

LELTÁR A LABIRINTUSBAN

Kiállítás és könyv Ország Liliről

A cím szándékosan kelti azt a benyomást, mintha elfogadnám ennek az ellenállhatatlan és épp ezért agyonhasznált – mégis érvényes – metaforának, a *labirintusnak* helyénvaló voltát. Amint a továbbiakból kitűnik, nem fogadom el fenntartás nélkül, mi több, veszem a bátorságot, hogy belekössek a közvélekedésben rögzült képletbe. Mert már-már gyanút keltő, hogy egy a történelem előtti időkbe visszanyúló eredetű, úgyszólván minden kultúrkörben fellelhető, az értelmezők kénye-kedve szerint alakítható mitikus fogalom és a hozzá társuló vizuális jelrendszer ennyire „passzoljon” egy életműre és egy életrajzra. Nem pusztán arról van szó, hogy a különböző korokban és művészeti ágakban feltűnő, minden tragikumával, játékoságával és talányosságával egyetemes érvényre törő szimbólum potenciálja találkozott a művész lépésről lépésre tisztuló programjával, hanem arról is, hogy az életmű záróköveként megalkotott – nem képletes, hanem tényleges, képes – labirintus visszamenőleges hatályú. Segít megfejteni és megérteni (Panofsky ikonológiája szerint ez két különböző fokozat) a megfestett és megépített labirintust megelőző etapokat. Az omnipotens közhely annyira rátelepszik az Ország Lili-fenoménre, hogy érdemes küzdeni ellene. Mert túlon túl kézenfekvő. Feltehetően az életmű-kiállítás szervezői is ezért kerültek el a kifejezés használatát a tárlat és a kötet címadásakor. Jó érzékkel olyan szlogent választottak – „Árny a kövön” –, ami ugyanúgy hiteles, mint a fent említett *útvesztő*, ráadásul a mondat mindkét tagja az életmű egy vagy több szakaszára jellemző leitmotívként is működik. Így a labirintus a hagyományos, akadémikus módon időrendbe szerkesztett (nem kritika, épp ellenkezőleg) kiállítás és a „catalogue raisonné” slusszponéja lett. Ahogy kell, telitalálat.

Magam pontosan azért járok el fordítva, hogy már az írás elején megküzdjek az „Ország Lili, a labirintus festője” topossal, s annak útvesztőjéből majd kikeveredve tekinthessek mindarra, amit élénk tártak az életmű eddigi legteljesebb bemutatására és értelmezésére vállalkozó kurátorok és szerzők. Pedig már most látszik, hogy nem lesz könnyű megszabadulni valamitől, amire magam is többször hivatkoztam, s aminek a keletkezés korában is szinte mágiikus áthallásai voltak (lásd erről Árvai Mária kitűnő tanulmányát a *Jelenkor* 2015/9. számában Ország Lili és Schaár Erzsébet utolsó, összegző műegyütteseinek történelmi és ikonográfiai kapcsolatairól). Borzongató biografikus adat, hogy a hetvenes évek főntebb zárójelben említett két művésze egyaránt a halála által jutott ki életműve és élete labirintusából, akárcsak García Márquez Bolívarja *A tábornok útvesztőjében*. (És akkor Borges labirintusairól még szót sem ejtettünk.) Ám van itt még valami: ez a máris makacsul fogva tartó labirintus-metafora nemcsak egy műre, műegyüttesre, életműre, életpályára alkalmazható, hanem a pálya kibontakozásának *idejére* is. Egy korszakra, a hatvanas-hetvenes évekre, amellyel a magyar művészettörténet-írás és muzeológia még mindig nem „végzett”, pedig többször is nekilátott, a rekonstrukció és a desztilláció pólusai között ingadozva. Talán elég megemlítenem a Magyar Nemzeti Galéria „Hatvanas évek” című

Árny a kövön. Ország Lili művészete, Magyar Nemzeti Galéria, Budapest, 2016. december 16. – 2017. március 26. A katalógus szerkesztője és a kiállítás kurátora Kolozsváry Marianna.

kiállítását és katalógusát 1991-ből, melyekről György Péter „Mostantól fogva ez lesz a múlt” címmel írt recenziót (*Holmi*, 1991. június), vagy az elmúlt években az MTA Művészettörténeti Intézetének műhelyei által indított „hatvanas évek” kutatási projektet, amit személyi és intézményi változások miatt máig nem követett az eredményeket bemutató nagyszabású kiállítás, csupán az elvégzett munka egy része kapott nyilvánosságot a 2016 őszén a Fővárosi Képtár és a Budapest Galéria szervezésében a budapesti „Bálná”-ban megrendezett kiállításon, „Nagyítások” címmel. Nota bene, már e cím is utalt a töredékességre, a vágyott és elvárható enciklopédikus teljesség hiányára. Mindezt azért emlitem, mert a Nemzeti Galéria jelen vállalkozása, a monografikus kiállítás bizonyos értelemben válasz arra a Fülep Lajos által fölvetett kérdésre, hogy mi is volna „A magyar művészettörténelem föladata”. (Tekintsünk most el olyan apróságoktól, hogy a művészettörténetnek vége van, hisz amúgy sem lehet megmondani, hogy pontosan mikortól.)

Így viszont célszerű a Nemzeti Galéria misszióját az akadémiai nekirugaszkodások fényében vizsgálni. A látványosabb eredmények a patinás (a Szépművészeti Múzeummal történt összevonás óta még patinásabb) közgyűjtemény és kiállítóhely térfelén mutathatók ki. Lehet erre azt mondani, hogy egy múzeum kiállításpolitikáját és egy par excellence kutató intézménynek ugyanerre a szegmensre, a huszadik század harmadik negyedére vonatkozó tevékenységét összemérni nem fair. Nem is teszem, mert a helyzet jóval bonyolultabb annál, ami e keretek között kibontható. Azt azonban megállapíthatjuk, hogy a Nemzeti Galéria a közelmúlt egy-egy korszakának átfogó képét állandó (állandóan változó) kiállításának záró fejezetével kívánja érzékeltetni, időszakos kiállításain viszont ugyanannak az időnek emblematikus művészegyéniségeit törekszik bemutatni, a lehető legrepresentatívabb módon, időt, pénzt és fáradságot nem kímélve. Így történt ez példának okáért Bálint Endre és Rozsda Endre majdnem párhuzamosan megrendezett kiállításával is, három évvel ezelőtt. Normális munkamegosztás, főként ha figyelembe vesszük egy másik kiállítási intézmény, a Ludwig Múzeum monografikus kiállítási gyakorlatát is, különös tekintettel a magyar és az európai művészettörténeti mezők közötti átjárásokra. (Ott például Reigl Judit és Hantai Simon kiállítását követően megrendezték Tolvaly Ernő és Érmezei Zoltán retrospektívját is, a 2014 és 2016 között eltelt három évben.)

Ha a felsorolt egyéni kiállításokat együtt nézzük, világossá válik, hogy mindez egy korszak meghatározásának, értelmezésének és értékelésének kísérlete, ráadásul egy nemzedékkel való számvetés (már csak Reigl Judit él az említettek közül) kötelezettségének teljesítése is. Kétféle közelítésről beszélhetünk tehát: a rész és az egész felőliről. Ezért is sétáljunk bele bátran a labirintus-metafora csapdájába, hisz úgysem kerülhetjük el! Lássuk hát be, hogy ha a főntebb megjelölt korszakot a maga teljességében és összetettségében kívánjuk vizsgálni, szükségképpen labirintusban találjuk magunkat. Elágazások, tévutak, zsákutcák, hamis tükrök, párhuzamos folyosók labirintusában. Különös, hogy a *kiemelésekkel*, a jól megoldott egyéni kiállításokkal járó erőteljes fény nemcsak elvakít, hanem bevilágítani is képes a tartósan homályban maradó járatokba. Így történt ez most is.

Az Ország Lili kiállítás – kivált a katalógus – nemcsak portrét, hanem korképet is fest. Érzékelteti a *közeg* bonyolult voltát, miközben az *akkori* reflexió kitaposott útját követi. A kurátor élt a lehetőséggel, amit az életmű, a művészettörténet, a társadalomtörténet és az e két utóbbinak egyaránt fontos segédtudományaként körvonalazódó gyűjtéstörténet sajátos párhuzamossága, fedése kínál. Olyan korról beszélünk, amikor a hivatalos művészet és művészetpolitika már jó ideje nem volt képes kánont alakítani, jószerével befolyásolni is alig. A kanonizálásra hivatott intézmények az ízlés- és értékítélet közössége jegyében titkos szövetségre léptek a „kiválasztott és kiváltságos” műgyűjtőkkel, s ez volt a kulcsa annak, hogy a nyilvánosságtól és állami támogatástól elzárt művészek életműve nem légtüres térben bontakozott ki. Csak ellenszélben. Ország Lili gyűjtőinek talán nem is a létbiztonság megteremtése volt a legfontosabb érdeme, hanem az elkötelezett megfigyelő, az ava-

tott értelmező és barát pozíciójának vállalása. Ez leginkább Rác Istvánra és Kolozsváry Ernőre vonatkozik, akiknek a kiállítás és a kötet egyrészt méltó emléket állít, másrészt támaszkodik rendkívüli forrásértékkel bíró munkásságukra. De nem hagyhatjuk említés nélkül id. Vasilescu Jánost sem, akiből épp Ország Lili faragott igazi gyűjtőt, s aki a művészek utolsó életszakaszában lett odaadó mecénása – majd később általános örököse. Egy másik gyűjtőgeneráció képviselője Antal Péter, aki 1974-ben, tizenkilenc éves korában cseppet be – akkor még ismeretlenül – ahhoz az Ország Lilihez, akinek életműve szemlátomást kristályosodási pontjává vált a századutó legjelentősebb magyar magángyűjteményeinek – Bálint Endréé, Kornissé, Anna Margité, Barcsayé, a már évtizedek óta halott Vajda Lajosé mellett. Jól látható, hogy ez Szentendre és a részben abból alakuló Európai Iskola továbbélő örökségét jelenti. Az Ország Lili generációjához tartozó, nála öt évvel fiatalabb Kondor Béla munkássága volt még e gyűjtői kör érdeklődésének „közös nevezője”. Ebbe a kiterőbe azért tartottam fontosnak belemenni, mert a fenti *választások* rendre azonosak voltak a kortárs művészettörténet-írás hangadóinak választásaival. Mindenekelőtt a *Modern magyar művészet* máig minden összefoglaló munkának kiindulópontjává váló kötetét 1968-ban megjelentető Németh Lajosra gondolok. Egy nagyszerű művészettörténet-generáció (Fülep-tanítványok) állt akkor a „szentek”, „aszkréták”, „magányos pokoljárók” oldalára, megalkotván így az oppozícióban munkálkodók elit klubjára alapozott hallgatóságos kánont, amit csendben, a hivatalos kultúrpolitikát kijátszva-negligálva követtek a múzeumok is. Ez a kör, az egymásra figyelő muzeológusoké, művészettörténészeké és műgyűjtőké kiállításokkal, publikációkkal (legfeljebb füzetnyi kismonográfiákkal) és a létfenntartást segítő vásárlásokkal támogatta favoritjait, beírva őket egy olyan, láthatóan máig ható érvényű elbeszélésbe, amelynek alakításába a műkereskedelem még nem tudott beavatkozni, azon egyszerű oknál fogva, hogy nem is létezett.

Az említett életművek jelentőségét a változó idő és a keveset, de változó megítélés sem homályosítja el. Látnunk kell ugyanakkor viszonyukat a hatvanas évek közepétől, második felétől szerveződő neoavantgárd csoportosulásaival, amelyek tagjaikkal egyetemben immár egy pontosabban körvonalazott, tágabbra szabott művészettörténeti kánonnak és „protokollnak” ugyancsak részévé lettek. Rájuk, a mozgalmaktól generációs vagy egyéb okok miatt távol maradókra a különállás, az izoláció helyzete és a példakép szerepe olykor egyszerre volt jellemző. Ahogy Bálint Endrének, választott mesterének és legjobb barátjának írott beszámolóiból kiderül, Ország Lilinek egyenesen csömöre volt a modern és kortárs művészet felkapott, új fejleményeitől, többre becsült „egy régi kis bolgár templomot egy régi kis ikonnal”, s egyáltalán, fontosabbak voltak számára a „múltba nyíló kapuk”. Elképzelt térben és időben mozgott és élt. Bálint barátsága, Vajda felmagasztalása, később a Deim Pállal kialakult kapcsolat is szimptomatikusan mutatja azt a vonalmat, a „szentendreiséggel” vállalt értékközösséget, aminek különös módon a *locushoz* semmi köze nem volt, csak az abból táplálkozó, arra hivatkozó életművekhez. Ország Lili az orosz és bolgár templomokban, Jeruzsálemben, Pompejiben, Rómában és persze Budapesten, az Állami Bábszínház díszletfestő műhelyében (Bálint, Korniss, Jakovits, Márkus Anna társaságában) volt szentendrei. Ez a pozíció – a Vajda és Korniss által a harmincas évek közepén megfogalmazott „szentendrei program” áttételes örökösének lenni – a mű esztétikai minőségén túlmutató etikai „hozzáadott értékkel”, súllyal is bírt. (Zárójelbe kívánkozik, hogy Korniss és a nála egy generációval fiatalabb, vele évekig együtt dolgozó Ország Lili kölcsönös fenntartásokkal és bizalmatlansággal viseltettek egymás iránt, s ebbe – a karakterbeli különbségek mellett – egy sajátságos „investitúra-harc” megnyilvánulását is bizvást beeláthatjuk, Korniss és Bálint között.)

Amint a fentebb említett kiállítások sorából és a jelenlegi katalógus bőséges környezetannulmányjaiból kitűnik, létezett, létezik egy elitista és privilegizált olvasata az ötvenes évekből épp kievickélő magyar művészetnek, ami az irányzatok, csoportok, alkalmi társulások,



Cipők II., 1955
Olaj, vászon, 40,5 x 40 cm
Pécs, JPM Ltsz.: 98.19



Előtanulmány a Necropolishoz, 1963
Olaj, farost, 59 x 39 cm
Pécs, JPM Ltsz.: 80.2



Mágus királyok (Mágikus királyok), 1969
Olaj, farost, 45 x 80 cm
Pécs, JPM Ltsz.: 79.80



Múltba nyíló kapuk II., 1972
Olaj, farost, 160 x 120 cm
Pécs, JPM Ltsz.: 75.237

iskolák bonyolult szövedékéből kiemel bizonyos családfákat, csomópontokat, életműveket. Nem feltétlenül kell ezzel szembeállítanunk a neoavantgárd mozgalmainak valamivel újabb keletű, de már a kanonizáció jegyeit mutató kultuszát, mitizálását. A választóvonalat, ha van ilyen egyáltalán, nem az idő rajzolja ki, hanem a műtárgyfogalomhoz való viszonyulás. A „magányosok” körében kivételes a műforma konvencióinak szétélesztése, az avantgárd mozgalmároknál úgyszólván kötelező. A kivételekre az amúgy szintén ikonrajongó Bálint sziporkázó tárgykollektívái és objekt trouvée-i mellett az environmentális kiterjesztés különböző, az adott pálya végső leltárának és a műfaji megújításnak tragikumát is hordozó formái, Schaár Erzsébet *Utcája*, és Ország Lili *Labirintusa* a legjobb példák. Summa summarum, a korábban kiemelték, a kánonba utóbb beemelték és a jelenleg is folyó „Nagyítás” (vesd össze: Antonioni: *Blow-Up*) során feltáruló részletek együttese ugyancsak labirintust alkot, aminek végigjárásához még mindig kutatjuk Ariadné fonálát. Mert nemcsak kijutni kell belőle, hanem meg is kell ismerni minden zezzugát.

A kiállítás rendezője Kolozsváry Marianna, és ő a majd négyszáz oldalas katalógus szerkesztője, valamint a bevezető tanulmány, az írott források (főként a levelezés) áttekintésével életutat és pályaképet felrajzoló élvezetes szövegmontázs összeállítója, szerzője is. A két különböző műfajú számvetés az életművel és korával: együtt érvényes. Egyik sem illusztrációja, függeléke a másiknak, csupán a befogadásuk módja és tartama eltérő. A kiállítás felépítése hagyományos, kronologikus, kiegyensúlyozott. Szemmel láthatóan abból az előfeltevésekből indul ki, hogy a mű elválaszthatatlan az élettől, s előbbinek olyan logikus fejlődést tulajdonít, aminek fázisaira és fordulataira utóbbi ad magyarázatot. A többek által vitathatónak tartott módszer alkalmazása szinte szükségszerű egy olyan életmű bemutatása során, aminek kulcsa az idő. Amiről tudjuk, hogy a „legbölcsebb, hisz mindenre rátalál” (Thalész). És lám, az Ország Lili halála óta eltelt szűk négy évtized elégnék bizonyult ahhoz, hogy az utókor mindenre rátaláljon, ám ez nem föltétlenül jelenti azt, hogy mindennek, amit megtalált, egyedül helyes megfejtésével is rendelkezzen. Tehát: a jelen vállalkozás nem pusztán leltár, *re-prezentáció*, hanem értelmezési kísérlet is. Az egyik feladat véghezvihető, a másik örökre nyitott marad. Persze ez nem azt jelenti, hogy a kiállítás volna a leltár, a könyv pedig az értelmezés. Egyik is, másik is teljesíteni igyekszik mindkét célt, s bár együtt, egymást föltételezve működnek, önmagukban is megállnak a lábukon. A korábbi úzus (a kiállításokat *kísérő*, azokat mintegy kivonatoló kiadványoké) olyan sorrendiséget diktálna, amiben a kiállítás megelőzi a „katalógust”. A mai protokoll azonban más, mert változtak a feltételek és az elvárások. Egyrészt azért, mert itt már van pénz, másrészt azért, mert végre működik az egyszerű felismerés: a kiállítást lebontják, a könyv viszont megmarad. Nem pusztán mint dokumentum, hanem mint önálló entitás, jobb esetben akár életképes piaci termék. Azaz szerepe és feladata a monográfiáéhoz hasonló, lehetőségei nemegyszer tágabbak is amazénál. Horizontja, távlata is lehet tágasabb, hisz általában több szerző többé-kevésbé irányított együttes munkájáról van szó, mint jelen esetben is. Kezdjük tehát ezzel!

A tudományos katalógus kötelező tartozékain (melyeket alábecsülni azért sem szabad, mert a legtöbb munkát ezek igénylik), a műtárgylistán, részletes irodalom- és kiállításjegyzéken, biográfián túllépve válik számunkra nemcsak informatívvá, hanem izgalmassá a könyv. És természetesen itt, a szakmai rutinton túl mutatkoznak meg buktatói is. Mert a sokszerzős konstrukció, legyen bármennyire imponáló, az *egység* ellenében hat. Ez néha baj, néha nem. Az ugyanarról a tárgyról (nem műtárgyról) alkotott vélemények, értékelések eltérő volta, a fogalmak eltérő használata, az eltérő kompetenciák (itt különös tekintettel a különböző diszciplínák és tudományterületek felőli vizsgálódás szükséges voltára) adhatnak jobb esélyt a „teljességre”, több szem többet lát alapon, ám tudnak hatni egymás ellenében is. De ne kerüljünk a kását: a kiadvány attraktív külsejéhez, már-már luxuskiviteléhez ingadozó színvonalú szövegek társulnak. Ennek okát kereshetjük talán a

„komplex”, interdiszciplináris közelítés igényében, az amúgy szerencsésnek is mondható többoldalú illetékességben, a „felkent” szerzők közötti diplomatikus egyensúlyozás kényszerében, ám mindez nem oldja a tájékozottabb olvasó hiányérzetét: vajon miért nem jutott itt hely az életművel elmélyülten foglalkozó fiatalabb kutatóknak (akiknek publikációira a „bevett” szerzők egy része többször is hivatkozik), a – ne kerteljünk – outsiders mellett. Ez viszont már egy szakma nem föltétlenül utánajárásra érdemes saját labirintusa.

A kötet második tanulmányát Ország Lili első, a közvélekedésben ortodox szürrealizmusként jellemzett korszakának szenteli a szerző, Rényi András. Hatásos felütés, hiszen olyasmit tesz, amire a kiállítás önmagában nem volna alkalmas. A fogalmak tisztázása és a művek pontos elemzése révén, a művész önmeghatározását is felülbírálván cáfolja az eddig általánosan elfogadott állítást Ország Lili „szürrealizmusáról”. Így, idézőjelben. Az üdítően mértéktartó szöveg tudatosan kerüli a pszichologizálás csapdait, és következetes logikával tesz különbséget „szürrealisztikus” és „szürrealista” között. A lucidus okfejtésben eljut egészen odáig, hogy a tárgyalt és szürrealisztikus jellegűként leírt életműszakaszt zsákutcának minősítse. Nincs ebben semmi szentségtörés, mert nem kérdőjelezi meg az e jegyben született művek értékét, nem tagadja el a napnál is világosabb szürrealista impulzusokat (G. de Chiricóét, Max Ernstét, Paul Delvaux-ét). Tisztán látja és ki is fejtja az *ármányék* és a *fal* motívumainak korán megmutatkozó metaforikus szerepét, a montázstechnika és -metodika jelentőségét s mindezeknek az általa taglalt perióduson túlmutató érvényét. Figyelmet szentel olyan, elsősre pusztán mesterségbelinek tetsző, ám mint bizonyítja, képelméleti szempontból fundamentális eljárásoknak is, mint a képfelület réteges strukturálása. Így teremt lényegi és oksági kapcsolatot a rész és az egész között, megvilágítva azt, hogy Ország Lilinek miért *kell*ett és miért volt érdemes letérnie erről az útról. Azért, hogy festői önmagára rátaláljon. (Ahogyan, fűzhetjük hozzá, tette ezt például Hantai Simon is Párizsban ekkortájt, szakítva André Bretonnal és a tételes szürrealizmussal.)

Az egymásra épülő életműszakaszok sorrendjére tekintettel szerkesztett kötet harmadik cikke a második, „ikonos” alkotói periódust tárgyalja, a görögkeleti és görögkatolikus egyházművészet szakértője, Terdik Szilveszter tollából. A szerző nem éri be az eseménytörténet jól követhető tényeivel, ikonográfiai és tipológiai párhuzamokkal, ornamentális elemek eredetének kimutatásával, hanem figyelmet fordít a művész habitusának vizsgálatára is, arra, ami úgy tűnik, szükségszerűen vezette őt az ikonokhoz. (Meggjegyzendő, hogy nem a gyermekkori ungváriakhoz, sem a szentendreiekhez, legfeljebb azok Vajda-féle átírataihoz, amelyeket össze tudott kötni az utazásai során megismert orosz és bolgár templomok, kolostorok revelatív élményével.) A szerző érinti a történelmi vallások mellett az ezotéria és a kabbalisztikus tanok iránti érdeklődés megkerülhetetlen témáját is, és nem mulasztja el megemlíteni az ikontisztelet és az orosz avantgárd mélyen gyökerező kapcsolatát. Kár, hogy alapos elemzését nem terjeszti ki a szigorú periodizáció által kijelölt időintervallumon túlra, hiszen e periódushatárok csak arra voltak jók, hogy az életmű átlépje azokat. Ahogy a labirintus-motívum kezdeményei (katakombák) már itt kimutathatók, a képes műtárgyjegyzék tanúsága szerint Ország Lili egészen 1969-ig festett ikonos témájú képeket, ő maga is ikonok nevezte és tartotta őket.

Különös ellentmondás teszi kényessé a kötet következő tanulmányát jegyző szerző, Kopeczky Róna helyzetét. Az életmű 1960–1965 közöttre tehető úgynevezett városképes, városalaprajzos periódusa ugyanis a termés mennyiségét és a művek *jellegét* tekintve egyaránt intermezzónak számít. Ha úgy tetszik, átmenetnek, amelynek karakterisztikus mivolta nem mérhető sem az előző szürreális, ikonos, sem a későbbi, „írásos” periódusokéhoz. Kicsit olyan ez, mintha az életmű fordulatai, váltásai modelleznék, megismételnék a „nagy” művészettörténetét. (Példa erre a későantik művészet sokáig átmenetiként kezelt korszakának rendkívüli jelentősége a hatalmas ívű klasszikus antikvitás és a hatalmas jövőjú középkor érái között.) Mert ha többé-kevésbé rejtve marad is, itt esnek meg a sors-

döntő rátalálások és felismerések. A városalaprajzok, nagyszabású régészeti leletegyüttesek ugyanis nemcsak a múltba nyitnak kapukat, nemcsak egy új ikonográfiának a romok alól felbukkanó szereplőgárdáját animálják, hanem első, kereső, topogatózó megfogalmazásai a később egyetemes érvényűvé váló, mindent magába fogadó labirintus-képletnek és a kép ontológiai státuszát, a térértelmezést döntően befolyásoló, elanyagtalánodó fal-motívumnak is. Az Ország Lili életmű meghatározó elégikus modulusát már nem a gyermek- és ifjúkori félelmek, szorongások, hanem a prágai zsidótemető, Pompeji, Herculaneum, tehát funerális művészeti emlékegyüttesek, *nekropoliszok* kitörölhetetlen emlékképei generálják. A festő itt, ezekben a leletekben találja meg további pályájának minden leitmotívját: az írást, a falat (lásd *Írás a falon*, eredetileg *Panaszfal*) és a labirintust. Kár, hogy az egyébként az egész vállalkozásra jellemző *igyekezet* a korrekt szöveg szerzőjét és talán ennek nyomán a kiállítás rendezőjét is olyan „analógiák” (Kemény Zoltán, Vieira Da Silva, Gellér B. István) fölemlítésére és részben kiállítására indítja, amelyek elméleti spekulációnál nem többek. A művészettörténelem nagy turkálójában mindenki találhat magának olyasmit, ami látszólag jó lesz valamire.

Az előző bekezdésben említett, Ország Lili festészetében anyagi és szellemi értelemben is szétválaszthatatlanná lett írás és fal „motívumainak” genealógiáját és jelentésüknek a pusztá formán messze túlmutató dimenzióit a művészről korábban monográfiát és számos cikket is publikáló S. Nagy Katalin tanulmánya tárja fel. A motívum kifejezést imént azért láttam jónak idézőjelbe tenni, mert anélkül félrevezető lehetne a szóhasználat. Ugyanis nyilvánvaló, hogy itt többről van szó, mint visszatérő, állandósult képletekről. A betű és a fal képe, struktúrája és ritmusa nem a *tartalmat* közvetítő, vizualizáló jelrendszer, hanem maga a tartalom. S. Nagy írás és identitás összefüggésének kimutatásán, e kettőnek a traumafeldolgozás eszközeként való értelmezésén túl az egyes archaikus írások tudományos azonosítására, betű és írás, betűforma és szöveg finom distinkciójára is vállalkozik. Ezt és a fal metamorfózisait az életrajz tényeire vetíti, és így mutatja be egy a kárpátaljai Ungváron született, „magyar honosságú és anyanyelvű, izraelita vallású, cseh állampolgárságú” gyermek felnőtté válását, identitáskutatását és kulturális horizontjának tágulását az elemiben tanult héber írástól a német eredetiben olvasott Franz Kafka külső és belső falaiig.

S. Nagy Katalin másik cikke az írások és betűk eredetéről, tipológiájáról írottakhoz hasonló alapossággal tárgyalja a kiteljesedett formájában az életmű zárókövévé lett labirintus témáját, kiindulva a labirintus-leletek történeti áttekintéséből, a hozzájuk kapcsolódó szimbolikus tartalmak múltjából. A művészettörténet-írás klasszikus hermeneutikai módszereire emlékeztető eljárással világít rá az élmény-forrásokra, a metaforák (fal, labirintus, írás) egymástól fogalmilag és képileg is elválaszthatatlan működésére. Azonosítja a labirintust benépesítő aktorokat és motívumokat (elvégi az ikonográfiai leltárt), kinyomozza és dokumentálja eredetüket, rámutatva a labirintus elmaradhatatlan architektonikus elemeként megjelenő *kapu* önálló metaforikus szerepére. A történeti-mitológiai anyag rétegezettségének bemutatásán túl figyelmet fordít az írás és a labirintus formai képleteinek „evolúciójára” és teljes összeolvadására a nyomtatott áramkörök lenyomataiban. Ezzel természetesen nincs egyedül, hiszen az egyes témákat feldolgozó szerzőtársak gondolatfűzése szükségképpen átfedésekhez, ismétlésekhez vezet. A filoszok által gyakran alábecsült festéstechnikai kérdések rövid ismertetésének is fontos szerepe van a kiadványban.

S. Nagy Katalin két tanulmánya közé ékelődik a jeles reneszánsz-kutató, Mikó Árpád írása a XVI. századi ádamosi, festett, kazettás mennyezetről, melynek egy nagyobb részletét a rendezők a kiállításban is indokoltnak látták eredetiben bemutatni. Így ez lett a kiállításon látható legnagyobb, festett felületű műtárgy. A reprezentatív beemelés a szövegbe és a látványba több mint problematikus, vissza kell majd térnünk rá. A róla szóló írás minden kiválósága és a szerző autentikus volta ellenére idegen test a kötetben, a szerkesz-

tői-kuratori önkénynek (jobb szót nem találtam rá) és az önkontroll hiányának felemás érzéseket keltő tünete. Ország Lili találkozott ezekkel a táblákkal 1969-ben, a székesfehérvári István Király Múzeum kiállításán, nem mellékes, hogy nem mennyezetként, hanem függőleges falra installált (tehát ikonosztászerű) állapotukban. A lelet bizonyíthatóan erős hatást gyakorolt rá, aminek nyomai ezt követő munkásságában sokrétűen mutatkoznak meg. A kompozícióban, az összetett képek szerkesztésének módjában, egyáltalán az összefüggő és összeépített ciklusokban való gondolkodásban, tehát a megfestett labirintus elvének és módszerének alakításában ennek a találkozásnak kulcsszerepe volt. Felidézni ezért helyénvaló és szükséges, csakúgy, mint a még inkább meghatározó szerepű Pompejit, a prágai zsidótemetőt etc. Ám utóbbiaknak mint önálló történeti emlékeknek, leletegyütteseknek mégsem szánt külön, szakirányú exkurzust a kötet és in corpore bemutatást a kiállítás koncepciója. Nem is tehetne, nem pusztán a helyszűke és a technikai megoldás lehetetlensége miatt, hanem azért, mert az már elterelte volna a figyelmet, megbillentette volna a vállalkozást, ahogy Ádamos attraktív jelenlétisége is képes volt kisiklatni egy nagyon hangsúlyos ponton a jól felépített kiállítás menetét. A magyar művelődés-, vallás- és művészettörténetben elfoglalt kivételes hely (a legkorábbi, csaknem teljes emlék a maga műfajában), viszontagságos utóélet, a pusztulástól való megmenekülés, élményt nyújtó látvány, kapcsolat a kiállított művekkel: mi hát a baj? Az, hogy a mutatóvány öncélú és kontraproduktív. Hogy *mutatóvány*. Beiktatásával illusztrációvá silányul az emlék maga, saját integritása hiányos, másodlagos lesz, a festői életműét pedig kis híján kikezdi. Talán nem érdektelen megjegyezni, hogy a Nemzeti Galéria épületében, az Ország Lili kiállítással azonos szinten, a múzeumi könyvesboltban (!) az ádamosival közel egykorú, teljes gógánváraljai mennyezet látható, hasonló elhelyezésben. A főntebb leírt diszkrépanciát Mikó élvezetes tanulmánya sem tudja feloldani. Még úgy sem, hogy a szerző kilép „saját” korszakából, és érzékeny megfigyeléseket tesz, érvényes következtésekre jut a mennyezet és az Ország-labirintus kapcsolatait illetően, és a kötet egyik legpontosabb elemzését adja arról a folyamatról, ahogy az írás és a labirintus végül egyetlen jelrendszerben olvad össze: a nyomtatott áramkörök lenyomataiban.

A könyvet záró tanulmányban Lajtai Péter Ország Lili „identitáskonstrukciójáról” ír, annak sorsszerű, kényszerű és akaratlagos elemeiről, a kelet-közép-európai zsidóság mint kulturális fogalom képét rávetítve az életrajzra és a művészi pálya szakaszaira. Megismétli a közmegegyezéses periodizációt, követi a bevett elnevezéseket, de a folyamatok, a különböző etapok értelmezését nem hangolja össze a XX. század művészettörténetét „hivatalból” vizsgáló szerzőkével. Él a képzőművész, a – majdnem – kortárs szerepéből fakadó szabadsággal, de az eltérő kompetenciáknak betudható fogalmi és értelmezési különbségek nem a spektrumot szélesítő változatosságként, inkább belső ellentmondásokként jelennek meg a figyelmes olvasó előtt.

És végre a kiállításról. Ahogy már megszoktuk, megadták a módját. A kötetéhez hasonló felépítés logikus, arányos, az időrendet követő elrendezés világos képet ad a művészi egyéniség fejlődéséről (mert van ilyen), érthetően, de nem mereven tagolja a periódusokat, érzékelteti a váltásokat. Mire a látogató kijut a kiállítás irányított labirintusából, végigjárta Ország Lili útját, megismerte környezetét, kapcsolatait, még barátainak, gyűjtőinek, példaképeinek arcéle is kirajzolódott előtte. Kimondottan jó a művek és dokumentumok adagolása, az írott és rajzolt (naplók, jegyzet- és vázlatfüzetek) információt hordozó anyag gazdag, de nem megterhelő, a felfedezés izgalmaival és a beavatottság érzetével ajándékozza meg azt a nézőt is, aki a képeket esetleg már jól ismerte. Sokkal többet nyújt, mint delikát esztétikai élményt: társadalom- és kultúrtörténeti háttér előtt rajzolja meg a személyiség képét. Szemmel látható, hogy a szerteágazó gyűjtőmunkát elvégző, szervező, kanalizáló kurátort, Kolozsváry Mariannát a megbízható szakmai rutinton és hegyeket mozgató eltökéltségen túl mi vezérelte: a tárgyához fűződő bensőséges viszony, ha egy szóval akarjuk

megnevezni, a *szeretet*. Nem titok, hogy a szinte családtagként kezelt Ország Lili mellett az ő egyik legjobb barátjának, legfogékonyabb gyűjtőjének, saját apjának is emléket állított.

Egy ilyen léptékű életmű teljességre törekvő bemutatása esetében kulcskérdéssé válik a mérték. Azt kell eltalálni, hogy mennyi az elég. Ugyanis Ország Lili egész oeuvre-jére jellemző a motívumismétlés, egy-egy téma többszöri megfogalmazása. A „városképes” periódustól s az ott feltűnő nyomtatott jelek, pozitív-negatív foltok ritmikus alkalmazásának általánosság váltásától pedig a szekvenciákba, sorozatokba rendezett kompozíciókban érzékelhetővé lesz egy különös, repetitív jelleg. Ez egy nem kellő körültekintéssel válogatott kiállításra akár az unalom árnyát is rávetítheti – az egyes műre persze soha. A veszély reális, hiszen a mindent tudásból eredő mindent akarás vágyát kell kordában tartani. Sikerült. Csak egy-két tematikus futam esetében támadt olyan érzésem, hogy a kicsivel kevesebb több, erőteljesebb lett volna. Az ötvenes évek kollázsainak szentelt intim kabinet viszont igazi trouvaille. Rejtőzködő anyagot mutat meg (a művész életében nem állította ki ezeket a lapokat), tűpontos analógiákkal kísérve Vajdától, Bálinttól, Kornisstól. Együtt a nagy szentendrei családfa és a tételes szürrealizmus egyik markáns irányának, a montázstechnikának helyi leágazása. Árnyak a papíron. E helyütt szervesnek és indokoltnak tűnik a művész alkotásai mellé fölvonultatott „kíséret”, mert része az egésznek, nem „járulékos elem”. Analógiák keresése és bemutatása a tudományos feldolgozás bevett, mi több, nélkülözhetetlen módszere – könyvben, reprodukciókkal. Monográfia vagy igényesebb katalógus nem is képzelhető el ezek nélkül. Az a hívságos gyakorlat azonban, amit a Szépművészeti Múzeum és most már a vele összevont Nemzeti Galéria is időről időre követ, legalábbis megkérdőjelezhető. Mármost az, ahogyan a tudományos diskurzusban szükségképpen felmerülő (vagy épp hajuknál fogva előrángatott) párhuzamokat eredeti műalkotások formájában építik be (vesd össze: Ádamos) az időszak kiállításokba. Félreértés ne essék, nem az „X. Y. nagy név és barátai” típusú vegyes kiállításokról beszélek, mert ott ez természetes, a kiállítás maga is egy csoportról, közegről, korszakról szól. Itt azonban mégiscsak egy művészről, akinek pozicionálásához nem föltétlenül szükséges többszáz éves ikonokat eredetiben kiállítani, hisz amúgy is mindenki látott már hasonlót. És bármennyire élmény is egy igazán jellegzetes és kvalitásos Giorgio de Chiricót színről színré látni, fölmerül a kérdés: kinek jó ez? Mert sem Ország Lilinek, sem Chiricónak nem, s a látogatónak is csak annyiban, hogy esetleg elhiszi, megkapta, ami a pénzéért jár. Marketing ízű fogások ezek, hasonlóak az aukciósházak katalógusaiban az „áru” kelendőbbé tétele céljából meglehetősen gátlástalansággal felvonultatott egyetemes művészeti analógiákhoz. Tudálékosság és parasztvakítás rafinált elegye. Ország Lili és egy jól összerakott kiállítás nem szorul rá erre, mint ahogy annak idején Bálint Endre kiállítása sem lett volna kevesebb a Barcelonából kölcsönzött, XIII. századi katalán festett gerenda nélkül. Hajlamos volnék eltűnődni azon, vajon a kurátor fődémek és fedélszékek iránti speciális elkötelezettségének vagy a menedzsmet által megkívánt rangjelző protokollnak köszönhetjük-e ezeket a bónuszokat. Az intézményi kivagyiságra, erőfitogtatásra való hajlam rovására írható, voltaképpen felesleges (és fölöttébb drága) kölcsönzések beillesztésénél még zavaróbb az az ízlésficam, ami a választékosan elrendezett, jól adjusztált műtárgyak környezetének, a kiállítótérnek a dizájnban nyilvánul meg. Erőltetett, színpadias és szájbarágós a kulissza-téglafal, az aranyozottnak tűnő művakolat, ami mind épp a *méltóságból* (vesd össze: decorum) és a fal-metaphora szívszorító mélységéből vesz vissza, ráadásul kifejezetten előnytelen a rajtuk elhelyezett festményeknek. Etetés, de hiteltelen. Az egyszerre parvenü és vásárian „olcsó” körítésnek a szakrális szférába emelt kiállítással nehezen összeegyeztethető elegyéből is kirí a hitelesen és ihletetten rekonstruált főmű, a *Labirintus* és a kiállítás végét egyszerre jelző díszlet-kapu. A talmi kivitel aligha mentség a gondolat talmi voltára. Ez a kapu nem megrendítő szimbólum, hanem blaszfémia. Disszonáns zárлата a tiszteletet parancsoló tudományos teljesítménynek.