maszekok” keresik a legtöbb pénzt – mondja a szóbeszéd. Valóban: igen sok orvos – főként nőgyógyász és fogorvos – magánrendelőjének várótermében nagyméretű csendéletek terpeszkednek, hivalkodnak a falakon. Hasonlók találhatók egyes városi kisiparosok sokaktól irigyelt lakásaiban, ahol az egykori németalföldi és angol polgári lakberendezésből, valamint a svéd, dán, finn lakberendezésből mindent igyekeznek átvenni, utánozni.

A kétszintes falusi házakban már szintén megjelennek az aránytalanul nagyméretű csendéletek. Természetesen: olajfestmények blondelkeretben. A vastag olajréteg és az aranyozott, cirkalmas keret a gazdagságot, a pénzt, a tőkét szimbolizálja tulajdonosaik szemében. A naturalista, hiperrealista csendéletek egy része a Képcsarnokboltokból, más része az országos vásárokból ered. És ami mindezek felett érdekes: megrendelik ezeket a csendéleteket, ha másként nem tudnak hozzájutni. A portrék között alig-alig van ilyen. Ma már ritka, hogy valaki portrét festessen családjá tagjairól vagy önmagáról. A portrék közül a személytelenek, az ismeretlen embereket ábrázolókat a kedveltek. A jólét velejárójaként demonstratív státuszszimbólum-csendéletek aktivitásra is készítetik azokat, akiknek szükségletük az ilyenfajta kép. Megkeresik azt a rajztanárt, amatőr képzőművészt, ügyes kezű rajzoló művészt, aki jó pénzért előállítja a kívánt festményt. Olyan erős a készítés, hogy megtalálják a megoldást, és beszerzik a képet. A csendéletek között alig van olyan, amelyik ne volna giccses. Leggyakoribb a virág- és gyümölcs-csendélet. A gazdagság reprezentálására készülő csendéletek kivétel nélkül gyümölcs-csendéletek. Dinnye és déligyümölcs mindig található a többi között: díszes tányérok, tálakon,

bonbonniere-ek között, dús szövésű, díszes textíliákon vannak elhelyezve, akárcsak e képek XVII. századi elődein. A mai csendéletek viszont nem annyira sötét tónusúak, mint amazok. A nagyzolás, hencegés abból is árad, ahogyan kiglancolják a felületet. A csendéletgiccsek nincsenek is messze innen – szemléletüket tekintve. Kivitelezésük viszont lényegesen gyengébb. Valójában nincsenek rendszeren megfestve, csak a festmény látszatát keltik. A kettő között vannak a kispolgári csendéletek. Ezekből azonban valóban kevés van: néhány virágcsokorváltozatuk ismeretes.

A tájkép, a zsánerkép, a portré és a csendélet mellett egyéb műfajok is képviselve vannak, de kis számban. Az „úrgazdagok” pompázó csendéletei mellett terjedőben az akt-olajfestmény műfaja. Egyelőre gátat szab nagymértékű terjedésének

az álszemérem. Ezek az akt-, félaktképek kifejezetten gusztustalanok, szemérmetlenek, nemegyszer pornográfok. Sokszor nem is a női mellek vagy a fenék, a combok, a fedetlen nemi szervek megjelenése pornográf, hanem a póz, amelyben megfestik, és még inkább a nő arca, arckifejezése. Az úrgazdag-csendéletek társaságában rémisztik azt, aki vagy esztétikai, vagy erkölcsi okok miatt ódzkodik tőlük. Megjelenésük azonban szükség-szerű, tulajdonosaik büszkén dicsekednek velük. Közele rokonai a fedetlen mellű cigánylányképeknek, melyekből viszonylag sok található a kispolgári, kombinált bútorttal berendezett lakásokban.

Első megjelenés: *Művészet* 1979. 6. sz. 24-27.





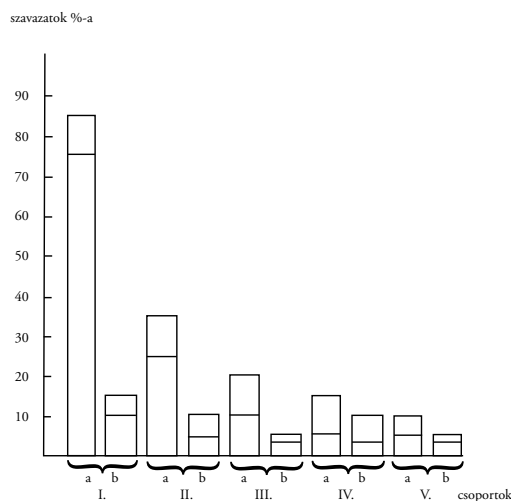
Az 1968 óta folyó vizsgálataink célja a vizuális kulturális állapot felderítése hic et nunc. Felvételezési terepünk: a múzeumok, a kiállítóhelyiségek, a művelődési klubok és a lakóépületek, lakások; helyileg: Budapest, Miskolc, Szombathely, Székesfehérvár, Keszthely, Borsod megye és Zala megye. A kérdőívinkre válaszoló személyek száma: mintegy 6000 fő.

Minden első, tapogatózva induló művészetszociológiai vizsgálatban alapkérdésként hangzik el: a műveket létrehozók közül kit fogad el és kit utasít el a néző, szélesebben: mely társadalmi rétegek, csoportok ízlésének kik felelnek meg leginkább, és kiktől fordulnak el. Vizsgálataink során többféle kísérleti helyzetben, illetve természetes környezetben harmincnál is többféle kérdőívet használtunk, és módszertanilag is több formával próbálkoztunk. Ennek megfelelően a művészek, illetve művek elfogadására-elutasítására is többféle módon kérdeztünk rá (pl. ki a kedvenc festője, szobrásza; a kiállított művészek-művek közül ki-melyik tetszik leginkább; kiket tart a legjobb, legjelentősebb stb. képzőművészeknek; mit gondol, kik a leghíresebb festők, szobrászok; kiket szeret leginkább a közönség; kiknek a művei, melyek azok a művek, amelyek a legnagyobb élményt jelentették? stb.). A kérdéseinkre kapott válaszok alapján az alábbi művész–mű csoportok különíthetők el:

- | | |
|-------------------------------|---------------------|
| I. A | B |
| 1. Munkácsy | 1. Székely |
| 1/a Ecce Homo | 2. Madarász |
| 1/b Tépéscsinálók, Siralomház | 3. Barabás |
| 1/c Rőzsehordó, Ásító inas | |
| II. A | B |
| 1. Michelangelo | 1. Tiziano, Rubens |
| 1/a Sixtus-kápolna | 2. Dürer, Van Dyck |
| 1/b Dávid, Mózes | 3. Botticelli |
| 2. Rembrandt | 4. Bosch |
| 3. Leonardo | |
| 3/a Mona Lisa | |
| 4. Raffaello | |
| III. A | B |
| 1. Csontváry | 1. Giotto |
| 1/a Magányos cédrus | 2. Rubljov, ikonok |
| 2. Van Gogh | 3. Rouault |
| 4. Rousseau, népi naiv festők | |
| IV. A | B |
| 1. Szinyei | 1. Toulouse-Lautrec |
| 1/a Majális | 2. Renoir |

- | | |
|------------------|-----------------------|
| 2. Ferenczy | 3. Egry |
| 3. Gauguin | 4. Szőnyi, Bernáth |
| 4. Manet, Monet | |
| V. A | B |
| 1. Vasarely | 1. Dalí |
| 2. Picasso | 2. Cézanne, Derkovits |
| 3. Moore | 3. Barcsay, Bálint |
| 4. Klee, Chagall | 4. Vajda, Korniss |

A szavazatok a következő arányokban oszlottak meg a csoportok között:



1. ábra

A csoportokba tartozó művészek működésének, a művek létrejöttének időpontja:

I. csoport kb.: 1830–1900 (Barabás fellépése – Munkácsy halála)

II. csoport kb.: 1460–1669 (Botticelli fellépése – Rembrandt halála)

III. csoport kb.: 1280–1336 (Giotto fellépése – halála)

IV. csoport: 10–12. század (ikonok)
1880–1958 (Van Gogh fellépése – Rouault halála)

V. csoport: 1874–napjainkig (I. impresszionista kiállítás – a ma élő Bernáthig)

1874–napjainkig (Cézanne szereplése az I. impresszionista kiállításon – a ma élő Vasarelyig, Kornissig)

Időben a legzártabb egység az I. és V. csoport, az I. csoportban említett munkák valójában 40–50 év

termékei, hasonlóan az V. csoporthoz. Az időben leginkább széthúzott a III. csoport, az ikonokkal együtt szinte ezer évet ölel át, így jóformán időtől független.

A csoportok felosztása stílusirányzatok és műfajok szerint:

- I. csoport:* kritikai realizmus, romantika – történelmi képek, zsánerkép, portré, fontos a jól elkülöníthető műfaj;
- II. csoport:* reneszánsz, barokk – egyházi festmények egyéni és csoportportré;
- III. csoport:* expresszív-szimbolikus, posztimpreszionizmus, naiv stílus, gótikus festészet – allegorikus jelenetek, tájképek, pszichoportrék, ikonok, a műfaji szempont másodlagos;
- IV. csoport:* plain-air, impresszionizmus, posztimpreszionizmus – főként tájképek, kevésbé az életképek és csendélet;
- V. csoport:* geometrikus tendenciák, op-art, konstruktivizmus: nonfiguratív, szürrealizmus – a műfaj elveszti jelentőségét.

A műfaji megkülönböztetésnek az I. csoporton belül van a legfontosabb szerepe, az V. csoportban már egyáltalán nincs. Minden csoportban van egy jellemző kedvelt műfaj: az I-ben a *történelmi kép* (a 19. században a konzervatív akadémizmus divatos műfaja, erős nacionalizmus is jellemzi, kizorul a korszerű törekvésekből), a II-ben a *vallásos-mitológikus ábrázolás* (valójában történelmi kép ez is, de a történelmi fejlődés hordozója), a III. csoportban az *allegorikus-szimbolikus jelenetek* (még mindig a történelmi kép, de már pszichikus töltésű), a IV. csoportban a *tájkép* (empirikus tájzsemlélet, a természet társadalmisított képe), és végül az V. csoport *műfaj nélküli*.

Mit jelentenek a művésznevek, a művek?

I. csoport jellemzői

A közönség szerint: naturalista, romantikus, valóságű, a mindennapi életet ábrázoló, a valóságot tükröző, élethű, a néphez szóló, a népet szerető, magyar, a magyar nép életét bemutató, hazaszerető, közérthető, könnyen-azonnal-első ránézésre érthető, van mondanivalója, van cselekménye, története, lehet róla beszélni, igaz, megragadható, szép.

A művészettörténészek szerint: „Madarász és Székely népünk létének néhány alapvető problémáját tárták a világ elé, szemléletmódjuk tehát nemcsak magyar, de európai is volt. A következő fokot – amelyet Munkácsy Mihály képvisel – a magyar kritikai

realizmus kibontása jellemzi. [...] A festői realizmus és az impresszionizmus nézőpontjából szemlélve, Munkácsy – aszfaltos festésmódja és problematikája miatt – régies. [...] Nem stílári újítások lesznek azok, amelyeket javára ír a művészettörténet, hanem az emberi magatartás szenvedélyessége, kritikai ereje, művészetének társadalmi tendenciája.” (Zádor Anna: *Magyar művészet 1800–1945. Képzőművészeti Alap, Bp., 1964. 219.*) Barabás „Arcsképein tetszetős, megnyerő külsőt alakított ki [...] Mint korának érzékeny festőkrónikása, nem mentes az érzelmes témáktól sem.” (*Művészeti lexikon. Akadémiai, Bp., 1965. I. köt., 157.*)

Az esztéták szerint: a kritikai realizmus „a művészetet egyre inkább konkrétta és történetivé teszi, a leírt és ábrázolt eseményeket pontosan kapcsolja a történelmi folyamatokhoz, és a mese általánosságát történelmi értelemben rögzíti.” (*Esztétikai kislexikon. Kossuth, Bp., 1972. 389.*)

II. csoport jellemzői

A közönség szerint: klasszikus, realista, reneszánsz, régi, ugyanazok a jegyek, mint az I. csoportnál, tipikus, a mesterséget tudják, tudtak rajzolni, pontos, végiggondolt, szakmailag igényes, klasszikus szépségideál, szép, szép színek, harmonikus formák, perspektíva, ábrázol, kifejez.

A művészettörténészek szerint: „Világot és szemléletet is formáló, szélesítő hatalom a festés ekkor, amely képszerűvé alakított addig csak szavakban ismert, s vágyat oltott a kor emberébe: látni, amit képzelt vagy csak tudni vélt.” (Mojzer Miklós: *A quattrocento festészet. Gondolat, Bp., 1960. 50.*) „Mesteri formai és kompozicionális fogásokra ad lehetőséget...” Rembrandt „fények és árnyak játékkal emeli ki a főalakot, vagy a cselekvés legjelentősebb pontját. Komponálásának és festésmódjának ezt a sejtelmességét értik félre.” (Harasztiné Takács Marianna: *Németalföld művészete a XVI–XVII. században. Gondolat – Képzőművészeti Alap, Bp., 1961. 60.*)

Az esztéták szerint: „Új kultúra bontakozott ki [...] A perspektíva elméletének, a plasztikus fény- és színkezelés módszereinek kidolgozása forradalmasítja a festészet formanyelvét. [...] Esztétikájuk kiindulópontja az antikvitásból átvett és saját koruk képére formált mimézis-elmélet.” (*Esztétikai kislexikon. Kossuth, Bp., 1972. 560.*)

III. csoport jellemzői

A közönség szerint: szimbolikus, expresszionista, egyszerű, naiv, biblikus, kifejező, érzelmekre ható,

egyedülálló, eredeti, különös, nem mindennapi, megragadó, megdöbbentő, groteszk, furcsa, mély tűző színek, szokatlan kompozíció, színek fontossága, újszerű szépség, új forma, humánus, etikus, morális, drámai feszültség és ugyanazok a jegyek, mint az I. csoportnál.

A művészettörténészek szerint: Csontváry „festészetét a varázsos színvilág, a mágikus realista hangvétel, a szuverén szimbólumteremtő erő jellemzi”. (*Művészeti lexikon*. Akadémiai, Bp., 1965. 479.) „Természethívsegre törekvő környezetábrázolás, amely a fennkölt lelki megindulásban győtrődő szereplőket színpadi díszletként körülhatárolja, azokkal együtt él, érzéseiket formáival tükrözi-fokozza, a szemlélő szemét a kép tartalmi gyújtópontjára vezeti vissza.” (Giotto) (Csemegi József: *A gótika művészete*. Gondolat – Képzőművészeti Alap, Bp., 1961. 34.)

Az esztéták szerint: a naiv realizmusban „a hangsúly sokkal inkább a formaproblémákon van, a Giotto [...] által kiváltott fordulat az első lépést jelentette a mítosz meghaladása felé. [...] Azokat a műveket szokás expresszívnek nevezni, amelyekben egyfelől a hangsúly az alkotó szubjektív megnyilatkozásaira esik, másfelől, amelyeknek formája különlegesen szuggesztív módon készíti a befogadót arra, hogy az alkotó attitűdjével érzelmileg azonosuljon.” (*Esztétikai kislexikon*. Kossuth, Bp. 1972. 479. és 195.)

IV. csoport jellemzői

A közönség szerint: modern, impresszionista, posztimpresszionista, szép, hangulatos, kellemes, kifejező, érzelmeket vált ki, tájkép, szép táj, természet, gyermekkori élmény, élénk színek, elmosódó színek, színélmény, fény, fény-árnyék, néha még felbukkannak ugyanazok a jegyek, mint az I. csoportnál.

A művészettörténészek szerint: az impresszionizmus „a XIX. század második felének olyféle napfényes ragyogását jelentette, mint a Pheidias-kori művészet”. (Genthon István: *A posztimpresszionizmus*. Gondolat – Képzőművészeti Alap, Bp., 1960. 22.) „...a kompozíció, a vonal, elveszti jelentőségét, a művész csak optikai benyomását, impresszióját, a tiszta látványt akarja visszaadni, lemondva minden olyan elemről, amely túlemlelkedik a pusztá benyomáson, ami már valami meghatározott szándékot, preconcepciót tételez fel.” (*Művészeti lexikon*. Akadémiai, Bp., 1966. 439.)

Az esztéták szerint: „Az aláfestéstől, színkánonoktól, meghatározott formaelrendezési szabályoktól, irodalmias tematikától megszabadított festői

kompozíció a vizuális szenzációk közvetlen és friss rögzítője lesz, a pillanatnyiség illúzióját adja.” (*Esztétikai kislexikon*. Kossuth, Bp., 1972. 298.)

V. csoport jellemzői

A közönség szerint: avantgárd, modern, korszerű, absztrakt, 20. századi, mai, nem konvencionális, zenei, költői, színek, kompozíció, vonalkompozíció, dekoratív, álmvilág, szerkesztettség, vízió, jelkép, groteszk, színvilág, színek, formák, foltok, festésmód.

A művészettörténészek szerint: „...öntéppő ellentmondásokkal teli kor – ilyen a képzőművészete is. A naturalizmustól kezdve, a jámbor posztimpresszionizmuson át a tökéletes absztrakcióig minden megtalálható benne.” (Németh Lajos: *Képzőművészet 1919-től napjainkig*. Gondolat – Képzőművészeti Alap, Bp., 1960. 3.)

Az esztéták szerint: „Az egyik lehetőség, változat a geometrikus absztrakció, amely legtöbbször szigorú szerkesztési eszközökkel, világosan tagolt, tiszta színfoltokkal vagy tömegekkel alkotja kompozícióit.” A szürrealizmus: „fényképszerűen naturalisztikus részletekből felépített víziók jellemzik, vagy reális tárgyakra egyáltalán nem, vagy csak igen távolról emlékeztető ősi, mitikus jelképekből komponál.” (*Esztétikai kislexikon*. Bp., Kossuth, 1972. 14. és 647.)

Az alábbiakban a közönség pozitív választásainak indokait soroljuk fel. Tartalmilag azonos jellegű volt a negatív választások indokolása is.

A választások indoklása

I. csoport esetében: kizárólag nem művészi indokok, a tartalom elsődlegessége, a forma teljes háttérbe szorítása, a képzőművészettel szembeni irodalmi elvárások.

Hangsúly: a történet, cselekmény ábrázolásán.

Tükrözésfunkció.

A válaszok megfogalmazásmódja konvencionális: sztereotípiák, esztétikai sablonok.

II. csoport esetében: főként nem művészi indokok, a tartalom elsődlegessége, a formai szempontok megjelenése, a képzőművészettel szemben irodalmi és képzőművészeti elvárások.

Hangsúly: a történet és cselekmény szép ábrázolásán.

Tükrözésfunkció és esztétikai funkció.

A megfogalmazásmód konvencionális; sztereotípiák, esztétikai sablonok, de: esztétikai minőségek, művészettörténeti fogalmak gazdagítják.

III. csoport esetében: a nem művészi és a művészi indokok egyensúlya, a tartalmi és a formai szempontok egyensúlyban, elsősorban képzőművészeti és másodlagosan irodalmi elvárások.

Hangsúly: a történet és cselekmény ábrázolásmódja mellett a kifejezésen, a kifejezésmód és az érzelmi kifejezés egysége.

Tükrözésfunkció, esztétikai funkció és pszichikus funkció.

A megfogalmazásmód: esztétikai sablonok, de esztétikai minőségek, művészettörténeti fogalmak gazdagítják, egyéni beszédfordulatok.

IV. csoport esetében: a nem művészi indokok csökkenése, a művészi indokok túlsúlya, a formai szempontok túlsúlya, a tartalmi szempontok csökkenése, főként képzőművészeti elvárások.

Hangsúly a kifejezésen. A kifejezésmód és az érzelmi kifejezés egysége, esztétikai élmény.

Esztétikai funkció és pszichikus funkció.

A megfogalmazásmód: esztétikai minőségek, művészettörténeti fogalmak, egyéni beszédfordulatok, emocionális telítettség, szubjektívizmus, gyermekkori és élettörténetben előforduló individuális élmények előadása.

V. csoport esetében: csak művészi indokok, a forma elsődlegessége, a tartalmi szempontok háttérbe szorítása, a képzőművészettel szemben vizuális, plasztikus elvárások.

Hangsúly: a vizuális-nyelvi elemeken, a vizuális jelrendszeren.

Jelfunkció.

A megfogalmazásmód: intellektuális, szaknyelvi, a művészi formára vonatkozó közhelyek, objektív – a műre vonatkozó, és szubjektív – az egyénre vonatkozó – közlések egyensúlya.

Kik választják az egyes csoportokat?

A legtöbben, mint láttuk, az I. csoportba soroltakat, a legkevesebben az V. csoportba tartozó művészeket. A csoportok nem mesterségesen felállított csoportok, hanem a választások mennyiségéből következnek így.

Az I. csoportot főként a képzőművészetben járatanak, a nem múzeumlátogatók vagy ritkán múzeumba járók, az alacsony vizuális-kulturális szinten élők választják.

Inkább a nők, mint a férfiak; inkább a 40 éven felüliek, mint a 40 éven aluliak, a nyugdíjas korosztályból szinte mindenki, a 19–25 év közöttiek és a 18 éven aluliak közül lényegesen kevesebben.

Inkább az alacsony iskolai végzettségűek, a munkások és alkalmazottak választják, mint a tanulók és értelmiségiek, az egyetemi végzettségűek közül lényegesen kevesebben.

Inkább a 18 éven aluli szakmunkástanulók választják, a 18 éven aluli gimnazisták és a 19–25 év közötti egyetemi hallgatók közül szinte alig. De többen választják a nyugdíjas értelmiségiek közül, mint a 25 év alatti szakmunkások vagy szakmunkástanulók közül.

Csak ebbe a csoportba tartozó művész (Munkácsy), illetve művészeket választanak a 26 éven felüli munkások, a 40 éven felüli alkalmazottak, a nyolc általános végzettséggel nem rendelkezők és a nyolc általános végzettségűek.

Az I. csoportot alkotó művészek mellett a II. csoportba tartozókat is választják az alkalmazottak, a 40 éven felüli középiskolai végzettségűek. A III. csoportba tartozókat is választják az I. mellett a középiskolai végzettségűek és a 40 éven felüli értelmiségiek. Az I. csoport mellé a IV. csoporthoz tartozókat választják a nyolc általános és középiskolai végzettségű alkalmazottak, a nyugdíjas korosztályú értelmiségiek. Az I. csoportba tartozók mellé az V. csoportba tartozókat választják a 25 éven aluli szakmunkások, és néhányan a 18 éven aluli szakmunkástanulók közül.

A II. csoportba tartozókat főként a képzőművészet iránt érdeklődni kezdők vagy az érdeklődés kezdeti szintjén megálltak, a ritkán múzeumba járók, alacsony és közepes vizuális-kulturális szinten élők választják.

Inkább a férfiak, mint a nők; inkább a 40 éven felüliek, mint a 40 éven aluliak, de nem annyira a nyugdíjas korosztályból, mint inkább a nyugdíj előttiekből, a 26–40 év közöttiek közül is többen, mint a 25 éven aluliak közül.

Inkább a nyolc általános végzettségűek és középiskolások választják, a nyolc általános végzettséggel nem rendelkezők közül szinte senki, az egyetemi végzettségűek közül is kevesen.

Inkább a tanulók és alkalmazottak, a munkások közül alig, az értelmiségiek közül kevesen.

A II. csoportot jelentőket választók közül legtöbben az I. csoportbelieket választják meg, majd a IV. csoportbelieket.

A III. csoportot jelentő művészeket a képzőművészetet kedvelők, aktív érdeklődők, gyakori múzeumlátogatók, magas vizuális-kulturális szinten élők választják.

Nők és férfiak egyenlő arányban, 26 és 40 közöttiek főként, de 40 és a nyugdíjkorhatár, illetve 19–25

év közöttiek is; a nyugdíjasok és 18 éven aluliak közül alig-alig. Középiskolai végzettségűek és egyetemi végzettségűek választják, főként az értelmiségiek és tanulók, a munkások közül szinte senki.

Vannak értelmiségiek, akik csak ebbe a csoportba tartozókat választanak. Értelmiségiek inkább a IV. csoport tagjait választják még, az alkalmazottak inkább a II. csoportba tartozókat. Az idősebbek inkább a II. csoporthoz tartozókat, a fiatalabbak inkább a IV. csoporthoz tartozókat. Az egyetemi hallgatók még az V. csoportba tartozókat is választják.

A IV. csoportba tartozókat a képzőművészetet kedvelők, a passzív érdeklődők, gyakori múzeumlátogatók, közepes és magas vizuális-kulturális szinten élők választják.

Inkább a nők, mint a férfiak, a csoport korosztályi megoszlása vegyes, de valamivel többen a nyugdíjasok és 18 éven aluliak közül, mint a többi korosztályból. Középiskolai és egyetemi végzettségűek választják, főként alkalmazottak, de értelmiségiek és tanulók is.

Vannak alkalmazottak, akik csak ebbe a csoportba tartozó művészeket választanak. Értelmiségiek inkább a III. csoport tagjait választják meg, az alkalmazottak a II. csoportba tartozókat. Az idősebbek inkább a II. csoportba tartozókat, fiatalabbak a III. és V. csoportba tartozókat.

Az V. csoportba tartozó művészeket a képzőművészetben járatlanok és a képzőművészet iránt aktívan érdeklődők, értők, a múzeumba alig és a gyakran látogatók, az alacsony és a magas vizuális-kulturális szinten élők választják.

Inkább a férfiak, mint a nők (különösen a nonfiguratív képeket a férfiak), inkább a 25 éven aluliak, mint a 26 éven felüliek, a nyugdíjas korosztályból szinte senki. Inkább a magas iskolai végzettségűek választják, főként az egyetemi hallgatók és az érettségizett szakmunkástanulók. A tanult munkások közül is van, aki választja, alkalmazottak alig, főként az értelmiségiek választják.

Leginkább a III. csoportbeli művészeket választják még az V. csoportra szavazók, illetve a szakmunkástanulók az I. csoportbelieket.

A választásokban meghatározó az iskolai végzettség: a középiskolai végzettség a vízválasztó! Lényegesen differenciáltabb, korunkhoz közelállóbb, összetettebb a középiskolai végzettségűek (akár szakmunkások, akár értelmiségiek) képzőművészeti választása, mint az alacsonyabb iskolai végzettségűeké (akár munkások, akár alkalmazottak). A nők választása a hagyományoshoz, megszokotthoz ragaszkodóbb (I., IV. csoport), mint a férfiaké (II.,

V. csoport) (az I. megszokottabb, mint a II., a IV. megszokottabb, mint az V.). Ugyanakkor a nők választása érzelmelemmel telítettebb, romantikusabb, mint a férfiaké (az I. a II. csoporttal szemben, a IV. az V. csoporttal szemben).

Munkácsy annyit jelent a képzőművészetben, mint amennyit Jókai az irodalomban. Vagy talán többet is, hisz olvasásszociológiai vizsgálatok bizonyítják, hogy Jókai mellé más írók is felsorakoztak, ugyanez nem mondható el ilyen egyértelműen a képzőművészetre.

Mit jelent az öt művészcsoport? Mit jelent Munkácsy–Csontváry–Vasarely választása?

Az öt művészcsoport ötféle ízlésréteget jelent. Az I. csoportot választók: a hagyományos, a megszokott, a legkönnyebben megközelíthető, a hasonlóság illúzióját keltő műveket választják; a legkisebb ellenállást kell legyőzniük, mint egy fotószerű, dokumentatív realitást fogadják a képeken látható jelenetet, jelenséget a fantázia mozgósítása nélkül.

A II. csoportot választók közel állnak az elsőhöz, de az esztétikai igényesség az akadémikus realizmus helyett a klasszikusok felé tereli a figyelmet, ez időbeli eltávolodás ugyan, de a reneszánszhoz visszatérés mégis a mához közelebb állást jelent, például esztétikai szinten is. A III. csoportot választók az európai vizuális kultúra „idők feletti” értékeit kötik össze, azaz mintegy ezer év műalkotásait tartják aktuálisnak. Ahogy az I. csoportot jelentő művészek történetileg meghatározott csoportot alkotnak (a közönség szavazata úgy „hozta” össze ezeket a művészeket, ahogy történetileg is összetartoznak, és művészi, festői szándékaikban is közösek), a III. csoport tagjai is összetartoznak: a közönség általi kiválasztódásuk nem lehet véletlen, Giotto, Rubljov, Csontváry, Van Gogh és Rouault művei olyan festői és humánus tartalmak hordozói, amelyek akkor is csoportalkotó jellemzők volnának, ha a csoportokat nem a közönségvizsgálatok alapján, hanem az alkotóművészek oldaláról állítottuk volna össze. A IV. csoportot jelentők a hagyományossal, a megszokottal szakító csoportja. Egy új művészetszemlélet képviselői, és a műveiket elfogadó új ízlésnormák elfogadói. Az V. csoportot jelentők lényegében a kortárs művészek, a mában alkotók, a ma formanyelvét teremtők. Elfogadóik a korral lépést tartók, ízlésük a legmodernebb.

Egyértelmű ízléstípus leginkább az I. és az V., sokan kizárólag e csoportba tartozó művészekre szavaznak.

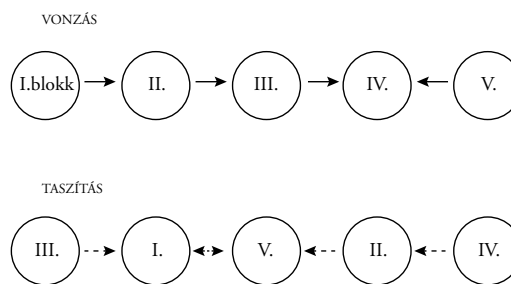
Az egyes csoportok vonzásköre:

- az I. csoport: a II., IV., III., V.
- a II. csoport: a HL, L, IV., V.
- a III. csoport: a IV., IL, V., I.
- a IV. csoport: a III., L, V., IL
- az V. csoport: a IV., ILL, IL, I.

Azaz: a Munkácsyt és a 19. századi kritikai realistákat választók leginkább a reneszánsz, barokk festőkre szavaznak még, legkevésbé a kortárs képzőművészetre. A reneszánsz, barokk kedvelőkhöz leginkább a Giotto–Csontváry–Rouault festőcsoport áll közel, és legtávolabb a kortárs képzőművészet. A Giotto–Csontváry–Rouault-kedvelők leginkább az impresszionistákat, posztimpresszionistákat kedvelik, legkevésbé a kritikai realistákat. Az impresszionistákra, posztimpresszionistákra szavazók leginkább a Giotto–Csontváry–Rouault csoportot kedvelik, legkevésbé a reneszánsz, barokk alkotókat. A kortárs képzőművészetet kedvelőkhöz az impresszionizmus, posztimpresszionizmus áll közel, távolabb pedig a kritikai realizmus. Kölcsönös megfelelés a III. és a IV. csoport között van. Az I., II, III. csoportot választók másodikként a sorrendben következő csoport tagjait választják. Az V. csoport tagjai túlnyomórészt a korban legközelebb álló csoportot választják. Két csoportot vonz leginkább a III., kettőt a IV. csoport, két csoportot vonz legkevésbé az V. és az I. csoport.

A legjellegzetesebb kapcsolatokat a következő ábra szemlélteti.

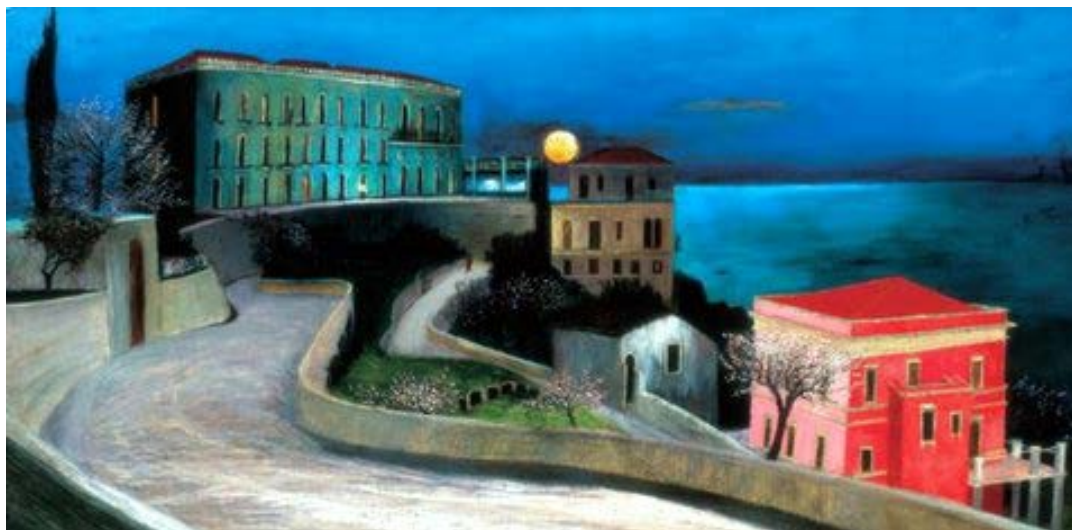
2. ábra



Állapítsuk meg: a pozitív szavazatarányok adta csoportok megfelelnek a művészettörténeti csoportoknak is. A nézőknek ezer év európai képzőművészetével van kapcsolatuk, aki amelyik művészt választja, annak meg is érti közölnivalóját.

Csakhogy: a közönség döntő többsége a 19. századi magyar kritikai realistákat érti és fogadja el, a probléma: hogy csak őket vagy főként őket érti. Igényes vizuális ízlésük a Giottót–Csontváryt–Van Goghot–Rouault-t választóknak van. A kortárs képzőművészetet igen kevesen fogadják el, modern ízléssel csak egy szűk, tanult, fiatal réteg rendelkezik. Mindkét ábrát Gádor Anna készítette. Így lesz Munkácsy a hagyományosabb, a beszűkültebb ízlésűek, Csontváry a vizuálisan érzékenyek, nyitott ízlésűek, és Vasarely a vizuálisan újra fogékonyak, a modern ízlésűek jelképes megtestesítője.

Első megjelenés: *Kultúra és Közösség*, 1974. 1–4., 17–29.



Csontváry Kosztka Tivadar: Holdtölte Taorminában, 1901, o.v. 97x149, Janus Pannonius Múzeum, Pécs

KIÁLLÍTÁSLÁTOGATÓ TÍPUSOK*

DOI 10.35402/kek.2024.5.11

A szerző 1969 és 1974 között vizsgálatokat végzett budapesti és vidéki múzeumokban, kiállítóhelyiségekben. A kutatás tárgya: a múzeumlátogatási szokások és a képzőművészeti ízlés. A szociológiai módszerek alkalmazása mellett megfigyelési jegyzőkönyvekben rögzítették a kiállításlátogatók magatartását, a képnézés sajátosságait. A festménybefogadás folyamatát meghatározza, hogy a nézők hogyan viselkednek a kiállításon szereplő művek között, hogyan nézik meg a képeket, illetve hogyan választják ki azokat a festményeket, amelyeket valóban meg is néznek.

A tanulmány kísérlet kiállításlátogató tipológia megalkotására. 200 személy jellemzőit rögzíti, és ezek alapján – az empirikus tapasztalatokkal igazoltan – írja le a négy fő típust és mindegyik fő típuson belül a két altípust. A szerző megkülönböztet „kívülről irányított közömbös”, „kívülről irányított érdeklődő”, „belülről irányított érdeklődő”, „belülről irányított szakértő” típust.

A kiállításlátogatók háromnegyede tartozik az első két típusba, egynegyede a harmadik és negyedik típusba. A két nagy létszámú csoportba tartozók többé-kevésbé járnak ugyan múzeumba, kiállításokra, de vizuális kulturális szintjük alacsony, a festmények felszíni megközelítésén nem jutnak tovább, a festmények mélyebb rétegei számukra megfajtotlanok maradnak.

Valódi képélvező tényleges befogadási folyamatról csak a kisebb létszámú harmadik-negyedik csoport esetében beszélhetünk.

Az első és második csoport és a festmények kapcsolatának elemzése szociológiai megközelítést igényel, a pszichológia – a művészeti alkotások befogadásának lélektana – csak a harmadik és negyedik csoport tagjaival foglalkozhat érdemben.

1969–1974 között több budapesti és vidéki múzeumban, kiállítóhelyiségben vizsgáltuk a közönség összetételét, a múzeumlátogatási szokásokat,

a képzőművészeti ízlést. A kérdőívek, a mélyinterjúk és a vizuális próbák mellett megfigyelési jegyzőkönyveket is készítettünk.

A Nemzeti Galériában a kísérleti kiállításokon 1971-ben készült 100 mélyinterjú, a Mezőgazdasági Múzeumban a *Mezőgazdaság a képzőművészetben* című kiállításon 1970-ben 50 mélyinterjú, a Miskolci Galériában 1972-ben rendezett kísérleti kiállításokon 50 mélyinterjú, valamint az ezekhez tartozó szociológiai tesztek, vizuális próbák és erről a 200 kiállításlátogatóról készült megfigyelési jegyzőkönyvek szolgáltak e tanulmány alapjául (megtalálhatók a Népművelési Intézet Kutatási Osztályán). Az interjúban részt vevők kiválasztása véletlenszerű volt (a kérdőívvel megkérdezettek közül kb. minden tízedik ember).

A kérdőívvel a múzeumlátogató közönség összetételét, a múzeumba járás gyakoriságát, a múzeumlátogatási szokásokat, a képzőművészeti ízlést, a festmények választásának és elutasításának okait vizsgáltuk.

Minden kérdőívhez preferenciatesztet csatoltunk, amelynek segítségével a megkérdezett minden egyes képről jelezhette, hogy mennyire tetszett neki.

Az interjúk a képzőművészeti ízlés feltérképezésére szolgáltak a kiegészítő feladatokkal együtt, amelyek segítségével a festményezés folyamatát, az ízlésrétegeket kívántuk feltárni. A vizuális próbák kompozíciós sémák, képrészletek, vonalstruktúrák, színmegoszlások stb. alkalmazásával végeztetett feladatok (ismertetésük egy következő tanulmány témája).

A megfigyelési jegyzőkönyvek a kiállítóhelyiségbe való belépéstől a kiállítóhelyiség ajtajáig, majdnem elhagyásáig rögzítették a látogatók viselkedését. Előbb készült a jegyzőkönyv és csak utána kérdőív és interjú. Mivel nem mindenki volt hajlandó részt venni a kikérdezésben, lényegesen több jegyzőkönyv készült, de csak azokat használtuk fel, amelyekhez utólag kérdőív és interjú is készült.

A 200 személy megoszlása követi a múzeumlátogatók jellemző megoszlását: valamivel több a férfi, mint a nő (52,7%–47,3%), legmagasabb a 14–18 évesek és 19–25 évesek aránya, majd a korosztályok aránya egyenletesen csökken, legkevesebben

* A szerkesztőbizottság úgy ítéli meg, hogy a kutatásban alkalmazott és a tanulmányban bemutatott módszerek nem merítik ki a további vizsgálatra érdemes – közművelődési – témakör pszichológiai tanulmányozásának lehetőségeit, érmék elsődleges, a figyelmet felkeltő megközelítését jelentik.

vannak a nyugdíjas korosztályiak. Legmagasabb a tanulók aránya (32,6%), majd az értelmiségiek, az érettségizett szakközépiskolások és érettségizett szakmunkások következnek, legkevesebb a betanított és segédmunkások aránya (6,4%). Mezőgazdasági munkás egy sincs, ahogy a látogatók között sincs.

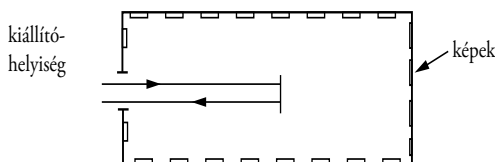
A 200 személy képnézőtípusba sorolásának hi-telességét alátámasztják azoknak a vizsgálatoknak a tapasztalatai, amelyekre 11 múzeumban, illetve kiállítóhelyiségben 19 kiállításon tettünk szert, kb. 5000 látogató kikérdezése során.

A kiállítóhelyiségben való viselkedés, a képné-zési szokások alapján négy alaptípust, ezen belül további négy altípust különböztethetünk meg.

I. A „kívülről irányított” közömbösek

A látogatók 17 százaléka tartozik ebbe a csoportba (3. hely). A látogató bemegy a kiállítóhelyiségbe, megáll, körülnéz, majd kimegy. Bizonytalan mozgás jellemzi, az egész felületes áttekintése. (A kérdezőbiztost rendszerint elutasították, kevesen voltak hajlandók a beszélgetésben részt venni.)

I/a. ábra



A kiállítóhelyiségben *eltöltött idő*: néhány perc. A 8 látogatótípus közül a legkevesebb időt ez a csoport fordítja a kiállítás megtekintésére. Arra a kérdésre, mi határozza meg, hogy mennyi időt tölt a múzeumban, válasz: „attól függ, hogy mennyi időm van.”

Ebbe a típusba minden rétegből, minden foglalkozási és korcsoportból tartoznak kiállításlátogatók. Valamivel több a nő, mint a férfi (54%–46%; holott a múzeumlátogatók között a nő–férfi arány fordított). Egy csoport jelentősen kiemelkedik: az érettségizett szakközépiskolásoké.

A kérdőívből kiderül, hogy ezek a látogatók véletlenül tévedtek be a kiállítóhelyiségbe, és véletlenszerűen, ritkán járnak múzeumba, a múzeum egészéről alig, a kiállítóhelyiségben látható kiállításról pedig semmit sem tudnak.

Kedvenc festőjük vagy nincs, vagy Munkácsy. Rajta kívül más művészt nem ismernek, megnevezni nem tudnak. Kedvelt festészeti műfajuk: a

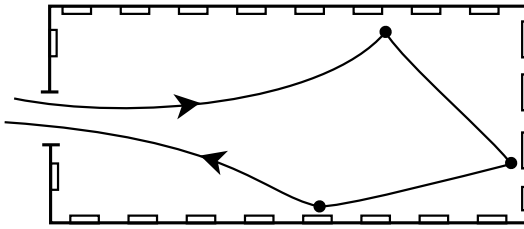
történelmi festmény és az egyházi festészet. A festmények, a festészet lényege szerintük: a mondani-való. A kép feladata, hogy tanítson, ideológiai nézeteket közvetítsen és alakítson ki a nézőben.

Véleményüket a kiállításról egyszerű tömondatokban közlik. Ítéleteik sommásak, túl általánosak, nem a konkrét kiállítás és nem a konkrét festmények határozzák meg, hanem eleve rendelkeznek néhány sztereotip válaszmával, előítélettel terhes hiedelmekkel, és azokat ragasztják rá a legkülönbé-
lebb kiállításokra, legkülönbélebb festményekre is. Véleményükhöz mereven ragaszkodnak. Azt hiszik, hogy illik kiállításra járni. Nem belső késztetésnek, hanem vélt külső elvárásnak tesznek eleget. A kiállítás-hoz, a bemutatott festményekhez valójában semmi közük sincsen. Magatartásuk érdektelenséget, közömbösséget fejez ki. Továbbá: nagyon is határozottan tűnő véleményeikkel ellentétben viselkedésük határozatlan, nagyfokú bizonytalanságot, szorongást tükröz. A tömegkommunikációs eszközök és az iskola által beléjük sulykolt és saját véleményként előadott közhelygyűjtemény megtévesztő, valójában nem tudnak mit kezdeni a látottakkal. A kiállításra járás ürügy. A festménynézésnek még az érzékelési szintjéhez sem jutnak el, befogadásról en-nél a csoportnál egyáltalán nem beszélhetünk.

Nem látják a képeket. Véleményük eleve preformált, nincs köze az egyes műhöz. Munkácsyról, Csontváryról, de még Vasarelyről is ugyan-
azt mondják. Ugyanakkor határozott esztétikai teóriájuk van, amit abba beleilleszhetnek vélnek, elfogadják.

Amikor azt a feladatot kellett megoldaniuk, hogy az általunk kiválasztott képet nézzék meg (öt percig), majd a képnek hátat fordítva emlékezetből idézzék fel, nem használták ki a rendelkezésre bocsátott időt, és nagyon hiányosan, felületesen tudták csak visszaidézni a látottakat. Hiányos emlékezésüknek és rossz felidézési képességüknek megfelelően a címadás feladatában sem jeleskedtek. Általános, jellegtelen címekkel illették a festményeket.

A látogatók 13,5 százaléka tartozik ebbe a csoportba (4. hely). A látogató bemegy a kiállítóhelyiségbe. Nem áll meg, nem néz körül. Odamegy néhány képhez; nem áll meg, de meg-nézi. Kimegy a helyiségből. Bizonytalan, de gyors mozgás jellemzi, az egész felületes áttekintése és néhány részlet felületes kiemelése. (A kérdezőbiztost rendszerint elutasítják, kevesen voltak hajlandók a beszélgetésben részt venni.) A kiállítóhelyiségben eltöltött idő: néhány perctől fél óráig (7. hely).



I/b. ábra

A múzeumlátogatás időtartamát meghatározó okok: „mennyi időm van”, „mennyire tetszik az anyag”.

Hasonlóan az I/a. típushoz, ebbe a csoportba is minden foglalkozási és korcsoportból tartoznak kiállításlátogatók. Itt azonban a férfiak aránya magasabb, mint a nőké.

Az I/b. típushoz tartozók is véletlenül jutottak be a kiállítóhelyiségbe, alkalmoszerűen, ritkán járnak múzeumba. A múzeumból csak általános és kevés ismeretanyaguk van, a kiállításról semmi.

Kedvenc festőjük: Munkácsy, Munkácsyt tartják „a” magyar festőnek. Ismerik még és kedvelik is Paál, Benczúr, Székely, Michelangelo és Leonardo műveit. Ez a csoport a legelutasítóbb az izmusokkal és a nonfiguratív művészettel szemben. Az előző csoporthoz hasonlóan a képtől azt várják, hogy mondanivalója legyen és tanítson.

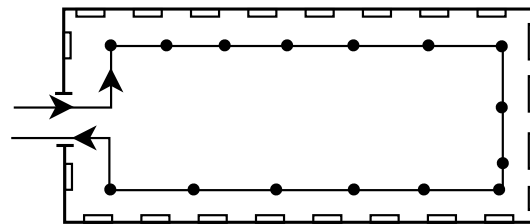
Véleményük és magatartásuk is nagymértékben megegyezik az I/a. típuséval. Lényeges különbség: a festményválasztás aktusa. Bár a közhelyszerű megfogalmazásmód, a sommás általánosítások itt is elfedik a lényegi viszonyulási módot, a véleményekből kihámozható, hogy az előző csoportnál jobban figyelnek a képekre, pontosabban: néhány kiválasztott képre, sőt: itt már regisztrálható az a tény, hogy egyáltalán figyelnek egy-egy műre. Véleményük határozottságával ellentétben magatartásuk bizonytalan. Nemigen tudnak mit kezdeni a kiállítással, a képekkel. Mégis: itt kezdetünk beszélni a befogadás első lépcsőfokáról. A mű esztétikai tartománya számukra rejtve marad. Az elfogadásnak és az elutasításnak is elvi-világnézeti okai vannak, ezek azonban nem adekvátak a mű hordozta ideológiai alapállással, jóformán alig van ahhoz közük.

Mindkét I. csoporthoz tartozók azt vetítik rá a műre, amit látni akarnak. Ez a „belelátás” mindig túl általános, túl sommás, nem tartalmaz személyes elemeket sem a műre, sem a műbefogadóra vonatkozóan. Az I/a. csoportnál a túlságos távolság, az érdektelenség, a személytelenség miatt nem is jöhet létre élmény. Az I/b. csoportba tartozóknál is csak

felületi műbefogadásról beszélhetünk, nem valódi folyamatról. Az I/a-hoz tartozók maguk zárkóznak el attól a szituációtól, amikor a kép egyáltalán elkezdhetné kifejteni hatását, de ez igaz az I/b. csoportbeliekre is, még ha ők kiválasztanak is megtekintésre egy-két művet.

II. A „kívülről irányított” érdeklődők

A látogatók 25,5 százaléka tartozik ebbe a típusba (1. hely). A látogató bemegy a kiállítóhelyiségbe. Rögtön odamegy az első képhez, majd sorba végigmegy. Minden egyes kép előtt megáll, megnézi. Kimegy a helyiségből. Lassú, egyenes mozgás jellemzi, minden képet megnéz, de az *egészről* nincs áttekintése. (A kérdezőbiztos ebből a csoportból senki nem utasította el, valamennyi megszólított hajlandó volt a beszélgetésben részt venni.) A kiállítóhelyiségben eltöltött idő: 2–3 óra között (2. hely).



II/a. ábra

A múzeumlátogatás időtartamát meghatározó ok: „az anyag nagysága”.

Korukat, foglalkozásukat, nemüket tekintve egyes típus, de értelmiségi foglalkozású ebbe a csoportba nem tartozik. Jelentősen kiemelkedik egy foglalkozási csoport: a kiállításlátogató munkások zöme tartozik ide.

Ritkán, de rendszeresen járnak múzeumba, kiállításokra. Képzőművészeti ismeretanyaguk hiányos, kevés.

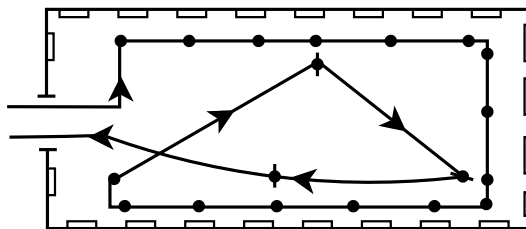
Kedvenc festőjük: Munkácsy és általában a 19. századi, főként magyar festészet képviselői. Kedvelt műfajuk a portré és a genre, életkép. A festmények lényege szerintük is a mondanivaló. A képektől elsődlegesen és főként azt várják, hogy életszerűek legyenek, hasonlítsanak arra, amit ábrázolnak, másolják a valóságot, azonosuljanak a látható világgal. Fontos, hogy könnyen érthető, azonnal felismerhető legyenek.

Véleményüket egyszerű bővített mondatokban fogalmazzák meg. Még főként közhelyszerű, sablonos a megfogalmazási mód, erősen kívülről

irányított, személytelen. Nem a konkrét kiállításról és nem a konkrét képekről beszélnek. Amit elmondanak, bármelyik kiállításra és bármilyen képre elmondható volna. Véleményükhöz nem ragaszkodnak, könnyen befolyásolhatók, meggyőzhetőek. A múzeum, a kiállítóhelyiség számukra szentély, megtekintése eseményszámba menő szabadidőtöltési forma, ünnepi alkalom. Magatartásuk bizonytalan, visszafogott, megilletődött, csendes. Nem szoronganak, mint az I. csoporthoz tartozók, de nem is oldottak, mint a III. csoporthoz tartozók. Úgy viselkednek, mint akik idegenek között vannak, még ha szívesen vannak is ott.

Az ide tartozók bizonyos megszokott kifejezőmódokat, képi formákat kedvelnek, személyes viszonyulás helyett sablonválaszokkal intézik el a műveket. Nagyon nehéz megítélni, hogy a II. csoporthoz tartozók át tudják-e adni magukat egyáltalán az élménynek.

Az emlékezetbe vésésre kapott öt perccel pontosan, lelkiismeretesen felhasználták. A felidézéskor leltárszerűen sorolták fel, hogy mi látható a képen. Kizárólagosan a tárgyi elemeket sorolták fel, sem értelmezésre nem vállalkoztak, sem formai eszközökkel a kép leírására. A címadás feladatának ötletlenül tettek eleget: közhely-, szokványcímeket adtak vagy egy-egy tárgyi elemet kiemelve, ezt ragasztották címkeként a képre.



II/b. ábra

A látogatók 19,5 százaléka tartozik ebbe a típusba (2. hely). A látogató bemegy a kiállítóhelyiségbe. Rögtön odamegy az első képhez, majd sorbamegy. Minden egyes kép előtt megáll, megnézi, az egészet nem. Közben kiválaszt néhány képet, amelyhez visszamegy. Megáll, újból megnézi. Majd elhagyja a helyiséget. Lassú, egyenletes mozgás jellemzi, a minden egyes megnézése, az egyes részek kiemelése, de az egészről nincs áttekintése. (A kérdezőbiztost ebből a csoportból senki nem utasította el, valamilyeni megszólított hajlandó volt a beszélgetésben

részt venni.) A kiállítóhelyiségben eltöltött idő: 3 óra, 3 óránál több. A nyolc látogatótípus közül a legtöbb időt ez a csoport fordítja a kiállítás megtekintésére.

A múzeumlátogatás időtartamát meghatározó okok: „az anyag nagysága”, „mennyire tetszik az anyag”.

Korukat, foglalkozásukat, nemüket tekintve vegyes típus. A II/a-val szemben ide értelmiségi foglalkozásúak is tartoznak (kizárólag az idősebb korosztályból). Ritkán, de rendszeres múzeum- és kiállításlátogatók.

Kedvenc festőjük: Munkácsy, a 19. századi akadémikus és naturalista festők, a reneszánsz és a manierizmus jelentős, közismert alkotói. Kedvelt műfajuk: a portré, a genre és a csendélet. Elvárásaik a II/a. csoportéval teljesen azonosak. A kép legyen élethű, könnyen felismerhető, hasonlítson arra, amit ábrázol. A könnyen érthetőség nem olyan feltétlen kritérium már, mint az előző csoportnál.

Véleményük, magatartásuk a II/a. csoportéval nagyjából megegyező. Kevésbé bátortalanok, mint ők, és a közhelyszerű megfogalmazásmodba, a sztereotípiák közé becsúszik egyénibb megfogalmazású mondattöredék is. A véleményekből nehezen, de kihámozható az a törekvés, hogy a konkrét képre reagáljanak. Olykor egy-egy jelből töredékesen felismerhető az a konkrét mű, amelyről beszélnek, főként akkor, ha azokról a képekről van szó, amelyekhez önként visszatérnek.

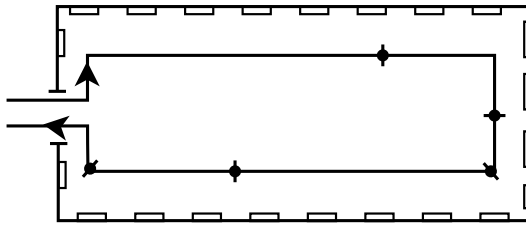
Már a II/a csoportnál is jelzésekből kiolvasható, hogy létrejön katarzis, a II/b. csoporthoz tartozóknál ennek megléte a nyilatkozatokból is kiderül. A művek belső formarendszerét nem érzik, nem érzékeli a festmény formai alkotóelemeit, nem reagálnak a festmény plasztikai jeleire. Nagyon gyakran a néző egyszerűen nem is érti, miről van szó a képen. Mégis beszélhetünk a befogadás folyamatáról, mert a konvencionális jelek segítségével képesek dekódolni a festmények bizonyosfajta jelentésrétegeit.

A tárgyyszerű, leltárszerű emlékezetbe vésés módja a jellemző itt is, és a felidézés is ugyanilyen. A cím, amit a képre ruháznak, közömbös, nem érinti a kép lényegét, és nem árul el semmit a személy és a mű kontaktusáról.

III. A „belülről irányított” érdeklődők

A látogatók 10,5 százaléka tartozik ebbe a típusba (5. hely). A látogató bemegy a kiállítóhelyiségbe. Körbenéz, majd körbejárja a termet. Nem áll meg a képek előtt, csak néha-néha. Mielőtt kimegy, újból

körülnéz, és így távozik a helyiségből. Gyors, egyenletes mozgás jellemzi, az egész gyors áttekintése.



III/a. ábra

A kiállítóhelyiségben eltöltött idő: 1–2 óra között, de közelebb az egyhez (4. hely).

A múzeumlátogatás időtartamát meghatározó okok: „az anyag nagysága”, „mennyi időm van”, „mennyire érdekes”.

Ebbe a csoportba főként a magasabb iskolai végzettségűek tartoznak: egyetemi hallgatók és egyetemet végzettek.

Gyakori, rendszeres kiállításlátogatók. Képzőművészeti ismereteik az átlagot meghaladják, a múzeumot is ismerik, és a kiállítóhelyiségben látható kiállításról is informálódtak előzetesen.

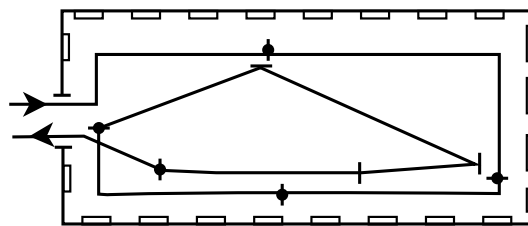
Kedvenc festőjük: Munkácsy és Csontváry, impresszionista és posztimpresszionista művészek. Kedvelt műfajuk: a tájkép. A képekben a leglényegesebb számukra, hogy mit fejeznek ki, milyen hangulatuk van, és a nézőből milyen hangulatot váltanak ki. Fontos az életszerűség, ez azonban itt már más kategória, mint az előző csoportoknál; Csontváry képeit is élethű, realista festményként élik át.

Véleményük határozatlan, könnyen befolyásolható, de már számos egyéni megnyilvánulást tartalmaz. Nyelvtanilag is összetettebb, gazdagabb. Magatartásuk határozott, ők már otthonosabban mozognak a kiállítóhelyiségekben. A konkrét kiállításról és a konkrét képekről mondanak véleményt, főleg a kiállítás egészére lehet ráismerni annak alapján, ahogyan leírják.

A III. csoportba tartozóknál beszélhetünk valódi befogadási folyamatról, valódi esztétikai élményről. A hangulatok keresése gazdag érzelmi-gondolati viszonyulást tükröz. A III. csoportba tartozóknál nagy intenzitásbeli különbségek mutatkoznak az átélésben. A mű valóban a kifejezés eszköze számukra, több réteg felfejtésére vállalkoznak. A képi nyelv ismeretében, a tanult ismeretek birtokában kulturális, történeti, esztétikai elemzésekre, összehasonlításokra képesek.

Az I. csoport homogenitása a megtanulható ismeretek hiányának, a képi nyelv iránti sükettségnek, a kívülről irányítottágnak a következménye. A III. csoport homogenitását – a fel-felbukkanó egyéni átélésmódok ellenére is – az ismeretanyag, a képi nyelv ismerete biztosítja. A mű és nézője kapcsolatát nagymértékben meghatározza, hogy a néző milyen képi információk felvételére, megértésére és lefordítására képesített.

A látogatók 6,5 százaléka tartozik ebbe a típusba (6. hely). A látogató bemegy a kiállítóhelyiségbe. Körbenéz, majd körbejárja a termet. Nem áll meg a képek előtt, csak néha-néha. Közben kiválaszt néhány képet, amelyikhez visszamegy. Megáll, újból megnézi. Majd mielőtt kimegy, újból körülnéz és így távozik a helyiségből. Gyors, egyenletes mozgás jellemzi, az egész gyors áttekintése és a részek kiemelése.



III/b. ábra

A kiállítóhelyiségben eltöltött idő: 1–2 óra között, de leginkább kettő. (3. hely). A múzeumlátogatás időtartamát meghatározó okok: „az anyag nagysága”, „mennyi időm van”, „mennyire érdekes”, „mennyire tetszik az anyag”.

Csaknem kizárólag magasabb iskolai végzettségűek tartoznak ehhez a csoporthoz, akik gyakori, rendszeres kiállításlátogatók. A nem egyetemi végzettségükről kiderül, hogy amatőr képzőművészek.

Kedvenc művészüik: Csontváry, Van Gogh és Rodin, ismerik és kedvelik Szinyeit, Ferenczyt, a nagybányaiakat, a francia impresszionistákat, posztimpresszionistákat. Ez a csoport a legtoleránsabb a nonfiguratív művészeti alkotásokkal szemben. Kedvelt műfajuk: a tájkép és az interieur. A festményben számukra is a kifejezés és a hangulat a lényeg.

Magatartásuk és véleményük is a III/a. típuséhoz hasonló. Annak alapján, ahogy a festményekről beszélnek, határozottan felismerhető a konkrét mű. Akárcsak a III/a-hoz tartozók, szívesen vásárolnak katalógusokat, reprodukciókat. A kiállításon oldottan, otthonosan viselkednek. Magatartásukon jól látszik, hogy magáért a képzőművészeti

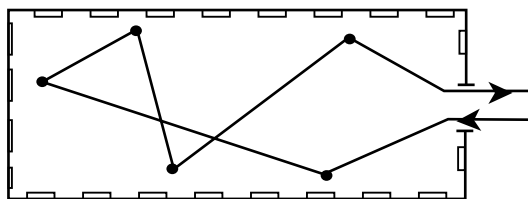
kiállításért, a képek kínálta élményért, örömet járnak kiállításra. Véleményük kifejtésekor sok szakmai zsargont használnak, törekszenek a kép több szempontú leírására. A személyes élményt, a képek nyújtotta örömet elbújtatják a látszólag tárgyilagos megközelítésmód mögé. Szinte elfojtják a kínálkozó asszociációkat, a személyes történeteket, amelyek a katarzis folyamán előkerülnének. Visszaterelik mondandójukat az objektívnek ható szinthez, képi elemekhez, történeti ismeretanyaghoz vagy a festő személyéhez. A gazdag érzelmi-gondolati viszonyulás olykor átcsap sekélyes érzélgősségbe, ahonnan azonnal átváltak személytelen hangvételbe. Kilépnek a szituációból, majd még fegyelmezettebben terelik vissza magukat. A festmény indulati feszültségeket kelt, és fel is oldja őket.

Az emlékezeti képleírás feladatát ők oldoták meg legkorrektebbül. Igaz, a legtovább és láthatóan a legfigyelmesebben ők nézték a festményt. (Az I. és IV. csoportokba tartozók nem használták ki az adott időt, a III. tagjai szerették volna túllépni.) Valóban azt mondták el, ami a képen és képben van, és érzelmileg is azonosulva értelmezték.

Szívesen vállalkoztak a címadás feladatára, beleélték magukat a szituációba (a feladat pontosan így hangzott: „Egy festő barátja kiállításra készül, ezért megkérte Önt, segítsen címet adni a képeknek”). Nagyon gyakran ismert képek címeivel illették a művet.

IV. A „belülről irányított” szakértők

A látogatók 4,5 százaléka tartozik ebbe a típusba (7. hely). A látogató bemegy a kiállítóhelyiségbe. Rendszertelenül járkál a képek között, némelyik előtt megáll, megnézi. Mielőtt kimegy, újból körülnéz, és így távozik a helyiségből. Gyors, egyenlőtlen mozgás jellemzi, az egész és a részek egyenetlen áttekintése. (A kérdezőbiztost töviről-hegyire kifaggatták, és csak aztán voltak hajlandók a beszélgetésben részt venni.)



IV/a. ábra

A kiállítóhelyiségben eltöltött idő: ½–1½ óra között, de inkább ½ (6. hely). A múzeumlátogatás időtartamát meghatározó okok: „az anyag minősége, színvonala”, „a hangulatom”.

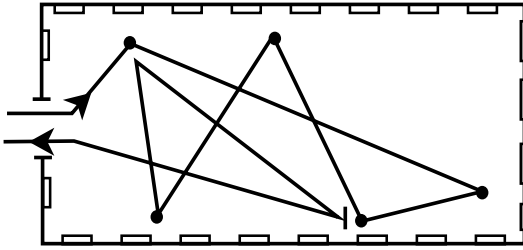
Szakmabeliek, műgyűjtők, amatőr képzőművészek tartoznak ebbe a csoportba. Gyakori, rendszertelen kiállításlátogatók. Kedvenc festőjük: Csontváry, Van Gogh, Chagall, Vasarely, Egyri, a posztimpresszionisták, de expresszív-szürrealis stílusú művészek is. Kedvelt műfajuk nincs. A festményekben legfontosabb számukra a szín. Választásukat formai szempontokkal indokolják, a képet formai alkotóelemei szerint közelítik meg.

Véleményük és magatartásuk is határozott. Értéktéletüket és személyes élményeiket is elmondják. Valóban a kiállításról, a képekről beszélnek, de előtérbe kerül az „én” és a festmény kapcsolata, kölcsönhatása. A III. típusba sorolhatóak a konkrét műről beszélnek, a IV. típushoz tartozók inkább arról, hogy a konkrét mű bennük hogyan jelenik meg, hogyan tükröződik vissza. Alkalmazzák ugyan a szakkifejezéseket, a szakmai tolvajnyelvet, de csak utalásszerűen, másodlagosan. Hangsúlyozottan egyéni megnyilvánulásokra törekszenek, adnak arra, hogy véleményük eredeti, egyéni legyen. Magatartásuk némileg fölényes, érződik rajtuk a birtokon belüliek biztonsága. Meggyőződésük, hogy csak ők értik a műalkotásokat, a művész őértük hozta létre a műveket, nélkülük nincs képzőművészet. Itt teljes szerepazonosulásról beszélhetünk.

Beleélik magukat az alkotás folyamatába, újraélik a művet. Közben szinte kötetlenül asszociálnak, és a mű előhívta emlékeiket, élményeiket nem is igyekeznek kordában tartani. Gátlástalanul kitárulkoznak a festmény ürügyén. Sajátosan megélt eseményekkel hozzák összefüggésbe a műveket. A katarzis nagy hőfokú. Az indulati feszültség nyílt, szubjektív elágazásokban manifesztálódik. A mű hívóeszt: azt is bele lehet látni, ami tárgyszerűen, valóságosan nincs is benne.

Amikor emlékezetből kellett rekonstruálni az általunk kiválasztott képet, olyan tartalmi, tárgyi, formai elemeket is mondtak, belevetítettek, ami nem volt rajta a képen. Főként: színesebbé, harsányabbá alakították a képet, és több színt képzeltek bele, mint ami valójában rajta volt.

A festménynek adott címek szokatlanok, személyes jellegűek, a kép kiváltotta érzelmi hőfokra és szubjektív élményeikre utalók.



IV/b. ábra

A látogatók 3 százaléka tartozik ebbe a csoportba (8. hely). A látogató bemegy a kiállítóhelyiségbe. Rendszertelenül járkal a képek között, némelyik előtt megáll, megnézi. Közben kiválaszt néhány képet, amelyikhez visszamegy. Mielőtt kimegy, újból körülnéz, és így távozik a helyiségből. Gyors, egyenetlen mozgás jellemzi, az egész és a részek egyetemes áttekintése. (A kérdezőbiztost előbb töviről-hegyire kifaggatták, és csak aztán voltak hajlandók a beszélgetésben részt venni. Vagy nagyon hosszúra nyúltak a beszélgetések, vagy félbemaradtak.) A kiállítóhelyiségben eltöltött idő: ½–1½ óra, de inkább 1½ (5. hely). A múzeumlátogatás időtartamát meghatározó okok: „az anyag minősége, színvonal”, „a hangulat”, „mennyire tetszik az anyag”.

Hivatásos képzőművészek, szakmabeliek tartoznak ebbe a csoportba. Nagyon gyakori, de rendszeretlen kiállításlátogatók.

Kedvenc művészek: Chagall, Moore, Vasarely, az izmusok, főként expresszív-szürrealis tendenciák képviselői, Klee, Vajda, a mai magyarok közül Barcsay, Vilt, Schaár.

Kedvelt műfajuk nincs. A IV/a. csoporthoz hasonlóan a kép lényegét számukra a szín, a színviszonyok jelentik és a különféle formai elemek (kompozíció, festésmód, vonalstruktúra, ecsetkezelés stb.) hordozzák.

Véleményük is, magatartásuk is megegyezik a IV/a. csoport tagjaival. Fogalmazás módjuk egy árnyalattal bizarrabb, és a túlzott eredetiségre, személyességre törekvésnek az a következménye, hogy olykor már el is szakadnak a konkrét műtől. A kép ürügy arra, hogy önmagukról beszéljenek. A mű és az én kapcsolata rangsorcserevel itt átvált az én és a mű kapcsolatába.

A kép szinte mindig gyermeki élményt idéz fel bennük, amelyet nagy indulati töltéssel el is mesélnek. A mű sokfajta feszültséget mozgat meg bennük.

Az emlékezetből képleírás és a címadás feladatánál szinte újraalkotják a festményt, egészen

szorosan közelítenek az alkotás folyamatához. Címeik extrémek, egzaltáltak, olykor teljesen érthetetlenek, semmi közük a képhez, ugyanúgy, ahogy a kép felidézésénél is gyakorta az volt a benyomásunk, hogy nem ugyanazt a képet látjuk, ők valami egész másfajta, nyilván bennük élő képi élményről, képi anyagról beszélnek.

Az egyes típusok hasonlóságai és különbségei

Az I. típusba tartozók véleménye határozott, magatartása határozatlan;

a II. típusba tartozók véleménye határozatlan, magatartása határozatlan;

a III. típusba tartozók véleménye határozatlan, magatartása határozott;

a IV. típusba tartozók véleménye határozott, magatartása határozott.

Az I-es és IV-es típusba tartozók főként egyedül járnak kiállításra, de szívesen magyaráznának partnereknek. A II-es és III-as típusba tartozók nem egyedül járnak kiállításra, de egyedül szeretnének járni, és nem vállalnának kép- vagy kiállításmagyarázást.

Az I-es és II-es típusba tartozók véleményét nyelvtani szegénység jellemzi. Mintha nem is magyarul beszélnének. Nem kritizálnak, mindent elfogadnak. Hiányosságokat, hibákat nem fedeznek fel, mindennel egyetértenek. Ha egy kép nem tetszik nekik, azt is inkább a közömbös kategóriába sorolják, s ha végképp nem, azt nagyon óvatosan fogalmazzák meg. A kiállítás idegen közeg számukra. Képzőművészeti ismereteik igen kezdetlegesek, alacsony szintűek. Munkácsyt sem ismerték fel, nem tudták azonosítani, amikor Munkácsy képét aláírás, név és cím nélkül szerepeltették a kiállításon. A kiállítóhelyiség bejárata melletti falakon kiállított két hatalmas Csontváry-kép mellett vagy úgy mentek el, hogy észre sem vették: ott képek vannak, vagy egészen mást láttak bele, hiedelmeiket vetítették vissza (Feszty-körkép, Benczúr, Munkácsy stb.). E két típusba tartozó kiállításlátogatóknak valójában nincs vizuális kultúrájuk, képet nézni és látni nem tudnak. Ide tartozik a látogatók 75,5 százaléka.

A III. és IV. típusba tartozók nevezhetőek valódi kiállításlátogatóknak, valóban festménynézőnek és -befogadónak. Ők azok, akik otthon vannak a kiállítótermekben. Felismerik és tudják azonosítani a műveket. Van vizuális kultúrájuk, járatosak a képzőművészetben, és tudnak képet látni. Mindössze a látogatók 24,5 százaléka tartozik ide.

Az egyes típusokon belüli altípusok között is vannak hasonlóságok.

Az „A” altípusokhoz tartozók válasza – a másikhoz képest – mindig rövidebbek és konvencionálisabbak. Jobban kötődnek a tanult anyagokhoz, az iskolában, tv-ben, újságban elsajátítható képzőművészeti formulákhoz. Ismereteik inkább tartalmi vonatkozásúak. Kevesebb a képzőművészeti ismeretanyaguk, kevesebb művészt kedvelnek. A másik altípushoz képest mindig kevesebb időt töltenek a kiállításon.

Leglényegesebb különbség: nem választanak ki egy-egy művet, és nem mennek vissza egy-egy műhöz. Az interjú elkészülte után szívesen végigmentek velünk még egyszer a kiállításon, szívesen megnézték újra minden egyes képet, de a három skálájú preferenciateszt kívánta feladatot nem szívesen oldották meg, mert nem szívesen választottak nagyon tetsző és nagyon nem tetsző képeket.

Az „A” altípusba mindig több személy tartozik a csoport egészéből, mint a „B”-be.

Az „A” altípusba tartozók között többségben vannak a nők, az idősebbek és a csoporton belüli alacsonyabb iskolai végzettségűek. Ide tartozik a látogatók 57,5 százaléka.

A „B” altípusokhoz tartozók válasza hosszabbak, kevésbé konvencionálisak, több egyéni megítélést tartalmaznak. Főként formai problémákkal foglalkoznak. Több a képzőművészeti ismeretanyaguk, több művészt tudnak megnevezni, és többet is kedvelnek. Mindig több időt töltenek a kiállításon, mint az „A” altípushoz tartozók.

Leglényegesebb különbség: mindig kiválasztanak néhány művet, amelyikhez visszatérnek, és

külön is, újból megnézik. Az interjú elkészítése után nem szívesen beszéltek a tetsző és nem tetsző képekről. Az „A” altípusnál a preferenciatesztben a képek legtöbbször a közömbös besorolást kapta, a „B” altípusba tartozóknál a szóródás változatosabb. A „B” altípusba mindig kevesebb személy tartozik. Többségében vannak a férfiak, a fiatalabbak és a csoporton belüli magasabb iskolai végzettségűek. Ide tartozik a látogatók 42,5 százaléka.

Az „A” altípusba tartozók válasza személytelenebbek, látszólag objektívabbak és a képekhez mégis kevesebb közük van, mint a „B” altípusba tartozóknak, akiknek válasza személyesebbek, szubjektívabbak. A „B” altípusba tartozók a formai kérdéseken keresztül a képről és a képekkel való kontaktusukról is többet mondanak, mint az „A” altípusba tartozók, akik pedig látszólag a tartalmi kérdésekkel foglalkoznak inkább, mégis jobban ki térnek a kép elől.

Az I-es és II-es típusoknak a művel való kapcsolata elsődlegesen szociológiailag, kulturálisan determinált. A III-as és IV-es típusoknak a műhöz való viszonya pedig pszichológiai és esztétikai megközelítésben fejthető meg.

A közlemény a szerkesztőségbe érkezett: 1976. V. 20.

Első megjelenés: *Magyar Pszichológiai Szemle*, 1979. 1. szám

https://real-j.mtak.hu/5290/1/MagyarPszichologiaiSzemle_36.pdf



Csontváry Kosztka Tivadar: Castello mare di Staba, 1902. o. v. 101x120, Janus Pannonius Múzeum, Pécs

A VIZUALITÁS MINT KORUNK GYERMEKBETEGSÉGE

DOI 10.35402/kek.2024.5.12

Akár az európai kultúra történetéből indulunk ki, akár a személyiségfejlődésből, a képek helyét veszi át a leírt, a nyomtatott szöveg, az irodalom. A román és gótikus templomok falán a freskók képes történetek, a képregények ősei (nemegyszer még szöveges feliratok, szóbuborékok, szöveges szalagcskák is találhatóak), Biblia Pauperorum, a szegények bibliája az írástudatlanok számára. Űlnek a templomban, hallják, és többé-kevésbé nem értik a pap latin nyelvű felolvasását, éneklük a latin nyelvű zsolnárokat, akár egy isten háta megettől faluban, valahol a periferián, vagy akár a korai városokban, közel a centrumokhoz, s közben látják mindig ugyanazt a képet, képsorokat a templom falán, ugyanarról az isteni közvetítőről ugyanazokat a példázatokat. Az egyedi az univerzálisban legfeljebb a saját védőszentjük, a helyi közösség, a templomé, de az is olyan attribútumokkal, általános megjelenítésben, hogy a netán arra tévedő vándorlegények, kóbor mutatványosok és más idegenek is pontosan értsék, miről van szó. Kép-mutogatók, akik összetekert képsorokat bontanak szét, közismert erkölcsi prédikációkat, közszájon forgó fabulákat s leginkább ó- és újszövetségi történeteket megjelenítve: a mozinak az őse a kép-mutogató kikiáltók képsorainak és előadott szövegeinek együttese. Képzletük el-elkalandozik, megtöltik a látványt saját képzelgéseikkel, átélt élményeikkel, vágyaikkal, legalábbis az adott keretek között, amennyit hitük, értékrendjük, szerepük engedélyez.

Kezdetben még a kódexekben is hangsúlyos szerepe van a képeknek, később már csak az iniciálékban. Az írott szó kevesek tulajdona, Berry hercege is inkább képes kalendáriumot rendel, s csak lassan terjed az írás a papoktól az arisztokráciát szolgáló világi értelmiséghez.

A könyvnyomtatást is Kínában találták fel, akárcsak a plakátokat. Csakhogy a gyönyörű, lenyűgöző plakátokra (melyeket Phenjanban láttam kiállítva) a 2–3. századi koreai császárságnak semmi szüksége nem volt, nem akartak ők önmagukon kívül senkihez se szólani, üzenetet közvetíteni; egy hierarchikusan szervezett, abszolút centralizált társadalomban felesleges luxus a könyv is, a plakát is. A reformáció hozza magával a társadalmi nyilvánosságok iránti igényt. A piac és a templomtér újra fórum, mint

egykor a görög városállamokban. De ott még elég volt a beszéd, a közvetlen párbeszéd, a színház, az agóra, szemtől szemben terjedt az ismeret az istenek viselt dolgairól, a történelemről, az emberi viszonyokról, a létezés hétköznapi és ünnepi szabályozóiról. A reformáció, ha nem is a mai értelemben vett arctalan tömeghez kívánt szólni, de több emberhez, mint egy templomot használó közösség, egy zárt falusi közösség, vagy egy meghatározható, viszonylag zárt társadalmi csoport, rend, réteg. Már nem volt elég a prédikáció. Kifelé fordultak, a templomok falán megjelent sokszorosított grafikák, rézkarcok Luther és Kálvin manipulációs eszközei. Ahogy a kép mindig is az, a katolikus freskók is természetesen. Ezek között a plakátok között azonban egyre több a hirdetés, a szöveges, feliratos.

Kell tudni olvasni. A polgárságnak, a kereskedőknek, az utazóknak, a meglendült, mozgásban jött világ követéinek. A templomokban lemeszelik a freskókat. A kép elveszti kizárólagosan szakrális, vallási funkcióját. Freskók, szekkek, fali képek helyett táblaképekkel lesznek tele – előbb nem a templomok, hanem a lakások, az üzletek, a mindennapi létezés keretei, székelyei. A táblakép individuális igényeket szolgál, s a hétköznapi emeli a nem mindennapi szintjére.

Az ellenreformáció ellentámadása a barokk, az első elsöprő mértékű képteremelés, a mai szórakoztató-, szolgáltatóipar képdömpingjének csírái itt növekszenek, burjánzanak, de itt még szó sincs kiüresedésről, lobog a magasra hevített hit expresszív, szívbe markoló lángja, a mai giccs számos kelléke itt s ekkor alakul ki. A reformáció járja a maga útját, társadalmi hozadéka az újság, az írásra, írásos hírközlésre, verbális információra alapozott sajtó elterjesztése és az írott művek, az irodalom népszerűsítése – amibe a 18-19. században már a szalonok, a nagypolgárság mellett az arisztokrácia is bekapcsolódik.

Az újság és a könyv lesz a tudás és a műveltség forrása, a tudomány eszköze, a racionalizmus, a felvilágosodás példatára. (Hogy az írott szó, a sajtó mit jelent az európai társadalom történetében, változásaiban, azt Habermas elemezte a könyvdömpingből kiemelkedő, rendkívüli jelentőségű munkájában. A társadalmi nyilvánosság szerkezetváltozásában.) A műveltség

terjedése az iskolákon, az írás megtanításán alapul. Az írás a verbális gondolkodás szükséges kifejezési formája. A 18-19. századra már az alsóbb néprétegek is tudnak legalább egy keveset írni, olvasni a kalendáriumokat, és felolvasni a Bibliát.

A szociáldemokrata párt az 1890-es években már nemcsak nyolcórás munkaidőt követel, hanem jogot a napi nyolcórás művelődéshez, pl. az olvasáshoz, az iskolába járáshoz.

Amerikában az 1890-es években jön létre a képregény a valódi irodalom pótlékeként, tömeges médiumként, s már hódít a fénykép, kiszorítván a táblaképet eredeti funkcióiból.

Dióhéjban a kultúra történetéből. S most még dióhéjban a lélektanból is, az egyedfejlődésből. Minden emberi lény nemcsak a biológiai evolúció állomásait reprodukálja méhen belüli élete során, hanem egyedi léte is az emberiség fejlődésének reprodukálásával kezdődik. Viszonylag későn jelenik meg az álomkép (8-9 hónapos korban), s viszonylag későn a képzelet működése. A 3-4-5 éves gyermek számára a rajz a természetes kifejezőeszköz, a kép az adekvát nyelv, képileg gondolkodik, s képekben találja meg, képekben képes kifejezni érzelmeit, szorongásait, helyét a világban, kapcsolódásait. 6-7 évesen is képek révén tájékozódik, orientációs bázisai a közvetlen környezet tárgyi elemei, a színek, a formák s lassan a tér. Mihelyt a síkszemléletet felváltja a térszemlélet, háttérbe szorulnak a képi elemek a gondolkodásban, és megjelennek a verbális, intellektuális elemek. A 9-10 éves gyereket már nem a kép-sík, hanem a tér érdekli, elutasítja a rajzolat, az intellektuális gondolkodás, a logikai elemek izgatják. Olvasni kezd, mesehallgatóból önálló irodalomfogyasztóvá válik. Ha hagyják felnőni, ha felnőttnek kezelik.

Ebbe a természetes folyamatba avatkozik bele a televízió és a film, a diafilm, a mozi, a videó. Továbbá a mesekönyvek helyett a képregény és a képesújság.

A mesekönyvet, gyermekverseket hallgató gyerek elképzeleli a szereplőket úgy, ahogyan az ő saját, valóságos tapasztalatai és fantáziavilága alapján léteznek, kivetíti legbelső énjé szorongásait, agresszióit, megmagyarázhatatlan sejtjelmeit, okokat, magyarázatokat talál az együttműködés során, megfoghatóvá válik a megfoghatatlan és megfoghatatlanná a megfogható, ezáltal értelmeződik a világ.

A diafilmek Jancsi és Juliskája, János vitéze, Aladdin és csodalámpája, a mozifilmek Csipkerózsikája, Hamupipókéje elveszi a gyerektől a képzeletbeli képteremtés lehetőségét. Az azonosulásnak

és azonosításnak más síkja ez. Konkrétumokhoz kötött, egysíkúbb, sematikusabb, és ami a legfontosabb: személytelenebb.

A televízió rengeteg hasznos és haszontalan, tájékoztató és felesleges információhoz juttatja a gyerekeket. Több mint egy évtizede saját kutatásom győzött meg a televízió szükséges és hasznos mivoltáról nem értelmiségi környezetben, s főként és leginkább hátrányos helyzetű falusi gyerekek számára. Többet tudnak, több mindenről informálódnak, több közhasznú ismerethez jutnak. Igaz. De mindez elszegényíti a képzelet működését. A séma-teremtésben a képregény vezet, és a televízió sem áll a helyzet magaslatán.

Aki gyerekkorban megszokja a kényelmes, paszszív formát – mi (televízió, képűjság, film, képregény, videó stb.) adjuk a képet, te csak nézed és elfogadod –, attól felnőttkorában sem lehet megkívánni, hogy a felnőttgondolkodás eszközeit részesítse előnyben. Annak felnőttkorában sem kell a könyv, az irodalom, a verbális közlés és az intellektuális gondolkodás.

Csodálkozunk a nyelv elszegényesedésén, a beszélgetés lassú elhalásán, a beszéd korlátozottá válásán? Az irodalom, a színház, a prédikáció, a szülőkkel-tanárokkal folytatott beszélgetés helyett a reklám, a horror és a krimi, a képregény szocializálja az ifjúságot. Aktfotók és sztárfotók, presztízstárgy-fotók dömpingje a mindennapi közvetlen környezetben, az intimszférában, a legszemélyesebb térben.

Talán ez a képekre redukált világ az európai kultúra megtorpanásán túl mégis valami újnak a csírait rejti magába. A kulturális centrumokban a lassú széthullás, a művészetek marginális szerepkörökben, de tán a perifériákon, mint egykor a Római Birodalom szétesésének előestéjén, megjelennek az új Krisztusok, az új kultúrák? Talán a számítógépvilág, a matéria nélküli új uralkodó, az információ épp a szabad asszociációs gondolkodást igényli a logikai helyett, az individuális képzelet helyett egy sémához kötött képi gondolkodást, a személyiség helyett a személytelent? Az írás, a könyv, a reformáció, a matéria, a természettudományok helyébe lép valami más, amihez a képre alapozott tömegkommunikációs eszközök előkészítik a tömegeket? Talán épp Japán, Dél-Korea és egyéb egykori perifériák veszik át a centrumok szerepkörét, és ott a képíráshoz szokott agyban más pályákon mozog az anyagtalan információ, és másként szabályozott viselkedésükhöz, viszonylataikhoz jobban illeszkedik e képvilág?

Vagy talán illúzió volt úgy vélekedni, hogy a ráció, az intellektuális gondolkodás és nevelési eszköze, a könyv, az irodalom, az írás eljuttatható a legszélesebb tömegekhez is, az életmód jobbításával, az életkörülmények humanizáltabbá tételével, a társadalmi piramis legalján élőkben is fölkelthető az individuális önmegvalósítás igénye? Hiszen még most sem értük el, amit a munkásmozgalom száz éve igényelt. A lakásért az emberek többsége gyakran egy, másfél évtizeden át 14-16 órát dolgozik naponta. Aztán a televízióért, a videóért, a gigantposzterért és egyéb civilizációs termékekért. A képvilág fogyasztásra sarkall. A vizuális eszközök sokasága egy silányabb, értékmentesebb, érdekekre, fogyasztásra orientált, a látszatokra adó világot közvetít.

A képdömpingben meghal a képzelet, leg-sajátságosabb legindividuálisabb, senki máséval össze nem téveszthető tevékenységünk. Csak a pszichoanalitikusok tudnának arra válaszolni, vajon álmoképeink is beszűkültek, elszűrültek, sémákba merevedtek-e? Már nem álmainkat meséljük, ha van egyáltalán még kivel beszélgetnünk. Az álmokép elemzése helyett a fodrásznál, körzeti orvosnál, autószerelőnél, e maradék szociális helyszíneken a képernyőn látottakról folyik szócsere.

A szürrealizmus, az avantgárd képközlés nem jutott el a tömegfilmig, a televízióig, a képregényig, még leginkább a reklám él a képvágás, képkihagyás, utalás stb. eszközeivel. Minden többnyire megbízhatóan, szájbarágóan, agyonmagyarázóan van „képesítve”, semmit nem hagyunk a néző szabadságaként. A tömegkommunikációs eszközök többnyire ugyanazt közvetítik és ugyanígy.

Lehet, hogy a képzelet visszaszorítása, megzabolázása, a képek mindent elárasztó uralma, és a mi korunk, a vezérek, nagy tömegmanipulátorok, totális államok és totális háborúk kora között található összefüggés?

A zárt kultúrák a személyes, személyközi kommunikációra építettek. A társadalmi nyilvánosság, a nyitott kultúrák a tömegkommunikációt eredményezték. A kultúra kommercializálódásáért nagyot tettek a tömegkommunikációs eszközök, és ezen belül is élen jártak a képre alapozottak. Vagy csak ezek feleltek meg a szabályozó rendszerek zavarossá, ellentmondásossá, ellenőrizhetetlenné válásának?

A freskókon ugyanarról az istenről, képzelt történetekről, erkölcsi példázatokról láthattak képi üzenetet a faluközösség, egyházközösség tagjai, mint amelyekről a fabulák és papjaik prédikációi szóltak. Ugyanazt sugallta, erősítette az ének, a hiedelem, a

törvény. A közösség közvetlen ellenőrző, felügyelő szerepe miatt hasonlóképp viselkedtek, gondolkodtak, vélekedtek az emberek. A hatalom birtokosaihoz is közelebb álltak e közös világkép, közös szimbólumok által, mint ma az azonos társadalmi helyzetűek egymáshoz. Ez a kényszer, kényszeresség, kötöttség kétségtelenül más közérzetet eredményezhetett, mint a nyakunkba szakadt szabadság, az istenségek nélküli ég, a választásokban magunkra hagyatottság.

A jelenkori képi kultúra ugyanakkor kikezdi a totális hatalmakat is, behatol a zárt rendszerek repedésein, homogenizálja (amerikanizálja) a világot. A választás, az egyéni döntés teljes szabadsága azonban csak látszat, a sokféleség mögött is meglehetősen egyformák, egyirányúak a sémák. De ami a legnagyobb baj, hogy leginkább rombolni képes: megszüntetni a még létező vallási, etnikai, földrajzi, szubkulturális különbségeket, eltörölni a hagyomány maradványait. De mit kínál valójában a régi, a másféle, a sajátos helyett?

Egyenarcúságot a látszat-sokféleség mögött, tartalmatlan konformizmust a látszat-nonkonformizmus mögött, egyénieskedést a felnőtt individuum helyett, sémákat a személyiség helyett, értéktörlemékeket valódi értékek helyett, a világ leképezését a világot magyarázó elvek helyett. Képeket a képzelet helyett, s így a képzelet lassú, de szisztematikus meghalasztását.

Tizennyolcadik éve foglalkozom képzőművészeti, festménybefogadási, lakberendezési, tárgykultúra-kutatásokkal, a mindennapi vizuális tömegkommunikációs eszközök, a mindennapi lakó-munkahelyi-közintézményi környezet, az ember és a tárgy kapcsolatának vizsgálatával. Sokáig hittem abban, hogy a képek a nem kiváltságos rétegeket is bekapcsolják a kultúrába. Ma már tudom, hogy a képek csak a látszatát keltik annak, hogy valami a szélesebb társadalmi rétegeknek is birtokába került. Amit kaptak a réven, elvesztették a vámon. A képdömping csupán álruhás követe az egyre erőtlenebb, egyre gyengébb társadalmi nyilvánosságnak. A vizualitás korunk gyermekbetegsége. Olcsó eszköz az olcsón hatalmat gyakorlók kezében. A teljes felelőtlenséggel manipulálók arzenálja a képernyő, képregény, képmagnó stb.

Vizualitás helyett a „szó” értéknövelését pártolom. Az olvasás, az írás, a beszéd, a beszélgetés, a megszólítás, az irodalom új rangra emelését. A képzelet felszabadítását. Csak a felnőtt ember képes elképzelni az iszonyatot, ami ránk leselkedik, ami nélkülünk jött létre, s csak a felnőtt ember tudja

megfogalmazni értelmes beszédben, elmondott és leírt szövegben a tovább élés, az emberi módon történő létezés kritériumait. Képes képzelete segítségével belátni, hogy az egyéni felelősség az egyetlen, ami ma szembeállítható a felettünk zajló döntésekkel. Csak a hangos szó állíthatja meg a kezét, amelyik megnyomhatja a feltehetően képjellel ellátott gombok közül valamelyiket. Aki nap mint nap a képernyő előtt ül, talán észre sem veszi a még fellobbanó utolsó képet.

Képzelet, képesség, képtelenség, eljátszhatunk a szavakkal, s eljuthatunk az énképhez, melyet a képdömping által elszegényített képzeletünk képtelen keretek közé rendezni. Legfőbb képességünk a rend – de lehet-e még rendet teremteni e képekkel elárasztott, gyermeteg kultúrában?

Első megjelenés: *Jelenkor*, 1988. 5. szám, 461-472.



Mark Rothko: Cím nélkül (Kék, sárga, zöld), 1954. 38x 28, mgt.

VAN-E ÉS MI A KÉP A 20. SZÁZADBAN?

DOI 10.35402/kek.2024.5.13

Dürer Naplójából tudjuk, hogy ő is azok közé tartozott, akik nem becsülték saját koruk képzőművészetét, ellenkezőleg, sokkal többre tartották megelőző korszakokét. Mindez nem 1988-ban, hanem azokban az évtizedekben, amit ma is sokan a képzőművészet csúcának mondanak, aranykornak, soha el nem érhető magaslatnak. S hasonló ellentmondásokat számos szerzőtől idézhetnénk a legkülönbözőbb korszakokból. Nemcsak mi érezzük úgy, hogy agonizáló korban élünk (lásd például a középkori haláltáncképeken), a modern katasztrófa- és káoszelméleteknek is megvannak a történeti elődei.

A hanyatló Róma és Bizánc között a centrumokban is hosszú ideig hiányzik a képzőművészet, a perifériákon pedig kiesik több száz év, a katakombaművészet nagyon lassan válik államilag intézményesítetté. Plinius római író az i. sz. 1. évszázadának közepén a festészetet haldokló művészetnek nevezi. Van, hogy hirtelen kivirágzik szinte a semmiből, váratlanul, mintha előzmények nélkül történne (lásd a 2. századi Koreai Császárság, a katalán festészet, a khmer szobrászat a 12–13. században), s ugyanolyan váratlanul elenyészik, van, hogy évszázadokig nem változik sem tartalma, témája, sem kivitelezésmódja (pl. Kínában a 18. századig).

Altamira, Lascaux, a szibériai, afrikai és skandináv sziklarajzok a tele- és tömegkommunikáció nélküli világban, az egymástól térben távol lévő (és időben is, hisz harmincezer, hatezer és kétezer évesek) embercsoportok azonos indíttatásból létrejövő esztétikai tevékenységéről tanúskodnak. A totemisztikus, mágikus, kultikus célzatú vésés, festés, dörzsölés eredményeként olyan formák, alakzatok, színfelületek jönnek létre, amelyek megjelenítik, kifejezik azt, ami a teremtők fejében, hiedelmeiben és tudásában van, ami hitük szerint egyensúlyt teremt a belső látomás és a külvilág között. A kép a képzelet terméke, részben leképezi a külső látványt s a hozzá való viszonyunkat, a percepció eszközeivel s az azt szolgáló technikai segédlettel (kontúr, szín, tér stb., továbbá: festék, ecset, toll stb.), részben az álomkép, az ébrenlét képzelgéseinek, a belső képnek kivetülése, megjelenítődése egy önkényesen keretbe zárt (festmény, épület, vázson, tér, anyag stb.) formában. Leginkább önálló képződmény, amely kölcsönöz ugyan attól, amit

valóságának, igazságának, illetve álomnak, nappali álmódozásnak hívunk, valójában azonban látomás, az ún. realitásból és a racionalitáson túliból összeöt-
vözött elemekkel.

A képzőművészetek története a kezdetektől az ideákról való látomások története: a kép mindig a hit és a tudás, a hiedelem és a bizonyosság, a fantázia és a valóságos különös elegye. Idő és tér függvényében más és más köntösben, de az adott hely, helyzet, közösség értékrendjének, normáinak, szabályozóinak s azok önmozgásának tárgyiasult, vizuális kódexe. Válságtünetekkel, elhalásokkal, szünetekkel, tapogatózó, ügyefogyott újrakezdésekkel, a megelőző tudás, formakészlet, kifejezési mód elfelejtésével, tagadásokkal, kitérőkkel, egymásról nem tudással, egymástól idegenkedéssel, pusztításokkal. (Lásd: a tökéletes *Kocsihajtó*, a még tökéletesebb *Poszeidón*-szobor mellett az ügyetlen s megható román kori Krisztusokat, az arisztokratikus chartres-i Krisztus mellett a rusztikus 18. századi afrikai fafaragásokat, a fegyelmezett, áhítatos bizánci Madonnák mellett Leonardo nagyon is földi asszony Madonnáját és a 19. századi expresszív mexikói vagy a kifinomult késő keresztény kínai Madonnákat. Lásd még a spanyolok és amerikaiak szétzúzta azték, inka, indián kultúrát vagy a történelem süllyesztőjébe hullt föníciai, hettita, asszír, babiloni kultúrákat). Mennyi egymásnak – látszólag – ellentmondó kép, mennyi kísérlet, mennyi önmegvalósítás, önkifejezés.

Végül is, ami bárhol, bármikor mint képzőművészet létrejött, annak a közös lényege egyrészt az a vizuális nyelv, amely „olvashatóvá” teszi a térben, időben, etnikumban egymástól távol eső műveket (értjük, érezzük a Willendorfi Vénuszt, a krétai kígyós istennőket, Pallasz Athénét, a precolumbián istennőket, Donatello *Bűnbánó Magdolnáját*, a 16. századi német gótikus Madonnákat, Rouault 20. századi szentképeit is és Ország Lili *Mária a gyermekkel* ikonjait is), másrészt az a szakrális (mágikus, kultikus) tartalom, amely nélkül nem műalkotás a kép (a németalföldi festészetet is beleérttem, hiszen akkor ott a hétköznapiság emelkedett a szakrálisba). A szakrálisból eltávolodás kiürüléshez és megszűnéhez vezet (lásd a hanyatló Róma végnapjait, a 19. századi akadémiák művészeti termelését). A vizuális nyelv megtagadása, átváltoztatása létrehozhat új

műfajokat, de az már nem képzőművészet (átmenetek mindig is voltak: tetoválás, ornamentika, színházi díszlet és jelmez és így tovább).

A 20. századi „globális faluban”, a tele- és tömegkommunikációs eszközökkel behálózott Földön az egyetlen világgazdasági rendszer fogyasztói mechanizmusa felemelte és kitaszította a képzőművészetet. A képzőművészet halott, mondja Picasso, Chagall, Klee, Giacometti 20. századában, immár 70-80 éve. Vége a képzőművészetnek, mondják Auschwitz, Hiroshima után (de Miró, Magritte tovább festi és Dubuffet, Bacon csak azok után festi meg képeit), és mondják a hatvanas–hetvenes években már itthon is (épp akkor teljesedik ki többek között Ország Lili, Kondor Béla, Schaár Erzsébet, majd Deim Pál, Keserü Ilona, Karátson Gábor hagyományos esztétikai értelemben is festészetnek, szobrászatnak nevezhető életműve). És mondják azóta is mindenütt mindig. Egykor – mondják az esztéták – a képzőművészet az élet szerves része volt. Ez ma is így van, mondják a szociológusok, akik a legszegényebbek lakásnak alig nevezhető odúiban is újságkivágásokat, képeplapokat találnak kép gyanánt a falakon, s látják munkahelyeken, gépkocsiban, munkásszállásokon és mindenütt a képeket: mindazt reprodukciókban, amit a képzőművészek történetéből a sokszorosítás kiemel: *Mona Lisát*, az *Ásító inast* a tájképposzter, a popszínész nő s a gyerekek fotója mellett! Szent sarok szakrális és profán elemekből.

Nem a képzőművészeti szükséglet szűnik meg a 20. században sem, sőt az életforma-változások, a felesleg, a luxus iránti igény még növeli is, hanem a világkultúrában rendkívül sokfélévé válik a kereslet is, a kínálat is. Miközben a tömegkultúra sulykolja az „american way of life” mérhetetlen tömegű fogyasztási javainak és szórakoztató gépezetének utánzását, a fogyasztói magatartás mintáit (ennek felel meg egyébként vizuálisan a pop-art), e manipulált glóbuson élők többsége nem részesül a modernizáció, a legújabb kori civilizáció előnyeiből, s itt nemcsak az írástudatlanságból épp csak kilépőkre vagy a muzulmán, hindu hagyományokhoz szorosan kötődőkre gondolok, hanem a feudalizmust épp csak elhagyó, a polgári kultúra által épp csak megérintett közép- és kelet-európaiakra is. Tömegek vizuális igénye a németalföldi zsánerekép, a barokk faliszőnyeg vagy mindezek biedermeier változata, mert az a reprezentációja életvezetési szokásaiknak, annak, ami a fejükben van. Az emberek többsége valamilyen neo-stylt szeretne nemcsak bútorokban, hanem a hozzájuk illeszkedő festményekben

is. Rettentő tömegű silány termék jön így létre, mert esztétikailag utánozni, másolni, újratereíteni igyekszik elmúlt korok ideáit, vizuális nyelvét, s mindez szociológiai értelemben: képzőművészet. A képzőművészet belső „fejlődése”, önmozgása szerint azonban halad előre – legalábbis ami az időt jelenti. A századelőn Matisse, Braque, Modigliani nem festheti ugyanazt, amit a kolostorok kódexmásolója vagy Breugel, Vermeer vagy Watteau, és a nyolcvanas években sem ildomos a századfordulót vagy a régieket másolni, utánozni.

A 20. század elején az avantgárd ugyanúgy előről kezd mindent, mint a hellenizmus után a keresztény művészet. Csakhogy anélkül a háttérközösség, egyetemes idea s egységes formanyelv nélkül. Új normákat, új mítoszokat kísérel meg elfogadtatni az érvényben lévő normatívák ellenében.

Azt, hogy mi a kép a 20. században, onnan kellett újrafogalmazni, ahová az európai festészet végpontján eljutott. A fehér négyzetben fehér négyzet az abszolút nullpont (Mondrian, Malevics, El Lisszickij stb.), ahonnan nincs tovább. A képeket tárgyak, akciók, kiáltványok, lázadás és hallgatás váltják fel. Megkérdőjeleződik a miméziselv, a hasznosságelv, az intellektualizmus, a mondanivaló, a jelentéstartalom s végül majd a produkció is.

A dada, a futurizmus, a szürrealizmus beletorkollik a nonfiguratív festészetbe, és hosszabb időre megnyugodni látszik. A nonfiguratív festészet pedig komolyan veszi, hogy a többi vizuális médium – fotó, film, videó – felszabadította a 20. századi festészetet olyan funkcióktól, mint például dokumentarizmus, történelmi, társadalmi memória, emlékezetraktározás, információőrzés és -közvetítés. Nem mond le a tudománnyal való kapcsolatáról (a képzőművészet a kultúratörténetben gyakorta szorosan összefonódott a tudománnyal, lásd például Egyiptom, gótikus székesegyházak stb.), igazolást keres és talál a mikro- és makroszkopikus felvételekben, a mikrobiológia és a csillagászat fotóarchívuma és a nonfiguratív festészet ugyanarról az egységes világról, a struktúrákban benne rejlő azonosságról beszél (lásd például Kepes György munkásságát). A nonfiguratív festészet, akárcsak a látszattal szembeforduló gondolkodás, a látható felszín mögötti összefüggések keresésére vállalkozik. Lényegtelené válik a látható valóság, a „tükrözés”, a „visszaadás”, jelentőssé válik viszont „a szemnek láthatatlan”. (Hasonló folyamat a 20. századi irodalomban is lejátszódik: a külső események leírása helyett a belső valóság minél mélyebb megközelítése, a történet mögötti történet válik jelentőssé.) Ugyanazokkal a

képi eszközökkel él a nonfiguratív szándék is, amittől a kép bármikor, bárhol kép – vagyis: színviszonyok, tömegeloszlások, kontúr, fény-árnyék stb. –, de lemeztelenítve, végsőkéig lecsupaszítva. Nincs is más, csupán a látás alapelemei, a szín, a forma, a tér, mint ahogy a zenében sincs más, csak a hangok, a hallás alapelemei.

A művészet megrendelői azonban többé nem a kolostorok emelkedett szellemű értelmiségije, a városállamok felelős tisztviselői, de nem is a felvilágosult abszolutista arisztokrácia. A hatalmi elit nem azonos a szellemi elittel. Finanziális, komerciális szempontok élesebben szólnak bele a képzőművészet alakulásába, mint bármikor, a tömegigény demagógiája, a tömegek tényleges vizuális elmaradottsága (minden manipuláció arra irányul, hogy ez így is maradjon, hiszen aki megelégszik a mindent elárasztó másodlagos képdömpinggel, az, mint a gyermek, könnyebben kezelhető), az értékek relativizálódása, az individualizmus túlhajtása a 20. századon végigvonuló totalitáriánus rendszerek mellett olyan abszurd világot teremt, ahol a művészeknek abszurdak az alternatíváik.

A dada nemet mondat a művészetre. Duchamp vizeledékútja, üvegszárítója a képzőművészet abszolút tagadása. A futuristák deklarálják: „a versenyautó szebb, mint a szamothrakéi Niké.” A geometrikusok, a De Stijl-csoport a racionális tudomány elsődlegességét vallják. A világégés után a képzőművészet megismétli a századforduló óta megtett utat, de még tovább atomizálódik. Az 1977-es *DuMonts Künstler Lexikon* előszavában 1945 utánról ötvenféle izmusról olvashatunk (ez talán több, mint amennyit addig a képzőművészet története produkált). Ez azonban csak karneváli maskara. Stílusalkotó elemek alig-alig vannak, visszatérnek, megisméltódnak, más köntösbe bújva megújulni látszanak ugyanazok az elemek, amelyek a konstruktivizmus és a dada óta állandósultak.

A valóságábrázolás, a köznapi lét kisarkítása a pop-art. „Minden művészet” – hirdeti meg Andy Warhol, vagyis semmi, vagyis bármi. Konzumlét, konzulkultúra, a pop-art a köznapi élet rítusait és szimbólumait merevíti ki, a mű nem olyan, mint a valóság, hanem ugyanaz. Az ún. „magas művészetek” a vulgáris felfedezése által vulgárisba süllyednek. A konvencionális részletek miatt a hétköznapi abnormálisnak tűnik, és az abszurd normálisnak. Innen csak egy lépés a happening, ahol a néző már nem is néző, hanem maga is résztvevő, teremtője a szituációnak. Ez már határátlépés. Már nem képzőművészetről van szó, ez már színház: a test, a

gesztus, a hang fontosabb elem, mint a kép. Persze hogy az abszurd lét rezonanciája, sőt: rítus egészen a rituális fölázódásig, csak hogy az i. e. 6–3. századokban Eleusziszban évente megrendezett titkos misztériumjátékokat, beavatási szertartásokat senkinek nem jut eszébe képzőművészetnek nevezni. Claes Oldenburg, Jim Dine, Allan Caprow és mások happeningjei: az action painting (lényege: élet és részvétel) expresszív színjátékká fejlesztve.

A másik irányban a konstruktivizmus a minimal artba torkollik, az op-artban pedig ornamentikává válik (a hetvenes években a falusi családi házak külső és belső falán nálunk is az op-art a divat). Mondriantól a minimal artig, Rothkóttól Hencze Tamásig, az üres vászonig nem is olyan hosszú az út a „hallgatás tornyába”, a wittgensteini csend, a l'art pour l'art esztétizmusába. „Századunknak nincs formája [...] törmelékekből élünk, mintha a világ vége közelednék” – írta Musset a 19. században, s Pliniust kell megidéznünk újra, aki szerint a festészet halott (i. sz. 1. sz.).

Mi van még? A land art a mű tárgyi kiterjedését is elmosza, a concept art már a produktivitást, a megvalósítást is megtagadja, marad a gondolat, az elgondolás, a tervezési fázis. A cél nem is a mű; hanem csak az ötlet. Töredékek, törmelékek. Felfedezhető még a brutalitás (art brut), a nemiség, belefáradás a gesztusokba, a képszerűségbe, a kitalációkba.

Az irányzatok szezonális jellegűek, mint a divat, gyors fordulatok, gyors elhasználódás, az új iránti mindenek feletti szenvedély, rettegés a lemaradástól, a sémáktól, a normatívitástól. S lassan sémákká kopik minden, és normatívvá egyszerűsödik. Közben a tömegkultúra vizuális médiumai mellett megjelenik a kibernetika kínálta vizuális eszköztár, lehet – látszólag új – játékokat játszani (számítógépgrafika stb.).

Hogy éppen mi számít műnek, az jórészt a műkereskedői apparátustól függ, s persze a propagandától, kritikától, a manipuláció eszköztárától. A hatalmi elit pedig nem akar lemaradni, tanult saját tévedéseiből, késéseiből (az impresszionisták kiállítása 1871-ben hangos botrány Párizsban, húsz év sem kell, Manet az isten, amikor Cézanne-t még bolondnak nézik, Van Gogh képei megfizethetetlenül drágák, amikor Utrillo italtért kótyavetyéli festményeit és így tovább, de a sorozatot Delacroix-val, Courbet-val is kezdhettük volna, hogy a polgárság tévedéseit, lassúságát, konzervativizmusát illusztráljuk). A 19. század sajátosságának kiáltják ki a művész kirekesztését, félreértését, s a 20.

század második felében saját siketségüket, vakságukat kompenzálандó, azonnal diadalra segítenek, intézményesítenek lehetőség szerint mindent. (Jó volna hinni, hogy az igaz értékek katakombákba szorultak, mint a történelem folyamán annyiszor, s nem csak a kulturális állami kegyosztást gyakorló országokban jöttek létre valóban az ötvenes-hatvanas években földalatti, műtermi művészetek. Ez azonban valószínűleg utópia.) A formák átalakulása hosszú folyamat, a változás szervessége utólag nyomon követhető az archaikus görögből a klasszikus görögig vezető lépcsőfokokon; egy másik csoda, amit gótikának hívunk, sem naphoz, évhez, névhez, helyhez köthetően ugrik elő Pallasz Athénéként. A gótikában a művészet szerepét meghatározza a teológia, megköti a festészet tárgykörét, szabályozza az építkezések térbeli rendjét. A görög művészet mellett ott a görög mitológia és a görög filozófia. A kép ugyanaz: vonalstruktúrák, színátmenetek, de a formarend mögött ott az istenség, az isteni eszménye.

A 20. században magánmitológiák születnek. A művész és referenciacsoportjának magánügyeként. Amit én mondok, azt nem biztos, hogy te érted, s ami még rosszabb: valószínűsíthető, hogy nem ugyanúgy érted, ahogy én. Közös lexikon szerkesztése: új nyelv (geometrikus absztrakt), visszatérés a művészet kezdetéhez (bady art), a tudatalatti felszabadítása (szürrealizmus), „tárgyteremtés szellemi használatra” (Max Bill), az értelem józansága (konstruktivizmus), gesztusfestészet és így tovább, a neo-neo-neoavantgárdig, a művész – ha valóban az! – a világ újraértelmezésének lehetőségeit kutatja. De a művészek többsége árutermelésre, a piac egyetlen kiszolgálására kényszerül, bohócszerepben tetszeleg, vagy professzorrá avanszál.

A művész eredetileg nem művész. Hanem varázsló, sámán, pap, hosszú-hosszú ideig pap. Dürer Naplójában e szerepkört siratja, és Giottót, Fra Angelicót irigyli. Később sokan Dürer propagandista szerepét irigylik, összeforrottságát a reformációval. (Kinek jut eszébe ma, hogy Dürer „mindenki számára érthető” és lenyűgöző minőségű grafikai propagandaeszközök, a korai polgári nyilvánosság szószólói, s hogy számos utalását, tartalmi részét ma legfeljebb a kor kutatói értik, mert kultúránkból, műveltségünkéből kihullottak azok az ismeretek, amelyek hozzátartoznak a mű jelentésrétegeihez.) Egyrészt a hatalomtól, a véleményirányítóktól, másrészt a közönségtől elidegenített művész a 20. században sokféle kísérletet tesz a mágus, a pszichológus, a pap szerepkörének visszaszerzésére. Sőt: műhelyeket próbál létrehozni, de idegenül áll

szemben egymással tömeg és a varázslószerepre vágyó művész.

Ahol ma udvari festővé lép elő a művész, ahol az állam vállalja a mecénásszerepet, ott is olyasmik jönnek létre, amik kívül esnek a képzőművészet szféráján. A 2. századi Koreában a képen középben ül a hatalmas testméretű császár, mellette alázas, soványka írnokai jegyzik az isteni szájból elhangzottakat. 1984-ben (nem az orwelli dátum miatt, hanem mert akkor jártam Phenjanban és a könyvek, képeslapok az évi kiadásúak) a szállodákban, múzeumokban, de középületek külső falán is hatalmas méretű festmények: középben a kiemelt testmagaságú, kövérkés vezető, mellette mosolygós írnokai jegyzik fel az elhangzottakat. Azok a 2. századiak mégis művészeti alkotások, ezek csak szociológiai dokumentumok. A Rákosi Mátyás 60. születésnapjára készült képzőművészeti albumban a művésztörténészek és a hatalom által művésznek minősítettek produktumai között azonban egyetlen „valódi” esztétikai értelemben maradandó festmény sincs. II. Gyula pápát ugyancsak nagyon sok művész megörökítette: képek ma is. Tiziano, El Greco, Van Eyck, Frans Hals, Gainsborough, Reynolds egyházi és világi hatalmasságai ma is élvezhető, élményt adó portrék, kit érdekel, hogy hányadik Henrik, Károly, Lajos vagy micsoda, a kultúra-, művészet- és egyéb történészekon kívül Kovács nénit és dr. Kovácsot egyaránt lenyűgözi a kép, a mű, melyet színekből, formákból, anyagból és lélekből, gondolatból, érzelemből, elmélyült megfigyelésből hoztak létre. A mai koreai összeteljesítmény silányságával szemben a császárság korabeli fényes alkotás (pedig a művész névtelen, ismeretlen, s nyilvánvalóan: szolga ott is). Mert ott még működött a „Kunstwollen”, a szellemi azonosság, a közös hit s egyáltalán: a közösségi tudat, s így az egyetértés megbízó, alkotó és befogadó között, egyensúlyban voltak szellemi és anyagi eszközök, mindaz, ami kívülről és belülről kellett ahhoz, hogy maradandó értékek jöjjenek létre.

Ahol felbomlik az egyensúly, ahol hiányzik a közös szellemi alap, ahol megrendelő és megvalósító, közvetítő és kivitelező között közös nyelv hiányában megszűnik a természetes párbeszéd, ahol önkényesek a szabályozók, ott rend helyett káosz keletkezik, és a kultúrának, így az esztétikainak is, válsága.

A nagy eklektika korszaka, amelyben a 19. század óta élünk (a 18. század társadalmi, ipari átrétegződései és az ész, a ráció forradalma után), a képzőművészetben sem mutatja még „az új”, csupán csak az újak, még újabbak, felújítottak,

megújultak megszületését. A kiemelkedő egyéni teljesítmények ellenére sem. A művészet nem a természettudományok követhetetlen ismeretanyag-felhalmozásának, nem a mindenüvé beszivárgó tömegkultúrának, nem az egymást váltó s egymásnak ellentmondó politikai rendszereknek, nem az általános kommercializálódásnak és nem a pénz mindenhatóságának esett áldozatul, bár sok elvetélt, meghíúsított kísérlet, kudarcos életmű, elsivárosodott termék nyilvánvalóan fentiek által megbélyegezve torzult és halt el. A levegő hiányának fentiek is okai. A képzőművészet mindazonáltal önálló, öntörvényű, s mihelyt tükrözni, illusztrálni, reflektálni, retusálni kényszerül, már nem is művészet többé. Egyik oldalon szorosan összefügg, alárendelt társadalomnak, politikának, gazdaságnak, ez a függőségi viszony azonban normális esetben kölcsönös, a társadalom, a politika, a gazdaság is függvénye a művészetnek.

A művészet az emberiség egyik megnyilvánulási módja, miként a tudomány is (a technika eszköz mindkettőjük számára), a kettő egymással nem helyettesíthető, nem kizárják, hanem kölcsönösen feltételezik egymást. Klee és Chagall másként tudja az emberről, az álomról, álmodozásról ugyanazt, mint a pszichoanalízis, Segal és Bacon is a kitesztottakról, szegényekről, mint a szociológia. Képzőművészeknek lenni létforma, s másként az, mint tudósnak lenni.

A hétköznapi lét káoszában egyre több ember kezdi keresni az elveszített, elhagyott, eltépett vagy sosem ismert istenhitét. Az értékutatások tanúsága szerint, ahol fellelhetők még a hagyományos, a régi kultúrák maradványai, ahol a kollektív emlékezet még őrzi az eltüntetett, eltűnt, eltűnőfélben lévő formákat, szimbólumokat, metaforákat, struktúraelemeket, ott a modern kultúra értékei is hamarabb megköthődnek, szervesen hozzákapcsolódnak a megelőzőből még meglévőkhöz, s a kaotikus állapotok ellenére is tisztulni látszik az ég.

A szakrális iránti igény lappangóan számos 20. századi képzőművészeti irányzatban, tisztavirág-életű izmusban, látványosan felbukkanó, majd elhaló próbálkozásban benne van. Altamira szelleme kísért. Továbbá az egész európai és nem európai múlt: afrikai sziklarajzok és aztékok, Bodrobadur és Chartres, az etruszok és a khmer szobrok, a katalán festészet és a németalföldiek. Hit nélkül nem megy. Az értelem-vallás kiüresítette, kifosztotta, lealacsonyította a művészetet. S pótszerek, kábítószerek, szórakoztató eszközök gyanánt hasznosította szoros szövetségben a tőkével, a munkaerőt

kihasználókkal, a nagy manipulátorokkal, miközben maga is áldozatul esett, és kiszolgáltatottá vált. Az emberi létnek vannak olyan tartományai, amelyek megközelíthetetlenek mással, mint művészeti alkotásokkal. A képzőművészet mást mond s másról beszél, mint a színdinamika, érzékeléslélektan, látásfiziológia, befogadélméletek és másként, mint a színház, a film, a videó (ez utóbbi az idők folyamán önállósulhat, válhat művészeti ággá).

Mitől kép a kép, s meddig az, s mitől kezdve már valami más? És mitől műalkotás a kép, és nem árucikk, dokumentáció, szociológiai kor- és pszichológiai körtünet? És ki dönti el, kik, hol, mikor?

„...dolgod ne érzéketlenül és ne kutyafuttában végezd, hanem istenfélelemmel és áhítattal; mert-hogy az – Istennek tetsző cselekedet” – intik a keleti egyházak az ikonfestőket. A szerzetespap festők által összeállított ikonfestészeti útmutatókban: kánon, ami a technikát illeti, kanonizált kultusz, a szabályok betartására egyházi felügyelők vigyáztak. A kép „Isten képére, hasonlatosságára és lényege szerint” készült. Klee is rajzol, ír pedagógiai vázlatkönyvet, de ez már senkire nézve sem kötelező, s nincs mögötte sem az egyház, sem az állam, nem válhat hagyománnyá. Ha valaki átveszi is a gondolatmenetét, vizuális értékeit, nincs meg az a bizonyosság, ami az ikonnál megvolt, hogy ti. nincs oly külsődleges dolog, amely ne a bensőt jelenítené meg.

Festménykép az, aminek festékkonzisztenciájában, a festék felhordási, felrakási módjában, a festékek keverési arányában, a textúrában, a faktúrában, a felület megmunkálásában, az alkalmazott technikai eljárásokban, minden anyagi megnyilvánulásban ott a személyes tudatalattin átszűrt közösségi világkép, a teremtés anyagi mozzanataiban a létélmény, melyet a festő láthatóvá tud tenni, a hit, hogy a létélmény szimbolikusan megosztható, azonosítható, és azonosulásra alkalmas. Festménykép az, amiben az alapozástól a fixálásig a festékelrendezésben benne van a világegész. A festményteremtés megszentelt állapot, a kép a teremtő kézjegyét viseli, a befogadót a befogadáskor, a képnézéskor oly ünnepi, áhítatos állapotba kell hoznia, mint a teremtés gesztusai magát az alkotót. A kép festő-festmény-néző együttese, szövetség a láthatón túli birtokbavételre. A festmény, ha mű, akkor látomás, és csak a látomás útján közelíthető meg. A festmény akkor mű, ha több önmagánál, több az érzéki valóságnál, ha eljut a racionálison túlra, a metafizikusba, az imagináriusba. A festmény, ha mű, testet öltött álomkép, a festmény akkor mű, ha idea (a platóni „alak” értelmében). A kép az istenek képmása.

A festmény – ha valóban az – soha nem statikus, telve elmozdulásokkal, a látomásosság természetéből fakadó mozgásokkal, belső történésekkel, koncentrált érzelmekkel, megfjejthetetlen érintkezésekkel. Az anyagi összetevők módosulnak a megváltozott szükségletek szerint, a stílus, a világkép szerint.

A 20. századnak még nincs stílusa, s lehet, hogy elmúlik anélkül, hogy kikristályosodna. Sokféle stílusa van, ahogy sokféle világképe is. Vanak jelentékeny alkotói, jelentős képei. De olyan stílusa, amelyik érvényes volna a sivatagban gyökerekből vizet fakasztó afrikai gyűjtögetőknek, az írástudásra most rászokó közép-amerikaiaknak, a társadalmi nyilvánosságot tanulni most kezdő közép-európaiaknak, a szupertechnicizált és vallási, kulturális gyökereikhez ragaszkodó japánoknak, a középosztálybeli angoloknak, mindarra a sokféle életformára, értékrendszerre, gondolkodási

módra, ami egy időben egyszerre él, olyan már és még nem is egzisztálhat.

Hogy érlelődik az idő méhében, az föltehető; elvégre ez a kultúratörténet tanulsága, miként az is, hogy művészet a kezdetek óta van, egyidős az emberrel. S ha olykor bűvópatakként, háttérbe szorulva, el-eltűnedezve is, de végigkísérte változó életformáinkat. Az ember biológiai lényege szerint – belátható időn belül – nem változik. A társadalmi feltételeket maga változtatja, korrigálja. A természettől fél, megtagadja, csaknem elpusztítja, majd kapkodva visszatér hozzá, s valahogy így változik viszonya a művészethez és az istenekhez is. Katakлизмák után megújult teremtési késztetéssel. Talán épp utánuk vagyunk, és épp ezért a képek létrejöttének előtte.

Első megjelenés: *Újhold-Évkönyv*, 1989. 2. szám



Mark Rothko: Chapel, 1964-1967, Houston Texas

HOVA LETTEK AZ ÍRÁSTUDÓK? Rembrandt és Chagall rabbijai

Hommage à dr. Gábor László (1912–1990)

DOI 10.35402/kek.2024.5.14

Az ókori héber és arám nyelvben a rabbi, az *írastudó* megszólítása: uram. Hogy az ókori kultúrában milyen nagy volt az írastudók tisztelete, méltósága, mi sem bizonyítja jobban, mint az óbabilóniai (i. e. 2500–2000) és az egyiptomi írnokszobrok, ezeknek az írastudó figuráknak tekintélyt sugárzó megjelenítése.

Az ókori zsidó nép szétszóródása után, a Krisztus utáni 1. század vége felé a rabbi szó elvesztette eredeti jelentését, és a törvénytudók megszólítása lett. A rabbik írastudók és törvénytudók, nem pedig papok. A papok (héber megfelelője kohen, Jahve papjait gyakran levitáknak nevezték) az istentisztelet szolgálói, az áldozat bemutatói, az Ige hirdetői, s így a hatalom szószólói. A rabbik szinte szemben álltak velük, ők a néppel közvetlenebb kapcsolatot tartó, de hatalmi befolyásra is szert tevő értelmiségiek (lásd pl. „vének tanácsa”). A rabbi nem igehirdető, nem kinyilatkoztató próféta. Persze a szerepek egymásba fonódhatnak. Jeremiás és Ezékiel pap volt. S ha a modern Európa kezdetekor (Németalföld, Rembrandt történeti ideje) és a polgári Európa megkérdőjelezésének korszakában (Chagall 20. százada) már egybemosódik is a rabbi és a pap szerepköre, a festők – s az Ó- és Újszövetségben járatos festménynézegetők és bibliaolvasók – számára a rabbi megjelölés hordoz még valami többletet.

Rembrandt református hite és a puritán mennonitákhoz tartozása megnyilvánul az ószövetségi zsidóság iránti érdeklődésében. A mennoniták demokratizmusa az istentiszteletben (nem papok vezetik az istentiszteletet, hanem egy-egy hívó olvas fel a Szentírásból a többiek okulására) magához vonzza az alsóbb értelmiségi rétegeket, a szabadgondolkodókat és a hivatalos politikával elégedetleneket. A kálvinista ortodoxia kihívásnak is érezte létüket – Rembrandtot viszont csatlakozásra ösztönözte. Amszterdamban a zsidónegyedben lakott, és az ott élőköt használta modellként, olyannyira, hogy gyanúba keveredett: hátha ő maga is zsidó. A zsidósághoz mindenekelőtt az Ószövetség kötötte, s az a vallásosság, amely a kortársak talmi hitével szemben a gyökerekhez fordult, annak reményében, hogy ott rátalál a tiszta értékekre. A zsidók

között morális erőre lelt, a mindennapi zsidó arcokban felfedezte a szimbólummá emelhető Salamont és Dávidot, Jóbot és Jákobot. És a rabbikat, az írástisztelőket és a törvénytudókat, a gondolkodókat, a meditatív, elmélyült embereket, a földi hívságoktól elfordulókat. Rembrandt rabbijai a kor tudósai, méltóságteljesek és fegyelmeztettek, karitatív lények. Spinoza és Descartes kortársai, Erasmus közvetlen utódai, Bacon, Newton elődei. Fénylő intellektusú természetbúvárok, a lélek s a szellem ismerői. A holland polgári aranykor rövidlátó újjagdagjainak fölébe növe az egyetemes polgári kultúra buktatóinak, csapdáinak megsejtői, az értelmiségi lét szószólói, a modern értelmiségi életforma megalapozói.

Rembrandt rabbijai teljesítik ki azt a szemléletet, amit Dürer 1526-ban készített *Jeromos a cellában* rézkarcán és Holbein 1516-ban festett *Erasmus*-portréján fogalmaz meg: az értelmiségi a szellemi alkotásra koncentrálnak, a világtól, a külső, zajos eseményektől elforduló életvitelt alakít ki. Hisz a tudásban, bízunk a gondolat közvetíthetőségében, az értelmes beszéd energiájában. Rembrandt betéve tudta a Bibliát, mint egy rabbi, járatos volt a szent szövegekben. A korai bibliafordítók is kötelességüknek érezték, hogy megtanuljanak héberül, s amiként valamirevaló, magára adó református pap ma is beszél az Ószövetség nyelvét, Rembrandt is törekedett arra, hogy eredetiben ismerje a korabeli történeteket. Járt a amszterdami zsinagógákat, a zsidók látogatta helyeket, kereste a zsidók barátságát, mert közelségükben, szokásaikat figyelve, nyelvüket hallgatva olyan jelenségekre, jelzésekre találhatott, amelyek közelebb vitték az ószövetségi ember és Istene kapcsolatának megértéséhez. Rembrandt kitűnő társadalomtudós volt, etnográfus, szociológus, mint természettudós kortársa, sorstársa, Spinoza. Ma résztvevő megfigyelésnek hívjuk a módszert, amellyel dolgozott, és dokumentumelemzésnek, ha értelmezzük (fénykép még nem lévén, megszámlálhatatlan mennyiségű rajzot csinált, legalább olyan hiteleseket, mint bármelyik felvétel).

Nemcsak az emberi lélekről és a társas kapcsolatokról tudott sokat, hanem a vallás mi-benlétéről, a vallásosság természetrajzáról is. Dürer *Jeromosa* a 16. század elején új értelmiségi

magatartást honosított meg. Azóta is érvényben lévő arra az örökké visszatérő dilemmára, hogy mit tehet egy széles látókörű európai a politikai csatározások idején: dolgozik, és belül szabad marad. A Dürer korabeli vallásháborúk ugyanis addig szokatlan állapotba kényszerítik az értelmiségit: intellektuális elzárkózásba, magányba. Rembrandt rabbijai azonban tudatosan vállalják ezt. Szomorú távolságtartással, a látóképesség birtokában, s ugyanakkor erőteljes ottléttel, azonosulva a folyamatokkal, a változásokkal.

Racionalizmus és hit belső egyensúlya: mértékletesség, okosság, puritanizmus – e rabbiportrék olyan emberi tulajdonságok megjelenítői, amelyek a reformátor, protestáns 17. századi Németalföldön a legelismertebb erények. Említettem már a zsidókhoz vonzódó Rembrandt kapcsolatát a legszigorúbb protestáns szekták egyikével, a mennonitákkal. A zsidók által kitagadott zsidó Spinoza is hozzájuk tartozott, s miközben a szekta tagjai például vallási okokból megtagadták a katonai szolgálatot, nélkülözhetetlen szerepet töltek be az ipari fejlődésben, az innovációban. Szigorú életszabályok korlátozták cselekvési terüket: jámborak, szabadok és kitűnő kereskedők voltak. Rendkívül vallásosak, számos dologban konzervatívok és egyben mozgékony szelleműek, az anyagi dolgokra kifinomultan érzékenyek – mint a közhiedelem szerint a zsidók általában. Szerepkörük sok tekintetben hasonlított a zsidókéra (Max Weber írja *A protestáns etikában*, hogy Babilóniában a zsidóknak volt hasonló társadalmi funkciójuk, mint a protestáns szektáknak a polgárosodó Németalföldön). Amszterdamban a 17. században több mint 20 ezer zsidó élt, 1612-ben (Rembrandt ekkor hatéves) feltűnően nagy zsinagógát építettek a szefárdok, bár nem tartoztak a nagyon gazdag családok közé (1631-ben Amszterdam 1500 legnagyobb adófizetője között mindössze hat zsidó kereskedő volt). Akárcsak a protestáns szektáknak, a jómódú zsidó polgároknak sincs politikai felelősségük: lehetővé válik, hogy kizárólag üzleti ügyeiknek szenteljék magukat, s így megszilárdíthatják individualizmusukat.

Rembrandt rabbijai tehát jómódú, türelmes, valóságérzékkel rendelkező, nem hiszékeny holland polgárok. Akaraterős, férfias rabbik, a közösség bátor kiállású vezetői, hiszen a reformáció is emberi akaratra épül, akárcsak Izrael egykori nomád társadalma, a protestantizmus is férfi istent imád, akárcsak a zsidók.

Rembrandt többször is megrajzolja barátja, Menasse ben Israel, a nagy tudományú, széles

világi műveltségű rabbi portréját, aki Németalföld első héber nyomdájának megalapítója. (S akit, igaz, csak egy napra, de 1640-ben a hitközség vezetői egyházi átokkal sújtanak, mert egy rokonával tiltakozó iratot szerkesztett.) A legenda szerint nyomdája betűi aranyból készültek, hogy méltók legyenek Mózes öt könyvének kritikai kiadásához. 1617–19-ben megjelentek az első igazi újságok Amszterdamban. Az újságok olvasása országos szenvedéllyé lesz: írástudóvá válik a polgárság zöme. Egyébként is: a Bibliához és a kereskedéshez, a banktevékenységhez egyaránt szükséges az olvasni tudás. A „nagy” könyveket szinte mind a 17. századi Hollandiában nyomtatják először. Az amszterdami nyomdák héber, spanyol, portugál nyelven adnak ki teológiai, filozófiai, grammatikai, matematikai, archeológiai, földrajzi műveket. Rembrandtot szenvedélyesen érdekli a teológia, a matematika, az archeológia, a földrajz. Rabbijai teológusok és grammatikusok, filozófusok és matematikusok egyszerre. Mi más különbözteti meg a zsidókat a többiektől, ha nem épp az írástudás – a Tóra olvasása szegénynek, butának, elesettnek ugyanúgy kötelező, mint a szerencsésnek. A tudás a legfőbb remény az egyenlőtlenségek megszüntethetőségére. Rabbik a nagyon szegényből is lehet, ha nagyon érti az írást, ha okosan és eredetien képes értelmezni a betűk mögötti szöveget.

A hollandusok elfogadják az idegeneket. A spanyol és német zsidókat ugyanúgy, mint a valonokat, flamandokat, franciákat, lotaringiaiakat, angolokat. A Leideni Egyetemen, ahova 1620-ban Rembrandt is beiratkozik, ezek a nemzetiségek, s mások is, együtt tanulnak. A külföldiek beáramlása kozmopolita jelleget kölcsönöz az egyetemnek, az egyetemi városnak. Botrányokból, zaklatások elől menekül ide Descartes is.

Rembrandt rabbijai a kozmopolitizmus jegyeit is magukon viselik: szabad vallónak, flamandnak, németnek, vagy akár spanyol, akár holland zsidónak lenni. Szabad önmagának lennie az embernek, mert embernek lennie szabad. A hollandok hihetetlenül büszkék arra, hogy szabad országban élnek („olyan szabad államban, ahol mindenki azt gondolhatja, amit akar, és kimondhatja azt, amit gondol” – írja Spinozának 1663-ban Oldenburg, a londoni Royal Society titkára). Rembrandt rabbijai a „szabadság országának” (ez a megjelölés Descartes egyik leveléből származik) öntudatos, nyílt tekintetű, egyenrangú polgárai. „Azután figyelmesen megvizsgáltam, mi vagyok én... felismertem, hogy olyan szubsztancia vagyok,

amelynek egész lényege vagy természete abban van, hogy gondolkodik, s amelynek léte nem függ sem valamely helytől, sem valamilyen anyagi dologtól” – írja Descartes, értekezésének abban a részében, ahol kétszer is nyomatékosan összegzi: „gondolko-dom, tehát vagyok”. Rembrandt rabbijai elsősor-ban gondolkodók. Rembrandt, akárcsak Descartes, az embert mint autonóm öntudatot helyezi a világ középpontjába.

A modern racionalista rabbik helyett Cha-gallnál riadt, vergődő, a tóratekeresztet testük-vel óvó meggyötörteket látunk. Chagall rabbijai mentik, ami még menthető. Legalább a betűt, az írást, ha már a törvény szelleme összekuszálódott. Hova lettek az írástudók? Chagall rabbijainak több-sége együgyű, jámbor hívő, téblábolnak a számukra idegen 20. században, s legalább a folytonosságot kísérlik meg biztosítani. Érzelmi kötöttségük sar-kallja őket a feladatra, amelytől az értelmiségiek el-menekültek. Az írástudók árulása után még szomorúbb magányra kárhoztatottak. Miként az a néhány intellektuális Chagall-rabbi is, akik Rembrandt rabbijainak közvetlen leszármazottai, s okosságuk révén még inkább tudják, reménytelen tettekre vállalkoztak.

„Mindenhonnan kikergetik az én népemet / Koronája földön hever / A földre hullott Dávid csillaga / Hol van dicsfénye becsülete” – írja Cha-gall *A föld* című versében. És egy másikban: „Lá-tom őket most rongyokban vonszolják magukat / Meztláb néma utakon Isráel Pissarro és Modigliani testvérei / Testvéreinket kötélén vonszolják Dürer és Holbein fiai / A halálba a kemencékbe”. Valaminek történnie kell, sugallják Chagall rabbi-jai, újra kell gondolni az írást, a törvény szerepét, az értékek szétzilálódása, elpusztítása közepette be-lekapaszkodni abba a tudásba, amely a zsidó és a keresztény kultúra kezdetein megteremtődött.

Chagall rabbijai sírnak, eltakarják arcukat, szomorúan meditatálnak, védekeznek, menekül-nek, hátukat a zsinagóga vagy egy tehénke olda-lának támasztva ülnek. Kikezdte világukat a 20. század. De legalább még élnek, még szoríthatják a

tóratekeresztet. Chagall rabbijai egyszerű emberek, a vityebszki zsidók legelesettebbjei szolgáltak model-lül: halászok, bázárosok, mesteremberek, szegény munkások, koldusok – szenvedésük ellenére is vá-rakozással teli, bölcs arcok. A titkok hordozói, és ezért méltán ők a betű, az írás megőrzői. Szegényes ruhákban ülnek, állnak a szorongató, üres éjszaká-ban, a város peremén, komor létük színhelyein, és teszik a dolgukat: védik, őrzik a Tórát.

Milyen hosszú út Rembrandttól Chagallig, a törvénytudó, szakavatott rabbiktól a szorongás-sal áthatott, ismeret nélküli rabbikig! A szorongás „mint a jelenvaló lét létehetősége – mondja Hei-degger – a hanyatlás fenoménjében leli meg kiin-dulópontját”. „A semmi, amely elé a szorongás állít bennünket, leleplezi azt a semmisséget, amely a jelenvaló létet alapjában meghatározza, s ez az alap maga a halálba való belevettségként van.” A tá-volság Spinoza és Heidegger között éppolyan, mint Rembrandt és Chagall között.

Rembrandtnál még: „keresd önmagad!”, azaz „ismerd meg önmagad”, a megismerés maga a boldogság. Chagallnál már csak a személytelen túlélés, a fennmaradás szorongó reménye marad. Spinoza az Isten iránti intellektuális szeretetről, Isten megismeréséről beszél, Heidegger az önmagá-ra hagyatva létező (belevetett létező) jelenlétéről, s csupán keveseknek, a kitüntetetteknek adatik meg a jelenvaló lét, hogy legalább valamennyire megértse magát létében az ember. Rembrandtnál állandóság van, Chagallnál átmenetiség, a pillanat bizonytalansága.

Csak a betű, az írás örök mind a kettejüknél. És kapocs közöttük a hit (Rembrandtnál bizonyosság-ként, Chagallnál rémült reményként: hátha, talán, mégis...) és a halál tudomásul vétele (Rembrandt-nál az öntudat és éntudat emberségével, Chagallnál szelíd, átszellemült bánattal, a mindenségnek alávetten). Közöttük csaknem háromszáz év, melyben a racionális gondolkodástól az értelem meghasonlá-sáig jutott az ember.

Első megjelenés: *Liget*, 1992. 5. szám, 21.



Rembrandt van Rijn: Egy öreg zsidó portréja, 1654. o. v. Ermitázs, Szentpétervár

JEROMOS, A MODERN EURÓPAI ÉRTELMISÉGI

DOI 10.35402/kek.2024.5.15

*Mottó: „Élj hát a saját törvényed szerint,
ha nem vagy képes az Istené szerint”*

Jeromos

Jeromos, azaz Eusebius Sophronius Hieronymus – Ágoston, Gergely, Ambrus mellett – a latin egyházatyák egyike, valószínűleg 341-ben született Stridonban, Dalmácia és Pannónia határvidékén, keresztény családban. Különös, zűrzavaros, átmeneti korszak: a kereszténység térhódítása, államvallássá emelése (380-ban Nagy Theodosius kötelezővé teszi), a hellenizmus hatása még jelenvaló, a Római Birodalom lassú összeomlása (410-ben Alarik gót király elfoglalja és kifosztja Rómát).

Jeromos élete első felét nyugtalan vándorlással tölti, Stridonból Rómába, onnan Aquileiába, Jeruzsálembe, Athénba, Konstantinápolyba, Kis-Ázsiába megy, ismerkedik, tanul, kíváncsian hallgatja a kor kiemelkedő keresztény gondolkodóit, íróit, grammatikusokat, filozófusokat, papokat, nyelveket tanul. 374-ben Antiókhéiában kényszerszünet: hónapokig betegeskedik, s megírja 33 évesen első művét, kommentárokat Abdiás prófétához. Spirituális krízis következtében a szír Khalkisz vidékén a sivatagban tölt csaknem három évet, s itt írja meg regényes remeteéletrajzai közül az első, amelyben bebizonyítja, hogy Pál az első remete, nem Szent Antal (e műve meghatározóvá válik a képzőművészetek történetében). Valószínűleg 376 nagybőjtjére datálható híres álma a pogány irodalom s a testi vágy kísértéséről, mely saját élete, a kereszténység és később a képzőművészetek szempontjából is sorsdöntő. Visszatér Antiókhéiába, ahol szellemi elkötelezettségként pappá szentelteti magát, és héberül kezd tanulni egy hívő zsidó tudóstól. Újabb utazás Konstantinápolyba Nazianzoszi és Nüsszai Szent Gergely kedvéért. Órigenészért lelkesedik, latinra fordítja 28 homiliáját. Majd 382-től újra Róma, ahol Damasus pápa a római előkelőknek bizonygatja, hogy a kereszténység összeegyeztethető a rómaisággal, maga is író, titkárává fogadja, s megbízza az Újszövetség latinra fordításával és a zoltárfordítások revíziójával.

Kíméletlenül bírálja az elvilágiasodott papokat, akik támadják az új Szentírás-szöveg miatt. 385-ben sok konfliktus után elhagyja Rómát, augusztusban száll hajóra Ostiában. Az Ó- és az Újszövetség szent helyeit keresi, jár Alexandriában, Caesareában, s

végül is Bethlehemben telepszik le. 397 körül eladja családi villáit, hogy kolostorát fölépíthesse. Élete második felét Bethlehemben tölti: 406-ig az Ószövetség fordításán dolgozik, kommentárokat ír (Lukács, Izaiás), történeti és irodalomtörténeti munkákat (a *Hírnevés férfiak* az első keresztény irodalomtörténet), vitairatai, regényes remete életrajzai mellett 154 levele is szépirodalmi alkotás.

Nyugtalan vándorló, majd egy helyben ülő, a kor jelentős gondolkodóival élénk, heves és változó hangulatú kapcsolatot tartó, fiatalon Róma fürdőit, cirkuszait, színházait élvező, majd elszánt askéta a tiszta intellektus és a hit érdekében, művelt latinos, aki ifjúkorától szenvedélyes olvasója és gyűjtője a római könyveknek (műveiben Cicero-, Horatius-, Vergilius-, Sallustius-, Terentius-idézetek), megkínlódik a faragatlanabb, nehezkesebb keresztény nyelvezettel, s a görög–latin minták alapján formálója, kiművelője, magasabb szintre emelője annak. Platón és Cicero után fordul a Könyvek könyvéhez, és Jézusban találja meg erkölcsi racionalizmusához a magatartáspéldát. Kínlódva és megtagadva és hozzá vissza-visszatérve meg akarja őrizni a római műveltséget, miközben a pogány arisztokraták a hagyományok tönkretévőjét látják benne, keresztény kortársai pedig gyanakszanak rá latin, görög, zsidó kultúrája miatt. Cicero és a pogány irodalom iránti olthatatlan vonzódása büntudatot kelt benne:

„Könyvtáramról, amelyet Rómában a legnagyobb gonddal és fáradsággal gyűjtöttem össze, nem tudtam lemondani. Én szerencsétlen! Bőjtöltem, hogy utána Cicerót olvassam, a sok éjszakai virrasztás után, a könyvek után, melyeket korábbi bűneim emléke csalt elő a szívem mélyéből, Plautust vettem a kezembe. Amikor pedig magamba szállva valamelyik prófétát kezdtem olvasni, borzalommal töltött el fészületlen nyelvezete, és mivel vaksi szememmel nem láttam a fényt, úgy véltem, ez nem a szemem hibája, hanem a napé” – vallja be Eustochiumhoz írott levelében, akinek egyébként azt tanácsolja: „Gyakran és minél többet tanulj, könyvvel a kezeden érjen az álom, s lebukó arcodat a Szentírás fogja fel!” Hiába tesz fogadalmat látomása hatására, amikor a bírói székben ülő megvádolja: „Cicero-követő

vagy te, nem Krisztus-követő.” A rómaiak világos stílusa, racionális gondolkodása, a mindennapi élet, a földi örömök felé fordulása túlságosan közel áll hozzá, aki másféle szerepkörre lett kijelölve. (Gyakran készítenek a körülmények, kényszerít a sors más szerepbe, mint amire hajlamaink, alkatunk szerint valóban alkalmasak volnánk.)

Jeromos alakját különösen sokan teremtik meg a 15. század második felében s az 1500-as évek első évtizedeiben. Nem véletlenül. Jeromosban van valami a reneszánsz emberből, túl vonzódásán a római klasszikusokhoz, túl a hatalommal vívott harcain, túl utópisztikus társadalomeszményein. Sokoldalúsága, a nyelvek iránti fogékonysága, a közvetítő szerep vállalása, természetközelsége és intellektuális fölénye, indulatossága s még számos vonása érthetővé teszi, hogy a reneszánsz festők felfedezik őt s legendáriumát. Sokkal inkább, mint Ágoston, a filozófust. Ágoston és Jeromos együtt szerepel az igaz hitet hirdető egyházatyák sorában Michael Pacher oltárán (1480–83, München, Alte Pinakothek), az isenheimi oltár szekrényszobrai között (1505. Colmar, Unterlinden Museum). Ágoston legrégebbi ábrázolásán a római auktorportrék mintájára klasszikus tógában ül írópultja előtt iratkeercsek, könyvek közt (600., Laterán), akárcsak Jeromos. Botticelli is könyvek közt, dolgozószobájában ábrázolja. Ambrusnak, a harmadik egyházatyának – aki következetesen visszautasította az államegyház gondolatát – portréját a róla elnevezett milánói templom mozaikjáról ismerjük (470.), a későbbiekben mindig püspöki ornátusban ábrázolják, az attribútumai között ott a könyv és a toll. Ők hárman – Ágoston, Ambrus, Jeromos – kortársak, a negyedik egyházatyája Nagy Szent Gergely a 6. században élt.

A Jeromos által javított, fordított Szentírást a 9. századtól kezdik Vulgátának (azaz elterjedtnek) nevezni, igazi jelentőségre a 13. századtól tesz szert, s ekkortól sokasodnak meg a Jeromos-ábrázolások. Alakjának népszerűségéhez hozzájárul a domonkos rendi Jacobus de Voragine *Legenda aureája*, melyet 1261–1266 között állított össze, s amely rohamosan elképesztő népszerűsége tett szert. Életét egyébként egy 846 körül keletkezett, pergamenre temperával festett képsorozatból is ismerjük (Kopasz Károly bibliája, Párizs, Bibliothèque Nationale).

Jeromos, az oroszlánszelídítő

Az oroszlán zsidó jelkép, mert Júda törzsének és Dávid leszármazottainak címerállata. Dávid családfájához kötődik a Keresztrefeszített is. „Légy... hős,

mint az oroszlán; hogy mennyei Atyád akaratát teljesítsd.” Zsidó jelkép, a hűségé, a vallásos kitartásé. A festményeken az oroszlán Jeromos mellett hűséges segítőtárs a kitartásban.

A történet eredetije a Jordán melletti kolostorban élő Gerasimushoz vagy másként Geronimushoz kapcsolódik. A *Legenda aurea*ban a kolostorban keresi fel a sántikáló oroszlán Jeromost, aki vendégként fogadja. Az a tövisék okozta seb gyógyulása után háziállatként mellette marad. Jeromos felismeri, hogy az ő hasznukra küldte az Úr az oroszlánt.

Az oroszlán a 13. századtól a 16. századig a Jeromos-képek döntő többségén jelen van (néhány kivétel: Theodoricus mester, Masolino, Piero della Francesca), a 12. században tűnik fel állandó társként. A barokk festményeken többször is elmarad (El Greco, George de La Tour). Ott van, amikor Jeromos magányosan medítál a vadonban vagy a pusztában, olvas, ír, imádkozik vagy bűnbánatot gyakorol. Nagyon gyorsan terjedt el az olasz, majd a francia és német festészetben is az oroszlán és Jeromos alakjának összekapcsolása. 1342 körül könyv is íródik Szent Jeromosról, s ez is növeli a téma népszerűségét a trecento Itáliájában. A *Legenda aurea* is hozzájárul, hogy a korszak festői az oroszlánt gyógyító és a vadonban az oroszlán s más állatok társaságában élő Jeromosban hasonló mintát találjanak, mint a madarakkal társalgó kortárs Szent Ferencben. A *Legenda aurea*-sztori 13–14. századi flamand, francia és spanyol kéziratok illusztrációinak is mintául szolgál. Szimbólumváltás megy végbe. Még Jeromos eredeti szövegében is az olvasható: „Ellenségünk, a sátán, ordító oroszlánként környékez meg bennünket.” Gonosz démon is az oroszlán, s ábrázolásával a középkorban az ördög hatalmától akarták megóvni a híveket. Sámson, Dávid, Krisztus és Mária után Jeromos is győzedelmeskedik az oroszlánon, azaz a rossz szellemeken, a sötétség hatalmán. Az oroszlán a bátorság, erő erényének megtestesítőjévé válik, sőt Krisztus feltámadásának jelképévé. Az egész korai Jeromos-ábrázolásoktól kezdve az oroszlánnak arca van, emberarca, de legalábbis humanizált, domesztifikált kutyaarca, melynek vonásai a gazdáéihoz hasonulnak. Itt az oroszlán épp a tövishúzás által veszti el sátáni, fenyegető jellegét, maga az aktus szimbolikusan megfelel a megkeresztelésnek.

Jeromos a négy egyházatyák egyike, akik ugyanúgy négyen vannak, mint a négy evangélista. Márkot, a négy evangélista egyikét is gyakran ábrázolják a korai keresztény művészetben szárnyas oroszlánnak. Márk és Jeromos összekapcsolódik. Még 1523-ban

is készül olyan dombormű (Riemenschneider-követő: Karlstadt, Párizs-templom), ahol a könyv előtt álló Jeromos lábainál szárnyas oroszlán látható. Márk külseje – szakállas öreg, püspök – és attribútumai – könyv, íróeszköz, dolgozószoba, oroszlán – akárcsak Jeromosé (12–13. század, Velence, San Marco-mozaik; Tintoretto ugyancsak Velencében.) „Egyetlen pillantás sem biztosságos, még otthon sem” – vallja Jeromos, s mintha e szorongást sugallanák azok a Jeromos-oroszlán együttesek, ahol Jeromos dolgozószobájában ül, s mellette az éberem örökös állapot, amely állítólag még éjszaka is virraszt, hiszen a szemét sosem zárja le.

Jeromos és az oroszlán közötti kapcsolat azokon a képeken a legszorosabb, amelyek a tövishúzást ábrázolják. Egy késő 14. századi velencei-bizánci festményen (Samuel H. Kress Collection, University of Chicago) a fájdalmas arcú oroszlán megadóan ül, és egyik mancsát bizalmasan az ókeresztény ikonok prófétáihoz hasonlóan ábrázolt, hosszú szakállas, nagy imaköpenyes Jeromos térdéhez érinti, aki elmélyülten és elszántan próbálja kihúzni a tövist a mancsából. Háttérben sziklák s távolban egy katedrális. Már e korai képen is három attribútum a Jeromoshoz tartozók közül: a kalap, a könyv és az oroszlán, mely már itt is kutyaszerű. Hasonló sziklás táj Fra Diamante és Filippo Lippi képén (London, National Gallery), távolabb két pap, kezükben könyvvel, élénk vitában, az előtérben jobbra pedig nagy glóriával a kopaszodó, barázdált arcú öreg igyekszik a kiszolgáltatott kutya-oroszlán fájalmát enyhíteni. Rogier van der Weyden oltárkép szárnyán (Brüsszel, Musée Royaux des Beaux-Arts) a környezet hasonló, itt Jeromos érett férfi, szakálltalan, két térdén a szétnyitott könyv, s e foglalatosságból fordul élénk mozdulattal a szemét bizakodón s fürkészőn ráemelő állathoz, az mosolyog, ő pedig mintha beszélne hozzá. Hátuk mögött sziklasírban a Keresztrefeszített. E kép hatására készühetett a 15. században egy, a lombard iskolához tartozó kép, melyen a beállítás és a háttér is teljesen hasonló (Bergamo, Accademia Carrara).

Cranach oltárképszárnyán (Bécs, Kunsthistorisches Museum) az öreg, kopasz, nagy szakállú, széles koponyájú, nagy tudású egyházatya álló alakja is kézzel próbálja megszabadítani tövisétől az oroszlánt, amelyre kissé gyanakodva, ugyanakkor megértően néz le. Aretusi Pellegrino festménye (Modena, San Pietro) az egész Jeromos-legendát megjeleníti ugyanazon a festményen belül, filmszerűen mutatva a történéseket. Az előtérben közepeán térdel a megszelídült, bölcs öreg, megértően

az oroszlán felé dőlve, amely megfeszült testtel, idegesen várja megszabadulását a szenvedéstől. Oszlop mögött a félelemtől izgatott papok. Hasonló jelenet Jacob Cornelisz Jeromos-oltárának (Bécs, Kunsthistorisches Museum) háttérében jobb oldalon is láthatók. E műveken az oroszlán a főszereplő, s a hangsúly magán az eseményen, a kettejük közötti kontaktuson, az állat megadó bizakodásán van.

Jeromos a vadonban

Leggyakrabban két helyszínen ábrázolják a festők és szobrászok Jeromost: dolgozószobájában vagy a vadonban. A vadon a pontos kifejezés, a puszta, pusztában szó más képzetet kelt, mint ami a képeken látszik. Fák, virágok, vadnövények és számos állat veszi körül a Bibliafordítót, akinek neve a *Legenda Aurea* értelmezése szerint „szent liget”, a „szépség látomása”. Jeromos ugyanígy ír a színhelyről: „a remeteségben éltem, vagyis abban a hatalmas pusztaságban, amely a nap hevétől perzselve a szerzetesek számára borzalmas lakhelyül szolgált.” A festményeken azonban rendszerint olyan vadonba vagy ligetbe helyezik, amelyet megtölthetnek a művészek a 200 körül keletkezett, késő antik és kora keresztény szellemben fogant *Physiologus*, illetve az ennek nyomán keletkezett latin *bestiariumok* lapjairól ismert létező s nem létező állatokkal.

Talán: Giovanni Bellini festménye a legszebb s leginkább a környezetre koncentrázó (Washington, National Gallery of Art) a Jeromost a vadonban bemutató művek közül. A csaknem meztelen, erőteljes, időtől cserzett testű, vöröses, nagy szakállú ember kissé görnyedten a jobb alsó sarokban ül, szigorú, értelmes homlokkal a könyvre figyel, melyet jobb kezével lapoz éppen, bal kezére támaszkodik, s alatta a figyelő oroszlán, épp csak az arca látszik. Mintha ők ketten csak mellékszereplők lennének a történetben. Sziklák, kopár fák, fügebokrok, játzó nyulak, mókus, gyík, sólyom, távolban romok, kolostor, templom s a horizonton a tenger kékje. Nyugodt, kiegyensúlyozott kompozíció. Mintha ez volna az olvasó ember természetes környezete, a világtól távol, a társadalomtól külön, mintha e kivonulás s a természeti lények közötti lét biztosíthatná azt a csendet, mely az elmélyült tanulás, olvasás és a teremtés, létrehozás előfeltétele. Morus *Utópiája* 1516-ban íródik! Bellini képén Jeromos szokatlanul harmonikus, abban az értelemben is, amit a szó a reneszánszban is jelentett: az ember összhangja önmagával és környezetével. Rembrandt egy rézkarcán (Washington, National Gallery of

Art) is békésen, ernyedten olvasó öregúr Jeromos, fél könyvekkal lazán a sziklaperegre támaszkodik, úgy ül a földön, mintha ez volna a világon a legtermészetesebb. Az oroszlán neki háttal valamit figyel, nyugodt táj, távolban épületek, egy hídon két bámszkodó, kicsiny figura. Itt a bal sarokban ül, a tájnak is háttal, kívül és távol, könyvébe mélyedve. Vincenzo Catenánál (Baltimore, Walters Art Museum) is könyvébe merülve ül a pusztaság földön a sziklabarlang előtt, a félig látszó oroszlán is elmélyülten s békésen támaszkodik a mancsaira. Igen gyakori, hogy az oroszlán arc kifejezése, testtartása ismétli Jeromosét, e megkettőzés megerősíti a kép hangulatát. Meggyötört, de megbékélt gondolkodó, akinek most már csak a könyv a lényeg, a kanyargó víz, a szelíd fák, egy fácán a bal sarokban, távolabb egy majom az egyetlen lehetséges állapot velejárái, itt béke van, lehetőség a szellemi munkára, a könyv tanulmányozására.

A barokkban Jeromos teste még olvasás közben is feszült, megszűnik a harmónia. Alvise Vivarini (Washington, National Gallery of Art) sziklás fája is nyugtalanító, Jeromos az előtérben középpontba ül, kezében a könyvvel, de nem olvas, az oroszlán egy sziklabarlangból gyanakodva les kifelé. Paolo Veronese Jeromosa (Washington, National Gallery of Art) okos, indulatos, erőteljes férfi, szinte megfeszül, előredől, jobb tenyerében a könyvet szorongatja, a könyvön keresztül a Megfeszített testével, s az asztallap alól gyanakvón, élesen figyelő oroszlán a tájban, fák között, de ez már szinte romantikusan áthévítt táj, belevetített érzelmekkel, és az ég, a távlat is nyugtalanító, vihart érlelő. A meztelen lábfej, a szétvetett combokon a lepel redői ugyanazt sugallják, mint az energikus táj. Domenico Carpinoni nyugtalan, széles tájképet fest (Los Angeles, County Museum of Art), Jeromost a jobb sarokba helyezi, amint épp hátrafordul, élénken a könyvtől a felfelé kapaszkodó, száját szétnyitó oroszlánhoz. Bent a dombos tájban egy ember menekül, szétterjesztett szárnyakkal nagy madár csapkod, a háttérben szélfűtő fák. E tájak akadályozzák az elmélyülést, inkább Jeromos lelkiállapotának kivetülései, nem biztosítják a menekvést (önmaga elől az ember hová menekülhet?). Domenichinónál szinte csak ürügy a bal sarokba szorított, szemét eksztatikusan az égre emelő író Jeromos (Glasgow Art Gallery). Itt már a táj a lényeg, a táj elnyomja az embert, s elvész az eredendő mondanivaló. Holott Jeromos fordításában Órigenész még így szól: „minden bokor, minden fa terméketlen vadonnak számít Isten szavához képest.”

Jeromos, az első keresztény (természet) tudós

Legalábbis főként a reneszánsz festők szerint. Jeromos íásaiban ritkán fordulnak elő állatok, növények. Hogy volt velük kapcsolata, hogy kíváncsi megfigyelő természete róluk sem feledkezik meg, azt néhány megjegyzés, hasonlat bizonyítja: „Még a szamarak és az ostoba állatok is, bár hosszú az út, második alkalommal már fölismerik a vendégfogadókat.” Vagy Órigenész két homiliájából az *Énekek énekéről*, melyet Jeromos fordított: „A galamb a Szentlélek. Amikor viszont a Szentlélek nagy és rejtett titokról szól, amelyeket sokan nem tudnak felfogni, akkor a gerle szó jelenti őt, azaz annak a madárnak a neve, amely mindig a hegyek csúcsain és a fák tetején tartózkodik.” *Vigilantius ellen* című írását így kezdi: „Sok szörny született a földkerekségen: kentaurokról, szirénekről, kuvikokról és gödényekről olvashatunk Izaiásnál, Jób titkos értelmű szavai leviathánról és behemótról szólnak, a költők meséi Kerberoszról és a stümphalizi madarakról, az erümanthoszi vadkanról, a nemeai oroszlánról, chimaeráról és a sokfejű hüdráról regélnek, Cacus Vergilius festi le, a háromtestű Gérüönt Hispánia hozta világra.”

A kora reneszánsz és reneszánsz festményeken: sziklák, dombok, völgyek, s megint csak dombok. Hol kifakult sárga, hol élénk zöld minden. Kövek, száraz fűcsomók, poros túlevelek, bogáncsok, kórók, fügebokrok s köztük aranymálinkó, poszáta, poszméhek, tücskök, gyíkok, skorpió és így tovább szinte felsorolhatatlanul. Kövek, növények, állatok: a keresztény ikonográfia és a szimbolika s ezen keresztül a barokk korig a gondolkodás, a tudomány befolyásoló.

Hugli Pope természettudósból lett művészettörténész több mint ezret gyűjtött egybe a Jeromos történetét ábrázoló festményekből (én még kb. másfél százzal tudom kiegészíteni az általa közlöttet): 22 azonosítható állat található ezeken a sztorihoz tartozó oroszlánon, számaron és tevéken kívül. 33 madárfaj, 4 hüllő, 6 rovar és mitikus kreatúrák: dragon, hárpia, unikornis stb., s egy sereg azonosíthatatlan kismadár. Mintha csak az állatok teremtése ismétlődne meg, vagy Noé bárkája volna a Jeromos körüli sziklás vadon. Herbert Friedmann könyvében 207 Jeromos-képet reprodukál, és 57 állatot mutat be, értelmez a képeken szereplő állatvilágból a hangyától a harkályig. Nagy részük a penitencia, a megtisztulásvágy, a büntől szabadulás, a tisztaság, a hűség, a lojalitás, a szentség, a megváltás

szimbóluma a keresztény mitológiában. Friedmann a *Jeromos a vadonban* témáról kb. 570 változatot ismer, ebből több mint 400 Itáliában készült. Szerinte 43 esetben szerepelnek szarvasok, 37 munkán kígyók, 25 művön gyíkok, 27-en skorpiók, 77 festményen kismadarak, 40-en sólymok, 12-n baglyok, 11-en nyulak, 10-en foglyok, 9-en papagájok, 8-on békák, medvék, mókások, 7 esetben kacsák és sármányok, a többi felsorolásától eltekintek. Micsoda gazdagsága, változatossága ez az emberen kívüli élővilágnak! S mily különös, hogy az ó- és újszövetségi történetekben s a megváltástörténetben, a szenvedéstörténetben, a szentek életét bemutató falfestményeken és oltárképeken is a szereplőket köznapi emberi lényekkel helyettesítő reneszánszban ábrázolják Jeromost, madaraktól, állatoktól körülvéve. E folyamat egybeesik a Jeromos-téma népszerűségének idejével, azaz a 13. századtól a 16-ig zajlik s véglegesedik a profanizálódás.

A penitencijajelenetben a hívő ember számára a keresztény szimbolika segítségével a különféle madarak, csúszómászók és négylábúak segítettek értelmezni Jeromos szerepét, és vizuálisan is összekötötték a Teremtés történettel és Noé bárkájával. Ezek ábrázolásakor is számos élőlény látható a mozaikokon, freskókon. Hiszen Jeromos valóban teremtő, kreátor a Biblia-fordítással és kommentárjaival.

Némely festményen azonban úgy jelenik meg, mintha nemcsak a betű, a könyv tudósa volna, hanem a természethez is tudósmagatartás kötné. A reneszánsz természet felfedezéséhez jó ürügy Jeromost élővilággal gazdag tájba helyezni. A tudós békés egymás mellett élése a természettel. „Az emberek fiainak vége hasonló oktalan állatnak végéhez, és egyenlő végök van azoknak; a mint meghal egyik, úgy meghal a másik is, és ugyanazon egy lélek van mindenikben; és az embernek nagyobb méltósága nincs az oktalan állatoknál, mert minden hiábavalóság. Mindenik ugyanazon egy helyre megy; mindenik a porból való, és mindenik porrá lesz.” (Prédikátor könyve, 3,18–21., Károli ford.)

Jeromos penitenciája

A vadonban vagy a pusztában bujdosó, önmaga s a társadalom elől a remeteségbe menekülő Jeromost leggyakrabban penitencia közben ábrázolják, amint egy kővel sanyargatja testét. Jeromos maga három remeteéletrajzot írt: A fogoly Malchus szerzetes élete, Hilarion élete és Pál élete. Malchus is orosz-lánkalandba keveredik, akárcsak később a képeken Jeromos, Hilarion pedig elhagyott pusztákban

imádkozik, akárcsak Jeromos a festményeken a 13. századtól kezdve. Szent Pált és Szent Antalt gyakran hasonlóan ábrázolják a pusztában, mint Szent Jeromost, ha ez utóbbinak nem volnának jellegzetes attribútumai, akár összekeverhetők is volnának. A csodás fantaszta Grünewald különös isenheimi oltárán akár Pálról, akár Antalról is hihetnénk, hogy Jeromos. „Abban a sivatagban, mely Szíriában a szaracén területekkel határos, ismertem és ismerem olyan szerzeteseket, akik közül az egyik harminc éven keresztül bezárkózva csupán árpakenyéren és poshadt vízen élt, a másik pedig egy elhagyott ciszternában (melyet a szírek saját nyelvükön gubbának hívnak) naponta öt szem szárított füget evett, és így tartotta fenn magát. Mindez bizony hihetetlennek tűnik azoknak, akik nem hiszik el azt, hogy a hívők számára minden lehetséges” – írja Pálról szóló könyvében Jeromos.

Önmagára mért büntetésének indoklását is megtaláljuk munkáiban. Kettős látomás gyötri. Egyrészt a félelem, hogy a pogány irodalom iránti rajongása miatt nem méltó a keresztény megbocsátásra, másrészt őszintén feltárja: „én, aki a pokol tüzétől való félelemben magam vettem alá magamat ilyen kínoknak, s akinek csak skorpiók és vadállatok voltak társai, gyakran képzeltem, hogy lányokkal táncolok.”

Leonardo Jeromost a kép középpontjában helyezi el, hangsúlyosan, közelnézetből. Ő a lényeg szinte körforgást végző, guggolónak ható testével, ahogy jobb karját hátralendítve – a kő a kép szélét súrolja –, bal nagy kézfejjével vádlón önmagára mutatva gubbaszt, mozog – látszik az inak, izmok elmozdulása –, kopasz fejével, beesett szemüregével, kemény, kopogó vállcsontjából előugró feszes nyakával, sovány, üreges arcával, nyitott szájával, szinte csonttá, bőrré aszott koponyájával. Nem lehet nem megidézni a szörnyű hamleti kérdést. S mintha Leonardo magát Jeromost olvasta volna: „Ez az élet küzdőtér a halandók számára: itt küzdünk, hogy majd máshol kapjuk meg a koszorút. Kígyók és skorpiók közt senki sem jár biztonságban. [...] Törékeny testünk, mely nemsokára porrá válik, egyedül küzd sokak ellen.” Leonardo Jeromosa se nem lát, se nem hall, csak iszonyatosan szenved. (Az ember meddig marad saját magának? S meddig terjedhet a szolgálat? Lehet-e úgy végrehajtani az elvállalt feladatot, ha nem azonosul vele a legteljesebben, a végsőkig? S kijelölik az embert vagy csak képzelet?) Leonardo Jeromosa az önmagát veszített ember. Nem csak mert csontig aszott, bordái kiböki a bőrét, pergamensárga, vak. Csaknem halott.

Indulatai tartják életben. Tar koponyáján a fénytelen üregek. Ellenséges sziklák és meredt kövek között, csupán az ordító oroszlánnal. Háttal a távolból alig-alig látszó zöld tájnak. A meggyötörtetésből fakadó megadás kétségbeesése. Mint Jónásé, aki nem menekülhetett. „Megadom, amit fogadtam, Az Úré a szabadtás” (Jónás 2,10). Világvégi Jeromos kortársunk lehetne. (Mi a semmi és mi a valami? Van-e semmi, s mi az, ami a valamin túl van? Mondjuk egy kert. Fák, bokrok, virágok, füvek s még a madarak, lepkék, rovarok. Ezek valamik? S hozzá a fény, az ég, a tér. Ezek a semmik? Két fa között a levegő? A fák ágai között az árnyékok? Én – az valami! A szemgolyók is. És a tekintet, az érzékelés, a fák kontúrjai a szememben? Benne van a fa, a lepke, az árnyék, a levegő a szemgolyóban? A kép a szemben, az valami?)

A kép a kézben (falon, könyvben), az valami. A kert a képen az is valami? A festék, a kötőanyag, az alapozó valami. A visszavett festék, a lekapirgált felület, a felhordott színcsomók letörlése valami? S ami marad utána, az a semmi?

Mi a létezés? A valami elmozdulása a semmi-ben? A semmi átváltozása valamivé?

Jeromos fáradt szíve az egyetlen hangforrás. S néha a kellenél mélyebbre sikerült lélegzés. A zajok állandó jelenléte. Minden csend viszonylagos a létezésben. Csend csak a halál beálltával keletkezik a meghalt számára. (A halál értelme e figyelmeztető csendekben rejlik?) Leonardo talán a leghitelesebb Jeromost keltette életre: az állandó kétségek közt hánykolódó, örökös polemizálót, aki élesen harcias és megértő, érzékeny egyszerre, s aki az isteni kegyelmet és az emberi szabad akaratot egyaránt szükségesnek tartotta az üdvösség eléréséhez: „a miénk a kezdeményezés, az övé a végrehajtás”, „a mi dolgunk az akarás és nem akarás, de Isten irtalma nélkül még az sem a miénk, ami a miénk”. Egyébként azt a megrendítő erejű szenvedélyes mozdulatot, ahogy Leonardo mutatja Jeromost, azoknak az elveknél az érvényesítéseként is felfoghatjuk, amelyekről Leonardo vall a festészetről írott értekezésében a mozdulat, a gesztus kifejező értékéről, erejéről. Ez az arc, ez a test, ez a mozgás szinte már tudományos anatómia és gesztusismeret, s a kép döbbenetet keltő hatásában ez is benne van: a tudományos megfigyelés pontossága az alig kibírható szenvedésről. Talán ezért ennyire tragikus ez a kép.

Tiziano Jeromosa (Milánó, Pinacoteca di Brera) nekifeszül a keresztnek és vitatkozik, támad, érvel, egész teste ellenállás, miközben ott szorítja elszántan a követ jobb tenyerében. Fénylő tar koponyája

is feszültségforrás a kompozíció erővonalai közepe, az összecuklott keresztre feszített test felé fordulva ágál, de feje mögött balra a könyv fölött halálfej, hívságok hívsága, a földi dolgok mulandósága, épp ezért tartozhat a remetékhez, a vezetők-höz. Az egész képből sugárzik az, amit Jeromos így fogalmazott meg egy levelében: „az emberben él a vágy, hogy a rejtett dolgokat megismerje” (időpont: 4. század vége! a képé: 16. század!). Perugino szétárt nyitott tenyerű, tépelődő Jeromosa is a hit és a kétely határmezsgyéjén, akar hinni, akar bűnbocsánatot gyakorolni, de mindaz, amit gondol, ismer, nem nyomható el; kéri a segítséget, de tudja, hogy újra s újra visszaesik a szuverén világlátás bűnébe. Rembrandt egy rézkarcán Jeromos térden állva, imára kulcsolt kézzel reméli a megváltást. El Greconál (1610–1614) (Edinburgh, National Gallery of Scotland), akárcsak Leonardónál, Jeromosnak csaknem meztelen, inas, csontos teste tölti be a kép szinte egész terét. Erő és lendület, ekstázis és teljes átélés, egyedül kihívóan szemben a megszólított Istennel, a vékony test a fény felé mozdul, lehetséges-e a párbeszéd. A keményen megfeszülő, előrelendülő tenyérben szorított kövön és a könyvön kívül nincsenek a képen a szokásos attribútumok. Csak a pőre test, az askéta arc, a kopogó bordák. S ez mégsem az irtóztató magány, mely a földre nyomja Leonardo Jeromosát. Grecóé hívó, Leonardóé hihetetlen, Grecóé expresszív, extenzív, extrovertált, szinte kilép önmagából, elhagyja önmagát s a világot, látja a fényt, hallucinál, teljességgel átadja magát a kívülről érkező élménynek, melyet egész testével, lelkével, érzelmeivel magáévá tesz, szinte feloldódik az érzékelésben. Leonardóé teljesen befelé, önmagába forduló, intenzív, introvertált, intuitív, misztikus álmodozó, művész, nem lát és nem hall semmit azon kívül, ami önön bensejében zajlik, nincs észlelés, nincs fény, csak karcolat a barlangfalon. Greco Jeromosa felfelé függeszti megadó, befogadó tekintetét, Leonardóé halott üreg, nincs kívül. S mégis, e szélső pólusok összekapcsolódnak, mindkettő küzdelmes, tépett, gyötört, befogadó látnok, irracionális újra teremtő. És elképesztő módon: 20. századi, mai, rólunk szóló.

Cranach két változatban festette meg Jeromos penitenciáját is, és háromban a bibliafordító Jeromost is. Az 1502-es vezeklő Jeromos (Bécs, Kunsthistorisches Museum) a békés, derűs tájban szenvedélyesen csüggeszti kutató tekintetét Krisztus halott testére. Mindkettejük fehér leple, mely szeméremtestüket takarja, fedetlenül hagyva beesett mellkasukat, inas vállukat, a hosszú redőkkel,

hangsúlyosan csavartan, igen erőteljesen felfokozza mindkét alakot. Az oroszlán arc kifejezése itt is követi Jeromosét. Valószínű, hogy humanista tudós rendelkezett a képet, ők tekintették védőszentjüknek Jeromost, s a képen a faágak közt ott van a tudósok jelképrendszeréhez tartozó bagoly és papagáj.

1509-ben Cranach fametszetén mintha Jeromos csak ürügy volna, a lényeg a tágas táj. Jeromos arányos része a természetnek, együvé tartozásukat a hasonló ábrázolásmód, kifejezőmód hitelesíti. Ugyanaz a megindultság és tompított nyugtalanság az ág-bogakban, bokrokban, mint a szenvedő emberi testben.

A legszenvedőbb talán Hieronymus Bosch vezeklő, gémberegett Jeromosa, elképesztően sovány teste a csupasz földön fekszik (Gent, Musée des Baux-Arts). Mintha csak illusztrálná, amit Jeromos így ír meg: „széteső csontvázat a pusztára földre vettem [...] Böjtöléstől volt sápadt arcom, szellemem vágyaktól égett hideg testemben, és az érzékenység forrongott, elhalt húsomban. Így minden segítség nélkül maradván Jézus lábai elé vettem magam, ott könnyeimmel áztattam, hajammal megszártottam lábát, és hetekig tartó böjtöléssel zaboláztam meg testemet. Emlékszem, hogy éjjel-nappal ordítottam és keblemet vertem, és csak akkor hagytam abba, amikor az Úr nyugalmat adott nekem.” Időpont: a nagypénteki hajnal reggeli ima-ideje. Mintha az egész természet félálomban volna, a madár s az oroszlán is szendereg, csak a bagoly örködik a csukott szemű Jeromos álma, látomása fölött. Barlang, mák, öreg fűz, bozót, ricinusfa, kaktuszok, Krisztus-tövis között a fakó test szorosan karolja a kereszten sebes testű üdvözítőt. Mágikus színek, sok a vérvörös a vezeklő fehér ingének kontrasztjaként. A messzeségben halastó fehérlik, csend, mozdulatlanság a háttérben a táj. Bensőséges, kifinomult itt minden. Nyugalom, áhítat járja át a képet, a természet, a teremtés, a hit, a megváltás, Isten jelenvalóságának nyugalma, biztonsága. A szenvedés így válik a megbékélés forrásává, a meditáció a megértés előzményévé.

Tintorettonál (Róma, Barberini Gallery) a zsúfolt képen, melyen valamennyi attribútum fellelhető, és számos madár, csúszómászó is, Jeromos szakadt zsákváson takaróban, meztelen felsőtesttel térdel, és két kezét magasba emelve, ujjait széttárva, nyitott, befogadó tenyérrel fordul a kereszten előredőlő kis test felé, közöttük asztalon könyvei, jegyzetei, az őrző oroszlán s a figyelmeztető koponya. A barokkban teátrálissá válik a jelenet, s a színpadias póz mellett kiüresedik, ellaposodik az eredeti tartalom.

Jeromos és a Keresztrefeszített

Jeromos a megkísértésnek ellenállásáért, a pusztában gyötrő látomások ellensúlyozásaként, a penitencia jutalmaként együtt lehet a Keresztrefeszítetttel. A kereszt a halott Krisztus testével gyakori attribútumként jelen van a festményeken, domborműveken. Az 1400 körüli angol, flamand és olasz miniatúrákon már így látható. Francesco Benagliónál botjára támaszkodva, csuhában, mezítláb, bal kezében maga előtt tartva viszi a feszületet.

Cranach mindkét penitencia-festményén a hangsúly a két test közötti kontaktuson van, a bűnbánó és a keresztre feszített közötti állapot a kép lényege. Dürer egyik rézkarcán is az ima a lényeg, ahogyan az ember megszólítja Istent. De már a korábbi sienai festményeken is a feszületre függesztett tekintet, a bűnbánati ima a lényeg. (*San di Pietro*, Siena, Pinacoteca Nazionale).

Filippino Lippi (Firenze, Uffizi) Jeromosa fél térdre ereszkedve a nézővel szemben, egyik vállla fedetlen, karjait mellkasán összekulcsolja, szép, átszellemült arcát a kereszten lévő felé fordítja, s annak feje úgy csuklik alá, mintha válaszolt volna az őt megszólítóknak. „A hívők számára minden lehetséges”, vallja Jeromos. Itt félprofilban és csukott szemmel. Az átélt élmény fényével, megrendültségével. Rendkívül bensőséges kép. Szelíd, de lélettel teli, gazdag táj a keret. A méltóságos, kicsit ernyedett testtartás, a kicsit meghajtott fej, a zárt pillák s az összezárt karok, a zárt ruhaerdők a hála, a köszönet, a megadás, a megbékélés jelzései. A képet átmenetletti a hit. Szakrális és emberi ritka egyensúlya. A hitben nyugalmat talált lény sugárzása ember-természet-Isten harmonikus együttléte. Itt még minden teljes, egész. Egyedül a kereszten lévővel. Hogy kerül ide s miért éppen így? Látomás csupán, de miért éppen Ő, s ha Ő, miért a halott test? A sárga arc, a megszáradt vér, a lila foltok, az összetört csontok, a vég. Az üres ég mint figyelmeztetés.

Az Úr mondta a Gileád lakói közül való Thesbites Illésnek: menjen és rejtőzzön el a Kérith patakja mellett. „És hollók hoztak néki kenyeret és húst reggel és este, és a patakból ivott.” (1. Kir. 17,6) S ott készült fel az oltáráépítésre. Majd elment a pusztába, és ment negyven nap és ment negyven egész éjjel az Isten hegyéig, a Hórebig. Ott egy barlangban halt. S álmában nem az angyal, mint mikor negyven nap előtte a fenyőfa alatt elaludt, hanem Isten szólította. Nem a hegyeket szagató, kősziklákat hasogató szélben, sem a földindulásban, sem a tűzben, hanem egy halk és szelíd hangban volt az Isten.

Negyven nap a pusztában. Homok és homok és homok. Az elemeknek kiszolgáltatott kicsi test. Szél, a nappalok egyhangúsága, csillagtalan éjszaka, forró és hideg váltakozása, skorpiók, távoli orozslánüvöltés, hiénák szemének gyilkos fénye, talpégető talaj, korgó gyomor, kongó üresség a fejben, de ment, ment tántorítatlanul lázas remegésben.

Ezért a halk, szelíd szólításért.

S mert kezdetektől fogva hitt a tizenkét kőoltár szükségességében.)

Jeromos, a kardinális; Jeromos és a hatalom

Jeromos az első keresztény püspökök egyike. Hogy mégis kalapban ábrázolják, nem püspöksüvegben, sőt: a polgári kalap bekerül állandó attribútumai közé, az az egyházi hatalommal való ambivalens viszonyának is következménye. Visszatértek Rómába, a művelt literátor Damasus pápa közvetlen környezetéhez tartozik. Intellektusa, széles látóköre, szarkazmusa, szigorú életmódja, a vagyon elutasítása, kritikus, támadó modora, felfortyanásai, kitörései, szókimondása nem teszik népszerűvé az egyházi vezetők körében. Pápajelöltként is szóba jöhetne, Damasus valószínűleg szívesen látná utódjául. Amikor azonban 384 decemberében a pápa váratlanul meghal, Jeromos körül kirobbannak a konfliktusok. Az új pápa, Siricius ki nem állhatja őt éles nyelve miatt, féltékeny az okos, kritikus, rendkívül tehetséges, nyugtalan emberre, aki épp akkorra készült el az Újszövetség latinra fordításával, s ezáltal alaposan beleavatkozott az egyházi politikába. Jeromos 385 augusztusában elhagyja „Babilon” Rómat. Elege van. 44 éves. A könyvek vonzása erősebb a hataloménál. Az örökös tanulást és a magányt választja a világi rangok, méltóságok helyett.

Persze hogy nem kívánják körükben a frissen szerzett hatalom birtokosai. Kényelmetlen a jelenléte, kellemetlen a kontrollja. Hiszen ilyeneket ír ez az önmagával is kíméletlen moralista, aki tisztának, egyszerűnek, a szellemekre koncentrálnak szeretné egyházát, s nem a pöffeszkedő hatalom letéteményesének: „Ritkán járj nyilvános helyre”, „hibától csak kevesen mentesek”, „ne nézz le másokat”, „nehogy éppen az ébresszen benned kérkedést, hogy a világ kérkedését megvetted”, „ne ragaszkodj anynyira a magadéhoz, hiszen az is a másé”, „minden rossz gyökere a kapzsiság”.

Jeromos már Antiókiában is idegenkedett a presbiteri hivataltól. (Józan ésszel belátta, hogy a hatalom birtoklása nélkül egyháza nem avatkozhat be a köznapi dolgok menetébe. De nehezen viselte,

hogy neki is részt kell vállalnia a hatalom gyakorlásában.) Szomorú szívvel látta, hogy az egyházatyák intelmei hogyan ütköznek az ellenállás falába, hogyan válnak felszínessé az értelmiségi papság értékei a hatalomba kerülő papság szövegeiben. Üresen kongó szavak veszélyét figyelte. Holott a nép tódult az újonnan épülő templomokba, áhítattal és vezetésre vágyván nézte a megfestett ószövetségi történeteket, hallgatta nyitottan a Biblia üzeneteit.

(Jeromos a pusztai önostorozások emlékét megidévezte át hányattatásait a napi politika útvesztőiben. A mielőbbi megszabadulás reményében bonyolította le türelmesen az ügyek intézését. Nem szerette, hogy ügyek, intézkedések vannak, s hogy azokból aztán ügyiratok, sőt: rendeletek születnek. A paragrafusok, a szabályozók megriasztották, feltette a hitet a keretek közé kényszerítéstől. Aggódott egyháza szegényeiért s a szegény egyházért. Jeromost utópiái kísértették.)

Masaccio és Masolino a hatalom, az egyház képviselőjeként mutatják a kezében templomot tartó nyúlánk, harcias püspököt, teljes ünnepi ruházatban, pompás vörösben. Ez is Jeromos, de nem az igazi, ez csak az egyik nézőpont. Jeromos valójában elfordul a világtól: „Hálát adok Istennek, mert méltónak találtattam, hogy gyűlöljön a világ; azt híresztelik rólam, hogy gonosztevő vagyok, de tudom, hogy jó és rossz hírem által egyaránt megérkezem az Országba” – írja egy levelében.

Jeromos, a közvetítő, a kommentátor

Biblia, Ó- és Újszövetség. Az utóbbin három évet dolgozott 382–384 között, az előbbin 16-ot. 391-től 406-ig. Ha „csak” ennyit tett volna, akkor is... A kevesek (zsidók) és az eltűntek (görög) nyelvből hozzáférhetővé tette a keresztény egyház nyelvén a Könyvek könyvét, az irodalom, a filozófia, az etika, a vallástudomány kézikönyvét. De nem csak ennyi. Az első keresztény irodalomtörténet, kommentárok, fordítások, vitairatok és elképesztő heves, alapos levelezése a kor szinte valamennyi számontartott gondolkodójával. Reflexiói átfogó s nyugtalan elméjének megnyilatkozásai. George de la Tour festményén (Párizs, Louvre) az izgága levélolvasó, levélíró épp elmerülve egy szövegben, előtte az írás szükséges kellékei. Sötétség és fény kemény ellentéte, olvasó ember s tárgyainak tömörszerűsége a tevékenység jelentőségét hangsúlyozza.

Amit a fordításról ír, érvényes ma is: „Görög szövegek fordításakor nem szóról szóra, hanem gondolatról gondolatra fordítok, kivéve a Szentírást,

amelyben még a szórend is titkos tanítást hordoz”, „megtartottam a gondolatokat a gondolatok sajátosságait és alakzatait, ám anyanyelvünk szokásainak megfelelő szavakat választottam. Eközben nem tartottam szükségesnek szóról szóra fordítani, mégis megtartottam a szavak minden jellegzetességét és kifejezőerejét”. „E téren Cicero a mesterem” és a „tudós és éles szemű Horatius”, aki ugyanazt írja elő *Ars poeticájában* a képzett fordítónak: „s szolgálai tolmácsként nem akarsz szót szóra idézni.”

Dürer 1511-es fametszetén e gondos munkást, kultúráközvetítőt látjuk alvó oroszlánja társaságában írópultja fölé görnyedve. Egy 1450 körüli angol és egy normann miniatúrán (Oxford, Bodleian Library) is épp körmöl elmélyülten, tisztességgel végzi a dolgát.

Ahogy illik az egyiptomi írnok óta minden értelmiséginek.

Betűk, sorok a címe Pilinszky mondatának: „Megérdemelné a békés halált minden írnok, aki az éjszakában tollat fog és papír fölé hajol.” Masolino freskóján (Castiglione d’Olonce) a csendes, zárt térben az örök írnok, a görög–latin irodalom csodálója, a keresztény kommentátor ül rezzenetlenül a szűk, mégis monumentális szerzetesi cellában, és dolgozik szorgalmasan, mint aki mást nem is tehet. Ha soká nézzük e szigorú, derűs képet, az egyiptomi írnok és az ókeresztény Madonna-festő Lukács igen közeli rokonát, felfoghatóvá, átélhetővé lesz, miért vált ez a vándorévei után hosszasan betlehemi kolostorlakóvá szelídiült teológus, műfordító, levelező, elképesztően művelt békétlen filológus a középkor oly népszerű tanítómesterévé. Miért tekintették a humanisták példaképüknek, s miért foglalkoztatta annyit a reneszánsz festők s megrendelőik fantáziáját. Nem csoda, hogy műveinek első nyomtatott kiadását Rotterdami Erasmus gondozta.

Kortársai kétkedve fogadták legnagyobb tettét, a bibliafordítást. Még Ágoston sem bizakodott, s némileg feleslegesnek is ítélte e hatalmas, odaadó munkát. Jeromos tudott valamit, ami csak az őt csodáló reneszánszban vált elfogadottá, amit ő így fogalmazott meg egy vitában: „Isten olyat kíván az embertől valóban, ami lehetséges, de az, ami általában lehetséges, nem minden ember számára egyformán lehetséges.”

Jeromos cellájában; a bibliafordító

A 14. századi Itáliában a „Szent Jeromos a dolgozószobájában” képtípus az ókori portrék hagyományait követő auctorportréból fejlődött ki, amely

könyveinek írása vagy diktálás közben mutatta be. 1400 és 1525 között számos angol, normann, francia, flamand, olasz miniatúrán főként gótikus bútorok között az írópultja vagy asztala fölött dolgozó kalapos vagy kalap nélküli, a papi ruhás Jeromos.

Antonello da Messina festményén (1445k., London, The National Gallery) Jeromos reneszánsz térben ül, mint egy reneszánsz értelmiségi egyházfejedelem. Humanista literátor. A kép Burghardt számára is „a reneszánsz szimbóluma”. Akárcsak a firenzei dóm vagy Ghiberti kapuja vagy Piero della Francesca arezzói falfreskói. Mérték, rend, perspektivikus tér, belső térréteg és távlat, zárt dolgozóegység és nyitás a kintre. Méltóságteljes visszafogottság, csak a szükséges tárgyak. Az egészet mintha tükörből látnánk. Többszörös tükrözés. Világos és sötét, nyitott és fedett részek. Racionalizmus. Az ész korai diadala. Ez nem a gondolkodó, töprengő literátor, s pláne nem a látomásai elől penitenciába menekülő, nem a sivatagi szerzetes, még ha a vadonra utalna is az előtérben a reneszánsz kedvelt pávája, az örök élet, a halhatatlanság szimbóluma, melyet Mária körül a Paradicsomkertben ábrázolnak. S itt is ugyanezt jelenti, mint azokon: a kereszténység reményét, a feltámadást. Jeromos itt csaknem mereven ül, meglehetősen távol a könyvtől, melyet büszkén lapoz. Nem dolgozik rajta, s nem töpreng, nézi, mint egy tevékenység végeredményét. Egész testtartása, arca, ruházata a Tiziano-pápákkal rokonítja, az egyházi s a szellem hatalom birtokosaként mutatja Jeromost. A régi íróknak rendkívül nagy a becse a reneszánszban, Cosimo Medici kéziratokat gyűjt, könyveket vásárol, megalapozza a San Marco kolostorban az első nyilvános könyvtárat. Ez a kép abban az időszakban születik, amikor a költőket babérkoszorúval jutalmazzák, s igen tisztelik a filológusokat.

A „Jeromos a dolgozószobájában” témában minden valószínűség szerint a csúcs Dürer 1514-ben készült rézkarca, „nagy” rézkarcainak egyike. Balról jobbra belépünk egy zsúfoltságában is tágas dolgozószobába. Ez nem cella, hanem valóban dolgozóhely, műhely. 1584-ben Wolfgang Stuber Dürer nyomán készít egy rézkarcot: Luther Márton a dolgozószobájában. Nem csak a berendezés hasonló, ott fekszik elől az oroszlán, és az olvasó Luther mögött a falon Jeromos kalapja. A kapcsolat, az azonosítás nem véletlen. Luther is tolmács, akárcsak Jeromos, mindketten a Szentírás közkinccsé tevői. Dürer Jeromosa is lehetne Luther, vagy Erasmus, vagy a nürnbergi humanisták egyike, Konrad Mutian. Dürer vonzalma a reformációhoz

közismert. S Jeromos valóban reformátor, nemcsak szimbolikusan, a festői transzformációja szerint, hanem a 4. századi valóságos életében, ingerült hitvitáiban, intellektuális különállásában is.

Ezt a rajzot általában Dürer másik nagy lapjának, a *Melankóliának* ellentétéként fogják fel, mintegy a tudomány győzelmeként a szellemi sötétség felett. Jeromos vakítóan tiszta dolgozószobájában zavartalanul, elmélyülten munkálkodik. A csend szinte kézzel fogható. Az ólomüveg ablakon feltartóztathatatlanul árad be a fény, valahol a racionális és irracionális határán van ez az áramlás, ez az egyszerre hűvös és meleg reggeli nap fénye. Tökéletes nyugalom. Megvalósíthatatlanul tökéletes. S ettől irreális.

Megkettőzések: koponya-homokóra (az idő, hívságos elmúlása), kutya-oroszlán (hűség, megbízható őrzőtárs).

Utalások: a tök (Jónás). Hétköznapiság: papucs (otthon, Arnolfini házaspár), díspárnák a padon (az angyali üdvözlötteken is, pl. Rogier van der Weydennél), az állatok szelíden, otthonosan pihennek.

De mindenekelőtt a fény. Ahogy beáramlik balról az ablakon, a mintákat rávetítve az íves mélyedés falára, és a nyitott ajtón át visszaverődve a falra (ez is kettőzés). Teli ragyogás az asztalon, a békés állatokon, a tök egyik felén, a mennyezeten. S egy különös arabeszk a földön, az asztal alatt az asztal lábak árnyéka. Minden oly világos. S minden oly rejtélyes. Ül ez az ember a cellamagányban e furcsa

vakításban, és erősen figyel. Csakis arra, ami előtte van, amin éppen dolgozik. Nagyon öreg, és nagyon tudja, mit akar.

Dürer–Luther–Jeromos. A racionális fantaszta. A kísértés ellen a munkával védekező méricskélő. A józan egocentrikus. A tudatos intellektuális háritó. A céltudatosan, lassan magabiztosan, fontolgtatva világfelforgató. Dürer aztán visszakozik. 1521-ben festett nagy szakállú töprengője már sokkal szubjektívabb. Könyököl, figyel, mutatóujjával a koponyát érinti. Ez már Dürer németalföldi utazása során készül, amikor szinte vallásos látomások gyötrik, és retteg Luther vélt halála miatt.

Jeromos és az angyal

Egy 1480 körül készült miniatúrán (Párizs, Bibliothèque Nationale) angyalok kara veszi körül a Krisztus előtt térdeplő Jeromost, aki feladatára figyelmezteti. Az angyal azonban a Jeromos-ábrázolásokon a barokkban válik Jeromos kísérőjévé.

Ezekon a képeken Jeromos új tulajdonságát is felfedezik, melyet maga Jeromos így fogalmazott meg: „Nehéz az emberi léleknek nem szeretni, és szükségyszerű, hogy értelmünk valamely érzelem vonzásába kerüljön.”

1988–1992. Részlet egy nagyobb tanulmányból.

Első megjelenés: *Café Babel*, 1992, 5–6. szám, Emlék



Albrecht Dürer: Szent Jeromos a cellában, 1514. rézmetszet (több múzeumban, pl. Biblia Múzeum, Budapest)

SZENT ANNA HARMADMAGÁVAL

DOI 10.35402/kek.2024.5.16

Ül egyenes testtartásban, kicsit távol tartva magát a többiektől, holott azok belőle sarjadztak, ül csipőre tett kézzel az édes, nehéz terhet egyensúlyozva térdén, szemhéja leereszkedik, szinte összeszárul, mintha aludna, pedig őket figyeli kitarótan, akik között az események megtörténnek.

Mintha magányosan volna jelen, akárcsak a fa a bal szélén, mintha ahhoz volna valódi köze, és nem a férfi nélküli családhoz. Holott tartóoszlopa annak, a két női test szinte egybeolvad épp ott, ahol a születés csodájában is (a születéskor: miért épp akkor, itt: miért épp ők és így). Azokat, akik hozzátapadnak, belőle származnak, összeköti a tekintet, az egymáshoz forduló gesztus, pillantások, karok, lábfejek ellipszise. Együvé tartozásuk kétségtelen (a két nőnek három lábfeje, három karja és két kézfeje látszik).

Anna magánya azonban kikezdzhetetlen. Mintha előre tudná a megtörtéteket. Mintha keserű, boldog, fájdalmas mosolyában benne lenne a megakadályozhatatlan. Mintha távol akarná tartani magát az iszonyattól, amely az éteri idilltől még oly messzinek s elkerülhetőnek látszik. A gyermek rakoncátlanul marcangolja az őt imádó játszótárs fülét. Báránycák, ünnepi áldozatok.

Anna és a sötét, erőteljes fa mintha választófalat akarna húzni a bizonyos, a kézzel fogható jelen, az előtér realitása és a bizonytalan, sejtelmes, rejtélyes időn kívüliség, a háttér között. Törzsükkel a valóságosban, de vállukkal, fejük búbjával a nem bizonyosban. Anna a másik hármat óvja, takarja, miközben befelé, a legmélyebbre figyel, s egész valójával érzi, érzékeli mindazt, ami mögötte van, s amit ő zár el a szomorú, boldog, kegyes Mária, a még szabad és felhőtlen Gyermekek és az égiek minden örömeivel átítatott Bárány elől. Legboldogabb a bárány, kétségtelen, de a Gyermekek is önfeledt, élénk és még földi gyermek, s még az Anyában is erősebb az ártatlanság, a belőle születettnek szóló áhítat, a köznapi óvó karolás, az e világi burjánzó testi öröm, az érzékiség, mint az a fátyolos, kicsit túl aggódó, szomorkás féltés, ami még a fiatal, egészséges anyákban is ott bujkál, ha gyermekük minden iránti feltétlen bizalmát megsejtik.

Anna azonban egyedül van. Egyedül akkor is, ha megfoghatatlan, nem e világi szépségből sugárzik a fény a másik háromra, s ha az ő arcukról a derű, a remény világossága az ő árnyékába kerülő, lehajtott fejére is tükröződik. Egyedül a társtalan fával. Ölében ül Mária, s mégsem érintkeznek. Mária a meztelen gyermekhez hajol, őt karolja, a gyermek mindkét kezével a bárány fülét cibálja, markolja, egyik lábát magabiztosan átveti a bárány testén, szinte meglovagolja, lefogja pucér, érzéki talpacskájával. A bárány teljes testével a gyermekhez tapad, jobb mellő lábát azonban átveti Mária jobb lábfején. Mint a szerelmes, aki meghitt viszonyban van kedvesével. (Ez a mozdulat a római művészet óta számos bizalmas viszony megjelenítésére szolgált szobrokon és festményeken egyaránt.)

Anna lábfeje a sziklafal peremén kapaszkodik. Előre a mélység felé. Mária látható lábfeje biztonságosan a földön, és teljes megnyugvással a bárány irányába. Egész testével a jelenben van; jobbról balfelé, itt és most, és egyensúlyozva a báránnyal, aki balról jobb felé, itt és most, a pillanatot erősíti. S kettejük közé feszül a kettejüktől közbezárt gyermek, akinek teste anyjával párhuzamos irányú elmozdulásban van, de feje a bárány fejének irányát ismételve Mária arca felé fordul. Anna teste teljesen ellentétes mozgásban: arctengelye egyenes, de feje kicsit jobbra billen Mária és a gyermek felé, vállal ellentétes irányban, és öle, a súlyt tartó combja, térde elfelé, a gyermek és a bárány játékos, kihívó, édes idilljétől elforduló mozdulatban. Kicsit nyitott, de Máriaéhoz viszonyítva összezárt lába, sötét szoknyája, erőteljes, izmos térde a kép legsötétebb része, a sziklamély, a szakadék felé mutató, míg Mária szokatlanul is tágra nyitott combjai a gyermek, a bárány, a föld, a jelen, a most felé fordulók, világos lepellel könnyedén eltakartak, mégis feltárulkozó. Ehhez az ölhöz még nagyon közel a gyermek, még visszafogadásra kész, még menekülést biztosító, segítséget kínáló. Anna öléből már rég eltávozott az ő gyermeke, s ha tartja is Máriaát rendíthetetlenül, s ha összetartozásuk szétbonthatatlan, megmásíthatatlan is, az idő, a magánya, a tudás, a sejtés, a riadalom visszafordíthatatlanná tette a leválasztódást, a kilöködést.

Anna talpa alatt a sziklaperem, a halálközel. Háta mögött a sziklás hegyek, holdbéli táj, kietlen vidék, a zöldeskékek, áttört fehérek, szürkék holt birodalma. Ember nélküli táj. Lélek nélküli vidék. Anna nehéz testén törékeny fej, gótikus madonnák átszellemült vonásai, és szinte együvé tartozik a dermedt hegyorommal. Ez utóbbi mintha hegyikristály volna, s az éles, tiszta, fagyos levegőben mozdulatlan fenyegetéssel jelezne az irtózatot, a majdan bekövetkező események szükségszerűségét. Előbb kanyargós út a lélegző, barna, meleg föld peremétől, váratlan hidegség, súlyos látomás, a nincs, a semmi metaforája, a megközelíthetetlen tragédiája. A senki sem tudhatja, honnan hová bizonyossága, a valóságos-e egyáltalán mindez bizonytalansága. Hogy Isten jelen van a képben, azt talán kimondani is felesleges. Ott a bárányban, a gyermekben, Mária sugárzó barna tekintetében s Anna leeresztett szemhéjában, a tökéletes háromszög-kompozícióban. S felesleges tovább sorolni, hol és miben. De miért akkor ez a nyugtalanítóan üres háttér, ez a rejtélyes fehér, a semmi zöldeskékje? A gyermek homlokán és bal vállán, a bárány koponyáján, Mária állán és Anna arccsontjain is ott a fehér, hidegen, egy-egy alig észrevehető foltban, éles kontrasztként a meleg barnákkal, vörösekkel, a test, a hús élő sárgájával.

A kép alján a barlang, tetején a különösen irizáló fény, lég, háttérben a rejtjeles táj. Hány dimenzió egyszerre együtt, hány dimenziós itt a tér, és a jelen időskáláját a mitikus tér hányféle idősíká bontja szét?

A néző nem látja a barlangot, de tudja, hogy ott van. Közvetlenül Anna lába alatt. A három látható lábfej közül (ezek fordított háromszög-kompozíciója tükörképe az Anna feje és válla által bezárt kompozíciónak) a középső – Anna előrenyúló bal lába – szinte a perem szélét érinti. Számos népmese szól arról a barlangról, mely hegyen található, mégis onnan, a hegyi barlangból van a bejárat az alsó világba, a mitológiai alsó birodalomba. Amin együtt ül szeretetben, gyengéd együvé tartozásban a tisztaság megháromszorozott jelképe – Mária, a gyermek és a bárány – Anna ölének biztonságában, rendíthetetlen erőben, az valójában a föld alatti birodalomba vezető hegyi barlang teteje, hegytető a többi, a háttérben sejtelmesen világító hegytetőhöz hasonlóan, s attól mégis különbözően. Hiszen ez itt agyag és terrakotta színű föld, megtartó, életet lehelő föld, a belőle nőtt fával, a belőle táplálkozó báránnyal s a hozzátartozó három emberi lényvel.

A barlang egyszerre az élet, a termékenység és a halál, a fogantatás, a születés és az eltemetés, a szerelem, az anyaméh és a sírkamra. Szent menedékhely, rejtkehely, amely a külső világ, a földi veszélyek ellen biztosít védelmet. De a sötétség, a káosz, a világosságnélküliség birodalma is, amelyben az ember vaksin tapogatózik, nem lát, s ezért a tudat, az értelem kikapcsolódik, csak az ösztön, az intuíció, az érzelmek segíthetnek. Nem a szem, a ráció, hanem a szív, a fül (a belső hallás) irányít a tájékozódásban. A hegyi barlang az alvilágba vezető kapu, örök állják el a bejáratot, és nem juthat tovább, aki nem ismeri a tabukat, elvét a mozdulatot, nem tartja be a játékszabályokat.

A gyermek s a bárány minderről még semmit se tud, de talán a boldog Mária sem. Anna azonban a titkok tudója. Válla nekifeszül a titkos hegyi tájnak, bal lábfeje a barlang peremének, bal karja a csípőjére nehezedik, egész testtartásában a védelem, elfedés, távoltartás vállalása. Könyökben kifeszített bal karja is szinte testméretét igyekszik növelni, hogy minél nagyobb felületen biztosítsa a hátsó és az alsó, a fenti és a lenti birodalmaktól – amíg lehet – a családi, megszentelt idillt, a pillanat jelenvalóságának értékét, a gyermek és anyja, a gyermek és bárány rövid örömét, a most és épp akkor ott szelíd, törékeny boldogságát. Az esemény megismételhetetlenségének és hosszúra nyújtásának lehetetlensége ott lapul a lábuk alatt fenyegető veszélyben és a felettük, mögöttük burjánzó hegyek figyelmeztetésében.

Tamás apokrif evangéliumában a barlang a Gyermek születési helye (Leonardo másik festményén is, a festő tehát a barlangot hiszi a megszületés színhelyének).

A barlang lényege, hogy szemben áll a rajta kívül lévő világgal, elválasztja a láthatót a láthatatlantól, a racionalist az imagináriustól, a festmény viszont átjárhatóvá igyekszik tenni, összekapcsolja a kintet és a bentet, az értelemmel felfogható és az érzelmekkel követhetőt, a láthatót és a láthatatlant. Hogy mikor, mennyire sikerül, ettől függ a festmény minősége, hatóköre, jelentősége. Ezen a festményen megtörtént, ami szinte megtörténhetetlen. Az átjárás a fent és a lent és a köztes, az alvilág és a jelenvaló és a túlvilág, a különböző idődimenziók és a sokféle térviszony között. Anna kapcsolata a legerősebb a fenti és a lenti világgal. Övé a felelősség, az ő öléből született Mária itt most az ő öléből emelkedik, fordul a gyermek felé. Valójában azonban mindnyájan tudjuk, ez átmeneti állapot. Ők ketten, a szeplőtlen

fogantatású Gyermekek és a Szűz Anya csak rövid, átmeneti ideig tartózkodnak itt e földön, e meleg, aranyos ragyogásban, (a földi színekkel megfestett biztonságban), és hamarosan visszatérnek saját világukba. A földi metamorfózis kezdete Anna, aki itt van, idevaló, itt marad, még ha pillanatnyilag neki a legerősebb a kapcsolata a fenttel és a lenttel, a jövővel és a múlttal. Ő nem lépheti át a földi világot, míg azok ketten, akiknek pillanatnyilag ő a tartóoszlopa, pokoljárások és szörnyű megkísértések után elhagyják e világot. (Az a hatyú, amelyet Freud belelát Mária hosszú lábszárába, lehet, hogy ott van, s akkor még inkább az eltávozást erősíti, hiszen a madarak, legyőzve a föld nehézségi erejét, könnyebben szabadulhatnak a földtől. Ha pedig valóban hatyú, akkor a halált jelzi, a fenséges halált, mint Rilke versében is. A hatyú az égből száll, miként a lélek, ám akár a nap felé, akár a szentföldi sziklákhöz, akár vízbe, mindenképpen halála következik.)

A hármasság szembetűnően, sokféleképp ismételve, sokszorosan aláhúzva van jelen a képen (háromszög-kompozíció, hármasságok stb.). A hármasság maga az egység (ez az azonosság a legkülönbözőbb vallásos rendszerekben megvan az egyiptomitől, indiaitól kezdve a keresztényig).

Leonardo a teljességet kívánta megfesteni, s a világ teljessége mi más lehet, mint e hármasság. A *Szent Anna harmadmagával* című képből a mindenség egésze felfejthető. Hármasság tagolódású az idő, a keresztények szerint a lélek képessége (emlékezet, gondolkodás, szeretet), a pszichoanalízis szerint a személyiség (Freud Ego, Is, Id-jében benne van az is, ami a hívő katolikusnak a Szentháromságban, az Én és a Te kiteljesedése az Ő-ben). Mögöttük pedig meredek sziklás hegyek, párafátyol, ködfoltok, víz (talán folyam, talán tenger), megdermedt atmoszféra. Nem is táj, a táj valami emberi, valami, ami humanizált. A táj az a föld s az a fa, amellyel egy térben, egy időben léteznek, benne a kép megközelíthetően kétharmadában. „A többi néma csend.” A háttérben: csend. Mint ha geológiai alakzatok közé zártan az ember előtti – vagy utáni? – némaság, az ember nélküli csend ülne meg visszhangtalanul, a lények, lélegzők számára kísértetiesen. Az ember nem erre a csendre teremtett, s a kép előterében, szavak nélkül is a szeretet, az összetartozás lüktetése. Az érintések, a tekintetek testmelege, a tapintás, a látás hője, mosolyok nesze, az egymáshoz fordulás koccanása, az áramlások hangjai. Anna és a fa őrtállása, lélegzetvételek, szélzúgás. A háttérben: semmi.

Távolban is hegyek, de a hegykoszorúból is kiemelkedik az, amelyik Anna arcával van egy magasságban. Anna-anya és a világ-hegy találkozása a kozmikus térben. A hegycsúcs az istenek lakóhelye (Zeusz és Brahma; Sínai, Olümposz, Tajsan, a görög és az indiai panteon, az óriás hegycsúcsa Buddhának is párnája). Ősidőktől hegycsúcsra építették a szentélyeket, oltárokat, kolostorokat. Ez a világ-hegy azonban üres, élettelen, mondhatni: isten nélküli. Hová lettek az istenek? Még nem, vagy már nem?! Nyugtalanító bizonytalanságban hagy bennünket a festő. A *Sziklás Madonna* háttérében barnák és kékek a hegyek, a táj létező, a zöld folyam élő kékbe vált át, a kékek Mária köpenyének kékjét ismétlik. Itt seholy sincs az a kék. A *Mona Lisa* páratelt tája is földi táj, kanyargós, vöröses, barnás, sárgás földszínekkel festett utak vezetnek a rejtélyes, de emberszem által befogható tájhoz. Az ott: természet, ez itt: kövület. Hogy saját, Hiroshima, Auschwitz, Gulag utáni szorongásainkat vetitem-e a háttértájba, nem tudom. Lehet, hogy közel hozzánk az önpusztítás veszedelme, az élőlény nélküli föld reális látomása. De azok is kataklizmás idők voltak: Bosch, Grünewald, Dürer az Apokalipszis eljövételét közelinek érezték. A fegyelmezett és szépség-hívő Leonardo, aki pusztító fegyvereket, támadó és városvédő eszközöket is tervezett, ne tudta volna, hogy az ember képes előidézni az egykori, csak csupasz sziklahegyek és üres tenger állapotot?

A háttérben a lehetséges borzalmak, lábuk alatt a mélység, az alvilági barlang, és mégis valóságos az idill pillanata. A gyermek tán egyéves, a bárány se sokkal több, a két felnőtt és a fa is fiatalok. A két nő között nincs lényeges különbség, Anna arcán nemcsak a mosoly, de bőre, homloka, szemhéja, arccsontja is időtlen, kortalan. Az ő idejüknek nincs jelentősége a kép szerint.

A késő középkorban Anna gyógyító személyiséggé lépett elő, a betegségek, különösen a pestis orvoslójává. Ez a tudás benne van Leonardo Annája testtartásában, sugárzó arcában, tisztaságában, erejében, gótikus megjelenésében is.

Mária itt még inkább reneszánsz fiatalasszony, még nagyon is e világi puha arca, fedetlen válla, előrebukó, telt keble. Erotikus lény, szerelmes, óvó tekintete a gyermekre irányul, anyja ölében ül, egy másik nő térdén (a szentség, az istenség szerelme az *Énekek éneke* óta összefonódik a földi szerelemmel). Erős, testes, szép nő (azért e három jelzőt alkalmaztam, mert a Mária név etimológiáját kutatók szerint talán épp ez a név jelentése, s feltételezhető,

hogya a mindent tudó vagy megsejtő Leonardo erre is ráérezett, túl azon, hogy a 16. századtól egyáltalán nem ritka az épp ilyennek ábrázolt Madonna). A gyermek is igazi gyermek: izgága, rakoncátlan, játszópajtásának fülét csavargató, anyjától el-elforduló, kicsit pufók, göndör hajú és meztelen, akárcsak a puttók, ámorkák, pástorlegényké, Ekhnaton lánykái vagy a görög istenek körül tébláboló gyermekek. Nemcsak a két nőhöz tartozik, legalább annyira a báránkjához, a fához és a földhöz, ahogy a kép bal oldalán szinte egyggyé válik velük. A bárány és a föld felé hajol, elfele anyjától, nagyanyjától. A jámbor, engedékeny, örök áldozat, a bárány itt is csupa szeretet, önfeláldozás, teljes, szerelmes odaadás. (Ugyanez a bárány ott áll majd a Kereszt tövében is).

Vannak mitológiák, amelyeken a bal oldal a lenti világ, a jobb oldal a fenti világ. A középkori európai misztériumjátékokban – s ezeket a festő nyilván ismerte – a bal oldal jelenti a poklot, a jobb oldal a mennyországot. Anna teste, lába jobbfelé fordul, de feje balfelé, s bal oldali csípőjén a keze. Tőle a többiek balra vannak, Mária egész testével balra hajol, a gyermek s a bárány viszont jobbra fordulnak, amint visszanéznek. Ővék a mennyország, a fenti világ, a gyermeké és a bárányé. Ami viszont itt, a lenti világban vár rájuk, az maga a pokol.

A tekintetek, a kezek, a lábfejek láthatatlan összeköttetései, pókháló fonadékai. Az érintések és nem érintések finom feszültségei. A megszólalás feleslegessége. A kép: látomás. Feleslegessé téve a szavakat, elemibb, érzékibb megjelenítéssel a lehetségesnek, az így is történhetett volnának. Anna visszafogott, Mona Lisa titokzatos mosolyával rokonítható mosolya ugyanolyan belső feszültségekre, a kitörni nem engedett indulatokra, hihetetlen fegyelemre utaló mosoly, mint az, amit a művészettörténet összefoglalóan így nevez: „archaikus mosoly”. Némelyik Ekhnaton-portrén, nagyon sok korai görög, etruszk szoborarcra is ki nem mondható tudás, a valami elől rejtőzés, a háritás, a bent és a kint közé szükségszerűen feszülő mosoly. Verrocchio és mások újra rátalálnak. S Leonardo tökélyre viszi. Már-már kibírhatatlanul nyugtalanítóvá festi. A néző meghökken, valamit kezdeni kell vele, akárcsak a majdnem érintésekkel, a beavatkozásokkal. Nem lehet elsiklani felette. Akárcsak a korabeli Buddha-szobrok érthetetlenül bensőséges, megengedő mosolyával.

Tökéletes háromszög-kompozíció az előtérben, kozmikus megközelíthetlenségben a háttér,

puha, pucér testrészek tapintható érzékisége, közelsége, távolságtartó, titkokkal terhelt mosoly, a mélybe vonó sziklaperem és az égbe felmutató fa: a kép telis-tele feloldhatatlan feszültségekkel, egymásnak ellentmondó jelentéstartománnyal.

A festmények zöme szelíden belesimul környezetünkbe. Megint mások pillanatokra irritálnak. Sokat szépnek, harmonikusnak érzünk, megnyugtatók, kioldanak keserveket, megaláztatásokat. De végül is, legtöbbször és legtöbbször azokkal megyünk, amelyek ellenállnak a sémákba szoríthatóságnak. Pedig valóban szép a kép. Az európai klasszikus szépségfogalom tökéletesen illik rá. S ráadásul a szépség külsője mögött ott a katolicizmussal megerősített, jóváhagyott lelki szépség is. Szép testiségében, érzékletességében, és szép szakrálisan is. A torzulás, torzítás legkisebb csírja nélkül. Expresszivitásmentes. Minden arányos. Szín, gesztus, elrendezés – már-már tökéletességében elviselhetetlenül. Már-már az egyensúly billenti ki a nézőt magabiztosságából.

A művészettörténészek – ez a dolguk – hibákat keresnek (hogy a kar nincs is befejezve, hogy a ruharedők nincsenek rendesen megfestve és hasonló). Ez azonban szintén a tökéletes elviselhetlenségének következménye (belekötni a teremtés, a rend belső logikájába, a bűnbeesés óta szükségszerű magatartása Ádámnak és Évának).

*

A kép címéről: *Szent Anna harmadmagával* – holott négyen vannak, a bárány egyenrangúan negyedik. (A londoni National Galleryban látható, önálló műnek is felfogható nagy méretű, csodálatos vázlaton is négyen vannak: ott még nem a bárány, hanem egy másik gyermek: a leendő Keresztelő Szent János. Két nő, két gyermek.)

Talán ez is oka a kép keltette nyugtalanságnak. Miért harmadmagával, ha négyen vannak? S miért nem a sokkal gyakoribb szent család együttese: József, Mária és a gyermek? S miért nincs legalább jelen a Szentlélek, ha elfogadjuk a szeplőtelen fogantatás misztériumát? S a két nő miért csaknem egykorú, kihívóan azonos szerepkörben (Anna miért nem öreg, miért nem nagymama)?

A szelíd, híresen szép, békés Leonardo (aki mellesleg akasztást is nézett végig és rajzolt le, s aki elsőnek rajzolta le máig hiteles módon az anyaméhben a magzatot), akit minden életrajzírója kicsit rezignálnak, nagyon bölcsnek s többé-kevésbé nemtelennek állít be, a különös, bizarr, ellentmondásos Leonardo miért hagyta ki a férfit a képből? Mintha kislányok fantáziája elevenedne meg, akik nagyon

is szeretnének gyermeket, de még férfi nélkül, mert félnek, szoronganak az agressziótól, a behatolástól, a titoktól. Mintha a festményben ez a borzongató titok is ott lappangana (két nő bizalmas testi kapcsolatban, és ott a vágyva vágyott gyermek is.) Talán épp emiatt érezte kényszerét a londoni támadó, hogy szitává löje a festményt.

A személy tudattalan rétegeiből ugyanúgy hordalékokat hoz felszínre e delejes erejű festmény, mint a kultúra mitikus rétegeiből.

Elfedett, eltakart gyerekkori élmények és ősi rituálék emlékfoslányai.

Ezt a képet csak évek alatt lehetett megfesteni (csaknem tizenkét évig hordozta, érlelte Leonardo), és évekig kell együtt élni vele, hogy a titkaiból egyre több megismerhetővé, megérthetővé váljék.

Első megjelenés: *Liget*, 1989. tél

<https://ligetmuhely.com/liget/s-nagy-katalin-szent-anna-harmadmagaval/>



Leonardo da Vinci: Szent Anna harmadmagával, 1510. karton, szénrajz, kréta, 169x130, Nationale Gallery, London



Leonardo da Vinci. Szent Anna harmadmagával, 1510. o. fa, 168x130, Louvre, Párizs

NŐK A MŰVÉSZETBEN

DOI 10.35402/kek.2024.5.17

A nő szerepe a műteremben, a nőművészet és a műterem jelentésváltozásai a magyar művészetben S. Nagy Katalin írásának főbb csomópontjai. A nők ábrázolása a művészetben kezdetben kizárólag mint modellekre korlátozódott a férfi szobrászok és festők műtermeiben. Csak a 19. században jelent meg a nők a műteremben és a női művészeti iskolák témája a festészetben. A tanulmány kitér arra is, hogy az a felfogás, amely szerint csak férfiak tudnak igazán nagyszerű műalkotásokat létrehozni, hogyan befolyásolta a nők művészeti státuszát. A művészeti világ patriarchális struktúrája a nők alulreprezentáltságához vezetett mind a történelmi, mind a kortárs művészetben. S. Nagy Katalin azt is bemutatja, hogy a műterem jelentésében az elmúlt fél évszázadban milyen jelentős változás zajlott le. A stúdió természetes környezete a művészi munkának, a kísérletezésnek, a kreatitásnak, de gyakran a kulturális és politikai nyomás elől is menedéket nyújtott. A kihívásokról szól, amelyekkel a művészek szembesülnek szakmájukban, különösen a nők, akiknek gyakran több akadályt kell leküzdeniük, mint a férfiaknak. E kihívások megakadályozhatják, hogy az alacsonyabb társadalmi-gazdasági háttérrel rendelkezők elismert művészek legyenek. Sokan, különösen a nőművészek, családi kötelezettségeik, valamint az elismerés vagy a jövődelem hiánya miatt hagyják el a pályát.

A szakirodalom szerint a „nők a művészetben” leginkább a műtermekben a férfi szobrászok és festők munkáihoz modellt álló nőket jelenti. Leginkább aktokat, a női test milyenségét megjelenítő műveken látható szereplőket. A magyar képzőművészetben is nyomon követhető, hogyan változott a különböző időszakokban a téma ábrázolása (Barabás Miklós, Szinyei Merse Pál, Márfy Ödön, Rippl-Rónai József és sokan mások). Az 1970-es és 1980-as években folytatott művészetszociológiai kutatásaink megerősítették: a megkérdezettek nagy többsége számára a „nők a műteremben” értelmezés elsősorban a női modellekre vonatkozott, másodsorban a nőiaktfestményekre, szobrokra.

A festészetben későn jelent meg a nők a műteremben és a festőnők iskolája téma. 2021-ben Párizsban, a Musée du Luxembourg-ban számos, a témához kapcsolódó képet gyűjtöttek egybe,

többek között Adrienne Grandpierre-Deverzy női festőiskolát megörökítő szokatlan művét (1822), Marie-Gabrielle Capet műteremfestményét (1808) és női önarcképeket tanítványaik körében. A 19. században már tanulhattak és felvételt nyerhettek a királyi akadémiára nők is.

Igazán zseniális művek alkotására csak a férfiak képesek – állították évszázadokon keresztül, és annak ellenére, hogy Európában a 18. században megkezdődött a máig tartó küzdelem a nők egyenjogúsításáért, ez a vélekedés annyira megkövesedett a köztudatban, hogy ma is meghatározza a biológiai értelemben nőnek születettek társadalmi helyzetét (néhány közismert, negatív példa: nők aránya a vezető pozíciókban, az akadémiai és az egyetemi közegben; közvetlen példa: a nők és a férfiak festményeinek ára a nemzetközi aukciókon, arányuk a műgyűjteményekben). Múzeumokban, kiállításokon folytatott kutatásainkban, a hetvenes években a megkérdezettek még gyakran feltették a kérdést: „Lehet-e igazi művész nő?” (ennek a kérdésnek az abszurditása különösen a Magyar Nemzeti Galériában 1971-ben és a Miskolci Galériában 1972-ben rendezett *Kísérleti kiállítások*on volt szembeütnő, hiszen Anna Margit, Vajda Júlia, Ország Lili, Keserü Ilona és mások művei is láthatók voltak).

A művészettörténetet évtizedek óta újraírják annak elismeréseként, hogy mindig is voltak nők a képzőművészek között. A képzőművészetet, a feudális és patriarchális rendszereknek megfelelően, kezdetektől a férfiak uralták, a művészszerp leginkább a férfiaké, a nőké a műszaszerep volt. Még a kortárs képzőművészetben is csak 15-20 százalék (!) a nők aránya, és az állandó gyűjteményekben sem jobb a helyzet. A művészettörténet is férfidominanciájú, férfiak írták férfiaknak. A kódexfestők, illusztrációk készítői a kolostorokban apácák, a reneszánsztól egyre több női életmű válik ismertté, sikeressé. Sofonisba Anguissola (1532–1625) tehetségének elismeréseként két évig Michelangelótól tanulhatta a szakmát, Artemisia Gentileschi (1593–1653) korai barokk festőt a Mediciek támogatották, az első nő volt, akit felvettek a Firenzei Képzőművészeti Akadémiára, Lavinia Fontana (1552–1614) az első, aki nőként meztelen nőket festett, és diplomát szerzett a Bolognai Egyetemen.

Marie Louise Élisabeth Vigée Le Brunnek (1755–1842) több mint 500 képét őrzik a nagy múzeumok. Mary Cassatt (1844–1926) amerikai impresszionista festő, az ukrán Sonia Delaunay (1885–1979) absztrakt festő, Tamara de Lempicka (1898–1980) a 20. század első felének sztár festőművésze, Georgia O’Keeffe (1887–1986), akit a modernizmus amerikai anyjának szokás nevezni, Frida Kahlo (1907–1954) kiemelkedő életműve közismert. (Itt említem meg, hogy New Yorkban, a National Museum of Women in Artsban kizárólag női alkotók művei láthatók. Fontos adalék: a New York-i Metropolitan Museum gyűjteményében a nyolcvanas évek végén mindössze 5 százalék volt a kiállított művészek között a nők aránya (ezzel szemben az aktképek 85 százaléka nőket ábrázolt). Egy 2017-es adat a Miami-ban rendezett Art Basel-ről: a férfiak vezette galériákban 25 százalék, a női tulajdonosokéban 34 százalék volt a nők aránya a kiállítók között.

A magyar képzőművészet történetében a 19. század végétől vannak jelen a nők: Fialka Olga (1848–1930), Dienes Valéria (1877–1915), Modok Mária (1896–1971), Gyenes Gitta (1888–1960), Anna Margit (1913–1991).

A női művészet megnevezésnek ma is van pejoratív, lekicsinyítő tartalma – a nők, akik festetnek, hímeznek –; ez leginkább a 19. században elterjedt kategória, amely jelezte, hogy a nők, mivel a művek készítői, alacsonyabb rendűek a hierarchiában. Még mindig nem egyértelmű a megjelölés: női művészek, nők a művészetben, művészek... Az egyre bővülő szakirodalomban (a művészettörténet mellett az esztétika, a szociológia, a pszichológia, az antropológia, a biológia, a neurológia és így tovább) leginkább a nőművészet megnevezés vált elfogadottá. A nőművészet a nők által folytatott tevékenység, a női identitásról, ön-reflexiókról szól. A feminista mozgalmak hozadéka a nőket érintő számos kérdés tematizálása, így e mozgalmak jelentősége a képzőművészetben is tagadhatatlan. Magyarországon szinte hiányoztak a feminista mozgalmak, ám az 1890-ben, a Várkert bazárban megnyíló Magyar Királyi Női Festőiskola óta egyre több az olyan női alkotó, aki láthatóan vállalja, hogy munkásságában megmutassa, miben más a női létforma, mint a férfié, így az önkifejezés révén hozzájárultak a női nyelv – vizualitás – megeremtéséhez.

Ez a megállapítás nem mindenkire vonatkozik, valójában a kezdeti időszakról (19–20. század forduló) a női identitások, női szerepek

megjelenítésmódja hosszú folyamat a képzőművészetben. A két világháború között a nők száma a résztvevők körében az intézményesített képzőművészeti felsőoktatásban és az állami kiállításokon is megnövekedett. Olyan életművek indultak, amelyekben már fiatalon is megjelentek a női identitás jellegzetességei (például Anna Margit érzékeny akvarell önarcképei a harmincas években, Lossonczy Ibolya, Forgács Hann Erzsébet műveiben a női szempontok is megtalálhatók). A női művészegyesületek aktívak voltak, élénk viták folytak bennük a nők helyzetéről. A művésztelepeken (például Gödöllőn) nők és férfiak együtt dolgoztak, és együtt állítottak ki olyan meghatározó csoportokban, mint a KUT. A II. világháború után a nyitott szellemű, modern Európai Iskola tagjai és a hozzájuk csatlakozó művészek között több a jelentős női alkotó: Anna Margit, Vajda Júlia, Szántó Piroska, Schaár Erzsébet, Gedő Ilka, Vaszkó Erzsébet. 1948 után a nem támogatott művészek közé sorolták őket, mintegy két évtizedig nem állíthattak ki.

Rejtett utakon mégis hatottak a magyar képzőművészet átalakulására, és a hatvanas évek második felétől többük szerepe jelentős a szemléleti változásokban, az államilag támogatott szocialista realizmussal szemben álló irányzatok, szemléletmódok terjedésében. Anna Margit 1968-ban az Ernst Múzeumban rendezett kiállítása, 1966-ban Schaár Erzsébet bemutatkozása a székesfehérvári István Király Múzeumban szellemi értelemben is új utak lehetőségét nyitotta meg a képi és plasztikai kifejezésekben. Schaár műterme és a férjével, az ismert és elismert modern szobrásszal, Vilt Tiborral közösen működtetett „szerda esti beszélgetések” számos fiatal művész figyelmét irányították a nemzetközi művészeti életben zajló változásokra. Vajda Júlia és Vaszkó Erzsébet nonfiguratív festményei hiánypótlónak bizonyultak, hiszen a Képzőművészeti Főiskolán és más intézményekben, fórumokon az absztrakt művészet az Aczél György-féle 3T-kultúrapolitikában még a „tiltottak” kategóriájába tartozott, nagy ritkán a „tűrt” kategóriába. A hatvanas évek végén megszorodó klubkiállításokon, vidéki kultúrházakban és lakástárlatokon egyre több a női résztvevő, főként a fiatalok és avantgárd szemléletűek között. Megjegyzendő: a hatvanas években általánosan is jellemzővé válik a nők jelenléte még az államilag támogatott kiállításokon is (például Udvardy Erzsébet, Berki Viola, Koszta Rozália).

A hivatalos ideológia az ötvenes–hatvanas években a szocializmus építését, a „dolgozó népet” bemutató képzőművészetet favorizálta, a nőkérdés

nem tematizálódott, a hamis egyenjogúság jegyében tolódott háttérbe mindaz, ami e téren problematikusnak tűnhetett. Nők és férfiak az építés motívumait festették, a gyárak, lakótelepek, munkafolyamatok motívumait örökítették meg. A köztéri munkákon, igényes könyvillusztrációkon, sokszorosított grafikákon keresztül egyre inkább újjáéledt a századelő baloldali avantgárdizmusa és a konstruktivizmus.

A magyar képzőművészeti életben a hatvanas–hetvenes évek fordulójának alapvető változásai erősen befolyásolták a nők szerepét, bemutatkozási lehetőségét, kapcsolódásukat az avantgárd és a neoavantgárd képzőművészethez. Kassák Lajos 1967-es önköltséges kiállítása a Fényes Adolf Teremben, Victor Vasarely 1969-es kiállítása a Műcsarnokban, Schaár Erzsébet sokalakos *Utca* című összegző műve (és még több hasonló figyelemfelkeltő bemutatkozás, például Anna Margit 1968-ban az Ernst Múzeumban, Ország Lilié 1967-ben az István Király Múzeumban) bizonyították, hogy az absztrakt, nonfiguratív, szürreális, konstruktivista művészek nem zárhatók ki a művészeti életből. A neoavantgárd fiatal művészek megteremtették a lehetőséget a maguk számára, hogy találkozzanak a közönséggel. Nem hivatalos, zsűrimentes, az állami kultúrapolitikát ellenző kiállításait maguk szervezték (Stúdió '66 kiállítás, Zuglói Kör, az 1968-as pop art kiállítás stb.). Mérföldkő az első *Iparterv* kiállítás 1968 decemberében (11 fiatal művész között egyetlen nő: Keserü Ilona). Az *Iparterv II.* kiállításon összesen 15 fő vett részt. 1969-ben rendezték az első *Szürenon* kiállítást (tagjaik között is egy nő: Zeisel Magda).

1969–1975, az interjúk

1969 és 1975 között 120 többórás életútinterjút készítettem magyar képzőművészekkel (lásd erről a *Kultúra és Közösség* 2023. 1. számában megjelent tanulmányomat).¹ Utólag derült ki, hogy a kérdezettek között mindössze 27 fő volt nő. Pedig az interjúkészítés időpontja egybeesik azokkal az évekkel, amikor a nők részvételi aránya, jelenlétük a képzőművészeti életben megváltozott, és a női szerepek, a női alkotók iránti társadalmi figyelem, megbecsülés átalakult. Elég, ha csak Anna Margit, Ország Lili, Schaár Erzsébet, Maurer Dóra, Keserü Ilona munkásságát említem. Újra és újra hangsúlyozandó: abban az időszakban már nem a szocialista realizmus az egyetlen megtűrt képzőművészeti

irányzat, oldódik a cenzúra szigora (még ha betiltanak is avantgárd kiállításokat, bezáratják a balatonboglári kápolnatárlatokat, és csak 1975 nyarán engedélyezik újbóli megnyitásukat). Az új generáció művészei a modernizmus, majd a posztmodern felé nyitnak, igyekeznek kiállításaikon közönségüket hozzászoktatni az új nyelvhez, új alkotói eljárásmodokhoz.

A nők száma a festők és a szobrászok között a főiskolán és a kiállításokon is növekszik (egy-egy foglalkozási csoportokban is, 1970-ben a felsőfokú végzettséggel rendelkezők 31,2 százaléka nő, 1990-ben 46,1 százaléka). A nőszobrászok száma nő (Albrecht Júlia, 1948–; Antalfy Mária, 1922–1989; Bakos Ildikó, 1949–; Balás Eszter, 1947–; Gábor Magda, 1924–; Hetey Katalin, 1924–2010; Kovács Margit, 1902–1977; Ligeti Erika, 1934–2004; Lóránd Zsuzsa, 1948–2004; Lugossy Mária, 1950–2012; Schaár Erzsébet, 1908–1975; Szöllősi Enikő, 1939–; Várnagy Ildikó, 1944–). Ez a szám meg sem közelíti a férfiak számát. Kossuth- és Munkácsy-díjas is alig van közöttük, e téren meglepően mellőzöttek. A változást jelzi viszont, hogy egyre több nő kap megbízást köztéri (főleg lakótelepi) szobrok elkészítésére. Azt azonban ki kell emelnem, hogy a szobrok még Budapesten is leginkább névtelen nőket ábrázolnak (anya gyerekkel, ülő nő stb.), teljes alakos női szobrokat csak színésznőknek, szenteknek, mitológiai alakoknak állítottak, a női mellszobor is feltűnően kevés (nincsenek tudós nők, politikus nők és a magyar történelem, irodalom kiemelkedő alkotói is hiányoznak). A kétezres évek elejéről származó adat: a közel 1200 fővárosi köztéri szobor között mindössze 35 ábrázolt olyan nőt, aki név szerint is beazonosítható volt. Az interjúkészítések idején nyilvánvaló, hogy ennyi sem volt (ékes bizonyítékként a férfiuralomnak, a feudális, patriarchális konzervativizmusnak).

Az állami mecénatúra is a férfi művészeket támogatta. Az úgynevezett „kétmillió vásárlásokon” 1965-től 1980-ig kevés nőtől vettek festményeket. A „törzsgárda”, azaz a rendszeresen műveket beadók között nagyon kevés a nő (például Udvardy Erzsébet, V. Bazsonyi Arany). Rendszeresen vásároltak Aczél Ilonától, Benkő Katalintól, Berki Violától, Gábor Marianne-tól, Gálffy Lolától, Garabuczy Ágnestől, Gern Évától, Szilvássy Margittól, Vaszkó Erzsébettől, Záborszky Violától.

Elvétve, egyszer-egyszer szerepeltek: Csernó Judit, Dobi Piroska, Gráber Margit, Mattioni Eszter, Sédai Mária, Szilveszter Katalin, Vidéky Brigitta.

¹ Lásd e kötetben a ... oldalakon.

Leírva soknak tűnik, valójában csak töredéke a férfi képzőművészeknek. Pedig a nők többsége családban élt, és gyermekeket nevelt (Anna Margit, Vajda Júlia, Szenes Zsuzsa, Szilvitzky Margit és Gedő Ilka kettőt, Schaár Erzsébet egyet), eleget téve a hagyományos biológiai alapú társadalmi szerep elvárásainak). Természetesen a nők között is voltak, akik nem szültek gyereket (Gráber Margit, Ország Lili, Gábor Marianne), mint ahogy a férfiak közül is sokan nem vállalkoztak gyermeknevelésre – az interjúkban néhányszor elhangzott, hogy tudatos döntés volt, feláldozták a családot, hogy a művészletre koncentrálhassanak.

A nemzetközi képzőművészetben is a hetvenes évek elejétől vált kiemelt témává a nőművészet, itthon is akkor fordult fokozott figyelem felé, különösen a fiatal avantgárdok közötti tehetséges, újító szemléletű nők (Maurer Dóra, Keserü Ilona) körében, akik a hatvanas években, „a remény évtizedében” indultak pályájukon, és férfi képzőművésztszáikkal vállalva küzdöttek egy nyitottabb, szabadabb művészeti közélet megteremtésén. „Azok a jó kis hatvanas évek”, fogalmazták meg többen is 1973–74-ben az interjúkészítés során (akkoriban zajlott Haraszti Miklós pere, a filozófusper, több gondolkodót és művészt Nyugatra üldöztek: Lakner László, Szentjóbó Tamás, Halász Péter, Ajtony Árpád, Konrád György, Szelényi Iván.) A kultúrapolitika egyre tanácstalanabban figyelte az új nemzedékek színrelépését.

Amikor 1969-ben elkezdtem a többórás beszélgetéseket az akkor megismert művészekkel (Bálint Endre, Korniss Dezső, Anna Margit, Lossonczy Tamás, Illés Árpád, Lakner László és így tovább), még hatott az 1968-as új gazdasági mechanizmus a könyvkiadásra, a kiállítások nyitottabbá válására (egyetemi klubokban, peremkerületi és vidéki művelődési házakban), az átalakuló magyar filmművészetre, a pszichológia és a szociológia beengedésére az egyetemi oktatásba és az akadémiai intézetekbe. A 68-as generációjához tartoztam, és érzékenyen reagáltam a reformévtizedben zajló változásokra vonatkozó reflexiókra. Kezdő művészettörténész és szociológustanonc voltam, és egyáltalán nem figyeltem arra, hogy ki a nő és ki a férfi a megkérdozettek közül. A művészek körében sem volt olyan, aki beszélt volna erről. Még a textiles képzőművészek között sem, pedig ők sokat tettek azért, hogy végre itthon is megkezdődjön e kérdésekben is a paradigmaváltás (Szenes Zsuzsa, Szilvitzky Margit, Hübner Aranka, Szabó Marianne, Geccser Lujza és még sokan mások).

Néhány „műteremlátogatás”

A „műterem” megnevezés nem pontos: a férfiak többsége sem műtermes lakásokban élt, hanem az otthonukban alakították ki azt a teret, ahol festeni tudtak. Azok a szobrászok, akiknek nem volt műtermük, kollektív műtermekben dolgoztak (a Lehel úti kollektív műteremben készítettem interjút Gáti Gábor és Kutas László szobrásszal és két, már akkor elismert éremművésszel: Ligeti Erikával és Szöllösi Enikővel, akik később mindketten Munkácsy-díjasok lettek). Amikor a kétezres években a kollektív műtermekben is bekapcsolódtak a *Nyitott műtermek* programba, több nőművész is fogadta a látogatókat, és szívesen beszélgetett a nők, ezen belül a női alkotók aktuális helyzetéről.

Az otthonok, magánlakások mellett a legismertebb műteremházak (Gellért-hegyi műteremház és Százados úti művésztelep) munkára alkalmas műtermeiben is készítettem interjúkat. A Százados úti művésztelepen élő, dolgozó művészek közül nyolc férfival és két nővel beszélgettem, ez utóbbiak Gádor Magda és Lugossy Mária szobrászok.

A *Kultúra és Közösség* 2023. 1. számában jelent meg írásom a Schaár Erzsébet és Vilt Tibor házaspár Városmajor utcai műterméről,²² ezért **Schaár Erzsébet** munkásságáról itt nem írok. A műtermében készült fotók sokaságából egy szokatlant emelek ki: az egyik sarokban 13 szoborfej, nők, férfiak, gyerekek portréja. Ezek alapján is megállapíthatatlan, hogy a művész, aki létrehozta őket, nő-e vagy férfi. 1975 augusztus végén jártam a műteremben utoljára, amikor Nagyatádról, a Faszobrász Művésztelephez kapcsolódó kiállításról visszavittük kisméretű bronzplasztikáit (főleg a *Székek* sorozatból). Schaár már nem élt. Üresség, magány, elhagyatottság, amiről költő szellemi társa, Pilinszky János írt: „Valahol rettenetes csönd van. Effelé gravitálunk.” (*Hommage à Isaac Newton*)

Ország Lili (1936–1978) volt az első nőművész, akinek járhattam a „műtermében”, pontosabban abban a budai 36 m²-es szűkös lakásban, ahol a sok darabszámú, nagy méretű, monumentális *Labirintus*-sorozatot is teremtette. A hozzá kapcsolódó legendáriumok egyike, hogy soha senki nem látta festeni. 1968 októberétől, amikortól rendszeresen mehettem hozzá, hárman biztosan tanúi lehetek annak, hogyan dolgozik: Kolozsváry Ernő, Vasilescu János műgyűjtők (Vasilescu rendszeresen

²² Lásd kötetünkben a oldalakon.

ellátta őt holland olajfestékekkel) és egy gyógyszerész barátja. Nekem megmutatta, hogyan készíti a krumplynyomatokat. Zárkózott volt, nem engedett be mindenkit a lakásába, ahol polcokon sorakoztak festményei. A munkáiról nem szívesen beszélt. Több visszaemlékezésben olvasható, milyen kontrasztos volt a hatása a szűk terű lakásban (kicsi előszoba, kicsi fürdőszoba, konyha helyett csak egy alig felszerelt főzőfülke, de legalább egy erkélyajtón bedőlő fény) a művek tágas, nyitott tereinek, a bennük megidézett történeti időknek és kulturális hagyományoknak. A festő rejtélyes, szorongásokkal teli külseje és egyiptomi szépségű arca sem könnyítette meg az eligazodást. A monográfia szerzőjeként (Arthis, Bp., 1993) sem jutott eszembe, amíg dolgoztam az anyaggal, sem az általam rendezett kiállításokon (Rákosliget, 1968; Diósgyőri Vármúzeum, 1972; Haus Ungarn, Berlin, 1996; Római Magyar Akadémia, 2007), hogy Ország Lili nőművész. Most is úgy gondolom, az a típusú intellektuális művész, akinél másodlagos a tényleges biológiai-társadalmi női szerep.

Anna Margit (1913–1991), akiről az első könyvem írtam (Képzőművészeti Alap, Bp., 1971), ízig-vérig nő volt, asszony, feleség, özvegy, anya, akinek műterme is kifejezetten tükrözte azokat a női szerepeket, amelyeket festményein is megjelenített.

Anna Margit fiatalkorától festett olyan önarcképeket, amelyekben jelen vannak mesterségének attribútumai, és olyan műteremképeket, amelyeken környezetéből is látszanak részletek (például *Műterem*, 1936, tempera, papír, Magyar Nemzeti Galéria). Amikortól rendszeresen jártam hozzá a Fillér utcai nagy lakásban berendezett műtermébe (1968–69-től; később, a Szilágyi Erzsébet fasori lakásba már ritkábban), szinte megszokhatatlan volt az a sokféle paraszti eredetű tárgy, bútor, hangszer, vázák, babák, bábuk (és így tovább), amelyek körülvették környezetét természetes tartozékként és egyben ihlető motívumként készülő műveikhez. Fekete-fehér fotók sokasága dokumentálja azt a tárgyakban látható formagazdagságot, amely szürreális képeinek is szerves része. *Anna Margit különös világa* címmel (Arnolfini Szalon esszéportál, 2015. augusztus–szeptember) írtam arról, hogy kevés olyan önazonos-énazonos, merészen őszinte művészetet ismertem, mint az övé. Alkata, személyisége, megnyilvánulásai, tárgyi környezete és expresszív, szürreális, egyéni festésmódú, atmoszférájú képei a legteljesebb összhangban voltak egymással. A

hatalmas sokkok (zsidóüldözés, a társ, Ámos Imre kegyetlen halála, özvegység, tüdőbaj, eltiltás a nyilvánosságtól, szegénység, beteg gyermek, magány) nyomokat hagytak külsején, arcán, műtermén és alkotásain is. Ezerféle női szerepet örökölt meg a képein: kislány, erotikus fiatal táncosnő, múza, akt, a nagy festő modellje és társa, gombkészítő, anya, háztartásvezető, szakácsnő, takarítónő, állatszolidító (macskák), dohányos, ünnepezt művésznő, öregedő nő. Érdemes végignézni önarcképeit kora ifjúságától megöregedéséig (78 évesen halt meg): nem szerepeket, szerepjátékokat festett, hanem női és festő önmaga színváltozását.

Egyetlen rövid, ide illeszkedő emlékem: 1970-ben (ő 57 éves volt, végre sikeres, kiállításokon szerepelt, műgyűjtők vásároltak tőle; én 26 éves, kezdő, még öt év választott el a művészettörténeti doktorimtól) együtt dolgoztunk a készülő kismonográfián, amikor egyszer csak felugrott, kirohant a konyhába, mert közben ebédet készített a fiainak. Ez a jelenet gyakran megisméltódott.

Vajda Júlia (1913–1982), Vajda Lajos özvegye a magyar képzőművészeti életben méltán híressé vált Rottenbiller utcai lakásban dolgozott, őrizte fiatalon meghalt első férje, Vajda Lajos avantgárd alkotásait, és a New Yorkban élő második férje, Jakovits József szobrait. Korombeli szabadszellemeű költők, írók, színházcsinálók (Halász Péterék, Bálint István, Tábor Ádám, Ajtony Árpád és mások) látogatták rendszeresen. (Erről is írtam az Arnolfini Szalon esszéportál *Műterem-sorozatában Vajda Júlia és a Rottenbiller utca* címmel 2016-ban.) Vajda Júlia rejtőzködő ember volt, kevés beszédű, puritán. Mikor 1969 elején először kerestem meg, Bálint Endre és családja, akikkel korábban együtt lakott, már elköltözött a Budafoki útra (Bálint Endre felesége Vajda Júlia testvére volt), Jakovits negyedik éve New Yorkban élt, Vajda Júlia iker gyermekeivel élt a zsúfolt lakásban. Elmúlt már 50 éves, amikor végre saját műterme lett, megörökölte szobrász férje munkahelyét. Nonfiguratív képeket festett, geometrikus és lírai absztraktokat. Rendkívül művelt, olvasott ember volt, nagyon tájékozott az európai kortárs művészetben. Műterme sziget volt egy zárt, korlátolt, korlátozott társadalomban a hivatalos kultúrpolitikától fényévnnyi távolságra.

Szoros baráti, szellemi kapcsolat fűzte számos jelentős modern művészhez. Nála ismerhettem meg a már említett tehetséges, kreatív fiatal művészeket kívül számos olyan alkotót, akik az Európai Iskola háború utáni működése során kapcsolódtak Vajda

Júliához és Bálint Endréhez (például Fekete Nagy Béla, Lossonczy Ibolya, Szántó Piroska, Mészöly Miklós, Mándy Stefánia).

Gedő Ilka (1921–1984) is szerepel az Arnolfini Szalon esszéportálon megjelent Műterem-sorozatban *Tükör által homályosan* címmel 2016-ban. 1963 januárjában voltam először pesti polgárház-beli lakásukban, ahol természettudós férjével és két fiával élt. Akkor kezdtem ismerkedni Ország Lili hatására és segítségével a Bibliával, a kabbalával, Martin Buberrel, a zsidó tanításokkal. Gedő Ilka környezetének, felhalmozott könyvkupacainak és a tőlük tanultaknak következtében kezdtem el a Scheiber Sándor péntek esti összejöveteleire járni a Rabbiképzőbe, és héberül tanulni egy fiatal rabbitól. Gedő Ilka személye, kommunikációja, környezete hasonlóan különleges, titokzatos, a szokásostól nagyon eltérő volt, akárcsak érzékeny rajzai, mágikus, egymásra rétegződő színei, áttűnő, realitáson túli formái. Zömében vegyes technikával készült művei összetéveszthetetlenek, mindenkiétől eltérők. A művészetpszichológia az azóta eltelt fél évszázadban sem tudott egyértelmű választ adni arra a kérdésre, hogy kiből lesz művész (főként kiemelkedő alkotó), és mennyire határozza meg az egyéniség a létrejött műveket (egyen és mű korrelációja).

Egy vidéken élő nőművész műterméről: a Gyulán élő, alkotó **Kosza Rozália** (1925–1993) környezetéről. Amikor a hetvenes évek elején nyaranta a Gyulai Művésztelepen kísérhettem figyelemmel 8-10 kortársam festővé válásának folyamatát, tanulmányait a hagyományok alapján, többször is felkerestem egy jellegzetes alföldi kisvárosban lévő házban kialakított műtermét. Erősen kötődött a műteremre vonatkozó hagyományokhoz és olyan rendezett, gondozott és tiszta volt, hogy gyakran felmerült bennem: ilyen csak egy nő környezete, munkaterape lehet. Természetesen festményei is hasonlóan rendezettek voltak, nyugodt, egyensúlyos kompozíciók. Akármikor felkerestem, tiszta ruhában volt, ecsetei és festékei is gondosan tisztán tartva. Hagyományos műfajú táblaképeit belső és külső környezete hitelesítette, az a nyugalom, csend, kiegyensúlyozottság, aminek megszokásához Budapestről Gyulára érkeve kellett pár nap.

Gráber Margit (1895–1993) már a hetvenes évek elején is az idős művészek közé tartozott. Amikor az interjút készítettem vele, egy ablakmélyedés előtt ült, magas, erőteljes festőállványa és

virágcsokrokkal teli asztalka mellett. Ez utóbbi gyakori motívuma volt „műtermi csendéletek” című, a nagybányai és a francia posztimpressionista hagyományokhoz kapcsolódó festményeinek. Akkoriban nem volt divat szépségről beszélni, pedig ő is – jó néhány festőhöz, nőhöz és férfiakhoz hasonlóan szép emberpéldány volt, mint ahogy szép volt polgári lakása, jó atmoszférájú műterme és derűs, harmonikus képei is.

Par excellence festő volt, tanúja a 20. századnak. Amikor 2007-ben megrendezték közös kiállításukat férjével, Perlrott-Csaba Vilmossal (1888–1955) az Új Budapesti Galériában, sokakkal együtt fedeztem fel, hogy nemcsak a hagyományokat tisztelte, hanem a húszas évekbeli németországi és párizsi években elsajátított modern képzőművészeti nyelvnek is híve volt. (Párizsban portrét festett a fiatal József Attiláról.) A vele készült interjúban ő hozta szóba, hogy a húszas évek elejétől őt egyenlő félként fogadták a KUT-ban is, kiállításokon is, pedig a „festőnő” még akkoriban kabarétéma volt, hiszen a festegetés unatkozó úrinők körében kedvelt foglalatosság volt. Kiemelte, hogy amikor Petrovics Elek képet vett tőle a Szépművészeti Múzeum számára, hangsúlyozta: Gráber Margitot nem tekinti festőnőnek, hanem festőnek.

*

Folytathatnám a sort (a legfiatalabbakról, az akkor kezdőkről egy további tanulmányban lesz szó), ám talán sikerült kiemelnem a hetvenes évek eleji aktív, kreatív képzőművészek közül sokat a jellegzetes műtermekből, amelyekben a nők által teremtett művek megszülettek. Két további művész, akiről a témához kapcsolódva feltétlenül írni kellene: Mattioni Eszter (1902–1993), aki 1931 és 1942 között a szolnoki művésztelepen élt és dolgozott; Berki Viola (1932–2001) a kiskunsági paraszti világ szofisztikált népszerűsítője (akkoriban sokak kedvence).

A festő- és szobrászműtermektől eltérőek voltak a textilesek műtermei, lakásai, hiszen eredeti szakmájuk tárgyi kellékei, anyagai mellett ott voltak a hagyományos festőkellékek, állványok is környezetükben. Szenes Zsuzsához (1931–2001) évekig jártam, a vele készült interjú is nagyon hosszú lett. A Virágárok utca 6/b, ahol párjával, Erdély Miklóssal (építész, képzőművész, filmrendező, író) és két fiával lakott, a hatvanas évektől a nyolcvanas évek közepéig a magyar avantgárd meghatározó, markáns szellemi központja. A koncept art, az akcióművészet, az environment hazai képviselőinek találkozóhelye. Ebben a budai művészházban készültek

Szenes Zsuzsa új szemléletű textiljei, többek között a nőiséget természetes módon vállaló textilszobrai. A textílések közül kiemelendő volna még több műterem, például Szilvitzky Margité, Péreli Zsuzsáé, Hajnal Gabrielláé és így tovább.

Nők? Férfiak? Művészek

Többször is elhangzott az interjúkban nőktől és férfiaktól egyaránt, hogy a művészi foglalkozáshoz, hivatáscsoporthoz tartozás útján számos akadályt kell legyőzni, talán a nőknek még többet, mint a férfiaknak. A rajzkészség, színérzékenység korán megjelenik, a szülők eleinte örülnek, aztán amikor a gyerek pályaaorientációja stabilizálódik, kezd a család tiltakozni (kevés az a kivétel, ahol támogatták a művészpálya-orientációt). A legfőbb kifogás: a képzőművészetből nem lehet megélni. A másik: féltés, aggodás a bohém életforma miatt. A tehetség mérésére nincs kontroll, mi a biztosíték arra, hogy igazán lesz-e belőle művész. A műtermek fenntartása sok befektetést igényel, a munkaeszközök, anyagok drágák, az alkotó periférikus életformára kényszerülhet.

Ez az elterjedt nézet is gátolhatja, hogy az alacsonyabb státuszú társadalmi csoportokból jóval kevesebben kerülnek be a számontartott művészek közé, mint azok közül, akiknek korai szocializációjától kezdve növekszik támogatóik száma (tanárok, művelt rokonok, rajztanárok, képzőművészetkedvelők). Az interjúkban többen is megfogalmazták, hogy a pályaelhagyók között több a nő, mint a férfi (okai: gyerekszülés, családtagok ápolása, kevesebb jövedelem, elismerés hiánya).

Akár nőnek, akár férfinak született művészekről beszélünk, az alkotómunkának, a kísérletezésnek, a kreativitásnak, a mű létrejöttének természetes közege a műterem. Az interjúkészítések idején, a hatvanas évek végén, hetvenes évek elején, közepén gyakran új művészeti mozgalmak, szakmai, baráti társaságok születésének színhelye, és gyakorta a kultúrpolitikai nyomás elől menedék, a bezárkózás, kivülmaradás lehetősége. Voltak műtermek, amelyekben érzékelhető volt, hogy folytatódik a hagyomány: a látogatók, beengedett külsősök számára „szent”, „megszentelt” hely, megfejthetetlen csodákkal, titokzatossággal. Erről maguk a művészek

is szívesen beszéltek, ki nyíltan, ki szégyenlősebben, ki bizonytalanul. 2013-ban a Magyar Nemzeti Galériában egy fontos kiállítás bemutatta az utóbbi fél évszázadban a műterem jelentésváltozásait a magyar művészetben (a bemutatott művészek között csak hat nőművész volt, közöttük Schaár Erzsébet és Maurer Dóra). Amikor 2018 novemberében az Artézi Galériában a *Műterem* sorozatban *Tükör és Kép* címmel csoportos kiállítást rendeztem, hasonló hibát követtem el: a kiállító tíz művész között csak három volt nő. Kétségtelen, a művészek és művek válogatásakor fel sem merült bennem ez a szempont. A tematika megnevezése után a kiállítandó művekben megnyilvánuló művészfelfogások és a művészek habitusa volt a kiválasztási szempont.

A hatvanas évek fordulóján jelentkező új művészgeneráció nemcsak a művészi nyelvhez, művészeti technikákhoz, hagyományokhoz viszonyul másképp, mint a középkorúak és az idősebb generációk, hanem a művészszerephez, a művész és a társadalom kapcsolatához, a megbízókhöz, intézményekhez is [...]. A nőkérdés is akkor tematizálódik, itthon körülbelül akkorra jelenik meg a szakirodalomban, amikor a 120 interjú elkészítését befejeztem. Akkor kezdenek foglalkozni azzal, hogyan jelenik meg (megjelenik-e egyáltalán) motívumként, tartalomként, hogy a mű létrehozója nő-e vagy férfi. Mi is akkor kezdtük vizsgálni közönségkutatásainkban, hogy a befogadásban, ízlésben, választásokban és elutasításokban van-e, és ha van, milyen következménye, az alkotó nemének. Ez azonban már összekapcsolódik a művészetszociológia egyik alapkérdésével: hogyan fejlődnek ki a társadalmi viszonyok a műalkotásban?

A hetvenes években a Nemzetközi Szociológiai Szövetségnek (ISA) még nem volt művészetszociológiai bizottsága, még a Várnában (1970) és Uppsalában (1978) tartott világkongresszuson sem szerepelt önállóan. Ezért is kiemelkedően fontosak az itthoni empirikus művészetszociológiai kutatások.

Első megjelenés: *Kultúra és Közösség*, 2023. 2. szám, 7–12.

https://epa.oszk.hu/02900/02936/00058/pdf/EPA02936_kek_2023_02_007-014.pdf



Schaár Erzsébet: Tudósok, 1970. Limnológiai Kutató Intézet szoborparkja, Tihany

1969 és 1975 között 120 magyar képzőművész készített 3–5 órás interjút, előre összeállított kérdések alapján. A válaszokat egy vastkos füzetben rögzítettem, mivel magnetofon nem áll rendelkezésemre. A beszélgetéseknek körülbelül a felét legépték az MTA Művészettörténeti Kutató Dokumentációs Központjában. Annak igazgatója, Németh Lajos megbízólevéllel segítette a művészek kiválasztásában is. A névsort az akkori kultúrpolitikát irányító Aczél György nevéhez köthető „3T” alapján állítottuk össze. *Támogatott* művészek, műnek számított a „pártos”, a „szocialista realista” művészet, *tűrtnek* a nem marxista, de a marxizmussal nyíltan nem szemben álló, a Szovjetunióval nem ellenséges alkotó, *tiltottnak* az antimarxista, rendszerellenes művészet. A tiltott képzőművészek nem kaptak állami megbízásokat, bezáratták a kiállításukat, betiltottak tevékenységeket (például az 1970–1973 között sikeresen működő Balatonboglári Kápolnatárlatok végleges betiltása 1973 őszén történt), de nem járt börtönbüntetés, mint Romániában és Litvániában. A tabutémák köztudottak voltak: 1956 eseményei, az 1968-as bevonulás Prágába, többpártrendszer, szabad választás – ezeket a határoló falakat nem lehetett következmények nélkül feszegetni. Viszont minden hatalmi beavatkozás, atrocitás (kiállítások, zenekarok betiltása) ellenére jelentős engedmények történtek a könyvkiadásban, a kiállításrendezések, filmek terén az előző két évtizedhez képest, és ha korlátozottan is, de megnyílt a külföldi utazások lehetősége, melyek hozzájárultak az európai művészeti mozgalmakkal és alkotókkal való személyes találkozásra.

Kádár János megfogalmazása szerint: „aki nincs ellenünk, az velünk van”. A gulyáskommunizmus vagy fridsziderszocializmus, ahogy a magyar társadalmi állapotokat nevezték, az életmód átalakulásával, az életszínvonal emelkedésével a mindennapi környezet fejlődését jelentették. Nemcsak a külföldi utazásokat engedélyezték, hanem a fogyasztási cikkek is beengedték (mosógép, televízió, farmer, Coca-Cola). A falvakban elterjedtek a komfortos kockaházak gázzal és villannyal, félmillió panellakás épült távfűtéssel, melegvíz-szolgáltatással, és jelentős mértékben folytak a magánéros építkezések is. Az ellátás minőségét,

mennyiségét az országos hálózattá duzzadt ABC-k biztosították. A „legvidámabb barakkban” legalizálták a könnyűzenét, 1966-tól táncdalfesztiválok rendeztek, olcsó könyvsorozatok jelentek meg, a sematikus filmek helyét átvették jeles filmrendezők (Jancsó Miklós, Kovács András, Makk Károly, Gazdag Gyula), de az éberség nem szűnt meg: Bacsó Péter 1969-ben készült *Tanú* című filmje még tíz évig dobozban maradt. Természetesen hosszan lehetne arról a társadalmi közegről, kultúrpolitikai irányelvekről értekezni, amelyek a hatvanas évek végétől a hetvenes évek közepéig alakították azoknak a képzőművészeknek a mindennapjait és a művészeti tevékenységét, akikkel a hosszú beszélgetéseket folytattam.

A kiválasztás szempontjai

Már esett szó arról, hogy az Aczél György kultúrpolitikai elveinek megfelelően a „3T” besorolás határozta meg a művészettörténészek segítségével (mindenekelőtt Németh Lajos, Körner Éva, David Katalin) véglegesített névsort. Igyekeztünk mindegyik generációból válogatni, de kétségtelenül mutatkozik arányeltolódás a legidősebbek és a legfiatalabbak javára. Még viszonylag sokan éltek a hetvenes évek közepéig olyan művészek, akiknek pályakezdése egybeesik az első világháború és az Osztrák–Magyar Monarchia megszűnésével, a Trianon (1920) utáni Magyarország létrejöttével. Őket és családjukat is érintette Hitler hatalomra kerülése (1933), a második világháború és a zsidótörvények (1939–1945), majd az 1948 utáni szovjet fennhatóság, a politikai intézmények létrejötte, a kultúrpolitika gyökeres megváltozása. Sokat próbált nemzedék volt az idős művészeké. Kitéve a konzervativizmus és a modernitás folyamatos párharcának, a szocialista realizmus térhódításának, a gyorsan változó értékrendszereknek. A legfiatalabbak pályakezdése 1968 körül egybeesett a pozitív irányú változásokkal: nyitottabb lett a kiállításpolitika, és mennyiségében egyre inkább növekedett, amit érdemben segített a két évtizedes bezártság után a külföldi utazások, kapcsolatok lehetősége, avantgárd szemléletű művészcsoportok létrejötte a fővárosban és a nagyobb vidéki városokban.

Az interjúk zöme Budapesten készült műtermekben, műteremként használt lakásokban és műterem nélküli lakásokban. A főváros centrumszerepe egyértelmű volt a képzőművészeti intézmények (Művészeti Alap, Fiatal Művészek Stúdiója, kiállítási lehetőségek, Képzőművészeti Főiskola, Képzőművészeti Lektorátus) terén is, ezért kiemelten fontosnak tartottuk, hogy vidéki városokban élő, alkotó művészekkel is készüljenek interjúk. A változásokat jól jelezték a székesfehérvári életműkiállítások (Kovalovszky Márta és Kovács Péter rendezésében Schaár Erzsébet, Ország Lili, Vajda Lajos) és az 1976-ban Pécssett megnyíló Vasarely Múzeum. Budapesten is fáziskésésben volt a képzőművészet az európai modernizmushoz képest, vidéken még inkább. A hosszan tartó szocialista realista stílushoz alkalmazkodni tudtak a 19. századi akadémikus, realizmus követői, a posztnagybányaiak és a klasszicizáló római iskolások is, de az új generációk szemlélete (Lakner László, Maurer Dóra. Keserü Ilona, Bak Imre) már a modernizmushoz igazodik.

A vidéken készült interjúk helyszínei: Szentendre, Pécs, Hódmezővásárhely, Gyula, Debrecen, Miskolc. Szentendrének a hatvanas évek végén, hetvenes évek elején még különös hangulata volt, a művészváros-image dominálta, még csak éppen beindult a fogyasztásra orientálódás. Gyalog mentem fel az úgynevezett új művésztelepre, közben a sikátoron, a templombolton állva, bámulva a különleges ritmusú háztetőket, melyek számos festmény motívumaként, látványelemeként jelentek meg a műtermekben a posztnagybányai szemléletű képektől távolodó, a geometrikus absztrakció határát feszegető műveken. Az interjúk nagy része 1971-ben készült, abban az évben rendezték meg a szentendrei tárlatot, a szentendrei művésztszadalom bemutatóját.

1971 után megváltozik a szentendrei kiállítások jellege, új kiállítóhelyek épülnek, egy-egy életművet bemutató kis múzeumok nyílnak (Kovács Margit, Barcsay Jenő, Ámos Imre, Anna Margit, Kmetty János, Czóbel Béla, Vajda Lajos). 1979-től működik a Fő téren a Szentendrei Képtár. Az Új Művésztelepen 1969-től 12 új műteremben folyik a munka. Különlegesség, hogy Szentendrán a Régi és az Új Művésztelep párhuzamosan működik egymás mellett. A szentendrei művészetről számos könyv, katalógus olvasható, jelentős összegző kiállításokat rendeztek a szentendrei Ferenzy Múzeumban, a székesfehérvári István Király Múzeumban és a Nemzeti Galériában, amely 100 éve fontos helyszíne, szellemi központja a magyar

művészettörténetnek. Három szerző a témához kapcsolódó írásait javaslom: Németh Lajos, Körner Éva, Haulisch Lenke. Igyekeztem jelentőségének megfelelően többekkel interjúzni. A névsor: Kmetty János (Miskolc, 1889 – Budapest, 1975), Mihályz Pál (Magyarvalkó, 1899 – Budapest, 1988), Ilosvai Varga István (Kunhegyes, 1895 – Budapest, 1978), Fónyi Géza (Trencsény, 1899 – Budapest, 1971), Hegyi György (Budapest, 1922 – Budapest, 2001), Deim Pál (Szentendre, 1932 – Szentendre, 2016), Gy. Molnár István (Kunhegyes, 1933 – Szentendre, 2010), Ligeti Erika (Budapest, 1934 – Szentendre, 2004), Lukoviczky Endre (Békéscsaba, 1938–), Bálint Ildikó (Máramarosziget, 1942 –), Kósza Sipos László (Budapest, 1943 – Empledá, 1989), Asszonyi Tamás (Pécs, 1942 –). Összesen 12 képzőművész, közülük kettő szobrász. Szentendrán 10 férfival és 2 nővel készítettem interjúkat.

Pécssett főként a Bauhaus inspirálta, 1968 és 1980 között működő, a hazai avantgárd hagyományokat folytató Pécsi Műhely alkotóival és a hozzájuk kötődő művészekkel készültek az interjúk. Halász Károly (Pécs, 1946 – Budapest, 2016), Pinczehelyi Sándor (Szigetvár, 1946–), Lantos Ferenc (Pécs, 1925 – Balatonberény, 2014). Továbbá Bizse János (Pécs, 1920 – Pécs, 1981), Rétfalvi Sándor (Aknaszlatina, 1941 – Pécs, 2021), Gellér B. István (Pécs, 1946 – Pécs, 2018), Valkó László (Kaposvár, 1946–). Martyn Ferencsel nem sikerült interjúkat készítenem, pedig kétszer próbálkoztam, sőt 1975-ben a Nagyatádi Faszobrász Művésztelepen is felkerestem – hasztalan. Összesen 7 képzőművész, közülük 2 szobrász. Pécssett. Mind a 7 megkérdezett férfi volt, nő egy sem volt közülük. Keserü Ilona, aki Pécssett született (1933) és aki 1990-ben a pécsi Képzőművészeti Mesteriskola vezetője, a hetvenes évek elején még Budapesten élt és alkotott, ezért Duna-parti műtermében készült vele az interjú.

Az Alföld festőjének nevezett Kurucz B. Istvánal, aki a hódmezővásárhelyi iskola egyik kiemelkedő művésze, Budapesten készítettem az interjúkat. 1914-ben született Hódmezővásárhelyen, 1996-ban halt meg Budapesten. Akárcsak Szentendrán, Hódmezővásárhelyen is működött művésztelep már a háború előtt, 1908-ban költözött a városba Tornyai János, és alapították meg Radnay Gyulával, Koszta Józseffel és másokkal a vidékhez kötődő művésztelepet. A hatvanas években viszonylag sok művész költözött a városba, 1969-ben kollektív műterem épült, 1969–70-ben két műteremház 12 műterem lakással. Interjúk adók névsor: Fejér Csaba (Karcag, 1936 – Hódmezővásárhely, 2002), Németh József

(Szenna, 1928 – Hódmezővásárhely, 1994), Patay László (Komárom, 1932 – Ráckeve, 2002), Szabó István (Budapest, 1913 – Budapest, 1994), Szalay Ferenc (Mosonmagyaróvár, 1931 – Hódmezővásárhely, 2013). Összesen 6 képzőművész, közülük egy szobrász. Mind a hat hódmezővásárhelyi művész férfi, nincs köztük nő.

1969–1977 között minden évben részt vettem a Gyulai Művésztelepen, ahol a rákoshegyi Tóth Tibor (ott született 1923-ban, és ott is halt meg 2004-ben) vezetésével a korombeli leendő képzőművészek, főiskolások és amatőrök tanulták a szakmát. Ott készítettem az interjút a Szőnyi-tanítvány Tóth Tiborral és Koszta Rozáliával, aki Gyulán született (1925), ott élt, festett, kezelte a Kohán György-hagyatékot, és ott halt meg 1994-ben. Azaz Gyulán egy férfival és egy nővel sikerült interjúznom.

Debrecenben Holló Lászlóval (Kiskunfélegyháza, 1887 – Debrecen, 1976) készítettem interjút, továbbá Bíró Lajossal (Beregdaróc, 1927 – Debrecen, 1993), aki 1959-től élt, alkotott a városban, Szabó Lászlóval (Debrecen, 1943 – Debrecen, 1993) és Madarász Gyulával (Zsáka, 1935 – Debrecen, 2012). Összesen 4 művésszel. Mind a 4 férfi.

1972-ben egy évig a Miskolci Galériában dolgoztam művészetszociológusként, alaposan megismertem az 1921-ben alapított Miskolci Művésztelepet, a közösségi műtermeket és a Grafikai műhelyt. Akikkel interjút készítettem: Csabai Kálmán (Csáktornya, 1915 – Miskolc, 1992), Feledy Gyula (Sajószentpéter, 1928 – Miskolc, 2010), Kunt Ernő (Sopron, 1920 – Miskolc, 1994), Lenkey Zoltán (Miskolc, 1936 – Miskolc, 1983), Várady Sándor (Miskolc, 1920 – Budapest, 2000). M. Kristóf Ágnes (Nyíregyháza, 1924 – Miskolc, 2001), Lukovszky László (Rákospalota, 1922 – Miskolc, 1981), Pető János (Mezőkövesd, 1940 – Miskolc, 2009), Seres János (Selyeb, 1920 – Miskolc, 2004). Összesen 9 művész, közülük 1 szobrász. A kilencből 8 férfi és 1 nő.

Budapesten a művésztelepeken kezdtem az interjúzást. Először Budapest első művésztelepén, a Százados úti művésztelepen, ahova 1911-ben költöztek be az első lakók. Azóta is különböző szemléletű, felfogású művészek élnek a változatos arculatú, fákkal, növényekkel benépesült, hangulatos lakó- és munkahely-együttesekben, nem jöttek létre művészeti csoportosulások. Európa legrégebbi művésztelepén olyan kiemelkedő magyar képzőművészek is éltek, dolgoztak, akiket ma is számoltak a művészettörténet, mint például Medgyessy Ferenc, Czigány Dezső, Kádár Béla, Pór Bertalan. Szerencsém volt, még tudtam beszélgetni az idős

generáció néhány képviselőjével, mint például Kisfaludy Stróbl Zsigmond (Alsórajk, 1884 – Budapest, 1975), Kerényi Jenő (Budapest, 1908 – Budapest, 1975), Búza Barna (Vésztő, 1910 – Budapest, 2010), Mikus Sándor (Sződ, 1903 – Budapest, 1982), Szabó Iván (Budapest, 1919 – Budapest, 1998). További névsor: Kurucz D. István (Hódmezővásárhely, 1914 – Budapest, 1996), Gádor Magda (Budapest, 1924 – Budapest, 2022), Bencsik István (Márcali, 1938 – Pécsvárad, 2016), Kamotsay István (Hódmezővásárhely, 1923 – Budapest, 1994), Kiss István (Illye, 1927 – Budapest, 1997), Lugossy Mária (Budapest, 1950–Budapest, 2012). Összesen 11 képzőművész, közülük tízen szobrászok, egyedül Kurucz D. István festőművész, aki 1948-ban költözött fel Budapestre (öt a hódmezővásárhelyiek között jelöltem). A Százados úti művésztelepen élők, dolgozók közül 8 férfi, 2 nő.

A szecessziós, 1903-ban felavatott kétemeletes Gellért-hegyi műteremházban, ahol Rippl Rónai József, Iványi Grünwald Béla és Czöbel Béla is élt, alkotott, négy festővel készíthettem interjút Németh Lajos, a korszak vezető művészettörténészeinek ajánlásával: Mattioni Eszter (Szekszárd, 1902 – Budapest, 1993), Domanovszky Endre (Budapest, 1907 – Budapest, 1974), Kokas Ignác (Vál, 1926 – Vál, 2009), Herman Lipót (Nagyszentmiklós, 1884 – Budapest, 1972). Az utóbbi számos festményén és rajzán örökítette meg az egyedülállóan különleges épület külsejét, belsejét és közvetlen környékét. A közeli Bartók Béla úti magasházak egyikének műtermében dolgozott Csontváry Kosztka Tivadar. A Bartók Béla úti műteremházakban két festővel sikerült interjút készítenem, az egyik Barabás Gizella (Budapest, 1893 – Budapest, 1985), a másik Bolmányi Ferenc (Léva, 1904 – Budapest, 1990). Együtt 6 művész, közülük 4 férfi, 2 nő.

Az 1911–12-ben épült Lehel úti kollektív műteremben is készültek interjúk: Gáti Gábor (Budapest, 1937–), Kutas László (Budapest, 1936–),^{1*} Szöllőssy Enikő (Budapest, 1939–), Ligeti Erika (Budapest, 1934 – Szentendre, 2004). Vele Szentendrén fejeztem be a beszélgetést és Rózsa Péterrel (Budapest, 1926–)^{2*} is, aki 1960-tól dolgozott a Lehel úti Kollektív Műteremben, majd 1969-ben a szentendrei művésztelepre költözött. Összesen 5 interjú készült, mint az 5 szobrásszal. Közülük 3 férfi és 2 nő.

A magyar képzőművészetet megújító, 1945-ben alapított Európai Iskola művészcsoporthoz még élő

^{1*} Elhunyt 2023-ban. (A szerk.)

^{2*} Elhunyt 2015-ben. (A szerk.)

tagjaival és a szellemileg hozzájuk kapcsolódó művészekkel hosszú interjúkat készítettem, és némelyikkel Rorschach-tesztet (Mérei Ferenc instrukciói alapján). Úgy vélem, több mint 50 év után már leírható: az akkor induló művészettörténeti pályámon ők voltak a meghatározó személyek, életművek: Anna Margit (Borota, 1913 – Budapest, 1991), Bálint Endre (Budapest, 1914 – Budapest, 1986), Korniss Dezső (Beszterce, 1908 – Budapest, 1984), Vajda Júlia (Trencsén, 1913 – Budakeszi, 1982), Gyarmathy Tihamér (Pécs, 1915 – Budapest, 2005), Losonczy Tamás (Budapest, 1904 – Budapest, 2009), Szántó Piroska (Kiskunfélegyháza, 1913 – Budapest, 1998). A hozzájuk kötődő, fiatalabb generációhoz tartozó művészek: Gedő Ilka (Budapest, 1921 – Budapest, 1985), Ország Lili (Ungvár, 1926 – Budapest, 1978). Összesen 9 interjú készült, mindegyikük festőművész. Közülük 4 férfi és 5 nő. Az 1948-ban betiltott Európai Iskola művészei belső emigrációba kényszerültek, az ötvenes–hatvanas években el voltak tiltva a nyilvánosságtól, nem szerepelhettek kiállításokon. A változások a hatvanas évek végén kezdődtek: például Anna Margit 1968-ban az Ernst Múzeumban mutatkozhatott be, 1971-ben elindult *A mai magyar képzőművészet* sorozat a Képzőművészeti Alap Kiadónál, Aczél György személyes engedélyével Anna Margitról és Korniss Dezsőről is.

A hatvanas évek végének, hetvenes évek elejének meghatározó művészcsoportjait, kiállításait, művészeti eseményeit az én korosztályom hozta létre, az akkori 25–35 éves fiatalok. Mondhatni: együtt nőttünk fel. Az 1968–69-ben működő magyar neo-avantgárd képzőművészcsoporthoz körülbelül 15–20 tagja volt, közülük 14 alkotóval készítettem interjúkat: Bak Imre (Budapest, 1939 – Budapest, 2022), Hencze Tamás (Szekszárd, 1932 – Budapest, 2018), Keserü Ilona (Pécs, 1933–), Lakner László (Budapest, 1936–), Nádler István (Visegrád, 1938–). Ez öt fő. A Szürenon csoporthoz tartozó művészek közül: Csáji Attila (Szepsi, 1939–), Karátson Gábor (Budapest, 1935 – Budapest, 2015), Papp Oszkár (Budapest, 1925 – Budapest, 2011), Pauer Gyula (Budapest, 1941 – Budapest, 2019), Türk Péter (Pestszenterzsébet, 1943 – Budapest, 2015), Veress Pál (Budapest, 1920 – Budapest, 1999).

Minden évben ott voltam Balatonbogláron a kápolnatárlatokon (1968–1973), melyeknek fő szervezőjével, Galántai Györggyel (Bikács, 1941–) is beszélgettem. Összesen 14 képzőművész, közülük 1 szobrász, a nemek összetétele szerint: 13 férfi, 1 nő.

A hatvanas évek végén érzékelhető változások, a modernizálódó magyar képzőművészeti közélet

egyik jelentős eseménye a *Textil falikép 68* kiállítás. A textilesek egy része átlépte az iparművészet és a képzőművészet közötti mesterséges falakat, tágította a műfaji határokat, hasonló szellemben, mint az ipartervesek, a Szürenon, a Pécsi Műhely művészei. Ezért több olyan textilessel készítettem interjúkat, akinek munkássága kötődik a modernizálódó képzőművészethez: Attalai Gábor (Budapest, 1934 – Budapest, 2011), Szenes Zsuzsa (Budapest, 1931 – Budapest, 2001), Szilvitzky Margit (Budapest, 1931 – Budapest, 2018), Hübner Aranka (Újpest, 1931 – Budapest, 2019), Szabó Marianne (Budapest, 1932–), Polgár Csaba (Budapest, 1942 – Budapest, 2016), Hajnal Gabriella (Budapest, 1928–),^{3*} Gecser Lujza (Budapest, 1943 – Budapest, 1988), Bódy Irén (Budapest, 1925 – Budapest, 2011), Buzás Árpád (Orosháza, 1929 – Budapest, 2013). Összesen 10 alkotó, közülük 3 férfi, 7 nő.

A saját, azaz a legfiatalabb korosztályból is többekkel interjúztam, mintegy a Százados úti művésztelepen és a vidéken élő idős művészek viszonylag magas arányának kiegyensúlyozására. A kiválasztás egyetlen kritériuma az volt, hogy már legalább egy önálló bemutatón és egy csoportos kiállításon láthatók voltak művei. Névsor: Dombrovsky István (Budapest, 1945 – Budapest, 1969), vele készítettem az első próbainterjúkat (ő volt az első képzőművész, akit személyesen ismertem, és már 1967-ben, 1968-ban is jártam a Keleti Károly utcai műtermében). Samu Géza (Kocsola, 1947 – Békésszentandrás, 1990), Szanyi Péter (Rákosszentmihály, 1947–), Varga Éva (Hajdúböszörmény, 1949–), Gulyás Gyula (Miskolc, 1944 – Budapest, 2008), Csutoros Sándor (Debrecen, 1942 – Budapest, 1989), Almásy Aladár (Debrecen, 1946–), Tröster Vera (Budapest, 1942–), Kecskeméti Kálmán (Budapest, 1942–), Németh Géza (Rákoshegy, 1944–). Összesen 10 képzőművész, közülük 6 szobrász, a nemek megoszlása szerint: 10 férfi, 2 nő. Az idősebb művészek közül: Fekete Nagy Béla (Mecsekszabolcs, 1905 – Budapest, 1983), Vén Emil (Fiume, 1902 – Budapest, 1984), Ágh Ajkelin Lajos (Udvari, 1907 – Budapest, 1995), Hincz Gyula (Budapest, 1904 – Budapest, 1986), Gráber Margit (Budapest, 1895 – Budapest, 1993), Laborcz Ferenc (Budapest, 1908 – Budapest, 1971), Klie Zoltán (Szekszárd, 1897 – Budapest, 1992), Bor Pál (Budapest, 1889 – Budapest, 1982), Ék Sándor (Szentmihályfa, 1902 – Budapest, 1975), Bényi László (Rákosliget, 1989 – Budapest, 2004), Duray Tibor (Budapest, 1912 – Budapest, 1988), Illés Árpád (Kisköcsk, 1908 – Budapest, 1980), Borics Pál

^{3*} Elhunyt 2023-ban. (A szerk.)

(Sirok, 1908 – Budapest, 1969). Összesen 13 képzőművész, közülük 2 szobrász. Nemek megoszlása: 12 férfi, 1 nő.

Az akkori középgeneráció, azaz a húszas években születettek közül: Schéner Mihály (Medgyesháza, 1923 – Budapest, 2009), Szinte Gábor (Budapest, 1928 – Budapest, 2012), Mersits Piroska (Vése, 1926 – Budapest, 1988), Scholz Erik (Budapest, 1926 – Zsenge, 1995), Gerzson Pál (Pécs, 1931 – Budapest, 2008). Összesen 5 képzőművész, 4 férfi, 1 nő. Az 1920–30-as években született generáció tagjai az 1950-es években jártak a Képzőművészeti Főiskolára, amikor a szocialista realizmus szellemében a szovjet mintát követve folyt a képzés, így nem ismerkedhettek meg a modern művészettel. Közülük többen (Lakner László, Maurer Dóra, Bak Imre és mások) az 1968 utáni szemléletváltások, új stílusok (geometrikus absztrakció, szürnaturalizmus, konstruktivizmus) előkészítői.

Nők a kérdezettek között

A hatvanas–hetvenes években kétségtelenül elindult a paradigmaváltás, egyre több fiatal nő iratkozott be a Képzőművészeti Főiskolára, és közülük egyre többen szerepeltek a kiállításokon. Az avantgárd, neoavantgárd képzőművészek között az új nemzedékben látványosan megugrott a nők aránya (Ország Lili, Maurer Dóra, Keserü Ilona, Simsay Ildikó, Szenes Zsuzsa, Loval Ilona, Bikácsi Daniela, Várnagy Ildikó, Bakos Ildikó), de már az 1945–1948 közötti meghatározó Európai Iskola tagjai között is kiemelkedő életművet létrehozó nők találhatók (Anna Margit, Vajda Júlia, Szántó Piroska, Losonczy Ibolya, Schaár Erzsébet). Az első világháború után számos szakmában szükség volt a női munkaerőre, a nők kenyérkereső pályára lépése minden konzervatív, neobarokk ideológia ellenére feltartóztathatatlan volt, egyre többen szereztek felsőfokú végzettséget. A tradicionális női szerepek mellett terjedni kezdtek az új női szerepek, melyeknek közvetítői között jelentős számban vannak festők, szobrászok, színésznők, szinte minden művészeti ágban alkotók. A Velencei Textilművészeti Alkotóműhely felfogható az első csoportos kitörési kísérletnek. Nemcsak a textilművészet egyenjogúsítása volt a cél, hanem a nők másodrendű szerepének megszüntetése is (Gecser Lujza, Szenes Zsuzsa, Bajkó Anikó). A tudatos nőművészet itthon a hatvanas évek végén születettekkel indul, ritka kivétel az 1946-ban született Drozdik Orsolya. Az évtizedeken át tartó mentalitásváltozás ellenére meglepően kevés a nők aránya a hatvanas–hetvenes

években a képzőművészek között. Ez alól csak azok a textilművészek jelentenek kivételt, akik eredeti szakmájuk megőrzése mellett kitágították tevékenységüket, festőként és grafikusként is tevékenykedtek. A művészettörténet lényegében a férfi művészek története, és ezt tükrözik a múzeumok, kiállítások, aukciók, a művészetikönyv-piac is. Az emberi történelemben a nők másodlagos szerepbe kényszerültek a művészeti életben, és ez mindmáig nem múlt el teljesen. Az általam készített interjúkban arányuk tükrözi a társadalmi realitást, ugyanakkor jelzi, változtak és változnak a nemek reprezentációja közötti egyenlőtlenségek. A számok ugyanakkor jelzik, hogy az intézmények vezetői, a műkritikusok és mindazok, akik meghatározzák a művészek presztízsét, a kitüntetések és pénzek elosztását, a nőknek az elmúlt száz évben gyökeresen változó társadalmi és művészeti hierarchiájában még mindig kevésbé állnak a nők mellé.

A női identitás témája a magyar képzőművészetben a hetvenes évek végén, a nyolcvanas évek elején erősödik meg (Kele Judit, Drozdik Orsolya, El Kazovszkij, Berhidi Mária korai szobrai), ez azonban már az interjúkészítés befejezése (1975) utáni időszak. A magyar, de tulajdonképpen a kelet-európai művészeknek nehéz bejutniuk a nemzetközi piacra, nőként pedig különösen. A kortárs szakirodalom szerint sehol sem könnyű, nem egyszerű nőként a képzőművészek helyzete.

Az interjúkészítések során tűnt fel, hogy viszonylag magas a művész házaspárok aránya (amikor a kétezres évek elején újra elkezdtem kiállításokat rendezni a rendszerváltás után nyílt galériákban, feltűnő volt a megnövekedett számuk, például Vojnich Erzsébet – Szűts Miklós, Mózes Katalin – Turcsányi Antal, T. Horváth Éva – Alföldy László és így tovább). A háború utáni Európai Iskolában Anna Margit Ámos Imre özvegye volt, Vajda Júlia Vajda Lajosé, Gráber Margit Perlrott-Csaba Vilmosé, házaspár Schaár Erzsébet – Vilt Tibor. Szentendrén Modok Mária és Czöbel Béla, a fiatalabbak között Bálint Ildikó – Lukovszky Endre, Jávor Piroska – Asszonyi Tamás. A modern, posztmodern szemléletű fiatalok közül Maurer Dóra – Gáyor Tibor, a textiles képzőművészek közül Szenes Zsuzsa – Erdély Miklós. Az életútinterjúkban természetesen kérdeztem a családi állapot felől, a házastárs szociológiai jellemzőiről. A képzőművész házaspárok szívesebben beszéltek festő vagy szobrász párjukról, mint a képzőművész férfiak háztartásbeli vagy dolgozó feleségeikről (akik változatos értelmiségi és nem értelmiségi pályákon kerestek pénzt: tanár, orvos, jogász, ügyintéző stb.).

Vitathatatlan tehát, hogy az interjúk készítése (1969–1975) idején a képzőművészeti élet még erősen férficentrikus, férfínéző-központú.

Az életkori megoszlásról

1969–1970-ben, amikor a megkérdezendőket kiválasztottuk, nem vettük figyelembe a művészek életkorát. A legfontosabb szempont az volt, hogy ne csak Budapesten, hanem jelentős képzőművészeti múlttal rendelkező vidéki városokban is készüljenek felvételek, és megfelelő arányban legyenek az uralkodó kultúrpolitikai szempont szerint alkotók, „3T” szerinti kategóriában sorolhatók. Ez azonban elősegítette, hogy 1944 előtt született idős művészekkel és 1940 után születettekkel is sikerült hosszan beszélgetni. Több olyan művésszel is, akik a hetvenes években már meghaltak. Néhányan még az interjúkészítés időszakában: Kmetty János (1885–1975), Fónyi Géza (1895–1971), Holló László (1887–1976), Kisfaludy Stróbl Zsigmond (1884–1975), Kerényi Jenő (1908–1975), Domanovszky Endre (1907–1974), Hermann Lipót (1884–1872), Laborcz Ferenc (1908–1971), Ék Sándor (1902–1975), Borics Pál (1908–1969). Mind a tíz idős művész férfi, és mind a tízen a „támogatott” kategóriába tartoztak, ami azt jelenti, hogy állami megrendelésekből éltek, volt nyugdíjuk, kiállításokon szerepeltek (külföldön is), múzeumok is vásároltak tőlük, és állami kitüntetésben részesültek.

További idős művészek, akik túléltek a mozgalmas, változásokkal járó hetvenes éveket: Miháltz Pál (1899–1988), Kurucz B. István (1914–1996), Szabó Iván (1913–1998), Csabai Kálmán (1915–1992), Mattioni Eszter (1902–1993), Barabás Gizella (1893–1985), Bolmányi Ferenc (1904–1990), Anna Margit (1913–1990), Bálint Endre (1914–1986), Korniss Dezső (1908–1984), Vajda Júlia (1913–1982), Gyarmathy Tihámér (1915–2005), Losonczy Tamás (1904–2009), Szántó Piroska (1913–1998). Ez utóbbiak közül 5 nő. A „3T” szempontjából egyes csoport, a támogatottak mellett tiltottak és tőrtek is szerepelnek.

Lakhely szerint

Igyekeztem Budapesten kívül is interjúzni, ennek ellenére nagyon kevés falusi születésű került a megkérdezett képzőművészek közé. A 120 képzőművész közül mindössze 22 fő. Feltűnően kevés a Trianon (1920) előtti magyar területen születettek aránya is. Mivel a hetvenes évek közepétől lakásmód-

lakáskultúra-kutatásokat folytattam Budapesten és néhány városon kívül borsodi, zalai faluban (Telkibánya, Mályi, Galambok stb.), ebben az is motivált, hogy akik nem járnak múzeumokba, kiállításokra, van-e és milyen a kapcsolatuk a képzőművészettel. Az empirikus kutatás megerősítette, a falu, a falusiak szellemi életének nem tartozéka a képzőművészet (a paraszti tárgykultúra természetes része a mindennapoknak, de ez egy másik történet). Lehet, hogy azért olyan kevés a falun születettek száma a magyar képzőművészetben, mert a kultúrájukban sincs benne (még a falusi értelmiségnél – tanítók, papok – is alig). És persze ez a tény is szerepet játszik abban, hogy a hetvenes években nálunk konzervatív, 19. századi, erősen feudális kötődésű volt a képzőművészeti ízlés, sőt a polgári kultúra hiánya ezen a téren is megmutatkozik.

Pécsnek és Miskolcnak (ez utóbbinak főleg a grafikában) jelentős a szerepe a magyar képzőművészetben. Pinczehelyi Sándor már 1979-ben rendezett kiállítást a pécsi művészeti életéről, amelyik bizonyította, hogy a pécsi művészek országosan is kiemelkedő alkotók (*Állapotfelmérés* címmel 2020-ban is bemutatta a pécsi művészek munkáit), akik progresszív művészek.

A 120 megkérdezett művész közül 42 született Budapesten. Ez a szám valójában 14 fővel több, mert csak 1950-ben jött létre Nagy-Budapest; azokat, akik 1950 előtt születtek, még a csatolt területek eredeti nevén anyakönyvezték (Rákospalota, Rákoshegy, Mátyásföld, Kispest, Budafok stb.). Együttesen tehát a kérdezettek csaknem fele budapesti, lokális kultúrájukban a magyar fővárosnak meghatározó a szerepe.

A képzőművészeti életet meghatározó intézmények a hatvanas–hetvenes években (is) Budapesten működtek: a Képzőművészeti Főiskola (később egyetem), a Magyar Képzőművészeti Szövetség, a Művészeti Alap, az országos hatókörű Magyar Nemzeti Galéria, a Műcsarnok és így tovább. Sokszorosan jobb eséllyel indult a képzőművészeti pályán, aki Budapesten született. A Budapesten meghaltak száma jóval magasabb, mint az itt születetteké, ami egyértelműen jelzi Budapest vonzását (sok Pécsen, Miskolcon vagy Hódmezővásárhelyen született képzőművész is Budapesten halt meg).

Számos történelmi, társadalmi, politikai okot sorolhatnánk a Budapest-központúság értelmezéséhez. Talán elég itt és most a leglátványosabbra hivatkozni: ehhez elegendő egy magyarországi térkép, melyen a Budapest-központúságot jól jelzik a sugár irányú útvonalak, a térség- és városfejlődés

következményei. Az interjúkban szinte minden vidéki városban (kivétel Szentendre, amely művészeti szempontból Budapest elővárosának tekinthető kihelyezett művésztelepeivel, műtermeivel) elhangzott megállapításként, panaszként, önfelmentésként: „vidéki festőnek (vagy szobrásznak) lenni a Budapest-központúság miatt sem egyszerű”. Úgy vélik, hogy a fővárosi képzőművészek könnyebb helyzetben vannak: többféle anyagi forrásuk van (állami megrendelés, magángyűjtők, a szakmához kapcsolódó pénzkereseti lehetőségek), nemzetközi kapcsolatok, kiállítási lehetőségek (múzeumok, galériák, klubok stb.). Gyorsabban és egyszerűbben jutnak szakmai információkhoz, összehasonlíthatatlanul jobbak, tágasabbak a kapcsolati lehetőségeik. Az interjúkban rákérdeztem és egyértelműen kiderült, hogy a vidéken élők, dolgozók gyakran utaznak Budapestre kiállítást nézni (főleg az országos jellegűeket), továbbá anyagbeszerzésre (leginkább az 1920-ban nyílt Művészellátó boltba, a Nagymező utcába. A kilencvenes évektől ilyen bolt már több helyszínen üzemelt, és az európai cégek is megjelentek kínálatukkal). Nemcsak művészeti kellékekért jártak Budapestre, hanem kapcsolattartás végett is régi mestereikkel, évfolyamtársaikkal, szakmabeliekkel. Ez fordítva alig-alig működött. A budapestiek leginkább akkor utaztak vidékre (Pécsre, Székesfehérvárra, ritkábban Miskolcra), ha érdekesnek, figyelemre méltónak ígérkezett egy-egy kiállítás (például a Pécsi Műhely kiállításai 1968–1980 között, akik tudatosan követték a Bauhaus szemléletét, land art akcióik vonzották a modern budapesti művészeket is. Miskolc fontos eseménye volt az 1961-től működő Grafikai Biennálé, szerepe egyedülálló a sokszorosított grafika elterjedésében, népszerűvé válásában. Mindkét város, lokális helyszín országos hatókörűvé tudott válni a hetvenes években, a képzőművészetben.

A műtermekről

Az interjúk készítésének helyszíne minden esetben a műterem vagy a lakás. Az 1969-től 1989-ig folytatott valamennyi múzeum- és művészetszociológiai kutatásomban (kísérleti kiállítások, képbe-fogadási folyamatok, a művész társadalmi státusza, közönségvizsgálatok stb.) a műtermek mindig szóba kerültek az adott fő témától függetlenül, és nem az én kezdeményezésemre.

Azokat, akik a képzőművészetrel bármilyen formában kapcsolatba kerültek, rendkívüli módon foglalkoztatták a műtermek, amelyek helyszínül,

keretül szolgálnak a művek létrejöttének. Nagyon kevesen jártak műteremben, romantikus elképzelések voltak, titokzatos, rejtélyekkel teli, misztikus közegnek vélték, nagyon nehezen tudták elképzelni, hogyan, miből, miért jön létre a szobor vagy a kép. (Miért is érte meg az archaikus, prehisztórikus kultúrában vadászó, gyűjtögető törzseknek, hogy eltartsák azokat a kreatív alkotókat, akik a barlangfestményeket, geometrikus alakzatokkal jelölt plasztikákat létrehozták?)

A megkérdezettek körében magasabb a műteremmel rendelkezők aránya, mint a tényleges mindennapi életben, éppen a műterem különleges státusza miatt. A műterem egyben munkahely, mely az alkotások létrejöttének feltételeit biztosítja. A beszélgetések során kiderült, hogy maguk a művészek azt a tényt tekintik a legmeghatározóbb szociológiai mutatóknak, hogy valakinek van-e műterme vagy sincs, adottak-e a mindennapi munkához a körülmények, vagy kompromisszumos megoldásként a lakásban kell elkülöníteni megfelelő részt (a család, a társas együttlétek rovására). Többen ki is mondták, hogy státuszjelölő, ha valakinek saját műterme van, vagy legalább folyamatosan kollektív műteremben, stúdióban dolgozhat. A műterem léte vagy nem léte a kérdezettek többsége – csaknem kétharmada – szerint szociálisan és szakmailag is jelentősebb kritérium a pályájukon, mint az, hogy Képzőművészeti Főiskolán/Egyetemen szerzett képzőművész diplomája van-e vagy nincs (nem a diplomát tekintik kritériumnak, hanem a szakmai előképzettséget, felkészülést). Az általunk választott képzőművészek nagy része rendelkezett saját műteremmel, ez pozitív irányú torzítás, amiben az is szerepet játszott, hogy a kiválasztáskor előnyben részesítettük a művésztelepen élőket. Ilyen szempontból is a legfiatalabb korosztályhoz és a „tiltott” kategóriába tartozó művészek a leghátrányosabb helyzetűek a felvétel idején (ez azonban az idők folyamán megváltozott. Egyetlen meggyőző bizonyíték erre: a hatvanas évek végén, a hetvenes évek elején még halmozottan hátrányos helyzetben lévő avantgárd, posztavantgárd idősebbek és fiatalok közül, akiknek még műtermük sem volt, a művészeti közélet perifériájára kényszerültek, mint „tiltott” vagy éppen csak „tűrt” művészek, az 1990-es rendszerváltozás után Kossuth-díjban részesültek: Gyarmathy Tihamér, Deim Pál, Lossonczy Tamás, Jovánovics György, Lakner László, Baranyay András, Keserü Ilona, Harasztj István, Nádler István, Bak Imre, Hencze Tamás, Pauer Gyula, Molnár Sándor, Fajó János, Papp Oszkár. Közülük többen

is résztvevői voltak a korszakváltó Iparterv-kiállításoknak [1969], és az 1973-ban bezáratott balatonboglári kápolnatárlatoknak.)

Számos műteremben csak az interjúkészítéskor jártam, volt, ahova évente rendszeresen elmentem (például Keserü Ilona, Gedő Ilka, Kokas Ignác, Lantos Ferenc, Koszta Rozália), és volt, akihez még gyakrabban (Anna Margit, Ország Lili, Bálint Endre, Schaár Erzsébet, Vajda Júlia, Pauer Gyula, Bak Imre, Illés Árpád). A műtermekről való emlékeimet alapvetően meghatározza, hogy mennyi időt töltöttem bennük. Leginkább a munkához, műteremtéshez szükséges eszközöket figyeltem meg, kis leírásokat és fotókat készítettem. Meglepően sok volt a hasonlóság, kevesebb a különbség: életkortól, társadalmi státuszról, családi háttértől és a kész, készülő művektől függetlenül. Nem a műtérmet alapfelszereltségében voltak a különbségek, inkább a mennyiségben.

Az interjúkészítés időpontjában még nem voltak látványosak az anyagi helyzetből, gazdasági lehetőségekből következő tárgyi különbségek. Nem volt még feltűnő az sem, hogy valaki eljuthatott-e külföldre vagy sem, munkái szerepelhettek-e európai múzeumokban, galériákban rendezett kiállításokon és így hozzájuthatott-e a hazainál jobb minőségű, változatos kivitelű munkaeszközökhöz. Tanúja lehettem, hogyan módosultak a festőeszközök, tubusos festékek, ecsetek annak következményeként, hogy a kortárs művek gyűjtői igyekeztek külföldről beszerzett kellékekkel ellátni a művészeket (például Rácz István, Vasilescu János, Deák Dénes, Kolozsváry Ernő). Az idős, elismert, jobb anyagi körülmények között élő szobrászoknak, festőknek több festőállvány, paletta, festék, tároló polc állt rendelkezésükre, mint a fiatalabbaknak. A műtérmet berendezéseiben is megfigyelhető volt a fogyasztási kultúra terjedése, a fogyasztási szokások változása. Általában nem túl igényes a berendezés, inkább praktikus (anyagok, szerszámok, a fal melletti polcokon, kisebb asztalokon, kész munkák a polcokon és a falnak támasztva). A műtérmet minőségét a megfelelő tér határozza meg (a szobrokat munka közben is körbe kell járni, a festményektől kellő távolságra eltávolodni). Elegendhetetlen szükséglet a fény. A színek és a formák a természetes fényben érzékelhetők, de nem hiányozhatnak az erős mesterséges fényforrások sem (olyan magasra felfüggesztve, hogy ne zavarják a látást). Többek között ezért is meglepő, hogy milyen rendkívül kevés művész élt, él és dolgozik falun, ahol a családi házakban és melléképületekben

előnyösebben lehetne nagy terű, világos műtérmet kialakítani.

Budapesten a 19. század végén nagyon kevés, de jó minőségű műteremlakások épültek, főleg padlásterekben, de ez mára már szinte alig fordul elő. A legszebb, leglátványosabb épület kétségtelenül a Gellért-hegyi szecessziós műtérmet (a 2000-ben indult felújítása óta még inkább). Nemcsak a homlokzata, épületdíszei, bejárata, a Zsolnay-majolikák, hanem lépcsőháza, az ablakok, a korlátok is rendkívül igényesek, magas esztétikai színvonalat képviselnek. A 19 műtérmet építészeti, téralakításban ugyanezt a szellemet képviseli. Budapest első műtérmetházát a vidéken élő képzőművészek is ismerik, és a legszebb, legjelentősebb műtérmetháznak tartják, akárcsak a budapestiek többsége és a benne élők is. A Gellért-hegyi műtérmetlakásokban lakó, dolgozó idős művészek szerencsésnek tartották magukat, amiért ebben a kiemelt jelentőségű épületben volt az otthonuk és a munkahelyük. Herman Lipót hatvan évet töltött a műtérmetben. Többen is megfogalmazták, hogy a jó szobrászok és festők megérdemelnének hasonló munkakörülményeket (például Mattioni Eszter és Domanovszky Endre szerint) A XI. kerület Kelenhegyi út – Mányoki út sarkán lévő szecessziós épületről, amelyből pompás kilátás nyílik mindkét Duna-partra, európai művészeti lexikonok is elismeréssel írnak.

A képzőművészek körében is a legismertebb műtérmet a Százados úti művésztelepen lévő. Az interjúzáskor az ott élő, dolgozó többség a „támogatott”, államilag elismert, a szocialista realizmus idejét munkáiban megvalósító szobrász volt. Ezt már az udvaron, a kertben és a teraszokon is érzékelni lehetett, mindenféle kész szobrok, köztéri szobormásolatok, pályázatokra beadott munkák voltak láthatók.

Zömében sokat dolgozó, az állami megrendelésre műveket létrehozó alkotók laktak a telepen. Sikeres köztéri szobrászok, akik formálták Budapest arcát, a köztér hangulatát, a reprezentatív épületek külsejét. Úgy tűnt, békés egymás mellett létezés jellemezte a telepet (nemcsak 1969–1975 előtt, amikor legalább két tucatszor jártam ott, hanem az előtte lévő 5–6 évtizedben is). Kisfaludy Stróbl Zsigmond 1970-ben 86 éves volt, 60–70 év közötti Kerényi Jenő, Mikus Sándor, Búza Barna, Makrisz Agamemnon 1973-ban töltötte be a 70-et. Bencsik István fiatalnak számított, 40 éves volt, új szemléletű, aki addigra szakított saját korábbi plasztikai felfogásával és a telepiek realizmusával is.

Nagyon sok kortárs képzőművésznek nem volt műterme. Vajda Júlia a Rottenbiller utcában élt családjával és ott őrizte a 20. századi magyar képzőművészet egyik legjelentősebb művészenek, Vajda Lajosnak a hagyatékát. Az amúgy is zsúfolt lakásban hozta létre főként nonfiguratív festményeit. Gedő Ilka is egy bérházban lakott professzor férjével és két fiával. Ország Lili monumentális életműve, *Labirintus*-sorozata a Vár aljában született meg egy 36 m²-es szobában. Kováts Albert, három gyermek apja, a rendszerváltás után évtizedekig a Magyar Festők Társaságának elnöke egész életében egy belvárosi lakásban lakott, dolgozott, sosem volt műterme. Karátson Gábor egy VIII. kerületi lakásban élt (mindkét fiából professzor lett), festette nagy méretű képeit, sorozatait. Sokat sorolhatnék még. Ezek a lakások nem voltak alkalmasak műteremnek. Kompromisszumkészség, alkalmazkodás, a művek iránti tisztelet, nagyfokú elkötelezettség kellett a körülmények elviseléséhez.

Ritka volt az olyan lakás, mint Anna Margit a Fillér utcában, ahol az egyik szobát műteremmé lehetett alakítani. Anna Margit műtermének tárgyi világa, a festett szekrények, a paraszti használati tárgyak és munkaeszközök harmonizáltak festészetének motívumaival, színvilágával, szemléletével. Falun, Borotán született, Dobozon nőtt fel, gyerekkorának emlékei meghatározók maradtak közvetlen környezetében és az általa teremtett művekben is. Számomra az interjúkészítések során (25–31 éves voltam, most 79) talán a legnehezebben értelmezhető probléma éppen ez: a műterem közül nagyon kevés volt az olyan, amely harmonizált a festő vagy a szobrász műveivel, munkásságával. Ilyen volt az első néhány műterem, ahol életemben először jártam: a főiskolás Dombrovsky István szobrászé a Keleti Károly utcában (a család lakásán belül elkülönített, kizárólag műteremként működő hely). Az idős Illés Árpád festőművész a Király (akkor Majakovszkij) utcában, a családja, három gyereke által lakott polgári lakásban. Volt még néhány: Deim Pálé Szentendrén, Bak Imréné a Rózsadombon, Gedő Ilkái a Belvárosban. Le kell írnom: a legtöbb műterem látványa közhelyes volt, közepeszerű, nem voltak meghatározó jellegzetességei. És ez még a korszak, hatvanas–hetvenes évek idős nagymestereinek munkakörnyezetére is igaz. Ötven év távlatából már leírható talán: a megismert műterem nagyobbik részének nem volt saját arculata, körülbelül 15–20 százalékukra mondható, hogy karakterisztikusak. Maga az interjú átlagban 3–5 óra alatt készült el, előtte körülbelül egyórás felvezető

beszélgetés volt, és utána is körülbelül ugyanennyi. Ez elegendő időnek bizonyult az alapos körültekintéshez, mintegy a tárgyak feltérképezéséhez, az előzetesen elolvasott szakirodalom alapján a művek – a művész – a helyszín, közeg összevetéséhez. Művészetszociológiai szempontból – ami ekkor még diszciplínaként nem létezett – a strukturálatlan interjúzást, a résztvevő megfigyelést és jegyzetelést alkalmaztam módszerként.

Az ötven évvel ezelőtti és a kétezres évek utáni időszak különbözőségének egyik jellemzője, hogy a hetvenes években a műteremek még nagyon zártak voltak, ma már vannak olyan kollektív műteremek, ahová az utcáról be lehet menni, és megnézni a készülő műveket (például a budapesti XI. kerületi Bartók Béla úton).

A vidéki városok műtermei különleges épület-együttesek, egy jól körülhatárolható városrészben. Különösen jellemző ez Szentendrére, amelyet „a festők városának” is neveznek. A Szentendrei Régi Művésztelepet 1926-ban hozták létre. 1972-ben a kulturális kormányzat 12 műtermet építtetett. 2013-ban egy újabb felújítást követően megújultak a műteremek. A Ferenczy Múzeum 2019-ben kiadott egy katalógust, amelyben mind a 22 művészt bemutatta, aki a Kálvária-dombon, a Szentendrei Új Művésztelep néven ismertté vált műteremekben élt és alkotott, sokféle felfogásban, stílusban, akárcsak a régiek. Az eltérő munkákat őrző műteremeknek kívülről nézve nagyon is egységes volt az atmoszférájuk, sok vonatkozásban sugallta azt, amit a magyar művészettörténetben „szentendreiségnek” neveznek. Annak ellenére, hogy a Régi Művésztelepet egy hasonló szellemű baráti társaság hozta létre, az Új Művésztelepet pedig politikai döntés, mesterseges képződmény, a várost is és a kortárs képzőművészetet is jellemző módon összetartoznak, a Régi és Új Művésztelep párhuzamosan működik egymás mellett. Deim Pál és Pirk János szentendrei születésűek, a többiek betelepültek, ám nagyon hamar beilleszkedtek a művésztelepi életbe és a kisváros kultúrájába.

A száz éve működő miskolci művésztelep is különleges szerepkörű a város képzőművészeti életében. Fontos szellemi és alkotóműhely a Csabai utca 21-ben működő művésztelep. 2021-ben és 2022-ben kiállítássorozatok, jól dokumentált anyagok mutatták be a történetét. A régi épületegyüttesben ma is üzemelnek közösségi műteremek és grafikai műhely.

A hódmezővásárhelyi művésztelep a 20. század elejétől működik, meghatározó szerepű a magyar

művészettörténetben. 1957-ben hozták létre a mártélyi alkotóházat a városhoz kötődő Kurucz D. István kezdeményezésére. 1969-ben épült kollektív műterem, 1969–1970-ben két hat-hat lakásos műteremház és 1973-ban még három műtermes lakás. Ezek meghatározó szerepűvé váltak az alföldi kisváros életében, a helyi származású művészen kívül letelepedésre készítve a főiskolán frissen végzett művészeket. Országos hatókörű rendezvény az 1954 óta megrendezett Hódmezővásárhelyi Őszi Tárlat.

Természetesen lehetne folytatni a sort még további művésztelepekkel (például Szolnok vagy Kecskemét), azonban nem adnának hozzá új információkat az eddigiekhez. Egy típust kell még megemlítenem: az egyedülálló műtermes családi házakat – amilyen Koszta Rozália festőművésze Gyulán –, amelyeknek kitüntetett a szerepük egy-egy vidéki kisváros kulturális életében.

Művészi jövedelmek

A műtermek és a lakások tükrözték a szocialista társadalom jövedelemkiegyenlítő tendenciáit éppúgy, mint azt, hogy a fogyasztási szokások változásának a kezdetei a hatvanas–hetvenes évek. Csak hivatalos művészeti intézményrendszer létezett, melyet az ötvenes évek elején szovjet mintára szerveztek meg. A Magyar Népköztársaság Művészeti Alapja volt minden képzőművész munkáltatója, és ez nagyon fontos tényező egy olyan korszakban, amikor közveszélyes munkakerülőnek számított, akinek a személyi igazolványában nem volt bejegyzett munkahelye (akár börtön is járhatott érte). Számos szociális juttatást lehetett igénybe venni a művésztelepektől, alkotóháztól a nyugdíjsegélyig. A Művészeti Alapot 1952-ben alapították, és 1992-ben szűnt meg. A Képzőművészeti Szakosztály tagjának lenni egzisztenciális lehetőségeket is jelentett, hozzájutni pályázatokhoz, megrendelésekhez, jövedelemtámogatásokhoz. Lényegében nem volt más, csak állami mecénatúra, a magányújtókat teljesen háttérbe szorították, a műtárgypiac lényegében nem működött. Szociális és művészettámogató szerepét csak a legfiatalabb generáció tagjai nem fogadták el, de fontosságát elismerték. A legidősebb generáció profitált belőle leginkább, és természetesen a „3T” kultúrpolitika jegyében a „támogatott” művészek. Szinte minden kérdezettnek volt valamiféle kapcsolata a Művészeti Alappal. Nem a rendszerhű és nem is a rendszerkritikus, középgeneráció tagjai közül fogalmaztak így: „A Művészeti Alap gondoskodott

egyrészt a képzőművészek biztonságáról, másrészt a szabadságuk elvesztéséről.”

Az 1963-ban alapított Képző- és Iparművészeti Lektorátus sokrétű tevékenysége közé tartozott a közterületen, középületekben elhelyezendő alkotások elbírálása, így főként a szobrászok anyagi helyzete, jövedelme függött tőle. Az évente meghirdetett pályázatoknak voltak „biztos befutói”. (Dokumentációs Osztályuk számos kiadványa forrás a kortárs képzőművészet kutatásához. Jelen témához kapcsolódik: Nagy Ildikó – Wehner Tibor [szerk.]: *Kortárs művészet. Szoborpályázatok 1950–2000*. Képző- és Iparművészeti Lektorátus, Bp., 2006.) A szobrászok anyagi helyzete a lektorátustól kapott megrendelésektől függött. Az idősebb generációkhoz tartozók, döntő többségük „támogatott” művész, elégedetten nyilatkozott, a köztetek tele voltak az ő munkáikkal, emlékmű-megrendeléseket is ők kaptak: Kerényi Károly, Mikus Sándor, Somogyi József, Szabó Iván, Vilt Tibor, Melocco Miklós, Varga Imre. A szobrászok anyagi helyzetét biztosította az a rendelet is, amelyik előírta, hogy minden beruházás meghatározott ezrelékét az épületekhez kapcsolódó műalkotásokra kell fordítani. A „támogatott” művészek mellett egyre inkább a „túrtek” is hozzájuthattak a forrásokhoz. Újabb jövedelemforrás lett a gyorsuló lakótelep-építkezésekhez kapcsolódó szobrok (anya gyermekkel, játszó gyermekek, állatszobrok) elkészítése.

A festők számára a Kádár-korszakban a szociális hálót a „kétmillió vásárlások” jelentették. A táblaképek, festmények Művészeti Alap által szervezett vásárlását 1965-től tartották rendszeresen az elfogadott kultúrpolitikai kánonok alapján, esetenként 30 ezer forintért (ez akkor kimagasló összegnek számított).

Zsűri döntött a megvásárlandó művekről. Számos nem nyilvános listáról ismerjük azok nevét, akik évről évre minden alkalommal szerepeltek a támogatottak között, sokaktól egy évben négyszer is vásároltak (azok közül, akikkel interjút készítettem: Mihályt Pál, Ék Sándor, Frank Frigyes, Gerzson Pál, Kokas Ignác, Kurucz D. István, Fejér Csaba, Schéner Mihály, Scholcz Erik, Mácsai Pál, Németh József, Doór Ferenc, Vén Emil, leginkább a középgeneráció tagjai. Az idősebbeknek voltak más forrásaik is, például az állami kitüntetések). Alkalmanként a korszak nagy mestereinek tartott festők is küldtek be a „kétmillióra”, például Bernáth Aurél, Domanovszky Endre, Barcsay Jenő, Kmetty János, Kádár György, tőlük mindig mindent megvettek, és munkáik múzeumokba kerültek (Magyar Nemzeti

Galéria, a pécsi Janus Pannonius Múzeum, a szolnoki Damjanich Múzeum, a szentendrei Ferenczy Múzeum és a kisebbek is, mint a gyöngyösi, nagykanizsai). Voltak, akikről az interjúkban a zsűritagok közül többen így nyilatkoztak: „Lakner Lászlóval mindig baj volt, de mindenki látta, hogy nagyon tehetséges”, ezért nem vették meg mindegyik művét, de például 1968-ban kettőt igen. 1968-ban egy-egy művet mégiscsak vettek Gráber Margittól, Altorjai Sándortól, Bálint Endrétől, Paizs Lászlótól, Kondor Bélától. Két szélsőséges nézet fogalmazódott meg a „kétmillió vásárlások” kapcsán. Az egyik: „ha képet adtam be a kétmillióba, akkor én hittem benne, és jónak tartottam”, „ha a festő fest, akkor nem gondol a pénzre”. A másik oldal szerint: „A festő pénzért fest, a pénzért festettem”, „olcsón adom”. Ez utóbbiak racionalizáló indoka: „el kell tartani a családot”, „etetni a gyerekeket”, „fenntartani a műtermet”, „pénzért adják a festéket”.

1965-től már kisplasztikákat, 1971-től grafikákat is vásároltak. A dokumentumok főleg a Múcsarnok könyvtárában maradtak meg. A listákon jól követhető a „törzstagok” névsora, ők azok a képzőművészek, akiket az állam feltétel nélkül támogatott (mint egykor az arisztokrácia, a világi és egyházi hatalom képviselői, akiknek köszönhető a múzeumok jelentős képzőművészeti gyűjteménye, például a Szépművészeti Múzeumé). Az állam, az aczéli kultúrpolitika képviselői hatalommal rendelkeztek, pénzügyi forrásokkal is szinte korlátlanul, de szakértelemmel, ízléssel nem (tisztelet a kivételnek: Aczél Györgynek köszönhető a pécsi és a szentendrei nívós, nyitott szemléletű múzeumok, gyűjtemények létrejötte).

Az alap által támogatottak köre mellett kialakult azok csoportja, akikről ha nem minden alkalommal is, de gyakran vásároltak, akik számíthattak a biztos anyagi forrásra. Közöttük néhányan sosem tartoztak a szocialista realizmus képviselői közé, sőt, a nagybányai, posztimpreszionista hagyományokat elhagyva alakították ki jellegzetes „félabsztrakt”, a geometrikus absztrakcióhoz, konstruktívizmushoz közelítő egyes stílusjegyeiket (köztük ismert főiskolai tanárok, a modern festészet felé forduló fiatalok kedvelt mesterei). Végül voltak, akikről csak ritkán, de alkalmanként mégis vásároltak, mint például Bálint Endre, akinek a zsűri évente egy-két művét elfogadta. Ezek a kivételezett művészek a „türt” kategóriába tartoztak. A megkérdezettek között is volt olyan, aki nem adott be a „kétmillió vásárlásra”, mert biztos volt abban, hogy tőle úgysem vesznek. Néhányan elvi okokból utasították el ezt a

pénzforrást, mert szégyellték volna, ha az az állam finanszírozza a műveiket, amelynek kultúrpolitikájával egyáltalán nem értenek egyet.

Az állam paternalista szerepe kétségtelen volt, a gyámkodó állami attitűdben azonban nem annyira a politikai ideológiáé volt a főszerep, inkább a képzőművészek megélhetésének és munkakörülményeinek biztosítása. A szocialista realizmus már elavult, a kultúrpolitika a képzőművészetek területén elbizonytalanodott, közel sem volt olyan határozott a „türt” és „tiltott” kategóriák határaiban, mint az irodalomban és a filmművészetben. Az 1960-as évek elején az absztrakt képek még tiltottnak minősültek, az 1970-es évek elejére már megtűrték őket. Ahogy Sasvári Edit fogalmazta meg: „a cenzúra személyre szabottan működött, a művek értéke alkotóiknak a hatalomhoz való lojalitása alapján dőlt el” (Klaniczay Júlia – Sasvári Edit [szerk.]: *Törvénytelen avantgard. Galántai György balatonboglári kápolnaműterme*. Arpool–Balassi, Bp., 2003). A hetvenes évek végén, a nyolcvanas évek elején az újabb változásokat talán az jelzi leginkább, hogy az alap munkatársai felkeresték az idős, elismert mestereket műtermeikben, és rábeszéltek őket, hogy adjanak be festményeikből a „kétmillió vásárlásra” (Anna Margit, Martyn Ferenc, Gyarmathy Tihamér). Ez azonban már az interjúzást követő időszak.

A „kétmillió vásárlásokra” kizárólag a Magyar Képzőművészeti Alap, illetve Szövetség tagjai kaphattak meghívót. A „problémamentes” alkotásokat előnyben részesítették a modernizmus, az absztrakció felé törekvőkkel. Mivel a festők többnyire jól ismerték egymást, tudták érvényesíteni a szociális szempontokat, figyelembe vették, ha valaki sok gyereket nevelt, vagy idős, beteg volt.

A fentiekben leírtakról tárgyyszerűen beszéltek a megkérdezettek. Volt azonban az anyagi forrásoknak egy olyan területe, amelyről sokan egyáltalán nem ejtettek szót, a többség is lekicsinylően, elhárítóan, és csak kevesen önfelmentéssel: „valahogy meg kell élni”, „nem értek máshoz, csak ehhez” – ez pedig az úgynevezett képcsarnoki festészet. Deklaráltan: a festés ez esetben pénzkereset, a kép árucikk. A hatvanas–nyolcvanas években a Képcsarnok Vállalat heti zsűrijére beadott festmények biztosították a festők zömének megélhetését. A budapesti és megyeközpontokban működő boltokban árusított művek a tisztas szakmai középsszer jegyében készültek, azon vélekedések alapján, hogy mi kell a közönségnek, milyen képeket akar a lakásában a falakon látni. Az 1948-ban alapított Képcsarnok Vállalat galériák és egyéb boltok híján egyeduralkodó

volt a kortárs képzőművészeti piacon. 1952-től a Művészeti Alaphoz tartozott. Lényegében csak náluk lehetett kortárs plasztikákat, festményeket és grafikákat vásárolni – meglehetősen alacsony áron. Sok festő magának festette, amit a valódi, vállalt munkájának tartott, és a Képcsarnoknak olyat adott be, amelyről biztos lehetett, hogy megveszik. Posztnagybányais, plein-aires, realistának tűnő műveket, lehetőleg problémamenteseket, derűseket. Sokan hivatkoztak Vilt Tiborra, akit jelentős modern szobrásznak tartottak, de akinek még egyes köztéri szobrai is érezhetően igazodtak a hivatalos kánonhoz.

Nagymesterek is festettek képcsarnoki képeket. Köztudott volt, hogy Bernáth Aurél is, aki ráadásul kiállt tanítványáért, Lakner Lászlóért, így tőle is elfogadtak eladásra szánt műveket. Akitől nem vásároltak, vagy aki úgy döntött, hogy nem alkalmazkodik a képcsarnoki elvárásokhoz, annak más forrást kellett találnia. A legszerencésebbek azok voltak, akik a szakmájukhoz kapcsolódó munkákból jutottak bevételhez. Az idős mesterek murális munkáinak kivitelezésén dolgoztak, plakátokat színezték, kézműves műhelyekben segédkeztek. A fiatal avantgárdoknál az is előfordult, hogy egy ideig a feleség tartotta el a művész férjét.

A heti zsűrikről, a képcsarnoki beadásokról már a hetvenes évek elején megindultak a viták, de a rendszer minden éles kritika (gyenge művek, korrupció) ellenére tovább működött. Csak az 1990 utáni társadalmi, gazdasági változások vezettek – meglehetősen későn, 2013-ban – a Képcsarnok csődjéhez. Az interjúkban a kérdezettek mintegy harmada szégyenkezett amiatt, hogy a heti zsűrikre „termel”, állít elő képeket, kifejezetten egzisztenciális okokból, ráadásul elég alacsony tiszteletdíjért (a megengedett összeg egy festményért 700–1200 forint volt). A hetvenes évek második felében folytatott lakásmód-, lakáskultúra-kutatásaimban szembesültem azzal, hogy a falusi kockaházakban és az új lakótelepi magasházakban a falakon látható képeket a lakók a Képcsarnok ügynökeiktől vették, akik hához vitték a kínálatot, otthon lehetett választani. A Képzőművészeti Szövetség korabeli jelentése meggyezett a mi empirikus tapasztalatainkkal: unalmas tájképeket, érdektelen csendéleteket, szirupos zsánérjeleneteket regisztráltunk. Körülbelül tízezer lakásban egyetlen helyen sem találtunk a korszak megbecsült alkotóitól származó művet (Bernáth Aurél, Barcsay Jenő, Kmetty János, Domanovszky Endre, Martyn Ferenc, Bálint Endre és így tovább, műveik nem léteztek a lakószoba-festészet számára).

Kiállítási lehetőségek

Szinte mind a 120 megkérdezett egyetértett abban, hogy a képzőművészek számára a hatvanas évek végén a kiállítási lehetőségek bővülése hozta a várva várt változásokat. Az 1967-ben meghirdetett gazdasági mechanizmus a területen is nyitást, új lehetőségeket hozott. Mindegyik generáció jelentősnek tartotta a bővülő kiállítási lehetőségeket. Az európai iskolás Anna Margit Ernst múzeumbeli kiállítása 1968 júniusában két évtizednyi tiltás után mutatkozhatott be. 1968-ban Székesfehérvárott az István Király Múzeumban rendezett *Kassák Lajos emlékkiállítás* megnyitotta az utat a magyar avantgárd művészet rehabilitálása előtt. Szenes Zsuzsa, a textilművészet egyik megújítója 1969-ben, egyéni kiállításon mutathatta be műveit Székesfehérváron, a Csók Képtárban. Schaár Erzsébet 1966-ban, az István Király Múzeumban, 1974-ben a Csók Képtárban mutathatta be nagy sikerrel szokatlan, egyedi plasztikáit. Ország Lili 1967-ben, majd 1972-ben, az István Király Múzeumban és a Diósgyőri Vármúzeum rondellájában keltett erőteljes figyelmet.

Tudatosan emeltem ki a jelentős képzőművészeti események közül a nők által létrehozott művek bemutatóit, hogy ezzel is jelezzem a két évtized szocialista realizmus utáni szemléletváltást, az új lehetőségek felé nyitódást. A Magyar Nemzeti Galéria 2017-ben mutatta be *A hatvanas évek művészete Magyarországon (1958–1968)* című kiállítást, mintegy 350 művet, azaz a konzolidáció idejének a 3T kategóriarendszerbe sorolt műveit, melyek nagy részét a megkérdezett idősebb és a középnemzedékbe tartozó alkotók készítették.

1968 az áttörés a modern szemléletű fiatalok, az avantgárdok számára. Csak néhány kiállítás: a Műszaki Egyetem klubjaiban Hencze Tamás, Csiky Tibor, Korniss Dezső, Veszelszky Béla, Gyarmathy Tihamér, Bak Imre, Lakner László, Major János, Maurer Dóra; a Központi Fizikai Kutató Intézetben Pauer Gyula, Frey Krisztián, Tóth Endre; az Egyetemi Színpadon Szentjóbó Tamás és a legnagyobb hatású decemberben: az Iparterv I. A fent említetteken kívül még Keserü Ilona, Konkoly Gyula, Nádler István, Molnár Sándor kiállítása volt jelentős.

A Hazafias Népfrent, egyetemek, művelődési házak és KISZ-klubok biztosítottak kiállítási lehetőségeket a „túrt” és „tiltott” művészeknek, a pályakezdő fiataloknak, diplomásoknak és diploma nélkülieknek egyaránt, eleinte leginkább Budapesten, majd vidéken is. A legismertebb a Balatonboglári Kápolnaműterem története, melyet 1966 nyarán

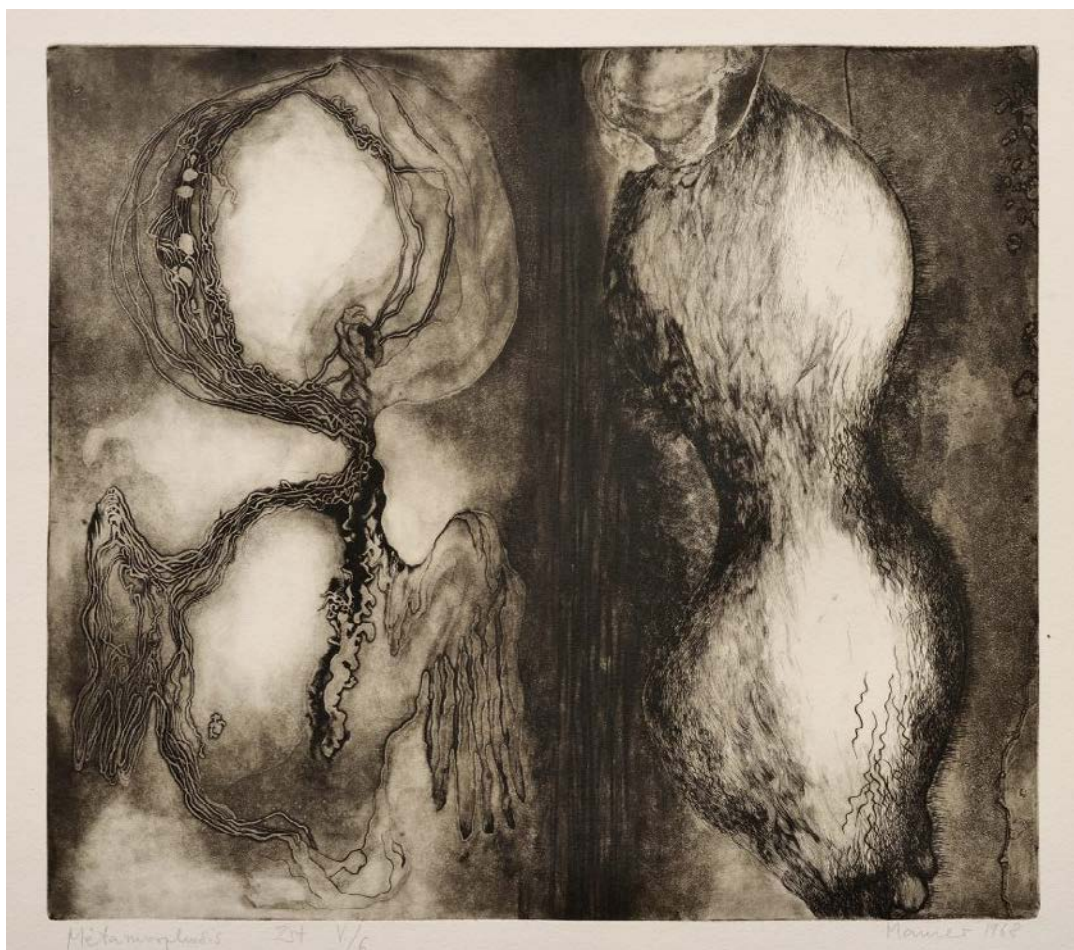
Galántai György fiatal képzőművész alapított. (Kezdetben Kápolna Tárlat elnevezéssel.) 1970 és 1973 között az interjúkban kérdezett fiatal avantgárd, underground művészek szinte mindegyike szerepelt a balatonboglári tárlatokon.

Az 1945 utáni kortárs magyar képzőművészeti életben a szocialista realizmus egyeduralmának megszűnése után a hatvanas években az 1900 után született generációk széles spektrumú, különböző szemléletű, stílusú műveket hoztak létre. A realizmus és a posztimpresszionizmus mellett megjelenik a pop-art, a concept-art, az informel, a hiperrealizmus, a szürnaturalizmus, a síkkonstruktivizmus, az avantgárd kifejezésmódok. A budapesti és vidéki művelődési házakban, klubokban rendezett kiállítások áttörtek az addigi intézményi kereteket. A képzőművészeti élet terének változása magával hozza a művészszeret rétegződését, a státuszhierarchia átrendeződését. Művészcsoportok jönnek létre, és fogalmazzák

meg elköteleződéseiket egy-egy képi nyelv, vizuális kifejezésmód mellett.

Terjedelmi korlátok miatt – így is hosszúra sikeredett a 120 interjúelemzés alapján a művészek helyzetének bemutatása – a következő, befejező tanulmányban összegezzük az ebből kimaradottakat. Reményeink szerint ezek az írások hozzájárulnak a művészetszociológia, ezen belül a képzőművészetszociológia újbóli tematizálásához. Akkor, amikor az empirikus háttérrel biztosító interjúk készültek – 1969 és 1975 között – fellendülőben volt a magyar művészetszociológia, a 20. század eleji magyar hagyományokhoz (Mannheim, Hauser, Antal) is kapcsolódva. Szakirodalom-fordítások, konferenciák segítették a növekvő számú empirikus kutatást, amelyről most, 50 év után készítettem el az összegzést.

Első megjelenés: https://epa.oszk.hu/02900/02936/00056/pdf/EPA02936_KEK_2022_04_123-128.pdf



Maurer Dóra: Metamorfózis, 1968. vegyes technika, papír, Fővárosi Képtár, Budapest



Lakner László: Saigon, 1969. o.v. 123x 210, Magyar Nemzeti Galéria, Budapest



Lakner László: Rembrandt tanulmányok, 1966. o.v. 70x100. Magyar Nemzeti Galéria, Budapest

VAN-E MAGYAR ZSIDÓ KÉPZŐMŰVÉSZET?

DOI 10.35402/kek.2024.5.19

Az 1995-ös Budapesti Tavaszi Fesztivál alkalmából a Kassák Múzeumban 1995. március és június között megrendezett Vajda Júlia-kiállítás katalógusában az életrajzi adatok között olvasható az alábbi mondat: „zsidó származása miatt a nyilas uralom alatt üldözötté válik. Dunántúlon parasztházakban rejtőzködik.” S még egy adat: 1940-ben szerepel az Országos Magyar Izraelita Kulturális Egyesület kiállításán (ugyanabban az évben részt vesz az Ernst Múzeumban rendezett IV. Tavaszi Tárlaton. 27 éves: ekkor jelenik meg először festményeivel a nyilvánosság előtt). Akkor már harmadik éve házasként Vajda Lajossal, akinek családnevét is felveszi (eredeti neve: Richter Júlia). Vajda 1936-ban Szentendrén megfogalmazott művészeti programjában önmagát „zsidó származású magyar”-nak nevezi „szerb hatáskortól befolyásolva”. Körner Éva szerint (*Valóság*, 1964. 9. sz.) zalaegerszegi otthonának zsidó hagyományait, szülőhelyének magyar képi kultúráját, továbbá a gyermeki belgrádi és szentendrei lakóhelyek látványának formakincsét 1935 táján kezdte egybeötvözni, vagyis akkoriban, amikor megismerkedett a Trencsényben született, Pozsonyban élő Richter (később: Vajda) Júliával. A zsidó kalligrafikus, kultikus szövegek, zsidó motívumok akkortájt jelennek meg festményein képépítő elemként. 1940 őszén hívják be munkaszolgálatra, ahonnan aktív tuberkulózis miatt hazaengedik. Ámos Imre 1940 szeptemberében–októberében, amikor Vajda Dományban, Ikladon szenved, Nagykátán ás árkot a munkatáborban, és írja négysorosát:

„Hej, latrina mocskos fája / Heten ültünk egysorjában / Egy szál kóró a fedelem / Eső veri a fenekem.” S ugyanabban az évben, 1940 júniusában írja Radnóti Miklós, akit 1940 őszén ugyancsak munkaszolgálatra hívnak be: „Tájékos égen ring a hold, / csodálkozom, hogy élek. / Szorgos halál kutatja ezt a kort/ s akikre ráel, mind olyan fehérek.” Vajdát leszerelik, a munkaszolgálat után nyolc hónapot kórházban tölt, és meghal 33 évesen. A kortárs és sorstárs Ámos Imre 1941. szeptember 8-án jegyzi be *Naplójába*: „Mint hozzá közelálló barátok, Bálint Bandival intézkedtünk temetése ügyében. Ott voltunk Budakeszin mind a ketten az öltöztetésén, amelyet két szegény zsidó végzett a kis halottasházban.”

Zsidó festő-e Vajda Júlia, amiért felvidéki magyar zsidó családból származik, a zsidó-magyar Vajda Lajos mellett tölti ifjúsága meghatározó éveit, és 1944-ben élete is veszélyben forog? A zsidó képzőművészetbe sorolandó-e egy életmű csak azért, mert a műveket létrehozó művész történetesen zsidó származású (zsidó vallást gyakorló családban születik, zsidónak tekinti a politikai értelemben vett antiszemitizmus)? Naményi Ernő, a magyar nyelven máig egyetlen, *A Zsidók és a Képzőművészet* című könyv szerzője 1933-ban származásuk alapján tekinti zsidó művészeknek „a magyarok közül” (!) többek között László Fülöpöt, Bihari Sándort, Iványi-Grünwald Bélát, Fényes Adolfot, Tihanyi Lajost, Berény Róbertet, Farkas Istvánt.

A 18. század vége óta nem egyértelmű, mit jelent az, hogy zsidó képzőművészet. Nagyon sokféle, egymásnak ellentmondó válasz létezik, amióta megszűnt a diaszpórában a zsidó vallást és a héber nyelvet megőrzők közössége. Nagyon bizonytalanok a meghatározási kísérletek: a zsidó képzőművészethez sorolandó minden épület, szobor, grafika, festmény, amelynek létrejötté a „zsidó szellemiségből” fakad, zsidó tárgyú vagy a szerzője zsidó, tekintet nélkül a mű tartalmára. A zsidó irodalom meghatározása sem tart előbbre, nem tisztázottabb, annak ellenére, hogy magyar nyelven is lényegesen több könyv, tanulmány foglalkozik a zsidó irodalom problémájával, mint a zsidó képzőművészetével (Kecskeméti Áron, Neumann Ede, Eisler Mátyás, Weisz Miksa, Fényes Mór, Scheiber Sándor stb.). Az 1929-ben megjelent (magyarul máig egyetlen) *Zsidó Lexikon* zsidó irodalomnak nevezi mindazon írásművek összességét, amelyet „zsidók írtak zsidó szellemben”. Ezek után mindössze csupán azt kellene tudnunk megválaszolni, ki a zsidó, mit jelent a zsidó szellem, szellemiség.

1938–1945 között Magyarországon, a hitleri Németország érdekköréhez tartozó más közép- és kelet-európai országokhoz hasonlóan ezt a kérdést a politikai hatalom válaszolta meg, s jelölte ki, majd 1944-ben már jelölte meg a középkori hagyományoknak megfelelően, ki zsidó és ki nem az: „vérségi”, leszármazási alapon. Mindenesetre Vajda Júliát is zsidónak minősítették (pontosabban bélyegezték, hiszen a munkaszolgálatok megindításától kezdve a

zsidó megjelölés demonstratív elkülönítést jelentett a többségtől).

Önarcképeiről egy érzékeny, törekeny, a szenvedések keresztútjait megjárt, hallgatag, rejtőzködő ember néz – nem a nézőre, hanem egyszerre befelé és elfelé, el, valahova a messzeségbe. Talán a múlt, a veszteségek kísértik. Formailag e képein is erősen kötődik ahhoz a festészethez, amelyet a harmincas évek közepétől Vajda Lajos és Korniss Dezső nyomán a „szentendreiség” a magyar festészetben jelent. Ahogy önmagát láttatja, az is hitelesíti szikár, puritán rajzait és szerkezetes, fegyelmezett festményeit. Sem ettől, sem későbbi műveitől nem nevezhető azonban zsidó művésznek.

Vajda Júlia a harmincas évek végén, a negyvenes évek elején kijár dolgozni a szentendrei művésztelepre. A szentendrei művésztelep monográfiájának, Haulisch Lenkének a könyvében (*A szentendrei festészet*. Akadémiai, Bp” 1977) háromszor szerepel a zsidó kifejezés a következő összefüggésekben: Vajda Lajos képépítő elemként használt „ortodox zsidó motívumait” „zsidó származásával magyarázza (nem oldja fel viszont az OMIKE-megjelölést, amelynek rajztanfolyamán Vajda „első művészi képzését” kapta. Erdei (Epstein) Viktortól megtudjuk, hogy a főváros ostroma alatt a pesti gettóban hal meg, de nem értelmeződik, mit jelent az, hogy Erdei „a magyarországi zsidóság típusai között kutat”. A zsidó szó harmadik előfordulása: Heintz Henriket „1944-ben zsidó származású felesége miatt kizárták a Fészek klubból”. Pap Gyuláról annyi derül ki, hogy „a negyvenes években még munkaszolgálatos is volt Szentendrén” (zsidóként? kommunistaként? miért?). Egyébként épp a művésztelep egy részét alakítják át munkaszolgálatos táborrá. Lehet, hogy ebben valamiféle bosszú is működik amiatt, hogy túl sok a „zsidó származású” művész a szentendrei művésztelep tagjai között?

Hiszen Iványi Grünwald Béla, a nagybányai és a kecskeméti művésztelep alapító tagja, az állami nagy aranyéremmel kitüntetett festő, aki 1928-tól a Szentendrei Festők Társaságának elnöke: zsidó. A Szinyei Merse Pál Társaságon belül a húszas években ő, Fényes Adolf és Hermann Lipót pártfogolja a szentendrei művésztelep gondolatát. (Hermann 1929-ben az iskola vezetője.) Mindhárman zsidók, legalábbis zsidó családban születtek. A szentendrei művésztelep Haulisch Lenke könyvében szereplő tagjai közül „zsidó származású” a fentiekén kívül még (nem tudni, melyikük vállalná és melyikük nem ezt a felsorolást. Lehet, hogy vannak közöttük, akik önmagukat nem tartották zsidónak. Ez esetben

az a szociálpszichológiából ismert csoportbesorolási sematizmus érvényesül, amely szerint zsidó az, akit mások annak tartanak): Czóbel Béla, Perlrott-Csaba Vilmos, Diener-Dénes Rudolf, Kádár György, Schubert Ernő, Gráber Margit, Bálint Endre, Gedő Ilka, Szántó Piroska, Z. Gács György, Bolmányi Ferenc („Fényváros sorozata figyelmeztetés a készülő borzalomra” – általában a háború vagy a zsidóüldözés?!), Beck Judit („Berlinből 1933-ban Hitler uralomra jutásakor Párizsba menekül” – miért? zsidó vagy antifasiszta, vagy mind a kettő?). Ámos Imre „1940-től hátralévő életének jó részét munkatáborokban töltötte”. 1944 végén „Németországban nyoma veszett” – a könyv írója Ámossal kapcsolatban is ilyen általánosítva fogalmaz.

„Ámos Imre szimbólumai közvetlenül vagy áttételekkel szervesen kötődnek a kállói zsidó hagyományokhoz. Jelképrendszerét nem érthetjük meg a hittől sugárzó legendák, a chaszid tanok, a zsidó ünnepek ismerete nélkül.” Ámos monográfiája, Petényi Katalin (*Ámos Imre*. Corvina, Bp” 1982) az utolsó korszakot, az 1938–1944 közötti műveket a zsidótörvény közvetlen hatásaival hozza összefüggésbe. Ámos *Naplója* kínlóadásairól, lelki válságokról tanúskodik a zsidókra vonatkozó korlátozó rendelkezések hatására: „Olyan lealázó, hogy visszazoritának bennünket csaknem minden foglalkozási ágból. Valami szörnyű sötétség fekszik az embereken, mintha meg lennének fertőzve valami bacilussal.” „Ez a talaj nem tudja befogadni munkáimat.” „Hetek óta nem dolgozom. Teljes bizonytalanságban élünk” – írja már 1938-ban. Ámos természetesen azonosul zsidó származásával, s rajzain, festményein kívül naplója is dokumentálja, mi zajlik benne az egyre rosszabbodó, egyre fenyegetőbb külső történések hatására. Szinte semmit vagy alig valamit tudunk arról, hogyan érintik a zsidótörvények Vajda Juliát, Bán Bélát, Örkényi Strasser Istvánt, a fiatalokat, a már elismert művészeket: Czóbelt, Perlrott-Csaba Vilmost, Berényt, vagy a nagy öregeket, az 1873-ban született Scheiber Hugót. 1940-ben „Ámos már nem tudja szétválasztani személyes létét a történelmi léttől” (Petényi Katalin). És az 1877-ben született Kádár Béla, és az 1879-ben született Erdei Viktor, és az 1880-ban született Pór Bertalan, Perlrott-Csaba Vilmos?

Ámos – meggyőződésem, hogy válaszként – 1940 márciusában a zsidó ünnepeket ábrázoló 14 darabból álló linóleummetszet-sorozatot készített. 1940–1944 között a *Sötét idők* olajfestmény-sorozatát. 1944. április elején 12 lapból álló sorozatban ábrázolja az Apokalipszist, János látomásait

aktualizálva, munkaszolgálatos élményei alapján (1943–1944-ben Max Beckmann és Giorgio de Chirico a bibliai Apokalipszishez fordul az apokaliptikus háború hatására). 1944 októberében Ámos még át tudja adni az akkor riadt, torz, sötét önarcképeket festő Anna Margitnak az ún. *Szolnoki vázlatkönyvet*, amely utolsó, munkaszolgálatban készült rajzait őrzi. 1944 októberében írodik Cservenkán, Mohácson és Szentkirályszabadján az utolsó három a *Razglednicák*ból. „Fölöttünk fú a förtelmes halál”, írja Radnóti.

Feltehető-e a kérdés, miért nem tiltakoznak 1938–1945 között a magyar zsidó festők, szobrászok, miért olyan kevés a holokauszt-élmény akkor, ott közvetlenül (Kádár György, Gedő Ilka, Román György, Róbert Miklós és a többiek) miért nem vállalják művészetükben is a kívülről rájuk kényszerített megkülönböztetést? A többség: hallgat.

A *Múlt és Jövő* 1939 októberi számában a festő Bálint Rezső *Magyar zsidó művészek 1939-ben* című cikkében beszámol arról, hogy a pesti Izraelita Hitközség keretében megalakult a Magyar Zsidó Irodalmi és Művészeti Bizottság, segítséget várva a zsidó hitközségtől a művészek nehéz helyzetében. A képzőművészek: Ámos Imre, Bokros-Birmann Dezső, Diener-Dénes Rudolf, Erdei Viktor, Gedő Lipót, Jándi Dávid, Szin György, Csillag István, Hermann Lipót, Kádár Béla, Márkus Imre, Pap Géza, Perlrott-Csaba Vilmos, Szigeti Jenő, Scheiber Hugó, Schönberger Armand, Török Jenő, Bálint Rezső. „Művészetünk az egyetemes magyar értékek megbecsülését öregbítette az elmúlt évtizedek során” – írja a szerző, s hozzáteszi „a megbecsülést az össz-zsidóság élvezte”. A cikkből az derül ki, hogy a zsidó vezetők nem támogatják a művészeket, csak ígérek hangzottak el, ám ténylegesen nem történik semmi. Maga a *Múlt és Jövő*, a népszerű zsidó folyóirat rendszeresen közöl képzőművészeti reprodukciókat. Patai Edith bemutatja a magyar zsidó művészeket Magyar-Mannheim Gusztáv-tól Anna Margitig. 1935-ben a *Múlt és Jövő* 25. éves jubileumakor Hermann Lipót a bibliai Judit portréjának, Katona Nándor *Jomkipur*, Kaufmann Izidor *A rabbik kapuja*, *A papok ivadéka* című festményének reprodukciója jelenik meg. Nagyon sok olyan festmény, grafika lát napvilágot, amelyik tematikusan kapcsolódik a zsidó hitülethez, valláshoz, ám esztétikai értelemben nem, csak kultúra- vagy művelődéstörténeti, illetve szociológiai értelemben fogadható el műnek. Attól, hogy egy kép vagy szobor témául választja a zsidó életet vagy zsidó vallást, nem válik részesévé a zsidó képzőművészetnek,

illetve a magyar-zsidó képzőművészetnek. (Tudomásom szerint a *Múlt és Jövő* képanyagának feldolgozása sem művészettörténeti, sem művelődéstörténeti szempontból nem történt meg.)

Vajda Júlia és a szentendrei művésztelep életben maradt tagjai közül a háború után többen az Európai Iskola tagjai lesznek. György Péter és Pataki Gábor monográfiája az Európai Iskoláról (*Az Európai Iskola és az elvont művészek*, Corvina, Bp.) 1990-ben jelent meg, ám a zsidókérdés kezelésében hasonló Haulisch 1977-es szentendrei monográfiájához. Az 1946-os emlékkiállításról nem tudok meg, hogy a szereplők zsidó mivoltuk miatt haltak mártírhalált, vagy a fronton estek el mint magyar katonák. A névsor alapján feltételezhető, hogy nagyobbik részük azért pusztult el idő előtt, mert zsidónak minősítették, bélyegezték („Egyre többször olvassa az ember kritika helyett, hogy ki zsidó, kinek a felesége az és így tovább. Mintha egy művészek nem a művészete lenne a vallása és hite, amellyel az emberiséget tiszteli és szolgálja. Súlyos megpróbáltató idők ezek...” – írja 1938. február 3-án *Naplójában* Ámos Imre.) Az emlékkiállításról kimaradt viszont Farkas István, akit 1944 nyarán Auschwitzban gázkamrába irányítottak 57 évesen.

Bálint Endre 1945–1946-ban készült munkáinak visszatérő hőse a *Deportált*, a *Hadifogoly*, a *Katona* – írják a szerzők. Vilt Tibor *Gyermekfej háború után* szobra kapcsán utalnak Kertész Imre *Sorstalanság* című regényének Auschwitzot megjárt gyerekhőisére. Ennyi. Hogy mit jelentett átélni a háborús éveket, közben és utána műveket létrehozni, azzal az Európai Iskola monográfusai nem foglalkoznak, holott az Európai Iskola 1946–1948 közötti kiállításainak résztvevői közül „zsidó származásával” bizonyára kénytelen volt szembenézni Anna Margit, Bálint Endre, Bán Béla, Bokros-Birmann Dezső, Forgács-Hann Erzsébet, Rozsda Endre, Schubert Ernő, Vajda Júlia.

Az Európai Iskola szellemi elődei közül Vajdáról és Ámosról így írnak a szerzők: „Vajda és Ámos motívumrendszerének, szimbólumainak egy része hasonló, ám a zsidó hagyománnyal való eltérő bánásmód egyúttal megkülönbözteti kettejük művészetét. Hiszen Vajda számára a zsidó hagyomány csupán egyike volt a Szentendrén szervesen együtt élő vallási tradícióknak, Ámos számára viszont lassan, de elkerülhetetlenül kioltott szinte minden más vonatkozást.” „Ámos önhibáján kívül – a zsidó hagyományban saját, kényszerűen természetes közegét találta meg” hangzik – bizonyítatlanul! – a megállapítás.

Ezek után nem csodálkozhatunk az alábbi mondaton. „Különös véletlen, hogy ez a terem, melyet az Európai Iskola bérelt és örökölt, a II. világháború előtt az OMIKE kiállítóhelyisége volt. Így voltak olyan tagjai a csoportnak, akik már a háború előtt is kiállítottak ugyanitt.” S főként a háború alatt, mert zsidó származásuk miatt nem volt más kiállítási lehetőségük.

Bálint Endre monográfusa, Román József is körülményesen fogalmaz: „Bálint rokonságát is alaposan megtizedelte a náci-nyilas őrjöngés” (miért? hol? hogyan?). Annyit tudunk meg Bálint rokonságáról, hogy „a nagybácsi a falu zsidó közösségének saktere volt”, a Blum famíliáról, hogy falusi kereskedő, s az olvasó a nevek s foglalkozások alapján sejtheti, hogy zsidók; Bálintról azt, hogy 1940-ben behívják, és ősszel bevonul az első munkaszolgálatra, majd 1941-ben újabb behívó Aszódra. Ám itt sem mondódik ki, hogy azért, mert Bálint zsidó származású. 1939–1941 közötti linósorozatán (*Gyertyafénynél*) „együttérzését fejezi ki az üldözött zsidósággal”. (Ő nem üldözött zsidó?)

Anna Margitról az első kis könyvet e tanulmány szerzője írta, 1971-ben jelent meg. Hasonló mellébeszélések, mint másoknál: „alig festett, bujkálni kényszerült”. Nem írtam meg, hogy zsidó származású, hogy személyesen is érintett, s ez benne van a háború idején készült rajzaiban, festményeiben. Nem írtam arról, mit jelentett számára férje, Ámos Imre munkaszolgálat, ott készült rajzai és zsidó témájú festményei. Kifejezetten zsidó tematikájú képeit Anna Margit a hetvenes évek közepén kezdte festeni. Dávid Katalin 1980-ban megjelent Anna Margit-könyvében szerepelnek ezek közül a bibliai tematikájúak (*Jákob és az angyal, Eszter, Mózes*) és a holokauszt hatására létrejöttek (*Lenni vagy nem lenni? Milliók egy miatt, Kristályéjszaka, Az elkésett Messiás, A hóhér áldozatai, Inferno*). Dávid Katalin megírja, hogy „Ámos elpusztult a munkaszolgálatban, az auschwitzi haláltáborban megölték apját, anyját gettóba hurcolták”. 1940-ben „beköltözött az egyik csillagos házba”. A zsidó kifejezés nála is csak „a családost olyannyira összekötő zsidó ünnepek”-ben szerepel.

Anna Margit festményeiből 1989-ben az egykori koncentrációs táboráról elhíresült Dachauban rendeztek kiállítást. A könyvnyi katalógus előszavában Hegyi Lóránd meg sem említi, hogy a festő számára ez a kiállítás épp helyszíne miatt fontos, és elégtétel, hogy a családját, férjét zsidó mivoltuk miatt elpusztító németek leszármazottai rendezik.

A reprodukált 40 festményből 14 a holokauszt-élményről szól. Az előszóban semmi nem utal erre. „A háború és a bujkálás éveiben, férje elvesztésének szörnyű élménye nyomán, a faszizmus rettenetében Anna Margit festészete egy rövid időre az emberi pokol koncentrált kifejezésévé válik.” Semmi konkrétum. S arról sem egy szó, hogy az „emberi poklot” 1976-tól újra megidézi a festő (*A dögcédula*, 1981; *A hóhér áldozatai*, 1981; *Itt nincsenek pillangók*, 1983 stb.). (Anna Margit festészetét *Múlt és Jövő* igen korán, már 1939 decemberében bemutatja, Patai Edith írása mellett hat reprodukciót közölnek.)

Annak tisztázására, mit jelent a magyar zsidó képzőművészet, attól a kortól kell kiindulni, amikor kettéválik a zsidó vallás művészete és a zsidó származású művészek világi tárgyú festészete. A magyarországi zsidó vallás művészete ugyanúgy része a magyar művészettörténetnek, mint a magyarországi katolikus, református, evangélikus, unitárius, a szerb, görögkeleti vagy az erdélyi szombatosok művészete. A „probléma” a világi képzőművészeti műfajok elterjedésével kezdődik. Most és itt a 19. századig végképp nem szeretnék visszamenni (például: Benczúr mellett a 19. század egyik legjelentősebb arcképfestője Horovitz Lipót, aki Arany, Jókai, Görgey portréját is megfestette; Kallós Ede a makói és vásárhelyi Kossuth-szobor alkotója is zsidó, akitől Ferenc József is rendelt; Knop József örököltette meg a Kossuth-minisztérium több tagját.). A 19. század végén a magyar nemzeti festészet és szobrászat megteremtésében igen jelentős az olyan zsidó származású művészek szerepe, mint Bihari Sándor, Magyar Mannheimer Gusztáv, Katona Nándor, Telcs Ede, Ligeti Miklós, Róna József. Bihari Sándort (1856–1906) és Hernádi-Herzl Kornélt (1858–1910) népies festőként tartják számon, Kunffy Lajos somogyi tájakat fest (és zsidó: ezzel a névvel). A nemzeti művészet „magyaros fölfogás”-ban (Lyka Károly), „nemzeti érzület”-ben (Székely Bertalan), „magyaros érzés”-ben (Ambrus Zoltán) nyilvánul meg, vélekednek a korabeliek. Senki sem vitatja, hogy Bihari zsánerképei, Telcs zsánerszobrai, Rónai naturalizmusa tökéletesen megfelel a „magyar nemzeti” képzőművészet iránti elvárásnak.

„Magyar-Mannheimer Gusztáv ma a legjobbnevű magyar művészek közé tartozik”, írja Balassa József 1913-ban a *Múlt és Jövő*ben gyűjteményes kiállítása kapcsán.

A századforduló zsidó származású művészei közül többszörösen díjazottak, a legmagasabb állami

kitüntetésekben részesültek: Magyar-Mannheimer Gusztáv (a létező valamennyi díjat megkapta), Iványi Grünwald Béla, László Fülöp, Bihari Sándor (többek között Állami Nagy Aranyérem), Telcs Ede, Róna József, Katona Nándor, Ligeti Miklós, Fényes Adolf, Zádor István.

Ferenc József és az udvar kegyeltjei között is igen sok a magyar zsidó művész, mint ahogy Kosuth környezetében is. László Fülöp több európai királyi udvar számára dolgozik, és önarcképét megrendelik az Uffizi részére. Halmi Artúr Munkácsy Mihály tanítványa és segédje.

A gettók megszűnése, a modernizáció, a liberalizálódás, a polgárosodás, az asszimilációs folyamat térnyerése, az emancipáció következményeként az 1880–1900 körül született zsidó művészek között megugrott a nők számaránya: Bacher Rózsi, Dénes Valéria, Hacker Mária, Hirsch Nelly, Hofmann Ilona, Karinthi Ada Noémi, Gyenes Gitta, Lesznai Anna, Kayserling Jolán, Kohner Ida, Mannheimer Nelly, Parlaghy Vilma, Péter Mária, Podvinecz Erzsébet, Pogány Margit, Pollatschek Lilly, Propper Aranka, Radóné Hirsch Nelli, Schossberger Klára, Schütz Julcsa, Székely-Kovács Olga, Szemere Lenke, Szántó Piroska, Telcsné Stricher Gina, Weil Erzsébet szerepel a *Magyar Zsidó Lexikonban*.

Később is sok a zsidó származású művészek közt a nő: Anna Margit, Gábor Mariann, Gráber Margit, Gedő Ilka, Gerlóczy Sára, Márkus Anna, Ország Lili, Schaár Erzsébet, Stark Anna, Szenes Zsuzsa, Vajda Júlia (a névsor nem teljes).

A 19. század végén, a 20. század elején az asszimilálódott zsidó művészek megörökítenek zsidó szokásokat, zsidó környezetet (például Herman Lipót olajfestményén egy széderestet ünneplő család látható, Fényes Adolf olajképén a szolnoki zsinagóga). S természetesen vannak festők, szobrászok, akik főként a zsidó ünnepeket és mindennapi életet választják témául (például Harnik Beczálé, Kaufmann Izidor, Köves Izsó, Rottmann Mozart). A többség azonban nemzetében magyarnak tekintette magát, aki nyelvében – így a képzőművészeti nyelvben is – magyarosodott, és a zsidóságot kizárólag felekezetnek tartotta. „A zsidóság első generációja megkötötte azt a társadalmi szerződést, mely kibontakozását biztosította. A reformkorra válaszoló reformzsidóság második generációja már asszimilált magyar zsidóság volt.” (Várdy Péter: Befejezetlen múlt – mai magyar zsidó valóság. In: *Belső títalombfák. Tanulmányok a társadalmi öncenzúráról*. Hollandiai Mikes Kelemen Kör, München, 1982.)

A századelő avantgárd festészetének, mindegyiknél előtérben Cézanne, a fauvizmus és az expresszionizmus szemléletének meghonosításában kiemelkedő szerepe van a Nyolcak csoportjának. A nyolc festő közül hat zsidó származású: Berény Róbert, Czigány Dezső, Czóbel Béla, Orbán Dezső, Pór Bertalan, Tihanyi Lajos. A hozzájuk kapcsolódó két szobrász, Fémés Beck Vilmos és Vedres Márk s a hímezéseit velük kiállító Lesznai Anna is zsidó származású. A művészettörténet-írás adós annak feltárásával, hogy ez csupán életrajzi adat-e, jelentett-e valamit és mit a művészeknek (Berény és Pór itthon éltek meg a zsidókat módszeresen pusztító háború végét. Túlélők. Nem tudjuk, mit gondoltak a tényről). Lesznai Anna a *Huszádik Század* társadalomtudományi folyóirat körkérdésére – *A zsidókérdés Magyarországon* – így válaszolt: „A zsidókérdés akkor is létezik, ha a zsidó eredetű ember egyedül ül zárt ajtó mögött szobájában. Nemcsak az egyén és a köz egymáshoz való viszonyában szerepel, végzetes komolyságát az adja meg, hogy a zsidó önmagának is zsidó.” A Nyolcak fellépésének idején, 1910-ben az izraelita vallásúak 77 százaléka vallotta magát magyarnak, és csak 23 százaléka német, jiddis vagy egyéb anyanyelvűnek.

Passuth Krisztina monográfiájában (*A Nyolcak festésze*. Corvina, Bp., 1967), Német Lajos összefoglaló művében (*Modern magyar művészet*. Corvina, Bp., 1968) és *A magyarországi művészet története 1890–1919* (szerk. Németh Lajos, Akadémiai, Bp., 1981) kötetében nem szerepel sem az, hogy zsidó származásúak, sem az, mit jelenthet ez művészetük szempontjából. Az utóbb említett, a korszakot elemző, összegző tudományos nagymonográfiában mindössze egyetlen információ kapcsolódik témánkhoz: a szabadkőműves „Martino-vics Páholyban meglehetősen nagy szerepük volt a zsidó származású művészeknek, tudósoknak”. Nem tudjuk meg, kik azok, kikre utalnak a szerzők. Iványi Grünwald Béla esetében e tudós mű szerzői fontosnak ítélik közölni, hogy 1897-ben megnősült, s a felsőfernezei görögkatolikus pap lányát vette feleségül, arról, hogy ő zsidó vallású vagy származású, nem esik szó. A nagybányai művésztelep kapcsán olvashatjuk az alábbi mondatot: „Az első nyár nagy eseménye Kiss József látogatása volt, az illusztrációkból Iványi Grünwald is részt vállalt. Több szénrajzot is készített.” Miért volt nagy esemény a zsidó költő látogatása? Milyen illusztrációkról volt szó?

A modern magyar művészet története a nagybányaiakkal kezdődik. A telep megalakításában és az ún. „nagybányai stílus” kialakításában meghatározó szerepe volt Iványi Grünwald Bélának (az Iványi előnevet 1906-ban vette fel). A zsidó származású fiatalok közül Czóbel Béla, Perlrott-Csaba Vilmos, Tihanyi Lajos, Ziffer Sándor kötődik Nagybányához (két nyáron át tanul itt Farkas István is). Ziffer Sándor vissza is tér, és Nagybányán telepszik meg. A szolnoki művésztelep alapító tagjai közül ketten zsidók: Bihari Sándor és Fényes Adolf, a csatlakozó fiatalok közül Glatter Gyula, Góth Móric, Zádor István. Aradi Nóra Fényesről szóló könyvében (*Fényes Adolf*. Corvina, Bp., 1979) írja, hogy Fényes „a kecskeméti rabbi fia, akit szülei jogi pályára szának”, s azt is, hogy az „1944-es mélypontra visszautasítja festőbarátainak kezdeményezését, hogy menekítésének halvány reményében közbenjárjanak: nem a túlélésben való bizakodás miatt, hanem mert befejezetteknek tekinti életét”. A legenda szerint az öreg mester, a századelőn népszerű magyar népi zsánerjelenetek, paraszti enteriőrök megbecsült alkotója éhen halt az OMIKE, a zsidó menza előtt. Az Akadémiai Kiadónál megjelent korszakos tudománytörténeti összegzésben nem foglalkoznak azzal, mit jelenthetett Fényes számára, hogy zsidó. Mindkét könyvben szó szerint ugyanaz a mondat: „1913-tól a Bibliát olvasta, ótestamentumi témák ürügyén épített mesevilágot.” Aradi Nóra könyvében a hetven festmény közül szerepel egy: *A zsidók megverik Amelik seregét* (1915). Az 1918-as kiállítás után rögtön megjelenik Patai Edith cikke a *Múlt és Jövőben* (1919. január) Fényes bibliai képeiről hat festmény reprodukciójával.

A posztimpreszionista szobrászat hazai megteremtője: Beck Ö. Fülöp. Az első Matisse-tanítványok egyike: Perlrott-Csaba Vilmos. A kubizmus képviselője: Dénes Valéria. Az expresszionista festészet hazai megteremtői: Schönberger Armand, Diener-Dénes Rudolf, Perlrott-Csaba Vilmos, Bolmányi Ferenc, az expresszionista szobrászaté: Bokros Birman Dezső. A Kassák-kör konstruktivistái között ott van Moholy-Nagy László. A Sturm tagja: Kádár Béla, Scheiber Hugó, Péri László, az École de Paris szellemét közvetíti Farkas István, Frank Frigyes. A Bauhaus tagja: Moholy-Nagy László, Réth Alfréd, Breuer Marcell. Az első nonfiguratívok között Kemény Zoltán, Szenes Árpád. A tanulmány témájának megfelelően csak a zsidó származásúakat említtem.

Kovalovszky Márta „a század egyik legnagyobb magyar szobrászaként” ír Bokros Birman Dezsőről (*Bokros Birman Dezső*. Corvina, Bp., 1982). Csúpan az életrajzi adatok között találjuk, hogy Bokros 1944-ben munkaszolgálatos, betegsége miatt leszerelik. Hogy zsidó mivolta miatt, az csak e kötetben közölt dokumentumból derül ki, Kassák Lajos írásából. Bokros mondja 1944 májusában Kassáknak: „megjelölt ember vagyok”, „nekem most már a kocsmába sem szabad bemennem”, „milyen jó magának, aki nem zsidó”. Kovalovszky tanulmányában meg sem említi, hogy Bokros zsidó, és nem foglalkozik azzal, hogyan hatott a művészetére az, amiről Kassáknak vallott. („Gúnyos megbántódással beszélt a nagy sárga csillagról, amit a kabátján a szíve felett kell viselnie” – írja Kassák.)

A magyar művészettörténet-írás nem mérte fel, mit jelent az, hogy a modern magyar művészetben a kezdetektől (Iványi Grünwald, Fényes, Beck Ö. Fülöp stb. ne felejtjük: a Nyolcaskból hatan!) a szentendrei művésztelepen (Vajda Lajos, Ámos Imre, Czóbel Béla stb.) s az Európai Iskolán (Anna Margit, Bálint Endre, Vajda Júlia, Jakovits József stb.), a hatvanas–hetvenes éveken át (Ország Lili, Román György, Gedő Ilka, Erdély Miklós, Hajas Tibor stb.) napjainkig az avantgárd művészek között kiemelkedően magas arányban található zsidó származású művészek.

Ki és mi tartozik a zsidó képzőművészetbe? Aki zsidó? Ki a zsidó? Amiért felejthetetlen történeti tény, hogy emberek egy csoportját elkülönítették azon az alapon, hogy egészen, félig, negyedig zsidó, mert szülei, nagyszülei közül valamelyik zsidó származásának minősíthető, ötven évvel Auschwitz felszabadulása után is érvényben tartható-e, és visszamenőleg ezen az alapon nevezhető-e meg, ki zsidó? A zsidó identitás kérdését empirikusan vizsgáló W. Rabi szerint zsidónak lenni vallás, nyelv, történelem, közösségi magatartás, lélektani tény kérdése. Karády Viktor és Kemény István szociológusok lényegében ugyanarra a megállapításra jutnak, mint Sartre: „csak az a zsidó, aki magát vagy akit mások annak tartanak.”

Bármilyen alapon történő besorolás kiválthat – jogosan – tiltakozó reakciókat. Meg is bántódhatnak emberek, hiszen lehet, hogy önmagukat nem tartják zsidónak, s ezért sérelmes számukra egy életrajzi adat szerinti elkülönítés. Ezért szükséges egyénenként tisztázni, az adott művész hogyan fogja fel személyazonosságát, és milyen a magyar társadalomhoz, a magyarsághoz és a zsidósághoz való viszonya.

Farkas István (1887–1944) zsidó festő, mert apja Wolfner József, anyja, Goldberger Anna izraelita vallású, és őt Auschwitzban megölték? Egyetlen rajzán, festményén sincs utalás a zsidó vallásra. A róla szóló tanulmányok egy része, Sarkantyú Mihály filmje azt sugallja, hogy festészete Auschwitz előérzete. Ezen az alapon a két háború közötti művészet igen sok alkotóját s nemcsak képzőművészeket lehetne zsidónak nevezni. A szorongás, a valami végérvényesen elmúlt élménye nem a zsidó származásuk kizárólagos privilégiuma. Mint ahogy nem kell feltétlenül zsidó művésznek lennie valakinek, hogy antiszemita, filozemita, zsidók, nem zsidók annak tartásuk a művek „szellemisége” alapján. (Hogy ez a „szellemiség” mit jelent, soha senkinek nem sikerült értelmes érvekkel alátámasztva bizonyítani. Megérzések, vélekedések, hiedelmek alapján igen.)

Tematikusan alapon sem lehet elkülöníteni, ki zsidó és ki nem az. Sem az Ószövetség mint tárgyválasztás, sem a zsidó vallás motívumai, sem a zsidó valláshoz vagy népelethez kötődő témák nem jelenthetik, hogy zsidó művész, aki ilyeneket fest, vagy zsidó művészet, ami erről szól.

Nemcsak Fényes Adolf választott bibliai témát festményei számára, hanem Ferenczy Károly (*Ábrahám áldozata*, 1901; *Józsefet eladják testvérei*, 1900) és Csontváry is (*A panaszfal bejáratánál Jeruzsálemben*, 1904). Csodálatos, érzékeny rabbiportrékat festett Mednyánszky. Barabás Miklós kőrajzokon örökítette meg Zipser dr. székesfehérvári főrabbit és Rohona Friedmann főkántort.

A *C. Naplójából* köztudottan hívő katolikus Váli Dezső egy egész korszakában zsidó temetőket festett. Zsidó temető a témája Zilahy György, Kokas Ignác és O. Pap Gábor néhány képének is. (A századelőn Bardócz Árpád fest zsidó temetőket és templomokat.) Nemcsak a zsidó Anna Margit, a nem zsidó Balla Margit is ábrázolt gettókat, rabbikat. Még a holokauszt-élmény is megjelenik, nemcsak a zsidó Gedő Ilka, Román György, Kondor György grafikáin, Anna Margit festményein, hanem a nem zsidó Vilt Tibor szobraiban is.

Témájuk miatt a nem zsidó Mednyánszky, Barabás, Váli stb. festményei, Vilt szobrai a zsidó művészetbe tartoznak? Nyilvánvalóan a magyar művészettörténet részei, miként azok a 19. század eleji tolszvai, olaszliszka zsidó sírkövek, melyeken hasonló ornamentikák találhatók, mint a Kazinczy-, Kölcsey-emlékhelyeken, díszsírokon.

Amikor 1989-ben, a rendszerváltozás kínálta lehetőségekre azonnal reagálva, a zsidó vallásba betért Antalffy Mária festő és keramikus lakásában, a Magyar Zsidó Kulturális Egyesületen belül megalakult a Chagall Kör, meglepően sok építész, képzőművész, művészeti író, műgyűjtő vagy csak a képzőművészetet kedvelő hívő és nem hívő zsidó, fél zsidó, nem zsidó gyűlt össze, hogy feldolgozza a Budapesti Zsidó Múzeum máig feldolgozatlan anyagát, felmérje a zsinagógák és zsidó temetők helyzetét, kiállításokon mutassa be a zsidó művészeket és a zsidó témákat megjelenítő művészek munkáit. Részben az egyesület tehetetlenségén, a képzőművészet iránti közömböségén bukott meg sok lelkes ember ingyen ajánlott munkája. Részben azon, hogy eldönthetetlennek bizonyult, mi tartozik a magyar zsidó képzőművészetbe. Voltunk néhányan, akik mereven ragaszkodtunk a minőséghez (azaz Ámos, Anna Margit, Ország Lili igen, de... és itt nem írhatok neveket, hogy ki nem). Végül is sajnós a kezdeti lelkesedés alábbhagyott, az emberek lassan elmaradoztak, visszahúzódtak. Nem jött létre az a konferencia sem, amely a két háború közötti és a kortárs képzőművészettel foglalkozó művészettörténészek bevonásával kísérte volna megválaszolni a „Van-e és mit jelent a magyar zsidó képzőművészet?” kérdését.

A feladatot el kell végezni. A témák: 1. a holokauszt a magyar képzőművészetben; 2. az Ószövetség, a zsidó vallás hatása, jelenléte a magyar képzőművészetben; 3. a zsidó újságok, kiadványok képzőművészeti anyagának feldolgozása; 4. a zsidó vallás művészettörténete Magyarországon (zsinagógaépítészet, temetők, kegytárgyak, a zsidó ünnepek kellékei stb.). E munkák mellett azonban nem kerülhető el mindannak tisztázása sem, amit a tanulmányban próbáltam kérdések formájában megfogalmazni. „Rengeteget kell még tenni, hogy e kérdések megoldódjanak. Ehhez a munkához azonban több őszinteségre van szükség, mint amennyi idáig a zsidó irodalomban megnyilvánult.” (Polányi Mihály: *Zsidókérdés*)

A magyar zsidóság történetének korszerű tudományos feldolgozása – részmonográfiák, forráskiadványok, dokumentumgyűjtemények, Kohn Sámuel, Büchler Sándor, Venetianer Lajos, Scheiber Sándor mértékadó munkái ellenére – is hiányzik. Ez azonban nem lehet mentség a magyar zsidó képzőművészet történetének hiányára.

Első megjelenés: *Múlt és Jövő*, 1996. 1. szám

https://multesjovo.hu/wp-content/uploads/aitfiles/9/6/96_01-16snagy.pdf



Vajda Lajos: Felmutató ikonos önarckép, 1936. pasztell, szén, papír, 90x60. mgt.

KIÁLLÍTÁSOKRÓL, AMELYEKET RENDEZHETTEM I.

Amiben voltam szereplő... Tóth Tibor emlékére

DOI 10.35402/kek.2024.5.20

Az *Amiben voltam szereplő...* című sorozat első írásában az életemet, pályámat meghatározó Farkas István (1887–1944) festővel való, 33 éves korom óta tartó kapcsolatokról írtam. Most az általam rendezett kiállítások következnek. Az 1968. októberi rákosligeti Ország Lili-bemutatótól máig 110-115 kiállítást rendeztem, közülük sokat megnyitottam, s jó néhányhoz készült katalógus is, amelyet én írtam.

Azt hiszem, a sokféle munkám közül – egyetemi oktatás, kutatások, könyvek és tankönyvek írása, szerkesztése, tanszékvezetés és így tovább – leginkább kiállításokat szerettem rendezni. Meglehetősen kevés közöttük a felkérésre rendezett hivatalos, államilag támogatott tárlat, a legnagyobb részüket én magam szerveztem galériákban, klubokban, a magánszférában. Javarészt ingyen, kedvtelésből (hálát adva a sorsnak, hogy ezt megengedhettem magamnak), egy-egy művész iránti elkötelezettségből.

Tudatos válogatás, ösztönös elrendezés

Kiállítást rendezni 24 és 28 éves korom között tanultam Tóth Tibortól, Frank Jánostól, Körner Évától és kortárs festő barátaimtól. Nagyon tudatosan válogattam a művekből, s nagyon ösztönösen raktam a falak elé a földre a képeket. Egyetlen egésznek látni, s a kompozíciót (az együttes hatást) alkotó elemeknek tekinteni a műveket. A kiállítások rendezésekor többnyire boldog voltam. Mert kreatív. Meggyőződésem, hogy a kiállításrendezés szakma, szakmunka, nem is akármilyen. Hiszen ugyanazokból a képekből nagyon rossz kiállítás is létrejöhét, és kevésbé jó művekből is lehet egészen elfogadható összhátású kiállítást létrehozni. Hálás vagyok a sorsnak és mindazoknak, akik segítettek abban, hogy több tucat kiállítást rendezhettem, amire most, 70 évesen is tiszta öröm visszagondolni. (A megnyitótakat nem szerettem – nem a kiállított művekről szólnak, reprezentatív és kommunikatív funkciójuk van, ami persze fontos, csak másodlagos a képi üzenetekhez viszonyítva. De azt sem szerettem, ha más nyitotta meg, s én ott álltam a művész mellett, mint Bálám számára.)

Természetesen az általam rendezett kiállításoknak csak egy részéről írok – így is hosszúra nyúlik

majd ez a fejezet. Nem szakmai elemzések következnek, hanem személyes élményeim. Összegzés az életem, munkásságom egy részletéről, amelyről úgy vélem – túl azon, hogy a magam számára fontos áttekintés –, kortársaimnak és tanítványaimnak is adhat új ismereteket.

Szombat esték kortársakkal

Tóth Tibor (1923–2004) festőművész, rajztanár három hetente Rákosligeten egy lerobbant, lóistállószerű „szocreál” művelődési házban, a Képzőművészeti Lektorátus különleges engedélyével, egy-két napos bemutatókat tarthatott kortárs képzőművészek számára. A szombat esti rendezvényen – kiállításmegnyitó, majd utána többórás beszélgetés, vita a modern művészet szerepéről, jellemzőiről – a helyi baráti kör lelkes tagjain kívül az érdeklődő budapesti értelmiség 100–200 nagy tekintélyű tagja is jelen volt. A legkülönbözőbb szakmákból. És a fiatalok, az utánpótlás. Akkor még nem volt metró, és autója is nagyon keveseknek. Vonattal a Keletiből, vagy több átszállással – elszántnak kellett annak lennie, aki vállalkozott az oda-vissza útra.

Már másfél éve kísértem figyelemmel Tóth Tibor kiállításszervezői és -rendezői munkáját a XVII. kerületi Tanácshoz tartozó Dózsa György Művelődési Ház Művészetbarátok Körében (amire én Dombrovszky István Tuta szobrász és Csiba Éva iparművészeti főiskolás jóvoltából odakerültem, Tóth Tibor már több mint 60 bemutatót és nyolc műteremlátogatást szervezett). Tóth Tibor rendkívül türelmesen magyarázott gyakran provokatív, szakértelem nélküli, tanulásvágytól feszült kérdéseimre. Aztán 1968 szeptemberében kijelölte az első feladatokat, és ezzel egész életemre meghatározta az egyik útírányt. Nemhogy művészettörténet-diplomám nem volt, de semmilyen sem. Abbahagytam a különböző egyetemeket, szakokat, nem akartam értelmiségi lenni. A kiállításrendezés, a művészbemutató, a műterem viszont rendkívül vonzott. Egy új világ kapui kezdtek megnyílni előttem. Valami elkezdődött, ami azóta sem ért véget (24 éves voltam – most 70).

Ország Lili (1926. augusztus 8. – 1978. október 1.) Fiáth János utcai 30-32 négyzetméteres lakása.

Tele a saját festményeivel. Tóth Tiborral mentünk, de rám bízta a válogatást. Mint ahogy a rendezést is. Majd később a képeket egyedül kellett visszazárolnom (hogy a szervezést és a technikai teendőket is megtanuljam).

Ország Lili különös, nehezen megközelíthető lényéről, óegyiptomi szépségéről, szokatlan irracionálisáról, rendkívüli érzékenységről, átfogó műveltségéről és okosságáról sokan sokféleképp írtak azóta. Az ágy szélén kuporogva, figyelve, ahogy elrakja a visszavitt képeket, azonnal tudtam, hogy leendő életem meghatározó emberével találkozom. (Ha bárki megkérdezné – volt tanítványaim gyakran megtették –, ki volt rám legnagyobb hatással életem során, gondolkodás nélkül válaszolhatnám: Ország Lili. És csak utána sorakoznának a többiek: gyerekkori pszichológusom, máig barátom, a 89 éves Pártos Magda; az analitikusom, majd haláláig barátom, dr. Székács István; és paraszt nagyapám, a 88 évesen meghalt id. Nagy József. Ország Lili fiatalon, 1978-ban, 52 éves korában halt meg. Feladta. Mégis, máig meghatározó hatású számomra.)

Nehezen felfogható ellentmondások: egy kicsi lakás, gyakorlatilag egyetlen tér, egy alacsony, kortalan, magányos asszony – és a festmények időbeli és térbeli távassága, szinte követhetetlen szellemi horizontja, megfeythetetlen gazdagságú rétegzettség. Egy puritán ágy, egy karosszék, egy keskeny asztal (rajta Kafka fekete-fehér fényképe), könyvek, festőállvány, fehér falak és számos festmény, számtalan grafika, kollázs.

Addig csak Dombrowszky István Tuta (1945–1969) Keleti Károly utcai műtermében, Tóth Tibor rákoshegyi családi házában és Illés Árpád (1908–1980) Majakovszkij (Király) utcai lakásának műteremrészében voltam. Az Ország Lilinél tapasztaltak olyan heves érdeklődést váltottak ki belőlem, hogy még abban a hónapban, azaz 1968 októberében megkerestem, meglátogattam Bálint Endrét a Rottenbiller utcában; Gadányi Jenő (1896–1960) és Bene Géza (1900–1960) özvegyét; Schéner Mihályt; Kürthy Sándort; Ágh Aikelin Lajost; Pauer Gyulát; Hencze Tamást; Kováts Albertet; Németh Gézát; Kecskeméti Kálmánt; Váli Dezsőt – 13 művészt egyetlen hónap alatt, az emlékkönyvem tanúsága szerint. (Az emlékkönyv: barna bőrbbe kötött papírlapok. Egy nyomdász barátom, Báder Gyuri készítette, hogy a megismert festők és szobrászok írjanak bele, s egy kis méretű munkájukat beleragasssák. Vagy rajzoljanak bele.) Talán másokat is felkerestem, de ez nincs dokumentálva.

Mindent a képről

Ország Lili rákosligeti bemutatóját mestere, Bálint Endre (1914–1986) nyitotta meg, igen igényes közönség előtt (Tábor Béla, Mándy Stefánia, Vajda Júlia, Rácz István, Papp Oszkár, Kolozsvár Ernő, Passuth Krisztina, Gábor Eszter – kis fekete-fehér fotókról azonosítom a jelenlévők töredékét). Az előző évben, 1967-ben a székesfehérvári István Király Múzeumban volt első itthoni bemutatkozó kiállítása. Előtte 1966-ban, David Giladi izraeli nagykövet jóvoltából, Tel-Avivban, a Hadassza Kalckin Galériában láthatták a munkáit. Ez az időszak írásos képeinek korszaka. Válogattam a korai szürrealista képekből és az ötvenes évek közepének úgynevezett ikonos periódusából is, a hangsúly azonban a héber, kopt, perzsa, ógörög betűkből építkező, barna monochrom olajfestményeken volt. „A betű a szimbólumok szimbóluma” (Paolo Santarcangeli). Az írás az ókori keleti népek szerint isteni eredetű.

Nemcsak a betűszimbolikáról nem tudtam semmit, hanem általában a szimbólumokról, jelképekről, jelekről, metaforákról is alig-alig. Ország Lili képépítő betűinek hatására intenzív és extenzív olvasásba, tanulásba kezdtem (Jung, Fromm, Cassirer, Mircea Eliade, Ferguson, Gersom Scholem, Panofsky és így tovább), s ez mindig így volt ezután, minden újabb festői életmű befogadása, a műteremlátogatási élmények után. Habzsoltam a 20. századi és a kortárs képzőművészetről olvashatókat (egy idő után a Múzeum körüli antikváriumban már félretették nekem az akkor újdonságnak számító francia Skirakiványokat). Mindent szerettem volna tudni a Képről, mindent a művészi alkotásokról, az őket létrehozó kreatív emberről, ezért egyszerre kezdtem bele a művészettörténetbe, a filozófiába, a pszichológiába, a szociológiába – valamennyi perze eljutottam a hosszú évtizedek alatt. Mint egy belülről vezérelt és megállíthatatlan tank, vagy buldog – vagy ki tudja, mi lenne a pontos hasonlat. És nagyon is éreztem: minél több műterem, kiállítás, múzeum, képnézés kell, mert ezek segítenek megtalálni, amit keresek. Ország Lili 1968 októberétől évekig meghatározta az olvasmányaim irányát is: olvastatott velem Kafkát és a kabbalát, Tábor Bélát és szürrealizmust, írástörténetet és Egyiptomot. Bemutatott Németh Lajos művészettörténésznek, aki a tanárom, mesterem lett (ő irányított a művészetszociológiához: Francastel, Bourdieu, Hauser és a többiek).

Ország Lili közelében

A hosszú beszélgetésekbe, elemzésekbe torkolló rákosligeti bemutató után – mint már írtam – egyedül mentem vissza a kiállításon bemutatott képekkel Ország Lilihez. Hallgatagon ültem az ágy szélén, menekülésre készen. Aztán ő megszólalt, és hosszasan rólam beszélt. Olyanokat a gyerekkoromról, a származásomról, a közelmúltról, amiket senki sem tudhatott. Hogy közeledik a születésnapom. Hogy életformát kell váltanom. És így tovább.

Minél több kiállítást akartam rendezni. Minél több műterembe menni minél többször. Írni képekről, festőkről. Ország Lili még arra is rászoktatott, hogy zajos, büdös kocsmákban is tudjak írni. Az írás belülről történik, mondta, akár csak a festés. Amíg zavar a külvilág, nem az írásban vagy jelen, hanem a külsőségekben.

A Diósgyőri Vármúzeum középkori rondellájának kazamatájában 1972. július közepén a nehéz, széles, erőteljes kvadrátkövekre rakhattam ki barna írásos képeit és a *Római falak* sorozatot: olajképek papíron, 34 darab. Keret nélkül. Végig ott volt, amíg rendeztem a kiállítást. Németh Lajos nyitotta meg, akinek két év múlva, 1974-ben jelent meg könyve Ország Liliről a *Mai magyar művészet* sorozatban. A katalógust én írtam, benne 10 reprodukció. Ma is vállalom. (Megjelent a *Napjainkban* 1972. szeptember 4-én egy írásom: *Kő, köváros, falak, betűk, jelenvaló múlt*. Ország Lili kiállításáról. Aztán 1974-ben a *Magyar Építőművészetben*. Másfél évtizedig semmi, majd nyolc írás 1989 és 1993 között, a monográfiáig, mely 1993-ban jelent meg az Arthis Kiadónál. Ma is elfogadhatónak tartom a könyvet, és ma is az írásos képeket gondolom a legjelentősebbeknek és a legeredetibbeknek.)

Aztán 1998-ban volt közgazdász tanítványom, Mélyi József művészettörténész meghívására Berlinben, a Haus Ungarnban rendeztem Ország Lili-kiállítást, amelynek megnyitóján jelen volt leendő unokáim mamája és az „Arnolfinik”, Horváth Ira és Zsubori Ervin. Majd egy másik tanítványom, a miskolci Szoboszlai Lilla felkérésére 2003 októberében a Miskolci Galériában *Requiem* címmel, Ország Lili halálának 25. évfordulója alkalmából. (Lilla résztvevője volt három és fél évtizedes tanári pályám talán legjelentősebb szemináriumának, amelyet *A hatvanas évek. Pilinszky János, Ország Lili, Kurtág György* címmel tartottam a Miskolci Egyetemen.) Aztán 2004-ben Londonban a Leighton House Museumban Gergely Marianne művészettörténész ajánlásával. (Az édesanyja, Szilvitzy Margit

textilművész jó barátom volt, írtam is a grafikáiról az *Élet és Irodalomban*. Majd 2012-ben és 2013-ban a fia, András a demonstrátorom volt a Műegyetemen, a munkahelyemen; csak a vége felé derült ki, hogy a mamáját és a nagymamáját régóta ismerem, és a nagyapja, Gergely István rektor meghívására tanítottam évekig az Iparművészeti Főiskolán.) A londoni kiállítást Bogyay Katalin, a londoni Magyar Kulturális Központ igazgatója és Daniel Robbins, a Leighton House kurátora szervezte.

Rákosligettől Rómáig

Rákosliget, 1968: Ország Lili 42 éves volt, én 24; Diósgyőri Vármúzeum, 1972: Ország Lili 46 éves, én 28; Berlin, 1998: Ország Lili már húsz éve halott, én 54 éves; Miskolc, 2003: ő negyedszázada halott, én 59 éves. (A miskolci tárlat azért is volt számomra fontos, mert megidézte az 1972-es diósgyőri kiállítást, amelynek előkészületeinél és zárásakor az akkor még nagyon fiatalos, szorongásai, melankóliái ellenére is energikus, már a *Labirintus*-sorozatra koncentrált Ország Lili intenzíven, aktívan jelen volt. Másrészt 1991 és 1996 között a Miskolci Egyetemen művészetszociológiát tanítottam leendő szociológusoknak. Nagyon jó volt a miskolci hallgatókkal együtt dolgozni, ám a Széchenyi Professzori Ösztöndíjam miatt abba kellett hagynom.)

London, 2004. július: a 60. életévem (eljött segíteni az egész addigi életemet születésekor megváltoztató, akkor 16 hónapos unokám, Samu apukája, akivel a napokig tartó munka után esténként jókat barangoltunk Londonban). A Leighton House Museum környéke (Holland Park, Chelsea); az épület (1866 és 1895 között épült, angolvörös téglából, George Aitchison építész professzor tervei alapján); a belső terek (viktoriánus, klasszicizáló és orientalista); a perzsa és arab műtárgyak, csempék; a preraffaelita műgyűjtemény – mindez különös közeget kínált a monokróm, képi eszközeiben visszafogott, ugyanakkor gazdag jelentésrétegű Ország Lili-festményeknek. Betűtöredékek, falak, idő, történelem a magyar művész munkáin. Arab csarnok a múzeumban. Az épületben még egy 14. századi csempe is látható, és 16. századi török csempék. A lépcső mögötti fal ragyogó azúr és kobaltkékje Ország Lili számos képein szintén feltűnik (*Történelmi mozaik, triptichon*, 1970; *Kék tükrök háza I.*, 1974). Aki az emeleti kiállítótérbe igyekezett, ezek előtt a kék csempékből összerakott falak előtt haladt felfelé. Frederic Leighton (1830–1896) festő, szobrász,

akinek a múzeum a nevét viseli – egyébként az első angol festő, aki még életében főúri címet kapott –, ebben a látványos, színpompás, háromszintes házban élt és alkotott. Egykori stúdiójában volt a kiállítás. A falakhoz illeszkedve alacsony padosorok, ezért szokatlanul alacsonyra rakattam fel a kiállított műveket, és szorosabbra, mint szoktam. Elmondhatatlan hatása volt ebben a 19. század végi angol környezetben. A megnyitón meglepően sokan voltak (nem magyarok). Úgy éreztem, ezzel a kiállítással lezártam az én Ország Lili-történetemet. Hiszen ezt nem lehet felülmúlni... Az angol nyelvű katalógus is méltó lett Ország Lilihez.

Majd 2007-ben váratlanul felkérést kaptam, hogy rendezek kiállítást Rómában az Accademia d'Ungheriában (Magyar Intézet) női festőkből. Az olasz Alessandra Giovannit ők választották, az ő művei kerültek a legfelső terembe. Mivel az előző évben ugyanitt Farkas Istvánnak rendeztem kiállítást, azonnal Kohner Idára (1895–1945), Farkas István feleségére gondoltam. Az ő műveiből, főleg gyerekei számára készített grafikáiból válogattam az első terembe. A nagy terembe természetesen Ország Lilitől. A *Requiem hét táblán, elpusztult városok és emberek emlékére I–VII.* (1963) szintetizáló főművet is sikerült kölcsönkérni a Kiscelli Múzeumtól a kiállításra, és ugyancsak tőlük egyik kedvencemet, a *Vízió (Prágai zsidó temető)* című papírra festett olajképét. Harmadiknak, kortársként, az Ország Lilihez szellemileg sok szálon kötődő Mózes Katalin (1951–) festményeiből válogattam, akinek egyébként szintén 2006-ban, Óbudán, a Budapest Galéria Kiállítóházában rendeztem életmű-kiállítást. A Francesco Borromini (1599–1667) barokk építész tervezte Palazzo Falconeriben, a gazdag kereskedőcsalád palotájában a szobák, így a földszinti kiállítótér mennyezetét is pompás freskók és stukkók díszítik. A ház homlokzata a mindig zöld Tiberisre néz. Ország Lili egyik kedvenc római utcája volt a rendkívül szép, esztétikus, hosszú Via Giulia, ahonnan a palota bejárata nyílik.

A mérleg: öt önálló kiállítást rendezhettem Ország Lili műveiből, s két csoportos kiállításon szerepeltettem munkáit. Hálás köszönet érte mindenkinek, aki ehhez hozzásegített!

Megerősített választások

Most – súlyát tekintve – Farkas Istvánnak kellene következnie, ám neki későn, már a nagymonográfia megjelenése után, 1996-ban rendeztem kiállítást

(Berlin, Haus Ungarn). Majd visszatérek hozzá, de most inkább a kezdetekhez.

Rákosligeten 1968-ban a velem egyidős, azaz akkor 24 éves Németh Géának, Bálint Endre egyik kedvenc tanítványának rendeztem kiállítást (mindketten kezdők voltunk, nagyon fiatalok és kívüllők, de magabiztosak a jövőnkét illetően. 1970-ben az Eötvös Klubban rendeztem tárlatot neki, valamint Váli Dezsőnek és Péter Vladimírnak. Aztán több mint két évtizedes szünet után még hatot. A legutolsót 2014 októberében, az általa alapított Artézi Galériában (lásd erről: *Egy elemző művész döntései*, Arnolfini Szalon, 2014. október 20.). 1969-ben egy *Progresszív törekvésű festők és szobrászok* című kiállítást mutathattam be, amelyhez stencilezett, rossz minőségű papíron – mai szemmel furcsa, magabiztos, kissé nagyképzű, elbizakodott – szöveget is írtam. Tudniillik megingathatatlanul bíztam abban, hogy miénk a világ – minden bezártság, elzártság, bornírt kultúrpolitika és a nevetésesen ódivatú támogatott képzőművészet ellenére. Minket épp csak megtűrttek, de ez nekünk elég volt, hogy higgyünk magunkban, egymásban és a jövőnkben. Akiket bemutatam, akkor még fiatalok és ismeretlenek. Ma ők a kortárs magyar képzőművészet jeles alkotói, többen közülük a nemzetközi szcena szereplői is. Ország Lili, Anna Margit, Bálint Endre, Korniss Dezső, Schaár Erzsébet – a klasszikus avantgárd – erősítettek a választásaimban. És bíztak bennem.

A következő években, 1968 és 1971 között az Eötvös Klubban, a Fiala Művészek Klubjában, a KFKI-ban, a Hazafias Népfrontnál, a Műegyetem kollégiumaiban rendeztem underground kiállításokat (Dombrovszky István Tuta, Illés Árpád, Pauer Gyula, Donáth Péter, Kovács Albert, Váli Dezső, Németh Géza, Gerlóczy Sári, Cerovszki Iván és így tovább). Kapcsolódhattam volna a balatonboglári kápolnatárlatokhoz (Galántai Györgyöt is 1968 és 1970 között ismertem meg, Csáji Attilát, Papp Oszkárt, Illyés Istvánt, Csutoros Sándort, Harasztj Istvánt, Türk Pétert is). Szintén csatlakozhattam volna az iparterveszekhez, hiszen Hencze Tamás és Pauer Gyula 1968 októberében, Bak Imre és Nádler István 1969 novemberében, Keserü Ilona 1969 decemberében, Lakner László 1970 januárjában írtak, rajzoltak és ragasztottak egy-két művet az emlékkönyvembe, a személyes kapcsolat tanúsításként. Akkor Nádler és Keserü munkái nagyon közel álltak hozzám, Bak Imrével évekig beszélgettünk, Laknert meg kifejezetten megkedveltem. És mégsem... Az általam igen nagyra becsült profi művészettörténész, Körner Éva (1929–2004) a modern

művészetek, az avantgárd hiteles szakértője is őket favorizálta. Kiemelkedően tehetségesnek, gondolkodó, tájékozott és szimpatikus embereknek tartottam az úgynevezett ipartervesek egy részét. (Iparterv I: 1968. december; Iparterv II: 1969. október – az Iparterv Deák utcai épületében mindkét kiállításon tíz művész szerepelt, és még további négy, akik csak a másodikikon vettek részt. A Szombathelyi Képtár 1998-as kiállításán a magyar neoavantgárd első generációjának nevezték őket.) Közülük többeket kedveltem, de nem egyértelműen állt közel hozzám, amit létrehoztak. Tetszetek, főleg szembenállásuk a hivatalos kultúrpolitikával, de számomra szűkös, leegyszerűsített és kissé hideg volt a világuk.

Pedig szerettem Piet Mondrian geometrizmusát (igaz, főleg az első amszterdami utam, 1978 után, amikor is megértettem, hogy az a különleges szerkezetű és konstruktív épületekből álló város a háttér Mondrian világképének – neoplaszticizmus – és ebből következő festészetének). Ma is szeretem képszerkesztését, szikár műveinek arányait és ritmusát, kontemplativitását. Közel áll hozzám Kandinszkij 1910 és 1920 közötti absztrakt periódusa (*Improvizációi és Kompozíciói*). Mark Rothko (1903–1970) ma is a legkedvesebb festőim egyike, pedig csak két-három színfolt – de milyen! szakrális, transzcendens –, néhány archaikus forma, könnyed ecsetvonások, természetes anyagok. Szóval nem a geometrikus absztrakt művészettel, nem a konstruktivizmussal, de még csak nem is az úgynevezett geometrikus újabsztrakttal voltak problémáim (igaz, a minimalizmus és a hard edge nem vonzott, kevés volt számomra, ám bár kétségtelenül esztétikus). És abban is biztos voltam, hogy a fiatal magyar absztraktoké a jövő! Aktivitásuk, a nemzetközi kapcsolatok építése, intellektuális komolyságuk, imponáló felkészültségük egyértelművé tette, hogy az idő nekik dolgozik, még ha a hatvanas–hetvenes években a szocialistának nevezett kulturális közeg ellenállt is, nem fogadta be őket. Volt bennük meggyőző erő, szokatlan összetartás, számomra sugárzott belőlük, hogy öregkorukra a mi időnk klasszikusai lesznek. És mégsem...

Csoportok helyett magányos életművek

Valójában soha semmilyen csoporthoz nem vonzódtam, és nem akartam tartozni. Inkább a magányos, periferikus életművek vonzottak – az „öregek” és a kezdők közül is. A sors érdekes próbát kínált: 2004-ben Detrekői Ákos (1939–2012), a BME széles látókörű rektora, geodéta, térinformatikus, aki

kifejezetten kedvelte a neoavantgárd művészeket, megkért, hogy az egyetem aulájába rendezek egy kiállítást az egykori ipartervesek munkáiból. Akkoriban a BME tanszékvezető egyetemi tanára (Szociológia és Kommunikáció Tanszék) és intézetigazgató (Társadalomelméleti Intézet) voltam. Lelkesen vállalkoztam a számomra is kihívást jelentő kiállításra. A kiváló intellektusú művészetpedagógus és festő, Maurer Dóra és férje, Gáyor Tibor – aki a Műegyetemen szerzett építészdipломát – szívesen segített, de a többiek is készségesen kölcsönöztek. Egyetlen festő nem adott művet: Molnár Sándor. (Mért épp én rendezem a kiállítást, kérdezte jogosan.) A kiállítók 2004-ben már számos állami kitüntetéssel, nemzetközi elismertséggel, róluk szóló könyvvel rendelkeztek. Vonzó, érdekes, látványos lett a tárlat. A hallgatóimat is kifejezetten érdekelte. A rektor örült. (Egyébként a BME oktatói klubjában még abban az évben kiállításokat rendeztem Zsubori Ervin és Gábor József elektrografikáiból is; mindkettőt Detrekői Ákos nyitotta meg.)

Engem a kiállítás megerősített: jól döntöttem a hetvenes évek elején. Ez nem az én világom, még ha könnyen eligazodom is benne, és jól érzem magam az esztétikus, racionális, tiszta, rendezett, igényes művek között (azóta is a tanszéki szobámban nézhetem Maurer Dóra egy mély terű, kozmikus asszociációkat keltő, okos, gondolkodtató geometrikus absztrakt festményét). Számomra a világ kaotikusabb, bonyolultabb, zaklatottabb, érzelmekkel, indulatokkal telítettebb, disszonásabb, amelyben az általam kedvelt művészek, művek segítenek eligazodni valamennyire.

Pestimrei megnyitó, Kurtággal

Rendszeresen találkoztam műtermében 1968 és 1971 között a nálam három évvel idősebb, dinamikus és provokatív Pauer Gyulával (1941–2012), aki tagja volt a Szürenon Csoportnak (szürrealizmus és nonfiguráció). Közel laktunk egymáshoz: ő egy pestlőrinci panelházban, ahol egy alagsori helyiséget bérelt kísérletező plasztikai munkáihoz, én a Kistex gyár mellett, egy családi ház padlásteréből leválasztott albérletben (WC az udvarban), örökös gépi zajokban. Az emlékkönyvembe ragasztott fekete-fehér fotóján elszánt, akaratos, tudatos fiatalember. A Szarvason készült tusrajz szoborterv (1968) mellett egy idézet, határozott kézírással: „Minden szárnycapás, küzdelem, szabadság.” Tudtam, hogy rendkívüli plasztikai tehetség – tágas előtte a jövő. *Pszüdo-kiáltványát* (1970) is elfogadtam. Szobrot

is kaptam tőle. (A hetvenes évek végéig követtem pályáját, aztán már nem.)

Pauer Gyulának is több kiállítását rendeztem 1969 és 1971 között, többek között a Pestimrei Művelődési Házban, ebben a világvégi hodályban, ahol népművelőként dolgoztam. És ahol például Bálint Endrének is rendeztem 1969-ben tárlatot, amelyen Kurtág György (1926–) és Kurtág Márta (1927–)¹ zongorázott a megnyitón, egy olyan zongorán, amely évek óta nem volt felhangolva. Mégis, tenyérnyi irodámban Kurtág György azt mondta: „Ez itt egy darab Európa.” Ehhez igyekeztem tartani magam minden további munkahelyemen és otthonaimban. Akkor már Bartók mellett zeneszerzőként Kurtág állt a hozzám legközelebb (*Bornemisza Péter mondásai*, 1963–1968; *Egy téli alkony emlékére*, 1969).

Avantgárd a Várban

Az 1969 és 1973 közötti időszakban általam rendezett 25-30 kiállítás közül számomra a legfontosabb a Várban volt, 1969 áprilisában a Szentháromság terén, a Műegyetem kollégiumában (ezen a tárlaton találkoztam a mérnökhallgató Detrekői Ákossal – jóval későbbi rektorommal –, aki az ösztöndíjából vásárolt a fiatal avantgárdoktól). A rendhagyó bemutatón nemcsak festmények, grafikák (Donáth Péter, Fodor József, Karátson Gábor, Kováts Albert), hanem építészeti tervek (Metz Beatrix, Morlin Ákos) és kézírással, nagy méretű papíron versek (Bálint István, Bálint Mariann, Tábor Ádám) is szerepeltek. Házilag sokszorosított, ám fontos katalógusban ismerttettem a fiatal résztvevők addigi életútját. Mindegyiküktől egy-egy reprodukció szerepelt benne, a fedőlapon Metz Beatrix tervrajza. Donáth Péter (1938–1996) Halász Péter színházának díszlet- és jelmeztervezője, filmes, képrelief-készítő, koncept művész. (1969-ben az Eötvös Klubban is rendeztem kiállítását Cerovszki Iván szobrásszal, Dobos Emőke festővel – aki érzékeny, lírai művei ellenére, vagy tán épp azért, pszichológus lett – közösen; 1970-ben a Műegyetem Schönherz Zoltán Kollégiumában Dobos Emőke, Dobos Sándor és Németh Géza képeivel, Szávost Katalin kerámiáival együtt mutattam be a munkáit.) Karátson Gábor (1932–)² akkori tojástempera, fára ragasztott vászonra, gesso alapozással készült, nagy méretű, szürreális, különös, lírai telítettségű képei közel álltak hozzám (a későbbiek nem).

¹ Elhunyt 2019-ben. (A szerk.)

² Elhunyt, 2015-ben. (A szerk.)

Kováts Albert (1936–) hatvanas évek végén festett mágikus tájai megidéztek bennem a már akkor is legkedvesebb festőmet, Paul Kleet és Vajda Lajost. Kedveltem, ahogy dolgozott. Akkor is, ma is. Már megkezdte az ironikus, groteszk, hatalomellenes, fontos Übü-sorozatát (2006-ban nyitottam meg kiállítását az Art9 Galériában). Metz Beatrix (1944–) főépítész Sopronban (ha ő az, akit kiállítottam), vagy talán Németországban. Merlin Ákos is építész (ő szerepelt azon a csoportos bemutatón is, amelyet 1969 októberében rendeztem a Rákosligei Művelődési Házban. Résztvevők még: Bicskei Gábor, Cerovszki Iván, Dobos Emőke, Dobos Sándor, Donáth Péter, Kecskeméti Kálmán, Molnár Péter, Németh Géza, Péter Vladimir és Váli Dezső. Válinak ez volt az első szereplése nyilvános kiállításon).

Metz Beatrix 1968-ban készült diplomatervéből került be egy részlet a katalógusba (Ravatalozó és halotthamvasztó a győri temetőben). Morlin Ákostól (1944–) a Badacsonytomaji Idegenforgalmi Központ beépítési tervéből egy részlet. Bálint István (1943–2007) Bálint Endre festőművész fia, költő, író, rendező, színész Budapesten és New Yorkban (apjával közös sírban a Farkasréti temetőben). Szeretem a verseit (*Arthur és Franz*, 1972). Az emlékkönyvembe írt verse sokszor, sok megtorpanásomban segített. Mint ahogy az Eliot-idézet is, amelyet a kiállításon versével szereplő Tábor Ádám (1947–) költő, esszéíró, kritikus jegyzett be. Nagyon sokszor tolt fel bennem az elmúlt évtizedekben a katalógusban szereplő Bálint István versének – *Lovagkor vége* – első sora: „Állunk sisak levéve.” És Bálint Mariann *Menekülj* című versének utolsó sora: „Fénylő kapud örökre zárul.” És Tábor Ádám *Áldomásából*: „álmodó arcú barátok... állunk a fényözönben táruul a hajnali tájék”. Istenek, hová lettetek álmodó arcú barátok? Barátaim.

A Várban rendezett kiállítást Mándy Stefánia (1918–2001) művészettörténész, költő, műfordító nyitotta meg, Tábor Ádám anyja, akivel 1969 márciusától gyakran beszélgettünk a magyar avantgádról, az Európai Iskoláról, Vajdáról (ő írta az 1983-ban megjelent nagymonográfiát Vajda Lajosról). A megnyitón magnószalagról magyarországi ősbemutatóként elhangzott Eötvös Péter (1944–)³ elektronikus kompozíciója magyar népmesékre. (Ma csak ámulok egykori fiatal önmagamon. Honnan tudhattam 25 évesen, hogy kik a jó, fontos, figyelemre méltó festők, és kik nem azok? Anna Margittól Gedő Ilkán, Fekete Nagy Bélán, Korniss Dezsőn át Vaszkó Erzsébetig az idősebb korosztályban, és nem

³ Elhunyt 2024-ben. (A szerk.)

sorolom az akkori fiatalokat. Ez hagyján. De honnan a pokolból voltam biztos abban, hogy Kurtág és Eötvös a legjobb zenészek?! Ma is kettejükét kedvelem leginkább.)

Ha az életem abban az irányban halad tovább, ahogy 1968 és 1973 között – azaz underground kiállítások, intenzív műterem-látogatások, műkritikák, interjúk művészekkel periferikus újságokban (*Vasi Szemle, Életünk, Napjaink, Magyar Építőművészet, Nagyvilág* stb.) –, akkor a várbélihez hasonló kiállításokat rendeztem volna, vagyis szabálytalanságokat, szokatlanokat, tematikusakat, több művészeti ág összekapcsolásával. Soha nem vonzottak a performance-ok, de a sokféleség, a különböző másságokban rejlő azonosságok igen. (Azt hiszem, ez a kis házilag kivitelezésű katalógus a kedvencem – az elegáns londoni Ország Lili- és az igényes kivitelezésű budapesti történeti múzeumbeli Farkas István-katalógusokkal összehasonlítva érzékletesen mutatja, honnan és hogyan indultam 25 évesen, és hova, meddig jutottam 52 éves korom felett.)

Mérei-megnyitók Miskolcon

Sikerült még 1972-ben a Miskolci Galériában *Tér és idő, Film és festmény* címmel rendhagyó kiállításokat rendeznem. A címek pontosan jelzik a kiállított képek, szobrok és filmek közvetítette mondandómat. A miskolci napilapokban tiltakoztak, a pesti underground fiatalok körében viszont sikere volt. Egyébként mindkettőt Mérei Ferenc (1909–1986) műhelyteremtő szociálpszichológus, gyerekpszichológus nyitotta meg (akitől a Rorschach-tesztet tanultam azzal a céllal, hogy festőkkel készítek felvételeket, és a Tanár úr irányításával, az általa kidolgozott értékelési rendszer szerint kvantitatívan értékeljem őket).

Mérei Ferencet annak idején Gerlóczy Sári (1931–) festő, grafikus, jelmeztervező (orvosprofesszor-feleség nagyasszony, négy gyermek anyja) közvetítésével ismertem meg, akárcsak Kurtág Györgyöt, Bódy Gábort, Hajas Tibort – és még több tucat festőt, zenészt, pszichiátert, írórt. Valamint az ő jóvoltából az akkor még a Gerlóczy-gyűjteményben lévő *Magányos cédrust* Csontvárytól – összezártak vele a lakásban kétszer egy napra. (Erről még dadogni sem tudok.) Gerlóczy Sári akkor még szinte ismeretlennek számító képzőművész volt, távol a hivatalosságtól. 1970-ben a Helikon Galériában és Szentendrén rendeztem kiállításait, írtam hozzájuk katalógust. Ezeket is Mérei Ferenc nyitotta meg, aki a műveken ábrázolt bonyolult

emberi kapcsolatok, hálózatok, kapilláriarendszer miatt tartotta fontosnak – s nemcsak esztétikailag, hanem pszichológiailag is elemzendőnek – Gerlóczy Sári munkáit. A Miskolci Galériában és ugyancsak Szentendrén 1973-ban is rendeztem kiállítást öntörvényű, meghökkentető műveiből.

Kutatás a Nemzeti Galériában

Mindössze két kiállítást rendeztem 1971-ben (az előző években hatot, kilencet). Még hozzá a Nemzeti Galériában, akkor még a Kossuth téren. Senki sem értette, miért engedélyezte Pogány Ö. Gábor, a nagy hatalmú főigazgató. Az első *Magyar festészet 1800–1945* címmel április 10-e és május 1-je között, a második *Kortárs magyar képzőművészet* címmel október 2-a és október 24-e között volt látogatható. Az előbbin 60, az utóbbin 70 mű szerepelt. Egy múzeumszociológiai kutatássorozatba illeszkedtek, amely Vitányi Iván (1925–),⁴ a *Valóság* szerkesztője, illetve az általa fiatal kutatókból létrehozott kultúra- és művészetszociológiai csoport munkája révén és a minisztériumi Múzeumi Főosztály támogatásával folyt (Budapesti Történeti Múzeum, Mezőgazdasági Múzeum, Keszthelyi Helikon Múzeum stb.). A kétszer két hét alatt nemcsak a Nemzeti Galéria látogatóit kérdeztük meg kérdőívvel, szociológiai tesztekkel és az általam kidolgozott, a képbe fogadási folyamatokra irányuló módszertani anyagokkal, hanem szerveztünk olyan, alacsony iskolai végzettségű emberekből álló csoportokat a kiállítások megtekintésére, akik általában nem jártak múzeumba (például az Egyesült Izzóból és a Lőrinci Fonóból). Erről a két tárlatról talán még írok, ha majd a művészetszociológiai kutatásaim sorra kerülnek.

A kortárs kiállítás reveláció volt. Többeket sosem sikerült arról meggyőzni, hogy a kutatásom nem csak ürügy volt ahhoz, hogy 1971-ben (!) bemutathassam a Nemzeti Galériában Anna Margitot, Bálint Endrét, Korniss Dezsőt, Ország Lilit, Papp Oszkárt, Vajda Júliát, Bak Imrét, Keserü Ilnát, Kováts Albertet, Lakner Lászlót és a többieket, a hivatalos kulturális politika által nem támogatott művészeket. Annak, hogy a kiállításon két-három alkotással szereplő alkotóknak mennyire fontos volt ez a részvétel, ékes bizonyítéka: azok is szerepeltek életrajzukban, akik a nyolcvanas évektől számos csoportos kiállításon vettek rész itthon és külföldön.

Ezt a kiállítást 1972-ben a Miskolci Galériában is megismételhettem, a hozzá kapcsolódó

⁴ Elhunyt 2021-ben. (*A szerk.*)

kutatásokkal együtt. Hat tárlatot rendeztem Miskolcon, majd 1973-ban hármat (Anna Margit és Ámos Imre, Bálint Endre, Gerlóczy Sári). Fekete-fehér katalógusok is készültek, Anna Margitról és Ámos Imréről én írtam (1971-ben jelent meg az első könyvem: *Anna Margit – Mai magyar képzőművészet* sorozat). Bálint Endre megbántódott a kiállításáról írt – és a megjelenés előtt neki elküldött – kritikámon, mert megírtam, hogy miközben a hatvanas évek magyar képzőművészetének kiemelkedő, iskolateremtő alkotója (az *Itt már jártam valaha* című munkája azóta is a legkedvesebb festményeim egyike), a grafikai egyenetlenek, némely nyomatot nem volna szabad sem kiállítani, sem elajándékozni, mert színvonalatlanok, felületesek, méltatlanok a nagy művészhez. Bálint hosszú levelet írt, amelyben elmagyarázta, hogy megjelenethetem az írást, de számolnom kell a következőkkel. Azt mondják majd, hogy az eddigi underground kiállítások aktív szervezője most beállt a sorba, és megtámadja az avantgárd képzőművészet képviselőjét.

Nehéz levél volt, és nehéz döntés. Az írást nem jelentettem meg. És a kritikák, beszámolók, interjúk közlését is abbahagytam. Ha nem lehet megírni, amit szeretnék, akkor inkább nem. Így ért véget életem 1968 és 1973 közötti intenzív szakasza. Több kiállítást sem akartam rendezni. Nagyon fájt, de így kellett tennem. Amikor már döntöttem, kikértem Ország Lili és Anna Margit véleményét Bálint leveléről és a döntésemről. Nem értettek egyet velem, szerintük helyes, hogy nem tettem közzé a Bálintról írottakat, de mindenképp biztattak addigi tevékenységem folytatására. Kérlelhetetlen voltam, konok, mint annyiszor hosszú életem során (és erre ma már cseppet sem vagyok büszke). De azt hiszem, nem volt más választásom, ha következetes akartam lenni önmagamhoz.

Vitányi Iván 1973 szeptemberétől felvett tudományos munkatársnak a Népművelési Intézetbe, amelynek igazgatója lett. Hét évet dolgoztam a Kultúrakutató Központban, aztán 1980. január 1-jétől hét évet a Tömegkommunikációs Kutató

Központban. 1973-ban végre lett diplomám (29 évesen), 1975-ben doktoráltam művészettörténetből (31 évesen). 1973 és 1980 között egyetlen kiállítást rendeztem, Nagyatádon (külön történet). 1981 és 1986 között összesen nyolcat az akkori baráti kör tagjainak baráti unszolására (Irsa Katalin, Molnár Icsu István, Szanyi Péter, Varga Éva, Váli Dezső). Ebből kettőt a Marx Károly Közgazdaságtudományi Egyetem Rajk László Szakkollégiumában tanítványaimnak (Molnár Icsu és Váli Dezső munkáiból). Szociológusnak tekintettem magam, a vizuális kultúra kutatójának (ebből írtam 1983-ban a kandidátusimat is). 1987 és 1991 között megint nem rendeztem kiállításokat.

Aztán 1987-ben, a magam számára is váratlanul, elkezdtem képzőművészeti esszéket írni, és külső megkeresésekre – a Sors!, a sorsom – neki kezdtem az Ország Lili- és a Farkas István-monoográfiáknak. Elegendem lett a kutatóhelyekből és a saját művészetszociológiai, vizuáliskultúra-, lakásbelső-, vizuáliskommunikáció-kutatásaimból. Bármi volt a kutatás terepe, színhelye, szűkebb témája, mindig ugyanaz a végeredmény: a hetvenes–nyolcvanas években a vizuális kultúra a bányabéka feneké alatt. Ezért döntöttem a tanítás mellett. Fő munkahelyem 1987. február 1-jétől máig a BME Szociológia és Kommunikáció Tanszék. A BME melletti döntésemben jelentős szerepük volt az 1969-ben és 1970-ben a műegyetemi kollégiumokban rendezett kiállításoknak, valamint 1973-tól halálukig két nagyon közeli barátomnak, Bodnár György (1913–2005) és Gádor László (1912–1990) mérnököknek is. Miközben építészhallgatókat, terméktervezőket tanítok művészettörténetre, gyakran kérdezem magamtól: vajon közülük kik azok, akiknek tervrajzait beválogatnám hasonló kiállításra, mint amelyet 1969 áprilisában a BME kollégiumában rendeztem?

Első megjelenés: *Arnolfini Szalon*, 2014. november 22.

<https://szalon.arnolfini.hu/snk-kiallitasokrol-amelyeket-rendezhettem-i/>

KIÁLLÍTÁSOKRÓL, AMELYEKET RENDEZHETTEM II.

Amiben voltam szereplő... Mélyi Jóskának és Böröcz Lászlónak

DOI 10.35402/kek.2024.5.21

Az első fejezetben írtam az 1968 és 1973 között rendezett kiállításokról. Mondhatni: az underground korszakomról. A kezdetekről. A 24 és 29 éves korom közötti legfontosabb tevékenységemről, melyhez rendkívül intenzív műterem-látogatások kapcsolódtak. Beszélgetések és interjúk képzőművészekkel.

Aztán a hetvenes években – az egyetlen nagyatádi kisplasztika bemutatót kivéve – nem rendeztem kiállításokat. A nyolcvanas évek első felében is csak néhányat, kizárólag baráti felkérésre. A nyolcvanas évek második felében – két évtizedes kultúra- és művészetszociológiai kutatássorozat után – visszanyarodtam a képzőművészethez. 1973 és 1986 között kutatóintézetekben dolgoztam, 1987. február 1-jétől főállású tanár lettem a BME Szociológia Tanszéken, ahol előbb város- és lakásszociológiát, majd kultúra- és művészetszociológiát, a kilencvenes évek közepétől pedig művészettörténetet és művészeti kommunikációt tanítottam.

Berlini mérföldkő

A Balassi Kiadó galériájában 1992-ben kiállítást rendeztem Vojnich Erzsébetnek (akit azóta is a legjelentősebb magyar képzőművészek egyikének tartok) és Németh Gézának (akinek 1968-tól többször is). Ladányi Imrének (New Yorkban élt magyar orvos, festő) 1993-ban a Budapest Galériában és Egerben, a Párizsban élő Paul Hargittainak (1923–) pedig 1995-ben a Vasarely Múzeumban. (Könyvet is írtam róla, angol–magyar nyelvűt.)

Az igazi változás 1996-ban történt, 52 éves koromban, amikor Mélyi József – volt tanítványom a Közgazdasági Egyetemen –, aki akkoriban Berlinben, a Haus Ungarnban dolgozott, felkért, hogy rendezek kiállítást Farkas Istvánnak a ház földszinti, tágas kiállítótermében. A Nemzeti Galériából és a Kecskeméti Képtárból kértük kölcsön a műveket. A megnyitóra Farkas fia, Charlie is eljött Rómából. Ez már nem underground kiállítás volt, nem egyetemi klub, nem periférián lévő művelődési otthon, hanem Berlin! A város újra Európa kulturális központja lett, akárcsak a húszas években. A Collegium Hungaricum Berlin Haus Ungarn pedig a magyar állam kulturális intézete (1924-ben alapították).

Az épület Berlin egyik legnevezetesebb terének, az Alexanderplatznak a közelében, a Karl-Liebknecht-Straßén állt. És benne micsoda jó minőségű irodalmi, zenés és filmprogramok! (Kurtág György, Nadas Péter, Esterházy Péter és így tovább.) Igen, nagyon is átéltem, honnan hova jutottam. 1968: Rákospalota; 1996: Berlin; 1968: a pestimrei világvégi művelődési házban dolgoztam, diplomám nem volt; 1996: habilitált egyetemi tanár voltam, az MTA doktora.

Alacsonyabba és távolabbra

Az *Amiben voltam szereplő...* sorozat első részében (*Mi mindent köszönhetek Farkas Istvánnak?* Arnolfini Szalon, 2014. augusztus) írtam a hét Farkas István-tárlatról, amelyeket rendeztem. Itt csak felsorolom a Berlinen kívülieket: 2002, Róma, Vittorio Emanuele; 2005, Budapesti Történeti Múzeum; 2006, Szigliget, Farkas-villa; 2006, Róma, Accademia d'Ungheria; 2009, Budapest, 2B Galéria; 2012, Budapest, Revita Rendelő. Rendkívül hálas vagyok a sorsnak, a szakmámnak, a szerencsének, Farkas István fiainak és mindazoknak – dr. Székács Istvánnak, Mélyi Józsefnek, Csató Zsuzsannának, Zsigmond Attilának, Mattyasovszky Zsolnai Péternek, Böröcz Lászlónak, dr. Cseuz Reginának –, akiknek köszönhetően kiállításokat rendezhettem Farkas István (1887–1944) műveiből, aki kétségtelenül a legjelentősebb, legérdekesebb, legösszetettebb 20. századi magyar festők egyike.

Amíg az 1994-ben megjelent monográfia megírásának előkészítésén dolgoztam, minden múzeumot és magángyűjteményt felkerestem (ittthon és külföldön egyaránt), ahol Farkas képeit tanulmányozhattam. Miközben a párizsi Bibliothèque Nationalban, Farkas fiainál Rómában és Firenzében, a Nemzeti Galéria Adattárában, az MTA Művészettörténeti Kutatóban és a Kecskeméti Képtárban minden Farkasra vonatkozó dokumentumot, a legkisebb cédulát is elolvastam, kijegyzeteltem, lemásoltattam, pihenésként a reprodukált vagy kiállított Farkas-műveket bámultam, leírásokat készítettem róluk. (Köszönet a Nemzeti Galéria segítőkész munkatársainak és Simon Magdolnának, a Kecskeméti Képtár akkori vezetőjének.) A

legmegrendítőbb élmények Farkas Charlie és Ibi római otthonában értek, ahol többször több időt voltam összezárva Farkas festményeivel (talán épp emiatt került annyira közel hozzám a *Z. grófnő* [1931] és a *Történt valami* [1941]). Ám egészen más élmény, amikor a kiállításrendező egyedül marad a falak előtt, a földön sorakozó képekkel. Otthon előzetesen természetesen mindig készítettem forgatókönyvet, bejelöltem a kiállítóterem alaprajzán, mit hová tesztek, s milyen művek kerülnek egymás mellé. Aztán ültem egy-két órát csendben a terem, termék közepén, sarkaikban, járkáltam ide-oda, kiementem az előtérbe, bementem az ajtón, ajtókon, ahonnan a közönség először pillantja meg a műveket. Mindezt addig, amíg valamiféle bizonyosság ki nem alakult bennem, és egyben nem láttam a termet, termeket a falakra felkerülő festményekkel, rajzokkal.

Nagyon komótosan, lassan kezdtem neki, sok időt töltöttem a tér (terem), a falak (sík) és a kiállítandó művek összehangolásával. A képek rakosgatásához már kértem és kaptam fizikai segítséget, mint ahogy az egyéb technikai munkákhoz is (sorrend, magasság, képek közti távolság, akasztás, világítás stb.). A kiállítások létrehozásában résztvevők szeretek velem dolgozni (ezt Berlinben és Rómában is elmondták), mert bár sok időt vacakoltam egyedül, akár több napot is, de ha összeállt a fejemben, a szememben a kiállítás, már határozottan, gyorsan döntöttem, és tempósan alakítottuk együtt a végső egészet. Kicsit mindig alacsonyabbra rakattam a képeket a szokásosnál, hogy a nézők lefelé nézzenek, ne fölfelé, hanem bele a képbe. Kicsit távolabbra is a szokásosnál. Inkább kihagytam képeket, mint hogy egymás mellé zsúfoljam őket.

Azért időzöm ilyen hosszasan e témánál, mert megtapasztaltam és meggyőződésemmé vált, hogy az ember azt a művészt ismeri meg a legjobban, ahhoz kerül a legközelebb, akinek kiállítást rendez. Hát még ha nem egyet, hanem hetet! Akkor kezdtem igazán megtanulni, ki is igazából Farkas, mi az a más, különös, eltérő, egyedi, ami a festményeiből árad, amikor 1996-ban Berlinben, a Haus Ungarnban rendezhettem a kiállítását (pedig akkor már megjelent a nagymonográfia első kiadása). Aztán 2002-ben Rómában, a Vittorio Emanuelében, ebben a Forum Romanum és egész Róma belső része fölé magasodó, emlékműnek épült, 19. századi monstreműépületben rendezhettem átfogó tárlatot. Róma az ott élő Farkas család miatt is különleges helyszín volt (és hozzáteszem, nem véletlenül tanultam 14–18 éves koromban a gimnáziumban

latinul). Ez a két rendkívül fontos és jelentős kiállítás alkalmassá, felkészültté tett 2005-ben a Budapesti Történeti Múzeumban rendezett nagy léptékű életmű-kiállítás megrendezésére és egy átfogó katalógus írására. Addigra már tudtam, hogy a kiállításrendezés egyszerre szerteágazó és rendkívüli koncentrációt igénylő munka, szakmunka és képérzékenységet, kézben tartott érzelmeket feltételező kreatív tevékenység. A BTM-beli nagy Farkas-kiállításakor 61 éves voltam (későn érő típus). Erre a tárlatra végre felfigyelt a művészettörténész szakma is (de erről már írtam).

A Haus Ungarn vonzásában

Nagyon szerettem a Haus Ungarnban kiállítást rendezni. Nemcsak Berlin miatt (ahova szívesen elköltöztem volna, de megszülettek az unokáim, Samu és Roli, mindennek betetőzéseként, és örökre ideragasztottak). A Farkas István-tárlat után két évvel, 1998-ban Ország Lili-kiállítást rendezhettem Berlinben, ahol már a megnyitón ott volt leendő unokáim mamája, illetve az Arnolfini Archívum megteremtői: Horváth Ira és Zsbori Ervin, barátaim. Az Ország Lili-bemutatókról már írtam az első fejezetben (*Kiállításokról, amelyeket rendezhettem I. Arnolfini Szalon*, 2014. november), hiszen ő volt az első képzőművész, akinek kiállítást rendezhettem 1968-ban Rákosligetben.

A Berlinben élő Lakner Lászlónak (1936–) a Haus Ungarnban 2006 májusában rendezhettem kiállítást azokból a korai munkáiból, amelyek a hatvanas évek végén, hetvenes évek elején közel álltak hozzám. Lakner maga is – emberként és festőként egyaránt – közel állt hozzám, mint ezt 1972-ben az *Életünkben* megjelent *Beszélgés Lakner László festőművésszel* című írásom is bizonyítja. 1973-ban kellett elhagynia Magyarországot. Nagyon örültem, hogy engem kért meg a berlini tárlat rendezésére, és annak is, hogy elfogadta: a még itthon készült korai, „pop artos” festményeiből válogassunk. Számomra a *Rembrandt-tanulmány* (1966) és a *Danae* (1967) a hatvanas évek magyar avantgárdjának emblematikus alkotása volt, és Lakner magas szintű szakmai felkészültségéről tanúskodott. Politikai témájú művei nyílt szembenállást jelentettek a szocialista kultúrapolitikával. A munkákkal kapcsolatos feladatok előkészítésére 2005 decemberében kerestem meg műtermében (legalább végre a behavazott és karácsonyra készülő Berlint is láthattam). A kiállítással és a német–magyar nyelvű katalógussal is meg volt elégedve (én is).

A három legnehezebb

A berlini Collegium Hungaricumban 2005-ben holokauszt-kiállítást rendeztem (német nyelvű katalógus is készült), amely május 10-e és július 3-a között volt látogatható. Ezt megelőzte 2004-ben Rómában, az Accademia d'Ungheriában és Budapesten, a Magyar Zsidó Múzeumban rendezett tárlat (ez utóbbi kettő kapcsán a *Múlt és Jövőben* jelent meg tanulmányom *A holokauszt a magyar képzőművészetben 1938–1945* címmel). A három kiállításon szereplő festmények és rajzok a Magyar Zsidó Múzeum és a Lustig–Antal-gyűjtemény tulajdonában állnak. Haláltáborokban, munkaszolgálatban, gettókban elpusztított képzőművészek munkái: fiatal, tehetséges alkotóké (például Örkényi-Strasser István, Schnitzler János, Jándy Dávid, Goldmann György), akik nem folytathatták a festést, rajzolást. Kiemelkedő magyar művészeké – Farkas István (Auschwitz), Ámos Imre (munkaszolgálat) –, öngyilkosságba menekülőké – Vadász Imre, Basch Andor – és túlélőké – Scheiber Hugó, Kádár Béla, Bolmányi Ferenc, Bálint Endre és Gedő Ilka, hogy csak néhány nevet emeljek ki a rengetegből.

A több mint száz megrendezett kiállításból ez a három volt a legnehezebb számomra. A téma miatt. A művek miatt. És leginkább azok miatt a művészek miatt, akik értelmetlen áldozattá váltak. Tíz évig dolgoztam az *Emlékkavicsok – Holocaust a magyar képzőművészetben 1938–1945* című könyvemben, amelyet 2006-ban mutattak be a budapesti Páva utcai Holokauszt Emlékközpontban. A könyv miatt is fontosak voltak a kiállítások. Sokáig nem akartam foglalkozni a holokauszttal. Az anyai családom elpusztítottjai miatt gyermekkoromban a mi családjunkat is sok hazugság terhelte. És elhallgatások, titkok. Eredetileg az 1988-as izraeli élmények hatására terveztem, hogy írok egy magyar zsidó képzőművészeti könyvet. Rendszeresen sok időt töltöttem olvasással, jegyzeteléssel az Akadémiai Könyvtár Keleti Gyűjteményében (hebraisztika, Kaufmann-gyűjtemény), és egyre érett bennem az érzés, hogy a feladat meghaladja a képességeimet, tudásomat (nem ez volt az egyetlen könyvterv hosszú életem során, amelyből kihátráltam). Aztán amikor a Farkas István-monográfiához (1989 és 1993 között) anyagokat gyűjtve Párizsban a National Bibliothèque-ben kutattam, jó néhány órát töltöttem zsidó képzőművészeti témájú könyvek lapozgatásával, olvasgatásával. Megkerestem a Párizsban élő, dolgozó Séd-Rajna Gabriellát (e témában több szakszerű francia és angol nyelvű könyv neves

szerzőjét, a csodálatos Kaufmann-haggáda gyönyörű kötetének gondozóját), és a második párizsi találkozásunk után már tudtam, hogy az ismereteim felületesek. Az első értelmiségi munkahelyemen, a *Világirodalmi Lexikon* Szerkesztőségében, amikor elegendem lett a marxista esztétikai szócikkekkel, egy ideig, amíg megtalálták a megfelelő szakembert – Raj Tamás fiatal rabbit –, foglalkozhattam zsidó témájú szócikkekkel, és a hetvenes években Scheiber Sándor (1913–1985), a pesti Rabbiképző Intézet igazgatójának biztatására kezdtem érdeklődni a zsidó képzőművészet iránt. És természetesen Ország Lili, Anna Margit, Vajda Lajos, Ámos Imre, Chagall hatására. Az utóbbiról könyvet is írtam a Gondolat Kiadó *Szemtől szemben* sorozatában. Ország Lili, majd Tábor Béla biztatására olvastam könyveket a kabbaláról, judaisztikáról – Martin Buber bécsi vallásfilozófusba rendesen bele is szerettem, majd kiszerettem, ahogy ez nálam lenni szokott. Tanultam héberül is egy keveset a különös, fantasztikus tudású, Csuló becenevű Berger István rabbitól, de hát a héberben, jiddisen, ivriten kívül bele kellett volna tanulnom a szerteágazó, terjedelmes szakirodalomba, hogy hitelesen közelíthessek a zsidó képzőművészetnek legalább a 19–20. századi, elvilágosiasodott részéhez. De hát ki is a zsidó művész, mi is a zsidó művészet azok után, amikor már leválik a zsidó vallásról?

Tettem a dolgom (mindenekelőtt Farkas István- és Ország Lili-monográfia, a nagydoktorim megírása és hasonlók), amikor is 1996-ban a Soros Alapítvány vizuális nevelési programja visszazólitott szülővárosomba, Nagykanizsára. Szorongva mentem el az 1821-ben épült, majd 1844-ben klasszicista stílusban átalakított zsinagógába, amelynek falán egy emléktábla az 1944 áprilisában Auschwitzba deportáltak emlékét hirdeti. Alacsony, kövér, okos, sok nyelven beszélő ortodox zsidó nagyanyám, Rosenheim Józsefné Schlesinger Katalin 1944 áprilisában 84 éves volt; 13 gyerekéből 8-at vagoníroztak be házastársaikkal és 28 unokatestvéremmel együtt. Hárman éltek túl. Négy-öt éves koromban idegenek közölték velem, hogy hívó katolikus anyám zsidó. Aztán 12 éves voltam, amikor ő is végre kénytelen volt elmondani, mivel húgomat a zsidó árvaházi gyerekek visszazsidózták az iskolában. Akkor ott, a nagykanizsai zsinagógában, ahova vallásos zsidó rokonaim jártak imádkozni, 1996 októberében, 52 évesen döntöttem el, hogy az elpusztított, elvesztett családtagjaim emlékére legalább a holokauszt-könyvet megírom, ha már a zsidó képzőművészet könyvre nem vállalkozhatom.

Feltoluló kérdések

A budapesti, a berlini és a római kiállításokkor – 60-61 évesen – újra és újra végigkínlódtam: ki a zsidó, én az vagyok-e, s miért is? És mi az, hogy félzsidó? Melyik felem az? Katolikus (valószínűleg talán nem is hívő) paraszt nagyapám 4-5 évesen helyre tett, amikor megkérdeztem tőle, hogy ki a zsidó. „Ez döntés kérdése” – hangzott a lakonikus válasz. Milyen egyszerű volna, ha ez igaz lenne, igaz lehetne! Nem ereszt a holokauszt? Vagy ennél többről van szó? (Erről bővebben másutt írok majd.) Aztán 2008 májusában a 2B Galériában rendezett *A második generáció* című kiállítás előkészületei (műterem-látogatások), illetve a rendezés során a magam számára egyértelműen sikerült végre tisztáznom, lezárnom a bennem újra és újra feltoluló kérdéseket. Tudom, hogy mások számára is fontos volt ez a kiállítás. A „második generáció” demográfiai kategória, ez esetben a holokauszt után született nemzedékeket jelenti, akiknek saját élményeik már nincsenek, de szüleik, nagyszüleik történeteik révén nagyon is érintettek. A kiállított művek az önreflexió különböző szintjeit tükrözték, sok közülük az elhallgatások, titkok, kibeszéletlenségek következményeiről vallott. És ami számomra nagyon fontos, volt közöttük olyan művész is, aki „faji alapon”, a német és a magyar zsidótörvények alapján nem számított volna zsidónak, de önmaga identitásában ez mégis fontos. Vagyis 82 éves, tanulatlan, paraszt nagyapámnak volt igaza: döntés kérdése... A kiállításához igényes kivitelezésű katalógus készült, benne a művészek megrendítő vallomásaival. Böröcz András, Gellér B. István, Kovács Johanna, Mózes Katalin, Roskó Gábor, Révész László László, Szabó Eszter Ágnes, Szirtes János, Valkó László, Wächter Dénes, Wechter Ákos munkáiból válogattam. A művészek egy részét régebből ismertem, másokkal, főleg a fiatalokkal, újonnan ismerkedtem meg. (Különösen a Roskó Gáborral való találkozás volt személyesen megrázó, hiszen tudtam, hogy testvéri barátja volt Bálint István költőnek, aki a hatvanas évek végén, hetvenes évek elején barátom volt, és akinek verseit kiállítottam a számomra oly jelentős underground kiállításon a Várban.)

Amikor ez év tavaszán megkeresett Nagy Mária, a Nagy Gyula Alapítvány egyik létrehozója, hogy 2014 májusában vállalom el a 91 éves Fekete Edit kiállításának rendezését és megnyitását a Bálint Zsidó Házban, teljes belső nyugalommal mentem megnézni az Auschwitz-túlélő grafikus munkáit. Már csak szakmai feladat volt, már nem törtek elő

egykori pokoljárásaim bugyraiból az évtizedekig fogtató szörnyek. Remélem, akik látták a kiállításokat, hallották akár a budapesti, akár az idei őszi lovasi megnyitót, olvasták a katalógus szövegét, azt gondolták, amit én: számomra a holokauszt téma a személyesből sokkal tágasabb dimenzióba minősült át.

A Sziget-kísérlet

Még két kísérletemről szeretnék írni. 2000 végén megkeresett egy közgazdász asszony, aki pénzügyekkel foglalkozó, vállalkozó apjától örökölt a Váci utcában (nem a Vörösmarty térről induló sétálóutcában, hanem a túloldali részen) egy galériát. Másfél szobányi helyiség raktárral, kis irodával. A már addig felhalmozott képeket árulták. Néhány beszélgetés után megegyeztünk, hogy fél évig próbálkozom ott kiállítások rendezésével. „Sziget” névre kereszteltük a galériát, jelezve, hogy a bemutatandó művészek sem műkereskedelmi, sem művészettörténeti szempontból nem tartoznak a fősodorhoz. A tanszék és a kanizsai főiskola már sínen volt, belefért az időmbe, energiámba ez a kísérlet – amelyről persze eleve tudnom kellett volna, hogy reménytelen, hiszen viszi a pénzt (rezsiköltségek, a személyzet bére stb.), és nem termeli meg az önfenntartáshoz szükséges összeget.

Gerlóczy Sári bemutatásával kezdtem 2001-ben, hiszen tudtam, sokszor megtapasztaltam, hogy szokatlanul népes az a kör, amelyet az ő személye és művei vonzanak. Gerlóczy Sári (1931–) intenzív mozgásban lévő, egymásba kapaszkodó, egymást torzító, éles kontúrvonalak közé zárt, stilizált figurái sokféle értelmiségi csoportot vonzottak, kézenfekvő volt pszichológiai, kommunikációs értelmezésük. Írók, könyvkiadók, színházi, zenei és filmes szakemberek, pszichológusok, egyetemi emberek zsúfolódtak össze a megnyitón. Rengetegen voltak, a hideg ellenére kint az utcán is. Bevezető kiállításnak ez jó ötletnek bizonyult, lelkes hívei írtak róla. Németh Géának ugyancsak stabil közönsége van: festő barátai, tanárok, filozófusok és mások. Biztos voltam abban, hogy *Stációk* című kiállításának megnyitóján jelen lesz a baráti köre. Németh Géán keresztül ismertem meg a New Yorkban orvosként és festőként dolgozó Ladányi Imre (1902–1986) különös faktúrájú munkáit. Absztrakt képeiből és kollázsaiából rendeztem kiállítást a Sziget Galériában. Reméltem, hogy a tárlatok kapcsán a Sziget Galéria valamennyire bekerül a köztudatba.

Az *Árnyékkövődések* című kiállítással a fiatalabb generációkat szerettem volna a galériához kötni. A

kiállítóművészek – Dárdai Zsuzsa, Kovács Borbála, Tenke István, Zsubori Ervin – munkái mellett megnevezhetők voltak az 1990-ben alapított *Árnyékkötők* című nemzetközi folyóirat példányai, bennük az ő grafikáik is. 2001-ben már a 27. sorszámú kiadványnál tartottak. Ez volt az első elektrografikákat bemutató folyóirat Közép- és Kelet-Európában. Kiállító tevékenységük is rendkívül aktív volt, 2001-ben a Sziget Galérián kívül még öt kiállításon mutatkoztak be (többek között az Írók Boltjában és Nagyváradon). A műegyetemi hallgatóim két csoportjának tartottam tárlatvezetést, a fiatalokat nagyon is érdekelte az elektrografika (computer art, fax art, copy art). Csak azzal nem számoltam, hogy ezeket nem lehet eladni, közvetlen hasznot nem hajtanak a tulajdonosnak. Igényes katalógus is készült, amelynek szövegét én írhattam: átlépve saját árnyékomat, azaz addigi idegenkedésemet a számítógépes művektől. Ebben a folyamatban kiemelkedő szerepe volt Kovács Borbála képzőművész munkáinak és elméleti írásainak. Rá kellett jönnöm, hogy az 1969-es születésű – azaz az én képzőművészettel való sokirányú kalandommal egyidős – művész képrétegekből álló számítógépes grafikái jelentős, esztétikai értelemben is igényes művek, függetlenül attól, hogy milyen technikával készültek. (Kovács Borbálának 1999-ben rendezhettem kiállítást a Csepel Galériában, így módomban állt tüzetesen tanulmányozni munkáit az alkotói folyamat feltárása révén is.) Megtanulhattam, hogy ez is csak egy közvetítő eszköz, mint a rézkarc vagy bármelyik hagyományos, sokszorosításra alkalmas grafikai eljárás. Visszatért velük és általuk bennem az a vonzalom az alternatív szemléletek iránt, amely a hatvanas évek végén jellemzett mint underground kiállítások rendezőjét (közben eltelt harminc év).

Aztán 2004-ben még rendeztem egy kiállítást az *Árnyékkötőknek* a Miskolci Galériában. Ezt előkészítendő, a Sziget Galéria-kiállítás után elmentünk Zsubori Ervinnel a Miskolci Galériába. A vonatúton fogalmazódott meg az Arnolfini Fesztiválok ötlete, és az elsőre már az évben, 2001 októberében sor is került Szigetszentmiklóson, *Mérleg* címmel (a legutóbbi, 2014-es rendezvény már a 17. volt a sorban).

Az *Árnyékkötők*-kiállítást a Sziget Galériában 2001-ben Saxon Szász János (1964–) tárlata követte, aki szintén az *Árnyékkötők* alapító tagja. Dárdai Zsuzsával együtt hozták létre 1995-ben a Nemzetközi Mobil MADI Múzeum elnevezésű, egyre gazdagodó gyűjteményt (MADI: Mozgás, Absztrakció, Dimenzió, Invenció), amelynek anyagát

számos kiállításon mutatták már be. Számomra Saxon Szász János művei az orosz konstruktivisták és Kassák Lajos szellemiségének folytatói. A kiállításon kreatív játékokkal lehetett még inkább megközelíteni a geometrikus absztraktok képi világát. A tanítványaim (építészek, formatervezők) körében mindkét kiállítás sikert aratott, a művek tisztasága, racionalitása, rendezettsége, színvilága vonzotta őket. (Saxon Szász 2001-ben a Sziget Galérián kívül még három helyen – Komárom, Nice, Monaco – mutatkozott be.) Vevő viszont nem akadt a bemutatott művekre, ahogy Gerlóczy Sári és Németh Géza munkáira sem.

Öt kiállítás fél év alatt. Szellemileg, nézettség szerint sikeres volt, ám anyagi hasznot egyáltalán nem hozott. Nehezen, de persze tudomásul vettem a galéria tulajdonosának a maga szempontjából észszerű döntését: nem kívánta tovább finanszírozni a kiállításokat. Be kellett látnom, hogy alkalmatlan vagyok a szerepre, amelyre kíváncsian és reménykedve vállalkoztam. Addig fel sem merült bennem, aztán viszont még évekig ábrándoztam arról, milyen jó lenne kortárs galériát működtetni kis presszóval, beszélgetésekre alkalmas hellyel, esetleg művészeti könyvek árusításával. A realitás persze az, hogy sem anyagi fedezetem, sem üzleti érzékem nincs ehhez, ráadásul nem szívesen veszem tudomásul, hogy a műalkotás egyben árucikk is. (Többek között ezért is nem kezdtem képeket gyűjteni.)

Tematikus próbálkozás

És mégis hagytam magam meggyőzni a főváros VI. kerületében újonnan alakult Manna Galéria tulajdonosától, és mindenekelőtt Gerlóczy Sárítól, akinek 2007 decemberében rendeztem ott *Társas mező* címmel kiállítást, amelyet Popper Péter nyitott meg. Az angol–magyar nyelvű katalógust Rajkó Andrea Fenya írta, akivel közösen vállaltuk el a leendő tárlatok szervezését, lebonyolítását. Az újabb próbálkozásban az is szerepet játszott, hogy közeledett a tanszékvezetés, intézeti igazgatás lejártának időpontja (2009 októberében töltöttem be a 65. életévemet, és addig lehet valaki vezető az egyetemi közegben), és sokat foglalkoztatott, hogyan is lesz utána. A tőkeerősnek mondott tulajdonos nagy ívű kulturális programok támogatását ígerte, jelentős művészeti szponzori tevékenységet tervezett.

Végül is 2008 tavaszán egyetlen kiállítást rendeztem, amelyhez katalógus is készült: *Anyá* címmel. Amióta 1972-ben a Miskolci Galériában *Tér és idő*, továbbá *Film és festmény* címmel rendeztem

rendhagyó kiállításokat, mindig is vágytam tematikus tárlatokra. Nyolc művész: Chilf Mária, Csiszár Zsuzsa, Csurka Eszter, Eperjesi Ágnes, Mózes Katalin, Lugossy Mária, Szabó Eszter Ágnes és Szenes Zsuzsa festményeiből, szobraiból válogattam. Szenes Zsuzsa, akit a hetvenes évek elejétől ismertem, szerettem, már nem élt, Mózes Katalinnak (1951–) Óbudán, a Budapest Galéria Kiállítóházában rendeztem kiállítást 2006 júliusában (megnyitottam, s a katalógust írtam) és Nagykanizsán, a főiskolán, amelyet én hoztam létre, továbbá szerepelt három általam rendezett csoportos kiállításon is.

Az öt fiatal művészt alapos előtanulmányozás után választottam ki. Különös élmény volt újra ismeretlen műtermekbe látogatni, műveket válogatni. Különös volt összehasonlítani, milyen más volt huszonévesen a kortársaimmal és a nagy mesterekkel együtt készülni a klubokban rendezendő, nem hivatalos kiállításokra, és milyen hatvan felett, sok kiállítással és könyvvel a hátam mögött ismerkedni a fiatal művészekkel.

Az *Anyá* című tematikus tárlat megnyitására Czeizel Endre orvos-genetikust kértem fel, akinek nagyon sok nő köszönheti anyaságát. Két hét múlva, zárásként pedig én beszélgettem a kiállító művészekkel a női szerepekről, az alkotótevékenységről és a kettő összefüggéseiről. Ahány művész, az anyaszerep annyiféle megközelítése (volt egy-két kritikus, aki konzervatívnak nevezett, gúnyolódott, és írásában értésemre adta: ma már ódivatú a megközelítem).

Lényegében mindkét próbálkozásom a galériatulajdonosokkal elég hamar véget ért. Kiderült, hogy nem vagyok alkalmas a közvetítő szerepre. Talán mert minden tisztes társadalmi szerepem ellenére öntörvényű maradtam, aki leginkább a saját feje után megy, és nem igazán alkalmas a kompromisszumkötésre (pláne nem pénzügyi érdekek figyelembevételére).

Hiányérzet nélkül

Az utóbbi években, 2009 óta (*Farkas család* a 2B Galériában) megint kevés kiállítást rendeztem. 2011-ben Mózes Katalinnak a Klauzál 13 Galériában. 2012 végén dr. Cseuz Regina reumatológus főorvos Revita rendelőjében mutattunk be válogatást a tulajdonában lévő korai Farkas István-grafikákból. 2013 augusztusában megnyitottam a kiválóan rendezett Ország Lili-kiállítást Debrecenben a Modemben (Farkas Zsófia fiatal művészettörténész gondos munkája). Ez évben, 2014-ben Németh Géza kért meg 70. születésnapjára kamarakiállítása rendezésére és megnyitására. A 91 éves Fekete Edit grafikus tárlatát májusban rendeztem és nyitottam meg a Bálint Zsidó Házban. Ez a kiállítás *A Holokauszt és a családom* Facebook-csoport tagjainak segítségével jött létre, szervezője a Nagy Gyula Alapítvány, amelynek lovasi kiállítótermében szeptemberben szintén bemutattuk a műveket.

Nem maradt bennem hiányérzet. Több kiállítás rendezését, megnyitását nem is említettem, amelyeket pedig kedveltem: Lakner Zsuzsa Stuttgartból (Szigetszentmiklós, Városi Galéria, 2006), Turcsányi Antal (Budapest Galéria, 2008) és így tovább. Ez azért fontos, mert több olyan tevékenységem is volt a hosszú évtizedek alatt, amelyekkel elégedetlen vagyok. Mindenekelőtt a művészetszociológiai kutatásaim maradtak lezáratlanok, annak ellenére, hogy egy részükből írtam a nagydoktori disszertációm. Néha még reménykedem, hogy hátha... máskor meg úgy érzem, nincs már hozzá bátorságom, erőm, időm. Talán majd az istenek...

Első megjelenés: *Arnolfini Szalon*, 2014. december 19.

<https://szalon.arnolfini.hu/snk-kiallitasokrol-amelyeket-rendezhettem-ii/>



Marc Chagall: *Magány, egyedül*, 1938. o. v. 02x109, Museum of art, Tel Aviv

A 125 ÉVE SZÜLETETT FARKAS ISTVÁN EMLÉKÉRE

DOI 10.35402/kek.2024.5.22

Farkas István, az európai és a magyar képzőművészet egyik legjelentősebb, legeredetibb alkotója, 125 évvel ezelőtt, 1897. október 20-án született jómódú, polgári családban. Ötéves volt, amikor anyja, báró Goldberger Anna meghalt egy elmegyógyintézetben. Apjával, Wolfner Józseffel – a *Singer és Wolfner Könyvkiadó* és az *Új idők* tulajdonosával – nem volt jó a kapcsolata. A szigorú apa rá akarta kényszeríteni, hogy vegye majd át tőle a céget, holott a fiú már iskoláskorában egyértelműen festőnek készült. Mednyánszky László, a kor kiemelkedő művésze, akitől Wolfner József rendszeresen vásárolt, korán felismerte a fiú tehetségét, magával vitte festő útjaira. 17 évesen már szerepelt munkáival a *Nemzeti Szalon* kiállításán.

A szakmát 1907–1908-ban Budapesten, előtte 1906–1907-ben Nagybányán, a művésztelepen tanulja Ferenczy Károlytól, a Képzőművészeti Főiskola vezetőtanárától. Mednyánszky meggyőzi a nehéz természetű apát a fia tehetségéről, aki ragaszkodik hozzá, hogy Münchenben képezze magát 1910-től. Csak két év után járul hozzá, hogy fia 1911 végétől Párizsban, a modern művészet központjában folytassa tanulmányait az *Académie de la Palette*-ben. Tagja lesz annak a csoportnak (Chagall, Léger, Metzinger és mások mellett), amelyet később *École de Paris*-nak neveznek el. A Montparnasse-on Rilke a műteremszomszédja, francia költőkkel barátkozik, kubista képeket fest. A sikeres kezdést megszakítja az I. világháború, menekülnie kell. Munkáit elkobozzák, elárverezik (csak néhány fekete-fehér fotó segítségével tudunk valamit első párizsi korszakáról).

Nem haditudósító, mint Mednyánszky, de rajzfüzeteiben is végigköveti a frontot, be akarja bizonyítani apjának és önmagának, hogy szembe tud nézni a veszéllyel, és el tudja viselni a közkatonákkal együtt a lehetetlen életformát. A háború végén olasz hadifogságba esik. 1919-től majdhogynem realista portrékat fest olajjal, sötét háttérrel (például *Olvasó férfi*), köztük többet családtagjairól, majd egyre expresszívebben, színesebbeket írókról, színészekről (például Szomory Dezső, Gombaszögi Frida). 1921-ben Balatongyörökön festi a Balatont Nagy Istvánnal, Egry Józseffel együtt.

1923-ban Fényes Adolf műtermében megismerkedik Kohner Idával, a tehetséges festővel, akinek apja, báró Kohner Adolf igen jelentős műgyűjteménnyel rendelkezik, egyik alapítója a szolnoki művésztelepnek.

A Kohner család bizalmatlan Farkassal, nehezen veszik tudomásul a házasságot, amelyből három gyerek születik. 1924 végén Párizsba költöznek, a következő évek Farkas életének legsikeresebb, legfeszültségmentesebb évei. Baráti, szakmai kapcsolatba kerül a *Café Rotonde* művészeivel, ismert és elismert ember, a francia és a belga művészeti lapok rendszeresen bemutatják, kritikákat írnak róla. Patikatisztaságú műtermében maga állítja elő a festékeket, áttér a pasztellre, felületei kivilágosodnak, kompozíciói dekoratívak.

A párizsi *Le Portique* galériában minden évben rendezett kiállítást, itt ismerkedett meg több gyűjtőjével, többek között az amerikai Chester Dale-lel és az építész Le Corbusier-vel. A galériában Matisse, Chagall, Utrillo, Zadkin műveiből lehetett vásárolni. 1929-ben jelenteti meg a 8 darab festményéről sablonnal készített reprodukcióját tartalmazó *Correspondance* című mappát André Salmon verseivel (Salmon műkritikusként Chagall, Modigliani, Picasso, Cézanne méltatója, többükről könyvet is írt). Farkas temperával korrigált minden példányt. Európa és Amerika számos országában szerepel kiállításokon, sokat utazik (Toledo, Bretagne, dél-francia tengerpart). Közben rengeteget rajzol. Lát szöveg minden rendben, esténként dobol a *Select*-ben, a festmények színvilága, tematikája alapján akár elegáns francia festő is lehetne. De a mindig balra forduló önarckép-grafikákon látszik, hogy baj van.

Házassága megrendül, a világgazdasági válság erőteljesen érinti a Kohner család vagyoni helyzetét. Az általános nyugtalanságot jól érzékelteti Babits Mihály a Nyugatban 1930 márciusában: „Barbár erők feszülnek körülöttünk a sötétben.” Megjelenik Thomas Mann *Mario és a varázslója*. A nácik 107 helyet nyerne a berlini Reichstagban. Farkas átérzi a korszak szorongásait, feszültségeit, a politikai, gazdasági helyzet romlását, a polgári létforma erodálódását, a bekövetkező tragikus léthelyzeteket. 1930 és 1934 között festi meg végtelenül kiábrándult, rossz közérzetének következtében nyomasztó hangulatú, egyre démonibb, szürreálisabb festményeit, melyek senki máséval nem téveszthetők össze, és amelyekkel a két háború közötti legjelentősebb művészek között van a helye. Edvard Munch, James Ensor és Gulácsy Lajos a szellemi társai, valójában a nagy magányosok közé tartozik.

Kísérteties, különös festészet, borzongató, ijesztő kapcsolatok, a néző meghökken és menekülne

(*Szirakuzai bolond*, 1930; *Babonás délután, Vörös asszal*, 1931; *Külvárosi éj*, 1931). Nem szobabelsőkbe, irodai enteriőrökbe való festmények, hanem olyan kiállítótérbe, múzeumba, ahol önálló életet élhetnek, feltáruhatnak filozófiai és pszichológiai jelentésrétegeik, a bennük rejlő figyelmeztetések.

Baljós terekbe helyezi szellemeket, múltat idéző, régmúlt ruhákba öltöztetett kapcsolatképtelen alakjait (*Fekete nők*, 1931; *Vihar után*, 1934; *Végzet*, 1934). Csak egyetlen idézet: „Ez megöli, mielőtt hazamennek?” – kérdezte André Salmon, mikor kiállítva meglátta a dermesztő párt a *Végzet* című festményen. Kiemelem még *Z. grófnő* (*Kesztyűs nő*, 1931) című emblematikus képét, mely Farkas nagy festő korszakának, a párizsi műtermében festett műveinek szimbolikus darabja és egyben a világháború felé rohanó, hagyományos értékeit veszítő Európának is. Drámai feszültség (*Lakatlan város, A hullám*), nyomasztó színek, meghatározhatatlan és fenyegető tárgyak, formák, testetlen, nyugtalan figurák, taszító lények. Farkas egyre inkább irracionális festővé válik, abszurdá, leginkább az egzisztencialisták szellemi társává. Ám a sors ismét nem engedi, hogy kiteljesedjék a Farkas-színpad.

Apja váratlanul meghal 1932-ben, nem sokkal Farkas Ernst Múzeum-beli kiállítása előtt, melyet azért rendez, hogy bemutassa apjának, milyen magaslatokba jutott, hogy neki is és önmagának is bizonyítson. Át kell vennie a Singer és Wolfner Kiadót, megint otthagyni Párizst és azt a modern szemléletű művésztsadalmat, amelybe beleilleszkedett, amelyben munkásságával elismerésre tett szert (kiállítások, műgyűjtők, kritikák, francia és belga festő és író barátok). Szerinte ismét nem volt más választása, mint hazajönni. Egy darabig fenntartja műtermét Párizsban, de a kiadói munkák miatt egyre ritkábban tud kijutni. Berendezzi műtermét a kiadó Andrassy úti épületében, de egyre kevesebbet fest, főleg rajzokat, akvarelleket készít. „Apám meghalt, és vele, azt hiszem, a festő élet is” – írta barátjának, Géo-Charlesnak.

Itthon nem fogadja be a Gresham-kör, és más művészetszoportok sem. Gazdag nagypolgárnak tartják, nem elkötelezett művésznek. Elköveti azt a hibát, hogy munkát ad kortársainak (könyvillusztrációk), és vásárol tőlük. Ezek nagy része megtagadja őt az ötvenes években, amikor beállnak a szocialista realisták közé. Vannak méltatói: Kassák Lajos, Márai Sándor, Tersánszky Józsi Jenő. Nyilas Kolb Jenő könyvet ír róla. Idegen marad a saját hazájában.

1937-ben mégis megépítteti Szigligeten, a Kamonkő domboldalon kétszintes műteremházát. 1943-ig itt tölti a nyarakat, bizakodik. A balatoni látványt festi saját nézőpontjából (*Szigliget*, 1937; *Hegyek*

között, 1938; *Szigligeti hegyek, Balatoni hegyek*). Ezeknek a tájképeknek az alapján Farkasnak ott a helye a legjobb magyar Balaton-festők között, úgy tűnik, a Szigliget körüli táj, a Balaton látványa, a vitorlázások, a művészbarátok látogatásai oldották szorongásait, feszültségét. Ám a zsidótörvények következtében 1939 és 1943 között festett néhány képet, amelynek szereplői, színvilága megidézi az 1930 és 1934 közötti, az életmű legjelentősebb alkotásait (*Azt mondta*, 1939; *Elváltak*, 1941). Újra visszatérnek a dermesztő, fenyegető zöldek, lilák, vörösek, feketék, a tekintet nélküli szemek, fegyverszerű kesztyűk, üres táj. Kállai Ernő, a korszak kiemelkedő műkritikusa a képek kapcsán a „kárhuzatos, lappangó végzetről” ír. A kortársak dermesztő víziókról beszélnek. A létbe vetettség magánya, kietlenség, az ember kiszolgáltatottsága az ellenséges világban.

Sokan figyelmeztették, menjen el itthonról. Képei egy részét Londonba menekítette, de ő maradt a Kiadó munkatársai mellett. Nem volt zsidó identitása, és reménykedett, hogy az I. világháború után kapott kitüntetései mentesítik, és az *Új Idők* írói segítik őt. Apja és anyja is asszimilálódott magyar zsidó családból származnak. Zsidó nagypolgári környezetben nőtt fel, különösebb vallási kötődés nélkül. Felesége, Kohner Ida is asszimilálódott, gazdag, bankár, földbirtokos nagypolgári családban élt, jelentős magyar és európai festmények között. Mindketten több nyelven beszéltek, olvastak, írtak, szoros kapcsolatot ápoltak Párizsból Budapestre visszaköltözésük után francia, belga írókkal, festőkkel. Farkas késői újrafelfedezése a Nemzeti Galériában, a BTM-ben, a Kiscelli Múzeumban, Berlinben és Rómában rendezett kiállításokkal történik meg, valamint a művészetével foglalkozó kritikák, műelemzések révén. Farkas István érzékenységében a Holocaust leírhatatlan borzalmának, saját társadalmi rétege – a zsidó nagypolgárság – eltemetésének, a zsidó életforma megszűnésének megsejtője. Festészete egyúttal a saját halálának megérzéséből fakadó, megelőlegezett gyászunka is volt. Nyilas Kolb Jenő azt írta képeiről, hogy „nyomasztóan sötét, terhesen torz rajtok az élet... A festő érzi a tragédiát, és tudja, hogy hiába minden, nincs segítség...”

1938–39 után egyre reménytelenebb, tragikusabb a helyzet egész Európában, különösen a zsidóké, akiket Hitler pusztulásra ítél. A háború kitörése, a magyar zsidótörvények következtében egyre nehezebb neki is, a kiadónak is. De 1938 és 1944 között is részt vesz csoportos kiállításokon, 1941-ben figyelem kíséri a Tamás Galéria-beli egyéni kiállítását, Kassák Lajos, Kállai Ernő és sokan mások méltatják szokatlan tájképeit és lehangoló, sokalakos kompozícióit, vízióit,

végtelenségkeresését, egyéni festésmódját (*Azt mondta*, 1941). Néhány olyan képet festett a háború ideje alatt, ami új korszak kezdetét jelzi (*Történt valami?*, 1941, *Kompozíció, A levél*, 1941). Utolsó festői periódusában megint olajjal fest, nem paszttel, a felület megmunkálása lágyabb, érzékibb, hatásában áttetszőbb, a faktúra tele van festői részletekkel.

Hiába reménykedett. A zsidóknak kötelező sárga csillagot saját kezűleg varrta fel ruháira. Nevét rosszulindulatból, kapzsiságból (a cég megszerzése) írták fel a budapesti német vezetés részére készített, zsidó újságírók névsorát tartalmazó listára. Jelentkeznie kellett a Röck Szilárd utcai toloncközpontban, ahol két hónapot töltött rettenetes körülmények között. 1944. június 23-án szállították a kecskeméti téglagyárba, ahonnan még segítséget kért Herczeg Ferenc-től, az Új Idők főszerkesztőjétől, a kurzus kedvelt írójától. Néhány nappal később bevonították 2500 társával együtt. „Ha ennyire megalázzák az emberi méltóságot, nem érdemes élni” – írta utolsó üzenetként. Auschwitz-Birkenauban, a haláltáborban az öregekkel és gyerekekkel együtt azonnal a gázkamrába küldték.

Halála után, 1945 és 1947 között több kiállításon mutatták be műveit. 1947-ben a Nemzeti Szalonban rendezték meg életmű-kiállítását, melyet François Gachot, a budapesti francia kulturális intézet igazgatója nyitott meg. A modern magyar képzőművészek által létrehozott Európai Iskola csoport szellemi elődjének tekintette őt, akárcsak Csontváryt és Vajda Lajost.

1948 után újabb fordulat. A „borzongatóan különös nagy képek nagy tehetségű festője” (Benedek Marcell) ismét nemkívánatos személyé vált szülőhazájában. A szocialista realizmus eszméjét hirdető kultúrpolitika számára a kapitalista nagypolgárság és a két háború közötti keresztény úri középosztály kedvelt kiadójának és lapjának tulajdonosa ellenségnek számított. Egykori művészársainak az a része, aki támogatta az ötvenes-hatvanas évek képzőművészet-politikáját (*Pátzay Pál, Bernáth Aurél* stb.) kihagyta Farkast a festők közül, elhallgatták munkásságát. Nagyon kevesen voltak a tisztességesek, akik kitarítottak mellette (*Kassák Lajos, Vilt Tibor, Schaár Erzsébet*). A két évtizedes hallgatást törte meg 1970-ben Pataky Dénes kis könyve, mely a Corvina Kiadónál jelent meg. Szerencsére Glücks Ferenc és felesége megőrizte a hagyatékot (1948-ban figyelmeztették Farkas Rómában tanuló fiait, a szobrász Charlie-t és a textilrajzoló Paolót, hogy ne jöjjenek haza, mert itthon kitelepítés vár rájuk, mint a többi Kohner rokonra).

Amikor 1977-ben dr. Székács István pszichoanalitikus tanácsára elkezdtem a Farkas-életművel foglalkozni, szinte teljesen ismeretlennek számított. Akiket

megkerestem, főként francia írókkal, költőkkel való kapcsolata miatt, igyekeztek lebeszélni, mivel jelentéktelennek tartották (ki kell emelnem *Illyés Gyulát és Illés Endrét*, akik válaszlevelükben utasították el Farkast). A hetvenes években a Nemzeti Galériában rendezett kiállítás tele volt hamisítványokkal. Annak ellenére, hogy 1979-ben megjelent az első könyvem Farkas Istvánról a Képzőművészeti Kiadónál, 1980-ban pedig Kernács Gabrielláé a Corvina Kiadónál, alig változott valami.

Miután Farkas István fiainak megrendelésére megkezdtem az előkészítő munkákat, majd a nagymonográfia megírását, 1989 és 1993 között rendszeresen dolgoztam Szigligeten az Alkotóházban. Felfoghatatlan volt számomra, hogy az ott alkotó kortárs magyar írók és költők színe-java nem is hallott Farkas Istvánról.

A könyv (Körner Éva szigorú lektorálása után) 1994-ben jelent meg az Arthis Kiadó gondozásában (később angol és olasz nyelven is). A következő változás a 2005-ben a Budapesti Történeti Múzeumban rendezett életmű-kiállításkor indult el. Marosi Ernő akadémikus, művészettörténész megnyitóbeszédében Farkas elismerésének késedelmét szakmai hibának nevezte, és a jelen lévő családtagoktól elnézést kért a legjelentősebb magyar művészek egyikét sújtó hátrányokért. A katalógus előszavában Kertész Imre Nobel-díjas író méltatta az életmű fontosságát. A BTM-beli tárlaton kívül rendezhettem többször is kiállítást Rómában, a legnagyobbat 2002 őszén a monumentális Vittorio Emanuelében, egyet-egyét Berlinben, Szigligeten, és megnyithattam 2015-ben a Kiscelli Múzeum-beli kiállítást is. A Kieselbach Galéria felmérései szerint Farkas bekerült a tíz legjobbnak tartott magyar festő közé.

Farkas 170 alkotása 2019 decemberétől volt látható a Nemzeti Galériában. A kiállítást *Kihűlt világ* címmel Kolozsváry Marianne rendezte öt külföldi és 11 hazai gyűjteményből válogatva. Apja, a neves győri gyűjtő tulajdonában volt Farkas egyik legkiemelkedőbb műve (*Sétány [Vihar után]*, 1934). A nagy ívű kiállítás tanúsága szerint összeért az idő és Farkas vesztéres, figyelmeztető festészete. Aktuálisabb, mint valaha. A kapcsolatképtelenség, a magány, az üresség, a tönkretett környezet, az instabil fehér székek, a levél nélküli fák, a megemelt horizont, a földet nem, vagy alig érintő tárgyak, a titokzatos szellemalakok, szétesett arcú emberek mind-mind riadt és riasztó panaszkiáltások. A múlt csak távoli emlékezet, a jövő nem létezik.

Budapest, 2022. október

Első megjelenés:

<https://kepiras.com/2022/12/s-nagy-katalin-a-125-eve-szuletett-farkas-istvan-emleker/>



Farkas István: Vihar után, Sétány, 1934. tempera, fa, 136x115. mgt. Győr

A SZINTETIZÁLÓ MŰVÉSZ – A VAJDA LAJOS MÚZEUM ÚJRANYITÁSÁNAK APROPÓJÁN

DOI 10.35402/kek.2024.5.23

Tíz év után, 2023 áprilisában, végre újra megnyílt Szentendrén a Vajda Múzeum, terveik szerint évente változó kiállítással. 1983-ban Vajda Júlia festőművész, Vajda Lajos özvegye, a hagyaték gondozója száz művet adott át a múzeumnak, melyek a Kulturális Minisztérium által 1979-ben vásároltakkal együtt alapjául szolgáltak a szentendrei Ferenczy Múzeumhoz tartozó, 1986. december 22-én megnyitott Vajda Múzeum gyűjteményének. 1991-ben Vajda Lajos művei a felújított polgárház emeleti részére kerültek, az alsó szinten pedig az Európai Iskola (1945–1948) elnevezésű művészcsoport Szentendréhez kötődő mestereinek műveit állították ki. Többségük Vajda barátja, szellemi társa (Bálint Endre, Korniss Dezső, Szabó Lajos, Anna Margit, Ámos Imre, Gedő Ilka, Vajda Júlia), akik „prófétaként” tisztelték őt, és a képi gondolkodás megújítójának tartották.

Mazányi Judit szerkesztésében 2008-ban 80 oldalas katalógus jelent meg, a Ferenczy Múzeum kiadványaként. Címlapkép egy 1936-ban készült ikonos önarckép. Aztán bezárták a Vajda Múzeumot, a képeket raktárba helyezték, helyette nyomatokat kezdtek árulni. Bezárták az Anna Margit–Ámos Imre Múzeumot is, helyén szövőműhely működött. Ugyancsak bezárták a népszerű Barcsay Múzeumot. Vajda 2008-ban lett volna 100 éves, a Szentendrei Képtárban rendezett kiállítás után végre a Budai Várban, a Magyar Nemzeti Galériában volt látható 250 műve. 2018-ban, kétévi előkészítés után nyílt meg a Ferenczy Múzeumban a *Világok között – Vajda Lajos élete és művészete* című nagyszabású kiállítás, melyen 150 mű mellett három kisfilmet is bemutatottak. Talán akkor fogalmazódott meg először, hogy Vajda nemcsak meghatározó, egyedülálló alakja a magyar képzőművészetnek, hanem – sokak szerint – a legfontosabb és nemzetközi jelentőségű képviselője. A kiállításhoz 287 oldalas kiadvány készült sok illusztrációval, Petőcz György és Szabó Noémi szerkesztésében.

Szabó Noémi fiatal művészettörténész Vajda-kiállítása alapos előtanulmányokról, átgondolt, nagy ívű koncepcióról tanúskodik. A mindössze 15 év alatt létrehozott rendkívüli életművet – a hagyományokkal szakítva – nem időrendi sorrendben rendezte el, hanem az első terembe belépve a néző

azonnal szembesül Vajda utolsó sorozatával, a nagy méretű absztrakt szénrajzokkal. Csomagolópapíron fekete vonalszövedékek, összetett struktúrák dimenziók nélküli térben. Apokaliptikus látomások az apokalipszisok korában. A történelem, a közeg, a korszak, a második világháború, 1938-tól a középkori szörnyűségeket felülmúló világégés. Lengyelország, majd Európa lerohanása. Éhező milliók. Holokauszt, a zsidó származású, vallású emberek elpusztítása a fejlett civilizáció technikai eszközeivel. A szénrajzok a kor krónikásává avatják. A formák között kísértetjárás, pokoli látomások, csonthegek, maszkok, szörnyek. Goya 1799-ben készült művének címét idézik: „Ha az értelem alszik, eljönnek a szörnyek.” Goya bizarr grafikái, látomásai mellett afrikai, óceániai maszkokra is utalhatunk, melyeket Vajda 1930 és 1934 között tanulmányozott Párizsban, az etnográfiai múzeumokban.

A halála előtti utolsó két nyáron teremtett elementáris szénrajzok egyértelműen alátámasztják, amit Németh Lajos vezető művészettörténész így fogalmazott meg: „Vajda életműve a magyar avantgárd művészet legmaradandóbb tette.” Ellentmondanak a magyar festészeti hagyományoknak, kortársai nagybányai képalkotó módszerének, az addigi festészeti szabályoknak.

Azon a két nyáron barátaival béreltek egy kis házat az akkor még beépítetlen Pismányon, a radikális szemléletű fiatalokkal szellemi rokonság kapcsolta össze, hatott is rájuk (Anna Margit, Bálint Endre, Szabó Lajos, Szántó Piroska), de szintézissteremtő képessége, egyetemessége, monumentalitása a kiemelkedő teljesítményű európai művészek sorába emelik. A harmincas évek második felének, a negyvenes évek elejének képzőművészetét, szellemi életét bemutató kiállításon művei Picasso, Max Ernst, Paul Klee korabeli festményei mellé állíthatók. A megsárgult csomagolópapíron elementáris erővel felrajzolt víziók, lidérces formák, a vonalak örvénylése, szövedéke, az egymásnak ütköző mozgások sokak értelmezése szerint proféciaik, univerzális jelek. Mondják rá, hogy pictor doctus (amúgy őt nyelven beszélt, olvasott). Inspirációkat nyert a zsidó és pravoszláv művészettől, az ikonoktól, a népi építészetől, a folklórtól, a törzsi művészettől, a klasszikus avantgárdtól, a filmművészettől. A narratíváktól,

realitástól csakúgy, mint az imagináriustól, a transcendentálistól. Névtelen korok névtelen művészei, középkori szerzetes művészek voltak ideáljai, ezért nem írta alá és nem is dátumozta műveit.

A közeli barát, Ámos Imre 1937-től festi, rajzolja apokaliptikus látomásait, reflexióit az egyre torzultabb, nyomasztóbb emberi létről. Többször halálközelségbe kerül kényszerű munkaszolgálatá során. Apokalipszis-rajzsorozata és a *Szolnoki vázlatkönyv* (utolsó rajzai), melyek a magyar holokauszt emlékművei és akárcsak Vajda Lajos organikus-absztrakt szénrajzai, a második világháború előtti és alatti évek látéletei, mindkét művész szenvedéstörténete saját nyelvi eszközeikkel, a maguk által teremtetett formakészlettel megjelenítve. Vajda barátai közül Kepes György, Trauner Sándor, Hegedűs Béla külföldre távoztak. Egész életében nagyon szegény volt, mellőzött, nagyon kevesen értették meg munkáit, és még kevesebben fogták fel úttörő jellegét, egyéni hangvételét. Zek Zoltán költő, akivel Kasák Munka-körében ismerkedtek meg, így emlékezik rá: „Nemcsak csoportban volt ő magányos, s nemcsak a világmindenségben, hanem akkor is, ha másodmagával asztalnál ült... hallgatag szemében már akkor láttam a korai halál tekintetét... s a szenvedés ikonarcú isteneit.”

Mindössze két, magánjellegű kiállításon mutathatta be műveit az érdeklődőknek. Az egyiket 1937-ben Ámos Imre és Anna Margit Rákóczi úti műtermében, amíg ők ketten Párizsban tartózkodtak. A 35 festményt tartalmazó katalógushoz Kállai Ernő írt előszót, akinek munkássága szorosan kapcsolódik az európai avantgárd művészethez (1920 és 1935 között Berlinben élt és dolgozott). A *Korunk Szavában* méltatta Vajdát, „modern katakombaművésznek” nevezte őt, és szigorú szerkesztésű munkáit a harmincas évek berlini újító szellemi művészekével rokonította.

Kállai Ernő és Fekete Nagy Béla építész, képzőművész finanszírozta két évvel Vajda halála után az Alkotás Művészházban 75 művét bemutató kiállításához készült katalógust, melyben nyolc fekete-fehér illusztráció látható. Kállai nemcsak rendezte a kiállítást, hanem értő kritikákat is írt (például a *Pester Lloyd*-ban németül). „Vajda elképesztő rajzkészséggel rendelkezett... Senki sem értette úgy, mint ő a vonalak lelki életét.” A háború után 1947-ben ugyancsak az Alkotás Művészházban rendeztek kiállítást Vajda képeiből (Európai Iskola XXVI. kiállítása). A katalógusszöveg Kállai Ernő írása.

Aztán 1948-ban mindkettejüket kizárták a magyar közéletből, képzőművészetből. Világ-

szemléletük összetettsége, európai elkötelezettségük, avantgárd szemléletmódjuk nem felelt meg az úgynevezett szocialista kultúrpolitikának, a feudális maradványokkal teli pseudorealizmus iránti idejétmúlt elkötelezettségüknek. Csaknem 20 év kényszerszünet után, 1966-ban, Szentendrén, a Ferenczy Múzeumban, 1968-ban végre Párizsban (Vajda Júlia, az özvegy kitaratásának köszönhetően) a Galérie Paul Facchetti-ben, 1969-ben Székesfehérváron, az István Király Múzeumban (Kovalovszky Mártának és Körner Évának köszönhetően), 1973-ban Zürichben és 1978-ban végre a Magyar Nemzeti Galériában rendeztek Vajda Lajosnak emlékkiállítását (katalógus: Haulisch Lenke).

Térjünk vissza a 10 év után újra megnyitott Vajda Múzeumba, a Szabó Noémi rendezte koncepciózus kiállításához. Az első teremben látható nagy, súlyos kompozíciók, a Vajda sorsát, szorongásait és a környező világ egyre élethetlenebbé válását tükröző szénrajzok után a második és a harmadik teremben a rendező meg tudta oldani a majdnem lehetetlent. Vajdának ugyanis annak ellenére voltak korszakai, hogy mindössze 33 évet élt (1908–1941), és úgynevezett művészeti korszakai rövid időszakokra korlátozódtak 1930-tól, a fotómontázsoktól 1940-ig, a záró korszak abszurd, drámai, démoni szénrajzaiig.

Vajda ötévesen kezdett el rajzolni Zalaegerszegen, szülővárosában, főként meseillusztrációkat. A család Szerbiába költözése (1916) után a pravoszláv templomok megerősítik a képek iránti elkötelezettségét. Első ismert rajzait 1917-ben készítette; előbb Belgrádban, majd Valjevóban élt a zsidó vallási hagyományokat tartó család (főleg anyja). Magyarországra visszaköltözésük után (1922–24) egyre több Zalaegerszegen, majd Szentendrén készült rajza maradt meg.

A jelenleg látható anyag jól követi Vajda motívumkeresését, érdeklődésének tágulását, a műfaji, technikai változásokat és azt a folyamatot, ahogy a tárgyi és szellemi motivációk, a valóságtöredékek és kultúratörténeti szimbólumok, az archaikus művészeti elemek és az avantgárd összekapcsolódnak a felületeken, a művekben, és elvezetnek a döntő fordulatokig. Vonalrajzok, kollázsok, montázsok, majd ikonok (köztük önarckép-ikon sorozata), aztán a maszkorszak (a konstruktivitást egyre inkább szürrealista tendenciák váltják fel), képzeletbeli lények (ember előttiék? ember utániak?) és tájak (ember nélküliek, a természetnek kiszolgáltatottan). Talán csak néhány drámai erejű fotómontázst hiányolok a párizsi időszakból (1930–1933).

Vajda Júliával 1969-ben ismerkedtem meg, és kezdtem járni hozzá rendszeresen a Rottenbiller

utcai lakásba, mely művészkolóniának is mondható. Annyira bizalmába fogadott, hogy megnézhettem a Vajda-hagyatékot: leveleket, írásokat, fotókat és Vajda Lajos munkáit. Ehhez fogható élményem csak 1978-ban volt Zürichben, a Kunsthausban és 2005-ben Bernben, a Paul Klee Központban. Valójában 1969 szeptemberében ismertem meg Vajda életművét, amikor a zseniális Körner Éva rendezte kiállítását az István Király Múzeumban, és én is ott lehettem vele 25 évesen, teljesen kezdőként. Körner megtanította, miért mérhető Vajda művészete a legmagasabb európai mércével, és miért rokonítható képi világa Bartók Béla hangvilágával. Múlt és jelen elválaszthatatlansága, archaikus tárgyak, történelmi, vallási tájak, emlékek szimbiózisa, értelem és érzelem (tudat és tudattalan) elválaszthatatlansága, konstruálás (konstruktivizmus) és automatizmusok (szürrealizmus). Transzformációk és szenzitivitás. Magabiztos, kikezdehetetlen rajztudás, értelem és meditáció, a világ kozmikus tágassága és belső világának hullámzásai. „Az egész mindenség kölcsönhatásnak van kitéve, ez alól senki nem vonhatja ki magát” – állította Vajda Lajos.

Útkeresések, otthontalanság, Párizs kozmopolita ellentmondásai, itthon a falusi életforma szétesése, a zsidó létformák megszüntetése. Mindössze nyolcéves, amikor Szerbiát (ahol családjával megtelepedni igyekeznek) megszállják az osztrák katonák. 17 éves, amikor – már újra itthon – súlyos betegség támadja meg: csontgümőkór. Hétszer műtik, hat hónap kórház. Egész életében küzd a betegséggel, a szegénységgel, a számkivetettséggel. 19 éves, amikor szeretett édesanyja, a zsidó életformát gyakorló Fürst Judit meghal. (Vajda Júlia 1943-ban írt feljegyzése szerint az édesanya „vallásos volt, péntek este gyertyát gyújtott, megtartotta az ünnepeket”. Vajda saját megfogalmazásában: „zsidó származású magyar”).

Abban, hogy 1929 májusában kizárják a főiskoláról, európai szemléletmódja, avantgárd melletti elkötelezettsége, a hivatalos ideológiával szemben álló filozófiai, esztétikai nézetei mellett zsidó származásának is szerepe volt. Párizsban ismerkedett meg és kötött barátságot Szabó Lajos filozófussal (Párizsban együtt laktak albérletben, majd 1941-ben pár hónapig együtt fekszenek az új Szent János Kórházban). Gondolkodásának jellegzetességei közel álltak Vajda művészetfelfogásához.

Az 1924 és 1949 között működő Képzőművészek Új Társasága (KUT) nem vette fel Vajdát a tagjai közé, annak ellenére, hogy deklarálta a modern képzőművészeti irányzatok hívének vallották

magukat (ezt Ámos Imrétől Vaszary Jánosig, az egykori Nyolcak tagjaiig többen is bizonyítják). Vajdának nem voltak kiállítási lehetőségei, műgyűjtői; mindössze két bemutatkozási lehetőség Ámos Imre és Anna Margit (1937) és Szántó Piroska és Seiden Gusztáv (1940) műtermében; 1928-ban még kiállították egy csendéletét a Nemzeti Szalonban, ekkor 20 éves, képzőművészeti főiskolás. Barátaival együtt rákényszerült, hogy igénybe vegye az OMIKE (Országos Magyar Izraelita Közművelődési Egyesület) menzajegyét, az étkezési lehetőséget (Szántó Piroska 1940-ben készült karikatúráján együtt látható a baráti kör az OMIKE menzán étkezés közben, többek között Ámos Imre, Anna Margit, Fekete Nagy Béla, Barta Éva és Vajda Lajos). A menzán ismerte meg Richter Júliát, akit 1935-ben vett feleségül.

Vajda már 1923-ban, 15 évesen, amikor családjával Szentendrére költözik, bejár tanulni Budapestre az OMIKE rajziskolájába (a Képzőművészeti Iskolát Magyar-Mannheimer Gusztáv és Fényes Adolf vezette; utóbbi elismert magyar festő, a szolnoki művésztelep alapítója). 1923 telét a Magyar Izraelita Kézmű- és Fölművelési Egyesület (MIKEFE) tanoncotthonában töltötte. 1939 és 1944 között az OMIKE értékmentő kiállításokat, művészauciókat rendez a Magyar Zsidó Múzeumban. A zsidótörvények által érintett képzőművészeknek biztosítanak bemutatkozási lehetőséget. A két háború közötti korszak kiemelkedő művészei, egyéniségei mutatják be alkotásaikat. A hat kiállításon 165 művész szerepelt, köztük Vajda Lajos is.

Vajda nem zsidó festő. Természetes módon kapcsolódott a zsidósághoz, gyermekkorát zsidó családban töltötte, 1934-ben, amikor hazajött Párizsból, nővére családjánál lakott Szentendrén, akik őrizték a zsidó hagyományokat. Saját kezűleg írt olvasmányjegyzékéből tudjuk, hogy 1935-ben olvasta a magyarul akkor megjelenő Simon Dubnov *A zsidóság története* című könyvét. A *Múlt és Jövő* zsidó kulturális folyóiratnak is olvasója volt (1929 októberében a *Múlt és Jövő*ben egy művének illusztrációja, egy pontozott kópia, melyet Van Dyck *Sámson és Delila* című műve alapján készített, majd halála után 1947-ben egy 1937-ben készült műve *A tisztaság alapja* címen). 1936 tavaszán fordítani kezdte Chagall *Ma vie (Életem)* című önéletrajzát.

Vajda nem zsidó művész abban az értelemben, mint Chagall, akinek művein jelen vannak a zsidó motívumok, szimbólumok, személyek,

szertartásokhoz és a háztartásokban használt tárgyak. (Erdei Viktor még 1939-ben is készített rézkarcokat *Képek a kárpátaljai zsidó nép életéből* címmel.) És semmiképp nem úgy, ahogy a 19. század végéig, 20. század közepéig a zsidó valláshoz kapcsolódó (például Haggáda-illusztrációk) vagy a zsidó életformát megmutató képek. A 20. századi képzőművészek között már számos olyat ismerünk, akinél életrajzi tény zsidó származása, de műveiben erre nincsenek utalások (például az olasz Modigliani). Az 1910-es évektől az asszimiláló zsidó művészek az avantgárd irányzatokhoz kapcsolódnak, a modernizmus híveiként alkotnak (ittthon például Czöbel Béla, aki Párizs, Bergen, Berlin után végül Szentendrén telepedett le, ahol még életében, 1975-ben nyílt meg a nevét viselő múzeum).

Vajda Lajos műveiben 1936-ban és 1937-ben vannak jelen zsidó motívumok, képi közlendőinek megfelelően. Jelenleg összesen nyolc ilyen művét ismerjük. Nem szerepel az újra megnyitott Vajda Múzeumban Vajda héber betűkkel készült *Könyvlapdász* (1927) sorozata, sem a *Könyvlap szomorúfüzzel* (1937). (A témához kapcsolódó művekből többet is reprodukáltak a *Múlt és Jövőben* 2018-ban, Véri Dániel *Vajda Lajos zsidósága: rétegek és kontextusok* című elemző tanulmánya mellékleteként.)

Vajda Lajos európai művész, kelet-európai, magyar, szerb, zsidó, pravoszláv, katolikus hatások szimbiózisában. Egyetemes gondolkodó, az avantgárd irányzatok szellemiségével azonosuló, az archaikus világképek, népi kultúrák hagyományainak őrzője. Szintetizáló művész.

Végül a Vajda-kiállítás egyik meghatározó rendezői döntéséről: amikor az előtérből a néző belép a kiállítóter első termébe, szembenéz vele a legtávolabbi falról Vajda Lajos egyik ikonikus önarcképe. Magához vonzza a tekintetet, és felhívja a figyelmet arra, hogy a művész számára kiemelkedően fontos az önarckép műfaja. Lényegében kamaszkorától kezdve (1924) folyamatos témája, hasonlóképp, mint nagyon sok festőnek Dürertől, Rembrandtól Van Goghig, akik végigkövették arcuk változásain keresztül személyiségük módosulásait, karakterük változásait. Az önarcképműfaj későn jelent meg az európai művészetben (15. század), és még később vált általánosan elfogadott, sikeres műfajjává. A 20. században is jelentős (Picasso, Modigliani, Egon Schiele, Giacometti és így tovább). Vajda kortársai közül is többek számára (például Anna Margit, Gedő Ilka) fontos műfaj.

„Én ámulok, hogy elmúlok” – írta a harmincas éveiben József Attila. Vajda önarcképeiről több elemző tanulmány készült, hivatkoznak a korszak legjelentősebb magyar költőjére. Mások Ady megfogalmazását idézik: „...minden ember: fenség, / Észak-fok, titok, idegenség, / Lidérces, messze fény” – a kettős, hármas portrék és a különleges, karizmatikus önarcképek kapcsán is. A néző követi a vonalstruktúrát, a szerkezetet, és meglepődve éli át a szemé előtt zajló metamorfózist, a műben zajló belső mozgást. A szakirodalomban leggyakrabban a *Felmutató ikonos önarcképre* (1936, *Fel felé mutató ikon-önarckép* – a címek nem Vajda Lajostól származnak) hivatkoznak mint főműre, Vajda életművének centrumára, mint a világ felett ítélkező Pantokrátor (Mezei Árpád), a bizánci ikonográfia szerint értelmezik (Karátson Gábor, Pataki Gábor). A *Felmutató titkait* Petőcz György tanulmánya elemzi a *Beszélőben*.

Vajda – mint ezt a kiállításon látható önarckép-grafikák is bizonyítják – zárkózott, magába forduló, meditatív, a munkára koncentráló személyiség volt. Feleségéhez írott levelei is alátámasztják a zárt kompozíciók, az ortodox templomok aszketikus, átszellemített portréit megidéző ikonos önarcképek önvallomásait. Vajda – szerencsére – Szabó Lajos filozófussal hosszan tartó párbeszédet folytathatott művészetelméletéről, zsidó és keresztény vallásról, az ikonok szellemtörténeti háttéréről, Nyikolaj Bergyajev orosz emigráns vallásfilozófus írásairól.

Mándy Stefánia Vajda-monográfiája (1972) 54 önarcképet tart számon, ezekből 18 korai, 35 pedig a későbbi időszakból. A *Felemelt karú önarcképen* (1925) 17 éves, a *Kalapos önarcképen* (1924) 16 éves; 1935 és 1937 között készült a legtöbb (*Sötét önarckép*, 1935; *Liliomos önarckép*, 1936; *Önarckép koponyával*, 1936; *Hármas önarckép*, 1937), 27 és 29 éves korában. Éber Miklós zürichi műgyűjtő a *Balkonban* (2003. 6. és 2004. 1–2.) az európai festészetbe illesztve mutatja be az önarcképek jelentőségét. Az életművet nem tartja töredékesnek, szerinte Vajda a rendelkezésre álló rövid idő alatt zseniális művészetet hozott létre.

Szabó Lajos *A zseni* című írásának első mondata: „Emberi törekvés a nagyobb, a mélyebb, a rejtettebb ellentmondás felé.”

Első megjelenés: *Képirás*, 2023. szeptember
<https://kepiras.com/2023/09/s-nagy-katalina-szintetizalo-muvesz-a-vajda-lajos-muzeum-ujranyitasanak-apropojan/>

TÜKÖR ÁLTAL HOMÁLYOSAN... – GEDŐ ILKA MŰTERMÉBEN

Műtermek III.

DOI 10.35402/kek.2024.5.24

„Minden valóságos élet – találkozás.” (Martin Buber)

Először 1969 januárjában voltam Gedő Ilka műtermében. Egy 1944 októberében, a gettóban készült önarckép rajzot tett az *Emlékkönyvbe* (én akkor születtem a nagykanizsai gyűjtőben, ahonnan 84 éves nagyanyámat, nagynénéimet, nagybátyámat, férjeiket, feleségüket és 28 unokatestvéremet szállították Auschwitzba, egyenesen a gázkamrába). Azt írta alá: „Katalinnak első, felejthetetlen látogatása emlékére szeretettel, Gedő Ilka.” Férje pedig ezt: „Katalinnak, szeretettel (és meglepődve vakmerő korszerűtlenségén, amely remélem korszakalkotó) Bíró Endre.”

A megrendüléstől sokáig nem tudtam megszólalni. Addig nem találkoztam ilyen áttetsző, törékeny szellemlényekkel. Mintha testetlenek lettek volna, anyagtalankok, nem e világból valók. Nem a rendkívüli soványságuk, törékeny alkatuk miatt. Akkor sem és azóta sem hiszek különféle misztikus és ezoterikus mesékben, még nem is nagyon ismertem ilyesmiket, csak akkoriban kezdtem hallani, majd olvasni az általam addig olvasott világmagyarázatoktól eltérő értelmezéseket. Ebből a két emberből szokatlan kisugárzások áradtak szét, valami olyan belső energiaforrásból, amit erősen érzékeltem, de nem igazán értettem. Az Ország Lilinél tett egyre gyakoribb látogatások, írásos képeinek felfejtése, majd a Tábor Bélával (filozófus, író, a hetvenes évek elején részt vettem *Preszókratikus szemináriumain*, ahova először Gedő Ilka vitt el. Számomra fontos művészek is jelen voltak a beszélgetéseken: Vajda Júlia, Jakovits József, Bálint Endre, Kunszt György, a kortársaim közül Tábor Ádám költő, akinek verseit 1969-ben szerepeltettem a Várban a Műgyetem kollégiumában rendezett kiállításon. Ő Tábor Béla fia és hagyatékának kezelője. Ott volt Gedő Ilka nagyobbik fia, Bíró Dániel, akinek zsidó tudományokban való jártassága lenyűgözőt) – és a fentiekben felsoroltakkal való találkozások, a Biblia, a Kabbala, a zsidó tanítások, Martin Buber hatására a zsidó bölcsességek képviselőjének láttam a Gedő–Bíró házaspárt, és meggyőződésemmé vált, hogy olyan rejtett titkok tudói, amelyekhez én talán soha vagy nagyon-nagyon nehezen fogok tudni közel kerülni.

A realitáson túli időtlen lénynek láttam Gedő Ilkát, nehezen követtem rendkívüli műveltségét, olyan tudományokban való jártasságát, amelyekről alig-alig tudtam valamit, és csak tipegtem körbe-körbe bizonytalanul, és elvesztem volna gyámolításuk nélkül. Okos volt, fénylő, néha megkövethetetlen, számomra zavaros. Olyan őszintén, nyitottan, bizakodva fordult felém, hogy visszaretentem. Nyomasztott a környezet súlya: a többnyelvű és sokféle könyvek szerteszét felhalmozva, és ráadás-ként a spirituális légkör.

Megfoghatatlan szomorúság

Gedő Ilka mélyen fekvő, lázas szeméből valami megfoghatatlan szomorúság és szenvedés áradt, hosszú, ideges ujjából és nyakából végzetlen szorongás. 47 év távlatából már megírható: félttem tőle, úgy éreztem, besodor egy olyan pokoljárásba, amire én még nem vagyok felkészülve. Ország Lili mitológikus, szimbólumokkal terhelt világának kihívásaival próbáltam megküzdeni, olvastam mindent, ami közelebb vihet képei különös, ismeretlen nyelvéhez, írásjeleihez, falaihoz, mélybarnáihoz, bonyolult struktúráihoz. Ország Lili kezdettől fogva intellektuális kihívás volt, amibe meglepő gyorsan beletanultam. Anna Margit megismerős volt, otthonos a gyerekkori paraszti milió, mesék, harsány érzelmek, lidércek vonzásából. Színei, gesztusai bennem éltek, mintha valaha már találkoztam volna velük. Gedő Ilka arca, tekintete olyannak maradt meg bennem, amilyen azon a fotón, amely 1966-ban készült (a monográfia 27. oldalán látható). Általa fogtam fel, hogy léteznek megközelíthetetlen, illékony, kiismerhetetlen dolgok. Ő egyszerre volt racionális és irracionális, a földön élő és földöntúli, erőt és gyengeséget sugárzó. És kortalan, időtlen.

Gedő Ilka személye és műterme is zavart keltett bennem. Hát még az 1944 és 1945 januárja között készült gettórajzai. Gedő Ilkát családjával együtt kényszerítették a budapesti gettóba, az Erzsébet krt. 26-ba. Akkor láttam először életemben gettórajzokat. Alig múltam 24 éves. Most is összerándul a gyomrom, és remegni kezd a kezem. Pedig mire megismerkedtünk, olvastam már Semprun *Nagy utazását*. És kívülről mondogattam Radnóti

Miklós verseit, amelyeket Bor közelében, a Lager Heidenauban, Zagubica felett a hegyekben írt. Ott ültem Gedő Ilka zsúfolt, áttekinthetetlen műtermében, körülöttem, a térdemen és a kezemben a gettórajzok, és dobolt, zúgott a fülemben: „Hol van az éj, az a kocsmá, a hársak alatt az az asztal? és akik élnek még, hol vannak a harcra tiportak? hangjuk hallja szívem, kezem őrzi kezük szorítását, művük idéztem...” 1996 és 2005 között több ezer gettóban, munkaszolgálatban, lágerben készült rajz reprodukcióját gyűjtöttem össze. Az 1969 januárjában Gedő Ilkánál látottak maradtak az alapélmények (az imprinting, a kötődés). Egyben annak az átélése, hogy a látvány közvetítette élmény erősebb, meghatározóbb számomra, mint a költészet és a zene. És még valami: a megrendítő, az emberi lét törékenységét és kiszolgáltatottságát mutató gettórajzok arra készítettek, hogy szembenézzek azzal, amivel egyáltalán nem akartam: hogy félzsídó vagyok, hívő katolikus anyám ortodox zsidó családban született. Hárítottam, hazudtam magamnak, ahogy a családomban mindenki. Gedő Ilka elmondhatatlanul tiszta, őszinte, hazugságmentes, finom, érzékeny lénye belevonzott valamibe, amit még évekig igyekeztem kerülni. És ami aztán 1988-ban, 44 évesen elindította azt a munkát, amely 2006-ban az *Emlékkavicsok. Holocaust a magyar képzőművészetben* című könyvem megjelenéséhez vezetett. De akkor már sajnos nem élt, 1985. június 19-én meghalt.

Természetesen írtam róla a könyvben, mint ahogy tanáiról is, akiknél 1939-től tanulta a mesterséget: Gallé Tiborról (1896–1944, akinek magániskolájába 19 évesen iratkozott be, és eksztatikusan beleszeretett a 45 éves mesterbe), Erdei Viktorról (1879–1945, akivel még a budapesti gettóban is találkoztak). Mindketten többször is szerepeltek az OMIKE – Magyar Izraelita Közművelődési Egyesület – kiállításán. Zsidónak minősített művészeknek nem volt más bemutatkozási lehetőségük. Írtam Örkényi Strasser Istvánról (1911–1944), aki a *Fiatalok művészete* című kötetében azt írta Gedő Ilkáról, hogy rajzai „az elmélyülés ritka példáját mutatják”. Amikor 1981-ben Zürichben először láttam Giacometti rajzain a kiszolgáltatott, magányos embereket, szorongva és döbbenetben idéztem fel rokonságukat Gedő Ilka tétova, elhagyatott figuráival. Körülbelül 40–45 ceruzával készült gettórajzot néztem meg az 1969. januári négy-öt találkozáskor. Megrendültem, hallgatagon. Műterme is egyszerre volt megrendítő és elképesztő. Alig fértem el. Rendkívül zsúfolt, tele rajzaival, festményeivel,

festőeszközeivel, naplóival, jegyzeteivel, könyvivel és apró tárgyakkal. Mindenféle gombostűvel feltűzött, egyenetlenül felragasztott papírok: rajzok, kézírásos jegyzetek, műfordítás-töredékek, idézetek – egy lázasan, felfokozottan működő agy szerteágazó dokumentumai. Minden műteremnek jellegzetes szaga van (még a jellegtelen művészeknek is). És most nem az alapanyagokból, festékekből, eszközökből áramló szagokra gondolok, hanem arra, ami a festőből és tárgyaiból, környezetéből és a múltó időből együtt árad szét a művek befogadására várakozóban. Valószínű, hogy illatokat a legnehezebb megőrizni az emlékezetben, és felidézni őket. Van néhány festő, akinek a műtermében lévő szagok kavalkádja megmaradt bennem, igen, maguknak a festőknek is. Gedő Ilka környezetében a száradt virágok különös illata keveredett valami megfoghatatlan egzotikus éteri illattal. Súlyos volt, nehezen viselhető, nyomasztó és rendkívül vonzó. Hol távolabbról, hol közelebről terjedtek, mintha pulzáltak, lüktettek volna. Erős, nyers dohányszag is belekeveredett, szerencsére, ez legalább földközeli volt. A legtöbb műteremben órákat töltöttem, Anna Margitnál félnapokat, de Gedő Ilkánál és Schaár Erzsébetnél egy-két óra elteltével fel kellett állnom: befészkelte magát a szag, a szín, a fény az agyamba, és bár intellektuálisan követni tudtam az élményeket, hatásokat, lelkileg nem és testileg sem. Egyszer csak eleget lettem a testemnek, menekültem, friss levegőre vágytam, utcai zajokra, annak bizonyosságára, hogy nem vagyok más, mint a többiek, és még normális vagyok. Az bizonyos, hogy a kép-látás képességének megszerzéséhez a legfontosabb helyszínek voltak ezek a nagy, megrázó, felkavaró hatású műtermek. Gedő Ilka varázslatos, rejtélyes lénye és titokzatos rajzai, festményei segítettek a lélek – saját lelkem – dimenzióinak felfedezésében.

1972 nyaráig, Ország Lilinek a Diósgyőri Vármúzeum középkori kazamatájában rendezett kiállításáig nem mertem megérinteni a festmények és rajzok felületét. Aztán másokét is tapogatni kezdtem, sokszor becsukott szemmel (ma is). A taktilis élmény és a szagok összekapcsolódtak, majd zenei és versélményeket hallucináltam. Elsőnek Gedő Ilka műtermében, talán 1973 nyarán. Aztán 1975-ben, amikor szabályos halálfélelmem támadt az *Ország Lili portréja* (olaj, vászon, 35 × 49,5 cm) láttán. Absztrakt kép, és mégis portrébb minden arcmásnál. Rétegek, felületek, karcolatok, ceruzával rajzolt körívek, egy fekete és egy fehér íven kék hullámváz: Kháron ladikja. Akkor döbbentem rá, amit Ország Lili néhány labirintusképe láttán elhárítottam:

nemcsak a képein, hanem benne is készülődik a halál. Gedő Ilka tudta ezt, és megfestette (Ország Lili három évvel később feladta és meghalt). Ismét megijedtem: akkor már eldöntöttem, hogy beállok a sorba, ahogy illik, és normális akarok lenni. Volt néhány művész, akik olyan rétegeket érintettek bennem, hoztak felszínre, ahová még nem akartam, mert nem mertem követni őket, de tudtam, hogy ez elkerülhetetlen. Gedő Ilka is ezek közé tartozott. Ezért távolodtam el a közelébről, sajnos. Még évtizedek múlva sem mertem könyvet sem írni róla, amikor felkértek rá. Bezzeg ma már igazán szeretnék, és meggyőződésem, hogy most már végre jól érzékelem és értem őt. Szorongásait is, azok képi megjelenítését is, ezoterikus kötődéseit is, spiritualitását is. Azt az utat, amit bejárt.

Annyira vonzott és taszított, hogy megismerkedésünk után sűrűn megkerestem, biokémikus férjével sokat, hasznosan beszélgettem, de örültem, mikor 1969-ben egy évre elmentek Párizsba. Utána ritkán, egyre ritkábban mentem. Lelkiismeret-furdalásom volt, mert pontosan érzékeltem Gedő Ilka magányát, magányosságát a szerető férj, a két fia és az őt nagyon becsülő barátok ellenére is. Szüksége lett volna rám, de önző voltam (Román Györgytől is elmenekültem, pedig Ország Lili vitt el hozzá, nagyon kedvelte őt, és nagyon remélte, hogy foglalkozom vele), és túl sok minden-mindenki vonzott egyszerre. Nagyon is közel állt hozzám Gedő Ilka félfigurativitása, hogy vannak is, nincsenek is figurái. Az absztrakció, a lét és a nemlét határán. A megfestett jelenségek tűnékeny mivolta, átlátszóságuk, áttetszőségük. De mégsem tudtam igazán követni. Sokszor magáról az emberről is azt éreztem, hogy testi mivoltának, erőteljes kisugárzásának ellenére nincs jelen, valahogy máshol van, talán a létezés olyan dimenzióiban, ahová én nem tudok és nem is akarok belépni. „A semmi árnya vetült mindenre” (Paul Klee). Azt hiszem, ő volt az egyetlen művész, akivel számomra nem megfelelő időpontban találkoztam. Túl korai volt. Igazából akkor kezdtem felfogni őt, amikor 1977-ben ráirányították a figyelmemet Farkas Istvánra. Környezetét, műtermét is csak akkoriban tudtam helyére tenni, a folyamatos teremtés helyszínévé. Ahogy Martin Buber írja: „A teremtést nem olyasminek kell tekinteni, ami egyszer megtörtént, hanem örökös folyamatnak, valaminek, ami örökké megújul, és újra végbemegy, de mindig más formában. Semmi teremtett dolog nem pontos hasonmása egy másiknak, mindegyik teremtés örök és egyedüli a maga módján.” Persze, ezt is akkor fogtam fel először,

amikor végre 1978-ban közelről és hosszan nézegethettem Paul Kleet Zürichben, Bernben, Bázelenben (aki 1968 óta számomra a legesleg... még talán Rembrandtnál is inkább).

Belülről táplálkozva

Beke László, az avantgárd művészek iránt elkötelezett művészettörténész 1980-ban így írt Gedő Ilkának: „Azt hiszem, teljesen értelmetlen lenne a Maga festészetét a »kortárs« áramlatokkal párhuzamba állítani, mert lényegét tekintve bármikor létrejöhett volna 1860 és 2000 között. Nem »kívülről« táplálkozik, hanem »belülről«, így alkotójával való kapcsolata adja meg koherenciáját és hitelét – ami semmilyen néző figyelmét nem kerülheti el.” (A művész hagyatékában fennmaradt levél.)

Nagyon-nagyon kezdő tanuló voltam akkor a kortárs képzőművészetben és a XX. századi izmusokban, de azonnal felfogtam, hogy Gedő Ilka művészete egészen más, mint azoké, akikében már kezdtem megszerezni a jártasságot (Ország Lili, Anna Margit, Illés Árpád, Bálint Endre, Korniss Dezső, Vajda Júlia, Vaszkó Erzsébet és a kortársaim: Kováts Albert, Karátson Gábor, Donát Péter, Váli Dezső, Németh Géza, Pauer Gyula és a többiek). Természetesen minden műterem más. De Gedő Ilkái valahogy nagyon más volt. Szűk tér, kicsi hálófülke, festőállvány, hullámpapírból tákol paraván. A dokumentumok szerint a több ajtóval, ablakkal tagolt szoba 5 × 6 méteres volt. Én lényegesen kisebbre emlékszem, nyilván a zsúfoltsága és a szűkös járőfelületek miatt. Alig lehetett benne úgy közlekedni, hogy az ember ne érjen hozzá valamihez, vagy ne lökjön le valamit. Amúgy is sután mozogtam zavaromban, túl nagydarab és földközeli voltam. Megjegyzem, Gedő Ilkát cseppet sem zavarta, ha valami lepotyogott, rendszerint legyintett, és hangosan nevetett: „biztos le akart mászni”, vagy valami hasonló megjegyzéssel. Néha gyorsan lehajolt, és valahova taláломra visszatűzte.

Férje, Bíró Endre írt 1985-ben – és ez a hosszú, részletező beszámoló belekerült a Gedő Ilkáról megjelent monográfiába (2003) – pontos látletet *Gedő Ilka műterme, ahogy halálakor hátramaradt* címmel. Mellette egy fekete-fehér fotó 1982-ből: „Gedő Ilka műtermében.” Sajnos, a nyolcvanas években nem voltam az egyre ismertebb és elismertebb művésznél. Mégis, a fotó is, Bíró Endre gondos írása is felidézi az én másfél évtizedekkel korábbi emlékképeimet. A részletek nyilvánvalóan megváltoztak, a papírfecnik, vázlatok, jegyzetek,

grafikák, tárgyak kicserélődtek, de a lényeg ugyanaz maradt. Ezekből a mindenféleképp nemcsak Gedő Ilka rendkívüli intellektusa tükröződött vissza, hanem csípős humora, önmagát is kigúnyoló ironiája. Szerencsére, Anna Margittól már megszoktam ezt, ámbar nagyon más tőről fakadt a szörnyűségekhez, esendőségekhez, traumákhoz, érthetetlen megnyilvánulásokhoz való kíméletlen humora. Amúgy mélyesen mély tudásának megfelelően Gedő Ilka igen komoly embernek tűnt, csak ha nagy nehezen feloldódott, akkor engedte meg magának szóban is azt a humort, amit áradt a paravánra, ajtófélfákra, falakra kítűzött újságkivágásokból, fényképekből, középkori és kortárs reprodukciókból, kártyalapokból, gyermekrajzokból, megsárgult papírokból, képi jegyzetéből.

Leginkább a saját önarcképeinek és a gyerekkori, majd újra a háború utáni Fillér utcai lakásra emlékező rajzainak ebbe az elképesztő elegybe bekerülése döbbsített meg. Némelyik tépett volt, összeragasztott, elég hányaveti módon lógtak a több rétegben egymásra zsúfolt mindenfélék között. Ugyanis gyönyörűek voltak, egészen egyszerűen gyönyörűek, finom vonalvezetésük, érzékeny felületük miatt. Legszívesebben mindet leszedegtettem volna, hogy megmentsem. Általában lendületes, lelkes, határozott, akaratos, nagy dumás voltam a műtermekben. Gedő Ilkánál hallgatag, visszafogott, távolságtartó, szinte szégyenlős, mint amilyen 4-5 éves koromtól gyerekként Nagykanizsán. Csak évek alatt derült ki lassan, hogy az énemnek van egy ilyen elfedett rétege, amely Gedő Ilka közelségében előjött, és amelyet Ország Lili azonnal észrevett: „Máshogy beszélsz róla, mint a többiekéről – állapította meg –, és elhallgatsz dolgokat. Menj el Vajda Júliához, és kérd meg, mutassa meg a Vajda-rajzokat.” A találkozásomról a Vajda-rajzokkal csak dadogva tudtam szólni, annyira belülről és mélyen érintettek. „Onnan kell írni képekről, ahol Vajda és Gedő Ilka megérint” – mondta Ország Lili szigorúan.

De még visszatérve a fantasztikus kép-, kézirat-, nyomtatvány és mindenféle papírgyűjteményhez – amelyet egyébként azonnal utánózni kezdtem albérteli szobáimban, és 1979-ig, saját lakásba költözésemig tíz éven át raktam magam köré fontos katejaimat (a lakásavatók előtt egyszer csak mindent kidobtam, idézeteket, reprodukciókat és így tovább, csak a műtermekben kapott sok kis rajzot, akvarellt, jegyzetet nem) –, emlékszem különféle korokból származó angyalokra, mitológiai lényekre, szörnyekre és számomra taszító állatokra (főleg egy torz békára). Nem tetszettek, de vonzottak. (Ma már a

Facebookon is a középkori illusztrációk, a mitológiai lények, a sárkányok a kedvenceim.) Milyen korlátolt voltam! És mégis: lassan beszivárogtak a tudatomba és hozzászoktattak a lények végtelen változatosságához, a kreatív elmék találmányaihoz. Mikor az *Önarckép* könyvemem írtam, akkor döbbsített rá, hogy Gedő Ilka valaha középkori női szerzetes lehetett, aki évszázadokon át kódexeket illusztrált. Festményeiben és rajzaiban nem engedte szabadjára fantáziáját, hát kellett a ragasztások, kítűzések egymásra halmozódásai (mint az önmagát a monokróm falakba, írástörödékekbe záró Ország Lilinek a Bábszínházban a harsány, színes díszletek festése és azok a színes mellények, terítők, amelyeket harsány, színes fonalokból horgolt magának és barátainak).

Gedő Ilkánál láttam először Szabó Lajos kalligráfiait: feltűntek a sokféle lap között. Már nem élt, 1967-ben halt meg Düsseldorfban, ahol 1962-ben telepedett le. Tábor Bélával közösen írtak könyvet (például a *Vádirat a szellem ellen*, 1936, amelyet Gedő Ilkától kaptam kölcsön). Egy furcsa fekete-fehér fénykép is ki volt tűzve a paravánra, Szabó Lajosé; valami olyasmi sugárzott keskeny arcából, nagy szeméből, mint ami Tábor Béla és Gedő Ilka lényéből. És kalligráfiáiból is. Ez utóbbiakban ugyanazt rajzolta meg, mint amit *Művészet és vallás* című írásában.

Héber kalligráfiákat, és egyáltalán: héber írást is csak nála láttam először, pedig akkor már három hónapja rendszeresen és gyakran látogathattam Ország Lilit tenyérnyi lakásában, a Vár aljában, és a legelső perctől kezdve közel kerültek hozzám barna írásos képei (például *Ima a halottakért*, 1968; *DeProfundis*, 1967 és így tovább), és tudtam, hogy ha meg akarom érteni az írásos képei rétegeit, egyszer csak meg kell tanulnom héberül is. A japán és a kínai kalligráfiát nemhogy nem ismertem, nem is hallottam róla. Nem véletlen, hogy Gedő Ilka idősebbik fia, Bíró Dániel a XX. századi zsidó vallásfilozófia tudósa lett, a Zohárból is publikált egy kötetnyit 1990-ben, és ő fordította le Martin Buber alapművét, az *Én és Tűt* magyarra (1991) – de addigra már anyja nem élt.

Gedő Ilka autonóm művész volt. És az ön maga alkotásainak megítélésében bizonytalan. Még baráti körükből is sokan korszerűtlennek tartották. Örökös büntudat gyötörte, depresszió és magány – családja, barátai és Bíró Endrével folyamatos beszélgetései ellenére is. Állapotváltozásait rajzos naplójegyzeteiben rögzítette.

Semmire és senkire nem hasonlítottak önarcképei, portréi, szörnyei, bohócái, bábjai, maszkjai,

lepkéi, virágai, művirágai, kertjei. Számomra csaknem 30 év kellett ahhoz, hogy előbb eligazodjam, majd egyszer csak otthonosan mozogjak a magának önvédelemből teremtett világában.

Sokáig hiányzott. Nagy tömegű vörös haja, hófehér, áttetsző bőre, tétova mozgása, amelyek amúgy hasonló rémületet keltenek bennem, mint magukba húzó olajfestményei, elmondhatatlan szomorúságú, érzelmi differenciáltságú rajzai. Önvédelemből kellett abbahagynom a személyes találkozásokat. Túl erős volt a vonzása. Neki is, férjének is, a műtermének is, hitének is, zsidóságának is. A saját utam keresése, ingadozásaim térítettek el tőlük is, tőle is, aztán majd egy évtizedre a képzőművészettől is.

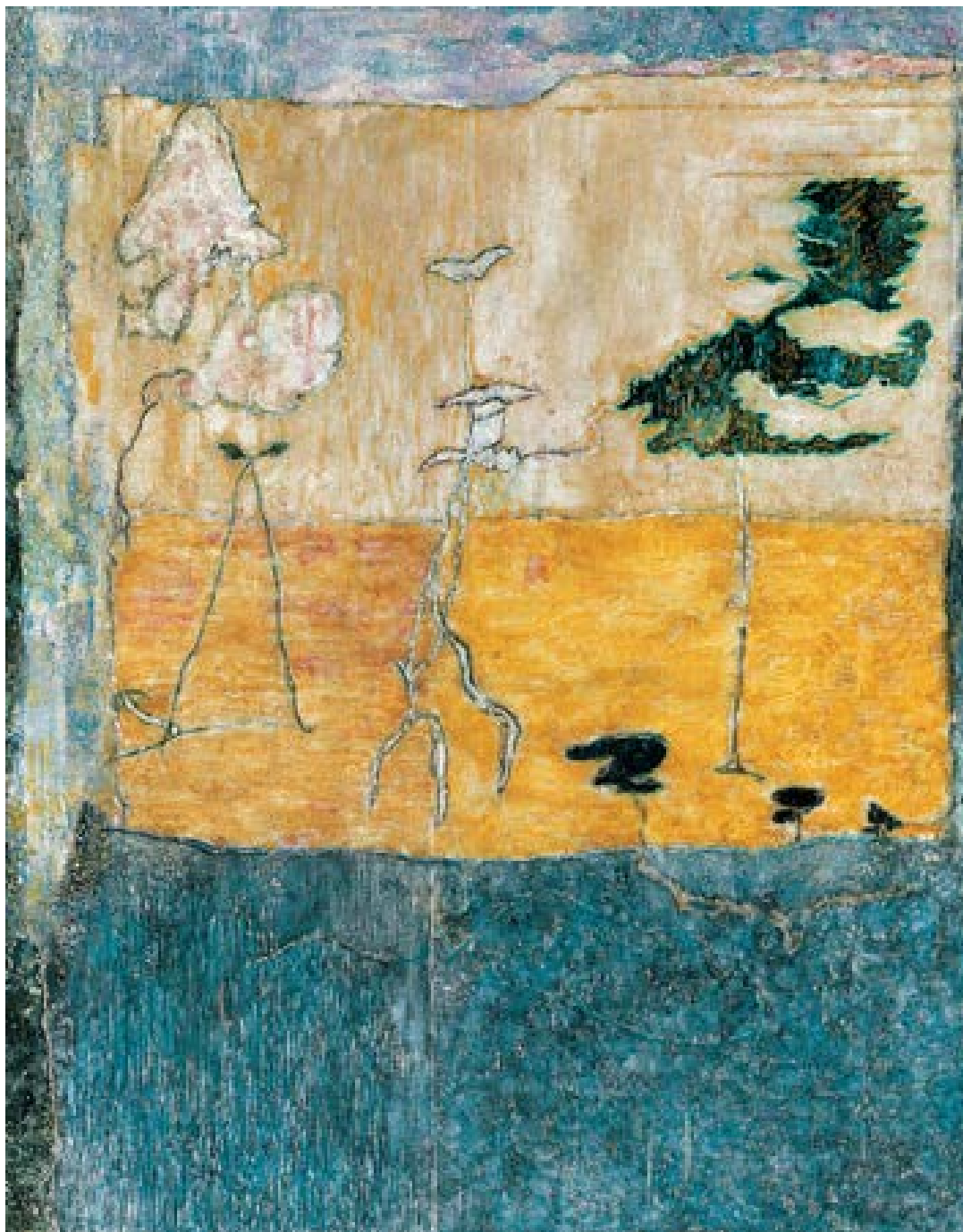
A lehetlent próbálva

Az Arnolfini-esszéportálon már sokszor megírtam, hogy azokról az emberekről, akik érdeklődést keltenek bennem, képek és versek jutnak eszembe, olykor zene. Gedő Ilkáról Paul Klee művei közül *A félelem arca* (1932) és Andrej Tarkovszkij (ő a hozzám legközelebb álló filmrendező) polaroid fotói közül jó néhány, amelyeken a lehetlent próbálta: megállítani az időt.

Első megjelenés: Arnolfini Szalon 2016. január
<https://szalon.arnolfini.hu/snk-tukor-altal-homalyosan-gedo-ilka-muteremben/>



Gedő Ilka: *Kettős önarckép*, 1948. o. vászonra feszített fotópapír, 58x42, mgt



Gedő Ilka: Jardin de Planter Paris, 1980. o.v. mgt.

A BÁBU MEGSZÓLAL – ANNA MARGIT ÉLETMŰ-KIÁLLÍTÁSÁRÓL

DOI 10.35402/kek.2024.5.25

Végre! Végre egy Anna Margithoz (1913–1991) méltó életmű-kiállítás a Magyar Nemzeti Galériában, Kolozsváry Marianna rendezésében! A nagyszabású tárlat illeszkedik az MNG-ben a művészettörténész által szervezett, rendezett hiánypótló életmű-kiállításokhoz (Farkas István, Bálint Endre, Korniss Dezső).

Lehetne a mottó Anna Margit vallomása: „Én az önéletrajzomat festem, ahelyett, hogy írnám.” Gyerekkorától a főiskolán át a háború éveitől és annak vége után számtalan önarcképet rajzolt és festett, szinte minden technikával és minden méretben. A kiállításrendező sokelemű ikonfalon sűrűn egymás fölé és mellé sorakoztatva mutatja be a művész alakváltozásait, személyiségének módosulásait a tragédiákkal, veszteségekkel teli élettörténet függvényében, a rendkívül tehetséges, aktív fiatal lánytól, a sorsfordulót jelentő szerelemtől, Ámos Imre festőművésztől, a korai házasságtól, a nagyon korai Ernst múzeumbeli sikeres kiállításon át Ámos munkaszolgálatban töltött éveitől az özvegységig. Aztán a kultúrpolitikai fordulat az ő és európai iskolás szellemi társai háttérbe szorításában, a tiltott kategóriából a túrtbe átkerülő hatvanas évekig. Húsz év csend után bemutatkozás az Ernst Múzeumban 1968-ban. Aztán új korszakok, a paraszti kultúra meghatározó hatása (gyerekkor Dobozon, a csuhébabák, bábuk emléke), majd a családját elpusztító holokauszt erőteljes előtérbe törése, és végül a magány, egyedüllét.

Festményein is azonosult a női szerepekkel: menyasszony, feleség, anya, szerető, prostituált, színész, artista, bohóc, táncos, zenész, akt, modell, festőművész, munkatárs, kézműves, kerámiagombkészítő, barátnő, testvér, kislány, öregasszony, angyal, és sorolhatnánk tovább. A magánéletben is sokoldalú ember: két fiú anyja, rosszul sikerült második házasság (válás), egyedüllét, háziasszony, gondos szakács és terjedelmes, nagy ívű, eredeti, egyéni életmű megteremtője, napi robotos, munkamániás a festőállvány előtt. Még amikor nem önarcképeket fest, akkor is elválaszthatatlan a mű a saját sorsától, életeseményeitől. Önarcképei gyakran metaforák, allegóriák. Az utolsó periódusban nyomon követi az öregedés és a betegség következtében teste deformálódását, arca megváltozását kíméletlen

őszinteséggel. Ahogy a magány, az egyedüllét, a sors terhei tönkreteszik az egykor szép, fiatal, mozgékony alkatot, a kedves, derűs, bizakodó arcot. Mindent személyesen átélt, amit a kegyetlen, zűrzavaros 20. századi történelem, politika egy törekeny, érzékeny emberre ráterhelt. Háborúk, zsidóüldözés, anyjának (Auschwitz) és férjének (munkaszolgálat) kíméletlen elpusztítása, az Európai Iskola (szellemi és művészi közegének) felszámolása, a Rákosi-rendszer és a szocialista realizmus, betegsége (tbc, tüdőműtét), kisebbik fia betegsége, válás, anyagi gondok, kiállításoktól eltiltás.

Mégis: egy senki máséhoz nem hasonlítható, erőteljes életmű létrehozása, saját képi nyelv teremtése (nem sorolható egyetlen irányzatba sem, de hatott rá a szürrealizmus és az expresszionizmus), a jelentős festőművész férjtől, Ámos Imrétől szellemiségében és kivitelezésében, festésmódjában is eltérő szemlélet, a nagyon tisztelt mesterek, barátok (Gulácsy, Farkas István, Vajda Lajos) életművétől is eltérő felfogású, képalkotási mód. Persze sokan hatottak rá, főként a harmincas–negyvenes évek fordulóján (Paul Klee, Miró, Picasso), de micsoda különbség akár a stilizált gömbfej-festménysorozaton is! Ezekon a még fiatalon festett, kerek arcú, gömb-kör alakú önarcképeken jelenik meg a rémület a pötty fekete szemekben, a hol holtápadt, hol élénk színű arcokon, és folytatódnak a negyvenes évek végéig. A rémület, a borzalom állandóan jelen van a továbbiakban, közeledvén a halálához, (1991) egyre fokozódik. Számomra a sok ijesztő, meghökkentő önarckép közül a legmellbeverőbb *A dögcédula (Önarckép)* volt 1981-ben, amikor először szembesültem vele a műteremben, legszívesebben pánikszzerűen elmenekültem volna a látványtól. A kis méretű olajkép (50 × 30 cm) monumentálisnak tűnt. Anna Margit gyakran festett saját nyakába feltűnő nyakláncot, a női szereppel azonosulásként (otthon is viselte). Itt az ékszer, díszes nyaklánc helyett egy szörnyű és csúnya, feltűnő dögcédulát visel, satunak tűnő kezével megtámasztva a mellkasán (katonák viselték, hogy haláluk esetén be lehessen azonosítani őket). A harmincas évek színes, bizakodó önarcképeitől idáig taszította a sorsa (például *Önarckép tükörrel*, 1936; *Önarckép virággal*, 1938).

Az MNG-ben nagyszámban látható festmény és grafika, az életmű főmotívuma a bábu (ezért is telitalálat az összegző, monografikus kiállítás címe). Természetesen számos önarcképén bábuként mutatja be önmagát, élénk színekkel, erőteljes érzelmi hatásokra törekedve. Ahogy önarcképén is sokféle alakban, szerepben mutatja meg önmagát a szerelmes nőtől a gondos háztartásvezetőn át a festésnek elkötelezett kreatív alkotóig (festőeszközeivel körülvéve), a bábuk identitása, személyisége is rendkívül sokféle, múzsa, baloldali lator, hóhér, akasztott ember, piros masnis, paraszti motívumokkal díszített kislány, Messiásra várók, Megváltó, halász, özvegy, önarckép – szinte felsorolhatatlanul sok szerepben. Csupán fejből, felsőtestből és kézből állnak. Temperával vagy olajjal festettek, expresszívek, groteszkek, ironikusak, szürrealisak, erőteljesek. És rögtön azonosíthatók: ezeket a különös, nem mindennapi, lüktető, nagy hatású bábukát csak Anna Margit festhette.

A bábu az archaikus kultúrák óta összekapcsolódik a varázslattal, a mesével, a játékkal, kultikus tárgy, szertartás része, a színház eszköze, őskép. Lényege a mozgás, a mozgatás. Jelen keretek között nincs lehetőség bábuesztétikai elemzésekre, sem a szimbolikus jelentések kifejtésére, ám nagyon is fontos lenne annak bemutatása, hogy Anna Margit mivel gazdagította, tette többszörűvé ezt az évezredek óta és minden kultúrában létező képzőművényt. Mint arról már volt szó, bábu megformáltsága allegorikus, expresszív, szürrealis. Anna Margit bábu saját életének, sorsának, az egymást követő történelmi korszakoknak a szimbólumai. Ráadásul megfestett plasztikus antropomorf tárgyak, egy-egy festmény, mű meghatározó alapelemei, központi figurái. Képi szereplővé lényegültek át. Anna Margit otthonában, műtermében a paraszti kultúrából származó, sokféle karakterű bábuval élt együtt, ezek voltak festményeinek ihlető forrásai.

A bábu hol a végzetes sorsnak kiszolgáltatott ember metaforája, hol a hétköznapi létezés groteszk megtestesítője, hol a társadalomból, nyilvánosságból kitaszított, magányra ítélt ember, hol játszótárs a túléléshez, az élet elviseléséhez. A magyar festészetben szokatlan fejsorozatának, bábuinak, önarcképeinek faktúrája. Lehetne idézni Jean Dubuffet-t, számos német expresszionistát, francia szürrealistákat, kortárs gesztusfestőket, a tasizmust, a pop-artot. De mégsem! Nemcsak alakzatai, metamorfózisokon áteső motívumai,

hanem a festékfelvitel módja, az ecsetkezelés, a kézmozgás is annyira egyéni, eredeti, hogy nem visz sehová a hasonlítgatás. Szinte plasztikussá váló rétegek alakulnak a vastagon felhordott festékekből. A kézmozgások lenyomatai, az ecsetnyomok, a pöttyözések, a vonalkázások különös látványt eredményeztek. Szinte horgolt, hímzett, varrt a festékekkel. Férfiak is kézimunkáznak magas szinten, nem csak nők, de egész másként használják az eszközöket, másmilyen a végeredmény. Női festészet, mondhatnánk leegyszerűsítve, ha ez még ma is nem hordozna pejoratív tartalmakat, annak ellenére, hogy a világháború utáni évtizedekben a modern magyar képzőművészetben is számos női életmű teljesedett ki (Gedő Ilka, Ország Lili, Schaár Erzsébet, Keserü Ilona, Maurer Dóra és így tovább).

A bibliai és a zsidó vallási témák végigkísérik munkásságát, hangsúlyossá a hetvenes években válnak. Nem volt vallásos, talán még hívő sem, örökké kételkedő, ironikus és önironikus alkatának megfelelően. Természetes, egyensúlyos volt a viszonya saját zsidóságához a fiatalsága idején, a harmincas években az egyre súlyosbodó zsidóüldözések ellenére. Nagyon fiatalon kötötte össze életét Ámos Imrével (1907–1944), aki nagyállói vallásos zsidó családból származott, gyerekkorától mély hatást gyakorolt rá talmudmagyarázó nagyapja. Ámos budapesti festőművészként már nem követte a vallási előírásokat, a zsidó kulturális hagyományok azonban meghatározók maradtak festészetében, akárcsak nagyon becsült mesterüknek, Chagallnak (akit 1937-ben Párizsban Anna Margittal együtt személyesen is megkerestek műtermében).

Ámosnak alig van olyan festménye és grafikája, amelyen ne lennének zsidó motívumok, jellegzetes zsidó tárgyak, vallási jelképek. 1940-ben litográfiákat készített a zsidó ünnepekről és megörökítette mindhárom munkaszolgálatos élményeit (az utolsó *Szolnoki vázlatkönyv* címen vált ismertté). Nem menekült, nem fogadta el a bűvőhelyeket, az embertelen, kirekesztő zsidótörvényekre csak annyit válaszolt: „Menjen minden, ahogy a víz folyik.” Anna Margit Fekete Nagy Béla és Major Máté építészek segítségével bujkált, nem varrta fel a kötelező sárga csillagot. Ámos 1944 végén pusztult el, és alföldi paraszti zsidó családtagjai is Auschwitzban. A házaspár, a két fiatal festő sok képet festett, rajzolt egymásról, szerelmes levelezésük és kettős portréik egymás feltétel nélküli szeretetéről és a kölcsönös bizalomról árulkodnak, arról, ahogy elfogadták

a másik kapcsolatát a zsidósághoz, a valláshoz, az istenhíthez. Ámos hívó volt, biblikus sorsnak éli meg, festi meg a zsidóságát. 1944-ben készült Apokalipszis-sorozatában az angyalok még szembeállnak a gonosszal, utolsó rajzain azonban vesztésre állnak.

Anna Margit későn kezdett foglalkozni műveiben a számára is sok tragikus veszteséget okozó holokauszttal. A szakirodalom szerint az első ide köthető festménye az 1973-ban festett Scharf Móríc-portré, amely a hírhedt tiszaezlári vérvád tanúját ábrázolja – mellette egy vérrel teli edény és egy konyhakés. A legismertebb talán az 1985-ben festett *Elkésett Messiás*, amelyen a Duna-parton a nyilasok által vízbe lőtt zsidók cipői sorakoznak. Egy magyar zászlós hajó úszik be a képbe a bal alsó sarokba, amely újabb cipőket szállít. Ha csak egy művet lehetne kiemelni a holokauszt-élmények, -emlékek hatására festett munkáiból, az 1976-ban készült *Céllövöldét* (vászon, olaj, kollázs, Ferenczy Múzeumi Centrum, Szentendre) emelném ki mint a téma emblematikus művét, a nemzetközi képzőművészetből a témát megjelenítő művek egyik legkülönlegesebb, egyedi, szokatlan darabját. Az öt figura egyike maga a festő, ezt a fejről készült fekete-fehér fotó is egyértelműsíti. Egyre tragikusabbak, kilátástalanabbak, fojtogatóbbak e sorozat darabjai.

Mégis: 1989-ben, betegen, két évvel a halála előtt elutazik a németországi Dachauba, ahol Hegyi Lóránt művészettörténész közvetítésével kiállítást rendeznek képeiből. A bajor városban (Münchentől 20 km-re) hozták létre az első koncentrációs tábornak 1933-ban. Anna Margit kiállítását a KunstBetriebsben rendezték meg, katalógus is készült angol és német nyelven. A kiállítási plakáton kettős portré, a festő néz szembe végtelen szomorúsággal a nézővel.

Az 1968-ban az Ernst Múzeumban rendezett első és e mostanáig egyetlen életmű-kiállítás reveláció volt, akárcsak a most, 2024. szeptember 1-jéig látható a Nemzeti Galériában, ahol végignéve a 220 kiállított festményt és grafikát, ugyanaz volt az élményem, mint 56 évvel ezelőtt: Anna Margit különös világa különálló és rendkívül jelentős a magyar képzőművészetben. Par excellence festő, akinek a festés volt a természetes létállapot – ezt bizonyítja be az életút változásait és állandóságait megmutató kreatív kiállítás (nincs túlszűfölvá, túlterhelve, díszletezve, nem színházasodik, az, ami: Anna Margit), impulzív, sokféle érzelmi állapot mélységes mély átélésére

lehetőséget kínáló művészetet tárva elének egy impulzív, nem mindennapi, karakteres alkotótól.

A jelenleg látható életmű-kiállítás címe is figyelemfelkeltő, és Anna Margit művészetének központi figurájával – a bábu – a tartalmi jelentésrétegek gazdagságán és a formában rejlő sokféle lehetőségre utal. A bábu maga az ember. Az alkotóművész. Gyerekjáték, színpadi szereplő, a hatalom eszköze, kiszolgáltatott lény, tragikus és komikus eszköz, szokatlan, kedves, szerethető és elrettentő, visszataszító.

Kolozsváry Marianna és munkatársai kiemelkedő munkát végeztek a művek összegyűjtésével, rendezésével, a látványtervezéssel, installációkivitellel, világítással, a kiállítótéri szövegek gondozásával. Sokak (művészettörténészek, restaurátorok, műtárgytechnikusok, szervezők) koordinált együttműködésének köszönhető ez a nagyvonalú, alaposan átgondolt, elemző bemutatkozó. Itt lehetne megtanítani arra a művészettörténész egyetemi hallgatókat és a kezdő kurátorokat, hogyan kell látogatóbarát, műértelmező kiállítást rendezni. Kolozsváry Marianna mesterévé vált szakmájának az MNG-ben rendezett életmű-kiállításokkal.

A kiállítások látogathatósága időhöz kötött, akárcsak a színházi előadásoké. Ha készül katalógus vagy pláne könyv, megőrződik, felidézhető valami. Az MNG-beli Anna Margit-kiállításhoz nálunk szokatlan méretű könyv készült szokatlan szakmai igényességgel, Kolozsváry Marianna, a kiállítás kurátora szerkesztésében. Eddig mindössze három könyv jelent meg (S. Nagy Katalin, *Képzőművészeti Alap Kiadó*, 1971; Dávid Katalin, *Corvina Kiadó*, 1980; Turai Hedvig, *Vasary Képtár*, 2009), és néhány igényes katalógus (Hegyi Lóránd, *Dachau*, 1985; Magyar Nemzeti Galéria, 1983; PMMI, *Ámos–Anna Múzeum*, Szentendre, 2007 stb.). E mostani, a méretét tekintve is terjedelmes kiadvány reprodukciókban is igen gazdag, tartalmazza az életmű-katalógust, a teljes bibliográfiát, kiállításjegyzéket, minden adatot, amire a további kutatók, kiállításrendezők támaszkodhatnak. Nem túlzás azt mondani, hogy sziszifuszi munka eredménye (legalább egy tucat magyar képzőművész érdemelne hasonló nagymonográfiát).

Első megjelenés: *Képirás*, 2024. június

<https://kepiras.com/2024/06/s-nagy-katalin-a-babu-megszolal-anna-margit-életmű-kiállításáról/>



Anna Margit: Madárdal, 1970. o. v. mgt.

ZSIDÓ MOTÍVUMOK ORSZÁG LILI FESTÉSZETÉBEN

DOI 10.35402/kek.2024.5.26

A hatvanas évek elején jelennek meg képépítő elemként festményein, grafikáin a betűk: asszír ékírásjelek, egyiptomi hieroglifák, perzsa, kopt és örmény, később hindu és ógörög betűtöredékek. Mindezekelőtt s leggyakrabban pedig héber betűk, betűtöredékek. Az 1966-79 közötti periódusban a festmények többsége olyan, mintha papirusztekercsre, pergamenre vagy kőfalra vésett írásos üzenet volna. Az írásos képek nagy részén mintha szakrális szövegek, szövegtöredékek jelennének meg, mementóként.

Az írás célja mindig valamilyen közlemény to vábbítása, s aki látja, ha nem tudja olvasni, ha nem érti, akkor is tudja, hogy a betű jel, az írás valamit jelent, az üzenet megfogalmazója – ez esetben a festő – közölni kíván valamit, vagy legalább megmen-teni eltűnt idők mondandóit. Ország Lili héber írásos képei leginkább emlékeztetők s figyelmeztetők, ahogy a Zóhár-ban is megfogalmazódik: „a szavak nem hullanak az ürbe». Az írás, a betű hatalmába vetett bizalom köti össze a kabbalistákkal.

Ungváron, gyerekkorában erősen hatott rá orvos nagybátyja, aki behatóan foglalkozott a zsidó misztikával, kabbalisztikus tanokkal. Dokumentumok (füzetek, naplói stb.) bizonyítják, hogy Ország Lili az ötvenes évek második felétől *folymatosan fordított* a német nyelvű kabbala irodalomból (pl. a kabbala „legitkosabb könyvét”, a *Széfer Jecirát* s azok értelmezéseit), s behatóan foglalkozott szám-misztikával. Kijegyzetelte *A teremtés könyve* című zsidó misztikus traktátust, mely részletesen foglalkozik azzal a kérdéssel, hogy a világ betűkből és számokból áll, az *Akiba ben Josef rabbi betűi* című traktátust, mely szerint a betűk neve rövidítés, ezek feloldva olyan állításokat tartalmaznak, amelyekkel megismerhető a világegyetem és megközelíthető Isten.

A betűk szentségében való hit késő júdeai hagyományban gyökerezik, eszerint az ábécé minden betűjének rejtett értelme van. A szent írásjelek beható tanulmányozása nélkülözhetetlen Isten megismeréséhez. Az Ószövetségben gyakran hangzik el az írás jelentőségére vonatkozó kijelentés, figyelmeztetés. *Zsoltárok könyve*: az írás fejezi ki Isten szavának tévedhetetlen és érinthetetlen jellegét, azt a szót, mely mindörökké megmarad. *Ezdrás* (i.e. S.sz.):

„E szavakat ki kell mondanod, ezeket pedig el kell rejtened.” Gyakori formula: „meg van írva”, „írva van”, s ez Istenre utalás. A próféták írásba foglalják a halott üzeneteket. Tanúságtétel az írás, tanúbizonyosság, tanúság Isten hűségéről.

Izraelben a régészeti leletek bizonyossága szerint az első időktől kezdve ismerték az írást, a zsidó val-lás szinte leglényegesebb eszközét. Tórai parancs: „írd azokat házad ajtófélfáira és kapuidra”, vagyis minden zsidó otthonban a jobb oldali ajtófélfán ott kell lennie a mezuzának, a kézzel írt szövegű per-gamentekercsen a hitvallásnak: „Halljad Izráel, az Örökkévaló a mi Istenünk, az Örökkévaló Egy, s látszik a Mindenható neve kezdőbetűje, az „S” sin betű (Saddaj, Isten egyik neve).

Ország Lili írásos képein a leggyakrabban elő-forduló és leginkább azonosítható héber betűk sor-rendben: éppen az „S” (*sin*), továbbá a kétféle „H” a *hé*, vagyis az a betű, amelynek első jelentése: kapu, második jelentése: Isten jelenléte, valamint a *het*, melynek első jelentése: háló, második jelentése: élet. Nagyon gyakori azonosítható betű még a *jod*, mely-nek jelentése: kéz, második jelentése: Isten, világ-mindenség, felső világ. Szerepel még – ritkábban – a *nun* (kígyó, varázserő), a *dalet* (ajtó, ajtószárny) és a *bét* (a ház). Hogy e betűk választása nem véletlen, azt a festő olvasmányain, kézirásos jegyzetein kívül bizonyítja, hogy több, nagy léptékű rajzot készített a héber betűkről, továbbá a héber, az egyiptomi és az ógörög betűk, illetve jelek összehasonlításáról, s ezeken a rajzokon, jegyzeteken épp azokat a héber betűket jelölte meg s elemezte külön is, melyek fel-ismerhetően megjelennek festményein is képépítő, architektonikus elemként. Megjegyzendő: később festményeinek a lapelemeivé válnak, épp azok a látványelemek, amit a kiemelt s leginkább használt héber betűk mint jelentést hordoznak, azaz: kapu, ajtó, ajtószárny, ház, kéz.

Írásos képeinek egy része olyan, mintha ki-égetetlen agyagtáblára vésővel ék alakú vonalakat karcoltak volna, nagyobbik része pedig mintha ki-égetett cserépre kuronlból és olajból vittek volna fel jeleket. Sok közülük olyan, mint az eblai ásatáso-kon talált agyagtáblák, melyeket egykor a heves tűz, mely elpusztította a várost, keményre égetett, és így tartósított. Több festmény címe is ez: *Agyagtábla*,

másoké pedig: *Papiruszok, Papirusztekercs*. Az emlékezet fogyatékoságának kiküszöbölésére születtek, a betűk halhatatlanságának, a történelmi idő folytonosságának, az írástudó felelősségének bizonyoságtételeként.

Ország Lili írásos képeinek csak egy részén mementó, üzenetközvetítés, szakrális, ünnepélyes, végleges kifejezés az írás, sok esetben már olvashatatlan töredékek, elvesztés, segélykiáltás, jajkiáltás a „minden egész eltörött” kísértetei, az összezavarodott, értékeitől megfosztott, a szakralist megtagadó világ lenyomatai, a pusztulás hírnökei. A betűtöredékek egy értelmét veszített világ tükrői, a festő azonban erősen hisz a betűk szellemidéző, múltidéző erejében, s ezen keresztül egy lehetséges új metafizikai, kozmológiai rendszer létrejöttében.

Az írásmágia végigkíséri az emberiség kultúratörténetét. Nem véletlen, hogy a hatvanas években a modern festészetben – kalligráfia, letrizmus, concept-art – a betű főszereplővé válik (már a kubizmusban is azonos rangú tárgy), épp akkor, amikor elmélyül az írásos kommunikáció válsága, amikor az újságok, hirdetések, fényreklámok, rendeletek, intézményi levelek iszonyatos tömegű betűivel árasztják el a jórészt szövegeken alapuló társadalmi életben amúgy is eltompult, elfásult embereket. Ország Lili ókori kultúrák emberközeli hitvilágához fordul segítségért: főníciai írnokok cseréparabkáihoz, a hieroglifikus hettita íráshoz, a kora keresztény katakombák sziklavéseteihez, de leginkább s legfőként a rabbinikus héber íráshoz. (Benne van ebben persze az ember idővel szembeni tehetetlensége is, s az a szándék, hogy a betűvel az ember mélyvilága is feltárható – ez azonban már nem tartozik szorosan témánkhoz.

Van Ország Lilinek néhány festménye, grafikája, amelyen kétféle szám jelenik meg: a *hetes* és a *hármás*. A hetes szám többször előfordul az Ószövetségben, mint valamilyen határozatlan nagyobb szám kifejezése. Hét napig tart a gyászolási idő: a „siva”. Hétkarú a menóra. A hetes szám a zájin betű, egyben fegyvert is jelent. A hármás szám szent, mint a legtöbb mitológiában: „végy egy hároméves üszőt, egy hároméves kecskét és egy hároméves kost” – mondja Isten Ábrahámnak (*Genézis*, 15.9.). Ország Lili egyébként babonásan hitt és félt a számoktól (születési évszámát tilos volt kimondani és leírni). Saját fordításában, kézirással jegyezte fel, hogy a germán mitológiában a hármás szám az akarat és a tett, az életakarás és az újjászületés szimbóluma, a hetes pedig az öntudat, az elmélyedés, bensőségeség jelképe, feladata: önmagában hordozni Istent.

A halála előtt festett fekete képeken megjelenik a hetesnek megfelelő germán rúna-jegy és a héber zájin (hetes) betű.

Az írásos képek periódusát megelőző korszakban, a városlaprajzok-periódusban jelennek meg előbb grafikákon, majd festményein a *gyertyatartók*, mécsesek, *lámpák*. A *Zsoltárok könyve* szerint a lámpa jelképes értelme: Isten ígéje, Sámuel szerint: Isten vezetése, Ézsaiás prófétánál: Isten üdvössége. A lámpa az isteni és az emberi jelenlét jelképe, világosságával azt jelzi, hogy jelen van valaki, aki él: Isten vagy ember. „Te vagy, Jahve, az én lámpásom” (*Sámuel könyve* II. 22-29.).

A gyertyatartó Palesztinában az olajlámpák elhelyezésére szolgáló állvány volt. A kétágú gyertyatartó az Ószövetség jelképe. A menóra, a hétágú lámpás elkészítését Mózes rendelte el a pusztai Szentély megépítésekor (Becáel, az első művészek egyike készítette el, Aron gyűjtotta meg). *Graves* szerint a szent gyertyatartó hét ága hét planetáris istenséget jelképez, akik egyiptomi és babilóniai eredetűek és Jeruzsálemben kombinálták őket egyetlen istenné. Jelképezi a hét napot, a világ hat irányát, azaz három dimenzióját, hetedik ága pedig a negyedik dimenzió, az idő fölött uralkodó Isten felé irányul. Zakariás próféta látomásában és Josephus Flavius *A zsidó háború* című könyvében is megtalálható a menóra és a hét bolygó azonosítása. Zakariás látomásában, álmában megkérdi Istent, mit jelent látomása a menórával, a hang válasza: „nem erővel, nem hadsereggel, hanem Isten szellemével”.

A nyolcágú hánukái gyertyatartó a makkabeusok által újra felújított Szentély emlékét őrzi. A zsidó vallás legrégebbihez tartozik a minden péntek esti gyertyagyújtás a szombat, az ünnep beálltakor, s ez az asszony kötelessége a zsidó családban. Ezt azért is kívánom hangsúlyozni, mert fontosnak tartom, hogy a gyerekkori családi fészket szétdőltől sárga csillagos időszakot traumákkal átélő és felnőttként saját családdal nem rendelkező Ország Lili azonosul e női feladattal. A gyertya is mementó a festményeken, a múlt, a szakrális, a kultúra megőrzésére irányuló kétségbeesett kísérlet.

A különféle zsidó szimbólumok közül a Dávidcsillag nincs jelen a saját stílusát megtalálás után Ország Lili festményein, nyilvánvaló a megszegyenítő, elkülönítő megbélyegzettség átélése miatt. Szürrealistának nevezhető periódusa után, még az ikonos korszak kibontakozása előtt van két festménye és egy rajza, ahol ott ugyan a Dávidcsillag, de későbbiekben egyszer sem fordul elő. E két festményen jelenik meg viszont először a felemelt kéz, nyitott

tenyér, amely absztrahálva, stilizálva gyakori képi elem lesz a városképeken, majd az írásos festmények után újra feltűnik a Pompeii-sorozaton, hogy állandó figuráció legyen továbbiakban a labirintus-sorozatokban. A tenyér, a kéz transzfigurációi: jelenlét, fohász, kérelem és áldás.

A Labirintus-sorozat állandó szereplője: a szárnyas angyal. Az ószövetségben is szólnak a fergetegben elvonuló Istenről: „a szél szárnyain jár” (*Zsoltárok könyve*) „követeivé teszi a szeleket (ugyancsak *Zsoltárok könyve*). Azonban erről itt nem beszélnek részletesebben, mivel Ország Lili angyalmotívumáról külön tanulmányban szeretnék szólni. Talán csak annyit: a kerubok a Tórában Isten jelenlétének jelképei. A héber szó eredetileg küldöttet jelent, és Isten minden küldöttjére és megbízottjára alkalmazhatók. Alakjuk a babiloni mitológiából származik, szobor formájában templomok és paloták kapuját őrizték (Ország Lilinél is), az Ószövetségben, Isten trónállói és palotájának őrei lettek. Az *Énók II. könyve* „Vigyázóknak” nevezi az angyalokat (az őrangyal pontosan kifejezi funkciójukat és nevük jelentését).

Egy zsidó legenda szerint, amikor a vállukon kövekkel telt zsákokat cipelő angyalok azzal a szándékkal, hogy a köveket egyenletesen elosszák a világon, átrepültek Izrael felett, a zsákok kilyukadtak, és a kövek legnagyobb része Izrael földjére hullott. A kövek kultusza az ún. primitív vallásokban is igen fejlett, Izraelben nem mágikus, hanem szimbolikus jelentése van a szent köveknek. Az ószövetség elbeszéli, hogy építkezésre, városfalakhoz, határkönek, emlékoszlopokhoz, oltárokhoz használták a követ. Jelképes értelemben is többször szerepel a Tórában is, másutt is (pl. szent kő, emlékkő valamely szerződés emlékére a *Teremtés könyvében* Sámuelnél: a halott ember emkét őrizi, *Józsuá könyvében* Isten és a népe közötti szövetség jelképe). A szövetség Törvénye kőtáblákra van vésve (*Királyok könyve*), s kőtáblákra véste ujjával Isten a tíz parancsolatot is. Csak néhány előfordulás a *Genesis-ből*: „ez a kő pedig, melyet oszlopkőnek állítottam fel, Isten háza lesz”; „És fölkel Jákob kora reggel, vette a követ, amelyet feje alá tett, fölállította oszlopkőnek, és olajat öntött fejére” (a héber oszlop szó később sírkő terminus lett). S végül még egy: „És szólt Lábán Jákobhoz: Íme a kőrákás, és íme az oszlop, amelyet kettőnk közé állítottam. Legyen tanú ez a kőrákás, és legyen tanú ez az oszlop”. Ország Lili barna, fekete, szürke, fehér kövei hordozói mindannak a szakrális tartalomnak, amelyről az Ószövetségben szólnak: tanúságtétel, emlékkiállítás, őrhely és a

szövetség idézése. 1962-65-ben a kövek sírkövek a *Prágai zsidó temető* című monotypia-sorozatán, egy krumplinyomatsorozaton (fekete-fehér, fekete-szürke-fehér, illetve sötétharna-világosbarna változatok). Ezek a megrázó közvetlen élmény hatására készültek. Később az olajfesményeken eltávolodott a látványtól, a sírkő-mózesi tábla formák elvontabban, átírva jelennek meg.

Nem speciálisan zsidó motívum a fal, mégis kell itt beszélni Ország Lili egyik legfontosabb – talán a legfőbb – motívumáról, a falról, mert a gettó falától eljut a Siratófalig, a fiatalkori, a Főiskola befejezése utáni keresgélés időszakában nagyon hamar megtalált individuális falaktól a városfalakon át a Panaszfalig s onnan a labirintusok faláig, a közösségi kultúrák maradványai jelentéseinek feltárásáig, a kollektív emlékezetben hordozott szimbolikus értelmezésekig. A magányos téglafal elé állított kislány szorongásától (1953-54-ben festett képek!) odáig, hogy ő, a teremtő művész zárja be, vegye körül falakkal azt, amit az egész világból be akar zárni, hogy szembe állítsa a végtelen térrel a végest, a körülzártat, az alaktalannal szemben formát hozzon létre, a határtalannal szemben a bekerítettel, az általa határolttal védekezzék.

Ország Lili festészetének változása, kitérülése, jelentésrétegeinek bővülése, formarendjének gazdagodása, az egész életmű egyedisége és egyre súlyosabbá, jelentékenyebbé válása kibontható a fal, a falak jelentésváltozásaiából (az egyén szorongása, a szubjektív magány, a bezártságélmény 1951-55 között fogalmazódik, a szocreal képzőművészet diadalittas időszakában!). Itt inkább csak annyit, hogy a „fal” és a „város” évezredekig szorosan összetartozott (Ország Lili városalaprajzaiban és a korai labirintus képeken is, a Pompeii-sorozatban is). Ézsaiás prófétánál a fal: védelem, szabadulás és üdvösség, Jeremiásnál igazság és erő.

Ország Lili előbb festette meg látnoki módon Jeruzsálemet, mint ahogy valójában láthatta. És többször is a Panaszfalat (kérdéses, hogy azt látta-e egyáltalán, amikor 1966-ban Izraelben járt. Tel-Avivban rendezték első külföldi kiállítását, sőt, egyáltalában első kiállítását, hiszen a székesfehérvári bemutatkozás is csak egy évvel később, 1967-ben történt). Jeruzsálem minden zsidó számára Isten Városa (*Zsoltárok könyve* 46.5), Szent Város (*Nehémiás* 11.1.), Dávid és Sion Városa (*Királyok könyve* I. 8.1. és II. 14.20.), Juda fővárosa (*Krónikák könyve* 25.8.).

Ennek a i.e. 14. századi akkád dokumentumokból (Tell el Amarnai levelek) ismert városnak,

Urusalimnak („Sálem isten alapítása”), *Jeruzsálemnek* („a béke megalapozása”) vallásos rendeltetése akkor dőlt el, amikor Salamon megépítette a templomot, a Szen-télyt. S hiába rombolták le többször, majd véglegesen is, az elpusztított falak erősebbnek bizonyultak a valóságosnál és összetartóbbnak, Jeruzsálem végképp a zsidóság lelki központja lett: mert „Jahve ott van” (Ezékiel), mert a „Tóra erőssége” (Nehémiás), mert Jahve a Sion hegyét választotta lakhelyül (*Zsoltárok könyve*).

Ország Lili, a fiatal festő az ötvenes években nálunk szokatlan módon fest: a szürrealizmus felé indul. Érdekes képek, az életműbe ágyazottan fontosak is. 1958–62 között festett ikonképei szépek, érzékenyek, de nemigen lépnek túl azon, amit Vajda-Korniss-Bálint létrehozta. A városalaprajz, városfal-sorozat már jelentékeny festményeket eredményez, élél (*Rekviem hét táblára*, 1963. XX. századi freskó, 1966. stb.), de Ország Lili akkor és azáltal lett az, aki, amikor az Írások a falon című festmények első darabjait megfestette. *Az írás és a fal megkeresése tett* volt, fordulat. Itt és ekkor teljesedik ki festészete: *Írás a falon*, 1967, *A megkövült panasz*, 1968, *A jelenlevő múlt*, 1968, *Ima a halottakért*, 1968, *Kiáltás*, 1969, *A történelem lapjai*, 1969 és így tovább. Ezek mögött az izraeli utazás emléke, élménye.

Fal, kő, oszlop, városfal, alaprajz, út, folyosó, labirintus, kapu, ajtószárny, angyal, szfinx, csont, sírkő, gyertyatartó, betű, írás – mindezek alapelemei

Ország Lili festészetének. Zsidó és nem zsidó motívumok. Ókori kultúrák, ősi mitológiák maradványai, látványtöredékei. Ország Lili azonban nem figuratív festő, és természetesen sem nem realista, sem nem naturalista, de még csak nem is szürrealista. Festő. A modern magyar festészet egyik legkiemelkedőbb alkotója. Látványt teremtő. Önálló nyelven megszólaló. A jelek, szimbólumok, motívumok, kép-építő elemek kiválasztása persze nem véletlen: a látvány asszociációkat kelt, indít el, irányítja a látomást, az érzelmeket, gondolatokat. Attól azonban nem lesz nagy festő valaki, ha egy olyan több ezer éves kultúra, egy olyan régi vallás eszköztárához nyúl, mint a zsidó. De ha nagy festő, ennek az eszköztárnak a birtokában egyszerre gazdagíthatja az egyetemes kultúrát, a magyar képzőművészetet és esetleg még a zsidó vallást is (a magyar zsidó kultúrát feltétlenül).

Ország Lili zsidó polgári családban született 1926-ban Ungváron. 1944-ben zsidó származása miatt meg kellett élnie mindazt, amit a magyar és közép-európai kultúrából kitagadottnak, hogy valójában mit jelentett számára zsidónak lenni, s hogy festészetében mit jelentettek a zsidó motívumok, az kifejezhetetlen e keretek között. Csupán csak utalásokra, vázlatkészítésre vállalkozhattam.

Első megjelenés: *Múlt és Jövő*, 1989. 2. sz. 98–102.



Ország Lili: Írás a falon, 1967. o. f. mgt.

EGY FŐÁLLÁSÚ MŰTEREM-LÁTOGATÓ VISSZAEMLEKEZÉSEI

DOI 10.35402/kek.2024.5.27

Lehetne az a cím: *Az életem helyszínei*. Írtam már az Arnolfini Szalon esszéportálon városokról, tájakról, munkahelyekről, kiállításokról, képekről. Ebben a sorozatban a műtermek következnek. Remélem, meggyőzően és hitelesen tudom bemutatni a számomra fontos, szemléletemet, értékrendemet meghatározó művészek környezetét.

1968-ban a F fiatal Művészek Klubja által szervezett moszkvai–leningrádi (ma: Szentpétervár) úton ismerkedtem meg képzőművészekkel. Ennek következményeként az első műterem, amelyben jártam, Dombrowszky István Tuta főiskolás szobrász Keleti Károly utcai műterme. Ő és Csiba Éva iparművészeti főiskolás vitt el Tóth Tiborhoz Rákoslígetre, az ő műtermébe, szakkörébe, az általa rendezett bemutatókra. Erről már írtam (*Voltak nekem... 11 Vergilius*, Arnolfini Archívum, 2011, Paperbook No. 27. – kötet és online verzió).

Arra azonban nem tudok visszaemlékezni, hogyan kerültem Illés Árpád (1908–1980) Király utcai lakásába, műtermébe: talán Weöres Sándor által, akinek irodalmi estet rendeztem az akkori Majakovszkij (ma Király) utca és a Nagymező utca sarkán lévő művelődési otthonban. Rendszeresen látogattam Illés Árpádot 1976-ig, és ő volt az első művész, akiről írtam (*Vasi Szemle*, 1969). Azt is megírtam, hogyan lett Tóth Tibor javaslatára az első művész Ország Lili (1926–1978), akinek kiállítását rendezhettem 1968 őszén, Rákoslígeten (*Kiállításokról, amelyeket rendezhettem I*” Arnolfini Szalon, 2014. október).

Ezután felpörögtek az események: 1969 és 1975 között heti három-négy, számomra addig ismeretlen művész műtermében töltöttem hosszú órákat. 25–31 éves voltam, kamaszos, lelkes, fáradhatatlan, intenzív, magabiztos, élénk vitatkozó. Hevesen és eltökélten igyekeztem megtanulni az avantgárd képzőművészetet, Skira-kiadványokat vettem antikváriumokban, mindent elolvastam, amihez hozzá tudtam jutni. Kinyílt a világ, ráéreztem: ez az én közegem. Az ötven-hatvan éves (nekem akkor öreg), évtizedekig hallgatásra ítélt, akkoriban újra kiállítani kezdő művészeknek imponált a határozott érdeklődésem, odafigyelésem – az a képességem, hogy nagyon koncentráltan közelítettem a művekhez, érzékenyen érzékelttem a látottakat.

Lassan, hosszan, elmélyülten néztem és láttam a lényegüket. Addig csak a versek (8-9 éves koromtól) és a klasszikus zene (12 éves koromtól) érintett meg bensőségesen, rejtélyesen – meg persze a fák, vizek, dimbes-dombos tájak. Tanulatlan, műveletlen voltam, tehát ez a valami velem született adottság lehetett. Anyám nagyon szépen kézimunkázott, kötött, selyemgobelin képeket készített, nővérem egész életében fákat, erdőket rajzolt, talán volt a családban kötődés a képi nyelvhez. Szívesen és türelmesen magyaráztak azok, akiket a műtermükben 1968-tól újra és újra megkerestem, elsősorban az úgynevezett európai iskolások. Németh Lajos tanítványává fogadott, Körner Éva tanított, és Dávid Katalin is támogatta próbálkozásaimat.

A képlátást, képláttatást Ország Lilitől, Anna Margittól, Bálint Endrétől, Korniss Dezsőtől, Vajda Júliától, Gedő Ilkától és Tóth Tibortól tanultam. A szobrászathoz nem igazán volt affinitásom, de két szobrászt nagyon kedveltem (azt hiszem, ők is engem), és sokat tanultam tőlük: Schaár Erzsébet és Pauer Gyula. Ennél jobb képzésben nem is részesülhettem volna. 1969-től az akkori fiatal és alig középkorú művészek közül is többek műtermébe jártam rendszeresen. Mindenekelőtt Lakner László, Bak Imre, Szenes Zsuzsa, Karátsón Gábor, Deim Pál említendő itt meg. A saját korosztályomból is többek alakuló munkásságát követtem figyelemmel: Tröster Vera, Donáth Péter, Kováts Albert, Váli Dezső, Németh Géza, El Kazovszkij, Cerovszky Iván, Kecskeméti Kálmán és még jó néhányan. Természetesen mások műtermében is jártam, volt, akinél csak egyszer, másoknál évente egyszer-kétszer (például Keserü Ilona, Nádler István, Papp Oszkár, Swierkievicz Róbert), de itt most főként azokat soroltam, akikhez éveken keresztül valóban sokszor, sokat mentem. Azokban az években tulajdonképpen főállású műterem-látogató voltam. Hálával tartozom Czimra Gyula, Bene Géza, Gadányi Jenő és Kassák Lajos özvegyének, akik fáradhatatlanul mutatták festő férjük munkáit jó néhány alkalommal eredeti környezetükben (mint ezt a más írásaimban már sokat emlegetett *Emlékkönyv* is tanúsítja).

Közben kiállításokat rendeztem klubokban, művelődési házakban, kollégiumokban, ahol lehetett (erről is írtam az Arnolfini esszéportálon).

1971–72-ben a Miskolci Galériában, a Diósgyőri Vármúzeumban, 1971-ben pedig a Nemzeti Galériában két *Kísérleti kiállítást* művészetszociológiai vizsgálatokkal. Németh Lajos biztatására, aki akkor a Művészettörténeti Dokumentációs Központ igazgatója volt, kezdtem interjúkat készíteni műtermekben képzőművészekkel: talán 120-at (mindenesetre száznál többet). Egy részüket Németh Lajos legépelte, archiválták, egy részük megvan kézírással abban a vaskos kötetű terebélyesedett füzetben, amelybe igyekeztem a válaszokat minél pontosabban rögzíteni. Mindenkitől ugyanazt kérdeztem: családja, tanulmányai, mesterei, hatások, kiállítások, élettörténet, ízlésre és műveltségre vonatkozó kérdések. Ez azt jelenti, hogy száznál is több különböző korosztályú, nemű, ismertségű képzőművész műtermében töltöttem legalább három-öt órát. Közöttük: *támogatottak-türtek-tiltottak*, ahogy az akkori aktuális kultúrpolitika osztályozta őket. Senki sem utasított vissza! Természetesen voltak, akik nem kedveltek, voltak, akiket én nem, és voltak, akik azt sem tudták, ki vagyok, de az interjúkészítést mindenki fontosnak tartotta.

A Művészettörténeti Dokumentációs Központ biztos ajánlólevélnek számított, és Németh Lajos is, akinek a modern magyar művészetről akkoriban jelent meg könyve, s megengedte, hogy rá hivatkozzam. Néhányan a megkérdezettek közül: Vilt Tibor, Mikus Sándor, Laborcz Ferenc, Borics Pál, Kamotsay István, Schaár Erzsébet, Pauer Gyula szobrászok; Ágh Ajkalin Lajos, Kurucz D. István, Illés Árpád, Kokas Ignác, Keserü Ilona, Koszta Rozália, Fajó János, Papp Oszkár festők és egykori európai iskolások; a Százados úti Művésztelep lakói közül többen; hódmezővásárhelyiek, miskolciak, szentendreiek; a pályán kívülre szorítottak; több iparterves, köztük olyanok is, akik a hetvenes években elmentek innen másutt szerencsét próbálni (Lakner László, Tröster Vera, Frey Krisztián, Szentjóbó Tamás).

A lendület 1975-re több – külső és belső – okból is megtört. Végül is inkább a szociológiai

kutatásokat választottam – ez tűnt reálisabbnak, megvalósíthatónak, folytathatóknak.

Természetesen nem múltak el nyomtalanul a műtermekben töltött idők során szerzett tudások, az ott kialakult képérzékenység. Amikor hat évvel ezelőtt a tanszékvezetés, intézetigazgatás, tudományos pálya lezárult, főként képelemző esszéket kezdtem írni (eddig három kötetben és online az Arnolfini Archívum gondozásában). És közben egyszer csak azt vettem észre, hogy előbb műtermekről készült fotókat, majd műtermekről festett képeket kezdek gyűjteni a számítógépemben. Előbb a fő kedvencekről: Klee, Rembrandt, az öreg Monet, Rothko, Bacon, Chagall, Giacometti, Miro, Ország Lili, Anna Margit, Vajda Lajos, majd egyre több mindenki, németalföldiektől a kortársakig (köztük afrikaiak és kínaiak is). Aztán körülbelül két éve egyszer csak rájöttem, hogy szeretném megírni az emlékeimet, élményeimet a kezdetekről (1968–1975): Ország Lili, Anna Margit, Bálint Endre, Schaár Erzsébet és mások műtermeiről. És talán – de ez még nem biztos – a legutóbbi években tett kevés, ritka, de intenzív műhelylátogatásokról (Mózes Katalin, T. Horváth Éva, Kovács Borbála, Alföldi László, Gábor József, Zsubori Ervin).

Sokat gondolkodtam azon, írjak-e előljáróban a műteremről mint munkahelyről. Nálunk nem túl szerencsés a műteremhelyzet – immár 120–130 éve. Már az 1880-as (!) években is panaszkodtak képzőművészeink, mennyire nincsenek munkára alkalmas műtermek a fővárosban, és mennyire nincs pénzük, hogy építkezhessenek. Ellentétben a külföldön élő művészekkel. Ez a hagyomány máig folytatódott. Végül is nem bonyolódott bele ebbe a nehéz kérdéskörbe.

Remélem, a következő írásokból kiderül, kinem volt és milyen a műterme.

Első megjelenés: *Arnolfini Szalon*, 2015. október 6.

<https://szalon.arnolfini.hu/snk-egy-foallasu-muterem-latogato-visszaemlekezesei/>

VAJDA JÚLIA ÉS A ROTTENBILLER UTCA

Műtermek VIII.

DOI 10.35402/kek.2024.5.28

Vajda Júlia papírra festett, 1952-ben készült olajképet ragasztott az Emlékkönyvembe: égbék háttéren egy fehér és egy fekete mozgó figura (táncoló nő és férfi absztrahált alakja). Aláírás: „1969. januári megismerkedésünk emlékére”.

Valójában Bálint Endre Budafoki úti műtermében ismerkedtünk meg, ő és Bálint felesége testvérek voltak. Sőt: korábban már láttam Ország Lili rákosligeti bemutatóján, az igen intenzív Mándy Stefánia mellett ült visszafogottan, hallgatagon. Nagyon örültem, hogy meghívott a Rottenbiller utcába, mert már feltűnt az az áhítat, különös tisztelet, ahogy Anna Margittól kezdve az akkoriban megismert festők beszéltek Vajda Júlia első férjéről, Vajda Lajosról (1908–1941). A nagyon erős karakterű, rendszerint sokat beszélő alkotók mellett meglepő volt számomra Vajda Júlia szelídsege, látszólagos törekenysége, szokatlan derűje. Vonzónak, szépnek találtam arcvonásait, fiatalosnak: 56 éves volt, én 25 (és számomra akkor az ötven körüliek már öregnek tűntek). Mozgása is gyorsabb volt, élénkebb, soha feleslegeset nem mondott, csak konkrét kérdésekre válaszolt. Lassan alakult a kapcsolatunk, és egyre bensőségebb, elmélyültebb lett. Megértettem, miért kedvelik a Rottenbiller utcai lakásban rendszeresen összejáró, szabad szellemű fiatal költők, írók, színházcsinálók, mindenféle korombéli kezdő alkotók.

Ott lakott Bálint István (1943–2007), Bálint Endre fia és a felesége, az ugyancsak költő Kollár Marianne. Verseket írt, amelyeket nagyon kedveltem, és ki is állítottam belőlük 1969-ben a Műegyetem Szentháromság téri kollégiumában méteres papírokon, kézzel írva. (Az Emlékkönyvembe mindketten a kiállításon is szereplő költeményüket írták bele.) 1971-ben mutatták be Bálint István *Labirintus* című darabját a Kassák Művelődési Házban, 1972-ben jelentek meg versei (*Arthur és Franz*). Sokakat általa ismertem meg ott, Vajda Júliával közös lakásukban, akikből 1972-ben megalakult a lakásshínház (például Halász Péter, Koós Anna, Donáth Péter). Többségük 1976-ban állami felszólításra, hatósági nyomásra kénytelen volt emigrálni (New Yorkban hozták létre a 23. utcai Squat Theatre-t, amelynek Bálint Pisti írója, rendezője, színésze volt, amíg a kilencvenes évek elején haza nem tért – de akkor már nem találkoztunk).

Sokan másokat is Vajda Júliánál ismertem meg a saját korosztályomból. Egyvalakit emelek ki, mert vele 1973-ig, kényszerű párizsi emigrációjáig szintén bensőséges baráti kapcsolatunk volt: Ajtony Árpádot (1944–2013), akkoriban avantgárd író. (Párizsban pszichológiából doktorált, pszichiátriai intézetekben dolgozott, egyetemeken tanított. 2000 után néhányszor találkoztunk, és felidézttük underground, vad ifjúságunkat, és nagyokat nevetünk egyetemi, kutatói pályánk buktatóin és azon, hogy ha itthon marad, ugyanaz a szakmakarrier várt volna rá, mint Párizsban, és szerinte rám is, ha netán mégis élek a felkínált más lehetőségekkel egy számomra testhez állóbb városban, például Koppenhágában, Amszterdamban vagy akár Párizsban.) Mindig idéztünk az 1969-ben megjelent, fiatal írókat bemutató *Naponta más* című antológiából, és mindig hálával idéztük fel a Rottenbiller utcai különös lakást és – a hozzá évtizedekig tartozó zsúfoltság, kényszer-együttlakások után egyre inkább magára maradó – Vajda Júliát.

Elválaszthatatlan egység

A Rottenbiller utca és Vajda Júlia bennem is elválaszthatatlan egységet jelent. Pedig amikor 1969 elején először mentem oda, Bálint Endre és felesége már a Budafoki úton lakott, Jakovits József szobrász (1909–1994), Vajda Júlia második férje, akitől az ikergyerekei születtek, már négy éve New Yorkban élt, a kabbala és a héber írás kalligráfiája ihlette képeket festett. Az 1948-tól együtt lakó nyolctagú két nagycsalád addigra szétköltözött, szétvált, de számos rokoni és művészi szalon mégis összetartozott.

Sokakkal ismerkedtem meg Vajda Júliánál, főleg művészekkel, de nem emlékszem mindenkire. Néhányan azok közül, akiket megkerestem műtermükben, otthonukban: mindenekelőtt Fekete Nagy Bélát, akinek hamis iratai a háború alatt többeket megmentettek a zsidó sorstól; Lossonczy Ibolya szobrászt; Véghe László orvost és zeneszerzőt; Mészöly Miklóst, Polcz Alaine-t és másokat. A Rottenbillerbe sok fiatal is járt, Bálint fiának, Pistinek és Vajda Júlia régi barátnőjének, a művészettörténész Mándy Stefánia fiának, Tábor Ádámnak a baráti köre, az 1969-től működő underground színház

huszonéves tagjai (Halász Péter lakásszínháza), akik nagyon kedvelték a toleráns, megértő Vajda Júliát. Néhányukkal nekem is baráti kapcsolatom alakult ki, de a többségük nem igazán kedvelt, valahogy nem illetem bele az ő bölcsész világukba, idealizmusukba, elitizmusukba. De lehet, hogy inkább az zavarta őket, ahogy a szüleik és azok barátai, szellemi társai elfogadtak, szívesen beszélgettek velem, hívtak meg magukhoz. (Attól kezdve mindig is így volt: nem a saját korosztályommal alakultak érdemi kapcsolataim, hanem az egy-két generációval idősebbekkel, majd amikor én lettem ötven körüli, a nálam egy generációval fiatalabbakkal.) Szívesebben látogattam Vajda Júliát, mint a huszonévesek mozgalmas, izgatott összefogóit.

Vajda Júlia akkorra már megörökölte a zsúfolt lakás legnagyobb szobáját, amely eredetileg Jakovits József szobrászműterme volt. Elmúlt már ötvenéves, amikor végre saját szobája, műterme lett, ahova vissza is tudott vonulni. 1969-ben a Művészettörténeti Dokumentációs Központban havi 52 órás állást kapott lexikális adatgyűjtés címén, ami azt jelentette, hogy könyvtárakban cédulázott, régi folyóiratokból gyűjtött adatokat képzőművészekről (ezt 1969 és 1973 között én is szívesen csináltam – fillérekért).

Nehéz ma már érzékeltetni, hogy mit jelentett a hatvanas évek végén, hetvenes évek elején a központi hatalom által irányított, ellenőrzött, álságos, hazug, a szovjetek szocialistának mondott világát mintának előíró kultúrában az olyan nyitott, szabad, az őszinte gondolatok cseréjén alapuló, kreatív közeg, amilyen a Rottenbiller utcai lakásban volt. A rengetegféle, soknyelvű könyv, a hivatalostól fényévnnyi távolságban lévő modern festmények, rajzok, szobrok, hogy úgy mondjam: az 1948-ban felszámolt, betiltott Európai Iskola és az Elvont Művészek Magyarországi Csoportjának tapinthatóan, láthatóan, átélhetően jelen lévő szelleme és mindehhez a csendes, visszafogott, határozott, nagyon is európai Vajda Júlia éppannyi otléte, amennyire szükség volt... Természetes, hogy mindez nagyon sokakat vonzott folyamatosan. Egyrészt Júlia korosztályából egyebek mellett Bálint Endrét (aki önálló műterembe költözése után is odatartozott), Anna Margitot (és akkor még nem tudtam, vele Ámos Imrét is), Gedő Ilkát, Korniss Dezsőt, Mándy Stefániát, Tábor Bélát, Fekete Nagy Bélát, a külföldre kényszerült s mégis jelenlévő Pán Imrét, Jakovits Józsefet, Szabó Lajost és a hozzájuk erősen kötődő Ország Lilit, Kurtág Györgyöt, Mészöly Miklóst. Másrészt, mint már írtam, a fiatal avantgárd nemzedéket is. Sziget

a magánélet színtereit is behálózó agyonellenőrzött társadalomban. Vajda Júlia „európaisága”, jártassága a modern művészetben megkérdőjelezhetetlen volt. Nemcsak azért, mert a hatvanas évek elején másfél évet élt Párizsban, ahol számos jelentős kortárs képzőművésszel került személyes kapcsolatba, és felfedezhetett olyan mestereket, akikről itthon hallani sem lehetett, hanem a Vajda Lajos szellemi hagyatéka és az életmű megmentésére irányuló sziszifuszi küzdelme miatt is.

Nem véletlen, hogy amikor Galántai György, a balatonboglári Kápolnatárlatokon nemcsak fiatal avantgárd képzőművészek munkáit mutatta be (1970-ben 6, 1971-ben 12, 1972-ben 8 kiállítást rendezett), hanem a klasszikus magyar avantgárd művészeket is, Vajda Júliának is rendezett 1973 júniusában bemutatót. Vajdának 1948-ban volt az első és egyben utolsó kiállítása, ezt az Európai Iskola rendezte, katalógus is készült. Aztán 1960-ban a jó barát Mészöly Miklós író és felesége, Polcz Alaine pszichológus tette lehetővé, hogy lakásukban bemutathasson – az eltelt évtizedben nemegyszer épp az ő otthonukban alkotott – munkáiból. Aztán újabb 13 éves teljes bezártság Balatonboglárig. A hat nap után lebontásra ítélt kiállítást a családtagokon és a barátokon kívül is sokan látták, Budapestről és Kaposvárról is. Aztán 1974-ben, sok más idősedő modern képzőművészhez hasonlóan (61 éves volt akkor) a Kovalovszky Márta–Kovács Péter művészettörténész házaspár mutatta be a székesfehérvári Szent István Király Múzeumban. (Valaha végiggondolta ezt valaki, mit jelenthetett a modern magyar művészek pályaalakulásában és a modern művészet befogadásában a kiállítási lehetőségek, bemutatkozások hiánya? Hogy Vajda Júlia 61 éves, Anna Margit 55, Gedő Ilka 59, amikor végre bemutatkozott, végre egyben láthatta munkáit falakon, kiállítási térben? Vagy azt, hogy hiányuk – 20–30 évnyi kimaradásuk a képzőművészeti életből – milyen következményekkel járt az itthoni kortárs művészetben? Mennyiben járult hozzá a vizualitás nagyfokú elmaradottságához?)

Vajda Júlia néhány munkája a Jakovits Józseffel és Kelemen Renée-vel közös, 1973. júniusi balatonboglári Kápolna Tárlatról (Forrás: Artpool)

Vajda Júliának nagyon erős karakterű, nagy tehetségű művészek – Vajda Lajos, Bálint Endre, Jakovits József – mellett, közelében élve kellett megteremtenie saját kifejezési eszközeit, vizuális nyelvét, megőrizni saját egyéniségét. Nagyon hamar érzékelttem ezeket a küzdelmeket, a ránehezedő terheket, a megpróbáltatások sokféleségét. Furcsa

ellentét volt a magas intellektuális, filozófiai, esztétikai mérce, minőség melletti kikezdetlen elkötelezettsége és a körülmények esendősége, a szegénység, a pénztelenség között. Néha az volt az érzésem, hogy nem is eszik, valahogy csak úgy létezik, az elkötelezettsége tartja életben. Mindnyájan szegények voltunk, de mégis voltak fogódzóink a realitáshoz, a Rottenbiller utcai lakás meg mintha kívül és felül lett volna mindenben. Semmi misztikum, semmi romantika, csak valami alig-alig megnevezhető másféle létezőmód.

Vajda Júlia jobb festő, mint ami a családi és baráti kötelek, az ő visszahúzódásai miatt a hetvenes években látható volt. Hozzám a legközelebb szokatlan nonfiguratív táj-utalásai, belsőtérképei álltak, melyeknek talán egyetlen szellemi rokonságban lévő társai a portugál–francia nonfiguratív festő, Maria Helena Vieira da Silva (1908–1992) lírai absztrakt képei. Azonnal írtam is róla megismerkedésünk után a *Magyar Építőművészetben* (1970/3. *Az ismeretlen Vajda Júlia*). Kevés írás született róla, a legértőbb Forgách Éváé (*Vajda Júlia kiállítása a Kassák Múzeumban*. Jelenkor, 1995/6.), a legalaposabb, legigényesebb Kovács Alberté (*Vajda Júlia és kora*. Liget, 1995. november). Egyetlen megállapítását emelem ki a sok fontos közül: „A hatvanas évek közepétől születő sűrű-fekete »tájai« a maguk fénytelen és szegényes kelet-közép-európai kopárságukban, kilátástalanságban fogant optimizmusukkal nem csupán a régió egy szuverén alkotójának legjava munkái, de érzékeny szem számára kor- és helyzetjelentő dokumentumok is.”

Betetőzés

Aztán egyszer csak a Magyar Nemzeti Galériában 1970-ben általam rendezendő kísérleti kiállítások

kapcsán elővette Vajda Lajos munkáit. Akkor annyira bizalmába fogadott, hogy beavatott azokba a sziszifuszi küzdelmekbe, amelyeket Vajda hazai és nemzetközi elismertetéséért folytatott itthon, Párizsban, Svédországban (levelezések, kapcsolatkerekesek, kudarcok, sorozatos csalódások). Csak 1971-ben jelenik meg Mándy Stefánia *Vajda-albuma*, 1972-ben a Dévényi Iván szerkesztette *Emlékkönyv*. És csak 1978-ban (Júlia halála előtt négy évvel) nyílik végre kiállítása a Magyar Nemzeti Galériában.

Vajda Lajos: Barátok, 1937

Ahhoz fogható élményem kevés volt az elkövetkezendő években, évtizedekben, mint amikor először megláthattam a Vajda-műveket. Nagyon nehéz ennek jelentőségét, szemléletet alakítását meghatározó mivoltát érzékeltetnem, hiszen jó sorsom igazán elkényeztetett 1978-ban (Paul Klee Zürichben, Bernben, Rembrandt Amszterdamban) és 1978 után. Talán csak a Paul Klee Zentrumnak volt ahhoz fogható hatása később, mint a Vajda-művekkel való személyes találkozásnak – még állítmányt sem találok, nemhogy jelzőket. A betetőzése volt az 1968-ban műtermekben (Ország Lili mindenekelőtt) itthon elkezdődött, majd 1978-ban és utána múzeumokban folytatódó csodáknak.

A Rottenbiller utcai zsúfolt, sötét lakásban mintha fénycsóvát tartott volna fölém Vajda Júlia, örökégit, örökké világosítót. Mintha mi hárman együtt, Ő meg én (27 évesen), meg a jelenlétnek érzett Vajda együtt beléptünk volna a képek kínálta utakra, ösvényekre, mint ama mesebeli kínai festő. Az a labirintus többé nem eresztett.

Első megjelenés: <https://szalon.arnolfini.hu/snk-vajda-julia-es-a-rottenbiller-utca/>



Vajda Júlia: Elvégeztetett, 1948. o.v. 59x69,5 mgt.

LÁTOGATÁSOK FESTŐK ÖZVEGYEINÉL

Műtermek IV.

DOI 10.35402/kek.2024.5.29

Az egyre fontosabbá, vonzóbbá váló műterem-látogatások során különös, mondhatni bizarr élmény volt elhunyt festők műtermében ismerkedni a lezárt életművekkel. 24–26 éves voltam, akit az özvegyek szívesen fogadtak, és készségesen mutogatták a hagyatékat. Ők sokkal-sokkal idősebbek voltak nálam. Mintha reménykedtek volna abban, hogy a fiatalágom garancia férjük műveinek továbbélésére.

Az ötlet valószínűleg Anna Margitnál születhetett meg. Az ő műtermében engem ért hatásokról szól e sorozat első darabja. Meglepő volt és lenyűgöző, amikor először nézhettem meg első férjének, a két háború közötti magyar képzőművészet egyik kiemelkedő alkotójának, a magyar Chagallnak (ahogy sokan nevezik), Ámos Imrének (1907–1944) a festményeit, rajzait. Áhítattal vettem kézbe őket, és már akkor eldöntöttem, hogy a jövőben rendezek Ámos Imre–Anna Margit kiállítást (ez meg is történt 1973-ban a Miskolci Galériában, katalógus is készült).

Aztán a Rottenbiller utcában Vajda Júliánál jártam. Erről még írok később. És nála az ágyneműtartóból elővett Vajda Lajos-rajzok – akkori életem legmegrendítőbb, legmeggrázóbb élménye. Azonnal felfogtam, miért emlegetik gyakran őt azok a festők, akikről a náluk tett első műterem-látogatáskor azonnal tudtam, hogy ők az én képi világom megtestesítői, és akik a látásmódot, gondolkodásmódot a mai napig meghatározó művészek (Ország Lili, Anna Margit, Bálint Endre, Vajda Júlia, Gedő Ilka, Schaár Erzsébet, Korniss Dezső). Vajda Lajos mércévé vált számomra is – attól kezdve mindenkit hozzá viszonyítottam (meg Paul Klechez).

Ismeretlen világok

Czimra Gyula (1901–1966) özvegységét a Tóth Tibor rendezte rákosligeti bemutatókon ismertem meg. Magas, furcsa, hangos, élénk hölgy volt, arcában és hangjában is volt valami érdes. Őszintén szólva, menekültek előle, mert ha valakit sikerült elkapnia, rátapadt, és hosszan beszélt, leállíthatatlanul. Én viszont gyakran végighallgattam, és újra meg újra visszatereltem az engem érdeklő témához, a férjéhez, akinek hosszú évtizedekig volt kitartó társa. Tudtam, hogy Tóth Tibor nagyon kedvelte, nagyra

tartotta Czimra Gyulát, és már 1964-ben rendezett neki kiállítást Rákosligeten a Művészetbarát körben. Ez volt itthon életében az egyetlen kiállítása. (Párizsban 1926-ban bemutatták a Galerie du Zodiaque-ban fiatalkori munkáit – mindössze 25 évesen. Ebből az időszakból ismerjük egy szén önarcképét, amelyen nyíltan, öntudatosan szembe fordul a nézővel. Paizs Goebel Jenő, akivel együtt tanultak, dolgoztak, mindkettejüket megörökítette párizsi műtermében.) Az 1973-ban a Magyar Nemzeti Galériában rendezett kiállítását már én is láttam (ha maradok a Miskolci Galériában, ahol 1972-ben dolgoztam, ott is bemutattuk volna őt).

Örültem, amikor felesége meghívott rákoshegyi házukba, ahol Czimra Gyula 1933 óta élt és alkotott. (Feleségét több művén megörökítette: például *Az alkotó és felesége*, 1932.) Először Tóth Tiborral mentünk együtt, majd többször egymás után én egyedül. Érzékeny, finom vonalú ceruzarajzai addig számomra ismeretlen világba vezettek. Hidegtű (drypoint) technikával készült grafikát ott láttam először. A karcolt felület, a vonalas metszés indította el érdeklődésemet a grafikai eljárás módok, a festői technikák iránt (amikor a nyolcvanas évek végén először foghattam kézbe Dürer és Rembrandt hidegtűvel készült munkáit a Szépművészeti Múzeumban, azonnal beugrottak Czimra Gyula cizellált, nemes, kevés beszédű rajzai, és mint annyiszor hasonló helyzetekben, a megrendüléstől sírás szorongatta a torkomat).

Először a csendéleteiről. Nem ismertem még Cézanne csendéleteit. Emlékeim szerint az első „élőben”, nem könyvben látott csendélet Czimra Gyula 1960-ban festett puritán, eszköztelen, szimmetrikus kompozíciója volt. Falemezre festett olaj. Maga a keretbe zárt teljesség, tökéletesség. Amúgy semmi: szűk térben, egy fehér terítővel takart kerek asztalon, egy hétköznapi tálkában két körte és egy alma. Ma is azt gondolom, hogy aki egy ilyen egyszerű képet elmélyülten, meggyőzően elemezni tud, az a szakavatott művészettörténész. (Még sosem elemeztem egyetlen Czimra-, Cézanne-, Morandicsendéletet sem, de a németalföldieket sem, például Claesz, Kalf, De Heem, Linthorst képeit sem. Nincs történet, csak nagyon áttételesek a szimbólumok, semmi irodalmi, mitológiai utalás. Csak a

tárgy maga, a színek és a vonalak, a kompozíció. Ezeknél csak Rothko a nagyobb kihívás.)

Festőállványt megörökítő képet is nála láttam először (*Műterem, Enteriőr festőállvánnyal*, 1964, olaj, farost). A számítógépemben több száz hasonló témájú művet gyűjtöttem össze, hiszen a festőállvány nemcsak a műterem tartozéka, munkaeszköz, hanem önarckép is, a festői identitás megjelenítésének szimbolikus módja. Czimra Gyula özvegye hívta fel a figyelmemet Barcsay Jenő (1900–1988) festőállványaira. A két háború között barátok voltak Czimrával, mint erről Barcsay is megemlékezett (*Munkám, sorsom, emlékeim*, 2000). Ország Lili vitt el 1969-ben Barcsay műtermébe, nagyon kedvelte őt, és nagyon nagy festőnek tartotta.

A nyugalom üres terei

De az igazi döbbenetet Czimra Gyula ember nélküli szobabelsői, konyhái keltették bennem. Nyugalom, derű, biztonság és varázslatosság áradt a csaknem üres terekből, az alig néhány tárgyból. Békés üresség, csend, ami mégis telítve van elmúlt és leendő hangokkal. Ilyen nincs is, gondoltam. A környezetünk nem ilyen, az emberek se, de mégis: a vágy a tisztaságra, az egyszerű létezésre, a mindennapi boldogság kereteire. Árkádiára, paradicsomi ártatlanságra – ami nincs. (De van, lehetséges: paraszt nagyapám kétosztatú, egyszerű házában a fehér búboskemence, a dikó, amelyen aludtam, s amelyet nappalra betoltak a nehéz dunyhákkal teli ágy alá; a domborított lovakkal díszített falióra – ma a konyhámban –, és a lóistállóban a szalmával tömött ácsolt fafekhely. Czimrának való környezet.) Tudom, hogy sokan hidegnek vélik Czimra tereit, színeit, sokakat nem érint meg, zavart kelt bennük az üresség, az egyszerűség, a szinte semmire redukált látvány. Ami nálam van a vendégeket fogadó szobám falán, néhány festő barátomban is idegenkedést vált ki (nekik legszívesebben azt mondanám, gyere, fogd meg a kezem, lépjünk be együtt a képbe, ne szorongj, veled megyek, nem hagyok magadra).

Gyerekkorom óta tágas terekbe, nagyvárosokba vágytam, messzeségekbe. Czimra képei láttán döböntem rá, milyen tágas lehet a szűk tér is, milyen távlatok nyílnak az egymásba kapcsolódó terek által, milyen mélységek és messzeségek. Mi mindent mondhat el az emberről a közvetlen környezete, a tér, amelyet berendez magának. Akkor kezdtem felfedezni, hogy vannak festők, akik egész életükben önarcképeket festenek, bármi legyen is képeik tárgya, motívumaik.

Visszavonultan

Rettentően sajnáltam, hogy nem ismertem személyesen, és szabályosan irigyeltem Tóth Tibor tanítványait, a rákosligeti kör nagyjából velem egykorú festőit, akik személyes kapcsolatban lehettek velem. Nyaranta a gyulai művésztelepen kísérgettem őket, amikor régi házakban szobabelsőket és idős embereket festettek a gondosan kiválasztott helyszíneken, és meséltem őket róla, hallgattam érdekes történeteiket: Balogh Gyula, Horváth Emese, Marosvári György, akkor épp képző-főiskolások, Szakáll Ágnes, Tömpe Emőke és ifj. Tóth Tibor építészhallgató voltak ezek a szerencsések. Tiszta, őszinte, hiteles, megbékélt ember lehetett. Mint csendéletének terei, tárgyai.

Nem tudom, hogyan lehetett elviselni Párizs, Barbizon, Nagybánya, Szentendre után azt az életformaváltást, amely 1945 után következett számára kényszerűen. Visszavonulását kertjébe és a műtermébe. A megmutatkozás, kiállítás nélküli állapotát, a kirekesztettséget. Halála után Szij Rezső és Haulisch Lenke írt róla kis könyvecskét. Aztán teljes süket csend húsz éven át. A hetvenesnyolcvanas években senkit nem érdekelt, akárcsak a Rákoshelyen élő Tóth Tibor jelentkezését megelőző két évtizedben. Szörnyű idők, középszer, tisztátalanságok, hazugságok, bornírt művészetpolitika – az ő világával ellentétesek.

Örömmel követtem, ahogy néhány fiatal festő felfedezte őt a másféle divatok ellenére: Vojnich Erzsébet, Váli Dezső, Halász András és mindenekelőtt Károlyi Zsigmond, aki választott mesterének tekintette már a főiskolán, és aki 2010-ben megnyitotta Székesfehérváron a Városi Képtárban a végre méltó gyűjteményes kiállítását.

Magányos tárgyak

Olykor, amikor nagyon szomorú vagyok attól a tisztátalan, koszlott, undort keltő időszaktól, ahova megint belesüppedtünk, leülök a fotelbe, szembe Czimra Gyula enteriőr festményével, hallgatom a csendjét, tudomásul veszem létezésünk ismét beszűkült kereteit. Végül is művei a Nemzeti Galériába kerültek, utcát neveztek el róla Rákoshelyen meg egy általános iskolát, és minden évben kap egy gyerek Czimra-ösztöndíjat, amelyet még felesége alapított. Nézem a tiszta, szép, világos, világító színeket, az egymásba nyíló tereket, a rendezett kompozíciót, a magányos tárgyakat... De jó, hogy ennyiféleként lehet tökéleteset, jelentőset, meggyőzőt

alkotni, hogy mégis otthonossá tehető a világ legalább a művészet által.

Az *Emlékkönyvbe* 1968. november 16-án a bejegyzés: „Szeretettel Katának ö. Czimra Gyuláné” (gyerekkorom óta, gyékényesi, őrtilos rokonaimon kívül soha senki nem szólított így, ezért meglepő és megható is volt ez a szokatlan megszólítás. Czimra Gyula biztos nem így hívott volna, de élénk, izgága, gyermektelen feleségétől elfogadtam ezt). Hidegtűvel készült tenyérnyi szobabelsőrész, a bal oldalon pedig egy foszlott kemény papíron egy ablakkereken túli utcarészlet színes házakkal, amelynek a hátlapján is egy házrészlet. Olajfestmény. Persze hogy nosztalgiát kelt Rákoshegy, Rákosliget, a hatvanas évek vége, a hetvenes évek eleje iránt. („Régi szelíd esték, ti is emlékké nemesedtek!...tündöklő asztal, hova csúszol a múltak iszapján? hol van az éj, amikor még vígan szürkebarátot ittak a fűrgé barátok a szépszemű karcsu pohárból?” Radnóti Miklós: *À la recherche.*)

Egyszeri vizit

Gadányi Jenő (1896–1960) özvegyénél az *Emlékkönyv* tanúsága szerint 1968. október 10-én voltam. Furcsa módon, nem ismételt meg a műteremlátogatást. Vaszary-tanítvány ő is, és 1927-ben Párizsban nagy hatással voltak rá Picasso, Braque és Matisse munkái. 1945 után az Európai Iskola tagja, tanít az Iparművészeti Főiskolán. 1948-as Ernst múzeumbeli kiállítását elutasította a szocialista realizmus felé forduló központosított kultúrapolitika – modern szemlélete, konstruktív szerkesztési módja miatt. Életében már nem állíthatott ki, halála után 1963-ban rendezték emlékkiállítását a Nemzeti Galériában, 1983-ban Győrben, majd 1986-ban a Szentendrei Galériában, 2008-ban Esztergomban.

Nyilván azért nem mentem vissza a XII. kerületbe, a Németvölgyben lévő impozáns műterembe, mert nem váltottak ki bennem különösebb hatást a festményei, és a feleségével folytatott beszélgetésre sem emlékszem. Többen is kérdezték már, miként lehetséges, hogy annyira részletesen emlékszem a műteremlátogatásokra, hogy még a párbeszédet is fel tudom idézni. Íme, a válasz: csak azokról írok, amelyekre nagyon jól emlékszem, belém rögzültek. Ez nem több 20–25 műteremnél. Ezekben viszont többször, sokszor jártam 1968 és 1975 között, 10–12-be később is vissza-visszatértem. Legalább 50–60 műtermet szinte egyáltalán nem tudok felidézni, például a Százados úti műtermek közül csak Kamotsay István szobrászét, és a Képzőművészeti

Főiskolán tett műteremlátogatásaimból is csak Kokas Ignácé volt rám hatással. Nyilván érzelmileg is erősen motivált, nemcsak intellektuálisan, hogy melyekben tudok ma is képzeletben járkalni. És a megerősítés: ahova gyakran visszajártam! (Több olyan műterem is volt, amelybe visszajártam, de amiről nem írok – egyelőre – ebben a sorozatban: Lakner László, Tröster Vera – amíg el nem mentek jobb klímájú helyekre –, aztán Szenes Zsuzsa, Kováts Albert, Váli Dezső, Németh Géza, Karátson Gábor, Deim Pál, Bak Imre)

Gadányiéra is alig emlékszem, csak azért említem, mert abban a korai szakaszban összesen hat özvegynél jártam (közülük kettőnél, Anna Margitnál és Vajda Júliánál eredetileg önmaguk és nem is a férjük miatt). Gadányi csendéletei nem tettek rám olyan mágikus hatást, mint Czimra Gyuláéi, Bene Géza tájképei is sokkal közelebb kerültek hozzám, nem is beszélve Vaszkó Erzsébet baljóslatú, sejtelmes pasztellképeiről. Leginkább a harmincas években készült nonfiguratív képei tetszetek (például *Vörös és kék elvont kompozíció*, *Egyensúly zöld középpont körül*, *Lebegés*). Azért hozom szóba, mert közel laktak egymáshoz, szakmai barátság is volt közöttük, és számomra fontos volt Vaszkó Erzsébet véleménye, de ez esetben nem győzött meg (nála Váli Dezsővel voltam többször is, Váli is nagyra becsülte őt). Néha nagyon nehéz megtalálni a magyarázatot, hogy ki miért sodorja magával az embert, és ki vagy mi miért hagyja érintetlenül, miért marad idegen. Alig-alig volt olyan akkoriban, akire vagy amire nem tudtam ráhangolódni, kivéve az állami hivatalos díjzönnel elismerteket, akikhez kifejezetten művészetszociológiai érdeklődésem készített elmenni, többükkel készítettem interjúkat is erősen XIX. századi hangulatot őrző műtermeikben (például Mikus Sándor, Ék Sándor, Búza Barna, Váradai Sándor, Csontos Sándor, Szabó Iván). Az özvegy által írt könyv (*Így történt*, 1965) sem mozgatott meg, és annyira öntörvényű voltam, hogy még a számomra mérvadó emberek enyém-től eltérő véleménye sem befolyásolt (például Németh Lajos és Körner Éva, aki többször is írt Gadányiról a hatvanas években, és mindketten modern művésznek tartották).

Fegyelmezett fák

1968 októberében többször is jártam Bene Géza (1900–1960) zuglói lakásában. Izgága, bőbeszédű, kedves felesége, Baby nem volt hajlandó semmit beleírni az Emlékkönyvbe, viszont három nagyon

szép fekete-fehér tusrajzot (1947-ből, 1948-ból és 1949-ből), egy napfényes akvarellt (1949) és két ceruzával készült vázlatot ragasztott bele, hiába próbáltam rábeszélteni, hogy én egyetlen gömbfa, levélfarajzzal is nagyon boldog vagyok, ne tékozzoljon. Sajnáltam, hogy nem volt olyan rajztanárom, amilyen Bene Géza lehetett Békásmegyeren és Zuglóban. Először Kecskeméti Kálmán korombeli festő vitt el a művekkel zsúfolt lakásba, amely egyben műterem is volt. Neki tanára volt Bene Géza; 2015-ben a Haas Galériában rajzaikat együtt is lehetett látni egy kiállításon. (Kecskeméti Kálmánt 1968-ban ismertem meg Bálint Endre műtermében, ő és barátai – Németh Géza és Váli Dezső – mesterüknek tekintették Bálintot, akihez rendszeresen vitték munkáikat bemutatni. A Bálintnál töltött közös beszélgetések során alakult mindegyükkel előbb szakmai jellegű, majd baráti kapcsolatom.)

Sikeres kezdet után 1948 és 1957 között Bene Géza sem szerepelhetett a nyilvánosság előtt, otthon rajzolta, festette konstruktív, lírai félfürülis tájait, házait facsoportokkal, csendéleteit, aktjait (felesége a modellje). 1940-ben a Tamás Galériában rendezett egyéni bemutatkozása után egyetlen gyűjteményes kiállítása volt életében: 1958-ban a Műcsarnokban. Embert próbáló sors egy művésznek, ha nem rendezhet kiállításokat, nem látja falakon a műveket (aki csak kicsit is kép-néző, tudja, hogy a lakásokban, műtermekben megszülető festmények, rajzok a kiállítóterben, a falakon válnak átélhető, élményt kiváltó műalkotássá). Kodály Zoltán azt írta a műcsarnoki vendégkönyvbe: „Ez nemcsak festészet, hanem tiszta zene is.”

Azonnal megszerettem kisméretű kontúros fáit, vázlatos, lazúros festésmódját, belekarcolásait a faktúrába, vonal és folt hangsúlyosságát a kompozícióban, organikus és geometrikus alakzatainak összekapcsolását. Ameddig eljutott az absztrakcióban, miközben megmaradt a természethez kötöttsége. De leginkább a fáit! Ezek ma is meglepnek, örömet okoznak, jó nézni őket. Amúgy is rendkívüli módon kötődöm a fához gyerekkorom óta (mint ezt a sziglieti Alkotóházról írott vallomásomban az Arnolfini Szalon esszéportálon 2015 nyarán már megírtam). Radnóti Fifi mondogatta sokszor, hogy a fákért, a tengerért, a kutyákért és a versekért volt érdemes megszületni. Bene Géza gömbfái, ovális vagy gömbölyded levélfái nem mindennapi élőlények. Nemes Nagy Ágnes: „Tanulni kell. A téli fákat... meg kell tanulni itt a fák kimondhatatlan tetteit.” (*Fák*) Fegyelmezett formáik, tussal vagy vékony ecsettel körbezártságuk

ellenére különös hangulatot árasztanak. Ezek nem szimbolikus tartalmakat közvetítő fák, egyszerűek és mégis nagyon összetettek a valóságos látvány geometrikus átírása és szürreális mivoltuk miatt. Nem életfák, nem a halál fái, nem bibliai motívumok, nincsenek időhöz kötve. Mintha mégis lenne valamiféle örök szépség, ez a forrásuk. Kézzel írt középkori könyvek illusztrálásakor készültek hasonló fák. Milyen nehéz ezt megfogalmazni: egyszerűek, természetesekek, hétköznapiak, a kézzel fogható valóság részei, szóval egyszerűségükben, természetességükben, kézzelfoghatóságukban rejlik a titkuk, a hatásuk. Sok-sok gyaloglás, kirándulás során egy-egy ilyen fa előtt, tájrészlet előtt állva gyakran jutottak eszembe farajzai, és hazatérve boldog voltam, hogy otthon is van ilyenem – Bene Géza által teremtvé –, nemcsak a tőlünk független természetben.

Ám mindezekre csak a nyolcvanas évek végén jöttem rá, amikor Bene Géza özvegye váratlanul megkeresett. Akkor már nem a zuglói házban lakott, hanem egy belvárosiban, ahol gondozták, ellátták. Többször is voltam nála és akkor is örömet okoztak a kézbe vett rajzok, akvarellek, papírra festett képek. Főként a fák. Azt szerette volna, ha könyvet írok Bene Gézáról. Bármennyire sajnáltam, nem tehettem meg, nem vállalhattam el, mert akkor már elköteleztem magam az Ország Lili-monográfia és a Farkas István-monográfia mellett. Azt hiszem, megbántódott – jogosan, mert neki már nem volt ideje kivárni, hogy elkészüljön a két nagymonográfia, és utána nekikezdek a férjéről szólónak.

Aztán az 1971-ben a Corvina Kiadó sorozatában megjelent Rácz István-könyv után végre 2011-ben az Újművészet Kiadó közzétette Szeifert Judit monográfiáját Bene Gézáról.

Avantgárd kötődés

1970. január 25-én írta az *Emlékkönyvbe* Kassák Lajosné a bal oldalra: „Nagy Katinak a jó munka reményében.” A jobb oldalra pedig egy fekete-fehér geometrikus, konstruktivista eredeti Kassákot ragasztott be (kissé ügyefogyottan), amelynek jobb sarkában ceruzával Kassák aláírása. Amikor valakinek a kétezres évek közepén az Emlékkönyvben látható Farkas-rajzok miatt megmutattam az Emlékkönyvet, csodálkozva nézett rám: „Van fogalmad, mennyit ér ez a könyv?” „Hogyne, az ifjúságomat. Majd Samué lesz.” „Nem így értettem. Tudod, hogy csak a Kassák mennyit ér, mármint pénzben?” Nem tudom, háritottam el, és nem is érdekel.

Körner Éva ajánlott Kassák Lajosnének. Egyrészt mert az akarta, hogy hagyjak fel végre a fizikai munkával mint pénzkereséssel, másrészt tudta, hogy Kassák verseit nagyon kedvelem. *A ló meghal, a madarak kirepülnek* (1922) akkor a hozzám legközelebb álló verskötetek egyike volt, szinte az egészet kívülről tudtam (a másik Blaise Cendrars *Hűsvét New Yorkban* 1963-as kötete, amelyet Kassák fordított). 1970-ben jelentek meg az Akadémiai Kiadónál Kassák összes versei, ennek előkészítésében kellett részt vennem (pénzért). Én felolvastam lassan, tagoltan a verseket az eredeti kiadványokból vagy kéziratból, Kassákné javította a korrekcióját. Akkor már a Világirodalmi Lexikonnál dolgoztam az esztétika szócikkek segédszerkesztőjeként. Hetekig jártam a Bécsi úti lakásba, és így került sor arra, hogy Kassák képzőművészeti hagyatékát is megismerjem.

Kassákné Kárpáti Klára tartózkodó, hűvös hölgy volt, távolságtartó, gyanakvó. Elfogadtam olyannak, amilyen, és így kicsit megkedvelt. Szívesen folytatta volna velem a munkát, ennek Körner Éva örült is volna, de nem vonzott a dolog. Pedig *A Tett* (1915–1916) és a *Ma* (1916–1925) megismerése meghatározó volt képzőművészeti szemléletem alakulásában, az avantgárd iránti elkötelezettségemben. Az, hogy beleléphettem a magyar avantgárd mozgalom vezéregyéniségének személyes terébe, pótolta, hogy nem ismerhettem személyesen (1967-ben halt meg). Fontosak voltak számomra konstrukciói, kollázsai, puritán geometrikus képei, de nem igazán kerültek közel hozzám. Leginkább talán a húszas–harmincas években készült fotomontázsait kedveltem a versein kívül.

Jóval később ismertem meg Tihanyi Lajos Kassák Lajosról festett portréját. Hogy fejezzem ki magam? Az a Kassák, akit a Bécsi úti lakásban megidézünk a versek összeolvasása során, ezzel a portréval volt azonos.

Jó, hogy elsőnek Kassákot ismertem meg abból a szemléleti körből, amely aztán a Keserü Ilonánál, Bak Imrénél, Nádler Istvánnál, Hencze Tamásnál tett műterem-látogatásokkal folytatódott.

Szocreál helyett zsinagógák

Még meg kell említenem, hogy a kilencvenes évek végén megkeresett Bolmányi Ferenc (1904–1990) özvegye, és meghívott a Bartók Béla úti nagyméretű, tágas, világos műterembe, amelyben 1965 óta laktak férjével (a házat Lechner Ödön tervezte, és ez meghatározta miliójét). Bolmányi Csontváry egykori műtermének közelében alakíthatta ki a sajátját. Az özvegy felkért, hogy írjak könyvet a férjéről. (Ez meg is történt: megjelent 2000-ben az Enciklopédia Kiadó gondozásában. Elsőnek az ragadott meg, hogy az ötvenes években, amikor még a jó festők, egykori posztimpreszionisták, modernek nagy része is beállt a sorba, és szocreál képeket festett, kiszolgálva a hatalmat, Bolmányi Ferenc öreg rabbikat festett, és zsinagóga belsőket rajzolt.) Ez azonban már másféle műterem-látogatás volt, mint 1969-ben a festőözvegyeknél – hiszen a második alkalomtól kezdve a munkára, a leendő könyvre koncentráltam. 55 éves voltam, nem pedig 25.

Akkor és ott gondoltam át, milyen hamar és szerencsésen találtam meg 24–26 éves koromban azt a közeget, amellyel azonosulni tudtam (Anna Margit-, Ország Lili- és Chagall-könyv), és nem térítettek el az új műtermek, más szemléletmódok, másféle festők, emberek. Természetesen, másféle festők is közel kerültek hozzám (Czimra Gyula, Bene Géza), és másokról is írtam könyvet (Berczeller Rudolf Rezső, Bolmányi Ferenc, Deim Pál, Farkas István, Gábor Marianne, Paul Hargittai, Németh Géza, Péter Vladimir, T. Horváth Éva). Akik mellett következetesen kitarítottam, azok a művészek, akikbe 24–25 évesen „beleszerettem” – máig, és még a legutóbbi évtized, évek választásai is hozzájuk illeszkednek szemléletükben, formanyelvükben (például Mózes Katalin, Alföldi László, Kovács Borbála). Hűségem maradtam ifjúkorom ideáihoz, ideáljaihoz.

Első megjelenés: Arnolfini Szalon, 2015. február

<https://szalon.arnolfini.hu/snk-latogatások-festők-özvegyeinél/>



Czimra Gyula: Szentendre, 1948. o.v. 57x42, Magyar Nemzeti Galéria, Budapest

LÁTOGATÓBAN – HÁZASPÁROK MŰTERMEIBEN I.

Schaár Erzsébet és Vilt Tibor

DOI 10.35402/kek.2024.5.30

Mindenki a színpalak mögé vágyik. Betekinteni abba, hogyan készülnek jövőálló alkotások, hol van a műben maga az alkotó. Schaár Erzsébet városmajori szalonestjeinek meghívottjai – köztük a szerző, S. Nagy Katalin is –, bepillantást nyerhettek ezeken az eseményeken a pártállami ideológiától terhes időkben a modern, európai látásmódba. Hogyan hatottak Schaár Erzsébet *Utca* című monumentális alkotásának bonyolult jelentésrétegei Vilt Tibor kísérletező geometrikus absztrakcióira, hogyan válhatott e két művész a magyar absztrakció úttörőjévé? A *Látogatóban – házaspárok műtermeiben* című interjúorozatból elsőként Schaár Erzsébet és Vilt Tibor héjanaszát alkotói munkájukon és művészetszervezői tevékenységükön keresztül mutatja be a szerző.

Amikor 1969-ben elkezdtem a 10–12 órás életútinterjúkat készíteni képzőművészekkel, hamar kiderült, hogy kultúra- és művészetszociológia iránt elkötelezett munkatársaimat, kollégáimat leginkább az érdekelte, milyen az a helyszín, ahol a művészek dolgoznak, ahol az alkotások létrejönnek. Későbbi képbefogadási kutatásaim is megerősítették, hogy a műterem a megkérdezettek számára romantikus terep, varázslatos környezet, az intimszférának olyan része, amely el van zárva a „földi halandók”, az „egyszerű emberek” elől. Stúdió, atelier, műhely, munkahely, dolgozószoba – a sokféle szinonima több funkcióra is utal. Az alkotó személyes tere, a mű szülőszobája. Az európai művészettörténet kedvenc témája, melyben nyomon követhető a képzőművész társadalmi szerepének változása (csak néhány megidézése: Vermeer: *A festészet allegóriája*, 1673; Courbet: *A festő műterme*, 1855; Manet: *Reggeli a műteremben*, 1868).

Budapesten a 19. század végén épültek nagyobb számban műtermek. Ennek ellenére 1880 óta a művészek folyamatosan panaszkodnak, tiltakoznak a műtermek hiánya miatt. 1903-ban épült a Kelenhegyi úti késő szecessziós műteremház (itt dolgozott többek között Rippl-Rónai József, Czóbel Béla), 1912 óta lakják a Százados úti műtermet (Medgyessy Ferenc, Czigány Dezső és sokan mások). A 2000-es években – a 19. század végéhez, 20. század elejéhez hasonlóan – jellemző az új múzeumi építési hullám és az új műtermek építése is. Ezek különböznek a klasszikus műtermektől a képzőművészet műfaji, stíláriális kiszélesedésének megfelelően, variálható,

több funkciós terek váltak jellemzővé. A szocializmus idején az állam még épített műtermeket (például a XIII. kerületi Máglya közben), majd később néhány lakótelepen is (Újpalotán a 18–19. emeleten). A rendszerváltás után azonban nem épült köztulajdonú műterem. Néhány fiatal elhagyott ipari épületekben alakított ki helyet magának: például a ferencvárosi Tűzraktérben, vagy a budai Fonó mellett.

Amikor a *Kultúra és Közösség* szerkesztői javasolták, hogy mutassak be néhány művészt a műteremben, házaspárokat választottam. A magyar festésztörténetben is több példa van arra, hogy házaspárok dolgoznak együtt, vagy még inkább egymás közelében. Néhány házaspár, akiknek meghatározó a szerepük a magyar művészettörténetben: Ferenczy Károly – Fialka Olga, Galimberti Sándor – Dénes Valéria, Czóbel Béla – Modok Mária, Perlrott-Csaba Vilmos – Gráber Margit, Ámos Imre – Anna Margit, Vajda Lajos – Vajda Júlia. A kortársak közül: Vilt Tibor – Schaár Erzsébet, Konok Tamás – Hetey Katalin, Gáyor Tibor – Maurer Dóra, Szüts Miklós – Vojnich Erzsébet, Turcsányi Antal – Mózes Katalin, Alföldi László – T. Horváth Éva.

Vilt Tibor és Schaár Erzsébet az interjúkészítés idején már elismert művészek voltak, állami kitüntetések és támogatott kiállítások bizonyították, hogy modern szemléletük, egyéni, karakterisztikus munkáik ellenére is jelentős alkotónak tartották őket. Számos köztéri szoborra kaptak megbízást. A fiatal avantgárdok körében is tisztelet övezte őket. A Városmajor utcai lakásukban, műtermükben rendezett úgynevezett „szerda esték” hamar híresek lettek és népszerűvé váltak a szocializmus elveinek ellenálló értelmiségiek és az új világot megteremteni vágyó fiatal kreatív alkotók körében. Sokan jártak rendszeresen a „városmajori szalonba” – ahogy többen is nevezték. Művészek, művészettörténészek, írók, esztéták, kritikusok és így tovább. Néhányan a rendszeres látogatók közül: Körner Éva, Frank János, Perneczky Géza, Pilinszky János, Ország Lili, Berczeller Rudolf, Gulyás Gyula, Mészöly Miklós, Polcz Alaine stb. Később Perneczky Géza, a hetvenes évek elejének önálló szemléletű kritikusja így emlékezett: „Az Erzi Városmajor mögötti otthona nem tartozott egészen Magyarországhoz, talán még Közép-Európához sem. Valahonnan a negyedik dimenzióból volt belógatva a

magyar környezetbe, és csak a babona tartotta össze a falait, az Erzsiből sugárzó delej.” (*Litera*, 2016. július 27.) Schaár kétségtelen főszereplője volt a szerda esti együttléteknél, még akkor is, ha hosszan, feszülten hallgatott. Még akkor is, ha a hazai művészek legkiemelkedőbbjei voltak jelen (Pilinszky János igen aktívan, Ország Lili általában passzívan). Feltűnő volt tájékozottsága nem csak a modern művészetben, hiszen rendkívül fiatalon, 1926-ban ismerkedhetett Párizsban, Münchenben, Bécsben és Belgrádban az avantgárd irányzatokkal, és a kortárs képzőművészeti újításokkal.

Az 1950-es évektől kezdve újra és újra a nálunk ismeretlen művészi formanyelvvel jelentkezett egy lényegében bezárt országban, a szovjet mintát követő szocialista realizmust hirdető kultúrapolitika vonzásában. Megszületik műhelyében a „monumentális kisplasztika”, akárcsak a városmajori szerda estéket látogató szobrász barátjánál (Berczeller Rudolf Dezső) egy defenzív, a hatalomnak ellenálló ideológiaként. Ország Lilitől és Román Józseftől (Bálint Endre monográfusától) tudom, hogy Schaár rendszeresen olvasta a Fővárosi Szabó Ervin Könyvtárban zárolt, kölcsönözhetetlen, betiltott modern képzőművészeti kiadványokat, amelyek a háború után még szabadon érkezhettek be az országba. Így volt módja megismerni Giacometti és Segal életművét, akiknek plasztikai szellemi rokonságban állnak az ő emberalakjaival és tárgyaival. 1970-ben a Műcsarnokban rendezett életmű-kiállítása egyértelműen bizonyította, amit mi – a szerencsés kiválasztottak – megtapasztalhattunk a Városmajorban: egy csaknem zárt országban, a művészeti életet is erősen korlátozó bornírt, újításellenes hatalom uralma alatt Schaár a szabad kevesek, nyitottak közé tartozott, tiszteletre méltó tájékozottsággal, friss ismeretekkel az európai és amerikai képzőművészeti életet illetően.

Perneczky Géza műkritikus, aki ugyancsak nálunk szokatlan módon volt tájékozott a jelenkori művészeti mozgalmakban, a vele készült interjúban kiemeli: „Az Erzsi előbb-utóbb rátért a napi nemzetközi művészeti hírekre. Tudtuk ezt, vártuk ezt. És megérte. Ezek a hírek ugyanis jártak neki, előfizetés nélkül is. Csodálatos szimattal szedte fel őket, és bozorkánysága egész erejével sugározta, adta tovább a környezetének.” Schaár Erzsébetnek csak 1972-ben volt lehetősége külföldön bemutatkozni (Antwerpen, Gent, Köln), majd 1977-ben Duisburgban. Mégis, akik személyesen is ismerhettük, megtapasztalhattuk tájékozottságát, felkészültségét, szakmájában való jártasságát. A hetvenes évek elején disszidálási hullám bontakozott ki a képzőművészek között,

akinek a hatalom képviselői tanácsolták, hogy jobb, ha elhagyja az országot, volt, aki ment magától (Perneczky, Lakner, Szabó Ákos, Frey Krisztián, Altórajai és sokan mások). Hiányuk a városmajori szerda estéken is feltűnő volt.

Körner Éva, az avantgárd képzőművészet kiváló tudósa vitt el 1969 nyarának elején a Városmajor utcába Schaár Erzsébethez egy szerda esti beszélgetésre. Addigra már kétszer is találkoztam vele Ország Lilinél a Fiáth János utcában. Alacsony, filigrán termet ellenére erőteljesen sugárzott, határozottságot, barázdált arca, kissé vaskos karja inkább földközélszobrokozókra hasonlított, holott zsidó értelmiségi családba született, apja nagy tekintélyű orvos volt Budafokon. Amikor a meglepően hosszú interjút készítettem vele, gyakran visszatért a meghatározó gyerekkori színhelyekre, a családi ház tereihez, ajtóihoz, ablakaihoz, a Leányka utcához. Az a milió, ami körülvette, egész életében meghatározó maradt számára. Szívesen mutatta a családi fotókat (ezeket anyja halála után fia, Wilt Pál őrizte). 1970-ben az Emlékkönyvembe is egy saját maga által készített emblematikus fekete-fehér fotót ragasztott az írása fölé. (Kaptam is több fotót tőle, amikor az életútinterjút készítettem vele. A Rorschach-tesztre nem vállalkozott, de hosszú, mindenre kiterjedő, többórás beszélgetést folytattunk, amelyben egyrészt a budafoki Leányka utcában töltött évtizedekre, másrészt a készülő *Utca* című komplex, összegző művére fókuszált.)

A róla szóló életrajzokban gyakran idézőjelben hivatkoznak arra, hogy a budafoki családi házában „saját szobájában látta meg alkotásainak színpadát, ebből az intim térből kerülnek ki főszereplői” (szerző nincs feltüntetve). A külső és a belső térkapcsolata (már a negyvenes évek végén készült *Kint és bent* címmel sorozatot) a belső terek szerkezete, ajtók, ablakok, székek és azonosíthatatlan emberek (főként nők).

Nem volt kétséges, hogy képzőművészeknek akár tanulóként szinte csodagyerek volt. Már 16 évesen beiratkozik az Iparrajz iskolába, majd két évig a Képzőművészeti Főiskola hallgatója (1924–1926) volt, mestere Kisfaludy Stróbl Zsigmond. Párizsban, Münchenben, Bécsben és Belgrádban folytatta szakmai felkészülését. Párizsban Charles Despiau érzékeny, az archaikus klasszikus szobrászat egyszerűségéhez hasonlítható munkái hatottak rá. 1926-tól, mindössze 18 éves korától kiállító művész, főként portrészobrokat készít. A szobrászatot még a két háború között is inkább férfiszakmának tartják, de a számontartott szobrászok között már nők is találhatók (Kovács Margit, 1902–1977, szobrász, keramikus; Kövesházi

Kalmár Elza, 1876–1956; Forgács Hann Erzsébet, 1897–1954; Somló Sári, 1886–1970, szobrász, író, a Magyar Képzőművészek Országos Egyesületének elnöke 1922–1948 között). A róla írók egy része szerint alkata, megjelenése és nőies portrénak érzékeny felülete, impulzív érzelmi kisugárása egyértelműen sugallják, hogy női alkotó (főként a gyerekportrékra hivatkoznak). Mások elutasítják vagy nem tartják fontosnak a nemi szerep kérdését.

A hatvanas–hetvenes évek fordulóján nem volt még itthon téma a női művészet kérdése, de kétségtelen, mindegyik generációban megnőtt a nők számaránya (Anna Margit, Vajda Júlia, Vaszkó Erzsébet, Gedő Ilka, Ország Lili a Schaár Erzsébethez közeli korosztályokban; Szenes Zsuzsa, Maurer Dóra, Keserő Ilona, El Kazovszkij a fiatalabbak köréből). Ennek ellenére is a képzőművészet jellegzetesen férfidominanciájú szakma volt. A szocializmus évtizedeiben inkább olyan társadalom kialakítását propagálták, ahol a nemeknek nincs jelentőségük.

Schaár Erzsébet életrajzírói hangsúlyosan fogalmazták meg, hogy fia, Pál születése (1950), vagyis az anyaszerep késleltette karrierjét, szakmai kibontakozását. 1935-ben, 27 éves korában kötött házasságot az akkor 30 éves Vilt Tibor szobrásszal. Viszonylag későn, 42 éves korában szülte meg egyetlen gyermekét. Akkor már ismert, elismert művészként tartották számon, köztéri megbízásokat is kapott, több kiállítást rendezett. A hatvanas években úgynevezett „női témákat” is festett (*Bundás nők*, 1965), nők a kozmetikusnál, a tükör vagy a kirakat előtt. Elkészíti az első magyar orvosnő, Homonnai Vilma portróját és Psota Irén, Tolnay Klári mellszobrát. Természetesen férfiakét is (Bartók Béla, Károlyi Mihály, Radnóti Miklós). Új térélmények, új plasztikák: a dobozzerű térbe helyezett figurák többsége nő és szép, kifejező maszkjai legtöbbször női arcok.

Vilt Tiborral kötött házassága fiataloktól haláláig tele volt feszültségekkel, konfliktusokkal, nyílt veszekedésekkel (ezeket nem volt jó hallgatni, én nagyon nehezen szoktam hozzá), ugyanakkor szoros szakmai szövetség volt, kölcsönösen segítettek egymásnak munkájukban. Többek szerint Schaár Erzsébet 13 darabból álló *Székek* sorozata kettejük kapcsolatának szimbolikus megjelenítése, vallomás házasságukról a szerelemtől annak elmúlásáig, és mindennek ellenére együtt maradásukról, kitartásukról. Schaár impulzív természetét, indulatos megnyilvánulásait és már-már szinte abnormálisnak mondható érzékenységét, megmagyarázhatatlan látomásosságait nem lehetett könnyű elviselni. Ugyanakkor egyedi, egyedülálló hangvételű, különleges

felületű szobrai (mindenekelőtt a megépített *Utca* terével és mély, bonyolult jelentésrétegei) megkérdőjelezhetetlen szakmai elismerést vívtak ki számára. Vilt Tibor számára is, aki figyelemre méltó képességekkel indult pályáján.

Vilt Tibor már 1926-ban, 21 éves korában neoklasszicista fa önarcképet mintázott, első jelentős alkotását. 24 évesen rendezte első önálló tárlatát a Tamás Galériában. Mire Ernst Lajos ösztöndíjával Rómába ment tanulni (1928–1930), már számontartották, sokan odafigyeltek rá a magyar művészek és műkritikusok közül. Házasságkötése évében (1935) az Ernst Múzeumban rendezett kiállítást Barcsay Jenővel közösen. A háborús években művei egyre expresszívebbek (*Magány*, 1944; *Háború után*, 1945; *Gyermekfej*, 1946). 1956 után a forradalomban való részvételéért internálták. A hatvanas években egyike a modern szobrászat megújítóinak. Minden korszakban készített köztéri munkákat, nyert pályázatokat, miközben a nyilvánosság elől elzárva műtermében kísérletezett, készítette a hivatalos ideológiától, képzőművészeti szemlélettől távol álló kisplasztikáit. A hatvanas évek végétől, részben Schaár Erzsébet hatására, új anyagként az üveggel kísérletezett (*Három forma*, 1970). A hatvanas években egyéni kiállításai lehettek külföldön is a kultúrapolitikai enyhítések jegyében: 1966-ban Párizsban Domanovszky Endrével, a korszak támogatott művészeivel együtt, 1967-ben Bécsben, a Collegium Hungaricumban, és 1968-ban ő képviselte Magyarországot a Velencei Biennálén. Vilt nem tartozott sem a „tiltott”, sem a „tűrt”, de igazából a „támogatott” művészek kategóriájába sem. A fiatal szobrászokat viszont vonzotta műveinek megkérdőjelezhetetlen szakmai színvonala, tagadása és folytonos megújuló képessége. Itthon 1965-ben volt egyéni kiállítása Székesfehérváron, az István Király Múzeumban. A következő évben, 1966-ban ugyanitt rendezte meg a fiatal művészettörténész házaspár (Kovalovszky Márta és Kovács Péter) Schaár Erzsébet kiállítását. A katalógusszöveget Kovalovszky Márta írta. Vilt katalógusát is ő szerkesztette. Mindketten rendszeres résztvevői voltak a városmajori szerda esti beszélgetéseknek és végigkövették Vilt Tibor és Schaár Erzsébet életpályáját, életművük kiteljesedését. Vilt Tibornak 1970-ben Budapesten a Múcsarnokban, Miskolcon a Miskolci Galériában és Debrecenben volt jelentős kiállítása, majd haláláig szinte évente mutatta be megújuló munkáit Budapesten és vidéki városokban egyaránt.

Vilt Tibor nem volt jelen minden szerda esti találkozáson, ezt Schaár rendszerint látványosan nehezményezte is. Ha ott volt, élénk társalgónak bizonyult

és bár annyira nem volt felkészült a kortárs képzőművészetből, viszont rendkívüli ismeretei voltak a klasszikus görögökről, a reneszánszról és az 1945 előtti modern szobrászatról is. Sármos, jó humorú, művelt polgár volt, magas, sovány, inas alkata ellentétben állt alacsony feleségével. Eltérő alkatuk ellenére mindkettejükből rendkívüli erő, elszántság sugárzott, nem lehetett nem észrevenni, hogy rendkívüli képességű emberek.

Vilt Tiborral 1975 nyarán találkoztam utoljára: Schaár Erzsébet műtermében segített válogatni a Nagyatádi Faszobrász Művésztelep mellett működő művelődési házban rendezendő kiállításához Schaár kisplasztikáiból. Mire 1975 szeptember elején visszavittük a szobrokat, Schaár már nem élt, augusztus 29-én halt meg. A műveket fiúk, Vilt Pál vette át. Tudtam, hogy ez az utolsó ottlétem. Megszűntek a szerdai szabad esték. A „szabadság kis körei” helyszíneinek egyike.

Vilt Tibor 1980-ban részt vett a Nagyatádi Faszobrász Művésztelepen rendezett szimpóziumon, de akkor már nem dolgoztam ott, megszakítottam a kapcsolatokat a kezdeti, vállalható törekvésektől elfordulótanakkal. Csak jóval később tudtam meg, hogy Vilt Tibor milyen tisztességes ember volt. A különböző politikai kurzusok alatt, a kevés művészek egyikeként kitarított perifériára szorított művészbárái mellett, miközben az örvenes-hatvanas években pályatársainak többsége hallgatott (azok is, akiket a két háború közötti időszakban sokféle módon támogatott), sumákkolt, és amikor Farkas Istvánt polgári, arisztokrata származása és könyvkiadói tevékenysége miatt kihagyták a magyar képzőművészetből. Egyébként vannak olyan írások, amelyek szerint Vilt Tibor háború után készült drámai hangvételű szobrai ugyanolyan tekintet nélküli arcok láthatók, mint Farkas háború alatt (főként 1941-ben) festett munkáin. A háború után Vilt Tibor volt a mestere Farkas legidősebb fiának, Charlie-nak a Képzőművészeti Főiskolán, és haláláig kapcsolatban maradtak. Farkas István vásárolt is a fiatal Vilt Tibortól, de ez szerencsére nem tette tönkre kapcsolatukat, mint sok más előítéletes művésszel. 1969 áprilisában nyílt meg – húsz év teljes elhallgatás után – Kovalovszky Mártának és Kovács Péternek köszönhetően – Farkas István kiállítása Székesfehérváron az István Király Múzeumban, melyet Vilt Tibor nyitott meg. Szokatlan kezdet: „Kedves Pista...” – szólította meg az 1944 nyarán Auschwitzban elpusztított festőt, mintha jelen volna. Kernács Gabriella művészettörténész és B. Farkas Tamás rendező-operatőr visszaemlékezése szerint többen is látni vélték, hogy jelen van. Szerintük

Vilt mögött megjelent egy árnyék, magas, kék szemű, szőke-ősz hajú, bajuszos ember, fehér szmokingban állt egy lépcső tetején. Pár nappal előbb is látták őt megjelenni Schaár Erzsébet és Vilt Tibor Városmajor utcai házában, ahol *Ismerkedés a szobrászattal* címmel filmet készítettek a Magyar Televíziónak.

Kernács akkor készítette szakdolgozatát Farkas Istvánról, akiről Schaár Erzsébet számos emléket őrzött. Az egyik emléktöredék ugyancsak hátborzongató: „Gyönyörű, elegáns ember volt. Mindörökre úgy marad meg bennem, ahogy utoljára láttam. Valamiféle vendégség lehetett, hogy hol, arra nem emlékszem. De arra igen, ahogy Farkas Pista megjelent egy lépcső tetején. Szőke, kék szemű, nagyon egyenesen áll hófehér szmokingban, amelyen gyöngyházgombok vannak. Mielőtt elindul lefelé, egy pillanatra áll, elnéz valahová, ez jellemző volt rá, mindig máshol volt.” (*Beszélő*, 6. évfolyam, 4. szám)

Közismert volt, hogy Schaár Erzsébet szuperérzékes, látomásos, erőteljes megérző képességekkel rendelkezik. Ezt néhányszor én is meg tapasztalhattam műtermében is, a szerdai városmajori együttlétekkor is, de leginkább Ország Lili kicsiny lakásában a vár aljában, ahol néhányszor jelen lehettem találkozásaikkor. Alig beszéltek, leginkább hallgattak, egymás után szívták elég bűdös cigarettájukat, és itták az előre lefőzött, pocskék kávékat. Aztán Schaár egyszer csak felpattant, sietve búcsúzott: „Megint milyen jól beszélgettünk, Lilika.”

Tulajdonképpen csak a hetvenes évek végén értettem meg Vilt Tiborral való kötődésüket, amikor megismertem Szombathelyen Vilt Tibor 1977-ben felállított köztéri szobrát. A kétalakos kompozíció felállításakor a helyszínek, környezetnek egészen más volt a funkciója: akkor ez a kertrészlet a Vas Megyei Kórház Ideg- és Elmeosztályának épülete elé, a főbejáráshoz került. A műtárgylistákon Ülő *fiúk* címmel szerepel, de ahogy egy, az interneten követhető blogban szellemesen írják: „Se nem ülnek, se nem fiúk.” A kilencvenes évek végén megszűnt az intézmény eredeti funkciója, a szobor azonban a helyén maradt, azt sugallva, amit alkotója nagyon is figyelembe vett, az épületben neurológiai és pszichiátriai betegeket gyógyítottak. Vilt Tibor, aki neoklasszicista szobrászként indult, szoros kapcsolatban az úgynevezett „római iskolásokkal”, aki nagyon sok, humorral teli, derűs, életvidám szobrot alkotott, ebben a kései művében a kiszolgáltatottságot, az elmagányosodást, a tehetetlenséget, a halálközelséget jeleníti meg. Olyan taktilis felületkezeléssel, amely a modern szobrászok legkiválóbbjainak hiperérzékes műveire jellemző. Olyan mozgásokkal, mimikával,

kommunikatív jelzésekkel, amelyek az emberi test és lélek rezdüléseinek, együttesének különleges ismeretéről tanúskodnak. Figurális művek, de szinte az absztrakció határán, annyi expresszivitással, ami egyértelművé teszi: ez a két ember beteg, kívül a szabályokon, normákon, de még nagyon is erős kötelékben, hiszen az ülő alak a széttárt lábán fekvő, levegőért kapkodó fejét tartja, segíti, vele szolidáris, pedig az ő állapota is az emberi lét alá süllyedést jelzi. Ennyi elég is, hogy megértsük, Vilt Tibor méltó társa Schaár Erzsébetnek minden kegyetlen veszekedés, vita ellenére. Ők ketten nagyon is összetartoznak.

Vilt Tibor izgága alkat volt, életeleme a vitakozás, a szembenállás az intézmények vezetőivel, köztéri szobrainak megvédése (számos elkészült munkáját nem voltak hajlandók átvenni, vagy csak számtalan kompromisszummal). Viltről sokan, sokszor írtak, de – számomra meglepő módon – nem igazán fogalmazódott meg, hogy a korszak két igen jelentős szobrásza nemcsak együtt élt, egymás közelében dolgozott, hanem kölcsönhatásban, együttgondolkodásban is. Bennem ez a Szombathelyen látható, érzékeny felületű Vilt-szobor felidézti azt a városmajori szerda estét, amikor Schaár megpróbálta megakadályozni pszichiáter barátjukat, hogy éjszaka kocsihoz hazainduljon az intézetébe. Aztán éjfél után a telefon: meghalt balesetben. Mintha a földön fekvő, lehanyagolt fejű, megrendítő Vilt-szobron ezt az orvost idézné meg.

Pécsen a Janus Pannonius Múzeumban, a Káptalan utcában különleges látnivaló Schaár Erzsébet *Utca* című, sokalakos kompozíciója, melynek fő tere valóban egy utca, benne életnagyságú emberalakok és portrék. Itt 1991 óta tekinthető meg, először 1974-ben állították ki Székesfehérváron, a Csók István Múzeumban, majd 1975-ben a svájci Luzernben, később részleteit a Velencei Biennálén, aztán 1983-ban Stockholmban és Budapesten a Nemzeti Galériában. Eredetileg hungarocellból készültek a figurák, végül gipsz- és műanyag változatban készültek el.

Utca – az út a legrégebb, legösszetettebb szimbólumok, metaforák egyike. Vízszintes vonala a földet, függőleges vonala kapcsolatát jelképezi az éggel. A tér és az idő összekapcsolódása, a térben-időben megjeleníthető folyamatok helyszíne. Az emberi élet maga az életút. Nincs itt lehetőség kifejezni, hogy Schaár 24 méter hosszú *Utca* kompozíciója, egyszerre monumentális és törékeny építménye hogyan fejezi ki ember és környezete kapcsolatát, tér-idő-emberi lét összetartozását, elválaszthatatlanságát („tér és idő keresztjére feszítve”). Az 1975-ben megjelent *Tér és kapcsolat* című kötetben Pilinszky János 14 verse

közvetíti, értelmezi Schaár szobrait. (Előző évben ő nyitotta meg a székesfehérvári Csók István Képtárban rendezett *Utca* című tárlatot és szavalta a Schaár-szobrok ihlette verseit.)

A Magvető Könyvkiadónál megjelent kötetben 54 fotó látható a szobrász műterméről, portréiról, kompozícióiról. Bennük ugyanúgy a lét abszurditása fogalmazódik meg, mint a versekben. És az ember végletes, áttörhetetlen magánya. A csend a térben.

A művészpár halála óta több olyan kiállítást rendeztek, amelyekben szobraik egymás mellett voltak láthatók. 2022 nyarán Debrecenben, a Modemben az Antal–Lusztig-gyűjteményből három jelentős festő (Kondor Béla, Ország Lili és Tóth Menyhért) műveivel együtt szerepeltek Schaár Erzsébet és Vilt Tibor bronzszobrai, gipsz- és hungarocell vázlatai. „Sosemvolt műterem” – írták a kritikusok a magyar szobrászat két kiemelkedő alkotójának művei kapcsán. Aki olyan szerencsés, hogy személyesen is megtapasztalhatta, milyen volt Schaár Erzsébet és Vilt Tibor műterme a budai Városmajor utcában, az szívesen idézte fel a Modemben látottak alapján a két eltérő alkatú, más-más személyiségű, de egyaránt kreatív, a plasztikai szemléletet megújító művész egykori közös otthonát és másságuk ellenére is rokon szellemiségű munkahelyét. És megidézte azt a fotósorozatot, amelyet 1965-ben Sziklás Mária készített a házaspárról, ahogy együtt nézik készülő szobraikat a műtermekben (MTI Fotóarchívum).

Schaár Erzsébet és Vilt Tibor munkássága minden kétséget kizáróan az európai művészet része, stílusuk korszerű, egyedi, különböző műfajokra nyitott, az ideológiai elkötelezettségű, konvencionális felfogású, az állami kultúrapolitika által támogatott szocialista realizmussal szemben. Szabad emberek voltak, öntörvényűek – ez sugárzik a hatvanas–hetvenes években készült, a teret és az időt az itthon megszokottól eltérő módon bemutató alkotásaikból, a figurák mozgásából és a különleges taktilis hatáskeltésekből. Schaár univerzuma leginkább Alain Resnais filmjeinek idő- és térfelfogásával, meg Giacometti egzisztencialista filozofikusságával rokonítható. Vilt Tibor kísérletező kedve, a neoklaszszicizmustól a geometrikus absztrakcióig terjedő szemléletének, alkotásmódjának tágassága ugyancsak szokatlan a magyar szobrászatban.

Első megjelenés: *Kultúra és Közösség*, 2023. 1. szám, 77–84.

https://epa.oszk.hu/02900/02936/00057/pdf/EPA02936_kek_2023_01_077-084.pdf



Schaár Erzsébet: Fal előtt és fal mögött, 1968. bronz, 27,5x 17,5 Magyar Nemzeti Galéria, Budapest

MŰVÉSZHÁZASPÁROK II.

Anna Margit és Ámos Imre

DOI 10.35402/kek.2024.5.31

A tanulmány Anna Margit és Ámos Imre, a 20. századi magyar művészettörténet kiemelkedő festőművészpárjának munkásságát mutatja be. A művészek szoros szerelmi és alkotói kapcsolatban éltek, művészetük kölcsönösen hatott egymásra. Műveik a 20. század traumáinak, a zsidó sorsnak és a túlélésnek megrázó dokumentumai, egyéni, expresszív stílusban ábrázolja az elmondhatatlant. S. Nagy Katalin a művészek életműveinek elemzésére összpontosít, kiemelve a közös motívumokat, stílusjegyeket és tematikai fókuszokat. A művek elemzése mellett a szerző érzékenyen ábrázolja a korabeli művészeti kontextust és a művészeket érő személyes traumákat (munkaszolgálat, holokauszt).

Mindkét művész expresszionista stílusban alkotott, szürreális elemekkel. Ámos Imre műveire jellemzőek a misztikus, apokaliptikus víziók, míg Anna Margit festészetében a derűs, színes női portrékat a történelmi események következtében a szorongás, a magány és a szenvedés ábrázolása váltja fel. Gyakran festettek önarcképeket, Anna Margit a háború és a pusztulás traumáinak feldolgozásához bábukat használt. A háború utáni művészetében a szürreális világkép, a groteszk humor, a magány és a távolságtartás jelent meg. Ámos elvesztése után Anna Margit az Európai Iskola tagjaként szerepel kiállításokon, fő motívuma az antropomorf bábú. Az 1948-as rendszerfordulat után a művészeti élet a perifériára szorult, ennek ellenére Anna Margit mégis kitart, fest, az özvegység motívuma kap kiemelt jelentőséget a magányt és veszteséget kifejező munkáiban.

Anna Margit és Ámos Imre művészete a 20. század traumáinak megrázó dokumentuma. A művészek szoros kapcsolata és kölcsönös inspirációja mindkettejük munkásságára mélyen hatott. Ámos tragikus sorsa és Anna Margit küzdelme a túlélésért, valamint az alkotásban való kitartásuk a magyar művészettörténet szerves részévé vált, alkotásaik a háború utáni korszak jelentős művei közé tartoznak.

Ők ketten azok a festőművészek, akikről nem lehet úgy írni, műveiket értelmezni, hogy ne legyen szó egymást segítő kapcsolatukról, művészi felfogásuk rokonságáról, kölcsönhatásáról. Élettörténetük nagyon fiatalon összekapcsolódott, és Ámos Imre korai halála után, Anna Margit festményeiben is

dokumentált hosszú özvegysége során is évtizedeken át folytatódott.

Ámos Imre 1907. december 7-én született Nagykállóban, 1944 őszén pusztult el Ohrdurfban (Németország) egy hosszú „erőltetett menet” gyötrelmeiben. Anna Margit 1913. december 23-án született Borotán, 1991. június 3-án halt meg Budapesten. Nagyon fiatalon ismerkedtek meg, Anna Margit 17 éves, Ámos 23. „A rajzképző iskola folyosóján jött velem szembe egy szeptemberi reggelen... kicsike volt és kerek, finom vonású”, „természetre is lány és nőies, majdnem mindig szomorú, magába forduló, sokat vívódó ember” – emlékezik Anna Margit. Nagyon gyorsan alakul ki a kapcsolatuk, gyorsan összeköltöznek. „Hamarosan laktunk mindenhol együtt, mindenféle kicsi belvárosi sufniban, szobában, paravánokkal lekerített szobasarkokban, idegenekkel egy szobakonyhában, szalmazsákon.” Nagyon szegényen. Némileg támogatta őket Ámos két nagybátyja, alkalmi munkákat vállaltak, kulcsokat festettek és lámpaernyőket, az OMIKE menzáján étkeztek. Ámos Rudnay Gyula osztályában tanult a Képzőművészeti Főiskolán, Anna Margit 1932 és 1936 között Vaszary János magániskolájában (Vaszaryt eltávolították a főiskoláról). Vaszary kiemelt figyelemmel kísérte tanítványa felkészülését a szakmára, tőle ered a híressé vált meg megjegyzés: „Naccsádkám, magának festék folyik az ereiben.” Ámossal kölcsönösen támogatták egymást a munkában, ez is erősítette kapcsolatukat.

Nyaranta azonban kénytelenek voltak elválni egymástól, hazaköltözni, ahol legalább rendszeresen tudtak étkezni, és nem kellett albérletet fizetni. Ámos Imre és Anna Margit otthon is folyamatosan festett, rajzolt, szerető, elfogadó család vette körül őket. Mindketten zsidó származásúak. Anna Margit később is sokszor megfogalmazta: „Zsidó vagyok, de nem vagyok vallásos.” Ámos számára fontos kötelességet jelentett a zsidó vallás, a nagykállói haszid hagyomány és a híres csodarabbi ottani sírja. Nagyapja, Lisser Adolf a nagykállói zsidó iskola tanára és elismert talmudoktató. 1937-ben Ámos így emlékezik. „Tele vagyok emlékképekkel és misztikus gyermekkori mesék – Kálló szent levegője, Nagyapám talmud meséi és magyarázatai – tudat alatti és tudatos lerakódásaival.”

Ötéves volt, amikor édesapja meghalt, és az anyai nagyszülő házába költöztek. Édesanyjával igen szoros, bensőséges a kapcsolata, sokszor megfestette, megrajzolta. A gimnáziumban is már sokoldalú tehetségként tartották számon, verseket írt, festett, rajzolt, hegedült. Szívesen járt haza Budapestről, ahova 1926-ban költözött. Képeiben fontos motívum a nagykállói zsidó iskola, temető, a csodarabbi sírja, a péntek esti családi gyertyagyújtások, az ünnepek tárgyi kellékei. Itthon Taub Izsák terjesztette el a haszidizmust, Ámos gondolkodásmódjára, hitvilágára, képzeletére erős hatást gyakorolt. Egyik hazalátogatásakor írta: „Asszociatív expresszionizmusnak” nevezi műveit.

Amikor távol vannak egymástól, rendszeresen leveleznek, beszámolnak egymásnak. Ebből nő ki Ámos *Naplója*, amelyet 1935-ben kezd írni (először 1964-ben jelent meg a *Magvető Almanach*-ban). Az 1931 és 1938 között Anna Margithoz írt levelekből a *Múlt és Jövő* 1999 évi kiadásában megjelent kötetben szerepel jó néhány.

Anna Margit Dobozon élő családtagjainál töltötte a nyarakat, amiket Ámos Nagykállón (Gyula város környéke), anyai nagyanyja házához kötődnek első élményei: a családot összekötő zsidó ünnepek, imák és a paraszti játékok, kukoricacsutkákból bábok, babák. 4-5 éves, amikor első portréját festi. A harmincas években a Békés megyei településen nyaranta a szép, vonzó fiatal lány derűs önarcképrajzokat készített, színes női portrékat festett, még nyoma sincs az 1938 utáni szürreális világképnek.

Közben Ámos Imre megváltoztatja nevét (az eredeti Ungárt nem kedvelte), a Kr. e. 8. századi héber próféta nevével jelzi festményeit, és hivatalosan is engedélyezik. Anna Margit is nevet változtat. Eredetileg Sichermann Margit, majd a család Sólyomra magyarosít, ez azonban nem tetszik neki. Apja gazdatiszt, „az elmagyarosodott paraszt zsidó típusa”, Levendel László orvos, műgyűjtő megállapítása szerint (*Kritika*, 1993. 12. szám).

1935-ben házasodnak össze, Anna Margit 22 éves, Ámos Imre 28. Változatlanul nagyon szegények. Műtermük olyan hideg, hogy látogatása után a főrabbi két zsák tüzelőt küldet nekik. Viszont sokat és folyamatosan dolgoznak, és 1936-ban együtt mutatkoznak be az Ernst Múzeumban – rendkívül fiatalon a múzeum 25. éves jubileumi kiállításán. A mindössze 23 éves festőnek ez az első nyilvános szereplése. (1968-ban, 55 évesen mutatkozhat be az Ernst Múzeumban újra). Ámos addig is részt vett a Nemzeti Szalonban a Szinyei Társaság kiállításain, 1934-ben első díjjal jutalmazták, a

kritikusok méltatták „az álmok országútját járó... ifjú messzevágyót” (Lázár Béla). Rendszeresen ír irodalmi értékű verseket Anna Margitnak. Több szemtanú szerint a zárkózott, melankolikus, bizalmatlan fiatalember csak a feleségének nyílt meg, csak vele volt bensőséges kapcsolata. Ezt erősítette a képzőművészet iránti elkötelezettségük, a festés mint életforma melletti döntésük. Ámos ugyanakkor így fogalmaz: „bizonyos spirituális jelleget szeretnék belevinni minden dolgomba.”

1937-ben régi közös vágyuk teljesül: kevés pénzzel Párizsba utazhatnak. A három hónap alatt megismerkedhettek Picassóval, a kortárs európai festésszel. Meghatározó élmény számukra a személyes találkozás a már otthon is csodált, tisztelt Chagall-lal. Chagall szintén vallásos haszid zsidó közösségben nevelkedett, érdeklődve fogadta a két fiatal művészt. Biztatta őket, hogy maradjanak Párizsban. Chagall szürrealista látásmódja, költőisége, zsidó–orosz–francia identitása nemcsak Ámos hasonló képi világára hatott megerősítően, hanem Anna Margitéra is, aki addig főleg önarcképeket, fiatal lányokat festett, rajzolt. Közös életüknek egyik legnagyobb élménye volt a Chagall műtermében tett látogatás 1937. október 4-én. Ezt a dátumot Ámos ráírta arra a rajzra, amelyen megörökítette a karosszékében ülő derűs, középkorú, a modern művészetben már nagy tekintélynek számító festőt (a rajz a Hatvány Lajos Múzeumban, Hatvan tulajdona). A portré háttérében vityebszki házak és feleségének, Bellának látomásos, repülő képmása látható. A rajz jellegzetesen álomszerű képalakítása is bizonyítja Ámos szellemi rokonságát Chagall-lal. A magyar művészettörténetben Ámost szokás „magyar Chagallnak” nevezni.

Itt csak arra nyílik lehetőség, hogy felhívjam a figyelmet az alapvető különbségekre. Chagall derűs, bizakodó személyiség, aki a tragikus, apokaliptikus bibliai jelenetekben és az aktuális történelmi borzalmak közepette is megőrzi hitét, bizalmát, reményeit. Ámos melankolikus, szorongó személyiség, még a házastársi együttlétüket megmutató képeket is átlengi a szomorúság. Chagallnál tett látogatásuk emlékéért egy vízfestmény is őrizi, ezen Anna Margit félprofil portréja is látszik (a Magyar Zsidó Múzeum tulajdona).

Ámos Imre és Anna Margit már házasságkötésük (1935) előtt is gyakran megfestette, lerajzolta egymást. Szerény albérleteik egyben műteremként is szolgáltak, így természetesen modellként is megörökítették házastársukat. Kettejükéről Kállai Ernő, a korszak elismert művészettörténésze írt

1942. április 19-én a *Pester Lloyd*-ban, cikkének címeiben nevüket kiemelve. Szerinte Ámos már „jó nevet vívott ki magának” a magyar művészetben, Anna Margit „nehezen érvényesül”, és megállapítja, hogy „művészileg felettebb lebilincselő tehetőség”. Magasra értékeli mindkettejük festő nyelvét, egyedi ábrázolásmódját, Ámos vizionárius tartalmait és Anna Margit különös temperamentumát.

Ámos Imre megismerkedésüktől kezdve folyamatosan készített Anna Margitról rajzokat, akvarelleket és kettejükről kettős portrékat is. 1934-től 1938-ig festett képet *Kettős portré* címmel. Ez utóbbi kis méretű tempera, tus, akvarell. Ámostól szokatlan intenzív színekkel, egyértelmű szerelmi vallomás az előtérben látható szép, fiatal nőhöz. Leveleiben, *Naplójában* ugyanazt fogalmazza meg, mint amit ezen a szinte expresszív művén: önmagához képest feleségét erős, határozott, céltudatos személyiségnek látja és látatja. 1942-ben, a munkaszolgálatok között festett olajképe a *Szalonnás csendélet festőpárral*. A képtér legnagyobb részét az asztal tölti ki, rajta a szalonna, ami Ámos *Naplója* szerint 1938 körül rendszeres reggelijük és vacsorájuk volt. Az asztal mögött furcsa pozícióban a festőpár, mintha nem is valóságos élőlények volnának.

Anna Margit is megfesti Ámost is, kettősüket is, de nem olyan sokszor, mint férje őt, akinél szinte állandó téma, motívum. Az 1936-ban festett *Műterem* a Magyar Nemzeti Galéria tulajdona, az 1937-ben festett *Kettős portré (Szerelem)* a Ferenczy Károly Múzeumban van. Az 1942-es *Együttérettetés (Szerelem)* már a jellegzetes, rá jellemző festésmódban készült, erős színek, vastag kontúrvonalak. Az asszony – ő – óvó, védő mozdulattal érinti a nála törekenyebb férfit, Ámost. Ez már a munkaszolgálatok korszaka, amikor hosszú időket kénytelenek egymás nélkül tölteni. Ámos *Naplójában* beszámol arról, milyen nehezen viselik a távollétet, a szétszakítottságot. Egyetlen idézet: „Borzasztó egyedül érzem magam most, hogy bemegy Pestre” (1939. augusztus 1. *Napló*).

Anna Margit és Ámos Imre 1935 nyarán jártak először együtt Szentendrén, a Duna-parti kisvárosban. Ámos Imre naplójegyzetei és városképei tanúskodnak arról, hogyan erősödik kötődésük a helyhez és az ottani művészekhez. A harmincas években a motívumokban gazdag, szép kisváros a magyar képzőművészetben egyre jelentősebb szerephez jut, és ehhez ők ketten is hozzájárulnak műalkotásaikkal. (Ámos Imre: *Szentendre*, 1937; *Szentendrei tér kocsi*val, 1938; *Szentendrei*

önarckép angyalokkal, 1939; *Szentendre*, 1943; Anna Margit: *Önarckép*, 1940). Vajda Lajos festő barátjuk 1938-ban meghívja a házaspárt Szentendrére, 1941-ig ott töltik a nyarakat, festenek, beszélgetnek a modern művészetéről. Ámos Imre 1941-ben festi *Művészek* című temperaképét (Magyar Nemzeti Galéria), melyen lehet, hogy ők ketten látszanak festés közben. *A festő szentendrei házak között* megidézi azt a kisvárosi közeget, környezetet, amelyben barátaik – Vajda Lajos, Vajda Júlia, Bálint Endre, Szántó Piroska – együtt alkotnak. Az *Alkony* (1940) című olajkép is vallomás arról, hogy a zsidótörvények, a háborús fenyegetések ellenére Szentendre és főleg Anna Margit, akinek a meggyötört férfi a fejét az ölébe hajtja, még mindig táplálja a reményt.

1940 és 1943 között Ámos Imrének munkaszolgálatra kellett bevonulnia zsidó sorstársaihoz hasonlóan. Ez kizárást jelentett a katonai szolgálatból, de nem mentesítette őket a háborús részvétel alól. Ez három alkalommal három-három hónap távollétet jelentett feleségétől. Majd a keleti frontra vitték, Ukrajnába, 14 hónapra. Amennyire lehetett, levelezőlapokon tartotta a kapcsolatot feleségével, és amikor csak lehetett, rajzolt, vázlatokat készített, számtalanszor megörökítve önmagát is. 1940 és 1944 között a drámai feszültséggel telített, apokaliptikus Ámos-rajzokon gyakori szereplő Anna Margit, nemcsak portrékat rajzol róla emlékezetből, hanem beilleszti angyalai közé és a munkaszolgálat életformáját, eseményeit dokumentáló művek közé is. 1944 áprilisáig írt naplójegyzeteiben is főszereplő Anna Margit (nem túlzás azt mondani, hogy neki, hozzá írja vallomásait). Verseken is megfogalmazta sanyarú, megalázó élményeit. Betegségei, leromlott fizikai állapota ellenére 1944 elején még megrajzolta János apokaliptikus jeleneteit, majd a *Szolnoki vázlatkönyv* tintarajzait. Anna Margit, ez a karakteres, erős asszony sem tudta meggyőzni, hogy ne menjen vissza a munkaszázadhoz. Minden segítséget elutasított. Az egyetlen ember, akihez feltétlen bizalom, szeretet kötötte, nem tudta eltéríteni hitétől, amely szerint mindennek úgy kell történnie, ahogy történik. 1944 szeptemberében találkozott utoljára Budapesten, a Lehel úti kaszárnyában. Itt adta át Anna Margitnak vázlatfüzetét, benne 45 és fél kék tintával rajzolt lapot. Nem hajlandó menekülni. A menetet Németországba hajtják. Ohrdruf közelében pusztul el, sírja ismeretlen. Nem jutott neki ravatal, mint ahogy 1943-ban festett *Önarckép ravatalon* című képén remélte.

Anna Margit nagyon rövid ideig viselte a kötelező sárga csillagot. Nem fogadta el a megkülönböztetést. Ő lázadó, ellenálló alkat volt, nem elfogadó, beletörődő, mint Ámos. Kettejük helyett is küzdött az életben maradásért, fő célja volt, hogy férjét megmentse. 1940-től egy hadiüzemben dolgozott, csillagos házba költöztették, végül barátai, Fekete Nagy Béla és Major Máté építészek segítségével, hamis papírokkal bujkált. Anyja és testvére a gettóban vészelte át a „sötét időket”, apját Auschwitzban pusztították el. 1940-től – Ámos munkaszolgálatával egy időben – képeinek stílusa, színvilága megváltozott. Továbbra is festett önarcképeket, ezeket megilleti a „háborús” jelző. A vidám fiatalasszonyból szorongásokkal teli, a szenvedőkkel együtt érző, érett művész lesz. Önarcképein is megjelenik a bábu (*Önarckép bábuval*, 1940), bábuserozata reprezentálja a kort, amelyben alkotott, rokoníthatók a kortárs európai művészek hasonló formavilágú és szellemiségű műveivel (Miró, Klee, Picasso). Önarcképein és bábuin tükröződik a magány, az egyedüllét, a társ, Ámos Imre hiánya.

A kiállítási lehetőségek is beszűkültek. A németek 1944 márciusi bevonulásáig a zsidó vagy annak tartott művészek már csak az Országos Magyar Izraelita Közművelődési Egyesület (OMIKE) által rendezett művészaukciókon (1939-től) és kiállításokon szerepelhettek. Anna Margit gondoskodott arról, hogy mindketten jelen lehessenek munkáikkal a szentendrei barátokkal (Vajda Lajos, Vajda Júlia, Szántó Piroska, Bálint Endre stb.) együtt. Ámos Imre mind a hat képzőművészeti kiállításon szerepelt, az elsőn, 1939 decemberében a zsidó ünnepekről készült 14 eredeti metszetével (*Chanuka, Purim, Sátoros ünnepek* stb.), néhány akvarellal (*Próféta*). Az utolsón, 1944 februárjában ugyancsak grafikákkal és akvarellekkal vett részt. Anna Margit az első kiállításon (1939. december) tusrajzokkal, főleg önarcképekkel jelentkezett. Az utolsón (1944) nem állított ki.

Sokáig várja vissza Ámost, nem akar beletörödni elvesztésébe. A szentendrei baráti körből nő ki a háború után az Európai Iskola nevű szellemi közösség, amelyben természetes módon Ámos Imrét is egyenjogú tagnak tekintik. Anna Margit kettejük nevében rendkívül aktívan vesz részt a közös munkákban, a kiállításokon.

Ámos 1944 novemberében vagy decemberében halt meg a türingiai erdőben felállított koncentrációs táborban. Halálának időpontja ismeretlen. Vannak, akik szerint nagyon korán megérezte,

hogy nem menekülhet (*A halál angyala*, 1938, a halálfélelemről szól). Anna Margit 1945 után tennyéni önarcképeket fest olajjal papírra (*Özvegy*, 1945; *Önarckép*, 1946). Ugyanolyan tragikusak, mint apokaliptikus arcképsorozata, amely a háború utáni magyar képzőművészet legjelentősebb művei közé tartozik.

1945–46-ban egyre több zsidó származású képzőművészről derül ki, hogy mártírhalt. Farkas István 57 évesen, Örkényi Strasser István szobrász 39 évesen.

Barátainak többsége értetlenül fogadja, hogy Anna Margit férjhez megy Péter Imre rajztanárhoz, újságíróhoz, aki munkaszolgálatos társa volt Ámosnak. 31 éves, amikor 1944 végén özvegyen marad. Két fia születik, de a házasság hamar megromlik (törvényesen 1961-ben válnak el). Pénzkereső munkákat vállal, vezeti a háztartást, és fest rendületlenül. És gondolja Ámos Imre hagyatékát azzal az eltökélt szándékkal, hogy múzeumot hoz létre az emlékére (ez 1984-ben valósul meg Szentendrén, ma is működik kettejük nevében).

1945-ben még mindig reménykedik Ámos hazatérésében, de önarcképei, bábuai sugallják, hogy tudja: reménytelen. A háború végén több *Félelem* (1945) című expresszív, intenzív, szürrealis képet fest, ezeken hangsúlyos groteszk humor és valami olyan kívülállás, távolságtartás, magány, ami egyre inkább művei jellegzetességévé válik. Nemcsak a szoros szimbiózis, egymásra hangoltság szűnik meg házastársával, hanem a képzőművészeti szellemi rokonság is, ami kapcsolatuk első évtizedében munkásságukba is beleépült.

Anna Margit 1945 és 1948 között az Európai Iskola tagjaként – immár Ámos Imre nélkül – több egyéni és csoportos kiállításon szerepelt. Fő motívuma az antropomorf bábu. Az 1948-ban festett *Együtt* című olajkép mintha Ámossal való kettősüket idézné meg, azt a terhet, amit a túlélő cipel, aki túlélte a borzalmakat, párja elvesztését. Mindkettejük élete jellegzetes közép-európai zsidó sors: a hívó, törekény alkatú férfi kiszolgáltatottsága, majd pusztulása a munkaszolgálatban, a lágerben és az erős, küzdő, ellenálló nő, aki barátai segítségével bujkál Budapesten, túléli a nyilas idők szörnyűségeit, és élete végéig küzd a nyomasztó élményekkel, a férj, az apa, az unokatestvér hiányával.

Aztán 1948-tól teljes fordulat, a Rákosi-rendszer betiltja az Európai Iskolát, a modern, korszerű művészet perifériára szorul. „Mert elhagyatnak akkor mindenképpen” – írja Pilinszky János az *Apokrif*-ben (1956). Ámos eltűnésével Anna Margit már átélte, „mily

üres a világ”. Húsz évig nem állíthatott ki (csak majd 1968-ban az Ernst Múzeumban). Rázárult a műterem ajtaja. Újra szegénység, alkalmi munkák. Nem adja fel, még a betegségek (tbc) ellenére sem. Túlélő alkat – ellentétben a békés, szelíd Ámossal. És fest (*Táncoló önarckép*, 1950), ahogy fia, az ötvösművész, szobrász Péter Vladimír fogalmazta egy interjúban: „az ajtók mögött élt a művészete” (2014). Rövid szünetektől eltekintve alkotott.

Az önarcképek, bábuk között megjelenik egy új téma: az özvegy, természetesen ez is önmaga. Még akkor is, ha parasztasszonyként jelenik is meg, mint az 1969-ben festett *Özvegyen*, vagy arca nem látszik, fehér lepel alá rejti (*Özvegy*, 1976, Ferenczy Múzeum), a magányos nő mellett egy üres szék, jobbra fent a remény fehér galambja repül ki a képből. 1962-ben is készült hasonló címmel egy pasztellkréta kép (Antal–Lusztig Gyűjtemény).

2016-ban nyílt a szentendrei Ámos Imre – Anna Margit Múzeumban *Utolsó ítélet* című kiállítása, amelyen a hetvenes–nyolcvanas években festett emlékképei voltak láthatók. Jelentős részük a holokauszt okozta traumákat idézi fel. Biblikus témájú festményei főként Ámos Imre hiányáról szólnak (*Éden*, 1970). Szinte ikonszerűek az *Özvegy* című képek, vallomások a festő közérzetéről, magányáról. Ez utóbbi címmel is több műve készült (*Magány*, 1978). Memento mori művei a halál drámaiságáról szólnak személyes és történelmi tapasztalatai alapján (*Haláltangó*, 1980; *Halál angyala*, 1983). Utolsó, erőteljes hangvételű, fokozott színvilágú korszakában is állandóan jelen van Ámos Imre.

A két festőről szóló szakirodalomban hangsúlyossá vált az a megközelítés, hogy 1930-tól, megismerkedésüktől kezdve a két művész életpályája, alkotói tevékenysége folytonos egymásra reflektálás. Nem ritka az a megfogalmazás, amely szerint Anna Margit alárendelődött Ámos Imrének, átvette, követte világképét és lírai expresszív festésmódját, szürreális látomásosságát. Kétségtelen, magányosságuk, egyre inkább háttérbe szorítottságuk, a zsidó sors még szorosabbra fonta kapcsolatukat. Kétségtelen, mindkettejüknek a másik volt a legfontosabb lény, a biztos háttér, ráadásul az élethelyzetük miatt egy térben voltak kénytelenek dolgozni, látták azt a folyamatot, ahogy műveik alakultak. A kölcsönhatás kétségtelen, ám lényeges szellemi, elkötelezettségbeli és stiláris különbségek bizonyítják egyéni alkotói mivoltukat, szuverenitásukat. Kállai Ernő már 1942-ben megfogalmazza ezt kiállításkritikájában, és felhívja a figyelmet Anna Margit erőteljes egyéniségére, markáns,

mindenki másétól megkülönböztethetetlen képi nyelvére. Más a hithez, a zsidó valláshoz, a „sötét időkhöz” való visszanyúlásuk, a szimbólumrendszerük, emberitest-ábrázolásaik, önarcképeik rétegzettsége, komponálásmódjuk és színviláguk, festői gesztusaik, ecsetkezelésük.

1930-tól 1944-ig teljes az összetartozás. Ahogy József Attila írja már nagyon fiatalon: „Szövetség ez már, nem is szerelem.” Anna Margit csaknem fél évszázaddal éli túl férje tragikus halálát, eltűnését. Ámos jelenléte további életében is meghatározó.

1991-ben végrendelete szerint hamvait a szentendrei Ámos Imre – Anna Margit Múzeum udvarán helyezik el. Ámos Imrének és Anna Margitnak a róluk elnevezett szentendrei múzeumon kívül jelentős hazai múzeumokban és magángyűjteményekben láthatók műveik, ahol rendszerint a tájékoztatók, katalógusok is kiemelik emberi és szakmai összetartozásukat, a kölcsönhatást munkásságukban. Anna Margit fia, Péter Vladimír édesanyja eredeti műveiből ajándékoz Borota községi önkormányzatának, ahol a festő született. A Koch borászat falán 2021 óta emléktábla hirdeti a községi híres szülöttjének nevét, és egy gyerekjátászóteret is elneveztek róla. Ámos Imrének 2005-ben nyílt szülőhelyén, Nagykállón képtára. 52 olajfestmény, akvarell, grafika, melyeket Anna Margit ajándékozott a szülővárosnak, mely híres zarándokhely a haszid csodarabbi sírja miatt.

1969-ben jártam először Anna Margit Fillér utcai lakásában, műtermében azzal a céllal, hogy kismonográfiát írjak róla (1971-ben jelent meg a Képzőművészeti Alap Kiadónál). Már a második látogatáskor hosszan beszéltem Ámos Imréről, és számos rajzát is megnézhettem. Mindvégig, amíg rendszeresen jártam hozzá (20 évig), folyamatosan megidézte Ámost és munkásságát.

Meglepően sok fekete-fehér fotó maradt ketjükről az 1930–1942 közötti időből, zömében kettős portrék. Az alacsony, szép arcú, impulzív, nőies, határozott nő és a törekeny, szelíd, visszahúzódó, melankolikus férfi összetartozásáról. Bensőséges együttlétükről. Szerelmükről, melyet társa szörnyű, kegyetlen halála sem tudott megszüntetni a túlélőben. Magányában, özvegyiségében is társa maradt a 17 évesen megszeretett embernek, mint ezt önarcképei és a hetvenes évektől festett, a holokauszt élményén alapuló szürreális festményei bizonyítják.

Első megjelenés: *Kultúra és Közösség*, 2024. 2. szám, 105–114.



Anna Margit: Szerelem, Együttérés, 1942. tempera, papír, v. 70x58, mgt.

kiállításának résztvevői: Böröcz András, Gellér B. István, Kovács Johanna, Mózes Katalin, Révész László László, Roskó Gábor, Szabó Eszter Ágnes, Szirtes János, Valkó László, Wechter Ákos, Wechter Dénes.

Emlékkavicsok. Holocaust a magyar képzőművészetben 1938-1945 címmel 2006 májusában jelent meg könyvem (Glória Kiadó, 342 oldal). A könyv azokról a magyar képzőművészekről szól, akiket 1938-1945 között faji, származási alapon a zsidó törvények zsidónak minősítettek. Akkor is, ha önmagukat nem tartották annak, a családjuk már a 19. században vagy ők maguk a 19. század végén, a 20. század elején kikeresztelkedtek, ha a 19. század folyamán családjuk elmagyarosodott, asszimilálódott a magyar kultúrához, nem beszéltek-írtak-olvastak héberül, nem volt közük a zsidó valláshoz. Közülük sokan a 20. századi magyar képzőművészet szellemileg, formanyelvük, minőségük szerint kimagasló, meghatározó alkotói, akiket méltó hely illet meg a művészettörténeti tankönyvekben. Nélkülük nincs magyar képzőművészet.

A könyvhöz kapcsolódóan kiállításokat rendeztem **Holocaust a magyar képzőművészet 1938-1945** címmel Rómában az Accademia l' Ungheria-ban, Berlinben a Collegium Hungaricum-ban és Budapesten a Magyar Zsidó Múzeumban.

A kiállítások és a könyv folytatásaként szeretnék kiállítást rendezni **A második generáció** címmel azoknak az 1945 után született magyar képzőművészeknek, akiknek a szülei, családtagjai érintettek voltak a zsidótörvények által, a Holocaustban. Azok a traumák, frusztrációk, érzelmi és intellektuális problémák, amivel a háború után született generációnak szembe kellett néznie, fel kellett dolgoznia, nyilvánvalóan nyomokat hagytak művészeti tevékenységükben. Különös középeurópai sajátosság, hogy a második generáció tagjai közül nagyon sokan véletlenszerűen, vagy késő kamasz-korukban, felnőtt korukban tudták meg, hogy

szüleik, családtagjaik hurcolják a Holocaust terhéért, hogy emlékezni kénytelenek a második világháború alatt átélt élményeikre. A hosszú elhallgatás, a titok legalább annyira terhelő, meghatározó lehetett a későbbi születő képzőművészeti alkotások nyelvezetére, és ezáltal a képek által keltett érzelmi hatásokra.

A kiállításához készülő katalógusban azokat a festményeket, szobrokat szeretném megjelentetni, amelyekben a fenti emlékek, élmények, problémák megjelennek. A reprodukált művek mellé szeretném, ha a művészek egy-két oldalban megírnák, hogyan, mikor értesültek szüleik, családtagjaik traumáiról, hogyan élték meg hogy szüleik, családtagjaik zsidóságuk vagy zsidónak minősítettségük miatt számos megaláztatásnak voltak kitéve, esetleg gettóokban vagy haláltáborokban élték túl az eseményeket. Tudom, hogy vannak a háború után született művészek között, akik féltestvéreiket veszítették el, akiknek szülei egy másik családdal éltek együtt a háború idején. Természetesen, mivel festőkről, grafikusokról és szobrászokról van szó, feltételezhető, hogy nem mindenki tudja megírni az emlékeit, az átélt élményeket. Velük interjút készíték és ennek alapján megírom helyettük a szöveget, végleges változatát együtt alakítjuk ki az érintettel.

A kiállításához olyan izraeli, Izraelben született 1945 utáni képzőművészek munkáit is szeretnénk szerepeltetni, akik hasonló emlékekkel, élményekkel alkotják műveiket.

A kiállítás megnyitásának napján (esetleg másnapján) egy napos konferenciát is rendezni szeretnénk, melyen pszichológusok, szociológusok, művészettörténészek, művészek – magyarok és izraeliek – előadásokat tartanának a fent vázolt problémákhoz kapcsolódóan. A konferencia megszervezéséért felelősök: Miriam Ben David és Talyigás Katalin.

A kiállítás rendezője, a katalógus szerkesztője és írója: S. Nagy Katalin.

Budapest, 2007. október 03.



Mózses Katalin: Képek zsidó imakönyv lapjairól, 2005. p. ceruza, akvarell.17x11,2, mgt

FALAKRA ÍRT FESTÉSZET

Ország Lili 2013-as MODEM-kiállítása elé

DOI 10.35402/kek.2024.5.33

Ország Lili 42 éves múlt, amikor 1968 októberében Rákospalotán megrendezhette első és haláláig egyetlen budapesti kiállítását. Tizenegy évvel korábban volt ugyan egy zártkörű bemutatója a Fészek Művészklubban, s a hírhedtté vált 1957-es Tavaszi Tárlaton is részt vehetett, Bálint Endre és Korniss Dezső, az idősebb és ismert avantgárd mesterek jóvoltából. Ez utóbbin, a Múcsarnokban, kilenc év tiltás után először – és csaknem egy évtizedig utoljára – az úgynevezett modernnek egy része is megmutathatta a kényszerű hallgatás évei alatt készült alkotásait. Ezen Ország Lili korai munkái mellett az 1952 és 1956 között készült mintegy 60, nálunk szokatlan szürrealista festménye és kollázsa közül néhány szerepelhetett.

Amikor 1967-ben Székesfehérváron, az István Király Múzeumban végre bemutatkozhatott, már túl volt a szürrealista korszakon. Akkor festette magányról, bezártságról, a létezés kilátástalanságáról szóló abszurd, szürreális képeit, amikor a festők nagy része – az állami elvárásoknak megfelelően – szocialista realista műveket gyártott. Túl volt az 1956 nyarán tett bulgáriai utazás, a rilai és a zagorszki kolostor hatására teremtett érzékeny, lírai, finom színvilágú ikonokon. Az 1962-es prágai zsidó temetőben újra felfedezett héber betűkből indulva már megalkotta írásos, archaikus kultúrák betűtöredékeiből, falmaradványaiából egyik korai főművét: az 1963-as *Rekviem hét táblán, elpusztult városok és emberek emlékére* című, hét hosszúkás táblából álló szintézisét addigi pályájának. A babilóniai Ur, Héliopolisz, Jeruzsálem, katedrálisok, Auschwitz és Hiroshima. A kultúratörténet kísérteties állomásai. Az ember, aki városokat, vallásokat, szimbólumokat teremt. Épít. Az ember, aki mindent tönkretesz, lerombol maga körül. Pusztít. A festői megjelenítésben a teljesség igénye – micsoda időszerűtlen teljesítmény a korban, mely legfeljebb a töredékek, széthullott darabok, szimulakrumok felmutatását vállalja. Isten halott – zengi a 20. század. „Isten van, de nem létezik”, vallja Simone Weil zsidó-keresztény teológus, aki Pilinszky szerint Ország Lili szellemi ikertestvére. Ország Lili *Rekviemje 7 táblán* létezik, tehát létezik Isten (hogy Pavel Florenszkij Rubljovról szóló állítását fordítsuk a megfelelőre).

Az izraeli nagykövet közbenjárására 1966-ban váratlanul engedélyezik izraeli utazását. A megrendítő élmények következménye, ahogy Ország Lili megfogalmazta: „Miután festményeimben csak falak maradtak, magától adódott, hogy felhasználjam azokat, hogy írjak rájuk, írjak a falakra, amint gyermekek írják vágyaikat rá.” Itt és most nincs lehetőségem arra, hogy a fal, a külső és belső falak évezredes szerteágazó szimbolikus jelentéstartalmát felfejtsem. A fal, a falak: védelem, oltalmazás, biztonság, bezártság, korlátozás, emberfeletti erőfeszítés, a hit ereje. A jeruzsálemi Sirató- és Panaszfal. A kínai nagy fal. Jerikó falai. Hadrianus fala. Kőműves Kelemen balladája. Falak – egészen az 1961-ben felhúzott berlini falig és annak 1989-es lebontásáig. Elválaszthatatlanok a várostól, melynek jelentésrétegeit Ország Lili ugyancsak festménysorozatban közelíti meg: a város kitüntetett, szakrális hely, a kozmikus rendszer tükröződése, a világteremtés megismétlése. Civilizációs és anyai szimbólum, akárcsak a fal, amely az archaikus koroktól hosszú évszázadokig körülvette a városokat. És még utalok arra, hogy a hatvanas-hetvenes években falak közé zárva éltünk, s ezen túl is falakat emeltünk magunkban is, egymástól még inkább elválasztva, eltávolodva.

S így jutunk vissza a bevezető mondatához, az 1968-ban, Budapest XVII. kerületében, egy lelobbant szocreál hodályban rendezett nagy hatással, három napra engedélyezett bemutatóhoz. Még nem volt metró, autók se nagyon, egy-másfél óra buszozás több átszállással a külvárosi szegényes épületig. Rengetegen voltunk Bálint Endre megnyitóján, akit Ország Lili mesterének tekintett, s aki által kapcsolódhatott az 1945 és 1949 között, betiltásáig működő avantgárd Európai Iskola művészcsoporthoz korszerű szelleméhez. A korabeli amatőr fekete-fehér fotók tanúsága szerint tiltott és türt kategóriába sorolt festők, írók, építészek, filozófusok, néhány gyűjtő és művészettörténész volt jelen, és underground fiatalok sokan, az én lázadó nemzedékemből.

Akkor már lehetett tudni, hogy az amúgy középszerű, szürke hatvanas évekből világítótoronyként emelkednek ki a korszak emblematisz művészei: Pilinszky János költő, Kurtág György

zeneszerző és Ország Lili festő. Ország Lilinek a harminc négyzetméteres szűkös lakásában készült különös, zárt, öntörvényű, monumentális festményei láttán írta Pilinszky: „kilátástalan reménykedés” (1969. március). Weöres Sándor, Károlyi Amy, Pilinszky János versei szólnak Ország Lili falairól, az idegenségből fakadó közös élelményekről. 1968-tól új eszköz jelenik meg festői eszköztárában: áramköröket nyomtat a farost felületre. Mintha elektorgrafikákat hozott volna létre az akkor még analóg módon látás, gondolkodás ellenében. Korszerűsége, időszerűsége kétségtelen: a múlt rétegeinek felfejtése, a történelem lapjainak, írásoknak és mítoszoknak a megőrzése összekapcsolódik a mai struktúrákkal. Mintha ráértett volna a 20-30 évvel későbbi szemléletváltásra. Bonyolult jelentésrétegű műveiben, az idő és a tér újszerű értelmezésében benne rejlenek a mai digitális világ alapelemei.

A festő számmisztikával is elmélyülten foglalkozott, megismétlem: 42 éves volt, én pedig 24. Ez a törékeny, egzotikus külsejű, szorongással teli, zárkózott, rendkívül művelt – nyolc nyelven olvasott –, munkamániás művész életem legmeghatározóbb embere lett. Közvetlenül még Farkas Istvánt is neki köszönhetem. Mindketten magányos alkotók, s mindketten otthonatlanok a világban. „Sose rajzoltam az embert cselekvő aktivitásban, hanem mint kiszolgáltatott lényt: személytelenül, védtelenül, szemlélődve, álmodozva és magányosan”, mondta Ország Lili egy vele készült hosszú interjúban (a kérdező Rozgonyi Iván volt). Ugyanezt, ugyanígy Farkas István is elmondhatta volna. Az 1968-as meggyőző, meghökkenítő rákosligeti bemutatás után mindössze tíz év adatott számára. A közelében lehettem. 1972 nyarán a diósgyőri vár középkori rondelláinak kvadrátköves falain mutathattam be az itáliai utazások élményei, vázlatrajzai, motívumgyűjtései alapján készült *Római falak* sorozatot, amelyben már elkezdődött a labirintus téma.

A *Labirintus*-sorozat 48 festményből áll, és mintegy 60 monotípiából, kollázból. A képeket halála után két évvel mutatták be a Budapesti Történeti Múzeumban. 1980-at írtunk: a rendezésért munkahelyi fegyelmi volt a jutalom. Indok: a szocializmustól idegen ez a depressziós festészet.

A labirintusmítoszok a legrégebbiek közé tartoznak: a krétai 3600–4000 éves. A labirintusábrázolások még ennél is régebbiek, némelyik 12–15 ezer éves. Ország Lili monokróm festményein architektonikus részletek, kövek, szobortöredékek; a babiloni szárnyas angyal mint kapuőrző; fekvő,

ülő és távolodó köpenyes figurák, tógába burkolt árnyalakok, némán várakozók, arctalanok; nyitott és zárt kétszárnyú kapuk, folyosók, sírkamrák; óegyiptomi utalások. Térrendszerek a síkba fordítva. Oválisok, hatszög formák, többközpontúság. Nyomtatott áramkörök, kapcsolótáblák, hírközvetítők, kommunikációs csatornák, kábelek, kapilláriarendszerek, a mikrokozmoszt a makrokozmosz függvényében közvetítők. A labirintus kultúratörténeti, pszichológiai és művészeti jelentései felsorolhatatlanok: titkos hálózatok, üzenetek, áramlások, kijárás az élet felé (anyaöl, üreg, odú), köldökzsinórok, bolyongások, sötét bűnök, út a halálba. „Örökkévalóság szövevények”, mint amilyenek a román kori és gótikus katedrálisok oszlopfőin és kapufélfáin kanyarognak. Úttalan utak, zsákutcák. A Nagy Utazás. A lélek útvesztői. A világ mint labirintus. Az evangélium és Buddha tanítása szerint van egy ösvény, amely a dolgok örök értelméhez vezet.

Ország Lili is ezt kereste. Mi mászt!

1978-ban – 52 évesen –, 28 év várakozás után, végre műtermet kap a Várban, és 18 évi levelezés, újabb s újabb próbálkozás után megérkezik a várva várt értesítés: végre Budapesten, a Múcsarnokban rendezhet kiállítást életművéből. Augusztusban rosszul lesz, alhasi görcsök. A műtét sikerül. 1978. október 1-jén meghal tüdőgyulladásban. 1978-ban, halála évében, fekete képeket festett ősi jellel. Mintha azt üzenné: „Jó lesz átlépnem a halál fehérre meszelt küszöbét” (Pilinszky).

Halálakor a pályatárs Kurtág György, aki ugyancsak 1926-ban született, zeneművel, költőtársak verssel emlékeznek Ország Lilire, a különleges, következetesen és fegyelmezetten építkező, igényesen megformált, sokdimenziójú és jelentős festészetet alkotó emberre. „Útnak eredsz a csöndbe” – engedi el Pilinszky.

Pilinszky János búcsúztatta: „Drága Bartom... Segíts élni bennünket, hogy lépjünk be és járjuk végig mi is azt a labirintust, amit te megjártál, hogy egyszer mi is hasonlók lehessünk tehozád. Ámen.”

Elhangzott 2013. augusztus 13-án Debrecenben, a MODEM Modern és Kortárs Művészeti Központban, Ország Lili *Körkörös romok* című retrospektív kiállításának megnyitójaként. | Kurátor: Farkas Zsófia művészettörténész

Első megjelenés: *Arnolfini Szalon*, 2013.

<https://szalon.arnolfini.hu/snk-falakra-irt-festeszet/>

MŰTEREM

Az Artézi Galéria kiállítása elé

DOI 10.35402/kek.2024.5.34

Az Artézi Galériában 2018 tavaszán *Önarcképek*, őszén *Tükör* címmel rendeztünk kiállítást a mostani *Műterem* kiállításon is szereplő képzőművészek munkáiból. Reményeink szerint a három bemutató kapcsolódik egymáshoz. Akár triptichonnak is nevezhetném, kölcsönözve a három táblából össze-szerkesztett szárnyas oltárt, vagy ahogy emlegetik, a három részre tagolt műveket (például Puccini három egyfelvonásos operáját).

A műterem a képzőművész munkahelye, személyes tere, így természetes, hogy a festmények, szobrok iránt érdeklődők figyelmét vonzza alkotó és alkotásának kapcsolata, a hely, amely szülőszobája a műnek. Akárcsak az önarcképek, amelyek a modern művészetben is láttatják létrehozóik identitását, személyiségük változásait, önelemzéseiket. A kortárs képi nyelv pluralizmusa határtalan, áttöri a műfaji kötöttségeket, és megtalálja a módját, hogy újraterejtse a több száz éves önarckép és műterem tematikáját.

Az európai művészettörténet legismertebb és sokak szerint legjelentősebb műteremfestménye Vermeer ikonikus műve, *A festészet allegóriája* (1573, Bécs, Kunsthistorisches Museum). Nincs arra lehetőség, hogy akár csak felsorolásszerűen hivatkozzam a téma kiemelkedő műveire, de néhány meghatározó, a képzőművész társadalmi szerepének változását jelző, allegorikus művet mégis megidézek. Courbet: *A festő műterme* (1855), Manet: *Reggeli a műteremben* (1868), Csók István: *Műteremsarok* (1905). A 19. századi romantikus vagy historizáló atelier-képek után, a 20. században már nem zsánerképek készülnek a környezet, a munkaeszközök bemutatásával, hanem a lényeg a szimbolikus tér, a képi reprezentáció, a művész autonómiájának színtere, megnyilvánulása.

A kortárs magyar képzőművészetben is rendkívül sokféle megközelítésben készültek műteremfestmények jelentésrétegek, technikai hordozók, formanyelv szerint (Barcsay Jenő, Czóbel Béla, Csernus Tibor, Gruber Béla, Vojnich Erzsébet, Váli Dezső és így tovább). Ezek az alkotások létrehozójuk univerzumáról vallanak, a műteremről mint meditációs színhelyről, munkahelyről, szerepazonosságról, önmeghatározásról, mikrokozmoszról. A műteremtés mágikus színhelyéről. Ugyanez mondható el az Artézi Galériában 2019 novemberében

látható kiállításról. Amikor felkértem a tíz képzőművészt a részvételre, hangsúlyoztam, hogy allegorikus kompozíciókat várok, nem zsánerképeket, nem a motívumok, nem az attribútumok a fontosak, hanem a szellemiség, a megjelenítés mikéntje. Akárcsak az *Önarcképek* és a *Tükör* címmel megrendezett bemutakozásokon.

Az *Önarcképek* kiállítás katalógusában részletesen bemutattam a kiállító munkáit, a *Tükör* kiállításon szereplők munkáiról a *Képirás*ban is írtam a katalóguson kívül. Szemléletük, tematikájuk, képi nyelvük az elmúlt évben nem változott, így felesleges volna műterem-értelmezésük kapcsán megismételni ugyanazt. Az Artézi Galéria honlapján is olvasható róluk, és több, a galéria által szervezett kiállítás online katalógusában is. A tíz alkotó: Alföldi László András, Gábos József, Húber András György, Láng Eszter, Molnár Icsu István, Mózes Katalin, Németh Géza, T. Horváth Éva, Turcsányi Antal és Zsubori Ervin.

Saját szakmai pályám a hatvanas évek végén, hetvenes évek elején rendszeres műterem-látogatásokkal kezdődött – Anna Margittól, Bálint Endrétől Vaszkó Erzsébetig, Vilt Tiborig. 2015-ben és 2016-ban az Arnolfini Szalon esszéportálon jelent meg a *Műtermek* sorozatban a szakmai utamat meghatározó nyolc művész műtermében tett látogatásaim megidézése (a már említettek kivül például Czimra Gyula, Gedő Ilka, Korniss Dezső, Schaár Erzsébet személyes alkotói teréről). 1969 és 1975 között 120 különböző életkorú, szemléletű, az akkor érvényes kultúrpolitikai kategóriák szerinti támogatott-túrt-tiltott művésszel készítettem interjút. A műtermek ugyanúgy különböztek egymástól, mint azok, akikkel két-három alkalommal 10-12 órás, részletes életinterjúkat készítettem. Tágasak voltak és szűkösek, zsúfoltak és üresek, rendezettek és rendetlenek, kaotikusak és megszerkesztettek, határozottak és bizonytalanok, öntudatosak és karakter nélküliek. Ez a tanulási, megismerési folyamat alapozta meg két és fél évtizedes művészetszociológiai tevékenységemet. A kilencvenes évek elején jó néhány építész és fotós műtermében is dolgozhattam. Érdekes lett volna elemezni a különbségeket és a hasonlóságokat a vizuális alkotások létrejöttének helyszínei alapján.

A műterem téma tovább tágítható. Például jelentős a városképi szerepük, és nemcsak olyan képzőművészeti központokban, mint Párizs (a Bateau-Lavoir szerepe az avantgárdban), hanem Budapesten is, ahol az 1880-as évek óta folyamatosan panaszkodnak a művészek a műtermek hiányáról, és ahol mégis máig működnek fontos szereppel. 1911 óta a Százados úton 32 földszintes munkahely és lakóhely áll rendelkezésre szobrászoknak, festőknek (közülük néhány: Medgyessy Ferenc, Kisfaludy Stróbl Zsigmond, Mikus Sándor, Czigány Dezső, Pór Bertalan). A Gellért-hegy oldalában magasodik az 1903-ban épült Kelenhegyi úti késő szecessziós műteremház, itt dolgozott Iványi Grünwald Béla, Rippl-Rónai József, Czóbel Béla – hogy csak a magyar művészet legkiemelkedőbbjeit említsem. (A mai ott lakók közül pedig Vojnich Erzsébet és Szüts Miklós festőművészeket.) Számos jelentős műtermet

sorolhatnék a Bartók Béla úttól a Városmajor utcáig, ám a számomra legkedvesebbzel zárom: az 1913–14-ben épült, a VI. kerületi, Szív utca 42. alatti négyemeletes, késő szecessziós bérház modernista, hatalmas műtermével. A Szív utcai elemi iskolába jártam 1955–56-ban. Akkor kezdődött vonzódásom a műtermekhez, és tart máig – ahogy reményeim szerint ez a kiállítás is bizonyítja.

A kiállítást rendezte: S. Nagy Katalin | Katalógusterv: Németh Géza | Kiállítók: Alföldi László András, Gábos József, Húber András György, Láng Eszter, Molnár Icsu István, Mózes Katalin, Németh Géza, T. Horváth Éva, Turcsányi Antal, Zsubori Ervin | 2019. november 9 – december 5.

Első megjelenés az *Artézia Galéria* katalógusában, a *Műterem* című kiállítás előszavaként, majd az *Arnolfini Szalon* esszéportálon, 2019. november 11-én



Mózes Katalin: *Mérleg*, 2006. karton, olaj, 100x70, mgt

AMIKOR ESSZÉT ÍROK...

AlkotóSzó 4

DOI 10.35402/kek.2024.5.35

Amikor esszét írok, menekülök az idő elől. Megállítom a múlt időt. Megragadom az elszálló pillanatot. Csak a fehér papír van és a fekete toll, sorjáznak a sorok (mint vetéskor gyerekkoromban nagyapám lovai után), és egyszer csak már nincs is idő. Semmi nincs, csak a mondatokká formálódó szavak és a festményről készült színes nyomatok. Érzem a csendet. Az íróasztalom előtti, körüli tágas tér, a két ablakon és az erkélyajtón beáramló fény segít belépni a kiválasztott elemzendő műbe. Bal kezemnél persze a 15-20 oldal jegyzet, sűrűn teleírva apró betűimmel (olykor 2-3 hét, 2-3 hónap, 2-3 év olvasmányaiból és a fejből a megőrizni vágyott gondolatok, idézetek, ötletek). Átélem, hogy vagyok, hogy létezem.

Ez néha tanításkor, figyelmes baráti beszélgetéskor és főleg az unokáimmal közös balatoni nyaraláson, külföldi városlátogatáskor is előfordul. Akkor boldog vagyok, tele a lelkem hálával.

Minden más írás (tankönyv, szakkönyv, monográfia, katalógus, kutatási zárójelentés, tudományos publikáció stb.): munka. Kemény, hosszú, fegyelmezett küzdelem. Harc az idővel. Önmagammal. Az esszéírás: öröm. Volt egyszer már: 1987 és 1989 között. Aztán 2009 (tanszékvezetés, intézet, egyetemi és közéleti funkciók megszűnése) után nekikezdtem a képelemző esszéknek, a *Micsoda útjaim...*-nak és hasonlóknak. A közben eltelt két évtizedben rengeteget és kitartóan gondolkodtam azon, hogyan lehet kialakítani azt a meghittséget a művel, ami ahhoz kell, hogy kendőzetlenül feltáruljon előttem a befejezett alkotás és az alkotási folyamat legkisebb mozzanata is, s megláthassam, hogy a teremtő gondolat megnyilvánulásai, az ecsetvonások mulékony pillanatai miként válnak véglegessé. Az örökkévalóság részévé. Akartam hinni, hogy megtanulom a párbeszéd lehetőségét.

Újra és újra visszamentem múzeumokba, könyvekhez, reprodukciókhoz, korlátlan időt töltöttem el a legkedvesebbjeimmel. Átélni, követni a gögös, rátartó, magabiztos ifjú Rembrandttá válását, öregezését, halálközelségét. A fény-költő Monet sorozatait az idő okozta változásokról. Paul Klee mindent

tudását a kozmoszról... Lassan, nagyon lassan megérett bennem is a róluk való íráshoz kellő idő. Belülről láttam a képeket. (És ez még akkor is működni kezdett, amikor hozzám nem közel álló vagy alig ismert festmény kapcsán vállaltam a kihívást.)

Amikor esszét írok, örülök, hogy nincs múlt, se jelen, eloszlanak a homályok, eltávolodnak a szorongások, a feszültségek, tehetetlenségeim. Tulajdonképp én sem vagyok, csak a lényem intellektuális része: a tudásom, a műveltségem, a kérdéseim és válaszaim – mindaz, ami a legjobb bennem. S tán valamennyi maradandó is belőle.

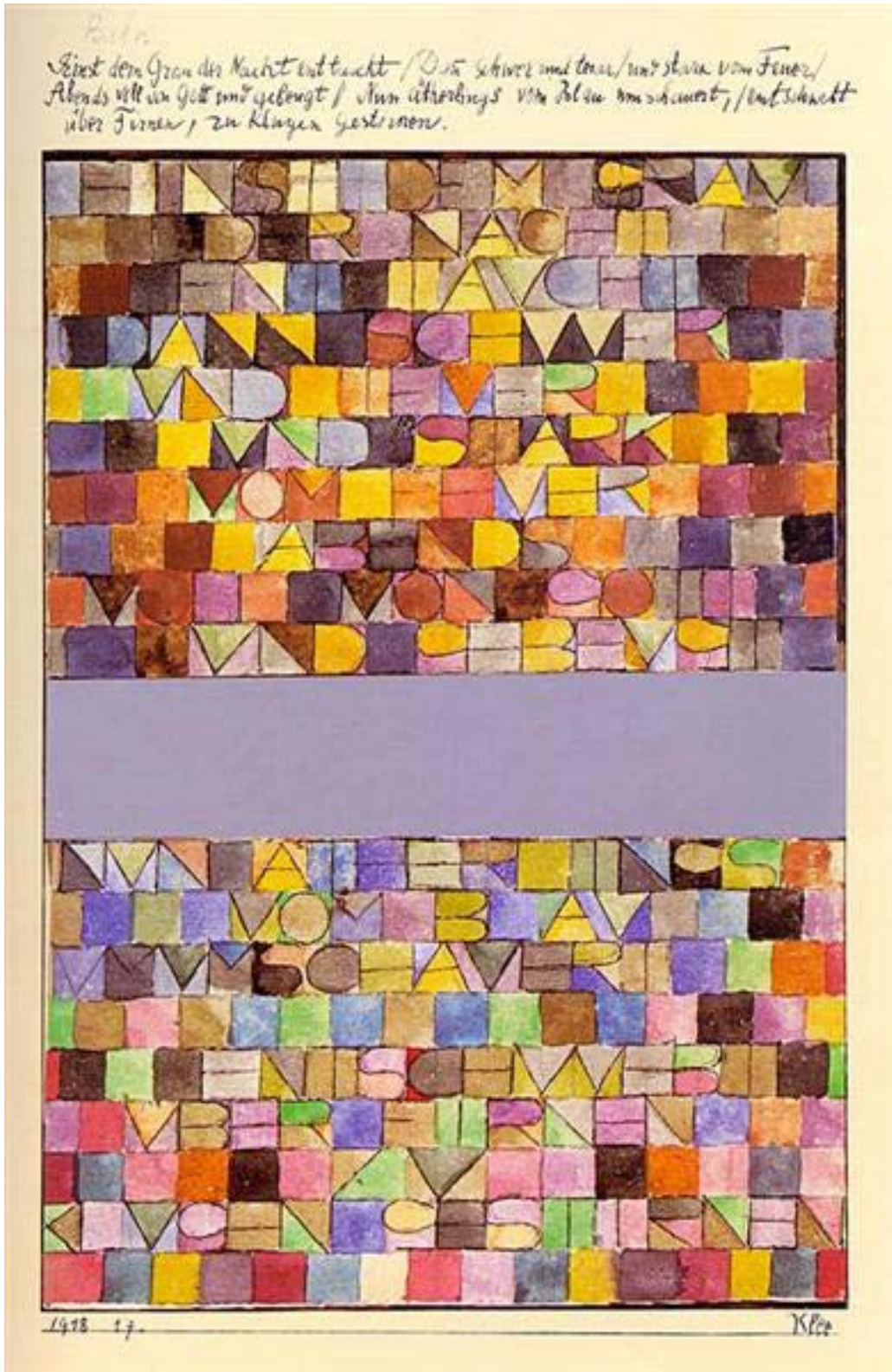
Vagyis: amikor esszét írok, elfelejtem a hétköznapi napokat. És ezáltal a múlt időt, a halált is. Az idő törekenységét és tűnékenységét.

A képelemző esszéknél egyre távolodom magamtól is, minden mástól, másoktól is, és egyre közeledek a képhez. A képen keresztül a festőhöz. Egyre beljebb – a kompozíciós elemek, a kézjegyek, a fények és árnyékok, a színviszonylatok révén. Feltárnak a szimbolikus tartalmak, a jelek, a különféle más korokból, más művekből származó maradványok. Érzem a művet, már nemcsak a szememben, a látóidegeimben, hanem az ujjaim begyében, a bőrömon, hallok a színek és formák párbeszédét. Benne vagyok egy másik világban, amelyben olykor hasonlóságokra lelek, de leginkább arra a tágasságra; végtelen változatosságra, sokféleségre, harmóniára és disszonanciára, amit a festő számomra megmutat. Akkor tudom, hogy nincs tovább, amikor hirtelen újra belekerülök a saját időmbe, vissza a saját korlátaim, kereteim közé. Amikor a mű elenged, s már nem készlet, csábít, hogy újra meg újra visszaforduljak, megérintsem.

Amikor esszét írok, akkor vagyok igazán, mert már nem én vagyok a fontos, hanem a mű; az, ami benne történik.

Első megjelenés. *Arnolfini Szalon*, 2014. április–május

<https://szalon.arnolfini.hu/s-nagy-katalin-amikor-esszet-irok/>



Paul Klee: Egyszer előkerült az éj szürkéségében, 1918. vízfestmény, Zentrum Paul Klee, Bern