



FEHÉRVÁRI KIÁLLÍTÁSOK 1963–1993

A Szent István Király Múzeum Közleményei
Bulletin du Musée Roi Saint Etienne
Bulletin of the King St. Stephen Museum

B. sorozat 44. szám / Série B. No. 44. / Series B. Nr. 44.

HU ISSN 1216 7975

HU ISBN 963 7390 65 0

Szerkeszti / Rédacteur / Editor
FÜLÖP Gyula

Segédszerkesztő / Rédacteur adjointe / Deputy editor
LAKAT Erika

A kötetet összeállította / Les documentation récuillie par / Collected by
KOVÁCS Péter, KOVALOVSKY Márta, LADÁNYI József, LAKAT Erika, SASVÁRI Edit

Fordítás / Traduction / Translation
KÍGYÓS Erzsébet

Fotók / Photographies / Photos by
GELENCSÉR Ferenc
és a Szent István Király Múzeum adattára

Bibliográfia / Bibliographie / Bibliography
FRIGYIK Katalin
TAVASZI Ágnes

Mutató / Index
GELENCSÉR Dóra

Tervezte / Projet / Designed by
PINCZEHELYI Sándor

Szövegszerkesztés / Text edition
ORAVECCZ Dezsőné, SZÍVÓSNÉ Csorba Erzsébet

Nyomdai előkészítés / Lay-out
LEXUM PRESS

Nyomda / Printed by
REPROFLEX Pécs

A kötet a Művelődési és Közoktatási Minisztérium támogatásával jelent meg.
Le volume est financé par le Ministère de la Culture et l'Education.
This volume was kindly sponsored by the Ministry of Culture and Education.

FEJÉR MEGYEI MÚZEUMOK
KÖNYVTÁRA
Leltári szám: 42.975

BARÁTAINKNAK ÉS OLVASÓINKNAK

1963. május 19-én Bujdosó Imre, a Fejér Megyei Tanács akkori elnöke nyitotta meg a székesfehérvári Csók István Képtárban a Csontváry-émlékkiállítását. A múzeum adattári gyűjteményében van azonban egy olyan kinyomtatott meghívó is, amelyen Pogány Ö. Gábor, a Magyar Nemzeti Galéria főigazgatójának neve szerepel, mint aki bemutatja a kiállítást. – Nos, nem az utóbbi személy vonatkozása, sértődése vagy betegsége miatt kellett annak idején újra nyomtatni a meghívókat! 1963-ban a kultúrpolitika vezetői pontosan érzékelték, hogy a Csontváry-életmű értékelése – még „vidéki” bemutatása is! – precedens értékű lehet. Pontosán érzékelték az ügy jelentőségét, s a várható-kiszámítható következményeket akarták is, meg nem is. Ugyan fontos volt számukra a politikai konszolidáció éveiben minél szélesebb értelmiségi rétegek és művészcsoporthoz – ha nem is támogatásának, de legalább – semleges hallgatásának a megnyerése, de ezt a lehető legkisebb anyagi áldozattal, azaz minél kevesebb kultúrpolitikai engedménnyel szerették volna elérni. A székesfehérvári Csontváry-émlékkiállítás körüli huzavona, majd annak váratlan Budapestre szállítása és őszi bemutatása a Szépművészeti Múzeumban, része volt a korszakban tapasztalt általános „húzd meg – ereszd meg” gyakorlatnak.

Ami egyszer megtörtént, az persze már megtörtént, s ha ráadásul még arra is akadt valaki, hogy a keletkezett résbe betegye a lábát, akkor – ha nehezen is – elkövetkezett a folytatás is. – Így kezdődött, és ebbe a „rés”-be préselődve folytatódott a székesfehérvári kiállításoknak az a sorozata, amelyről barátainknak és olvasóinknak az e kötetben fölidézett dokumentumokkal igyekszünk képet adni.

A hatvanas években elsősorban a magyar művészettörténet-írás régi adósságait igyekeztünk a magunk módján és eszközeivel törleszteni. 1965-ben indítottuk el friss, kizárólag a minőségre koncentráló figyelemmel a huszadik századi magyar művészet főbb állomásait és tendenciáit áttekintő-számbavevő sorozatunkat. Párhuzamosan ezzel, igyekeztünk megkeresni és bemutatni azokat a mestereket, akik – vagy mert nem illeszkedtek szorosan egy-egy meghatározó vonulathoz, mint mondjuk Gulácsy Lajos, Farkas István, vagy, mint például Vajda Lajos és mások – kifejezetten kultúrpolitikai, államilag meghatározott stílus-szemponthoz miatt szorultak a nyilvánosság perifériájára, vagy ítéltettek feledésre. Lényegében hasonló volt az olyan kortárs művészek helyzete és sorsa is, mint mondjuk Korniss Dezső, vagy Vilt Tiboré, akik fehérvári kiállításuk előtt utoljára valamikor a harmincas években jutottak bemutatkozási lehetőséghez.

Ugyancsak a hatvanas években indítottuk el kortársművészeti sorozatunkat, amelyben az éppen születő új értékek és eredmények lehető leggyorsabb számbavételére törekszünk mind a mai napig. Így került sor 1964-ben Kondor Béla kiállítására, 1965-ban Ferenczy Béni alig ismert új munkáinak bemutatására, 1966-ban a Schaár Erzsébet új korszakát bevezető kiállításra, és 1967-ben Ország Lili első gyűjteményes tárlatára.

Ahhoz, hogy ezt a programot meglehetősen következetességgel vihettük végbe, bizonyosan nem lett volna elegendő a kezdeményező fiatalos lendülete. A sikerhez nélkülözhetetlen volt a különböző testvérmúzeumoknál és intézményeknél működő kollégák – mint Dávid Katalin, Gábor Eszter, Mikés Ildikó, Nagy Ildikó, Németh Lajos, Pernecky Géza, Solyomár István és mások – tevékeny segítsége, s legalább ennyire saját múzeumi vezetésünk – Fitz Jenő és Petres Éva – bátor, határozott támogatása.

1968–69 után minden igyekezet és elszántság ellenére néhány szerényebb év következett. A „prágai tavasz” leverését követően hűvösebb szelek fújtak a hazai kultúrpolitikában is, amit a kötet itt megcsappanó kínálata is dokumentál. 1968-tól hosszú évekig kényszerültünk rá, hogy programjainkat éves terveink véglegesítése előtt, minisztériumi szinten egyeztessük. Így – tekintve, hogy minőségi elveinkből nem engedhettünk – az időszerű kortársművészeti bemutatók helyett inkább más területek felé fordultunk, s országos szakmúzeumokkal – elsősorban a Néprajzi Múzeummal – összefogva néhány jelentős történeti, illetve néprajzi-népművészeti kiállítást rendeztünk.

A nyomás enyhülését kihasználva került sor 1972-ben Ország Lili második fehérvári kiállítására, 1974-ben a Schaár Erzsébet életművét összefoglaló nagyszabású installáció, az „Utca” bemutatására, majd 1975–76-ban a legfrissebb európai és hazai művészeti törekvéseket felvonultató „Kortárs művészet magángyűjteményekben” al- és álcím alatt megrendezett kiállításainkra. (Valóban „ál”-címről volt szó: így tudtuk elkerülni, hogy bárki hivatalos megkérdőjelezze a kortárs nyugat- és kelet-európai művészek – akik jórészt Maurer Dóra, Gáyor Tibor és mások tevékeny segítségével kerültek ide – közös részvételét egy magyarországi tárlaton!) Ez az „enyhülés” tette lehetővé a század magyar művészetének történetét feldolgozó sorozatunk folytatását is, hosszabb szünet után, az „Európai Iskola”, majd az „Ötvenes évek” kiállításainak megrendezésével. (Mára e sorozat – mint századunk is – a vége felé közeledik. Terveink szerint még két kiállításra kerülne sor, 1996-ban „Művek és magatartás”, az évezred végén pedig pimasz nagyképűséggel „A mi huszadik századunk” címmel.)

A hetvenes évek elejéig-közepéig – nem számítva néhány fél-legális kiállítóhelyet és alkalmat – szinte versenytárs nélkül rendezhettük kiállításainkat. A hetvenes évek második felétől mind „puhábbá” váló diktatúrában egyre több lehetőség nyílt és mind ritkábbá vált az egyes művészek vagy műalkotások szigorú tiltása. Igaz, – gondoljunk csak Erdély Miklósrá vagy a fiatalon elhunyt Hajas Tiborra – a tilalom később sem maradt példa nélküli. Ez az akkori kifejezéssel „fellazulás” számunkra azt jelentette, hogy a székesfehérvári vernisszázsok lassan elveszítették politikai vonzásukat, s egyre inkább azt a funkciót teljesítették be, amelyet mindig is szántunk nekik, az igazi, a jó művészet bensőséges ünnepeivé váltak. – Szeretnénk remélni, hogy kötetünk dokumentumai erről is hitelesen tudnak szólni!

A hetvenes évek második fele hozta el számunkra annak a lehetőségét, hogy az általunk vállalt művészeti értékrendet külföldön rendezett kiállítások sorával is reprezentáljuk. Ezek a „nem fehérvári” fehérvári kiállítások a kötetben nem kaphattak igazán teret, de mégse lenne szabad teljesen megfedkezni róluk – s persze azokról sem, köztük is elsősorban Néray Katalinról, akik lehetőséget teremtettek ennek az értékrendnek a nemzetközi reprezentálására.

Harminc év, három évtized székesfehérvári kiállításait idézzük ezeken a lapokon. Nem minden kiállítást – hisz a miénkhez hasonló megyei múzeumok természetes feladata, hogy (legalábbis hasonló szinten!) rendezzen régészeti, néprajzi és történeti kiállításokat is – és még csak nem is minden művészeti kiállítást. A dokumentumkötet anyaga válogatás e három évtized történéseiből, válogatás, amely elsősorban azo-

kat az eseményeket veszi sorba, amelyeknek (reméljük!) az egyetemes magyar művészettörténetben is helyük lesz, illetve amelyek a maguk idejében valóban az újdonság, a sokakat – szakmát és közönséget egyaránt – vonzó érdekesség izgalmával jelentkeztek. A teljesebb tájékoztatás érdekében azonban a kötet végén időrendben közöljük valamennyi művészeti kiállításunk címét. – Persze, mint minden válogatás, nyilván vitatható a miénk is. Mások másokat állítottak (állíthattak volna) ki, s e sorba is másként válogatták volna példáikat. Ezek azonban a mi kiállításaink és a mi válogatásunk.

A rövid előszó végére érve még valami: a harmincéves történet egésze valahol nagyon személyes volt, s ezt a személyességet – mi, akik az egészet csináltuk, szerveztük, összefogtuk – nemcsak egyszerűen vállaltuk, hanem igyekeztünk hangsúlyozni is. Ehhez a „hangsúlyozás”-hoz tartoztak kiállításaink különféle „kísérő-rendezvényei”, a dokumentációban is szereplő előadások, koncertek programjai. Ugyanis mindig hittük, és ma is hisszük, hogy a képzőművészet sem steril környezetben működik. Teljesítménye, ízei nem igazán érthetőek és érezhetőek a kor irodalmának, zenéjének és társadalmának ismerete nélkül. – S hogy milyen is volt ez a háttér, milyen a társadalmi történeti környezet, kik az elemzett, bemutatott írók, milyen a megszólaltatott zene? – nos, itt is igyekeztünk a saját meggyőződésünk és a saját ízlésünk szerint válogatni, de sosem elmúló kíváncsisággal és nyitottsággal a másoké iránt sem.

Székesfehérvár, 1993. december

KOVÁCS Péter

TO OUR FRIENDS AND READERS

On May 19, 1963 it was Imre Bujdosó, then president of Fejér County's Council who opened Csontváry's memorial exhibition at the Csók Gallery in Székesfehérvár. But the museum's archives have kept an other invitation card saying that Gábor Ö. Pogány, Director-in-chief of the Hungarian National Gallery was to open the exhibition. Well, it was not the latter's hesitant behaviour or his unexpected illness that necessitated the rewording of the invitation card. In 1963 the leaders of Hungary's cultural policy were well aware of the fact that the evaluation of Csontváry's oeuvre – even its presentation in the country – could serve as a precedent. They were well aware of the importance of the event, but they were not sure if they wanted to see its probable and foreseeable consequences or not. Though in the years of political consolidation they found it important to gain – if not the support – at least the indifferent silence of broad intellectual and artistic circles. They wished to reach it with the least possible material loss, that is, with as few concessions as possible. The dubieties of the Székesfehérvár exhibition, the way it was suddenly taken to Budapest and displayed in the Museum of Fine Arts were part of the tug-of-war so often played during that period.

But once it happened, it could no longer be ignored, moreover, if there was someone who put his feet in the newly opened gap, it was unavoidably followed by other events. This was how – wedged in this gap – the series of exhibitions in Székesfehérvár were born. The documents in this volume are to recall the events of these thirty years.

In the sixties our basic concern was to make up for what Hungarian art history had failed to do. The series of exhibitions concentrating exclusively on quality and surveying the main tendencies and turning points in twentieth century Hungarian art was launched in 1965. Parallel to it we sought to find and present contemporary artists who were confined to peripheral publicity or to oblivion, either because they did not directly belong to a dominant tendency in art, e.g. Lajos Gulácsy or István Farkas, or because they did not live up to the officially determined cultural and political expectations of style, like for example Lajos Vajda and others. Similar was the case of contemporary artists Dezső Korniss and Tibor Vilt who, before having their exhibitions in Székesfehérvár, last had the opportunity of presenting their works in the late thirties.

It was also in the sixties that the series of exhibitions presenting contemporary art was launched. Our intention was – and still is – to grasp newly born values and present them to the public in the shortest possible time. As a part of this

series Béla Kondor's works were exhibited in 1964. In 1965 Béni Ferenczy's less known, new works were displayed; in 1966 Erzsébet Schaár had her show, which outlined a new period in her artistic career. In 1967 Lili Ország had her first retrospective exhibition here.

The initiators' youthful drive would certainly not have been enough to carry out this project. It was also indispensable to have actively helping colleagues – Katalin Dávid, Eszter Gábor, Ildikó Mikes, Ildikó Nagy, Lajos Németh, Géza Pernecky, István Solymár and others – working for different museums and institutions, as well as to be boldly and resolutely backed by Jenő Fitz and Éva Petres, heads of our museum.

In spite of all our efforts and resolution, the years following 1968–69 were less fruitful. In the wake of „the spring in Prague” cold winds were blowing in Hungary's cultural policy as well, which was clearly shown by the rare number of exhibitions here. In the long years after 1969 we were compelled to check up our projects on a ministerial level before finalizing our yearly schedules. As we refused to give up our principles of quality, we abandoned the idea of presenting contemporary art, and turned to other fields. Jointly with some specialized national museums – most often with the Museum of Ethnography – we organized some important exhibitions of historical, ethnographical or folk art topics.

Taking advantage of the weakening political pressure, we again had a row of exhibitions: in 1972 Lili Ország's second one-man show; in 1974 a large-scale installation „The Street” summarizing Erzsébet Schaár's oeuvre; 1976–76 exhibitions under the sub- and pseudo-titles „Contemporary Art in Private Collections”, which represented the latest tendencies in European and Hungarian art. This was how we could prevent official people from questioning the joint presence of contemporary artists from Western and Eastern Europe, the most of whom found their way to Hungary through the mediation of Dóra Maurer, Tibor Gáyor and others. This process of „softening” enabled us to follow the presentation of twentieth century Hungarian art with exhibitions like „The European School” or „the Fifties”. (Just like this century itself, this series is getting close to its end. We plan to have two more exhibitions: „Works and attitudes” in 1996, and – what may sound a bit impertinent – „Our Twentieth Century” at the end of the millennium.)

Before the early and mid-seventies our exhibitions had virtually no rivals, as there were a very few half-legal showrooms in the country. From the late seventies on, in the

ever „softening” totalitarian régime new and new vistas opened, fewer and fewer artists or works were severely prohibited. It is true, though – suffice it to think of Miklós Erdély or Tibor Hajas whose life came to an untimely end – that prohibition was not unprecedented even then. The term „softening” that we used then meant to us that the moments of opening exhibitions in Székesfehérvár ceased to be political attractions, and they started to fulfill the task of what they had always been intended to: intimate festivities of real good art. We hope that the illustrations in this volume will truly document these festive moments as well. The late seventies further broadened the range of our activities: we could present abroad the artistic values that we selected and respected in a series of exhibitions. These „non-Székesfehérvár” exhibitions would not really fit in this volume, yet we should remember them, just like the persons, primarily Katalin Néray, who did their best to find international forums for our debut. These pages recall the exhibitions of thirty years in Székesfehérvár. Not all of them, of course, as it is the basic task of every county museum similar to ours to organize (at least on a similar level) exhibitions of archaeology, ethnography and history, and not only shows of art. This document collection surveying events which, hopefully, will find their places in the whole of Hungary’s art history, events which in their own time came as novelties attracting and exciting the specialists and the

audience. To provide the Reader with as many facts as possible, at the end of the book all the exhibitions are enlisted. We know that our selection is just as disputable as any other. Others would (could) have staged different exhibitions, or would have selected other examples to make up a volume. But these have been our exhibitions, and this is our selection. Finally, let me add something: the complete history of these thirty years has been very personal to us. All of us who participated in doing, organizing and keeping it going – beside shouldering the task – tried to accentuate its personal nature. Parts of this accentuation were the „accompanying programmes”, performances or concerts whose documents are also included in this volume. We have always believed – and we still do – that art does not exist in a vacuumed environment. Its achievements and atmosphere cannot really be understood or sensed without knowing the literature, music and society of the epoch. What was the background, the sociohistorical environment like? Who were the writers presented and analyzed? Whose music was played? In answering these questions we have also made our selection reflecting our tastes and beliefs, but with a never ceasing curiosity towards others’ selections.

Székesfehérvár, 1993 December

Péter KOVÁCS

CSONTVÁRY KOSZTKA TIVADAR (1853–1919) EMLÉKKIÁLLÍTÁSA

1963. május 19–október 27.

Csók István Képtár

Rendezte: BODNÁR Éva, KOVÁCS Péter

Megnyitotta: BUJDOSÓ Imre

Katalógus: István Király Múzeum Közleményei D. sorozat, 24. szám (magyar–francia). Előszó: BODNÁR Éva

Írások a kiállításról: BENCZE László „Csontváry Székesfehérvárott” *Kortárs*, Budapest, 1963. szeptember p. 1423–1425.; DÖMÖK Sándor, „A nap színeinek kutatója: Csontváry” *Fejér megyei Hírlap*, Székesfehérvár, 1963. május 19. p. 7.; DUTKA Mária, „Csontváry emlékkiállítás Székesfehérváron” *Magyar Nemzet*, Budapest, 1963. május 25. p. 4.; D. S., „Glorifikálás helyett – avagy kik az egészségesek és kik a betegek” *Fejér megyei Hírlap*, Székesfehérvár, 1963. augusztus 8. p. 5.; (HAVAS) „Csontváry kiállítás Székesfehérvárott” *Népszava*, Budapest, 1963. június 2. p. 7.; „Hétezer látogató a Csontváry-kiállításon” *Fejér megyei Hírlap*, Székesfehérvár, 1963. november p. 3.; FÜLEP Lajos, „Csontváryról – hangszalagon” *Kortárs*, 1963. november p. 1708–1714. (A magnetofon-beszélgést készítette: Tóbiás Áron); KOVÁCS Péter, „Csontváry kiállítás” *Alba Regia*, VI–VII. Székesfehérvár, 1966. p. 141.; KÖRNYEI Elek, „Harmincezernél több látogató a székesfehérvári Csontváry-kiállításon” *Magyar Nemzet*, Budapest, 1963. szeptember 13. p. 4.; PERNECZKY Géza, „Csontváry-kiállítás Székesfehérvárott” *Új írás*, Budapest, 1963. augusztus p. 1005–1007.

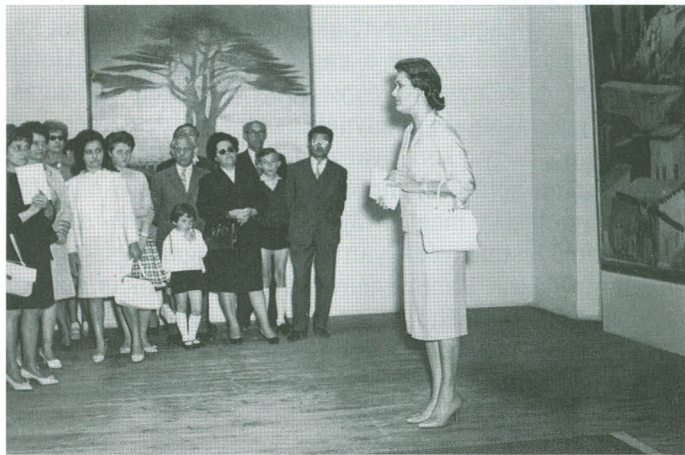
Rég letűnt korok emlékei, messzi keleti tájak vonzották, a Libanon hatalmas hegláncáig zarándokolt, hogy a napisten városának – Heliopolisnak – romjait, a napfényben úszó kopár sziklákat, az évezredes viharokkal dacoló különleges alakú fákat megfesse. A Libanon koronáit: a cédrusokat két olyan festményének választotta motívumául, amelyek különös lényét, magávalragadó, szuggesztív művészetét talán a legjobban jellemzik. *Zarándoklás a cédrusnál Libanonban* a korábbi, *s Magányos cédrus* a címe a későbbinek. Az előbbin fehérköntösű hódolók járnak kultikus táncukat az óriás fa körül, a másikon pedig a hatalmas törzsű fa görcsösen kapaszkodó gyökereivel, előrenyúló, szinte vonagló ágaival magasabbrendű élőlényt sejtet. Mindkét képben magát festette meg – a naiv álmodozót, aki azt képzei, hogy művészetével hódolatra kényszeríti a világot, – a magányos cédrusban pedig egyedüllétének szimbólumát.

Csontváry a „nagy magányosok” egyike, társtalanul járta végig útját. Alkotásai a századvég feszültségekkel teli időszakának, izgalmas útkereséseinek jellegzetes megnyilatkozásai. Festészetünk egyik legérdekesebb egyénisége. Szertelenségre hajlamos lény merész festői effektusokra készítette. Szenvedélyes művészi elhivatottságának érzése patológiás megalomániává fokozódott, mely egyre jobban eltávolította az emberektől. Kora kollektív mozgalmához nem kapcsolódott, különös képeinek különös technikáját és stílusát maga teremtette meg.

Külföldi kortársai közül Henri Rousseau, a vámőr és mesterünk között vonható valamifajta párhuzam, amint erre Csontváry jeles francia méltatója, François Gachot is rámutatott, utalva csodálatos naivitású, friss ihlettségű művészetük, s meg nem értettségük rokon voltára. A kétségtelen hasonlóságok mellett azonban eltérések is hangsúlyozandók, amelyek a francia és magyar művészet sajátosan nemzeti jellegében gyökereznek. A rousseau-i ábrázolás mindvégig – még képzeletének költői magaslatán is – mértéktartó, a francia festészet józansága, tartózkodó fegyelmezettsége lelhető meg benne, mint ahogy Csontváry fényel-árnyékkal átítatott alkotásaiban a nagy, romantikus nekifutások jellegzetesen magyarok. Mindkettőjük művészete azonban a századforduló légkörének naiv expresszionizmusában fogant.



Bodnár Éva, Fitz Jenő, Bujdosó Imre



Bodnár Éva tárlatvezetést tart

Igazi nevén Kosztka Mihály Tivadar, a Csontváry nevet művésznévként vette fel. Huszonhét éves koráig nem is gondolt arra, hogy festővé legyen, s pályája úgy indult, látszólag, mint megannyi hétköznapi emberé. Kereskedő, majd apja nyomdokaiban haladva gyógyszerészetet végez, később jogot is tanul. Midőn saját magának is megmagyarázhatatlan indítékból – 27 éves korában – a gyógyszerész előtti álló, fával megrakott ökrösszeke egy vénypapírra lerajzolta, valami titokzatos sugalomtól ezt hallotta: „Te leszel a föld legnagyobb festője...” Ettől a perctől kezdve mindent azért tesz, hogy festővé váljék. Egy évtizednél hosszabb takarékoskodás után, gyógyszerészét bérbeadva, olyan anyagi függetlenséget biztosít magának, amely lehetővé teszi, hogy csak a festészetnek éljen. Ekkor már negyvenegy esztendő.

Tanulmányait, az akkori magyar szokás szerint, Münchenben kezdte Hollósy Simonnál, kiváló honfitársa magániskolájában, majd néhány hónapig a karlsruhei és düsseldorfi akadémiákra járt, végül a párizsi Julian akadémia növendéke. Párizsba már azelőtt is ellátogatott, hogy a világhírű magyar festővel, Munkácsy Mihállyal találkozzék, akinek a művészetét igen nagyra értékelte. Akadémiai tanulmányai után nem telepedett meg hosszabb ideig sehol sem: úzi, hajtja a vágy, hogy a nagy motívumot megtalálja, hogy a pleinair festést – vagy sajátos kifejezése szerint: „napút” vagy „napszín” festést – megoldja, s műveivel a világ legnagyobb alkotóit, még Raffaelt is felülmúlja. Bejárta a Földközi-tenger vidékét, Olaszországból Szerbiába, majd Görögországba ment, eljutott Egyiptomba, Szíriába, a Szentföldre: mindenütt a nagy élményt hajszolva. Ez a megszállottság lappang *Őnarckép*-ének lebilincselő, kutató tekintetében, ez érződik szárnyaló költészettel, szín- és vonalharmóniákkal teli egyéb alkotásaiban. Egyik méltatója a természet apotheózisának nevezi minden munkáját.

Korai műveinek gyöngyszemei az olasz, dalmát, boszniai kisvárosok vedutái, amelyek finomságukban szinte modern Canaletto-képek. A hazai tájak is megragadó alkotásokra ihletik. 1902-ben festette szűkebb hazája festői fekvésű, hegyektől ölelt kis városának, *Selmecbányának a látképét*, amelynek előterében a természet nyári színpompája az egyszerű parasztnők hajladozásának ritmusával és bukolikus nyugalomával párosul.

„Életnagyságú tájképet” akar létrehozni, hozzájuk külön megrendelésre szöveti a nagyméretű vásznakat. Hatalmas képében, *A Tarpatok völgye a Tátrában*, hódol a Magas-Tátra hegyóriásainak, amelynek gazdag részletezésében is szembetűnő, hogy a kora nyár zöldellő rétyét s üde, harmatos virágait szinte pointillista finomságú ecsetkezeléssel rakta föl. A legjellegzetesebb magyar tájat, az Alföldet, *A viharos Hortobágy* című festményén olyan féktelen színgazdagsággal jellemzi, mely Liszt Ferenc szenvedélyes, romantikus magyar rapszódijához is méltó.

Az élénk-világos és a komor-sötét színek változatossága, a napfény meleg-sárga sugárzásának érzékeltetése igéző

látománnyá avatják *A taorminai görög színház romjai*-t, e páratlanul hangszerelt színszimfóniát. Elhisszük a mester mesélőkedvének, hogy az igazi természeti színjelenségeket festette, nem belső élményeit. A nap ragyogása még erősebb, még jobban tüzel, amikor a *Nagytemplom Baalbekben* legnagyobb, csaknem harminc négyzetméternyi vásznán az ókori napváros rózsaszínű fényben úszó romjait és Baalbek szegényes házait festi meg. Mint emlékirataiban olvashatjuk, erre a városra egy ismeretlen görög hívta fel Damaszkuszban figyelmét, hogy ott a régen keresett nagy motívumot megtalálja. A napisten ősi városának fényei szinte kigyulladnak Csontváry ecsetétől – írja egyik méltatója.

Nemcsak a nap sugárzása, hanem a déli éjszakák fénye, a hold hideg ezüstje is magával ragadja, egy-egy műve szinte az álom és valóság egybeolvadása. Leheletfinom illúziók ezek: *Kocsizás újholdnál Athénben*, *Villanyvilágított fák Jajcéban* s az álomszerű költészettel teli *Sétalovaglás a tengerparton*.

Fanatizmusa mások megszállottságát is megérti, látnoki erővel kelti életre *A Panaszfal bejáratánál Jeruzsálemben* a Messiást várók jajveszékelését, az évezredek fájdalom expresszív erejű kitérését. Csontváry naiv expresszionizmusa igen pregnánsan érvényesül e sokalakos, különleges típusokat érzékeltető festményében. *Mária kútja Názáretben* című képén az alakok összefűzése, a vonalvezetés hullámzó játéka, a kompozíció kitűnő felépítése: remek akkord keleti tárgyú festményei sorozatában.

A naplemente előtti fényben álló *Marokkói tanító* erőteljesen mintázott, szinte szoborszerű mellképével búcsúzott Csontváry a Kelettől, e számára csodálatos élmények tárházától.

Bámulatos teljesítményei, átszellemült természetszerete, varázslatos realizmusa – mégsem hódították meg a közönséget, amikor tizennégy esztendei szakadatlan munkája, vakbuzgó szorgalma eredményét 1907-ben Párizsban, a következő évben Budapesten kiállította. Emberi különlegeségei gúnytáblául szolgáltak, s nagyzási hóbortjait meg-megmosolyogták. A rettenetes csalódás következtében teljesen visszavonult, aszkéta módon élt budapesti műtermében. *Magyarok bejövetele* című kartonja, melyen saját maga ünneplését szerette volna diadalittasan ábrázolni, csak kusza vázlat. Később már nem is festett, festői küldetését szenvedélyes írásaival akarta még igazolni.

Ma már képei igazolják, hogy „napszín” festészete nemzeti művészetünk egészének igen értékes része. Büszkék vagyunk arra, hogy száguldó képzeletének, megszállott lelkének vízióit magunkénak vallhatjuk, s művészetünk történetében az expresszionizmus előfutáraként tarthatjuk számon.

BODNÁR Éva
(katalógus előszó)

KONDOR BÉLA

1964. március 8–31.

István Király Múzeum

Rendezte: KOVALOVSKY Márta

Megnyitotta: PILINSZKY János

Katalógus: István Király Múzeum közleményei D. sorozat, 28. szám (magyar). Előszó: PERNECZKY Géza

Írások a kiállításról: DÉVÉNYI Iván, „Jegyzetek kiállításokról” *Vigília*, Budapest, 1964. május. p. 307–309.; DUTKA Mária, „Kondor Béla újabb munkái” *Magyar Nemzet*, Budapest, 1964. április 8. p. 4.; FRANK János, „Kiállítási napló. Kondor Béla” *Élet és Irodalom*, Budapest, 1964. március 28. p. 9.; KOVÁCS Péter, „Kondor Béla kiállítása” *Fejér megyei Hírlap*, Székesfehérvár, 1964. március 15. p. 7.; KOVALOVSKY Márta, „Kondor Béla kiállítása” *Alba Regia, VI–VII*. Székesfehérvár, 1966. p. 141–142.; RÁCZ Ernő, „Fehérvári képeslap” *Kisalföld*, Győr, 1964. április 4.; PERNECZKY Géza, „Jónás a város falai előtt (1964–65)” in: *Tanulmányút a Pávakeretbe. Magvető*, Budapest, 1969. p. 178–90.



Ismeretlen riporter, Pilinszky János, Kondor Béla, Fitz Jenő



Kondor Béla dedikálja a katalógust

Jónás a város falai előtt – Hálóját foltozó halász – Régi repülőgép – Gulliver és egy törpe – Szerb Krisztus – Ezékiel anyaga bemegy a házba.

Kondor címei oly szép és oly jellemző címek, hogy bevezetőül lehetetlen volt nem idéznem őket. Már magukban is játékoságról és komolyságról vallanak. De milyen játékoságról és komolyságról?

Egy megnyitónak illő rövidnek, nem is vázlatnak, hanem skiccnak lennie. Ez jogosít fel a hangos gondolkodásra.

A művészetnek az a tragikus szakasza, amikor az alapvető meghasonlásból épp a legjobbak a formába emigráltak, mintha valamiféle egyetemes feloldozáshoz, kiengesztelődéshez közeledne.

Ha például Kondor képeit nézem – e képek gyönyörű játékoságát és még szebb komolyságát, mindig az az érzésem, hogy nem valami nagy baj előtt, hanem valami nagy baj után vagyunk már.

Ha művészetben szabadna példabeszédet mondani, azt mondanám, hogy legjobb vihar után, égi háború után játszani. A vihar bezavar a házba, bezár a négy fal közé. Azután ismét mélységes csend lesz. A játszó gyerek kicipeli játékait, vissza a kertbe, a szabad ég alá. S ez a játék sokkalta több lesz, mint eddig volt. Forgásában katartikus komolysággal bennforog újra a kozmikus egész, még akkor is, ha ez a játék továbbra is az éjszaka csendjében folytatódna.

Kondor mintha azon kivételes művészek közé tartozna, ki felismerve és élve a lehetőséggel ismét szabad ég alatt játszik; elmélyülten és komolyan használva szerszámaint, művészetét, ezt az örökhű motollát.

Figyelmét, e kreatívan éber, komoly és virrasztó nagy figyelmet, hadd ajánljam a fiatal szívek szeretetébe. Az ő pontos és odaadó figyelmük a legtöbb, amit művész segítségül kaphat.

Igen: ma itt olyan felismerésekre nyílik alkalom, amiből bár a tompák és csak műveltek kimaradnak, a valódi érzékenység annál több bátorítást nyerhet.

Drága Samu, köszönöm a páratlan alkalmat. Drága barátaim, engedjétek meg, hogy a kiállítást megnyissam.

PILINSZKY János
(megnyitóbeszéd)

FERENCZY BÉNI

1964. május 1–30.
István Király Múzeum

Rendezte: KOVÁCS Péter

Megnyitotta: HUBAY Miklós

Katalógus: István Király Múzeum közleményei D. sorozat, 30. szám (magyar és francia változat). Előszó: KOVÁCS Péter
Írások a kiállításról: DÉVÉNYI Iván, „Ferenczy Béni munkái Székesfehérvárott” *Vigília*, Budapest, 1964. július p. 439.; FRANK Frigyes, „Kiállítási napló. Ferenczy Béni” *Élet és Irodalom*, Budapest, 1964. május 23. p. 8.; KOVÁCS Péter, „Ferenczy Béni új művei” *Művészet*, Budapest, 1964. 8. sz. p. 44–45.; KOVÁCS Péter, „Ferenczy Béni kiállítása” *Alba Regia*, VI–VII. Székesfehérvár, 1966. p. 143–144.; KÖRNYEI Elek, „Ferenczy Béni székesfehérvári kiállítása után” *Magyar Nemzet*, Budapest, 1964. június 9. p. 4.; PILINSZKY János, „Ferenczy Béni új művei” *Új Ember*, Budapest, 1964. május 24.

FERENCZY BÉNI ÚJ MŰVEI

Hét éve, hogy Ferenczy Bényt gúzsba kötözte a betegség. Jobb oldalán megbénult, se írni, se olvasni, se beszélni nem tud azóta. A csapásból, a pusztulásból egyedül tanulatlan bal keze maradt szabadon.

A krízis elültével csak nyomasztóbb volt a gyógyulásával beálló nyugalom, ahogy egy romba dőlt város nyomaszt a napsütésben: kiégett házak, néptelen utcák, összekuszált, üres huzalok... Tudtuk, hogy Ferenczy nincs többé! Szívünk mélyén úgy tekintettük őt, mint egy beteg, szegény gyermeket. Feladtuk őt, és nem hittünk neki.

Akkor történt, hogy szabadon maradt bal kezébe ismét ceruzát fogott. Gyötrődve, ügyetlenül, szakaszosan, de lerajzolt valamit. Pszichiátriai csoda – mondogattuk, s elérzékenyültünk a suta „művön”, mint egy gyerek első próbálkozása felett...

Pedig épp akkor valami egészen más történt már. A halott városban: élete omladékán, érzékeinek romjain újrajelentkezett bizalmas angyala, gyanútlan ihlete. Pillanatra megtorpanhatott, aztán elegendőnek találta azt, ami megmaradt: az árva, tanulatlan bal kezét.

De ez már a múlté. A jelen: a betegség hét esztendejének műveiből rendezett kiállítás. Szobrok, rajzok, akvarellek. A puszta ihlet, az eszköztelen tudás remekei. Maga a balsors, a különös „eset” árnyékba borul e kivételes alkotások fényében. Béni, hol gyűjtötted ezeket a csokrokat?

A legszebbek a virágai: *Sárga dália*, *Margaréták*, *Kék váza*, *Ciklámen*, *Lila virágok*, *Almák I.*, *Almák II.*, *Virág és Golgota*... Az álom ereje, a forrás frissessége tündököl bennük, mint a napfény Van Gogh napraforgóiban.

Erről a kiállításról lehetetlen ma még pontos beszámolót adni. Új műveit lehetetlen kategorizálni, s nagyon nehéz még csak leírni is. Diadalában kísért az „eset”, pedig már – mint alkotó – magasan fölébe nőtt. Anyaga az ember és a művész csodája egyszerre. Jób cserepein tengődve egy nagy személyiség, s egy eredendő nagy művészet forrásvizével ajándékozott meg bennünket.

PILINSZKY János
(*Új Ember*, 1964. május 24.)

FRANK FRIGYES

1965. március 21–április 4.

István Király Múzeum

Rendezte: KOVÁCS Péter, SOLYMÁR István

Megnyitotta: SZENTKUTHY Miklós

(szövege nem maradt fent)

Katalógus: nem készült

Írás a kiállításról: ROMÁN György, „Kiállítási napló. Frank Frigyes” *Élet és Irodalom*, Budapest, 1964. október 3. p. 9.

1965. II. 22.

Dr. Ficz Jenő, Megyei művelődésszervező, Kedves Barátom =

Frank Frigyes kiállításának megnyitását a legmagasabb érveléssel, közönséggel és községgel vállalom.

Öleléssel

Szentkuthy Miklós

*

Dr. Ficz Jenő
művelődésszervező

Kovács Péter
a Képtár gondosa

1965. III. 14.

Székesfehérvár

Örjinte is mily sajnál-
korással értenem Önöket,
hogy a f. hó 21-én Fejér-
váron Szentkuthy Miklós
által megnyitandó kiállítá-
sáson megnyitására nem
jelenhettek meg. Én is 3-4
nyilvánvalóan halandóságtól
súlyos műtétnek kellett
magam alávetnem és így
a kármunkos emlékező
eseménynél csak gondolat-
ban lehettem jelen..

Örjinte köszönettel
Frank Frigyes

FERENCZY NOÉMI (1890–1958) EMLÉKKIÁLLÍTÁS

1965. április 11–május 31.

István Király Múzeum

Rendezte: KOVALOVSZKY Márta, MIKES Ildikó

Megnyitotta: NEMES NAGY Ágnes

Katalógus: István Király Múzeum közleményei D. sorozat, 39. szám (magyar és francia változat). Előszó: KOVALOVSZKY Márta

Írások a kiállításról: F.A., „Fonalak poétája: Ferenczy Noémi” *Nők Lapja*, Budapest, 1965. április 3.; (KÖRNYEI), „Ferenczy Noémi emlékkiállítás Székesfehérvárott” *Magyar Nemzet*, Budapest, 1965. április 13.; KOVALOVSZKY Márta, „Ferenczy Noémi emlékkiállítása Székesfehérvárott” *Művészet*, Budapest, 1965. augusztus p. 47–48.; KOVALOVSZKY Márta, „Ferenczy Noémi és Gulácsy Lajos emlékkiállítása” *Alba Regia, VIII–IX*. Székesfehérvár, 1968. p. 185–186.; PERNECZKY Géza, „Ferenczy Noémi gobelinjei Székesfehérváron” *Élet és Irodalom*, Budapest, 1965. május 1. p. 9.; RÓZSA Gyula, „Jegyzetek kiállításokról” *Népszabadság*, Budapest, 1965. június 3. p. 7.



Kuczka Judit, Nemes Nagy Ágnes

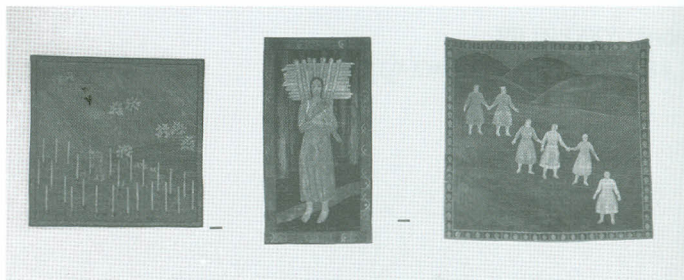
Ferenczy Noémi világa olyan, mintha egy derűs és komoly istenség a tökéletes harmónia pillanataiban teremtette volna; lassan mozduló, nyugalmas mikrokozmosz, amelyben kezes állatok topognak elő, egy suta bájú elefánt, vattagomolyszerű bárányok, mesebelien furcsa madarak. Vesszőnyi növénykéek igyekeznek felfelé a szőlőkarók mellett. Egy álomszerű és mégis reális város háztetői fölött lankás táj vonul. Mandulaszemű, nyugodt és jóakarató emberalakok szorgoskodnak, nem-nélküli férfiak és nők: kőműves guggol apróka házai között, tempós mozgású asszonyok gereblyéznek a domboldalon, s még overallos felvonulói is olyan szelíden sorakoznak elénk, mintha a következő pillanatban valami csendes körjátékba kezdenének egy réten.

Vágy nélküli világ ez, csupán halk nosztalgia tölti be, olyan haloványan, hogy szinte már szét is foszlik, mielőtt még nevet kapna.

Ferenczy Noémi művészete Nagybánya pantheizmusában gyökerezik, abban a természettel való közösségben, természetben való feloldódásban, amely édesapja képeiből is sugárzik. Az első nagy művek kedvesen groteszk, vagy tartózkodóan szelíd alakjai szinte eltűnnek a hatalmas levelek, dzsungelnyei fák, a vidám és jámbor állatok között. Később azonban, páratlanul teljes, egyenletes, egylélegzetű korszakában már övék a szó, mesterségük intim mozdulataival, egy fűszálnak, egy sült kenyérnek, egy házikónak szóló figyelmükkel ők tanítanak a szorgos, tevékeny élet szépségére.

Megható látni utolsó éveinek öreges fáradtságát, látni, hogyan bomlik meg az életmű gyönyörű egyensúlya. Utolsó pillantásunk mégsem ezeknek a tétova mozdulatoknak szól, hanem annak a gyengéd, derűs és költői világnak, annak a zárt, kemény és tiszta embernek, akit Ferenczy Noéminek nevezünk.

KOVALOVSZKY Márta
(katalógus előszó)



képalírás

A SZÁZADFORDULÓ MŰVÉSZETE

A huszadik század magyar művészete 1.

(BADÁR Balázs, BECK Ö. Fülöp, BELMONTE Leo, BÍRÓ Mihály, CSÓK István, CSONTVÁRY KOSZTKA Tivadar, DÉKÁNI Árpád, EGRY József, FARAGÓ Géza, FARAGÓ Ödön, FÉNYES Adolf, FERENCZY Károly, FISCHER Emil, FISCHER Ignác, FÖLDES Imre, GLATZ Oszkár, GOTTERMAYER Nándor, GRIEGL Henrik, GULÁCSY Lajos, HELBING Ferenc, HIBJÁN Samu, HOLLÓ Barnabás, HORTI Pál, HÜTTE Dezső, IVÁNYI GRÜN WALD Béla, JASCHIK Álmos, KISFALUDI STRÓBL Zsigmond, KOZMA Lajos, KŐRÖSFŐI KRIESCH Aladár, KÖVESHÁZI KALMÁR Elza, LIGETI Miklós, SENYEI Károly, LOHWAG Ernesztin, LORÁNFI Antal, MARÓTI RINTEL Géza, MATTYASOVSKY-ZSOLNAY László, MEDNYÁNSZKY László, MIRKOVSKYNÉ GREGUSS Gizella, MORZSÁNYI József, MOSONYI PFEIFFER Hermann, NAGY Sándor, PÁSZTOR János, PERLMUTTER Izsák, PRENOSIL János, RÉTI István, RIPPL-RÓNAI József, RÓNA József, SÁMUEL Kornél, SIMAY Imre, SOVÁNKA István, STRÓBL Alajos, SZAMOVLSZKY Ödön, SZÁRNOVSZKY Ferenc, SZENTGYÖRGYI István, TAFFNER Vidor, TARJÁN Oszkár, TELCS Ede, THOROCZKAI WIGAND Ede, VASZARY János, VEDRES Márk, ZALA György és a Zsolnay-gyár művei)

1965. május 16–július 31.

Csók István Képtár

Rendezte: KOVÁCS Péter, KOVALOVSKY Márta, MIKES Ildikó
Megnyitotta: DÁVID Katalin

Koncert: BARTÓK Béla, Johannes BRAHMS és Claude DE-BUSSY művei, KATONA Ágnes (zongora) és a WEINER-vonósnégyes előadásában – 1965. június 6.

Előadások: NÉMETH Lajos, Nagybánya – június 9., VÁMOSSY Ferenc, A modern építészet kezdetei – június 16., MIKES Ildikó, Rippl-Rónai és a magyar szecesszió – június 23.

Katalógus: István Király Múzeum közleményei D. sorozat. 41. szám (magyar és német változat). Előszó: MIKES Ildikó, SOLYMÁR István

Írások a kiállításról: KOVÁCS Péter, „A századforduló művészete” *Fejér megyei Hírlap*, Székesfehérvár, 1965. május 23. p. 7.; PERNECZKY Géza, „A szecesszió, avagy a magyar »belle époque«” in: Tanulmányút a Pávakerthe. *Magvető*, Budapest, 1969. p. 7–26.; PERNECZKY Géza, „A szecesszió két évtizede. A századforduló magyar művészetének kiállítása Székesfehérváron” *Magyar Nemzet*, 1965. május 20. p. 4.; RÓZSA Gyula, „Jegyzetek kiállításokról” *Népszabadság*, 1965. június 3. p. 7.

Európa-szerte jelentős időszak az a kor, melyet e kiállítás anyaga felölel. Olyan szakasza a művészet történetének, amikor konkrétan formálódik, születik az új, az az új művészet, melyből bontakozik a mi korszakunk, jelenünk stílusa, művészete, modernisége. Mindig izgalmas pillanat ez: egy új szemléletnek, új tartalmi, formai elemeknek és stílusjegyeknek kialakulása. Ebből azután szükségszerűen következik, hogy művészeti nem homogén korszak ez az idő, hazai alakulásunk és az európai fejlődés szempontjából egyaránt. Még jelen van, és uralmi helyzetéért élethalálharcot vív minden idő legfélelmetesebb irányzata, az akadémizmus, amely életképtelen szabályokba foglalja az alkotómunka lehetőségeit, megkötve a művész egyéniségének szabadságát, a korral adekvát tartalom megjelenítésének lehetőségét. Képviselői kultúrpolitikailag fontos pozíciót foglalnak el: kezükben az oktatás, a hivatalos állami apparátus, a zsűri, a kiállítási lehetőségek, és így egyelőn harcra kényszerítik a feltörekvő újat, a fiatal alakuló művészetet.

Ebben az időszakban már Európa egyes részein, így elsősorban Franciaországban, bizonyos mértékig háttérbe szorultak az akadémizmus képviselői, s bár annyi erejük van,

hogy neheztelni tudjanak minden feltörekvőt, de komoly társadalmi erők segítik már az újat. Hazánkban még nem ez a helyzet, és hosszú ideig nem is lesz könnyebb a kibontakozás. A milleniumi Magyarország kultúrájának modern alakulását nem támogatja, csak tudatosan akadályozza minden hivatalos apparátus: a legnagyobb egyesületek, intézmények, állami szervek. Pályázatok, elismerések, anyagi, erkölcsi segítség a retrográd akadémizmust támogatja, injekciókkal tartva életbe ezt a botrányos anakronisztikus kultúrát.

Ebbe az eklektikus szellemi–művészeti életbe törnek be, életeret kérve, polgárjogot követelve azok, akiket e tárlat bemutat: a nagybányaiak, Fényes Adolfék, Ripplék, a később Nyolcakká alakuló modernnek. Ez az idő a magyar művészetben az épater le bourgeois időszaka, amikor vállalni kell, hogy megtámadnak, de mégis meg kell küzdeni a közizléssel, egy hivatalos erővel és apparátussal fenntartott kulturális tévedéssel. És ebben a harcban semmi korabeli segítségre nem számíthatnak, csak arra, hogy a történelem fogja igazolni akaratukat és törekvéseiket. Ezt ma már a történész tudja, mert ismeri azt a hatvan évet, mely annyi értéket bontakoztatott ki a modern magyar művészetben. És tisztelettel adózik az elindítóknak, az újat először vállalóknak. A modern magyar művészet alapjait lerakó mestereket látjuk itt, és vegyük tudomásul, hogy ezek a művek, ezek a művészek, irányzatok, törekvések a ma kortárs művészetének legközvetlenebb hagyományait jelentik. Minden múlt nagy mesterétől tanulni lehet, sőt kötelező. De a ma formai problémáinak megoldását közvetlenül ezektől, az alapokat lerakó mesterektől kaphatjuk meg. Alig néhány évtized alatt válhattak hagyománnyá, mert újat teremtő oeuvre-jük kaput nyitott évtizedek művészete számára. Így tehát ne csak korukat lássuk bennük, hanem azt az esztétikai potenciát, mely elindítani tudta a jövőt.

Ehhez az anyaghoz vezet a kiállítás, gazdagon reprezentálva a korszak képzőművészetét, legjelentősebb ágait. A tárlat egyben sorozatot indít, mely hívatva lesz végigvezetni a XX. század magyar művészetének egészén.

Történetileg, esztétikailag egyaránt jelentős tudományos feladatra vállalkozott a székesfehérvári múzeum ezzel a kiállítás-sorozattal, mely értékeli a század művészeti eredményeit: monografikusan, iskoláiban, irányzataiban egyaránt.

DÁVID Katalin
(megnyitóbeszéd)

VILT TIBOR

1965. június 6–augusztus 21.

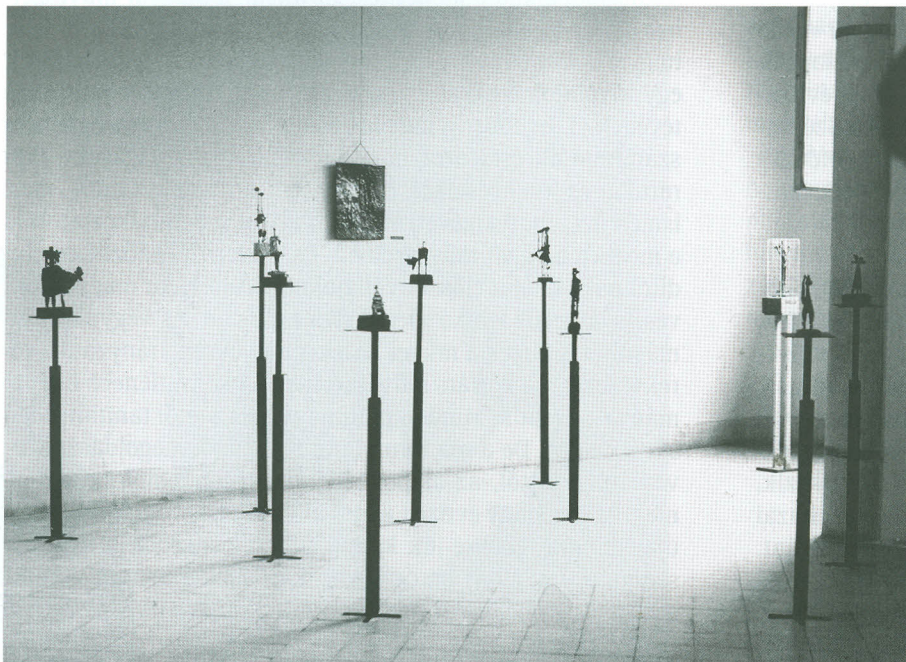
István Király Múzeum

Rendezte: KOVÁCS Péter

Megnyitotta: MAJOR Máté

Katalógus: István Király Múzeum közleményei D. sorozat, 41. szám (magyar és francia változat). Előszó: KOVALOVSKY Márta

Írások a kiállításról: FRANK János, „Kiállítási napló. Vilt Tibor” *Élet és Irodalom*, Budapest, 1965. június 12. p. 8.; KOVÁCS Péter, „Vilt Tibor kiállítása” *Alba Regia, VIII–IX*. Székesfehérvár, 1968. p. 187.; KOVALOVSKY Márta, „Vilt Tibor kiállítása” *Művészet*, Budapest, 1966. február p. 41.; MAJOR Máté, „Vilt Tiborról és művészetéről” (Kiállítási megnyitó) *Magyar Építőművészet*, 1965. 5. p. 54–56.; MEZEI Ottó, „Vilt Tibor plasztikái a székesfehérvári István Király Múzeumban” *Jelenkor*, Pécs, 1965. november p. 1035–1038.; PERNECZKY Géza, „Vilt Tibor kiállítása Székesfehérváron” *Magyar Nemzet*, 1965. június 11. p. 4.; PERNECZKY Géza, „Vilt Tibor művészete” *Kritika*, Budapest, 1965. december p. 34–36.; PERNECZKY Géza, „Groteszk verbunkos” in: Tanulmányút a Pávakertbe. *Magvető*, Budapest, 1969. p. 311–319.; RÓZSA Gyula, „Jegyzetek kiállításokról” *Népszabadság*, Budapest, 1965. július 15. p. 7.



Kiállítási enteriőr

VILT TIBORRÓL ÉS MŰVÉSZETÉRŐL

Vilt Tibort, az embert és a művészt, „közvetlen”-ezelőtti gyűjteményes kiállításán ismertem meg. Akkor, amikor az – egykori – Tamás Galériában, Kmetty János rangot adó kíséretével bemutatkozott a nagy nyilvánosságnak. Csak éppen e „közvetlen”-ezelőtti kiállítás 1929 februárjában esett meg, amióta, bizony, több mint negyedfél évtized telt el. Barátságunk is akkor – fiatalságunk teljében – kezdődött, s tart ma is – erősen fogyatkozó fiatalságunk idején. Alighanem e barátságunk köszönhetem a gesztust, mellyel Vilt Tibor most engem kért fel e második gyűjteményes kiállításának megnyitására.

E második kiállítás lehetőségét azonban nem Budapest, hanem Székesfehérvár kitűnő – művészetértő, művészetbecsülő – (hogy úgy mondjam:) művelődéspolitikusai biztosították Vilt Tibor számára. Azok, akik a Csontváry-életmű bemutatásával olyan folyamatot indítottak el, melynek útirányát azóta több kiállítás is sejtette, ez pedig egész határozottan és egyértelműen kijelöli. S ez az irány nem más, mint – az aktuális és égető művészeti problémák (hagyomány, a realizmus, a funkció, stb. problémái) megközelítési lehetőségeinek, úgy vélem, helyes kitapo-
gatásával, lényegük megérzésével, -értésével, – az állandó, szinte megtorpanás és visszaesés nélküli progresszió iránya. Székesfehérvár érdeme ezért igen nagy e folyamat elindításával, és következetes vite-
lével. A Csontváry-kiállítás diadalmas pesti bevonulása után talán beszélhetek még arról, hogy ez a város – legalábbis a képzőművészetben – kvázi előszobája Budapestnek, mert akit Fehérvár érdemesnek minősít, előbb-utóbb Pest is érdemesnek találja. Ma már azonban bizvást leszögezhetjük, hogy Székesfehérvár – a képzőművészek bemutatásában – legalábbis egyenrangú fórum Budapesttel, akit tehát prezentál a magyar közönségnek, legalább olyan fémjelzést kap, mint amelyet Budapesttől kaphatna. Ha ugyan nem értéke-
sebbet, hiszen az itteni, mennyiségben jóval kevesebb – egyidejűleg egy-két – kiállítási lehetőség komoly minőségi válogatást követel, s e követelést – uti figura docent – ezideig általában jól teljesítették.

A válogatás jelenlegi alanyát, Vilt Tibort, tíz nappal ezelőtt meglátogattam budafoki műtermében, hogy kiállítandó műveit együtt áttekintsem, s hogy művészi életrajzának néhány adatát begyűjtsem, hiszen a pályafutás felvázolása általában része szokott lenni a kiállítási megnyitónak. Ez utóbbinak indokoltságát jelen esetben az is növelte, hogy

hosszú idő történetét kellett volna elmondanom. Miközben azonban Vilt Tibor sorjában, állványra, elém rakta műveit – s bennem egyre sűrűsödött a szorongás, hogy vajon én, a műélvező, tudok-e róluk valamit is, hozzájuk méltót mondani –, a különböző dátumok rögzítésében mutatkozó kisebb-nagyobb nehézségek miatt abban állapodtunk meg, hogy – a konvenciók mellőzésével – nem vázolom fel Vilt Tibor művészi pályafutásának történetét a megnyitó közönségének, s csak arról beszélek, amiről akarok és – főleg – amiről tudok.

Most tehát élve – s talán kissé visszaélve – e megállapodással, olyasmiket próbálok szavakba formálni, amikben – még idejében elvetélt költőhöz illőn – kissé lírai leszek, s amikben az általános érvényűt kereső gondolataim lehetőleg kerülni fogják a konkrétumoknak – az egyes szobrok „magyarázásának” – buktatóit.

Közhelyigazság, hogy az idők változnak, s mi is változunk bennük. Ez a kiállítás, noha nem öleli fel a Vilt-i műteljességét – hiszen szép, fába faragott önarcképével csupán a kezdetet (1926–1927) jelzi, egyébként jórészt az utolsó húsz esztendő legjobb műveit mutatja be –, a folytonos változás, az állandó fejlődés diagramját rajzolja elénk. Emögött a változás-fejlődés mögött azonban elevenen lüktet, működik, hevít és hajt valami, ami változatlan, s ami Vilt Tibor emberi és művészi egyéniségének kezdettől determináló tényezője, ez pedig a teremtő nyughatatlanság. E nyughatatlanság forrásai: hallatlan érzékenysége a plasztikus valóságban rejtelkedő szépségek iránt, a legtávolibb összefüggéseket is felismerni, s összekötni képes lobogó fantázia, és – nem utolsósorban – a látható, tapintható felület mögötti gazdagabb realitás kibontásáért vívott küzdelem önmagát gerjesztő, soha meg nem szűnő szellemi izgalmi. S mert ez az érzékenység, ez a fantázia, ezek az izgalmak csak pillanatokra elégülnek ki – az éppen elkészült műben –, utána újból és újból a keresés, a ráismerés, a feltárás, a kifejezés új kínjai és új gyönyörűségei felé sodorják az alkotót.

Barátságunk gyors kibontakozása is valamiképpen ezzel a nyughatatlansággal függ össze. Vilt Tibor visz magával, 1931-ben, a budapesti Simplon Kávéházba, hol építészek, szobrászok, festők, sőt zenészek is első összejövetelüket tartják. Éspedig azok, akiket az akkori magyar társadalommal egyre inkább szembeesülő elégedetlenségük, és e társadalom kultúrarontó tendenciái ellen egyre inkább keményedő oppozíciójuk hoz össze, hogy a társadalmi és kulturabeli megújulásért művész szakterületeik eszközeivel: elsősorban alkotásokkal vegyék fel a harcot. Előbb a művészet minden ágát, az ágak minden progresszív művelőjét összefogó szövetkezet – mint fedőszerv – gondolata merül fel, melynek realizálását azonban meggátolja a – joggal – gyanakvó cégbírótság. Ezután indul el az a mostmár csupán az építészekre, szobrászokra, festőkre redukálódó művészmozgalom, melyből pár év múlva a Szocialista Képzőművészek Csoportja formálódik ki.

Különösen e kiformalódás befejező szakaszának, a Vasvári Pál utcai kollektív műterem egzisztálásának idejéből emlékszem kettőnk közti hosszú-hosszú beszélgetésekre. Ezek az eszmecserék meglehetősen egyoldalúak voltak: alig követhető, csapongó fantáziálásból és rövid, lelkes igenlésekből szövődtek. Talán mondanom sem kell: előbbieket főleg Vilt Tibor, utóbbiakat én „szőttem” e beszélgetésekbe. Persze ezek-

nek csak az emlékei – ízei, gesztusai, képei – maradtak meg bennem, hiszen az egymást termő, szípkázó ötleteknek, gondolatoknak – köztük például a plasztika köré vonható sok-sokféle alkotási lehetőség gondolatainak – és a rögtön hozzájuk születő, belőlük bomló teóriáknak gazdagságát – tartalmuk szerint – ma már lehetetlen felidézni. Szerencsés dolog, hogy Vilt Tibor ezt a ritka, érdekes és értékes, hőfokban, lendületében irigylésreméltó fiatalemberi magatartását ma – ki hinné – hatvan éves korában is csorbítatlanul őrzi magában. S ez a magatartás – mely a művész saját egzisztenciális érdekeit még a gyakorlat ismert kényszerei ellenében sem, vagy alig hajlandó a mű érdekei fölé helyezni – akkor, amikor művészeink bizonyos rétegeiben az opportunus megalkuvás, a cinikus „bölcesség-magatartás” rontja a művészetet – igen nagyra becsülendő erény.

Hogy e magatartás mögött végülis milyen alapteória, milyen művészetszemlélet működik – nyilvánvalóan állandó mozgása, differenciálódása, újra összegeződése ellenére, úgy vélem – eléggé pontos információkat szerezhetünk Vilt Tibor egy csaknem évtizedes nyilatkozatából.* Egyszerűség okából néhány – kiragadott – mondatát idézném ennek a nyilatkozatnak:

Valamelyik – példaként említett – művének megalkotásában érvényesített módszeréről itt ezeket mondja:

„Ugyanakkor engedelmessé lettem a természetnek, a praktikus célnak és az anyag sugalmazásának, mint azok, akik a gótikus templomok ablakrözsáit csinálták”.

„Szobrászi eszmélkedésem első percétől fogva vonzott a szerkezetesség,** amit a dolgok összefüggésében éreztem és annál inkább érdekelt, minél inkább képzőművész lettem ... Párhuzamosan annál inkább fejlődött ki bennem a természet sokféleségének csodálata is, a készség, a jelenségek mind intenzívebb átélésére. Nagyobb célom nem lehetett és nem lehet, mint hogy a szerkezetesség és a sokféleség harmóniáját, ami a természetben egy pillanatra sem bontható meg, realizáljam a művészetben is, ahol a harmónia igényét, még jó esetben is, legtöbbször a szerkezetesség és a sokféleség kettősségében, harcában kifejező eszközeinek kereséseként – éljük át.”

E két – a nyilatkozat két helyéről kiemelt – idézetet mintegy kiegészítí egy alig kétesztendő cikkben*** idézett Vilt-vallomás: „az alkotási folyamatot elindító vágynak, valóságos pszichokémiai változatokon kell átesnie, hogy anyag, forma, struktúra és tartalom, éltető szellemerő – elemezhetetlen és megtanulhatatlan módon – beletorkolljék a költészetbe. A művészre nem tartozik, hogy eldöntse miként viszonylik az, amit csinál, a műtörténethez. A szerint, ahogyan az idő és a társadalom válogat, a művek vagy karriert csinálnak, vagy aláhanyatlanak és feledésbe merülnek. A művésznek csak az lehet a gondja, hogy intenzív átéléseit, habozás nélkül és képtelen nélkül, azzal a biztonságérzettel és mersszel fejezze ki, hogy jogosan, mert szükségszerűen jár el.”

* Vilt Tibor. Közli Rozgonyi Iván, *Szabad Művészet*, 1956. 9.

** „A szerkezetesség... nem más” – mondja ugyanott – „mint az élmény kapcsán és ... utána jelentkező összes hatóerők komplex kifejeződése és működése.”

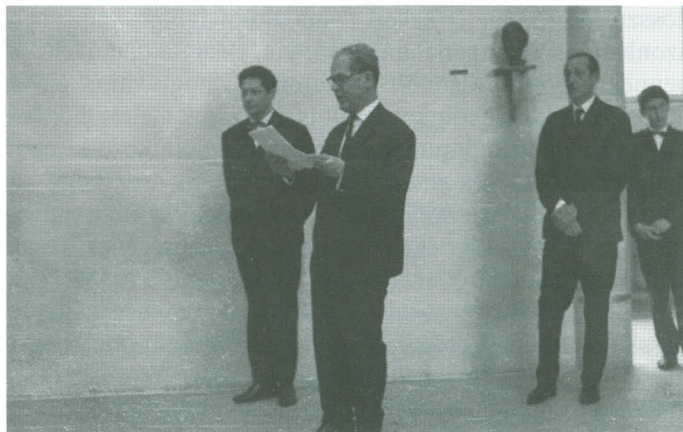
*** Haits Géza: Műteremlátogatás Vilt Tibornál. *Művészet*, 1963. 3. sz.

Mivel az idézetek spontán megnyilatkozásokból valók, nyilván nem minden szavukban, fogalmukban pontosak, mégis – összevetvén mondanivalóikat az itt bemutatott szobrok mondanivalóival – határozottan és világosan felvázolják egyik legjelentősebb és legegényibb szobrászunk szellemi, szemléleti portréját.

A jóértelemben vett spekuláció Vilt minden művének egyik alapvető indítéka – talán a művészi tudatosság legmarkánsabb képviselője művészetünkben –, ez a spekuláció azonban a legmagasabb hőfokon forr egybe az igazi tehetségből fakadó művészi ösztönösséggel – ami létrejöttében szerepet kap a véletlen is, amiről tudjuk, hogy kölcsönösen összefügg a szükségszerűséggel. Vilt – idézett vallomása szerint, – minden művében a sokarcú természeti valóságból indul ki, és valóban, még a legabsztraktabb alkotásai is érzékelhetően hordozzák a konkrét természetélmény vonásait. A „szerkezetesség” pedig, mely – Vilt szavai szerint – pályafutásának kezdetétől vonzotta művei megalkotásában, tulajdonképpen nem más, mint – a huszadik század természettudományokkal szaturált embere számára egyre kevesebbet mondó felületlátvány mögött a gazdagabb valóság látványának (a belső-külső összefüggéseknek) feltárására, megismerésére és megismertetésére, vagyis kifejezésére való szüntelen törekvés. E törekvés valóra váltásában legnagyobb segítség „az anyag sugalmazása”, mert a szobrászat – és minden tárgyformáló művészet – anyagai (itt elsősorban a bronz) nem pusztán passzív eszközei a formák viselésének, hanem, saját belső törvényszerűségeik érvényre juttatásával, aktív részesei a kifejezésnek, fokozói, hatványozói a kifejezés erejének, hatékonyságának. Mindez pedig a praktikus cél elérésének érdekében van – a praktikusság fogalmának legszélesebb értelmezésével, melyben megfér a mindennapi használat, az intim esztétikai öröm, és a társadalom propagálásának „praktikuma” egyaránt.

Természetesen a műalkotás e szemléleti tényezői, feltételei talán sosem ötvöződhetnek egymással a maguk – mondhatni – laboratóriumi tisztaságában, a legtökéletesebb harmóniává. Az alkotómunka folyamán mindenkor az ellentmondások szüntelen harcában jön létre a művészi optimum, e harc végső fázisának anyagba-örökítésével, s alighanem éppen e harc révén telítődik azzal a humánnummal, mely az igazi nagy művészi – mindezeket felismervén – „intenzív átéléseit, habozás és kétely nélkül, azzal a biztonságérzéssel és mersszel” fejezi ki „hogy jogosan, mert szükségszerűen jár el”. Amint ezt Vilt Tibor tette, teszi és – biztosra veszem – mindig is tenni fogja.

MAJOR Máté
(megnyitóbeszéd)



Major Máté, mellette Fitz Jenő, hátul Vilt Tibor és Fitz Péter



A közönség a megnyitón, hátul Schaár Erzsébet



A megnyitó közönsége

KORNISS DEZSŐ

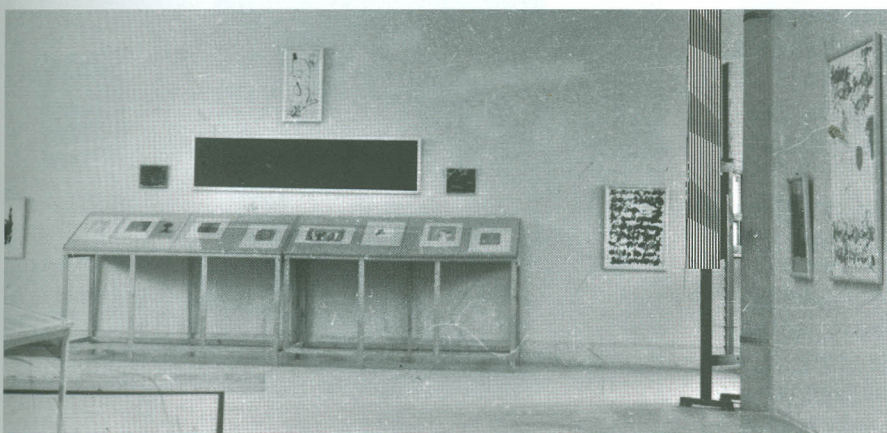
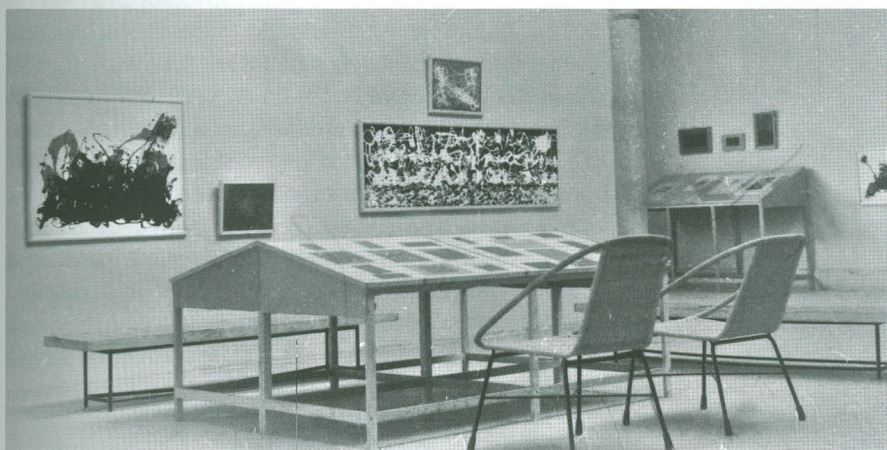
1965. augusztus 29–szeptember 26.
István Király Múzeum

Rendezte: KOVÁCS Péter

Megnyitotta: PILINSZKY János

Katalógus: István Király Múzeum közleményei D. sorozat 42. szám (magyar és angol változat)

Írások a kiállításról: FRANK János, „Kiállítási napló. Korniss Dezső” *Élet és Irodalom*, Budapest, 1965. szeptember 11. p. 8.; KOVALOVSKY Márta, „Korniss Dezső kiállítása” *Alba Regia, VIII–IX*. Székesfehérvár, 1968. p. 187–188.; MEZEI Ottó, „Korniss Dezső képei Székesfehérvárott” *Tiszatáj*, Szolnok, 1966. július p. 559–563.; PERNECZKY Géza, „Korniss Dezső kiállítása a székesfehérvári múzeumban” *Magyar Nemzet*, Budapest, 1965. szeptember 2. p. 4.; SOLYMÁR István, „A Monológ és Korniss Dezső” *Művészet*, Budapest, 1964. augusztus p. 31–33.; UNGVÁRY Rudolf, „Kiállítási napló. Korniss Dezső kiállítása” *Jelenkor*, Pécs, 1966. március p. 253–255.



Kiállítási enteriőrök

Szükségszerűen hézagos és rövid leszek, de igyekszem legalább egyszerűen és világosan beszélni. Megpróbálok nagyjából nyomon követni Korniss művészi fejlődését, s a magam módján megjelölni néhány, legalábbis számomra fontosnak tűnő állomását.

A gyerekekkel kezdeném, valamennyiünk gyerekkorával. Gyerekkorunkban egy olyan intenzív világban élünk, mely semmire sem hasonlít, s a pusztá érvényesség erejével hat ránk. Még nem tanultuk meg a világot nevének nevezni, de épp ez a gyerekkor csodája, mely felér egy passzív teremtéssel.

Később erre a megismételhetetlenül elsődleges világra a hasonlatok rendszere tapad. Mondjam azt, hogy humanizáltuk az istenit? A világra rátapasztottuk szakasztott mását, a valódira egy „mintha-világot”, a teremtésre a valóságot. A képek, a kultúrák végül befalazták az eredetit: azt, amit a gyerekkor kreatív ámulatában láttunk utójára.

Korniss művészetének első mozzalata, hogy leszakította az eredetiről ezt a „mintha világot”, a hasonlítotttól a hasonlatot. A természet megnevezett tájairól a meg-nem-nevezett parcellákra vágott át. Kalligrafikus képein a betűkről leszaggatta a szótári jelentést, hogy egy másik, önkéntelen természetüket érje tetten, a betűk jelentése mögött a betűk mimikáját. Ezzel a mikrokozmosz és makrokozmosz új tájaira érkezett el, a természet szűzi, megnevezhetetlen tájaira. Ember-nem-lakta vidékre. Ahumánus volt e gesztusa? Mégse. Egyrészt azért nem, mert nem rombolni akart, hanem új érvényességeket felszabadítani, másrészt pedig azért nem, mert ezekre az új területekre csakis önmagáról való lemondás útján juthatott el, s van-e ennél emberibb gesztusunk?

Ez volt az első lépése: egy új érvényesség, új természet meghódítása. A természet azonban csak parcellája az univerzumnak, s mint ilyen, mindig különböző marad tőlünk. Ez volt a reneszánsz balfogása is, hogy az univerzumot összetévesztette a természettel. Az egyoldalú spiritualitásból a természetbe menekült a görögök példájára, holott a görögök egyáltalán nem a természet, hanem a mindenség polgárai és szövetségesei voltak.

Ma különben hasonló jelenségnek vagyunk tanúi. A technika leválasztott bennünket a természetről, hogy most a bolygók világában épp a technika segítségével találkozunk ismét vele. Ez azonban a művészetben csak a félreértések számára jelenthet tágulást, s lényegében a természetből a természetbe vezet. A szellem, kellő érzéssel, a természet helyett inkább az univerzumot választja szállásul. Mert az univerzum egy darabja, bármekkora is, mindig természet marad, s tökéletesen más, mint az egész. Van Kornissnak itt egy képe, mely félreérthetetlenül ezzel az egészszel kötelezi el magát. Ez szellemének következő lépése: a természettől az univerzumig. A szertelen résztől az egészsig. Mert, szemben a természettel, az univerzum a mi legszelídebb, legbensőségesebb, legemberibb szállásunk.

A semmi ágán ül szívem,
kis teste hangtalan vacog,
köréje gyűlnek szelíden,
s nézik-nézik a csillagok

– ahogy azt József Attila írta már.

S ezzel elérkeztünk Korniss művészetének harmadik állomásához, melynek lényege a szabadság. Olyan szabadság, melyet csak a legkülönbek tudtak kivívni a maguk számára. Egy régi keleti történet szerint a pusztában élő aszkéta meghallotta, hogy a király nála is szentebb. Elment hát udvarába, hogy tanuljon tőle. Legnagyobb csodálkozására a királyt terített asztal mellett, vidám társaság közepette találta.

Tudom, mit gondolsz rólam, szólt hozzá idő múlva az uralkodó, de tévedsz. Te ugyan mindenedről lemondtál, de ragaszkodol az aszkézisedhez. Én azonban lemondtam a lemondásról is, és szabad vagyok már.

Így jut vissza Korniss egy új érvényességen, egy új természetben, s az univerzum intimitásán át ismét figuratív világunkba. Ahogy a honvágy hozza vissza a sarkvidéki expedíciót. De ebben a visszatérésben ezentúl benne van már a teljes világ, s egyet jelent az elvagyódás és a honvágy, a végtelen terek és a csukott szem, az ember minden esendősége és dicsősége.

És ezzel be is fejeztem mondanivalómat. A teremben remekművek vannak jelen. Ráértek várni, de legalább én nem akarom megvárakoztatni őket.

Engedjék meg hát, hogy a kiállítást megnyitva valamennyiünk nevében köszönetet mondjak Korniss Dezsőnek.

PILINSZKY János
(megnyitóbeszéd)

A NYOLCAK ÉS AKTIVISTÁK KÖRE A huszadik század magyar művészete 2.

(BERÉNY Róbert, BOHACSEK Ede, BORTNYIK Sándor, CZIGÁNY Dezső, CZÓBEL Béla, FÉMES BECK Vilmos, KASSÁK Lajos, KERNSTOK Károly, KMETTY János, MÁRFFY Ödön, MATTIS-TEUTSCH János, NEMES LAMPÉRTH József, ORBÁN Dezső, PÓR Bertalan, SCHADL János, TIHANYI Lajos, UITZ Béla, VEDRES Márk művei)

1965. október 10–december 31.

Csók István Képtár

Rendezte: KOVÁCS Péter, KOVALOVSKY Márta, PASSUTH Krisztina

Megnyitotta: KASSÁK Lajos

Koncert: WEINER Leó és BARTÓK Béla művei a WEINER-vonósnyégyes és SZÚCS Lóránd (zongora) előadásában – 1965. október 10.

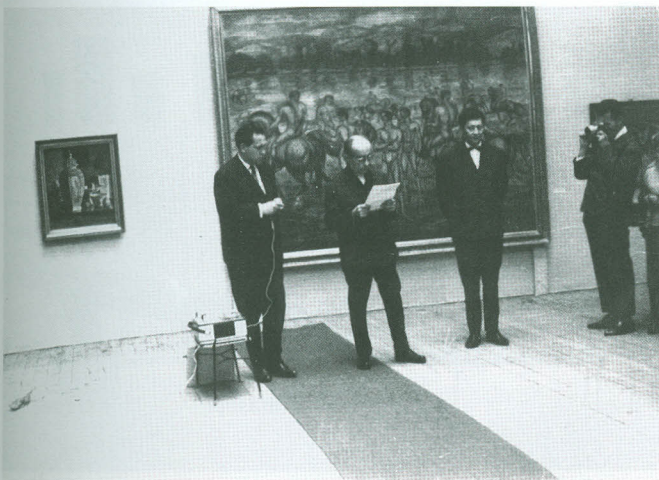
Előadások: DEMÉNY János, Bartók művészi kibontakozásának évei – október 13.; PERNECZKY Géza, A Ma és a Tett köre – október 27.; NAGY Elemér, A Bauhaus – november 10.

Katalógus: István Király Múzeum közleményei D. sorozat, 44. szám (magyar és francia változat). Előszó: PASSUTH Krisztina

Írások a kiállításról: (D.I.), „Képzőművészet. A székesfehérvári »Nyolcak« kiállítás” *Vigília*, Budapest, 1965. december. p. 760–761.; KASSÁK Lajos, „A Nyolcak és Aktivisták Kiállítása. (Megnyitóbeszéd)” *Élet és Irodalom*, Budapest, 1965. október 16. p. 9.; KOVÁCS Péter, „Nyolcak és aktivisták” *Jelenkor*, Pécs, 1966. 1. sz. p. 60–63.; PERNECZKY Géza, „A Nyolcak és aktivisták köre. Kiállítás Székesfehérváron” *Magyar Nemzet*, Budapest, 1965. október 23. p. 4.; PERNECZKY Géza, „A Nyolcak és az aktivisták köre” *Kritika*, Budapest, 1966. április p. 15–24.; PERNECZKY Géza, „A Nyolcak és aktivisták köre, avagy a magyar avantgarde” in: PERNECZKY Géza, Tanulmányút a Pávakerthe. *Magvető*, Budapest, 1969. p. 27–52.; RÓZSA Gyula, „A politikus szépség” *Népszabadság*, Budapest, 1965. október 31. p. 7.



Részlet a kiállításból



Pesovár Ferenc, Kassák Lajos, Fitz Jenő

Nem lehet a feladatom, hogy a következő néhány mondatban átfogóbb művészettörténeti ismertetést vagy mélyreható kritikát adjak a modern magyar képzőművészet két jelentős csoportjáról. Ezt jó néhány, részletekbe menő tanulmányoknak kell elvégeznie. Ezeknek a tanulmányoknak, már rég meg kellett volna születniök, de sajnos, mint sok minddel, ezzel a tartozással is hátralékban vagyunk.

Pedig ahogyan ez a kiállítás is bizonyítja, a Nyolcak és az Aktivisták fontos előrelépést jelentettek és jelentenek ma is kultúránk fejlődésében. Jelentkezésük azokban a bőséges esztendőkből történt, mikor zenénkben Bartók és Kodály, irodalmunkban Ady és Babits bontották ki tehetségüket. Hozzájuk hasonlóan, a Nyolcak első kiállítása is 1911-ben nagy feltűnést keltett, és kemény ellenállást váltott ki az akadémizmus híveiből és a hivatalos felsőbbeségből. Nem akarták

tudomásul venni, hogy ezek az indulatos fiatalok nemcsak a múlt maradványait kívánják elsöpörni, hanem a jövő ábrázatát is fel szeretnék vázolni. Az a nemzedék jelentkezett velük, amely az iskolás szabályokon túl kíváncsian és a saját szemével nézi meg a világot. Útjuk tele volt mesterséges akadályokkal, mégis valóra váltották elképzeléseiket.

És nem voltak gyökértelenek, hiszen a Nyolcak Nagybányáról, modern képzőművészetünk fészkeiből indultak el. Közvetlen elődeik Ferenczy Károly és Rippl-Rónai. Elődeik, de nem mestereik. Már növendékkorukban új utakat kerestek s ha közelebbről még nem is ismerték a világszerte felbukkanó új áramlatokat, sejtették szükségszerű jelenlétüket. Célkitűzéseik a jövő felé mutattak, és saját korszerű igényeik dokumentálására törekedtek. Túlláttak a müncheni naturalista iskolán, s voltak közöttük, akik az expresszionizmus lázas kísérletezőire, mások pedig a kubizmus erősen intellektuális műveire figyeltek fel.

Ez a csoport nemcsak új szakmai változásokat hozott, hanem emberi magatartásuk, társadalmi tudatuk is megváltozott. Nem elégedtek meg a zárt műtermi élettel. Történelmi tény, hogy nemcsak a művészi versengésben, hanem az ország eszmei és politikai harcaiban is részt kívántak venni. Mindannyian érintkezésben álltak a *Nyugat*-tal és az én *Ma* című folyóiratommal, valamint a Szociáldemokrata Párttal, és ezektől a haladó tényezőktől kapták meg fenntartás nélküli elismerésüket.

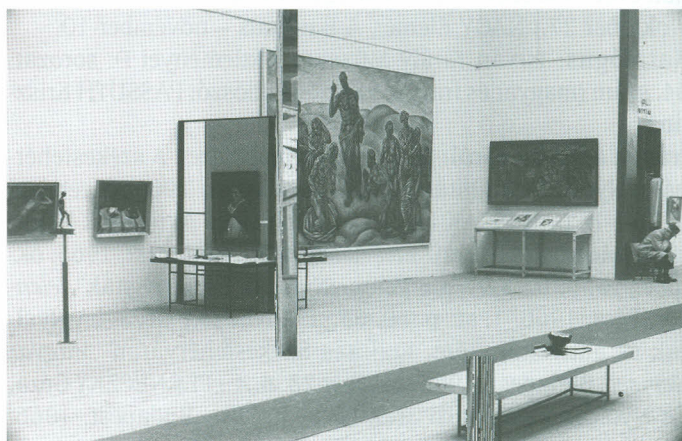
A Nyolcak fellépése tehát társadalmi eseménnyé vált egyrészt, másrészt áttörték képzőművészetünk akadémikus és epigon korszakát.

A Nyolcak után az Aktivisták csoportja következett vakmerő festői kísérletekkel és határozottabb társadalmi szemlélettel. Mestereiket a kubisták és Fauve-ok között találjuk meg, és a kommunisták illegális mozgalmával kerültek érintkezésbe. Nálunk ők jelentkeztek először a konstrukció, az elemi formák és színek új harmonizálásának igényével, és először festettek olyan képeket, amelyek nemcsak ígérték, hanem bizonyították is a régi dolgokkal való szembefordulás szükségességét és lehetőségét. Látták, velem együtt, a gyökeres változások szükségét, és hittek az új értékek komoly jelentőségében. A *Tett* és a *Ma* közölte képeik reprodukcióit és a *Ma* kiállítási termeiben mutatták be támadásokat és elismeréseket kiváltó műveiket. Első kiállításunkat 1917-ben rendeztük. Kezdeményezésekben és eredményekben gazdag életet éltünk, de az igaz, hogy a Nyolcak és az Aktivisták csoportja mindmáig nem kapta meg a művészettörténészek, kritikusok átfogóbb, mélyrehatóbb elismerését. És ez, az értékeket elhanyagoló magatartás nemcsak művészeti életünknek, hanem társadalmunk kulturálódásának is elszomorító jelensége.

Dicséret illeti a székesfehérvári tárlat kezdeményezőit és rendezőit. Ez a város nagy szolgálatot tett már Csontváry műveinek reprezentatív bemutatásával, és nem kevésbé nemes szolgálattétel ennek a kiállításnak a megrendezése is.

Fiatal képzőművészeink fogadják el a Nyolcak és az Aktivisták művészeit példamutató elődöknek.

KASSÁK Lajos
(megnyitóbeszéd)



Részletek a kiállításból

MAGYAR SZOBRÁSZAT 1920–1945

A huszadik század magyar művészete 3.

(ANTAL Károly, ANDRÁSSY KURTA János, BARTA Lajos, BECK András, BECK Ö. Fülöp, BERÁN Lajos, BOKROS BIRMAN Dezső, BOLDOGFAI FARKAS Sándor, BORBEREKI KOVÁCS Zoltán, BORSOS Miklós, CSÁKY József, CSORBA Géza, CSÚCS Ferenc, ERDEY Dezső, ESSEŐ Erzsébet, FERENCZY Béni, FORGÁCH-HANN Erzsébet, GOLDMANN György, HORVAI János, HŰVÖS László, ISPÁNKI József, JALICS Ernő, KERÉNYI Jenő, KISFALUDI STRÓBL Zsigmond, KOCSIS András, LABORCZ Ferenc, LUX Elek, MADARASSY Walter, MAROSÁN László, MEDGYESSY Ferenc, MÉSZÁROS László, MÉHELY Mária, MIKUS Sándor, PÁNDI KISS János, PÁSZTOR János, PÁTZAY Pál, REMÉNYI József, RUMI-RAJKI József, SCHAÁR Erzsébet, SIDLÓ Ferenc, SOMOGYI József, SZABÓ Iván, SZENTESI HIESZ Géza, TAR István, TELCS Ede, VEDRES Márk, VILT Tibor művei)

1966. március 20–május 29.

Csók István Képtár

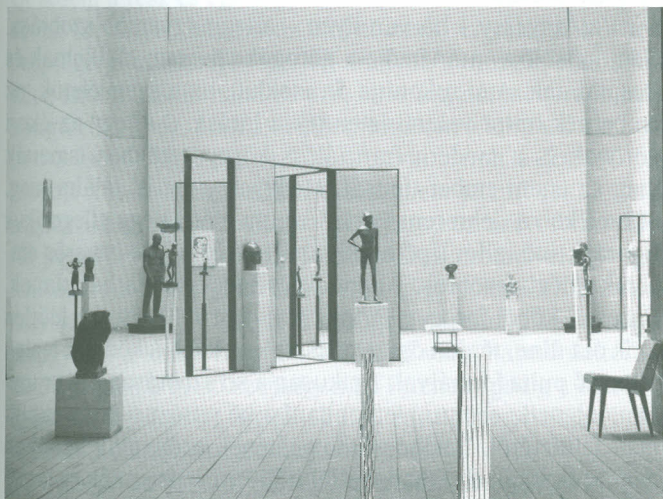
Rendezte: KOVÁCS Péter, KOVALOVSKY Mária

Megnyitotta: SOMOGYI József

Koncert: PROKOFJEV, KADOSA Pál és BARTÓK Béla művei, BODA Eszter (hegedű) HAMBALKÓ Edit (zongora) előadásában – 1966. április 17.

Előadások: KONTHA Sándor, Mészáros és Goldman – április 20.; KOVÁCS Péter, Ferenczy Béni – május 4.; KOVALOVSKY Mária, Bokros Birman Dezső – május 18.

Katalógus: István Király Múzeum közleményei D. sorozat, 45. szám (magyar és francia változat). Előszó: KOVÁCS Péter **Írások a kiállításról:** (havas), „Magyar szobrászat 1920–1945. A székesfehérvári múzeum kiállítása” *Népszava*, Budapest, 1966. március 31. p. 2.; KOVÁCS Gyula, „Magyar szobrászat 1920–1945” *Művészet*, Budapest, 1966. szeptember p. 31–32.; KOVALOVSKY Mária, „Magyar szobrászat 1920–1945” *Fejér megyei Hírlap*, Székesfehérvár, 1966. április 10. p. 3.; PERNECZKY Géza, „Madame sans Gène és köre. Magyar szobrászat 1920–1945. c. kiállítás” *Kritika*, Budapest, 1966. december p. 39–42.; PERNECZKY Géza, „Magyar szobrászat 1920–1945. Kiállítás Székesfehérváron” *Magyar Nemzet*, Budapest, 1966. március 25. p. 4.



Részlet a kiállításból

A magyar szobrászat fejlődésének van egy külső és egy belső vonulata, amelyek szinte már születése pillanatában szétváltak egymástól. Külsőnek nevezném azt, amit mindenki lát és ismer: az utcákat és tereket díszítő szobrok sorozatát, amelyek a múlt század második felétől kezdődően öntöttek el kis- és nagyvárosainkat. Belsőnek a műtermekben folyó munkát, amellyel azonban a társadalom, a közönség legfeljebb a kiállításokon találkozhatott – ha találkozott.

Ferencz István (1792–1856) a XIX. század elején még hiába próbál érdeklődést teremteni a szobrászat iránt. Izsó Miklós (1831–1875) – talán minden idők legtehetségesebb magyar szobrásza – pedig már azoknak a sorát nyitja meg, akik szinte egyedül műtermüknek, önmaguknak, vagy egy szűk értő körnek dolgoznak. Az osztrákokkal való kiegyezés évétől, 1867-től folyamatosan népesülnek be Budapest és a vidéki nagyvárosok terei emlékművekkel. A századforduló idején már kétszáz körül jár szobrászaink száma, s a köztéri szobrok mellett tömegével születnek a portrék, divat lesz gazdag polgárok és mágnások közt egyaránt a zsáner, az akt-szobrászat, és fellendül a temetői plasztika is. De akár köztéri szoborról, akár másról volt szó, a megrendelő mindig ugyanaz a magabiztos dilettáns volt, aki – a kortárs kritikus szavaival – biztos szemmel észrevette egy mentegomb hiányát, de a művészet hiányát nem. Az emlékművekre a hamis pártos – vagy legjobb esetben az akadémikus pózolás –, a kisplasztikára pedig a naturális anekdotázás vált jellemzővé. Csak kevesen voltak, akik felismerve a plasztika lényegét, valóban szobrászok tudtak maradni. A század első két évtizedének legkiemelkedőbb művészei, mint Vedres Márk (1870–1961) Fémes Beck Vilmos (1875–1919) vagy Beck Ö. Fülöp (1876–1945) szinte ösztönösen nyúltak azért a mentőövért, amelyet számukra Adolf Hildebrand gondolatai jelentettek az ízléstelenség és teljes plasztikai bizonytalanság korában. A század vég polgári idilljével, sekélyes érzelmi világával szemben Hildebrand gondolatai a plasztikai formák tisztaságát nyújtották. S ez a tisztaság végső soron nemcsak a formáknak, hanem a tartalomnak is használt. A felismerés, hogy a szobor nem egyszerű mindennapi része, reprodukciója és egyben tartozéka a környezetnek, hanem sokkal inkább anyagának és az alakítás törvényszerűségeinek alávetett végleges megfogalmazása, egy önálló világ, amely bár ugyanabban a háromdimenziós térben van jelen mint mi, mégis több annál, mert végleges – ez a felismerés ad értelmet újra a plasztikának, s telíti a megtisztult formát is új, immár megtisztult tartalommal.

És itt kezdődik mostani kiállításunk korszakának története. A szobrok és fotódokumentációk között megtalálhatjuk a korszak szinte minden jelentős, vagy jellemző alkotójának műveit. A kiállítás a jelenségeket regisztrálja, a tanulmányíró feladata a válogatás, ez pedig szinte szükségszerűen bizonyos igazságtalanságokkal is együtt jár. Fentebb írtam a magyar szobrászat történetének „külső” és „belső” vonulatáról. Itt most elsősorban a belsőről lesz szó, arról, amellyel a közönség az adott időszakban tán ritkábban találkozott, de amelyik mégis fontosabb volt, és mostani távlatunkból nézve is fontosabb dolgokat fogalmazott meg, a plasztika nyelvén.

A korszakunkban is dolgozó régiek közül Vedres Márk érdeme elsősorban talán az alapvetés volt. Az ő firenzei műtermében értette meg igazán a szobrászat lényegét Beck Ö. Fülöp is. Vedresnek a szó mindennapi értelmében nem voltak tanítványai, de munkássága mégis példa volt. A következetesség példája. A múlt század kilencvenes éveiben a rodini impresszionisztikus szobrászattól indult, hogy aztán a legkövetkezősebben járja végig a hildebrandi utat, a plasztikai formák tisztaságának útját. Az ember, az emberi test Vedres művészetében nem érzelmek vagy szociális tartalmak, hanem sokkal inkább plasztikai szimbólumok hordozója, olyankor is, amikor pedig kifejezetten valami tevékenység (látszólag) az ábrázolás tárgya. Kalapáló férfiaktjai, fürdőző női csupán egy mozgást végeznek, egy szobrászilag megfogalmazható mozdulatot, mégis, szinte alkotójuk szándékától függetlenül tiszteletet ébresztenek a munka, áhítatot az emberi test szépsége iránt. Ő tiszta lapot teremtett, steril levegőt, amelyben már lehetett másoknak is dolgozni, amelyben lehetőség nyílt az új alapvetésekre.

Beck Ö. Fülöp művészete már korántsem ilyen steril. Bár mindig tartja magát a szobrászi zártság, szigorúság, építményes rend követelményeihez, aktjai, domborművei, plakettjei mindig elsősorban a hús-vér embert ragadják meg érzelmeivel, gondolataival és eszméivel együtt. Vedressel ellentétben nem a kész mű jut el önkéntelenül arra a fokra, hogy a puszta plasztikai harmónián kívül egyéb mondanivaló hordozójává is válik, hanem eleve ennek az egyébnek ad szobrászi megfogalmazást. Szép példája ennek, korszakunkban alkotott egyik főműve, a *Fellner-síremlék* (1932). „Egy apa bevezeti fiait az életbe” – így fogalmazta meg Beck Ö. elképzeléseit a szoborról. A háromalakos bronzkompozíciót ez az érzelmi fűtöttség teszi élővé. Apa és két fia egymás kezét fogva, enyhe kontraposztban állnak. Az egész mű szinte illusztrációja lehetne a hildebrandi reliefsképzés elvének. Ha megállunk előtte és figyelmesen nézzük, a mozdulatlanágban egyszerre észrevesszük azokat a halvány, a napsütötte víz felszínén átfutó, leheletnyi hullámokra emlékeztető mozgásokat, amelyek a két szélső figurától indulnak középre, s ott megtorlódva ismét a szélek felé. Gesztikuláció, látványos pózok nélkül a legmélyebb emberi érzelmeket kelti fel ez a szobor.

A századforduló éveiben nő fel, a tizes években jelentkezik először, s a húszas években bontakozik ki az a nemzedék, amelyik aztán munkásságával hosszú időre meghatározza a magyar szobrászat fejlődését. Legmarkánsabb egyéniségek Medgyessy Ferenc (1881–1958), Ferenczy Béni (1890–), Pátzay Pál (1896–) és Bokros Birman Dezső (1889–1965), akik nemcsak mint alkotók, hanem mint egy-egy útnak talán legjellegzetesebb képviselői és elindítói is fontosak.



Részlet a kiállításból

Medgyessyvel és Ferenczy Bénivel kapcsolatban egyaránt Maillolt, Despiaut és a görög szobrászati szokás emlegetni, s nem is alaptalanul. Ennek ellenére nagyon is különböző művészetük.

Medgyessy – ha van ilyen – a legmagyarabb szobrász. Nem másolója, utánérzője a görögöknek, sem Maillolnak és Despiaunak. Ami rokonítja őt azokkal, az a szemléletük: az embernek, mint valami istennek a látása. S ahogy az ókori görögök és a modern franciák is környezetükben ismerték meg az isteni ember típusát, Medgyessy ezt itt találta meg. Síremlékei, a debreceni Déri Múzeum előtti négy allegorikus figurája, ülő, álló, lépő alakjai mind élő, szinte ismerős emberek. Mégis szobrok. Állandók és megváltoztathatatlanok. Haraszi kőből faragott *Pihenő lány*-a (1933) mintha időtlen idők óta ülne, térdén összekulcsolt kezekkel, a könnyű leplen áttetsző puha formáival. Tipikusan a kő szobrásza. Ha bronzban dolgozik, sem tud lemondani a kő porózus, érdes tapintású felületéről. Földhöz kötött istenek ezek, akik azonban nem is akarnak elszakadni a földtől. Parasztistennők egészséges erotikájú aktjai is. Földszagú a Győrbe szánt, de csak mostanában felállított *Szt. István lovas szobor* is. És mégis mind mennyire előkelő, mennyi természetességgel és magától értetődőséggel foglalja el helyét a világban, szakítja ki önálló, egyedül teret a mindennapok világából. Ha Medgyessy történetesen író lett volna, bizonyára épp oly nehéz lenne műveit idegen nyelvre fordítani, mint barátját, Móricz Zsigmondét.

Mert – többek között – ez az a plusz, amit Maillolék művészetéhez ő hozzátett. Medgyessy munkássága nélkül nem szegényebb lenne a magyar szobrászat, hanem egyszerűen nem lenne. Szilárd, mozdíthatatlan tömegének vonzása van, s ez irányt ad a körötte lévő mozgásnak. Akaratát, kifejezőmódját nem kényszeríti senkire, de nem lehet őt tudomásul nem véve dolgozni.

Medgyessy magától értetődő természetességgel találja meg a témát, s hozzá ösztönösen a szobrászi kifejezés formáját. Szobrai úgy állnak előttünk, mintha mindig lettek volna. Medgyessy csak felfedezte őket.

Ferenczy Béni sokkal inkább tudatos alkotó. Gyermekkorától kezdve a művészetek levegőjében élt. Apja, Ferenczy Károly a nagybányai festőkolónia egyik vezéralakja, az első mestere. Majd külföldön, Itáliában, Münchenben, Párizsban tanul. Mesterei közt találjuk 1912-ben Archipenkót is. Korai műveiben már megfigyelhetjük kettős törekvéseit: az érzelmi fűtöttséget (az alkotó bensőséges viszonyulását a tárgyhoz) és a szobrászat építményes rendjének tiszteletét. 1919 után emigrálni kénytelen, s csak a harmincas évek közepén tér vissza véglegesen hazájába. Mégis oeuvre-jének egésze elszakíthatatlan része a magyar művészettörténetnek. Hatása alól nemcsak a kortárs nemzedék nem tudott kitérni, de sok tanítványa, követője van napjainkban is.

A húszas években a kubista törekvések hatása alá kerül. Szobrai ekkor fába faragja, kihasználja az anyag természeti adottságait. De a kubizmus nem elégti ki. A benne élő embereszmény szűknek érzi a tört formákban rejlő kifejezési lehetőségeket. A kubizmuson át az expresszionizmusig, majd a klasszicizmusig jut el a harmincas évek közepére. Ekkor válik Maillol és Despiau formai rokonává. – Vajon visszalépés ez? Ha a modern művészet történetét, mint a változó és mindig új forma történetét nézzük, talán igen. De ha a modern művészet egyben kvalitás-fogalmat is jelöl, akkor nem. Ferenczynek kitűnő iskola volt a kubizmus, de csak iskola. Őt sosem a rész és egész problémája, az emberi test felépítésének törvényei, hanem az ember maga izgatta. A női test szépsége, a kamaszfiú fejletlen arányai, a mozgás plasztikus képe csak a felszín nála. Persze, ez is fontos, mert ez is hozzátartozik ahhoz, amit az emberi fogalom jelöl. De ő elsősorban a csodát látja benne, azt a csodát, amit a feszülő bőr mögött a testben az érzelmek, a szellem jelentenek, s ezt a csodát akarja megvalósítani. Medgyessy az adott föld emberét jeleníti meg, egy típust fájdalommal, örömeivel, pihenés közben, munkában, harcban. Ferenczy a humánus mindenkori belső lényegét keresi, a görögök harmóniájának titkát. Medgyessy a külső világból, s a külső világ harmóniáitól indul, s megleli a belső szépségeit is. Ferenczy pedig a belsőből építkezik, s fedezi fel egy mozdulat, egy női test báját, a belső rendnek a külsőben való megvalósulását.

Ebben áll hát művészetük hasonlósága s egyben különbsége is. Az egyik rátalál, a másik felkutatja az általa lényegnek érzett dolgokat.

Pátzay Pál korai művei a tizes években még az expresszionizmus hatását mutatják. Később azonban, mint Ferenczy Béni, ő is a klasszikus harmónia híve lesz. Mindent tud, amit egy szobrász a plasztikáról egyáltalán tudhat. Kisméretű figurái, portréi, vagy monumentális alkotásai egyaránt kristály-

tiszta, áttekinthető és nyugalmas szerkezetek. Mégsem embertelének, csak objektívek. Nemcsak az anekdotázást, hanem az érzelmeket is száműzte szobrai világából. Barátjáról, Bernáth Aurélról mintázott portréja (1928) valóságos építészeti remekmű. Ahogy egy jó épületnek van egyénisége, úgy van ennek a szobornak is. Pátzay megismertet tárgyával kívül és belül; pontos anatómus, kitűnő pszichológus és ragyogó építész: de hűvös gondolkodó, aki nem ismeri az indulatok hevét, az érzelmek forrását. Nem isteníti az embert, hanem levetkőzteti és megmutatja. Legjellemzőbb példája ennek a székesfehérvári huszárszobor (1939), – amely szinte véletlenül született meg a korszak hamis pátoszú háborús emlékműveinek unalmas sorozatában. (Ugyanilyen véletlen, hogy az előszó elején emlegetett „belső” vonal művészei közül mások is, mint Beck Ö. Fülöp és Medgyessy Ferenc is hozzájutottak néha egy-egy monumentális feladathoz.) Hűvös harmónia, szigorú építményes rend, dekoratív egység, ló és lovas testének szobrászi objektivitással fogalmazott, erotikától, hősiességtől és egyáltalán minden érzelmtől mentes ábrázolása teszik kompozícióját valóban emlékművé.

Egészen külön úton jár a korszak negyedik meghatározó egyénisége, Bokros Birman Dezső. Büszke és kínzó önismeret, szenvedés és harc művészetének belső jellemzői. 1927-ben mintázott önarcképe derűs nyugalommal és magabiztossággal néz előre. Közel áll még ehhez a világhoz a *Don Quijote* megnyúlt alakja (1930) is, de az arc már fájdalomtól torzul, s a szobrok eddig sima felülete is nyugtalanná válik. A kor szociális problémái vezetnek Bokros Birmant az expresszionizmus útjára. Az emberi test számára nem a szépség, hanem a fájdalom hordozója. *Napbanéző bányász*-a (1941), *Útburkoló*-ja (1943), *Rokkant katoná*-ja (1942) a plasztika nyelvén tiltakoznak az embertelenség ellen. Néha tud nevetni is, de akkor is csak groteszkül, elhúzva a száját (*Madame sans gêne*, *Scheiber Hugó*). Megbontja, zilálttá teszi a bronz felületet, felismerhetetlenül torzzá az embert, de mindig megőrzi a szobor szerkezeti rendjét, téri egységét. Emberközeli a művészete, pedig nem is az embert magát, hanem csak azt, ami az embert megnyomorítja, ábrázolja. E négy szobrász négy utat jelez, s kortársak, vagy a mellettük felnövő fiatalabb nemzedék ezekből válogat. A legjobbak persze nem egyiket vagy másikat másolják, – ilyen is akad, főleg az utánuk jövő második nemzedékből – hanem felhasználva művészetük tanulságait alakítják saját útjukat.

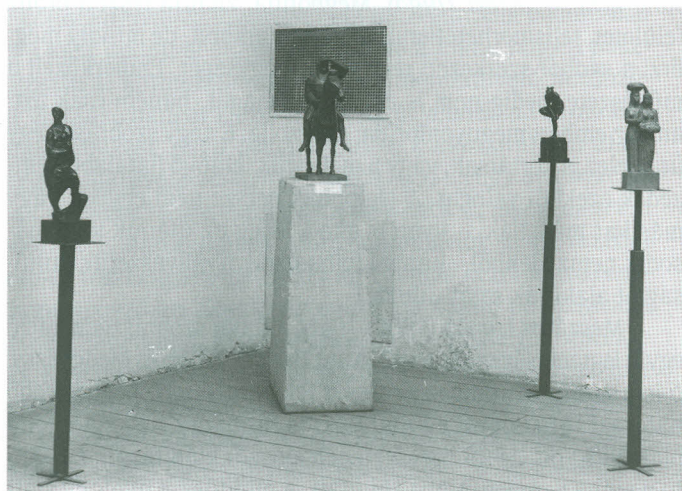
Mészáros László (1905–1946) a fiatal szobrászgeneráció egyik legtehetségesebbje volt. Mint Beck Ö. Fülöp és Medgyessy, ő is a monumentális szobrászat felé vonzódott. Legnagyobb hatással rá is – mint a fiatal Bokros Birmanra – az egyiptomi plasztika volt. 1928-ban szerepelt először kiállításon, s 1936-ban már a Szovjetunióba emigrált. A mindössze nyolc év alatt jelentős művek sorozatát alkotta idehaza is. Súlyosan formált, mély emberismeretet eláruló portréi, expresszív erejű kiplasztikái mind sejtetik benne a monumentális szobrászt. 1930-ban mintázta egyik főművét, a *Tékozló fiú*-t. Az egynézetre komponált, életnagyságú figura Mészáros szobrászatának minden jellegzetességét magán viseli. Az izmos, mezítelen felsőttestű, bőgatyás parasztfiú leeresztett karokkal, mozdulatlanul áll. A kompozíció elrendezése a teljes szimmetriára épül. Nemcsak a jobb és bal oldal, hanem az alsó és

felső rész is csaknem tökéletesen megfelel egymásnak. Ez kölcsönöz a szobornak olyan – szinte már elviselhetetlen – statikusságot, amely már az ellentétébe csap át, s dinamikájával minden teret képes elönteni.

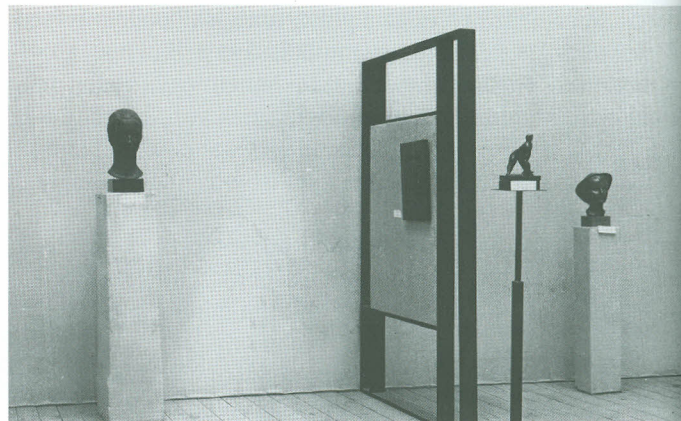
Mészáros tagja volt a Szocialista Művészcsoporthoz, s Ustor álnéven dolgozott az illegális Kommunista Pártban is. A művészcsoporthoz másik kommunista, később mártírhalt tagja Goldmann György (1904–1945) volt. Monumentális hatásra törő, sommásan mintázott szobrai új szint hoztak művészetünkbe. Kiállításunkon drámai erejű, életnagyságú munkásszobra bizonyítja, hogy mekkora veszteség pályájának torzóban maradása.

A harmincas évek közepén találja meg egyéni hangját a fiatal generáció egyik legjobbját, Vilt Tibor (1905–). Megnyúlt testű, nyugtalan mintázású figurái először mintha Bokros Birmant idéznék. De míg Birman szobrai minden látszólagos mozgalmasságuk ellenére is statikusak, Viltéi éppen ellenkezőleg: a karok és lábak vízszintesei és függőlegesei, a test ideges kontúrjai közé zárt térből robbanásig feszült energiák készülnek kitörni. Vilt – s a hozzá sokszor nagyon hasonló Forgách Hann Erzsébet (1897–1954) művészetében fedezhetjük fel először ismét a mozgásnak azt a dinamizmusát, expresszív erejű ábrázolását, ami először a múlt században, Izsó Miklós táncoló parasztfiguráiban bukkant fel.

Medgyessy Ferenc hatása alatt indult pályáján Kerényi Jenő (1909–), akit ekkoriban főleg a kőszobrászat érdekelt. Hamar rátalált ő is egyéni stílusára, bár ekkor még – a későbbi festői fény-árnyékok hatására építő szobrász – a szigorú, zárt, súlyos formálású plasztika híve volt. Medgyessy nyomdokain halad a fiatal András Kurta János (1911–), az 1910-ben született Tar István is. Pátzay Pál hűvösebb, intellektuális művészetével rokonok Mikus Sándor (1903–) korai kisplasztikái.



Részletek a kiállításból



Festőnek indult, s csak a harmincas években kezdett szobrászattal foglalkozni Borberek Kovács Zoltán (1907–) és Borsos Miklós (1906–). Borsos szinte pillanatnyi tétovázás nélkül talált rá saját útjára. Kemény bazaltból faragott, a kő anyagát és adott terét kihasználó, szükséztől és mégis nagyon kifejező fejei, a negyvenes évek elején keletkezett, kalapált rézdomborításai már akkor a legjobbak közé emelik. Ha elődjét keressük, talán Medgyessy magyarsága, az anyagszerűség iránti hallatlan érzéke, valamint Ferenczy magasrendű emberszeretete ötvöződnék művészetében Pannónia antik szellemével, és a kortárs Európa formailag is legmodernebb törekvéseivel.

Korszakunkban induló sok tehetséges fiatal művészete csak 1945 után bontakozik ki, mint – hogy csak néhányat említsék – Laborcz Ferenc (1908–), Somogyi József (1916–), Szabó Iván (1913–) és Schaár Erzsébet (1912–) szobrászata.

Meglepő dolog végignézve e 25 év magyar szobrászatán, hogy abból szinte teljesen kimaradtak az elvontabb irányzatok képviselői. Akik magyarok – mint Csáky József, Beöthy István, vagy Kemény Zoltán – ezt a világot választották, már korábban elszakadtak hazánktól, s Barta Lajos (1899–), aki most is köztünk van, ekkor még nem jutott el a nonfiguratív irányzatokhoz.

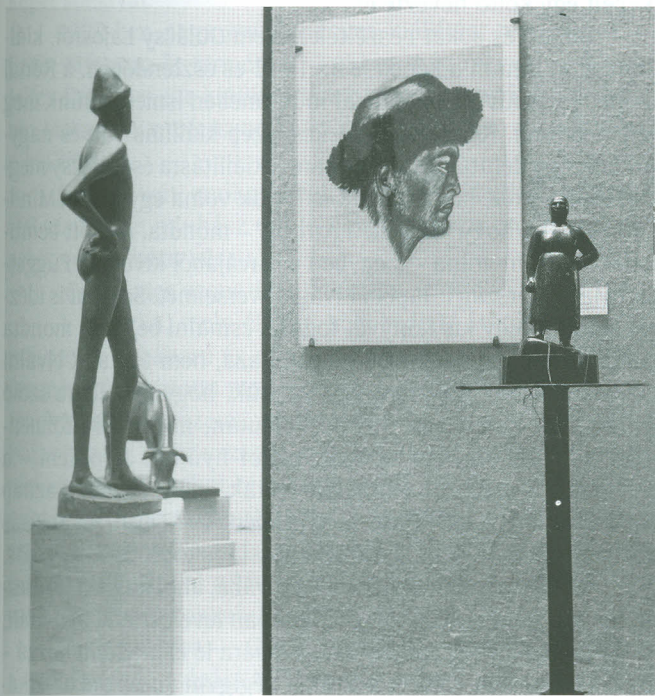
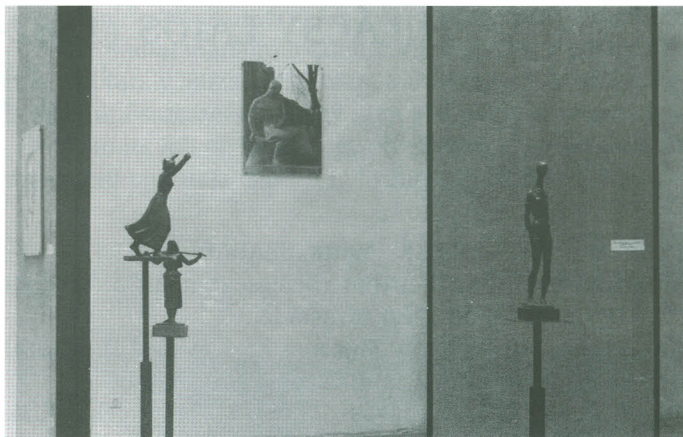
A századforduló édeskés, anekdotizáló zsánerei Vedres Márk, a Beck-testvérek, majd az utánuk jövő nemzedék felismerése után többé nem jelentettek komoly veszélyt szobrászatunk számára. Annál inkább a valódi plasztika fegyverzetében fellépő úgynevezett római iskola, amely korszakunkban alakult ki, s jutott vezető szerephez a hivatalos állami és egyházi megrendelésekben. A római iskola építészetben, festészetben és szobrászatban egyaránt az eklekticizmushoz való visszatérést jelentette – mindössze azzal a különbséggel, hogy szigorú elvi alapokon választotta ki egy-egy feladathoz a megfelelő stílust. Így születtek tömegével a neoromán, neogót, vagy neoszír épületplasztikák, a nyers erőt minden emberi tartalom nélkül hangsúlyozó, klasszicizáló háborús emlékművek, a kor hamis szimbólumait és vágyait kifejező köztéri szobrok. A fajiság gondolata, nacionalizmus, retrográd történelemszemlélet ügyesen csomagolva öröklétűnek tűnő plasztikai formákba. – Nehéz volt a művésznek ez elől kitérnie, mert nemcsak a megbízások, az ösztöndíjak, hanem az – akkor

komolynak tűnő plasztikai és gondolati elvek is efelé vonzó-
ták. Nem csodálkozhatunk hát a sokszor zsákutcába futó fia-
talokon, s különösen nem akkor, amikor olyan mesterek is,
mint Pátzay Pál sem mindig vették észre a buktatókat.

A kiállításon – mint a katalógus is mutatja talán – a
hely adta lehetőségekhez képest igyekeztünk minél teljeseb-
ben képet adni a korszak magyar szobrászatáról. Az 1870-
ben született Vedres Márktól az 1916-ban született Somogyi
József-ig és Marosán Lászlóig vagy Horvai János *Furulyás* c.,
a századforduló ízlését idéző művétől Mészáros László ezzel
csaknem egyidőben készült *Határnéző*-jéig szinte minden ko-
rú és rangú művészt bemutatni. A kiállítás regisztrál; s a rö-
vid tanulmány válogat. Szükségszerű, hogy ez igazságtalan-
ságokkal is jár. Kimaradt sok nagytehetségű szobrász, és ki-
maradtak az akadémikusok is, köztük olyan nevek is, mint
Kisfaludy Stróbl Zsigmondé. Nem semmibe vevése ez mun-
kásságunknak. Ha egyszer végre megszületik a XX. századi
magyar szobrászat monográfiája (a XIX. századét sem írták
még meg!) akkor bizonyára bő teret kap az ő művészetük is.

De itt és most azt szerettem volna elsősorban kiemelni,
amiről úgy gondoltam, a legfontosabb önmagában és a leg-
fontosabb a magyar művészet és szobrászat történetének fő
ágában.

KOVÁCS Péter
(katalógus előszó)



Részletek a kiállításból

GULÁCSY LAJOS (1882–1932) EMLÉKKIÁLLÍTÁSA

1966. május 8–június 26.

István Király Múzeum

Rendezte: KOVALOVSKY Márta, SZABADI Judit

Megnyitotta: KELETI Arthur (Betegsége miatt a szöveget SZINTE Gábor festőművész olvasta fel.)

Katalógus: István Király Múzeum közleményei D. sorozat 47. szám. (magyar–francia) Előszó: SZABADI Judit

Írások a kiállításról: (havas), „Gulácsy Lajos emlékkiállítás Székesfehérvárott” *Népszava*, Budapest, 1966. május 8. p. 7.; FENCSEK Flóra, „Gulácsy – egyelőre útiköltséggel. Itália elborult szerelmesének” *Esti Hírlap*, Budapest, 1966. június 25.; KÁDÁR Zoltán, „Gulácsy kiállítás Székesfehérváron” *Fejér megyei Hírlap*, Székesfehérvár, 1966. július 3. p. 8.; KELETI Arthur, „Giottó jó utóda” *Élet és Irodalom*, Budapest, 1966. május 21. p. 6.; KOVALOVSKY Márta, „Ferenczy Noémi és Gulácsy Lajos emlékkiállítás” *Alba Regia, VIII–IX*. Székesfehérvár, 1968. p. 185–186.; n.n., „Gulácsy–kiállítás készül. Keresik lappangó műveit” *Magyar Nemzet*, Budapest, 1966. február 23. p. 4.; PERNECZKY Géza, „Gulácsy Lajos emlékkiállítás Székesfehérvárott” *Magyar Nemzet*, Budapest, 1966. május 18. p. 4.; UNGVÁRI Rudolf, „Két dunántúli emlékkiállítás” *Jelenkor*, Pécs, 1966. augusztus p. 745–748.

Gulácsy Lajosnak mindössze 15 esztendő adatott meg, hogy dolgozhasson, hogy kibonthassa művészetét, s e másfél rövid évtized alatt több tárlatra való képet hozott világra. Még a Zerge utcai reáliskola tanulója volt, amikor beküldte a Műcsarnokba egyik festményét, amelynek a „Szerénység laka” címet adta. Nagy volt a meglepetés, amikor kiderült, hogy egy 17 éves diák alkotását tartotta a zsűri kiállításra érdemesnek. Már ezidőben is nagyszerűen rajzolt, s apja úgy határozott, hogy bukásra álló fiát kiveszi az iskolából és művésznek neveli. Be is íratta a Mintarajziskolába, ahonnan azonban tanárai – Balló Ede és Lórányi Antal – csakhamar eltanácsolták. Egyedül Székely Bertalan ismerte fel tehetségét. Kéziratos Gulácsy-életrajzomban felemlíttem, hogy Gulácsy milyen tisztelettel, s a legnagyobb rajongással emlékezett meg mesteréről, egyik festményével kapcsolatban, amelynek „Dombvidék” volt a címe, – ezeket jegyezte fel Székely Bertalanról: „Lelkes szeretetével és leonardo tanácsaival segítette a kép befejezéséhez, s végül azt mondta: egyetlen hivatalos, beiktatott növendékem sem nyújtott annyi gyönyörűséget, mint maga, kedves fiam; – majd a felhőkre mutatott és a kis képecske hátterére, s ezt a pár feledhetetlen szót ejtette ki Nagymesterünk ajka: „itt a zseni csillan meg.” – Tulajdonképpen Székely Bertalan e mondatát kapta Gulácsy Lajos művészi útravalóul.

Hogy otthagya a Mesteriskolát, a Nemzeti Szalon kiállításán tűnt fel két képével, egyiket sikerült is eladnia, s ennek árából, meg a család segítségével összekapart kis összeggel 1902 telén elindult Rómába, ahol az „Örök Város” legszegényebb negyedének egyik utcácskájában, a Via de Coronarin vett ki szobát. Ebédjét előre is kifizette, ami havi 9 koronát tett ki. De ebédjét gyakran vacsorára ette meg.

Gulácsy – Signor Luigi – nagyszerűen érezte magát Róma szegényei között, s szeretettel rajzolgatta őket, az utca lakóit, az érdekesebb alakokat, a kis osteriák ivóit és falatozóit, s kis lakásából belátogatott az innen pár lépésre lévő gazdag monumentumokkal teli Rómába, naponta elzarándokolt imádtott Raffaellja hatalmas affrescoihoz a Stanzák termébe. De akármilyen szűkösön is élt, kis pénze nem tarthatott sokáig, s néhány rövid hónap múltán haza kellett indulnia. S ő minél előbb vissza akart térni Rómába – mert örökre beleszeretett Itáliába, s itt ébred valójában önmagára, s hivatására: „anche io sono pittore” – „én is piktor vagyok”.

Későbbi tanulmányi útjai során – akármilyen nehezen is teremtette elő a szükségéseket – évente termékeny hónapokat töltött Itália kisebb-nagyobb városaiban – de mindennél dolgozott, s mindig sok képpel tért haza, amelyeket itthon javíttatott. Élt és dolgozott Velencében, Chioggiában, Padovában, Firenzében, Veronában, a Como-tó parti kis városkában Bellaggióban, Genovában, de járt s dolgozott Párisban is. Egyik legszebb képét, a *Dal a rózsatőről* címűt 23 éves korában festette. Fontos része volt Gulácsy képeinek a címük, képeit egy költő nevezte el.

Sokan és sokat beszéltek nekem Gulácsy Lajosról, kiállításokon láttam a képeit, s az 1912-es esztendőben, a Rónai Dénes fotóművész Váci utcai műtermében ismerkedtünk meg személyesen. Rendkívül érdekes, szép kiállítás volt és nagy sikerű. Egy délután fellátogattam a kiállításra és Gulácsy megismert anélkül, hogy valaha is láttuk volna egymást. „Mindjárt tudtam, hogy Ön Keleti Arthur” – mondta, mielőtt bemutatkozhattam volna – s egyben a tárcájából kivette a Független Magyarország c. lapból kivágott verseimet. Sorokat is idézve belőlük. Egy kis könyvet fogunk csinálni belőlük, mondta még. Aznap egymást kísérgettük haza, nem tudtunk elválni egymástól, s mindketten úgy éreztük, hogy egy életre szóló barátságot kötöttünk. Másnap délután, mikor újra fölmentem a kiállításra, egy sorozat rajzot nyújtott át nekem – a verseimhez szóló illusztrációk voltak, melyeket még aznap éjjel készített. A kis könyv meg is jelent 1912-ben. A kámzsás festő strófái volt a címe, rajzokkal csinosította Gulácsy Lajos.

1913 tavaszán leutazott Padovába, ahol nagyon jól érezte magát. Sokat dolgozott – állandóan leveleztünk, s invitált, hogy jöjjen le én is Padovába. Hívására le is utaztam hozzá – első itáliai utam volt ez, s amikor végigvitt kocsisom az árkádos Via San Francescon, a hamisítatlan középkorban éreztem magam. Gulácsy a Városkapun túl, egy Ferrazzi nevű kalapkereskedő villájában bérelt számunkra lakást, s a villa szobái, a hall tele voltak Gulácsy ott készült képeivel, az óriás méretű *Rococo concerto*-val közöttük. Egészen otthon érezte magát Padovában, s mindenkit lerajzolt, s mindent, amit látott, – Donizetti „La Favorita”/„A kegyencnő” c. operáját néztük meg egy este – annak szereplőit is. Jóformán le sem tette kezéből a rajzönt. Romantikus körülmények között megis-

merkedtünk két olasz leánnyal, egy ottani aranyműves leánykájával, Galvan Louisa és Evelina kisasszonyokkal, és már-már komoly gondolatok foglalkoztattak bennünket Gulácsyval, hogy ott letelepedve, padovai polgárokká legyünk.

Fiatalok voltunk és jókedvűek – s Gulácsy a tubarózsacsokrot, s a szótár segítségével szerkesztett gyöngéd levelet, mint küldönc, szemére húzott sapkával kézbesítette az aranyműves házába. Teljesen kiegyensúlyozott és derűs volt ezidőben, s munkakedve nem ismert határt. Padovát talán Giotto miatt szerette annyira – nekem például megtiltotta, hogy Mantegna nagyszerű freskóját is megnézzem, nehogy ez Giotto hatását megzavarja. Persze azért én titokban mégis elzarándokoltam Mantegnát megnézni a Chiesa degli Eremitani-ba.

Nakonxipani mesevilága firenzei tartózkodása idején született meg.

Az 1914-es világháború Velencében érte Gulácsyt – a művész, az álmodozó humanista irtózott a vérontástól, s öngyilkossági kísérletet követett el, s az ottani San Servolo kórházba vitték. Az olasz háború kitörésekor édesapja hazahozta Rigó utcai kis lakásába, de rövidesen a Moravcsik-klinikára került – ahol kisebb megszakításokkal 7 esztendő-t töltött – innen – mint gyógyíthatatlan beteg – a Lipótmezőre, 10 esztendőre.

Barátságunk betegsége idején változatlan volt. A Moravcsik-klinikán, s a „Sárga Házban” – amikor annak lakója lett – gyakran felkerestem, amennyire tőlem tellett, iparkodtam segíteni, emléké-t ébrentartani, foglalkoztam vele s képei sorsával.

1922-ben nagy gyűjteményes kiállítást rendeztünk az Ernst Múzeum öt termében, – ekkor még megvolt csaknem teljes életműve. S a kiállításra felhoztuk magát Gulácsyt is, aki Moravcsik professzor és ápolói kíséretében meg is jelent a kiállításon.

50 éves volt, amikor meghalt, és kis kőlapjára a Farkasréti temetőben a Juhász Gyula hozzá intézett csodálatos verséből vett sorokat vésettük fel:

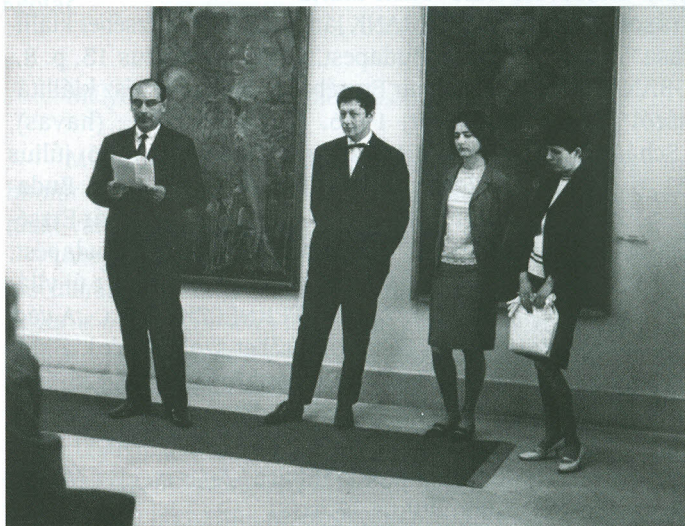
„Csodálatos szent tiszta művész, Giotto jó utóda.”

A tragédia, mely életére nehezedett, átöröklődött életművére is. A háború és az ostrom rengeteg értékes Gulácsy-festménytől fosztotta meg a magyar képzőművészet történetének legszebb fejezetét. Amint Pest felszabadult, első utam a Báthory utca 10-be vezetett; a házat kiégve találtam, felmentem az emeletre, ahol Eisler Mihály dr. lakott, – az ő tulajdonában volt a legszebb Gulácsy-gyűjtemény, 60 db muzeális értékű festmény. Semmi sem maradt belőlük. Ugyanígy pusztult el, vagy tűnt el a Laub-féle gyűjtemény, a legcsodálatosabb Gulácsy-rajzokkal. És sorolhatnám tovább.

Gulácsy Lajos – „Giotto jó utóda” – szegénységben és magáramaradottságában is nemes, előkelő lélek volt. Hadd idézzem itt végül „Kedves tanulóévek” című kéziratának néhány sorát, mely oly kedvesen világítja meg jellemét. „Senki se vélje, hogy elkényeztetett a siker. Oh, világért sem. Mikor Cadenabliában egy öreg, ismeretlen angol esztétikus – aki csak a szerény Burne Jones barátja volt, kérdezte – munkáimat csillogó örömtől lelkesülve nézegetve –, „És aztán kis tatár barátom, összefér-e ez a sok szép minden a te földed népének ízlésével?” Én büszkén válaszoltam: Gazdag és nagy nép az Sir, s én csak szerény kis adófizető polgára vagyok!

„Emlékezések Gulácsy Lajosra” c. könyvemen dolgozom – és kimondhatatlan öröm számomra, hogy a székesfehérvári István Király Múzeum számára a Gulácsy-örökségből mégis sikerült összeszednünk egy szép kiállításra való anyagot. – Valóban itt volt az ideje, hogy oly hosszú idő után Gulácsy nagyszerű piktúrája ismét a nyilvánosság elé kerüljön.

KELETI Arthur
(megnyitóbeszéd)



Szinte Gábor, Fitz Jenő, Szabadi Judit és Kovalovszky Márta



Látogató a kiállításon

SCHAÁR ERZSÉBET

1966. július 3–szeptember 4.
István Király Múzeum

Rendezte: KOVÁCS Péter

Megnyitotta: MAJOR Máté

Katalógus: István Király Múzeum közleményei D. sorozat, 48. szám (magyar–francia, német és angol nyelvű betétlap-pal). Előszó: KOVALOVSKY Márta

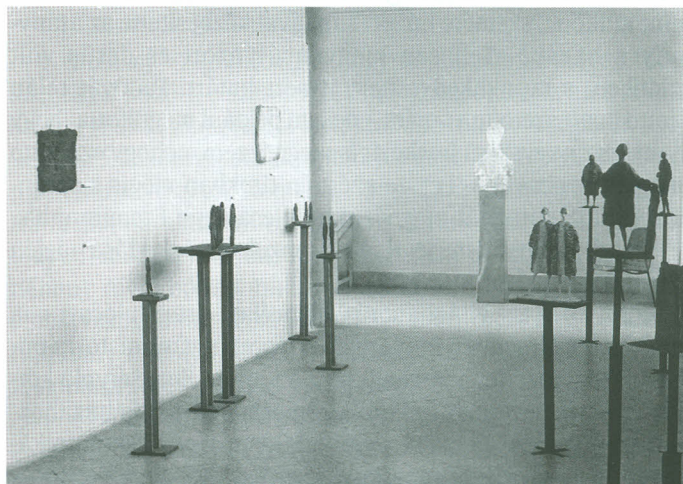
Írások a kiállításról: FRANK János, „Schaár Erzsébet kiállítása” *Élet és Irodalom*, Budapest, 1966. augusztus 13. p. 8.; GRANASZTÓI Pál, „Schaár Erzsébet szobrászművész kiállításáról” *Tükör*, Budapest, 1966. szeptember 13.; (havas), „Schaár Erzsébet szobrai” *Népszava*, Budapest, 1966. július 31. p. 7.; KOVÁCS Péter, „Schaár Erzsébet” *Művészet*, Budapest, 1966. december p. 47–48.; MAJOR Máté, „Schaár Erzsébet kiállítása Fehérvárott” *Magyar Építőművészet*, Budapest, 1966. 5. sz. p. 54–56. in: MAJOR Máté, „Az építészet új világa” Budapest, 1969. p. 482–488.; PERNECZKY Géza, „A váci utcai tanagrák mestere. Schaár Erzsébet szobrainak kiállítása Székesfehérvárott” *Magyar Nemzet*, Budapest, 1966. július 9. p. 4. in: PERNECZKY Géza. Tanulmányút a Pávakerthe. *Magvető*, Budapest, 1969. p. 320–324.; SZILVÁGYI Irén, „Schaár Erzsébet szobrainak kiállítása” *Fejér megyei Hírlap*, Székesfehérvár, 1966. július 27. p. 8.

Schaár Erzsébet új szobrai felkészületlenül találnak bennünket, mert elfelejtettük már a látványnak ezt az elemi erejét, elfelejtettük ezt a csupasz ragyogást. Alakjai, e törekeny pálcikaemberek micsoda viharokat hordoznak magukban, milyen elszánt véglegességgel állnak a tér egy pontján, vagy milyen kimondhatatlan szorongással! Csak olykor lépnek melléjük békés és közömbös tárgyak, egy fa, egy ablakkal áttört fal, hogy névtelen jelenlétükkel résztvevő és gyengéd társaik legyenek.

Schaár Erzsébet túllépve minden iskolán, a megtanulhatón, az eseményeken és véletleneken, szétválasztva a lényegest a lényegtelentől olyan, mindennél autentikusabb világot teremtett, amelynek igazsága és aktualitása megfellebezhetetlen. Lemondva sok mindenről, ma már csak néhány kérdésre keresi a választ. És tehet-e többet, mint hogy napról napra, újra meg újra válaszol, formálva anyagából a tünődést, a kétséget, a vergődést, de a derűsebb pillanatot, a föltekintő reményt és a kimeríthetetlen vigaszt is?

Lankadatlan figyelme a látványé, melyet könnyörtelen szemmel bont elemeire, hogy mögötte annak rejtett, benső lényegét megpillanthassa. S mire ebből – az alkotás kiszámíthatatlan útjain – ismét, az előzőnél százszorta hitelesebb látvány lesz, ebben már kérdés és felelet együtt ölt megmásíthatatlan formát. És ez a figyelem konokul és rendíthetetlenül járja a maga útját, amelyen új és új figurák tűnnek fel, s velük a nappalok, a gyötrő éjszakák, a csillapult szenvedélyek; a bölcsesség, az öregség, a szelíd játék és, igen, az enyészet is – a megszerzett föld, maga a teljes élet.

KOVALOVSKY Márta
(katalógus előszó)



Részlet a kiállításból



Fotelben ülő, 1966

AZ ALFÖLDI FESTÉSZET

A huszadik század magyar művészete 4.

(ABA NOVÁK Vilmos, BENEDEK Jenő, BENEDEK Péter, BORNEMISSZA Géza, BOROMISZA Tibor, BOROSS Géza, BOSZNYAI István, CHIOVINI Ferenc, DARVASSY István, DINNYÉS Ferenc, ÉBER Sándor, ENDRE Béla, FÉNYES Adolf, HOLLÓ László, HRABÉCZY Ernő, IVÁNYI-GRÜNWARD Béla, KÁROLYI Lajos, MOHÁCSI György, KOSZTA József, KOVÁCS Mária, KURUCZ D. István, MIHALIK Dániel, NAGY István, NYILASY Sándor, OLGYAI Ferenc, PATAY Mihály, PERLMUTTER Izsák, RUDNAY Gyula, SZLÁNYI Lajos, SZÜLE Péter, TORNyai János, TÓTH Menyhért, VASZARY János, ZÁDOR István, ZOMBORY Lajos művei)

1966. október 16–1967. február 6.

Csók István Képtár

Rendezte: KOVÁCS Péter, LÁSZLÓ Emőke

Megnyitotta: BALOGH István

Koncert: BARTÓK Béla, Claude DEBUSSY, KODÁLY Zoltán és Igor STRAVINSZKIJ művei, MEZŐ László (gordonka) és SZŰCS Lóránd (zongora) előadásában – 1966. november 6.

Előadások: CZINE Mihály, A népiesek – október 19; UJFALUSSY József, Bartók, Kodály és a népzene – október 26; PÁP Gábor, Nagy István művészete – december

Katalógus: István Király Múzeum közleményei D. sorozat 49. szám (magyar–francia). Előszó: LÁSZLÓ Emőke

Írások a kiállításról: HAVAS Lujza, „Alföldi mesterek kiállítása Székesfehérvárott” *Népszava*, Budapest, 1966. október 30. p. 7.; KOVALOVSKY Mária, „Az alföldi festészet – Nagy István kiállítása” *Alba Regia*, VIII–IX. Székesfehérvár, 1968. p. 186–187.



Fitz Jenő és Balogh István

Mélyen Tisztelt Ünneplő Közönség!

Mikor megkaptam azt a megtisztelő felhívást, hogy az immár rendszeressé vált kiállítás-sorozat egyikének megnyitását vállaljam, kissé meglepődtem.

Meglepedésemnek kettős oka van. Egyik maga a kiállítás témája, másik a kiállítás tartalma. Életem nagy részét ugyanis olyan városban töltöttem, amelyet joggal – vagy jog nélkül, az Alföld egyik szellemi központjának tekintenek, amely változatos története során sok mindennel hozzájárult a magyar művelődés értékeinek gyarapításához, éppen ezért sokan úgy is tekintenek rá, mint a sajátos magyar kultúra egyik reprezentánsára. Azt azonban még a legjobb szándékú tisztelői sem foghatták rá, hogy a képzőművészet valamelyik ágának művelésében valami különleges szint hozott volna. Legalább is így volt ez a századfordulőig; az utóbbi két emberöltő alatt itt is történt ugyan valami változás, – hiszen e kiállításon is szerepel a Kossuth-díjas festőművésztünk, Holló László néhány képe. Valahogy így voltunk sokan, más alföldi városainkkal is, holott éppen e kiállítás rendezői érdeméért kézzel fogható és szemmel látható bizonyítékunk van most már, hogy van a magyar képzőművészetnek, közelebbről a festőművészetnek egy olyan iránya, amely maradéktalanul kifejezi az Alföld levegőjét, az embernek és a tájnak minden mástól megkülönböztethető viszonyát. A székesfehérvári múzeum nem kicsiny feladatra vállalkozott akkor, mikor ezt a tematikus kiállítást megrendezte. Mint a korábbi hasonló rendezvényei, a magyar képzőművészetnek eddig kevésbé ismert, vagy éppenséggel elhanyagolt területére irányítja az érdeklődők figyelmét.

A széles köztudatban ugyanis – ezt éppen itt kell elmondanunk – minden tiszteletreméltó erőfeszítés ellenére szinte kiirthatatlan az a meggyőződés, hogy az alföldi táj egyhangú, sivár, kietlen; az ott élő emberek ridegek, szótlanok, nehézkések, egy kissé civilizálatlanok is; a változatosabb tájakról jövő emberekben a magányosság és kietlenség érzése hatalmasodik el. Riitka dunántúli látogatásaim alkalmából nekem is volt lehetőségem meggyőződni, hogy a pannóniai latinitás késői örökösei milyen sajnálkozással vegyes hitetlenkedéssel nézik azt, aki a limesen túli barbarikum teljesítményeiről szeretné meggyőzni őket.

Ez a vélemény korántsem újkeletű. Az ébredő nemzeti gondolat hajnalán, amikor a legjobb szellemeinket az egységes irodalmi nyelv és általa az egységes magyar művelődés megvalósítása foglalkoztatta, a hazai latinitás klasszikus

képviselője, a tősgyökeres dunántúli Berzsényi Dániel szinte reménytelennek látta a szintézist. A tiszántúli Kazinczyhoz írott levelében a Dunántúlról szólva ezt írja:

„Itt voltak és vagynak legfőbb városaink, itt laktak mindenkor a királyaink, itt volt mindenkor a magyar világ, itt volt és van a népnek színe, itt a földnek és életmódjának külömbfélésege.

Ellenben

„az Alföld eleitől fogva csak a pásztorok hazája volt, ahol a természet üressége nem szülhet egyebet lelki ürességnél”.

Minden pesszimizmusa ellenére világosan látja azonban a feladatot is:

„Én sem dunai, sem tiszai nem vagyok, hanem csak magyar, mind attól, mind ettől örömmel tanulok és mind azt, mind ezt tanítani akarom.”

Az elmúlt másfél évszázad alatt persze nagyot változott a világ. Az Alföld sem csupán a pásztorok hazája többé; ennek ellenére úgy látszik maradt még mind tanulni, mind tanítani való a mi nemzedékünkre is.

Ez a kiállítás ezt a nemes és nem is olyan könnyű feladatot vállalja; mind a tanulást, mind a tanítást. A tematikus kiállítások összeállítása mindig nehéz és legtöbb esetben hálátlan feladat szokott lenni. Az is haragszik, aki kimaradt, az sincs megelégedve, aki bekerült, hol a személyeken, hol a műveken lehetett volna változtatni, bővíteni, vagy éppen elhagyni.

E kiállításnál pedig az is fokozta a nehézséget, hogy a rendező maradéktalanul kívánta bemutatni az alföldi táj- és emberképet a festőművészet tükrében, és mégis áttekintő vázlatot akart adni azokról a művészekről és irányzatokról is, akik szeme és ecsetje által a tagadhatatlanul rideg és kemény valóság művészi széppé lényegült át.

Mert az igaz, hogy az Alföld ma már nem a pásztorok hazája, és a lelki üresség is mintha eltűnőben volna, de a jelen és a közelmúlt millió szállal kötődik a távolabbi múlt-hoz. Ez a múlt eltörölhetetlen nyomokat hagyott mind a tájon, mind az embereken; a művész, ha az igazat akarja ábrázolni és nem a valót, még ma is nehezen vonhatja ki magát a múlt nyomása alól. Autóból, vonatablakból nézve az Alföld már két jó emberöltő óta kultúrtáj. A dunántúli ember számára inkább a síkság monotoníája, a városok és falvak közötti nagy tágasság, az életnek bizonyos kimértebb ritmusa, az emberek tempósabb járása és a beszéde a feltűnő.

A tavaszi, vagy kora őszi verőfényben – főleg ha nem az aszály porszíne és sárga tónusa az uralkodó – a feltörő nyomasztó érzések el is tűnhetnek. De a nyári ég izzása alatt, az őszi eső csendes és heteken át tartó suhogásában, vagy a téli hóviharak dermesztő szelében a más tájához szokott ember jobban érzi a reménytelenséget és a melankóliát. Van, aki sohasem tudja megszokni.

De aki megszokta, vagy átérezte a kissé rideg, de mindig tárgyilagos keménységet, annak számára nem marad rejtve a táj és emberek lappangó szépsége sem. Ehhez azonban valahogy el kell jutni a megértésnek és azonosulásnak arra a fokára, ahová a táj legjellegzetesebb festője, Tornyay János eljutott Párizs és Olaszország ellenére is.

„Elhagyott tanya, – mállott falú,

Távoli ködben, vak szík felett.

Hová lett, haj? a régi lakó!

A nagy sömmibe beléveszett!

A nagy sömmibe, a mélységes csöndbe,

Ketten vagyunk, a pusztá meg én,

Én bámulok a nagy pusztába,

S a nagy pusztá bámul belém.”

A meglepődés másik oka éppen az imént mondottakkal függ össze. Ez a gyűjteményes kiállítás, amely távolról sem teljes, mert mind a művészeket, mind a műveket lehetne szaporítani, – annak a bizonyosága, hogy az utóbbi 60–70 év alatt a legjobb magyar festők megszabadultak végre attól az alföldi képtől, amelyet az irodalmi romantika és az azt követő epigon népiesség alakított ki a múlt század közepe táján. A 70-es, 80-as évekig még Lotz Károly és Munkácsy is az idill és a romantikát keresték és ábrázolták az alföldi témákban.

Ettől a szemlélettől nem voltak mentesek egészen az itt kiállított művészek közül a legkorábban jelentkezők, főleg Nyilasy Sándor, Révész Imre és Zombory Lajos sem. Mindnyájan szívesen festették, már csak polgári vevőközönségük ízlésének kielégítésére is, az élet verőfényesebb napjait, mint a hétköznapokat. Ennek ellenére legjobb és legmaradandóbb alkotásaik mégis inkább azok, amelyek a művészi látásmód belső törvényeit követve jöttek létre. A kiállított művészek közül a kevésbé ismert Darvassy István *Cigányváros* című képe a legjellemzőbb erre az idilli hangulatra.

Az ifjabb nemzedék két másik képviselője, Aba-Novák Vilmos és Pólya Tibor és bizonyos mértékben Kurucz D. István is az idillt elutasítva, a komor témáik hangulatát karikírozó tehetségük humorával oldották fel.

Mert ennek a tárlatnak a puritánságra, komorságra, sőt tragikumra hajló hangulat a jellemzője. Az itt kiállított művek és művészek nem egy kialakult iskolának a képviselői. Időben is elég nagy távolságot fog be a tárlat, temperamentumban és stílusban is különböznek egymástól. De az aligha véletlen, hogy idő- és térbeli távolságon túl mindnyájukra jellemző az éles kontúrok, a kontrasztos színfoltok és a sötét tónus alkalmazása. Főleg azoknál vehető ez észre, akik legtöbb beleérzéssel nyúltak az alföldi témákhoz, mint Rudnay Gyula, Koszta József és Tornyay János. A három közül csak a két utóbbi élte le élete nagy részét az Alföldön. Nyilván része van ebben a milió hatásának is; a száraz, páratlan pusztai napsütés, a fény és az árnyék átmenetnélkülisége a kontrasztok kiemelését szinte kötelezően előírja.

Az említett művészek működése idején azonban a társadalmi feszültségek már nagyobbak voltak, mint a természetiek. Ez a kor az aratósztrájkok, az agrárszocialista mozgalmak korszaka. A hárommillió koldus nagy része az Alföldön és annak is Szeged környéki Viharsarkában élte életét. A századforduló óta festett műveken ez a feszültség érezhető és kap művészi kifejezést. Az idill és az ünnep helyett a hétköznapok gondja-baja válik festői témává. A cigányputri, a külváros, vagy a magányos tanya színeiben lehet festői téma, de a legfestőibb megoldások mögött is ott érezzük – s ez a mondanivaló emeli kordokumentummá a mindennapi témákat is – a magányt, a magára hagyott ember és a parasztság nehéz

életét, amely sokszor már a reménytelenség határát súrolja. A táj és ember életének drámai feszültségét Tornyay János két képe sugározza. A *Gémeskút* a reménytelen magányosság, a *Magányos ló* – amelyet egyébként saját élete szimbólumának szánt – a végzet kikerülhetetlenségének megdöbbentő érzetése.

Révész Imre *Panem*-je, Tornyai János *Juss*-a sehol mást nem születhetett meg, csak az alföldi mezővárosok vásárnapi embervásárain és a vásárhelyi Dilinka temetőszéli napszámosházaiban.

Amit az említettek és velük együtt mások is a társadalmi feszültségekből megörökítettek, ugyanaz a feszültség vibrál Koszta József nagy folthatásokra felépített táj- és csend-életképeiben. A sort folytatni lehetne még, helyesebb azonban, ha maguk a művek beszélnek a kommentátor helyett, aki amúgy is szegényesen tudja szóval kifejezni azt, amit a művész ecsetjével könnyedén érzékeltethet.

Az alföldi festők – ezt hangsúlyozza a katalógus is – nem egyetlen iskola követői. A nagymúltú művésztelepek, a szolnoki, kecskeméti, vagy újabban a hódmezővásárhelyi nem alakítottak ki karakterisztikus jegyekkel félreismerhetetlen ábrázolásmódot. Az újabkori olasz és francia stílusáramlatokkal ismerős nagy mesterek mellett a parasztból lett autodidakta festő, Benedek Péter, vagy az ecsetmosogatás révén festeni tanult Kovács Mári is méltán kapott itt helyet, ők általában a festőművészetben a megszokott ábrázolásmóddal fejezik ki mondanivalójukat. De az ugyancsak e körbe sorolható Tóth Menyhért *Faluvége* című képén a népmesék hangulata mellett a téli esték babonás történeteinek rémei kapnak életet. Az eltérő tanultság és életút ellenére mindnyájukat egy szintre hozza azonban a tájjal és a benne élő emberek sorsával való teljes azonosulásuk, amelyekhez hasonlót csak Egry József balatoni képein érezhet a néző.

Ez az azonosulás, ez a minden érzélgősségtől mentes emberi együttérzés az alapja a korban egymástól távol élt, vagy most is élő festőegyéniségek sajátos realizmusának.

Nem utolsósorban ezért is meglepetés ez a kiállítás, annak a bizonyossága, hogy az Alföld a literátorok és a közvélemény ellenére az újabkori magyar művészek egész sora számára jelentett maradandó élményt.

A művészi élmény megfelelő kifejezésformában óriási propagatív erő, a valóságélménynek ad maradandó alapot. A múzeum ezzel a kiállítással nemcsak a huszadik század magyar művészetének egy nem is jelentéktelen színfoltját mutatja be, hanem segít megingatni egy több nemzedék óta meggyökeresedett téveszmét is, és Berzsenyi másfél évszázados népművelési programját segít megvalósítani.

BALOGH István
(megnyitóbeszéd)



Balogh István és a megnyitó közönsége

NAGY ISTVÁN (1873–1937) EMLÉKKIÁLLÍTÁSA

1966. december 4–1967. március 1.

István Király Múzeum

Rendezte: KOVÁCS Péter, PAP Gábor

Megnyitotta: PAP Gábor

Katalógus: István Király Múzeum közleményei D. sorozat, 50. szám (magyar–francia). Előszó: PAP Gábor

A népballadák hangján szól hozzánk ez a művészet. Komoran, súlyosan és – a népballada-hasonlatnál maradván – ízig-vegyig magyarul. Nagy István munkásságának jelentőségét talán így jellemezhetnénk legtömörebben: európai mércével mérhető és mérendő magyar remekműveket alkotott. A hazai táj, a hazai föld és a rajta, vele, érte élő, küszködő ember olyan elementáris erejű megfogalmazásban lépnek eléink képein, mint kevés kortársánál.

Helye a XX. századi magyar festészetben egyelőre kevésbé tisztázott, s ennek okát leginkább talán abban kereshetjük, hogy páratlanul gazdag életműve jórészt még ma is felmérélen. De akik közelebbről ismerik munkásságát, azok már ma is legnagyobbjaink között emlegetik a nevét. Valóban, számbavéve festészetünk múltját, és szem előtt tartva jövőjét, Nagy István művészi teljesítményét mindenképpen a legmagasabbra kell értékelnünk. Művészi szándékát, törekvéseit és eredményeit tekintve csak Egryvel és Derkovits-csal mérhetjük össze.

1873. március 28-án született Csíkmindszenten, Erdélyben. A kolozsvári tanítóképző intézetben ismerkedik először a rajzolás „tudományával”, majd két esztendőig egy Duna-Tisza közti kis faluban tanítókodik. Nehezen szánja el magát a művészi pályára. 1894-ben iratkozik be a Mintarajziskolába, festői tanulmányainak további állomásai: müncheni Akadémia (1898–1900), párizsi Julian-iskola (1900), később nyolc hónapi tanulmányút Itáliában (1902). Minősítése: a müncheni évszázó nemzetközi festőkiállításon öt különböző első díj.

A tanulás neheze azonban még hátra van. Külföldről hazatérve mintegy másfél évtizedre teljesen elvonul a világtól. A legmostohább körülmények között, önkéntes remeteségben, lankadatlan kitartással keresi a művészi kifejezés újabb és újabb lehetőségeit. Fokról fokra tisztulnak le képeiről a szokványos külsőségek, hogy a fejlődés végén – az 1910-es évek közepe tájára – kiforrottan álljon előttünk a jellegzetes Nagy István-i művészet.

A hosszú érlelődési folyamat utolsó állomása a háború volt. Mint hadifestő, katonák százait örökítette meg lélekbe markoló portréin. Jellemző-készsége itt fejlődött arra a kivételesen magas fokra, amelyet későbbi arcképein megcsodálhattunk.

A háború végén, szülőföldjének Romániához való csatlóása után, átjön Magyarországra. Itt folytatja munkásságát megszakítás nélkül a húszas évek közepéig. Piktúrája kivilá-

gosodik és oldottabb lesz – az új élményanyag új kifejezési formát követel. A kóborlások végtelen sora következik. Végigbarangolja az Alföldet és a Dunántúlt, szénrajzok és pasztellek százain örökítve meg a jellegzetes hazai tájakat és a föld népét. 1923-as nagy kollektív kiállítása végre meghozza számára a megérdemelt sikert, neve országszerte ismertté válik.

Ez a második alkotói periódus, mely az első világháború végétől a húszas évek közepéig tart, szénrajzokban és pasztellekben egyaránt kiemelkedő eredményeket hozott. Néhány szép olajképe is készül ekkoriban, ez a technika azonban sohasem állt hozzá olyan közel, mint a szén vagy a pasztell. Következő korszakában már nem is fest olajképeket.

A harmadik korszak – megint csak hozzávetőlegesen – a harmincas évek legelejéig tart. 1925-ben tér vissza először hosszabb időre a háború után Erdélybe. Az otthoni táj levegője új, nagyszerű művek megalkotására ihleti. Műfaji és formálásbeli sokoldalúságát jól példázza ennek a néhány évnek a termése, amelyben arcképek, tájképek és figurális kompozíciók mellett pompás színvilágú csendéletek jelentik az új hangot. Állandóan úton van. Egyetlen nyáron, 1928-ban, mintegy 200 kilométert jár be – jórészt gyalog – Erdélyben, a Havasalföldön és Magyarországon. Jugoszláviában is megfordul, itt többnyire felesége szülőfalujában, Sajkásszentivánon dolgozik. Képei: páratlan tömörségű és kifejezőerejű, utánózhatatlanul egyéni, Nagy István-i remekművek. Alkotóereje teljében van ekkor, nélkülözések és megpróbáltatások ellenére valósággal ontja szebbnél-szebb képeit.

Ennek a gazdag korszaknak a harmincas évek elején a mester egyre rosszabbodó egészségi állapota vet véget. 1930-ban idegösszeroppanással kórházba kerül, ettől kezdve sokat betegeskedik. Orvosi utasításra fel kell hagynia a kóbor életmóddal. Baján telepedik meg egy ismerősénél feleségével és kisfiával, itt tölti utolsó éveit. Művésze még egyszer, utoljára kivirágzik ezekben az esztendőökben. Csodálatos mesevilágot teremt emlékeiből. Ennek a világnak a szereplői: békésen legelésző állatok – birkák, lovak, tehenek – irdatlan magas, fenyegető sziklaóriások tövében, rohanó patakok vagy mély, sötétvíví tavak partján. A képek hangulata gyermekien naiv, és szinte fájdalmasan tiszta, formaviláguk, akár a népművészeté, végletekig leegyszerűsített.

Hosszú szenvedés után, 1937. február 13-án – kerek harminc esztendővel ezelőtt – ragadta el a halál. Örökségül olyan életművet hagyott ránk, amelynek kiemelkedő darabjai méltán kapnak helyet nemzeti festészetünk legbecsesebb emlékei között.

PAP Gábor
(katalógus előszó)

MAGYAR NAIV MŰVÉSZEK

(BENEDEK Péter, BERECKI György, BOHACSEK Ede, DUDÁS Júlia, GAJDOS János, GYŐRI Elek, GYÖRGY SZALMÁS Béla, KÁPLÁR Miklós, KÓRÓ HUDÁK János, MACHOVITS HORVÁTH Antal, MOKRY MÉSZÁROS Dezső, SÜLI András, VANKÓ Margit művei)

1967. április 16–július 9.

István Király Múzeum

Rendezte: KOVALOVSKY Márta, SZABÓ Júlia

Megnyitotta: PERNECZKY Géza

Katalógus: István Király Múzeum közleményei D. sorozat, 52. szám (magyar–francia). Előszó: SZABÓ Júlia

Írások a kiállításról: (havas), „Naiv művészek kiállítása Székesfehérvárott” *Népszava*, Budapest, 1967. április 23. p. 7.; NÉMETH Lajos, „A »naiv festők« kiállítása Székesfehérvárott” *Kritika*, Budapest, 1967. május–június p. 56–60.; PERNECZKY Géza, „Naiv művészek kiállítása Székesfehérváron” *Magyar Nemzet*, Budapest, 1967. április 30. p. 12.; T.A., „Jegyzetek kiállításokról” *Népszabadság*, Budapest, 1967. május 19. p. 7.



Perneczky Géza és Fitz Jenő a megnyitón

A századfordulón, a modern művészet születése idején fedték fel először a naiv művészetet. A művészi tevékenység perifériáiról került e sajátos alkotási mód az érdeklődés előterébe, termékei gyűjteményekbe és kiállításokra.

Alkotói általában nem végeztek rendszeres művészeti tanulmányokat, vagy ha végeztek is, nem tudtak azonosulni a tanultakkal, világuk arányait képzeletük és érzelmeik uralma alatt álló gyermeki szemléletük szabja meg. Előadásuk egy-

szerű, művészi nyelvük tömönatos. Némelyiküket nagy küldetés sugallata fűti, hogy alkotásaival az emberiség és a világ rendjét helyreállítsa, másokat csendes szemlélődés, a mindennapi élet apró örömeinek felfedezése készítenet közlésre. Sokat szellemi elszigeteltség kényszerít megszólalásra, vagy másoktól és önmagától elnyomott természetes ösztönei keresnek menedéket az alkotásban.

Műalkotás teremtésére és átélésére minden emberben él a vágy. A művészettörténelem egyes korszakaiban, amikor a művek közösségi alkotások, amelyeket a közösség minden tagja magáénak érez, nincs jelentősége a naiv művészetnek. Amikor azonban a művész és a közönség viszonya megbomlik, – ez a folyamat napjainkig érezhető – elkerülhetetlen a személyes megformálás, sokféle módon külön világok teremtése.

Magányos emberek alkotásai a naiv művek, magányosaké, akik régi közösségi élményeket idéznek föl, vagy szűkebb környezetüket mitizálják közösséggé, vagy a tárgyakból, a virágokból, a kövekből és fákból teremtenet társadalmat maguknak.

Nagyvárosok peremén élő kisemberekből, elmaradott kisvárosok nagyravágyott szülőlteiből, bomló paraszti közösségek tagjaiból, kiháló mesterségek, életformák utolsó képviselőiből támadnak a naiv művészek. Amikor felfedezik őket, ők is felfedezik a nagy lehetőséget, hogy műveikkel naggyá, jelentőssé válhatnak. Amikor az a nézet terjedt el, hogy elsősorban nem a tanulás avat valakit művésszé, hanem az elhivatottság, a kifejezésvágy lendülete, a naiv művészek közül néhány nagy tehetség a művészet csúcsaira is emelkedhetett.

A közönség és a kritika Magyarországon csak a húszas-harmincas években kezdte külön csoportként szemlélni a naiv művészetet. Korábban egy igen kiváló naiv festőt tisztelt csupán a magyar avantgarde, a Tett és a Ma köre: Bohacsek Edét. De az ő neve hamar feledésbe ment. A húszas évektől pedig, amikor már mindenfelé a nagy művészettől teljesen elválasztva, külön kategóriaként szemlélték a naiv művészetet, más művészeket fedeztek fel. Az „őstehetségek” – ahogy ekkor nevezték őket, – paraszti származású festők, faragók – a népművészet hagyományaiból és az egykorú művészet popularizálódott nyelvéből keresték eszközeiket, amelyek határait a kritika és a kereslet szabta meg. Rövid ideig tartó kultuszukat etnográfiai és szociális érdeklődés is színezte. Személyes céljukat, szándékaikat kevesen értették meg, s helyzetük sokszor elviselhetetlenné vált. Az érzékenyebbek letették az esetet, a bátrabbak kiutat kerestek a „nagy művészet” felé, a gyengébbek vásári árusokká süllyedtek. Nem akartak „naiv” művészek lenni, csak művészek, s a legerősebbek azzá is váltak. Történetük és műveik része századunk művészettörténetének.

SZABÓ Júlia
(katalógus előszó)

ORSZÁG LILI

1967. augusztus 6–szeptember 15.

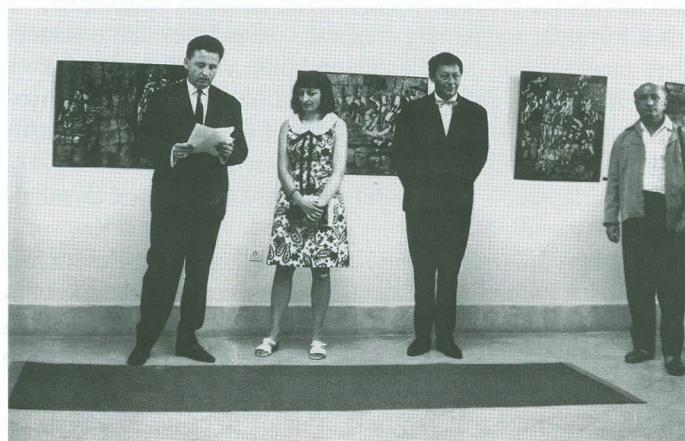
István Király Múzeum

Rendezte: KOVÁCS Péter

Megnyitotta: NÉMETH Lajos

Katalógus: István Király Múzeum közleményei D. sorozat, 54. szám (magyar–angol). Előszó: PASSUTH Krisztina

Írások a kiállításról: F. J., „Ország Lili kiállítása” *Élet és Irodalom*, Budapest, 1967. augusztus 26. p. 9.; KOVALOVSKY Márta, „Ország Lili kiállítása” *Alba Regia, X.* Székesfehérvár, 1969. p. 153–154.; – mekis –, „Ország Lili művei” *Fejér megyei Hírlap*, Székesfehérvár, 1967. augusztus 8. p. 6.; NÉMETH Lajos, „Tallózás az elmúlt hónapok tárlatai között” *Kritika*, Budapest, 1967. december p. 52–55.



Németh Lajos, Ország Lili és Fitz Jenő

Tisztelt Megnyitó Közönség!

Engedjék meg, hogy mielőtt megnyitnám Ország Lili képeinek a kiállítását, egy száz évvel ezelőtt Közél-Keleten járt hazánkfia naplójából olvassak fel néhány sort. „E völgy ugyancsak megérdemli a siralom elnevezést. Sehoh a világon nincs hely, mely több szomorúságot foglalna magában, mint ez, mert itt minden a halálra emlékeztet, az életnek semmi nyoma. A város romokban hever, melyek immár 11 réteget képeznek, mert ennyiszor elpusztított; a századok is törek-szenek Urunk jóslatát teljesíteni, hogy kő kövön ne maradjon. A patak víz nélkül szűkölködik, csak homokja hullámoz szélvihar idején. Jobbra, balra halotti kőemlékek, de roncsolt állapotban, és a sírok bedőlve; a fák itt nem zölden virítanak, hanem elfakult levelekkel hajtanak, mintha gyászleveleket ingatott volna a szárnyára kelt fuvalom...

Oly szomorú e táj, mint dúló csaták után a mező; itt csakugyan földdel csatázott az ég, pokollal a menny, s az elemek kísérletet tettek, s folyton oda törekedtek, hogy a borzasztó összeütközésnek nyoma legyen földön, légben, vízben, a tüzelő napsugárban.”

Erről az ősi világról, Asszíra és Babilon, az ótestamentumi királyok és próféták idejéből hoznak üzenetet Ország Lili

képei. Nem útibeszámolólok vagy konkrét motívumoknak a festői átírásai, hanem az emberiség ősi történetének révületszerű idézői. Nehéz feladat Ország Lili művészetét röviden jellemezni, mert nem szorítható a közkeletű stílusok és iskolák Prokruktész-ágyába. Nem figurális festő, a tárgyi világ motívumai inkább csak utalásszerűen bukkannak fel képein. Ám nem minősíthetjük nonfiguratív művésznek sem, mert képei mondanivalója nem merül ki az elvonatkoztatott, önelvűvé vált festői jelek, színek és formák esztétikai elrendezésében. Nem sorolható a lírai absztraktok, a szurrealisták vagy az újkeletű divatos irányok, a tasizmus vagy a gesztusfestészet képviselői közé sem. Művészetének a legizgalmasabb vonása épp az, hogy mély eszmét sugall, anélkül, hogy figurális lenne, titokteli mélységeket tár fel, anélkül, hogy szimbolistaának nevezhetnők, ősi élményt ébreszt, anélkül, hogy archaizálna, és modern, pedig nem követi a divatos áramlatokat.

Legtöbb képének témája: kövek és írás. Írás a kövön: az örökkévalóságnak szánt írás. Az írással jelölt kő: a Semmiből kivájt örökkévalóság-töredék. Sosem létezett, mégis volt városok és falak, falak, romjaikban is élő falak. Mint az ember-nélküli, emberidegen tájban, a sivatagban vagy a kies pusztában emelkedő épületek, az emberi tevékenység és kultusz jelei. Az épület, a fal némileg mindig szakrális jelentést is sugall, teret határol a végtelen Semmiből. A kőfal, még romjaiban is menedék és istenek lakhelye, ősi ceremóniák színpada, a múltnak a jelenben való szüntelen jelenléte, s mint ilyen, az írott kőhöz hasonlóan az örök, az állandó ekvivalenciája.

Honnan a bátorság e törekeny asszonyban, honnan az örökkévalósággal szembenezés morális kényszere? Miért ez a Semmivel szembeni dacos obeliszk-állítás? Átélt és magáravállalt tragédiák, a fasizmus barbársága, apokaliptikus korunk, a Semmi szélén táncoló nihilista attitűd elleni védekezés, ez az évezredek megélt kövek ereje, időtlensége utáni sóvárgás? Talán nem is tartozik ránk és nem is lényeges az okok keresése. Az eredmény a fontos, az, hogy mindez esztétikai valósággá váltan már túlmegy alkotójuk magánügyén, kollektívvé vált.

Nem ember-nélküli, inkább emberen túli művészet Ország Lilié. Az ember múlandó, törekeny, s célja nem is lehet más, mint jelt hagyni maga mögött, jelet írni a végtelen emberélet-folyamat tartamába, a történelembe. Hiszen mi más is lenne az emberiség története, mint végtelen panaszfal, telve az „itt jártam”, a kezdőbetűk, a fohászok és sirámok rovásaival, a káosszal szembehelyezkedő, az életével nyomot hagyó, a kövön jelet véső ember szüntelen morzejeleivel.

„Én úgy vagyok, hogy már százezer éve nézem, amit meglátok hirtelen,

Egy pillanat s kész az idő egésze

mit százezer ős szemléltet velem” – vallotta a költő, és ez az élmény él Ország Lilinek a jel, az írás és a kép születésének a titkát megleső festményeiben is.

NÉMETH Lajos
(megnyitóbeszéd)

FERENCZY BÉNI (1890–1967) EMLÉKKIÁLLÍTÁSA

1967. szeptember 24–október 29.

István Király Múzeum

Rendezte: KOVÁCS Péter, KOVALOVSKY Márta

Megnyitotta: VIGH Tamás

Katalógus: István Király Múzeum közleményei D. sorozat, 55. szám (magyar–francia). Előszó: FERENCZY Béni: Levél Herculesről (részlet) in: FERENCZY Béni: Írás és kép, Budapest, 1961.

Írások a kiállításról: FRANK János, „Ferenczy Béni emlékkiállítás” *Élet és Irodalom*, Budapest, 1967. október 7. p. 8.; –, „Zarándoklás az emlékezethez” *Fejér megyei Hírlap*, Székesfehérvár, 1967. szeptember 26. p. 6.; TÍMÁR Árpád, „Ferenczy Béni műveinek gyűjteményes kiállítása Székesfehérvárott” *Népszabadság*, Budapest, 1967. november 30. p. 7.



Vigh Tamás, Ferenczy Erzsike és Fitz Jenő

Tisztelt Közönség!

Ez alkalommal nemcsak az első Ferenczy Béni-kiállítás nyílik meg, hanem a lezárult életmű korszaka is. Nehéz most erről szólni a volt tanítványnak; túl közel áll hozzá.

Nem tudok mást: feltenni a kérdést: ki volt Ő?! – Kitűnő szobrász. – Mit akart a világban? – Néha úgy tűnik, hogy szellemének melegházában kicsírázott az évezredes mag, mely a világban néha elveszítettnek látszik! – Ami történt Vele, miért történt úgy, ahogy volt?

Hogy kifejezhessem magamat, engedjenek feltenni egy kísérleti kérdést! – Ha valami oknál fogva a húszas években abbamarad szobrászi tevékenysége, mit írhat róla a műtörténeti kutatás...?

Mit tarthatnak róla a későbbi szobrászok? s főleg milyen fogalmat alkothat a közönség? Azt természetesnek tartjuk, hogy úgy emlegetnék, mint az avantgarde magyar mesterét, mint tudatos újítót. Esetleg nem vették volna észre, hogy inkább az újítások követője. – Azok a kitűnő kubista

művei, amelyek mintegy háttérét adják az elbűvölő későbbieknek, egymagában jelentenék Őt a szobrászt, mint aki a kezdeti klasszicizmus után a kubizmusban találta meg szobrászi formáját. A tudatos formaújító címkét megkapva, skatulyázásra kárhoznék. – Ugye milyen furcsa lenne?! – Most nem jelenthetne titkot, mely szemlélődésre hív!

De tudnánk emlegetni egy „kubista szobrász hazánkfiát”, aki könnyűszerrel elődnek választható, és akár zászlóra tűzhető. – Nem is Ő: nevében a nagyhírű stílus.

Persze csak a kubizmust hagyta el, a szobrászatot újra kezdte. Szerintem fellázdadt, de lehet, hogy megtérésnek is tekintik. De csak mint lázadás érthető! – Nekünk így mondta: „Attól félttem, hogy az út a teljes absztrakcióba visz.”–

Tehát elkötelezést sejtett az ifjúként átvett stílustól. Elkötelezett lenni pedig nem akart! – Ez a lényeges. Nem akart valamiért teljes absztrakt lenni, hanem valami mást akart. – Akkor még nem tudhatta, hova jut, – csak elindult. Akkor még nem tudhatta, milyen jól sikerül a „Miklós”-szobra, vagy az „Atalanta”.

A Babits-síremlék daloló ifja már dalolt, de nem tárta ki még két kezét! ... El nem készült szobrok körvonalait láthatta a jövőben, miket csak Ő csinálhatott meg, mit elszalajtani kár. – Meg kell hát csinálni. Nekiállni, hol így – hol úgy. Vigye kánya a jól kidolgozott kubizmus formáit! Szobrász csak valami ilyen képzelt indokkal érezhet elég erőt, hogy újra és újra munkához lásson. Csak a megsejtett lehetőség buzdít. Csak arra törekedhetünk, amit még nem tudunk. Csak a jövőben nem csalódhatunk még, ha féljük is.

– Azokat a csábító formákat el kell érni.

Jó erőnk csak így ér valamit!

De érezni kell a formák rendjét.

Fenséges viszonyban kell nevelni az arányokat. A szobrot kell szolgálni, engedelmességni kell neki. Nem életet kell belevinni, hanem hagyni kell, hogy életre keljen. Olyanná kell alakulnia a szobrásznak, hogy ezt meg ne zavarhassa belőle származó gyengeség.

Egy húron pendüljön munkájával: s a munka megközelítheti a sikert. Ő is így cselekedett.

Ezért történt Vele minden úgy, ahogy volt.

Csak félre ne értsük soha, mert azzal csak mi veszíthetünk. Véletlenül se tekintsük olyan mesternek, aki a végérvényes igazságot hordta a zsebében. Vagy, hogy Ő magáról valaha is gondolt volna ilyet. Gondoljuk meg, hogy aki egyszer is fellázadni volt képes, annak a lényéből származott a lázadás. – Gondoljuk meg, az történt Ferenczy Bénivel, ami a húszadik század egyetlen jelentős modern művészevel sem, hogy az avantgarde mozgalomban való részvétel készíti elő a nehezen meghatározható, de mindenesetre reális rajzkultúrán alapuló lírai szobrászatát. S nála ez oly természetesnek látszik ma már, pedig ez nagyon különös, s tán egyéniségének kulcsa ennek a ténynek megállapítása alapján kereshető.

Meg is tagadta a múltját és a szélsőségeket is, nem is tartott velük kapcsolatot, de a modernnek Őt soha nem ítélték el, érdekes módon még azok sem, akiket kétségbe vont. De mondhatni mindig az akadémisták. Vajon mi áll e mögött? Gondoltunk már erre? Akik Bécsben azt mondták rá, hogy konzervatív, azok nem voltak-e felületesek? Itt is nem a modern akadémiát hallottuk-e?

Mikor a főiskolára kerültem, úgy éreztem, hogy egy klasszikus mesterhez álltam be tanítványnak, de Ő, a klasszikus mester miért nem próbálta vajon a helyes útra téríteni a merész vállalkozásokhoz kezdő növendékeit? Miért hordta be a műterembe megmutatni – bár tréfálkozva – a fantasztikus nyugati plasztikák reprodukcióit? Tudom, hogy nem szerette azokat, de kísértetni akart? – vagy elrettenteni?

Mikor egy itáliai útról hazaérve meglátta távollétében készült aktomat, aminek nem volt szeme, miért ölelte meg nagy meglepetéssel és örömmel a vállamat, éppen ezért; holtan igen tartózkodó volt mindig.

Vajon nem arra gondolt, hogy merész kell legyen a fiatal művész, mint Ő volt már ifjú korában is, hisz akkor az új kubizmus elfogadása óriás merészség számba ment.

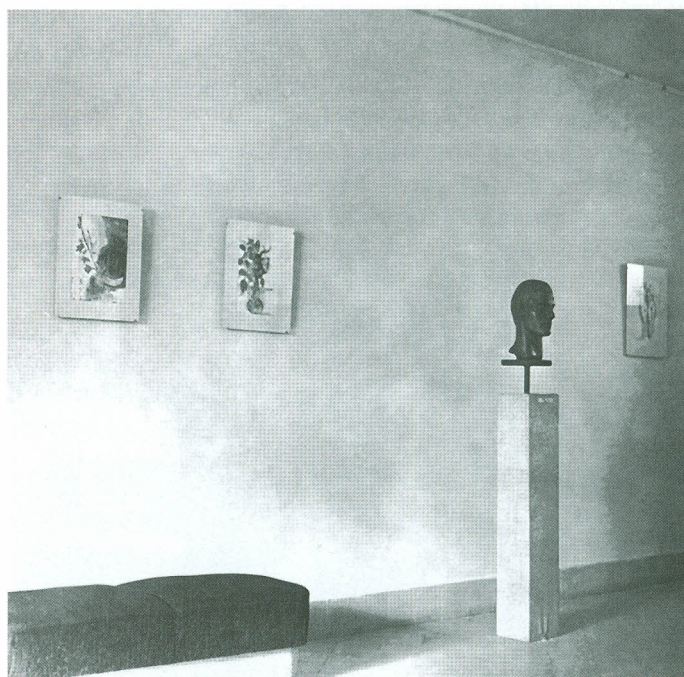
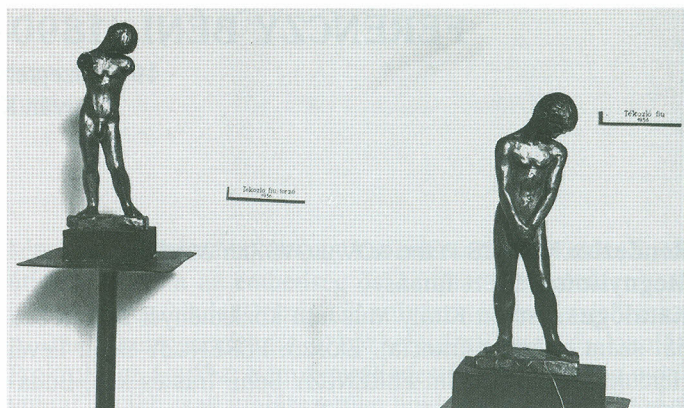
Bátyjáról, Valérről egyszer úgy nyilatkozott, hogy azért nem lett elsőrendű festő, mert festészete nem esett át kora szellemi áramlatain, csak az apjától – bár kitűnően – átvett festészetben hitt, mintha az lett volna a végleges festészet. Mikor ráébredt a valóságra, már késő volt. Ha ezt mondta, vajon nem tartotta-e helyesnek pont az ellenkezőjét!

Nekem egyik levelében valahogy így ír: „Megnéztem az öntödében a munkáját, kitűnő munka. De elég volt már a kitűnő munkákból! Valami olyat kell csinálni, ami senkinek sem tetszik, csak nekünk. S csak ha már nekünk eleget tettett, akkor engedjük meg, hogy másnak is tetszen”. – Egy percig sem hittem, hogy ez valami könnyelmű tréfa, de ilyet írni a volt főiskolai tanárnak bizony nem igen illik egy egészen fiatal szobrásznak. Ráadásul hasonló dolgok szóban is elhangzottak közöttünk, miközben egyik puttóját cizellálta. De most már önmagát is beleértette, mert többes első személyben beszélt. Ismét lázadozott tehát, megint sejtett valamit? Mi ellen lázadt akkor? Hiszen már nem volt kubista! Igen jellegzetes oeuvre-t mondhatott magáénak, a szocreál nyomás nem lehetett elég hatalmas ahhoz, hogy ilyeneket mondjon. Valami megint kezdett kirajzolódni szeme előtt, valami megint nem felelt meg neki abban amit csinált, elégedetlen volt, s ehhez csak neki volt joga. Biztos vagyok benne, hogy hasonlóan mint hajdanában.

Úgy láttam, ez volt a sok szemlélődés eredménye, ilyen volt a bölcsessége! Hányszor nézegettük akkoriban a „Rondanini Pietát”, mely csodálatos példája annak, hogy a nagy életmű egyetlen következménye a továbbhaladás lehet.

Gondoljunk hát így reá, mint arra, akinek legfőbb vonása az, hogy újjá tud alakulni.

VIGH Tamás
(megnyitóbeszéd)



Részletek a kiállításból

A GRESHAM ÉS KÖRE

A huszadik század magyar művészete 5.

(BERÉNY Róbert, BERNÁTH Aurél, BORNEMISSZA Géza, CZÓBEL Béla, DERKOVITS Gyula, EGRY József, ELEKFI Jenő, FARKAS István, FERENCZY Béni, FERENCZY Noémi, MÁRFFY Ödön, PÁTZAY Pál, SZOBOTKA Imre, SZŐNYI István, VASS Elemér művei)
1967. október 22–1968. február 17.

Csók István Képtár

Rendezte: KOVÁCS Péter, KOVALOVSKY Márta, P. MOLNÁR Zsuzsa, PATAKY Dénes

Megnyitotta: MAROSI Ernő

Koncert: WEINER Leó és BARTÓK Béla művei, SZŰCS Lóránd (zongora), TÁTRAI-VONÓSNÉGYES előadásában – 1967. október 22.

Előadások: NÉMETH Lajos, A Gresham és köre – október 18; MOLNÁR Zsuzsa, Bernáth Aurél művészete – október 25.

Katalógus: István Király Múzeum közleményei D. sorozat, 56. szám (magyar–francia). Előszó: PATAKY Dénes

Írások a kiállításról: D. I., „Őszi kiállítások” *Vigília*, Budapest, 1967. december p. 852.; FÓTHY János, „A »Gresham és köre« kiállítása Székesfehérváron” *Művészet*, Budapest, 1968. március p. 40–41.; PERNECZKY Géza, „A Gresham és köre. Kiállítás Székesfehérváron” *Képzőművészeti Almanach 1*, Budapest, 1969. Corvina p. 18–24.; PERNECZKY Géza, „»A Gresham és köre« kiállítás Székesfehérvárott” *Magyar Nemzet*, Budapest, 1967. november 29. p. 4.



Marosi Ernő, Pataky Dénes, Fitz Jenő és a megnyitó közönsége

Lassan megszokjuk már, hogy ezekbe a termekbe ünnepleni érkezünk, ünnepleni századunk magyar képzőművészetének nagy korszakait, megemlékezni azokról az alkotókról, akik már történelmivé vált és művészettörténeti jelentőségre emelkedett korszakokban modern művészeti kultúránk létrehozásán fáradoztak; együtt szemlélni ritkán egymásra találó alkotásokat, melyek korukat, keletkezésük idejének szellemi törekvéseit az eleven élmény erejével jelenítik meg. A műalkotások a közvetlen szemléletesség erejével tesznek mindnyájunkat részeseivé, részvevőivé saját, elmúlt jelenük-

nek; s időst, ki tanúja volt e kornak, fiatal, ki csak közvetve értesül róla, egyaránt megdöbben a távolságok viszonylagos kicsinyisége. 1967-et írunk, egy emberöltő telt el a századforduló óta, s lám, nem fontoskodás már tudománynak nevezni azt, ami sok kortárs számára csak emlékezés: sokszor régész módjára kell leásnunk ezekbe a rétegekbe is, s gyakran kell rekonstruálnunk elvesztett, eltűnt alkotásokat.

Ma közelebbi múlt alkotásainak kedvéért gyűltünk össze, alkotóik nagyrésztét mindnyájan ismerjük, vagy még élőként ismertük, s annál megdöbbentőbbnek hat, hogy ezek a művek, íme, végérvényesen és visszavonhatatlanul, bevonultak a – bármennyire is közeli – történelembe, nemcsak műalkotásként, hanem egyúttal egy múlt emlékeiként is vannak itt jelen. Aligha létezhet félreismertetlenebb jele ennek a múlt-válásnak, mint az, hogy művészettörténeti irodalmunk jó ideje nevet, tudományos terminust keres arra a jelenségre, melyet az itt kiállított művek jó része reprezentál, vitatja történeti jelentőségét, igyekszik megvonni határait. Nevezik ezt a művészetet posztimpreszionizmusnak, utalva arra, hogy általános európai tendencia nyilvánul meg alkotásaiban: az impresszionizmus érzéki benyomásokat visszaadó piktúrájának folytatása, vagy az ezekhez az értékekhez való visszatérés tömeges jelenség a húszas-harmincas évek művészetében, s nem egy, az avantgarde mozgalmaiban kitűnt művész fordult ismét e lehetőségek felé. Akik művészeink hitvallását, kijelentéseit fogadják el alapul, szívesen beszélnek „posztnagybányai” festészetről, éreztetve a hazai előzmények sorsdöntő szerepét. Az itt szereplő művészek többségének útja azonban nem közvetlenül Nagybányáról vezet a posztimpreszionista stílus felé; nem egyszerűen Nagybánya követéséről, hanem megelőző törekvéseikkel szemben a nagybányai hagyományokhoz való visszatérésről van szó. Vívódások, küzdelmek, hányattatások után megpihenni térnek meg a szemlélődéshez, a természet, a falu, az otthon csendjéhez, nyugalmához. A nagybányaiak művészetéből nem a „Honvédtetetés” negyvennyolcas politikuma, nem a „Rákóczi-induló” eksztázisa, nem is a szecesszió elő-előbukkanó tragikus életérzése ragadja meg őket, s talál bennük követőkre, hanem a derűs belefeledkezés egyszerre a művészet és a természet világába. Olyan is van köztük, aki ifjonti hévvel az első közt szakított ezzel a festéssel, újat követelve, s most, mintha érett fővel belátná mestereinek igazát.

Valóban sok a tájkép a festmények közt, de a témakör változatosabb, mint Nagybányán, ezeket a festőket nem annyira a látvány, mint inkább az intimitás hangulata foglalkoztatja. Tompított harmóniáik mögött nem annyira önmagukért keresett festői problémák rejlenek, mint – vérmérsékletüktől függően – fanyar iróniával palástolt vagy kevésbé leplezett lírai érzelmek. Humánusot, meleget keresnek, ezért al-

kotnak maguknak mediterrán klímát a Kárpát-medence védettebb vidékein, ezért kutatják a klasszikumot a barbár Pannóniában. Ezek a törekvések sehol oly világosan nem jelentkeznek, mint az e kiállításon csak idetartozásának jelzésével szereplő Pátzay Pál szobrászatában. Éppen ezért lehetetlen lenne törekvéseiket csak a festészetre érvényes névvel jelölni. Pillanatnyilag alig akad jobb név e csoportosulásra, mint összetartozásuk, barátságuk színhelyének, a Gresham kávéháznak neve. Maga az összetartozás kedélyesen emberi, intímen közvetlen, a hivatalos „megalakulás” minden látszatát elkerülő formája is fényt vet művészetükre. A Gresham törzsasztalánál az egykori, Horatiust olvasó táblabírák megkésett utódai találkoztak, sokuk kis vidéki birtokáról megtérve, s eltökélten egy, a fasizálódó Magyarországon oly fontos illúzió megőrzésére.

A különbélke hangulata ez, ahogyan a művészeinkkel kongeniális Szabó Lőrinc írja: „Ha egyszerre tudok meg mindent, /hogy itt mi van,/ egész biztosan felkötöttem /volna magam./ /De valamit a sors, úgy látszik,/ akart velem: megmutatott mindent, de lassan,/ türelmesen://különbélkét ezért kötöttem/ a semmivel, ezért van, hogy csinálom, mit /csinálni kell,/ ezért becsülök úgy egy-egy jó pillanatot ...” Ez az illúzió mindaddig jelentős alkotásokat termett, amíg a különbélkét nagyobb hatalom nem szegte meg, amíg a háború végét nem vetett érvényének.

Mindez kitűzi a Gresham-kör helyét a XX. századi magyar művészetben, jelzi, hogy nem képez zárt csoportot, ellenkezéleg, inkább művészeinek közel egy időben bekövetkező, rokon törekvéseket mutató művészi korszakáról van szó.

A líraiság, s vele együtt a látványhoz közeledés általános ebben a korszakban, az 1920-as évek végétől a magyar festészetben, de gyakori Európa-szerte is. Így helyet kaptak a kiállításon olyan, a Gresham asztalánál is helyet foglaló, művészeivel kapcsolatot tartó művészek, mint Derkovits Gyula, Egry József, akik más-más álláspontról és eltérő eszközökkel, a Gresham festőtől eltérő programot valósítottak meg pályájuk folyamán. Egry dinamikus természetélménye, tragikus hősei, Derkovits proletár osztályharcos elkötelezettsége minden rokonságuk ellenére is szemben áll a Gresham-kör szemléletével. Közös vonásaik mégis sejtetik, mennyire általános, a magyarság jobbik részét foglalkoztató érzéseknek adtak hangot a szorosabban vett Gresham művészei.

Engedjék meg, hogy a kiállítást megnyissam.

MAROSI Ernő
(megnyitóbeszéd)

OROSZ JÁNOS

„Nap, homok, tenger”

1968. július 21–szeptember 1.

Csók István Képtár

Rendezte: KOVALOVSKY Márta

Megnyitotta: NAGY László

Katalógus: István Király Múzeum közleményei D. sorozat, 61. szám (magyar–francia). Előszó: CSÓRI Sándor
Írások a kiállításról: HORVÁTH György, „Orosz János festőművész kiállítása a székesfehérvári Csók István képtárban” *Magyar Nemzet*, Budapest, 1968. augusztus 4. p. 12.; KOVÁCS Péter, „Orosz János új képei. Kiállítás Székesfehérvárott” *Képzőművészeti Almanach 1*, Budapest, 1969. Corvina. p. 48–50.; LUKÁCSY Sándor, „Orosz János kiállítása” *Népművelés*, Budapest, 1968. szeptember p. 42.; –, „Megnyílt Orosz János kiállítása. Nagy László megnyitója” *Fejér megyei Hírlap*, Székesfehérvár, 1968. július 23. p. 6.; RIDEG Gábor, „Kiállításról kiállításra. Orosz János képei Székesfehérváron” *Magyar Hírlap*, Budapest, 1968. augusztus 1. p. 9.; TAKÁCS Imre, „Mondatok Orosz Jánosról” *Jelenkor*, Pécs, 1969. február, p. 151–152.; TORDAY Aliz, „Orosz János festőművész” *Fejér megyei Hírlap*, Székesfehérvár, 1968. július 21. p. 7.



Orosz János, Fitz Jenő, Nagy László és Pesovár Ferenc

Orosz János új kiállítása a váratlan kirobbanás erejével hat, mint a nyugalmas tájszemlélőre a gyorsvonat kirobogása az alagútból. Néhányan, akik régóta ismerjük őt tudjuk, hogy kezdettől a monumentális erő működének művészi elképzeléseiben. És tudjuk azt is, hogy erőmegosztó transzformátorait egyre inkább kiiktatja művészetéből és íme: elektromos targoncák helyett hatalmas szerelvényeket robogtat. De hagyjuk a technikai hasonlatokat, a természethez térjünk vissza: az ingerlő naphoz, a homok selyem ágyához, a tenger izmaihoz. Ez a kiállítás tízrészes nagy költemény, a címe: Nap,

homok, tenger. Többféle ígéret csendül ki e három szóból. Van, akinek csupán a turisztikai vezényszavak hangulatát adja. De a munkában elcsigázott embert megüdítő távlatokkal kecsegteti, a bölcselkedőt a természetimádás rousseau-i áhítatával. Én bizonyos vagyok, hogy ez az összefoglaló képcím sokkal többet jelent, azt jelenti, amit a művek a festészet nyelvéen beszélnek: a létezésnek, létünknek gigantikus megvalósulását.

Nevezzük meg a sugallatot. Mi készítette a festőt az ecset megragadására? Nyilván egy tengerparti élmény összeforrva a tudomány csodálatos föltételezésével, hogy a fehérje kialakulása, nagy formátumokká szerveződése ott történt a napfényes tengerekben, partközelen, apály és dagály ritmusában. Ember, ha átadod magad a tengernek, visszaérsz egy kissé az őállapotot, a gyönyör-állapotot, – de a nap, a homok, a tenger immár örökké csak nosztalgiád. Mert a legremekebb élőlényre szerveződtél, mert fölemelted fejed a vegetáció fölé, meghódítva a földet, mert a törvény szerint lettél hűtlen, ezért már vissza sohase térhetsz! A gyönyör és dráma beszél ezeken a képeken zöldben-lilában, aranyban-lilában, aranyban-kékben, kékben-fehérben a vér sarlóival, combokkal és kardokkal, mellekkel, medencékkel, csönddel és harogással, a szín, forma és dallam tiszta varázslatával.

Orosz János olyan festő, akinek hatalma van. Most örvendenünk kell, hogy leigáz művészetével, örvendenünk, hogy lakomába hív tengerre emelt asztalához, ahol aranytál a nap, és éték a szépség.

NAGY László
(megnyitóbeszéd)



Részlet a kiállításból

BOKROS BIRMAN DEZSŐ (1884–1965) EMLÉKKIÁLLÍTÁSA

1968. május 12–július 7.

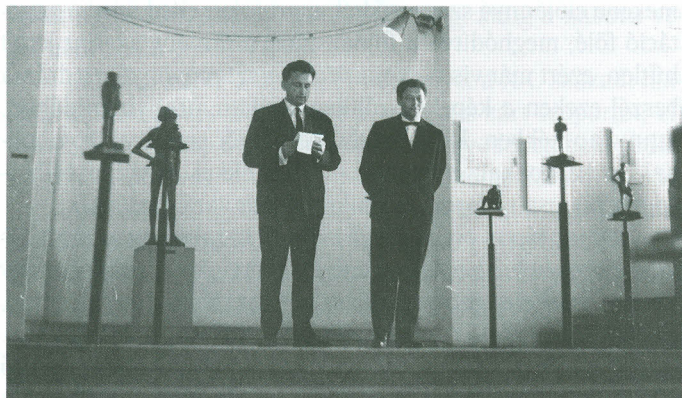
Csók István Képtár

Rendezte: KOVALOVSZKY Márta

Megnyitotta: NÉMETH Lajos

Katalógus: István Király Múzeum közleményei D. sorozat, 59. szám (magyar–francia). Előszó: KOVALOVSZKY Márta

Írások a kiállításról: EGRI Mária, „Bokros Birman Dezső kiállítása” *Népszabadság*, Budapest, 1968. július 2. p. 7.; (havas), „Bokros Birman Dezső kiállítása Székesfehérvárott” *Népszava*, Budapest, 1968. május 21. p. 2.; KOVÁCS Péter, „Bokros Birman Dezső emlékkiállítás” *Fejér megyei Hírlap*, Székesfehérvár, 1968. június 2. p. 5.; KOVALOVSZKY Márta, „Bokros Birman Dezső kiállítása; Don Quijote, 1929” *Képzőművészeti Almanach 1*, Budapest, 1969. Corvina. p. 37–39.; MIKLÓS Pál, „Székesfehérvári kiállítások” *Élet és Irodalom*, Budapest, 1968. május 18. p. 9.; PERNECZKY Géza, „Bokros Birman Dezső emlékkiállítás Székesfehérvárott” *Magyar Nemzet*, Budapest, 1968. május 19. p. 12.



Németh Lajos és Fitz Jenő a megnyitón

Tisztelt megnyitó közönség!

Engedjék meg, hogy először ne a kiállított művekről beszéljek, hanem Székesfehérvárról, illetve arról, hogy mit jelent az itt dolgozó művészettörténészek, régészek és történészek munkássága, tehetsége, hozzáértése, ügyszeretete és szervezni tudása a magyar tudományos és művészeti élet és szellem szempontjából. Egy mondatban: ami itt néhány év óta történik, az a magyar művészettörténet tudomány és művészeti élet legpozitívabb jelensége. Aki figyelemmel kísérte az itt folyó több éves rendszeres munkát, bizonyíthatja, hogy e megállapítás nem túlzás, a tények aranyalapja a fedezete.

Gyakran elhangzott már panaszként, sírásként vagy vádként, hogy a magyar tudományos és művészeti élet Budapest-centrikus, és hogy ez milyen egészségtelen. Székesfehérvár bebizonyította, hogy ez az egészségtelen helyzet korántsem szükségszerű – és joggal mondhatjuk, hogy legalábbis, ami a művészeti kiállításokat illeti, jelenleg Székesfehérvár talán jelentősebb is Budapestnél. És ha az itt folyó hallatlanul fontos és tudományos módszerben példás római kori vagy középkori kutatásokra gondolunk, akkor láthatjuk, hogy nem

csak a modern magyar művészetről van szó, hiszen a római kortól a legújabb magyarokig ugyancsak széles a skála.

De nem csupán arról a közismert tényről van szó, hogy Székesfehérvár immár országos hírű tárlatairól, hanem a tudomány szempontjából még fontosabb, hogy e tárlatok nemcsak izgalmasak, kitűnően rendezettek, hanem megbízható tudományos tervszerűség rejlik mögöttük, és e tekintetben missziót teljesítenek.

A székesfehérvári kiállítások mindig valahogy a dolgok lényegéhez jutnak, a legfontosabb csomópontokat ragadják meg. A legjobb tulajdonságuk, hogy mindig aktuálisak. Hiszen ez minden kiállítási politikának a buktatója, megtalálni az „éppen most szükséges” pillanatot. A Velencei Biennálé magyar kiállítás-politikája elég fájoan bizonyítja, hogy mit jelent ennek az érzéknek a hiánya.

Székesfehérvár mindig a lényegre tapint, s ez nem téveszthető össze a divattal, a sznobista vágyak kielégítésével. Hiszen az itteni tárlatok többnyire az úttörés munkáját vállalják, revelációként hatnak, tehát a tudományos aktualitásra és nem a divatra apellálnak.

E vonások jellemzik a mostani tárlatot is, amely a három éve elhunyt kiváló szobrászművészünk, Bokros Birman Dezső életművét mutatja be. Szobrászatunk fejlődése sokáig stagnált. A naturalizmus, az akadémizmus és a klasszicizmus uralkodott, vagy pedig Ferenczy Béni klasszicitásának és Medgyessy Ferenc plebejus realizmusának epigonszerű követése. Az elmúlt években azonban megmozdult valami, ennek jele volt az éppen Székesfehérvárott rendezett Vilt- és Schaár-kiállítás, majd a legutolsó országos tárlaton a fiatalabb nemzedék újszerű jelentkezése. Bontakozik tehát az avantgarde szellemű, a korral adekvát lenni akaró modern magyar plasztika. Ennek volt egyik előfutára Bokros Birman. A magyar szobrászatnak nem volt Nagybányája, sem Nyolcalkja. A kivételes tehetségű Femes Beck művészete csak nagy lehetőség maradt. A két világháború közti periódus két vezető mesterét, Ferenczy Bénit és Medgyessyt az objektív plaszticitás, a klasszikum elvének a megértése jellemezte, művészetük az önmagára vonatkoztatott plasztikai lét tükrözője. Bokros is a klasszikumból indult, sőt Egyiptom és az ősi monumentális szobrászati kultúrák voltak első élményei, csakhamar azonban szakított ez objektív, monumentális hanggal, és indulati, expresszív formanyelvet teremtett. Művésztének stílusa követte a korban végbement változást, még ha az művészetellenes tendenciákat hordozott is. Szétszúzta a klasszikus szépségeszményt, mert az pusztá formává silányult, és e szépségeszménnyel az igazságot merte szembeállítani. Ezért életműve nemcsak plasztikai hagyomány hanem etikai példa is, és e kiállítás egyúttal lehetőséget ad a felmérésre, a modern magyar plasztika önvizsgálatára.

NÉMETH Lajos
(megnyitóbeszéd)

KASSÁK LAJOS (1887–1967) EMLÉKKIÁLLÍTÁSA

1968. augusztus 4–szeptember 15.

István Király Múzeum

Rendezte: KOVALOVSZKY Márta, PERNECZKY Géza

Megnyitotta: LENGYEL József

Katalógus: István Király Múzeum közleményei D. sorozat, 62. szám (magyar–francia). Előszó: PERNECZKY Géza

Írások a kiállításról: BÁLINT Endre, „Kassák Lajosról. Emlékkiállítás Székesfehérvárott” *Képzőművészeti Almanach 1*, Corvina, Budapest, 1969. p. 51–53.; LENGYEL József, „Kassákról. Megnyitó beszéd a Kassák-kiállításon” *Képzőművészeti Almanach 1*, Corvina, Budapest, 1969. p. 50–51.; PERNECZKY Géza, „Kassák festői hagyatéka” *Élet és Irodalom*, Budapest, 1968. augusztus 17. p. 8.; RÓZSA Gyula, „Kassák és a képzőművészet. A székesfehérvári emlékkiállításról” *Népszabadság*, Budapest, 1968. szeptember 6. p. 7.; TORDAY Alíz, „Múteremzarok: Kassák Lajosnéál” *Fejér megyei Hírlap*, Székesfehérvár, 1968. augusztus 11. p. 9.



Lengyel József, Fitz Jenő, Kassák Lajosné, Kovalovszky Márta

KASSÁKRÓL

OLYKOR ÁTVÁLTOZTAM

VIRÁGGÁ

VAGY FEGYVERRÉ

Akár fegyverré változott át, akár virággá, a világ nagy dolgaiban mindig nyílt igennel vagy nyílt nemmel felelt. Nem volt tévedhetetlen, de mindig a törhetetlen emberi méltóság bástyáján harcolt az emberi méltóságért. Egyszerű volt és bonyolult. „MESTEREMBEREI” AZ EIFFEL-TORONY MÁSÁT JÁ-TÉKNAK ÉPÍTETTÉK – és ez tán egyszerűbb volt, mint mikor a folyó habja felett úszó párát mutatta költészetével. Az elmondható arányában volt egyszerű. Művészetének nagysága, hogy épp annyira bonyolult, amennyit a kifejezendő szükségessé tesz. Virággá változik és fegyverré. Ezért ne szorítsuk művészetét nagy folyamát sémák gátjai közé! Mint festő konstruktivista. Igen, nonfiguratív. De ne feledjük: a „KÖLTEMÉNYEK ÉS RAJZOK” 1958-ban megjelent kötetét. Egytől egyik valóságelvű figuratív rajzokat találunk ebben a kötetben.

Roppant életművet hagyott ránk. Mégis, versei, regényei, elbeszélései, festményei, könyvtervei csak egy része munkásságának. Lapszerkesztői munkája (nincs magyar szerkesztő, akinek annyi lapját tiltották volna be, mint neki), a fiatalabb nemzedékkel való szeretetteljes-szigorú törődés – egész századunk magyar irodalmának sarkalatos része. Sokan használják – nem is tudva, hogy Kassák hozta őket az irodalomba – Kassák szavait, Kassát képeit is. Vére benne van a magyar irodalom vérkeringésében.

Szerette az emberiséget, az emberséget, az embereket. Akit szeretett, annak ezt meg is mondta és nem fél-igennel, fél-nemmel. Akinek például „SZERETETTEL” dedikálta könyvét – az valóban szeretett volt. Ha azt írta „MELEG KÉZSZORÍTÁSSAL” akkor bízva érezhetted meleg kézszorítását. Igaz, nem akárcikre tékozolt ilyen szavakat. De ez is Kassák jótulajdonosságai közé tartozott. Nem is utolsó helyre.

Én szeretett tanítványa voltam. Mester volt, szigorú, követelő első mesterem. Kívánom a magyar művészetnek, hogy legyenek ilyen szigorú és tántoríthatatlan mesterei, amilyen Kassák Lajos volt – és műveiben maradt.

LENGYEL József
(megnyitóbeszéd)

DERKOVITS ÉS A SZOCIALISTA MŰVÉSZET

A huszadik század magyar művészete 6.

(ÁMOS Imre, ANNA Margit, BÁN Béla, BECK Ö. Fülöp, BERDA Ernő, BERÉNY Róbert, BÍRÓ Mihály, BUTI István, DERKOVITS Gyula, DÉSI HUBER István, DIENER DÉNES Rudolf, EGRY József, FARKAS Aladár, FEHÉR György, FENYŐ A. Endre, FERENCZY Béni, FERENCZY Noémi, GOLDMANN György, HÁY Károly László, B. JUHÁSZ Pál, KASSÁK Lajos, KERNSTOK Károly, KMETTY János, KONDOR György, KORNISS Dezső, MÉSZÁROS László, NAGY BALOGH János, NOLIPA ISTVÁN Pál, OELMACHER Anna, PÓR Bertalan, SCHNITZLER János, SCHUBERT Ernő, SUGÁR Andor, SZÖLLŐSI Endre, UITZ Béla, VADÁSZ Miklós művei)

1968. szeptember 15–december 31.

Csók István Képtár

Rendezte: KOVALOVSZKY Márta, SZABÓ Júlia

Megnyitotta: DÉSI HUBER Istvánné

Koncert: BARTÓK Béla művei, SEPSEY József (hegedű) és a TÁTRAI-VONÓSNÉGYES előadásában – 1968. október 6.

Előadások: MEZEI Ottó, Dési Huber István művészete – szeptember 18; SZABÓ Júlia, Derkovits Gyula művészete – október 9; TAMÁS Attila, József Attila – november 13.

Katalógus: István Király Múzeum közleményei D. sorozat, 63. szám (magyar–francia). Előszó: SZABÓ Júlia

Írások a kiállításról: HORVÁTH György, „Derkovits és a szocialista művészet kiállítás Székesfehérvárott” *Magyar Nemzet*, Budapest, 1968. szeptember 20. p. 4.; NÉMETH Lajos, „Derkovits és a szocialista művészet». Kiállítás Székesfehérvárott” *Kritika*, Budapest, 1969. január p. 35–36.; OELMACHER Anna, „Derkovits és a szocialista művészet. Kiállítás Székesfehérvárott” *Népszabadság*, Budapest, 1968. november 2. p. 8.; PERNECZKY Géza, „Derkovits és a szocialista művészet” *Élet és Irodalom*, Budapest, 1968. szeptember 21. p. 1–2.; R. G., „Kiállításról kiállításra. Derkovits és a szocialista művészet” *Magyar Hírlap*, Budapest, 1968. szeptember 19. p. 19.; SZABÓ Júlia, „Derkovits és a szocialista művészet. Kiállítás Székesfehérvárott” *Képzőművészeti Almanach 2*, Corvina, Budapest, 1970. p. 12–16.

Amikor a kitűnő rendezők rábeszélésére elvállaltam a kiállítás megnyitását még nem tudtam, hogy milyen nehéz feladatra vállalkozom. Csak amikor megkaptam a kiállításon szereplők névsorát, akkor döböntem rá ennek a nagyságára. Nehéz, hiszen nem vagyok művészettörténész, csak mint egy festőművész felesége és egy másik festőművész, Sugár Andor nővére kerültem szoros kapcsolatba a képzőművészettel. Megkönnyíti viszont a feladatomat, hogy egy komoly Derkovitsot bemutatni nem az én hivatásom, és közönségünk jól ismeri is egész életművét. Mégis, éppen mint Dési Huber özvegye, meg fogják nekem bocsátani, ha az ő írásaiból idézve fogok néha visszatérni Derkovits jelentőségére és a többi művész munkásságára.

A névsort elolvastva barátaimmal találkoztam, nagyrészt ifjan eltávozott barátokkal, nagy részük közvetlenül, vagy közvetve a fasiszmus áldozataként. A kiállított művek alkotói között 27 halott van. S a kiállítás mégis élő! Eszembe jutott, hogy amikor a felszabadulás utáni évek egyikén meglátogattam egy fiatal barátnőnk, aki – megjárva az auschwitzzi poklot, Svédországon keresztül jött haza, – körülnézve lakásunkban, az árván maradt képek, családi fényképek láttán megborzongott: Ez szörnyű, csupa halott! – S én elcsodálkozva,

mintha először látnám, néztem körül: számomra mindez – friss többszörös gyászomban is! – élő volt, az életünk volt.

S azt hiszem, ezt érzi ennek a kiállításnak a látogatója is: a 27 halott művei is élők, akár az élő kiállítóké. A művészek nem elsősorban a maguk gyönyörűségére alkottak: de a maguk élményeit, vágyait vetítették vászonra, papírra. S hadd idézzem itt máris Dési Hubert:

„A festészet a szemléletnek egy ősi módja, s az ember a világban elfoglalt helyzetét próbálja megérteni, kitapintani vele, ... képzeteit, színeit tudatalatti életünk izgalmait mozgatója, s ami döntő benne: az élmény. Az élmény, ha hű marad érzelmeihez, mindig indulatba megy át, s ez az indulat, ha őszinte, mindig abba a talajba ereszti gyökereit, onnan szívja nedveit, mellyel tudva-tudattalanul egynek érezzük magunkat, s amelynek kifejezése ösztönös vágyunk.”... „Önmagunk dokumentálása, ennyi az egész. Az ember végülis önmagán át fejezi ki az osztályt, amelyben gyökerei élnek, s a népet, melynek osztálya egyik része.”... „...az ember mindazt a szabadságot, amit magában érez, rettenetet, amit a világban lát, maradék nélkül kifejezi műveiben. Ennek nem kell feltétlenül történésekben, vagy épp tendenciában jelentkezni, sokszor a pusztán szemlélet többet mond mindennél.”

S a szemlélet az, ami ezeket a műveket szorosan összeköti. Oly korban éltek ők, amelyben bőven kijutott mindegyiknek a vizuális rettenetből, a megpróbáltatásokból, a harcból, – néha még örömeiből is.

Már többször elmondtam, leírtam a kérdést, hogy vajon milyen másként alakult volna Dési Huber sorsa, ha az első világháború 40 hónapos frontszolgálatát után leszerelve Pestre jön, találkozik a Tanácsköztársaság nagyszerű élményeivel? A kiállítók közül néhányan résztvettek az első világháborúban, a maguk eszközeivel harcoltak a háború, az embertelenség ellen, rajzaikkal, plakátjaikkal támogatták a munkásosztály harcát.

Példák:... Egrý, Uitz, Biró M., Nagy-Balogh, Bor.

A Tanácsköztársaság élménye alól nem szabadulhatott még számos, polgári beállítottságú művész sem, akik azonban hitték is a proletariátus győzelmében, örömmel szolgálták azt, mert ha nem így lett volna, nem születhettek volna meg azok a kiváló plakátok, amelyek azóta is példaképei a magyar plakátművészetnek, vagy azok a kitűnő érmei: Pór, Berény, Uitz.

Ötven év telt el azóta, s a néhány szerencsés művész felett is, aki ebből a generációból még él és alkot, és akik ötven év előtt fiatalos hittel és lendülettel szolgálták a proletariátus államát – eljárt az idő, de azokat a napokat, hónapokat

kat sohasem felejthették el, és munkájukon ennek nyoma is maradt. Hiszen még az akkori kisdíák – mint Sugár Andor volt – is elraktározta magában ezeket az élményeket, és a következő évtizedekben, a Horthy-fasizmus súlyos éveiben bizonyára feleledtek azok az emlékek.

A Tanácsköztársaság bukása szétszórta a benne hívő művészeket is. Súlyos évek következtek. Egy részük egy ideig az emigráció keserű kenyerét ette: Bécs, Berlin, Párizs fogadta be őket, vagy inkább itt találták meg a velük együttérzők szűk körét, akik segítettek talpraállásukban. Majd néhányan, mint Uitz Béla, a Szovjetunióba kerültek. Ő azóta is ott alkotja jelentős műveit, de a Ludditák máig is felejthetetlen munkái közé tartoznak.

A Horthy-fasizmus éveiben egy új fiatalság lépett az ellenforradalom által szétszórta művészek helyébe. Új fiatalság, amely már tudott a Nagy Októberi Szocialista Forradalomról és hitte, azért minden áldozatot vállalt, hogy a Magyar Tanácsköztársaság ismét felépüljön – és a maga területén készült, hogy majdan egy szocialista Magyarország jól felkészült művésze legyen. A harmincas évek első éveiről, 1931–32-ről írja Dési Huber:

„Mi a tömegekhez kívántunk szólni. Pár dolog már tisztán állt előttünk. Ezek: saját festészetünk kritikai feldolgozása, az egészséges tradíciók átmentése, a kísérletezések feltétlen szükségessége, s végül: a dolgozók közvetlen tanulmányozása. Összeálltunk néhányan, építészek, szobrászok, festők és műtermet béreltünk. Közös műhely kívánt ez lenni, ahol együttes erővel akartuk megoldani problémáinkat. A gyakorlati rész rajzból, festésből állott, de modelljeinket a legkülönbözőbb helyről szedtük össze. Öntudatos munkást, lecsúszott kishivatalnokot, vicces rongyproletárt (a lumpenproletárt fordítja így) kubikosokat, faluról felkerült lézengő parasztleányeket, egyszóval a munkásosztály különböző típusait hoztuk fel. Tanulmányoztuk őket, igyekeztünk minden kérdés nélkül megismerni körülményeiket, bajaikat, véleményüket a világról, s a módot, ahogy élnek...” És így folytatja tovább, hogy elbeszélje ezeket az első kísérleteket. Az itt kiállítók közül ott találhattuk Berda Ernőt, Goldmann Györgyöt, Háty Károlyt, Szóllósit, Sugárt. – Majd – Háty Károly feljegyzése szerint – 1934-ben megalakult a Szocialista Képzőművész Csoport, ami „tulajdonképpen legalizálást jelentett, amennyiben az a Szoc. dem. párton belül kapott keretet és helyiséget”. A csoport – ugyancsak Háty Károly feljegyzése szerint – 1942-ig működött. Ez időtől már lebukások, munkatáborok, behívások kezdték megtizedelni soraikat. E nyolc év alatt az itt kiállítók közül ott találhattuk Bán Bélát, Fenyő A. Endrét, Fehér Györgyöt, B. Juhász Pált, Mészáros Lászlót, Nolipa Istvánt, Oelmacher Annát, Schnitzler Jánost.

A kiállítás – bár erre nem utal nevében – nem tér rá a felszabadulás utáni idők képzőművészetének bemutatására. Bár a keresés, kutatás időszaka ezzel nem zárult le – ez egyébként, azt hiszem, a művészetekben sohasem is fejeződik be! –, a kiállítás célja annak az időnek a bemutatása, amelyben „sorsuk ellenére”, egy ellenséges társadalmi rendben próbáltak meg művészi kifejezést adni harcoss világnézetüknek, szemléletüknek.

„A művészet mindig formakérdés egy ideológián belül, – írta le valahol Dési Huber – s egy művész számára nincs

fontosabb kérdés, mint ez: hogyan mondjam el azt, amit el kell mondanom?” – S ez a „hogyan” az, ami viszont élesen elkülöníti egymástól az itt kiállított művek egy részét.

Az itt elmondottakkal nem óhajtottam értékelést, vagy ismertetést adni. Ehhez jogom sem lenne, és megtették és meg is teszik ezt helyettem illetékesebbek. Azonkívül idő sem lenne rá, hogy végigmenjünk, azokat egyenként megbeszélve, vagy akárcsak ismertetve a kiállítók életrajzát. De hadd térjek vissza e kiállítás névadójára, Derkovits Gyulára és hadd idézzek ismét Dési Huber róla írt soraiból:

„A sors csapásai csak testét törték össze, szelleme csillogóbb lett tőle. Szenvedéseiből, s akikkel egynek tudta magát, a kisemmizettek gyötrelmeiből, akárcsak költészetében József Attila, új dalt teremtett. Új lírát, új melódiát, amelynek szolamában ott él a múlt bánata, a jelen küzdelme, de a jövő reménye is”... Majd 1941-ben, a IV. Rend művészetéről írt tanulmányában: „Derkovits Gyula szellemét idézem. Az ő életművét. Álljon ő, mint ösztönző példa a dolgozók művészei előtt.”

DÉSI HUBER Istvánné
(megnyitóbeszéd)



Pesovár Ferenc, Dési Huber Istvánné, Fitz Jenő, Szabó Júlia és Kovalovszky Márta



Részlet a kiállításból

SZENES ZSUZSA

1969. március 2–30.

Csók István Képtár

Rendezte: PERNECZKY Géza

Megnyitotta: PILINSZKY János

Katalógus: István Király Múzeum közleményei D. sorozat, 66. szám (magyar–francia). Előszó: KOVALOVSKY Márta

Írások a kiállításról: TORDAY Aliz, „Műteremsarok. Szenes Zsuzsa textiltervező” *Fejér megyei Hírlap*, Székesfehérvár, 1969. március 9. p. 9.

Minden jó és igaz művésznak megvan a maga stratégiája. Szenes Zsuzsáé: az intim hódítás. Képre és tárgyra, mindenre igényt tart ami emberi, egységes szövetként kezelve a világot, próbálva visszaállítani benne az elveszett összefüggést, paradicsomi kontinuitást, hogy kép és tárgy, eszköz vagy jelentés ismét egy és ugyanaz lehessen. De mint kitűnő művészt, adott pillanatban semmi se befolyásolja, még saját programja se. Az intimben se tagadja le hát, ha a mikrokozmosz fagyához ér, s a finoman rajzoló tű beletörik tárgya keménységébe.

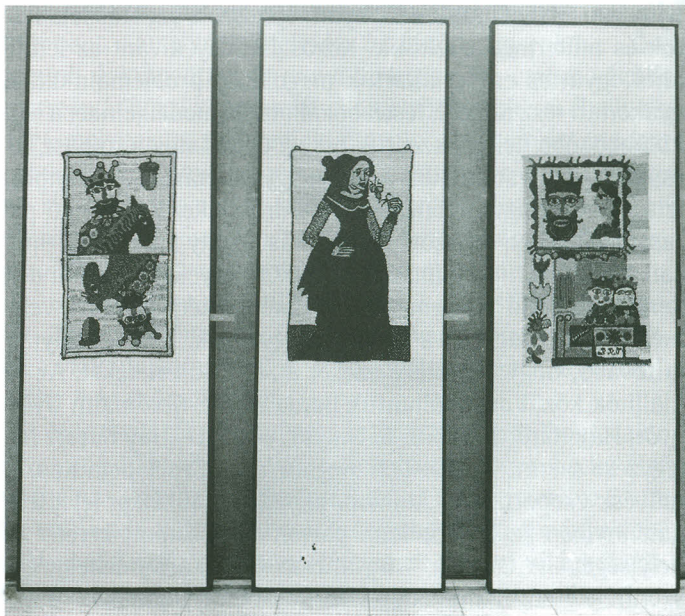
Személy szerint, a barátság kegyelméből, hosszú esztendőik óta élek együtt Szenes Zsuzsa egyik művészi textíliájának mintavilágával. Udvari szobám ablakát takarta, játékonosan kizárva a pesti bérház sivár kíváncsiságát. Égbolt, víz, lombsátor volt számomra ez a függöny, s az ma is, mihez éppúgy fűz a figyelmetlen odaadás, mint a reggel első világosságának kijáró hirtelen rácsodálkozások; kifogyhatatlan, csendes és erős a kapcsolatunk, úgy bizalmas, úgy elengedett és megszokott, ahogy csak egy tárggyal, oly gazdag, ahogy csak az időben változó természettel, és oly humánus, ahogy csak emberi műalkotással lehetséges.

Most, hogy betegágyból kelve e sorokat írom, szemem most is ott keresgél a kék, sárga, fehér minták között – s e kiállítás alkalmából mondhatnék-e vajon ennél igazabb hálat a művésznak azért, amit magába rejt e szinte minden órámba beleszövődő jelenlétéért kijáró köszönet. Aligha. A többit legjobb, ha magukra a művekre bízunk.

PILINSZKY János
(megnyitóbeszéd)



Pesovár Ferenc, Pilinszky János, Fitz Jenő és Szenes Zsuzsa



Részlet a kiállításból

FARKAS ISTVÁN (1887–1944) EMLÉKKIÁLLÍTÁSA

1969. április 27–június 1.

István Király Múzeum

Rendezte: BAJKAY Éva, KOVALOVSKY Mária

Megnyitotta: VILT Tibor

Katalógus: István Király Múzeum Közleményei D. sorozat, 67. szám (magyar–francia). Előszó: BAJKAY Éva

Írások a kiállításról: BODRI Ferenc, „Két kiállítás Székesfehérváron” *Jelenkor*, Pécs, 1970. január p. 38–39.; KOVALOVSKY Mária, „Farkas István kiállítása Székesfehérvárott” *Képzőművészeti Almanach 2*, Corvina Budapest, 1970. p. 32–33.; OELMACHER Anna, „Farkas István képeinek kiállítása Székesfehérváron” *Magyar Nemzet*, Budapest, 1969. május 29. p. 4. PERNECZKY Géza, „Farkas István délutánjai” *Élet és Irodalom*, Budapest, 1969. május 17. p. 8.; TORDAY Aliz, „Óceán a kanálisban. Farkas István emlékkiállítása az István Király Múzeumban” *Fejér megyei Hírlap*, Székesfehérvár, 1969. április 27. p. 5.



Vilt Tibor és F. Petres Éva



A megnyitó közönsége

Kedves Pistám!

Huszonöt éve már, hogy találkoztam veled. Nehéz 25 év volt ez. Talán semmi más, mint egy emberélet negyed százada.

Eszembe jutnak most azok az idők, mikor megismertelek. Eleven élmény voltál baráti köröd számára és az én számomra is. Végre újra itt vagy közöttünk, mert egy órával ez előtt, mikor életműved töredékét láttam, élesen éreztem a jelenlétedet. Igen! Élő vagy, mint legutolsó találkozásunkkor, amikor meglátogattál Budafokon. Tegnap szemmel látlak, amint az emeletről lefelé lépdelsz, elegáns bezártságban, lassan, mint egy más szférában mozogva. Fantomosan. Szinte képeid keretéből lépve felém. Kezet fogtál velem, és kezedből valami igazi, valami mágikus erő és hatás – lényed és művészeted kimondhatatlan azonossága és titka – áradt.

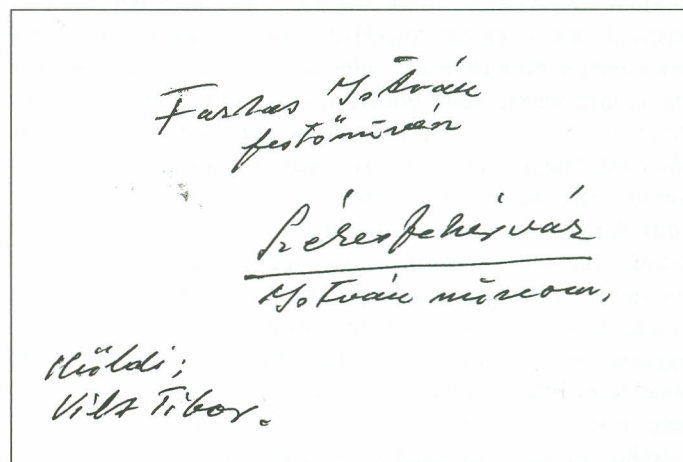
Tudjuk, hogy festői pályád kezdetén itt tetted meg az első lépéseket. Mednyánszky Lászlóval, első és egy életre elkötelező mesterreddel, atyai barátoddal való felvidéki bolyongásaidat magad mesélted el nekem. Münchenben folytattad tanulmányaidat. Párizsban, Barbizonban éltél, kiváló baráti körben, hol szinte francia festőnek fogadtak. Visszatértél! És mindent ami lettél, az őszinteség legmélyebb és ezért félelem nélküli erejével, nekünk adtad.

Most, mint megért gyümölcsöt aratod le adásod gyönyörűségeit. Mert a mienk vagy, a mienk lettél, visszavonhatatlanul. Fölsorakozol azok közé a nagy árnyak közé, akik körülöttünk járnak, és értelmes bizalommal töltenek el bennünket.

Köszönöm, hogy meglátogattál minket és köszöntöm házigazdáinkat, akik meghívtak bennünket – mert – gondját viselik annak, mely értelmet ad a mi további munkánknak és az ő munkájuknak egyaránt.

Ölel

VILT Tibor
(megnyitóbeszéd)



MOHOLY-NAGY LÁSZLÓ ÉS KORTÁRSAI

(BORTNYIK Sándor, BREUER Marcell, FORBÁT Alfréd, GÁBOR Jenő, KASSÁK Lajos,
MOHOLY-NAGY László, MOLNÁR Farkas, RUTTKAY György művei)

1969. június 22–augusztus 31.

István Király Múzeum

Rendezte: KOVALOVSKY Mártá

Megnyitotta: MAJOR Máté

Katalógus: nem készült

Írások a kiállításról: BODRI Ferenc, „Két kiállítás Székesfehérváron” *Jelenkor*, Pécs, 1970. január p. 39–40.; (havas), „Moholy-Nagy László és a magyar Bauhaus” *Népszava*, Budapest, 1969. június 29.; HORVÁTH György, „Moholy-Nagy László és kortársai. Kiállítás Székesfehérváron” *Magyar Nemzet*, Budapest, 1969. július 8. p. 4.; PERNECZKY Géza, „Moholy-Nagy kerestetik – Megjegyzések a fehérvári Moholy-Nagy kiállítás után” *Kritika*, Budapest, 1969. december p. 28–32.

Az általam – és mindnyájunk által – egyre jobban becsült székesfehérvári kiállítás-csinálók ismét olyan mestert prezentáltak a magyar közönségnek, akit ezzel a gesztussal még életében kellett volna megtisztelni, s íme, már halála után is csaknem negyedszázad múlt el, mire ennek sorát ejthettük.

A jelenlevők többsége bizonyára emlékszik még arra, hogy 1958-ban, a brüsszeli világkiállításon, „Ötven év modern művészete” címen, nagyszabású képzőművészeti bemutatót rendeztek. A rendezők ehhez – az illetékes magyar partnertől – Moholy-Nagy László műveiből kértek néhány darabot, de nem kaptak. Nem kaphattak, mert ilyen egyetlen egy sem akadt a magyar állami gyűjteményekben. Azt persze nem tudhatjuk, hogy ha lett volna, mit mondott volna a kor (egyik) hangadó művészettörténésze és teoretikusa, de a nem-adás tényét – egyik napilapunkban – lényege szerint így „ideologizálta meg”: mit akarnak ezek, egy méltán elfeledett festővel, és elporosodott művével kezdeni?! S egyáltalán honnan veszik a bátorságot, hogy előírják nekünk: kit és mit küldjünk a kiállításra! (Végül is egy-egy Csontváry-, Moholy-Nagy- és Vasarely-kép képviselte a magyar művészetet ezen a kiállításon, de bel- és külföldi magángyűjteményekből, és nem hivatalosan.)

Ha e – csupán „szellemében” idézett – kijelentés első – kérdő – részének nem is volt igaza, miként azelőtt, azóta is, minden elkövetődött, hogy Moholy-Nagynak feledése minél teljesebb, művének elporosodása minél hihetőbb, művészetének követése minél lehetetlenebb legyen. Így aztán igazán nem lephet meg senkit, hogy amikor most – 1969 tavaszán – Nürnbergben, a világ konstruktivistáinak nagy kiállítását szervezték meg, Magyarországot, hivatalosan, a régiek közül csak Kassák képviselte – őt mégsem lehetett éppen most elfeledtetni és porosnak nyilvánítani – de hozzá négy, vadonatúj „konstruktivistá”-t kellett kreálni, hogy a magyar reprezentáció kikerekedjék. Azt talán már említenem sem kellene, hogy az alkalmi konstruktivista-teremtésnek ezt a csodáját végsőfokon ugyanaz vitte véghez, aki Moholy-Nagyot tíz évvel ezelőtt olyan fölényesen elintézte. (Csak úgy mellékesen jegyzem meg, hogy a Szovjetuniót viszont – a régi nagy konstruktivistákon kívül – egy valóban új, állami támogatással a kö-

zösségnek alkotó – például a Nagy Októberi Forradalom 50. évfordulóján Leningrád terein szereplő – fiatal konstruktivista csoport, a Dvizensenije csoportja képviselte.)

Az eddig elmondottakból – több lehetséges mellett – két dolog következik:

Egyik: tudomásul kell vennünk, hogy ez a kiállítás – bármilyen jól csinálták meg rendezői – nem mutathatja be méltó módon Moholy-Nagy művészetét, mert még magángyűjteményeinkben is alig van eredeti műve, sőt reprodukciók és egyéb dokumentumok e művekről (például Moholy-Nagy könyvek) is csak gyéren találhatók nálunk. (Nyilván ezért kellett – kissé talán ötletszerűen – néhány kortárs műveit is bevonni a kiállítás anyagába.)

Másik: úgy kell szólnunk az emberről és művésztől – egész pályafutásáról –, hogy a szavak és a képek, a hézago-
kat úgy-ahogy betöltve, nagyjában-egészében kiegészítsék egymást.

Az első dolgot illetően el kell mondanom, hogy lett volna már alkalmunk méltó Moholy-Nagy-kiállítás bemutatására is. Két évvel ezelőtt, 1967 januárjától júniusáig, három holland városban – Eindhovenben, Hágában és Wuppertalban – hatalmas gyűjteményét mutatták be a Moholy-Nagy-műveknek. E gyűjtemény kilencvenhat képből (festményből, grafikából és kollázsából), négy plasztikából, tizenegy színpadi tervből, tizennyolc tipográfiai táblából, meg öt folyóiratszámából (mint tipográfiai alkotásból) és negyvenhárom fényképből (fotóból, fotogrammból), összesen tehát százhetvenhét katalógustételből állott. Igaz, hogy ezt, az ilyen mennyiségben még soha össze nem hozott anyagot Európában huszonhárom városból – illetőleg hat országból –, Amerikában egy városból – az USA-ból –, New Yorkból – gyűjtötték egybe (magából Németországból kb. a felét).

Lucien Hervé javaslatára az egyik holland kiállítóváros múzeumigazgatója – a katalógus megküldésével – ajánlatot tett, hogy az egész kiállítást a nyári hónapokra – júliustól szeptemberig – rendelkezésünkre bocsátja, mivel a legközelebbi nyugat-európai kiállítás csak az ősszel nyílik. Én ezzel az ajánlattal felkerestem az illetékes magyar rendezőszerv egyik vezetőjét, aki azonban – miközben tájékoztattott „szemlélet”-ünk és az „ilyenféle” művészet közti „áthidalhatatlan” távolságról – nem kívánt foglalkozni az üggyel. A kiállítás anyagi feltételeiről nem tudtam felvilágosítást adni, az elutasítás indoka mégis az lett, hogy egy ilyen nagy anyag biztosítási költségeit, jelen körülményeink között, nem tudjuk vállalni.

Ennek a mostani szerény kiállításnak kell tehát pótolnia az akkor elmaradt, s betöltenie a szép feladatot, hogy a magyar származású nagy művészt, Moholy-Nagy Lászlót bemutatassa a magyar közönségnek. A bevezetőül mondottakból következő másik dolog, hogy magában a kiállítási anyagban világosan közölteken túl, Moholy-Nagy életéről, pályájáról, talán valamivel többet kell mondani a szokottnál.

Moholy-Nagy László 1895. július 20-án született Bácsbordodon, egy Baja-közeli kis községben. Szülei földművesek voltak. Már kisfiú korában (hat-hétéves volt) kezdett rajzolni.

Gimnáziumba Szegeden járt (1905–1913). Ezidőben az irodalom érdekelte, sokat olvasott, verseket írt, költő akart lenni. Juhász Gyulával kötött jó barátságot. Az érettségi után Pestre jött, s itt a Tudományegyetem Jogi Karán kezdte tanulmányait. Még mindig írt, és pedig progresszív lapokba. Tagja lett a Galilei Körnek.

Egyetemi tanulmányait az első világháború miatt meg kellett szakítania. Behívták, tüzértisztnek képezték ki, és az orosz frontra vezényelték. Kétszer is megsebesült, a második alkalommal – 1917-ben – súlyosabban. Ekkor – Ogyesszában, a kórházban – kezdett újból rajzolni: tábori levelezőlapokra, zsírkrétával, portrékat és figurákat rajzolt (közülük tizenhárom a Nemzeti Galériába került). Innen 1918-ban visszatért Pestre, ahol egyetemi tanulmányait befejezte ugyan, de jogász-pályafutása ezzel le is zárult.

A Tanácsköztársaság bukása után ő is Bécsbe emigrált, s itt Kassák Lajossal került munkatársi és baráti kapcsolatba. Az 1916-ban Pesten indított, s Bécsben továbbra is kiadott Kassák-lapnak, a *Má*-nak lett belső munkatársa (Kállai Ernővel és Molnár Farkassal egyidejűleg), és 1921-től 1925-ig vett részt szerkesztésében. Közül Németországba utazott, azokba a városokba, melyekben a művészet forrongása a leghevesebb volt. Előbb 1920-ban Berlinben dolgozott, és fotogram-mokat csinált. (Itt találkozott első feleségével, Luciával is). És itt ismerkedett meg Malevics és Lisszickij törekvéseivel, a szuprematizmussal és a konstruktivizmussal. Mindkét izmus kétségtelenül hatással volt rá.

Kassákkal közösen csinált könyvük, az Új művészek könyve (Buch neuer Künstler) 1922-ben jelent meg. És ugyanez évben került sor első kiállítására is Berlinben, a Sturm Galériában, melyet Herwart Walden rendezett. Ezt hamarosan (1923-) a kiállítások sora követte, Hannoverben, Drezdában, Halleben, Stuttgartban, Hamburgban, Frankfurtban, stb. stb.

Megismerkedésükkor – 1923-ban – Walter Gropius, a Bauhaus alapítója, meghívta az iskola tanárává. Itt – Weimarban – a fél éves ún. előtanulmány vezetője lett – melynek az volta célja, hogy a növendékek művészi hajlandóságát, képességét kitapogassa, s közülük a nem megfelelőket kiszűrje –, és vezetője lett a fémműhelynek – melyben dísz-tárgyak helyett kizárólag használatiakat csináltak, „új-tárgyi-as”, funkcionális formákkal. Később – már Dessauban – kezdeményezte a fotóműhely megszervezését, melyben, addig ismeretlen valóság szemlélettel és eljárásokkal, madártávlati és békaperspektivikus negatív és mikroképeket, nagyításokat és fotogram-mokat csináltak. Gropiusszal ő szerkesztette az iskola folyóiratát, a Bauhaus-t, és a Bauhaus-könyvek sorozatát – mely Gropius, Klee, Mondrian, van Doesburg, Kandinszkij, Malevics stb. műveit publikálta. Ebben két fontos műve is megjelent: a *Festészet, fotó, film (Malerei, Fotografie, Film)* 1925, 1927) és *Az anyagtól az építészetig (Von Material zu Architektur)*, 1929). Csaknem egyidejűleg – 1927–1929-ig – még egy avantgarde folyóiratot is szerkesztett (az i 10-et). J. P. Oud, a de Stijl neves építésztagja (és Willem Pijper) társaságában (A. Müller-Lehning főszerkesztésével). Eközben,

1926-ban csinálta első filmjét (*Berlini csendélet*), 1927-ben pedig résztvett Az elvont festészet útjai és irányai Európában című, Mannheimben rendezett kiállításon.

Amikor – 1928. április 1-jén – Gropius elhagyta a Bauhaus-t, Breuer Marcell és Moholy-Nagy is vele ment. Berlinbe települtek, de kapcsolataik a Bauhaus-zal nem szakadtak meg. Most hallottam Amerigo Tottól – aki 1931–1932-ben a Bauhaus (bennlakó) növendéke volt –, hogy Moholy-Nagy hetenként kétszer ezután is lejárt Dessauban, a műhelymunka irányítására és előadására.

Berlinben – mindjárt 1928-tól – az Állami Opera és a Piscator-színház részére díszleteket tervezett, és különböző új anyagokkal (neolit, galalit) kísérletezett. (Most vette feleségül, másodikként, Sibylle Pietz-t.)

A következő esztendőben – 1929-ben – Münchenben állított ki, és megcsinálta újabb két filmjét, a *Marseille-i öreg kikötő-t (Marseille vieux port)* és a híres *Fekete-fehér-szürke fényjáték-ot (Lichtspiel schwarz-weiss-grau)*; Budapesten pedig – először és utoljára – előadást tartott *Az új látvány-ról*. (1936 nyarán, magánemberként, még egyszer hazalátogatott.)

Mielőtt végleg elhagyta Németországot – 1932–33-ban – még a Jénai Üvegyár reklámfőnöki tisztét is beöltötte. Miután pedig elhagyta – 1933 nyarán – ő is résztvett a Congrès International d'Architecture Moderne (CIAM) negyedik kongresszusán, mely Marseille és Athén között, egy hajó, a Patrisz, fedélzetén kidolgozta az új építészet egyik fontos okmányát, az Athéni Charta-t. Ekkor csinálta meg *Az athéni építész-kongresszus* című dokumentumfilmjét.

Vándorútja során 1934-ben Hollandiában, Amszterdamban filmkísérleteket végzett és kiállított. Utrechtben pedig a műselyemipar vásárát formálta meg.

Már 1935 májusában Angliába, Londonba költözött, ahol elkészítette első, háromdimenziós ún. „térmodulátor”-jait, publikálta három angol fotógyűjteményét (*Street Markets of London, An Oxford University Chest, Eton portrait*), forgatta egy dokumentumfilmjét (*Life of the lobsters / A tengeri rákok életéről*) és művészeti tanácsadója lett a Királyi Légitársaságnak (Royal Air Lines, The London Transport). Utolsó európai esztendejében – 1936-ban – Korda Sándor – Wells: A jövő városa című filmjéhez tervezett díszleteket. Az oxfordi és cambridge-i Művészeti Társaság (Art Society) és a londoni Tervező Intézet (Institute of Design) ekkor választotta tiszteletbeli tagjává. Végül – mintegy a régi kontinens búcsújaként –, a brnoi Telehor című folyóirat külön számot szentelt Moholy-Nagy művészetének, Siegfried Giedion, a neves svájci teoretikus és Frantisek Kalivoda, az új építészet jeles cseh úttörője közreműködésével. (Ugyanekkor – itt Brnoban – kiállítást is rendeztek műveiből.)

Moholy-Nagy – londoni kiállítása után – 1937 júniusában települt át az Amerikai Egyesült Államokba, amikor Az Ipari Művészet Társasága (Association of Arts Industrial) meghívta Chicagóba, az általa létesített Új-Bauhaus (New-Bauhaus) vezetésére. Ez az intézmény azonban, pénzügyi okokból, egy év múlva megszűnt, s ezért Moholy-Nagy ugyanott megalapította a Tervező Iskolát (School of Design), melyet (1944-től Institute of Design néven) élete végéig irányított. Chicagóban nagyszerű oktató-nevelő munkája mellett tovább művelte sokarcú művészetét – így továbbfejlesztette „térmo-

dulátor"-megoldásait, ipari vállalatoknak (Spiegel Inc., Parker Co.) készített formaterveket stb.stb.

Amerikában, 1946-ban *Az új látvány* (*The New Vision*) címmel Az anyagtól az építészetig című, említett, híres könyvének átdolgozott, bővített változatát jelentette meg, és előkészítette utolsó könyvét, *A mozgó látvány-t* (*Vision in Motion*, 1947). Erről a remekéről mondta Gropius: „Úgy gondolom, ez lesz a művészeti oktatás vezérkönyve!”

Ezt azonban Moholy-Nagy László már nem érthette meg: 1946. november 24-én – alig ötvenegy éves korában (leukémiában) meghalt. És – ismét Gropius szavai szerint – e halállal egy leonardoi méretű, gazdagságú és színességű életmű zárult le.

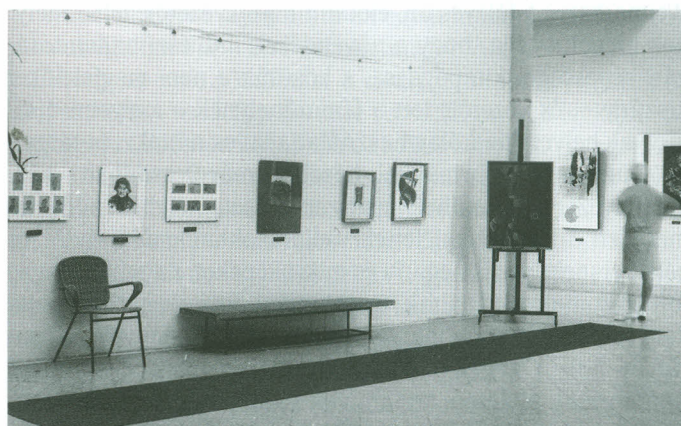
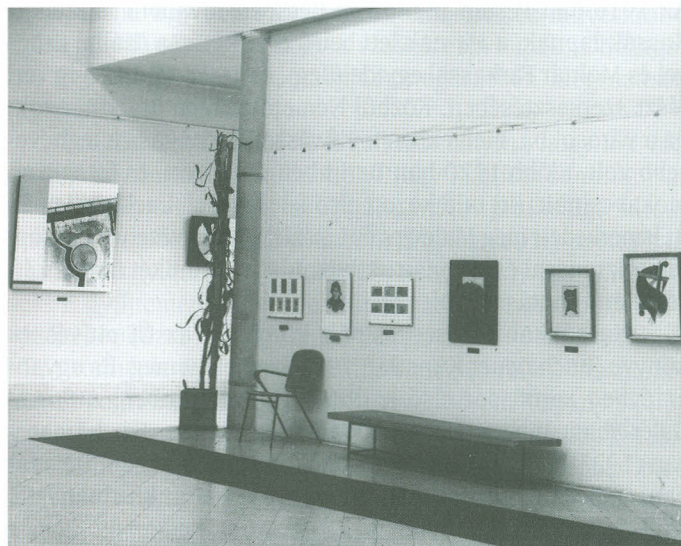
Az életmű lezárult, de az örökül hagyottak tovább élnek, hatnak. Utóéletük-hatásuk 1947 óta világszerte egyre impozánsabban bontakozik ki – kiállítások (végső fokon ez a kései miénk is), publikációk és művek sora bizonyítja ezt – s merem állítani, hogy mai ízlésvilágunk, formakultúránk és tárgyművészetünk alakulásában óriási része volt – és lesz! – az „elfeledett” Moholy-Nagy Lászlónak és „elporosodott” művének.

Lehet, hogy a kiállítás címe miatt félreértettem rendezőinek szándékát a tartalmat, s a célt illetően. Kapcsolatos kételyeim akkor ébredtek bennem, amikor – megnyitóm szövegének elkészülte után – kézhez kaptam a meghívót, s hátsó oldalán megláttam, hogy Moholy-Nagy László neve a „kortársak”-é közt betűrendben és típusban azonos hangsúllyal helyezkedik el. Kételyeim ellenére most mégis úgy érzem, hogy itt, Moholy-Nagy László első magyarországi kiállításán, egyedül róla kellett beszélnem. Annál is inkább, mert a kiállítást műveikkel mintegy kiegészítő társakról – az egy Ruttkay Györgyöt kivéve –, vagyis Breuer Marcellről, Forbát Alfrédéről, Molnár Farkasról, a három pécsi születésű építészről, és Bortnyik Sándorról, Gábor Jenőről, Kassák Lajosról, a három festőről – és művészetükről – a közelmúltban – én is, mások is – elmondtuk már, ami – aktuálisan – elmondható volt.

MAJOR Máté
(megnyitóbeszéd)



Major Máté, Kralovánszky Alán, Kovalovszky Márta



Részletek a kiállításból

VAJDA LAJOS (1908–1941) EMLÉKKIÁLLÍTÁSA

1969. szeptember 14–november 2.

István Király Múzeum

Rendezte: KOVALOVSKY Márta, KÖRNER Éva

Megnyitotta: MÁNDY Stefánia

Koncert: BARTÓK Béla, FARKAS Ferenc, Jacques IBERT, George MALCOLM és WEINER Leó művei, a BUDAPESTI FÚVÓS-ÖTÖS előadásában – 1969. október 26.

Katalógus: István Király Múzeum közleményei D. sorozat 69. szám (magyar–francia). Előszó: KÖRNER Éva

Írások a kiállításról: (B.L.), „A székesfehérvári István Király Múzeum Vajda Lajos emlékkiállítására” *Új Ember*, Budapest, 1969. október 12.; PERNECZKY Géza, „Koponya madárral. Vajda Lajos emlékkiállításán” *Élet és Irodalom*, Budapest, 1969. szeptember 20. p. 9.; PÉTER Imre, „Vajda Lajos emlékkiállítás Székesfehérvárott” *Népművelés*, Budapest, 1969. december p. 41.; RIDEG Gábor, „Kiállítási kalauz. Két egyéni kiállításról” *Népszava*, Budapest, 1969. szeptember 19. p. 2.



Mándy Stefánia és Fitz Jenő

Vajda Lajos, ez a nagyon rövid ideig alkotó festő egymaga a magyar művészet egész korszakát képviselte, igen jelentős korszakot, teljesen kiforrottat, problematikában és formanyelvben kialakultat. Csak magyar festővel történhetett meg az, ami Vajdával megtörtént: művészetének aktualitása, hordereje, súlya a legmagasabb európai mércével mérhető, s joggal rokonítható képvilága Bartók hangvilágával, mégis elszigetelhetők, hatásának kibontakozását késleltették. Az anyaghoz kötött festészet megismerését, terjedését könnyebb megakadályozni, mint a zenéét, s Vajda nem juthatott Bartók sorsára, akit világsikere után hazája is kénytelen volt méltányolni.

A feladat, amelyet Vajda nagy elődei után magarávállalt: az éles, kemény hadviselés az uralkodó magyar korszakkal szemben, számára végzetesnek bizonyult. Ellenfele hidegvérű gyilkos volt. A fiatal Vajda a magyar fasizmussal került szembe. Testileg törekeny ellenfél volt. Könnyen végeztek vele, zsidó és koldusszegény lévén, pártfogója nem akadt. 33 éves volt, mikor a tudóvsz és a munkaszolgálat megfosztotta életétől.

Halála után két évvel, 1943-ban rendezték meg barátai gyűjteményes kiállítását az Alkotás Művészházban, történelmileg nagyon alkalmatlan pillanatban.

Vajda tragikus élete nem véletlenszerű. A kisszerű korruptió hazájában festő és költő könnyen válik feledhető kerti idill foglyának. Vajda is érhetett volna el kedvezményt, de tisztában volt az árral. Hivatása az volt, hogy a kevesek egyike legyen, aki művészetében nemzeti és egyetemes, azon kivételes fokon, amelyben a nemzeti problematika, habár teljes súlyával benne foglaltatik, nem idegen és emészthetetlen test a nemzetközi, egyetemes szellemi problémakörben. Vajda a sajátos magyar anyagot úgy értelmezte, hogy az lehúzó speciális, lokális kötöttség nélkül alkalmassá vált a magasabb általánosság szintjén mozgó egyetemes gondolat megfogalmazására. Személyes volta, helyzete, predesztinálta erre: mint ő mondta: „zsidó származású magyar, szerb hatásoktól befolyásolva”, a legjogfosztottabb kaszthoz tartozott, a kiközösítettek közé, és szellemileg a legszabadabb volt.

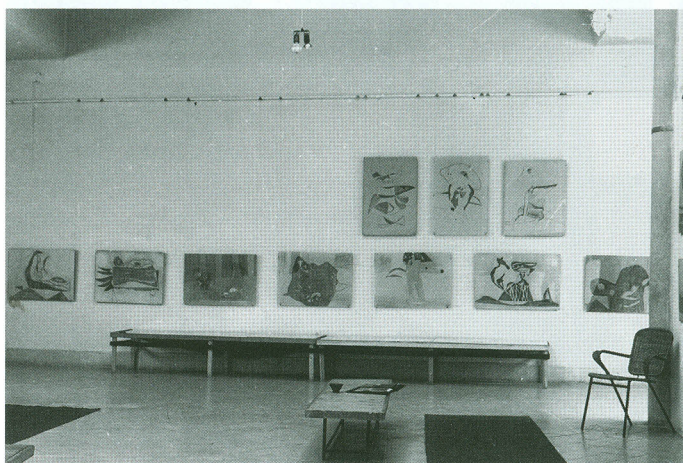
Vajda gondolatai tudatosan, tiszta logikával megkonstruáltak, s a tudat mögötti birodalom fellebbezhetetlen örök igazságaival igazoltak. A minden tetszhetőség ellen való szépség, s minden érzelmességtől mentes líra, kiengesztelés nélküli dráma, amelyet megalkotott, szükségképpen népszerűtlen volt nemcsak nyílt ellenfelei, de a magyar „művészetértő” társadalom körében is. Műveinek végletes világossága és sötétsége nagyon is vad volt a lágyabb hangzatokat igénylők fülének. A közönséges sárguló, szakadozó csomagolópapír, amelyre rajzolt és amelyet oly gyakran alkalmazott (a finomság nélküli, monoton szén), nem alkalmas arra, hogy elandáltsa. Azt idézi fel hatványozottan, könyörtelenül, amit a néző fedni akar.

Vajda munkássága mindössze egy évtizedre terjed, mégis hatalmas ívű. Az orosz és magyar absztrakt konstruktivizmus, Malevics és Kassák művészete, mely a világegyetem végső egyenletét akarta lefektetni, majd a dinamikus, drámai, a világot konkrét és vad ellentéteiben szemlélő orosz filmművészet hatásai (előbbi: 1928–30, utóbbi: 1930–34) után alakította ki a maga „konstruktív szürreális sematikáját” (1935–37), és az utolsó három év mitikus-kozmikus, ős-igazságot és ős-megváltást kereső szürrealizmusát (1938–40).

Humánus, társadalmi központú művészete racionális és irracionális, reális és irreális, materiális és immateriális szélsőséges ellentétein egyensúlyoz. A jelenség, amely megragadja figyelmét fizikai voltában, ezen túl mindig vonatkozik valamire, szimbóluma valaminek. S a szimbólumok ismét egymásra vonatkoznak, univerzummá rendeződnek.

A korai absztrakt kompozíciók elvont általános érvényűségét a fotomontázsok brutálisan reális, de szigorúan átgondolt szimbolikája gazdagítja: a szentendrei rajzmontázsok és ikonok ennek az anyagi gazdagodásnak útján léphettek az elvontságnak a kezdetinél tartalmasabb-magasabb szintjére. A szentendrei népi, eleven használati, és állandósult, sokszor csak romjaiban megőrzött kultikus tárgyakból alakította ki Vajda bonyolult képi építkezésének formáit a szellem anyag-talan, sérülékeny-finom szférájában, hogy aztán a végső élet-halálharcban a mágia ősi formáihoz folyamodják a katasztrofát felidéző ellenőrizhetetlen hatalmak ellen.

KÖRNER Éva
(katalógus előszó)



Részletek a kiállításból

SZENTENDREI MŰVÉSZET

A huszadik század magyar művészete 7.

(ÁMOS Imre, ANNA Margit, BALOGH László, BARCSAY Jenő, CZIMRA Gyula, CZÓBEL Béla, DEIM Pál, DELI Antal, DELI B. Rózsai, DIENER DÉNES Rudolf, FEKETE NAGY Béla, FÓNYI Géza, GÁLFFY Lola, GÖLLNER Miklós, GRÁBER Margit, ILOSVAI VARGA István, JAKOVITS József, KÁNTOR Andor, KANDÓ Gyula, KMETTY János, KORNISS Dezső, KÓCSA SIPOS László, MIHÁLTZ Pál, MODOK Mária, PAIZS GOEBEL Jenő, SCHUBERT Ernő, SIKUTA Gusztáv, SZÁNTÓ Piroska, TÓT Endre, VAJDA Júlia, VAJDA Lajos, VASZKÓ Erzsébet művei)

1969. november 2–1970. január 18.

Csók István Képtár

Rendezte: KOVALOVSZKY Márta, KÖRNER Éva

Megnyitotta: GRANASZTÓI Pál

Előadások: KÖRNER Éva, Vajda Lajos és a szentendrei festészet – október 29; PHILIPP Clarisse: Czóbel Béla – november 12; HAULISCH Lenke: Paizs Goebel Jenő festészete – november 26

Katalógus: István Király Múzeum közleményei D. sorozat, 70. szám (magyar–francia). Előszó: KÖRNER Éva

Írások a kiállításról: BOJÁR Iván, „A szentendrei művésztelep” *Magyar Hírlap*, Budapest, 1969. november 12. p. 6.; D. I., „Székesfehérvári, budapesti és szentendrei kiállítások” *Vigília*, Budapest, 1970. január p. 61–62.; MIKLÓS Pál, „Szentendrei művészet” *Kritika*, Budapest, 1969. december p. 15–17.; PERNECZKY Géza, „Szentendre dicsérete” *Élet és Irodalom*, Budapest, 1969. november 8. p. 8.; SZABÓ Júlia, „Gondolatok a szentendrei festészetről. A székesfehérvári múzeum szentendrei festészeti kiállítása” *Jelenkor*, Pécs, 1970. május p. 461–464.; SZÉKELY András, „Szentendrei művészek Székesfehérvárott” *Népszabadság*, Budapest, 1969. december 17. p. 7.; TORDAY Aliz, „Fehérvár két kiállítása” *Fejér megyei Hírlap*, Székesfehérvár, 1969. november 23. p. 11.



Részlet a kiállításból

Szentendre a magyar festészetben a 30-as években jutott szerephez. A művészet, amelyet megtermékenyített, keletkezése és első felvirágzása idején rejtett maradt, és az uralkodó, az állami és a közízlés nem vett róla tudomást. Mintegy 30 esztendő kellett ahhoz, hogy valódi történelmi helye és jelentősége megvilágosodjék. A késés még a magyar viszonyok között is túl nagy, hiszen Nagybányáról is legalább tíz évvel fennállása után már tudtak, bár legtöbbször úgy, mint veszedelemről, amely ellen minden eszközzel küzdeni kell. Ennek a körülménynek az oka legalább kettős. Először: bár 1926-ban megalakult a Szentendrei Festők Társasága, nem lépett fel közös programmal, és nem is volt szándékában, hogy új fejezetet nyisson a magyar festészetben. Később két művész, Vajda és Korniss határozott, Szentendrével kapcsolatos programot gondolt ki, és amit akartak, valóban új is volt, de kezdeményezésük a történelmi feltételek folytán teljesen elszigetelt maradt. Másodszer: a Szentendrén működő művészek fő törekvése, ha nem is elméleti megfontolás alapján, a formai és kompozicionális szerkesztés.

Ez ugyan kinél-kinél mást jelentett, elég csak Czóbel, Barcsay, Kmetty nevét említenünk, de valamennyiük számára a kompozíció volt a legfontosabb, s a téma is csak ezt szolgálta, így mind a műcsarnoki, mind a patetikus tematikájú neoklasszicista, mind a látványhoz közvetlenebbül rögződő posztnagybányai festészet kritikusa, akik a közvéleményt befolyásolták, kevesebbre értékelték őket, sajátosságait magyartalannak, legjobb esetben is mellékvágánynak minősítették. A konstruktív festői tendenciák a harmincas években periférikusnak, a negyvenesekben és az ötvenesek elején egyenesen gyanúsak tűntek.

A szentendrei művészet heterogén, és határai elmosódtak. Ez a körülmény nem szólhat a gyűjtőfogalom érvényessége ellen, mert nem volt olyan sokkal körülhatároltabb mozgalom vagy csoportosulás, amely szellemében egységes és határaiban zárt lett volna; még a kezdeti célkitűzésekben sem, nemhogy az időbeli kibontakozás során. Nem volt ilyen még a nagybányai sem, de míg a nagybányai mozgalom meghatározásában, a történelmi munkának a túlzott egységesítés ellen kellett fellépnie, és a differenciákat kibogozni és megrajzolni, a szentendrei esetében a feladat megtalálni, ha vannak, a differenciáltságban is az összetartó vonásokat.

Szentendrét a század elején felfedezte már néhány művész. Itt élt egy ideig Ferenczy Károly, Fényes Adolf, Tornyai János. De az ő festészetükben Szentendre nem fejtette ki sajátos hatását, és így jelen kiállítás figyelmen kívül hagyta őket. Sajátos hatását Szentendre csak akkor fejthette ki, amikor az

idők megértek erre. Ahogy Nagybánya a legalkalmasabb hely volt a plein-air festői probléma realizálására, úgy Szentendre konstruktív jellegű törekvések igen alkalmas helyszínének bizonyult még akkor is, ha nem gyűjtötte maga köré oly kizárólagosan a képi szerkesztés feladataival foglalkozó művészeket, mint Nagybánya a plein-air-istákat, és nem is itt kezdődtek a konstruktív tendenciák. Kétségtelen, hogy Czóbel Bélának, Barcsay Jenőnek, Kmetty Jánosnak, Schubert Ernőnek, Rozgonyi Lászlónak, Ilosvai Vargának, Deli Antalnak, Modok Máriának stb. nem volt sajátosan Szentendréhez fűződő programja, de szívesen dolgoztak és dolgoznak itt, és szemléletükhöz illenek e város nyújtotta festői lehetőségek. Valamennyiük munkálkodásának lényege a kép szilárd vázának építése, de nem absztrakt módon, hanem a valóság konkrét tárgyainak igénybevételével. Szentendre hegyre épült, zárt tömbű házainak tektonikájával, dombos környékének, szántóföldjeinek határozott rajzolataival kiválóan alkalmas tárgynak bizonyult. Formai hatása jelenlevő a csendéletekben is. E tektonikusság befolyásolta a líraibb egyéniségű művészek – Mihály Pál, Gálffy Lola, Kántor Andor, Gráber Margit, Göllner Miklós – munkáit is, amelyekben a hangulati elem inkább érvényesül.

A probléma akkor bonyolódik, amikor az előbbiekhöz felsorakozik egy határozottabb, egységesebb célkitűzésű társaság: Vajda Lajos, Korniss Dezső, Szántó Piri, Bálint Andre. A két csoportot összeköti a kép kinél tudatosabb, intellektuálisabb, kinél ösztönösebb építményességének igénye, ha ezt az egyfronton-levést oly lazán kell is értelmezni, mint az impresszionisztikus, a meg nem szerkesztett motívumanyaghoz igazodó ábrázolási móddal szemben a szellemi rendezés igényétől indított ábrázolást. Ennyiben egységes a szentendrei művészet. De egy lényeges ponton elkülönbödik, és a kölcsönhatások, közeledések ellenére is világosan kirajzolódik két profil. Azon túl, hogy Szentendre mint látvány a képi szerkesztésre indítja a szentendrei művészeket, Szentendre egyéb jelentése alapvetően elválasztja őket. Szembekerül a szellemi tartalmával együtt is lényegében realista felfogás egy, a reálisat feldolgozó, de lényegében szürrealista felfogással. A látvány teljes érvényességéhez ragaszkodik, bár a látványt összegező és kivonatoló, nem egyszer, mint Barcsay festészetében a kristályos, geometrikus absztrakcióhoz jutó festészet a látványt befogadó, egy-egy nem látható princípium alárendelt szolgálatába állító festészzel. Az első csoportnak Szentendre fizikuma a legfontosabb, a másik Szentendre fizikumát, mint szellemi értékek edényét fogja fel, tehát számára Szentendre nem annyira fizikai, mint szellemi egység, amelybe a művész is beletartozik, és világa keretéül szolgál. Az első csoport a látvány anyagi oldalát meríti ki, a másik ezen túl a látvány spirituális jelentését, szimbólumértékét kutatja. Az első csoport, amikor túl akar jutni a világ látványában feltároló káoszra, a rendet a vásznon teremti meg, a látványhoz ragaszkodó módon teljesen fizikai, a legkevésbé sem metafizikai síkon. És ez akkor is így van, ha Kmetty, Barcsay képeiben a tárgyak és formák ambivalens értelmet sugároznak. Szentendre éppen azért szolgál oly kiválóan modellként, mert megjelenésében, az elvonatkoztatás bonyolult áttételei nélkül is alkalmas e módszerhez. A másik csoport a látványhoz csak rövid ideig kötődik, a tárgyak látványi összefüggését meg-

bontja, és egy zárt szellemi rendszer tagjaiként újra csoportosítja, új jelentésük értelmében. A tárgyak metamorfózison mennek keresztül, eredeti formájuk és tartalmuk új formákkal és tartalmakkal egyesül vagy telítődik. A Vajda–Korniss-féle kezdeményezés 1935 körül történt, azon a ponton, amikor a magyar művészeti-szellemi élet pangott, és hullámvölgybe került, s a fasiszta kultúrpolitika szorításában már-már ellenállását veszítette. A fellendülés, a szembeszegülés csak határozott újratekintéssel és aktív programmal volt lehetséges. Az első csoport munkásságában volt erő a szellemi ellenállásra. Sajátos festői módszerében komoly etikai magatartás nyilvánult meg, a hazug vagy tetszetős látszatokból, a hamis összefüggésekből egyszerű, tömény igazságokat bontott ki. A rendezés, a felülemelkedés célkitűzése, ha nem is minden esetben tudatosan, munkásságuk legfontosabb ismérve volt. De döntően formai kérdések körül bonyolódó festészetüknek nem volt elég aktivitása, hogy az uralkodó irányzatok ellenpólusa legyen. A Vajda-féle irányzat viszont az ellenpólus megteremtésének tudatos igényével lépett fel, s megvolt a belső ereje, hogy azzá váljék.

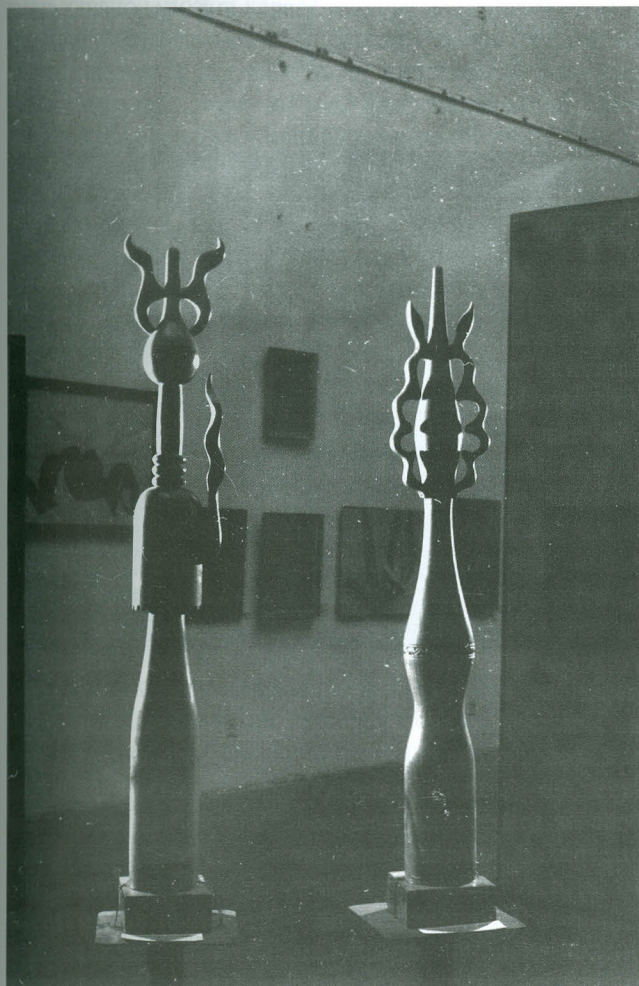
Vajda és Korniss, majd a hozzájuk csatlakozó művészek számára Szentendre nemcsak egy képi-formai építkezés modellje volt – ez is –, de ezzel együtt egy szellemi univerzum kiépítéséhez is alapul szolgál. Ez az univerzum magában foglalta az adott élet bonyolult, ellentmondásos problematikáját, de ennek káosza feletti törvények alkotásához is inspirációt nyújtott. Ezenkívül aktív is volt, amennyiben embereszményt, életeszményt akart adni, keleti és nyugati kultúrák találkozási pontján kialakult sajátos kulturális hagyatékból: a jelen kultúrájának új forrásait megnyitni, olyan nemzeti nyelvet kidolgozni a festészetben, amely egyúttal nemzetközi is.

A zárt szellemi egész megformálása során Szentendre tárgyaival belső kapcsolatba kellett lépniük. A tárgyaknak számukra nemcsak formájuk volt – ebben az esetben esetleg más, hasonló formátumokkal rendelkező modell is helyettesíthette volna a várost –, de olyan összetett szellemi tartalmuk, amely csakis ide kötődött. Szentendre Vajdáék egyetlen lehetséges modellje volt, mert egyszerű és ősi volt, a „tisza forrás” – és egyúttal megvolt a képessége, hogy azt az összetettet és bonyolultat is hordozza, amit belőle a művészi intellektualitás ki akart építeni, hogy helyi konkrét mivoltában fizikai tér feletti, általánosan emberi is legyen, hogy időbeli kötöttségében időtlen is legyen. Szentendrének nemcsak utcaképét, környékét vették birtokba, mint a többi szentendrei művész, hanem lakosságának sajátos kulturális kincsét is, amelyben hagyományos és mai, keleti és nyugati elemek keveredtek olyan, még meglehetősen tiszta formákba, ami csak egy lényegében paraszti életközösségben volt lehetséges, és amely tiszta formákat alapkövekként lehetett felhasználni egy, már legkevésbé sem egyszerű intellektuális-szellemi építkezéshez. Szentendrében olyan adottságok egyesültek, amelyek révén egy adott időpontban nagy jelentőségű művészi kezdeményezés kiindulópontjává válhatott. Ebben a történelmi helyzetben Magyarországon a Vajda–Korniss-féle és a hozzá kapcsolódó festészet volt az élet feladta problémák adekvát megválaszolója. S ha ez a kezdeményezés Vajda oeuvre-jében valósult is meg a legteljesebben, és társainak s azoknak a művészetében, akiket csak halála után vonzott hatókörébe,

esetlegesebb vagy periférikusabb, vagy a más történelmi időknek vagy szellemi feltételeknek megfelelően átalakult – továbbra is él Szentendrének az az ereje, hogy tárgyai vagy tárgyainak kisugárzása művészi eszmék szimbólumainak megformálására készlet.

Szentendrével szoros összefüggésben kialakult az a festészet és szobrászat, amely a konkrétat és az általánosat, a reálisat és a szürreálisat a magyar művészetben újszerűen ötvözi, amennyiben tartalmi ábrázolásához meg kell bontania a dolgok vizuális összefüggését, és egy új, szellemi összefüggés értelmében kell csoportosítani őket, ezzel együtt jár fizikai tulajdonságaik, tömegük, kiterjedésük, súlyuk átalakítása; ez a festészet a tárgyakat nemcsak önmagukért és nemcsak formai értékükért szemléli és használja, hanem szimbolikus lehetőségeikért, azért a tulajdonságukért, hogy egy zárt szellemi világrend vizuális tagjai és közvetítői lehetnek. Ehhez a szemléletmódhoz az anyagot és légréteget Szentendre nyújtotta először, és képes nyújtani ma is.

KÖRNER Éva
(katalógus előszó)



Jakovits József művei a kiállításon



Granasztói Pál, tőle balra Körner Éva, F. Petres Éva,
Kovalovszky Márta, az előtérben Kovács Márton

TÓTH MENYHÉRT

1970. március 8–március 31.

István Király Múzeum

Rendezte: KOVALOVSKY Márta, B. SUPKA Magdolna

Megnyitotta: B. SUPKA Magdolna

Katalógus: István Király Múzeum Közleményei. D. sorozat 71. szám (magyar). Előszó: KOVALOVSKY Márta

Írások a kiállításról: B. SUPKA Magdolna, „Tóth Menyhért kiállítása Székesfehérvárott” *Képzőművészeti Almanach (1969–1970)*, 3., Budapest, 1972. p. 23–26.; KOVALOVSKY Márta, „Tóth Menyhért kiállítása” *Művészet*, Budapest, 1970. június. p. 42–43.; PERNECZKY Géza, „Csirip anyó” *Élet és Irodalom*, Budapest, 1970. március 14. p. 12.; TORDAY Alíz, „Fények – vésznon. Gondolatok Tóth Menyhért kiállításán” *Fejér megyei Hírlap*, Székesfehérvár, 1970. március 25. p. 6.

Nézzük meg Tóth Menyhért képeit, s hirtelenjében nem fogjuk tudni, hova kerültünk? Létező vagy soha nem volt világba? Hiszen itt a pulykák, a halak, de a növények és a tárgyak is ugyanazzal az emberi pillantással néznek ránk, emberi figyelemmel kísérik minket. Másutt viszont a Clown, a Vidám szörnyeteg, a parasztarcok adnak formát valami megfoghatatlan, mélyről jövő, szinte az állatokéhoz hasonló öröme- nek vagy szomorúságnak.

Tóth Menyhért alakjai egy más jelzésrendszerben fejezik ki magukat, melynek alapprincipiuma világuk emberi egysége. Tóth Menyhért költő és varázsló, aki meggyőz bennünket arról, hogy élő és élettelen, növény, állat vagy ember között nincs áthatolhatatlan válaszfal, a világ minden tárgyában és jelenségében azonos, ősi, elemi erők működnek, s ezek szinte azonos gesztusokban, azonos mimikában válnak láthatóakká. Egy költői és elvarázsolt falu képeit és figuráit érezhetjük magunk körül, a palántázók, halászok, párnahímző asszonyok évszázadok óta egyforma mozdulatait, a parasztok idő- és természet munkálta arcát, ünnepélyes és szelíd arcokat, csodálkozó meghitt és torokszorítóan fájdalmas arcokat. A falu jellegzetes emberei vonulnak ebben a menetben, nemcsak az ősi tevékenységbe merült férfiak és nők, a gyermeküket tartó kis madonnák, a vándorcirkuszosok szomorúan vigyorgó bohócai, a furcsa varázslók és bolondok, de velük egyenlő rangban a baromfiudvarok népe, az alkonyi árnyakban sejtett szörnyeteg, a testvérien összebújó kölyök- kutyák is.

Tóth Menyhért világot teremt a szemünk előtt. A teremtés szerény színhelyei a parasztudvarok, szobák, folyópartok, palántasorok. A teremtett egész minden darabkája megelevenül, elvarázsolódik; egyéniséget nyer a legkisebb elem is. Ebben a zárt, de azért önmagát szívesen felfedő mikrokozmoszban az ember-állat-növény-ég-föld egymástól elválaszthatatlan. Minden és mindenki otthon van benne, hozzátartoznak a mindennapokon túl az ünnepek, a reálisan létezőn túl a képzelet játéka, a varázslók és kísértetárnyak is. Az örö- mön túl a tragédia is hozzá tartozik, az sem idegen, csaknem

intim kapcsolatban él vele. Legvégül minden vigasztaló, testi- véri szelídségben oldódik föl.

Tóth Menyhért mindezt olyan ellenállhatatlan buzgalom- mal ontja, olyan meggondolások nélkül, naiv ösztönösséggel alkotja meg ezt a sajátos valóságot, mintha egy gyermek ten- né élénk a játékait. S olyan könnyedséggel lép is át a realitás- ból a mesék területére. Festészete ugyanis talán utoljára hoz- za fel nagyon mélyről azokat a képeket, amelyekben egy ma már nem is létező, valamikori paraszti közösség tündérvilá- gát szemlélhetjük. S nosztalgiával gondolunk Tóth Menyhért falujának otthonosságára, a dolgok boldog jelenlétére, fel- hőtlen azonosságára.

Amikor betesszük magunk mögött az ajtót, arra gondo- lunk, hogy jó lenne a világot a költők, varázslók és a naiv festők kezére bízni. Ők biztosan tudnák, mit kezdjenek vele.

KOVALOVSKY Márta
(katalógus előszó)



Részlet a kiállításból

CSOHÁNY KÁLMÁN

1970. október 18–november 30.
István Király Múzeum

Rendezte: KOVALOVSKY Márta, KOVÁCS Péter

Megnyitotta: FÉJA Géza

Katalógus: István Király Múzeum közleményei D. sorozat, 77. szám (magyar). Előszó: KOVALOVSKY Márta

Írások a kiállításról: FÉJA Géza, „Csohány Kálmán grafikája” *Kortárs*, Budapest, 1971. 1. sz. p. 166–168; B. SUPKA Magdolna, „Csohány Kálmán székesfehérvári kiállításáról. Gondolatok a népi – nemzeti jellegről az európai művészetben” *Művészet*, Budapest, 1971. 1. sz. p. 40–41.; B. J., „Csohány Kálmán kiállítása” *Fejér megyei Hírlap*, Székesfehérvár, 1970. október 20. p. 5.

Mennyit ér egy tiszta, fehér papírlap? Mi az értéke a rajta futó vonalnak? Mekkora erő rejlik a kezünk nyomában, mekkora mélységet ölelhet át az egy szál vonal, mi az s mennyi, amit megidézni képes?

Eltűnődhetünk ezen, míg Csohány rézkarcait, rajzait átlapozzuk, mert látszólag oly kevés, amivel hirtelen szembe találjuk magunkat, csupán néhány gyors futású vonal, más-kor kócos vonalgomolyag, néhány feketére árnyékolt felület, néhány lágyan maratott forma.

A domboldalon ácsorgó fenyőkből, a döngve becsapódó kapukból, a hirtelen szárnycsapásokból, a szelíd fényű csillagokból – ezekből a „semmik”-ből szövődnek Csohány grafikái. A mondatok közötti nagy hallgatásokból inkább, mint a kimondott szavakból.

A gyorsan iramló vonal, sűrű feketeség vagy borongós foma felidéző ereje, varázsló hatalma sorolja olyan frissen élénk messzeringó gyermekkorunk, egy már-már félmúltba süppedő világ tiszta és elégikus hangú képeit, szótlán embe-reit, szárnyas parasztjait, angyalait, fáit, madarait, mozdu-latlan falusi temetőkertjeit. S e képeknek telik erejükből arra is, hogy ne csak a félmúlt mozdulatait, hanem a kristályos mozdulatlanság és a bölcs gesztusok mögött megbúvó évszázadokat, egy ősi életforma tapasztalatait, lassú gondolatait, fényességét és borúját is átnyújtsák nekünk.

Csohány lapjain a rajz és a nagy üres fehérség úgy felelget egymásnak, mint a pergő beszédnek a lélegzetvétel csöndje, mint a beesteledő hegyeknek a távoli, magányos furulyaszó.

KOVALOVSKY Márta
(katalógus előszó)



Fitz Jenő, Fėja Géza és Csohány Kálmán a megnyitón

SZILÁGYI JÚLIA

1971. október 17–december 31.

István Király Múzeum

Rendezte: KOVALOVSKY Mária

Megnyitotta: SZEMERKÉNYI Ágnes

Katalógus: István Király Múzeum közleményei D. sorozat 81. szám (magyar). Előszó: PILINSZKY János

Írások a kiállításról: (b. ö.), „Égigérő életfa” *Fejér megyei Hírlap*, Székesfehérvár, 1971. október 19. p. 5.; KOVALOVSKY Mária, „Szilágyi Júlia textiltervező kiállítása a székesfehérvári István Király Múzeumban” *Művészet*, Budapest, 1972. 4. sz. p. 41. PILINSZKY János, „A mélypont ünnepe” *Szépirodalmi Könyvkiadó*, Budapest, 1984. 1. kötet p. 419–420.

Tisztelt Vendégek !

Szilágyi Júlia kiállításán egy nagyon tudatos, saját világot következetesen építő művész alkotásait látjuk. Munkái szervesen egymáshoz tartoznak, következnek egymásból, erősítik egymást, egyetlen olyan darabot sem találunk, amelyről ne éreznénk azt, hogy a másikkal kapcsolódik, azt magyarázza. Az egységes anyagból felépített világ, a fák, levelek, népmesei alakok variációinak változatos gazdagságát, a kedves és játékos ötletek egész sorát tárja elénk. De ami Szilágyi Júlia munkáiban a legszebb: a komolyság és játékoság nagyszerű kettősége. Ez látható és érezhető bármelyik munkáját nézzük. Tisztelet az anyag törvényei iránt, számot vetve azazal, hogy meghatározó ereje van az anyagnak, de az alkotó mégsem marad háttérben, hanem megkeresi és megtalálja az anyagok lelkét, uralkodik rajta. Csak olyan díszítést alkalmaz, amely szinte magától adódik. A hagyományos népi hímzésekből ismert fehérre-fehéret varró stílust mutatis mutandis alkalmazza nyomott vásznain. Merészsége ebben, a magától értetődő egyszerűségben van.

Meglepő, hogy a pályája elején álló művész milyen határozottan és szigorúan, milyen következetesen és visszafogottan festi textiljeit, milyen mértékletességgel és nagy biztonsággal határolja körül színei és formái világát, amely nyugalmas és kiérlelt mindig, a funkció és az esztétikum testvériségében. Munkáiban nyoma sincs a szertelenségnek, otthonokba kívánczó színei megnyugtatóak és harmonikusak.

Szilágyi Júlia távol marad a divattól, nem követi az uralgó irányzatokat, nem utánoz senkit, nincs szüksége rá. Önmaga világát festi, s munkái olyanok, mint ő maga: szigorú és kedves, józan és vidám, reális és álmodó.

Fákat, virágokat, levendulát, dáliaikat, leveleket fest, nem egyszer-kétszer, hanem sorozatban, nem pillanatnyi ötletből, hanem mert így lesz teljes az a természetes világ, ami Szilágyi Júliáé.

Nem „faliképeket” fest, hanem vásznakat, amelyek nem harsogóak, nem önmagukért vannak, nem hívják fel a figyelmet kiabálón magukra, nem hökkentenek meg, nem nyugtalanítanak, hanem észrevétlenül és szelíden belopóznak a szemünkbe, szívünkbe, rendet és békét teremtve maguk körül. És ebben van Szilágyi Júlia ereje: humanizmusa harmó-

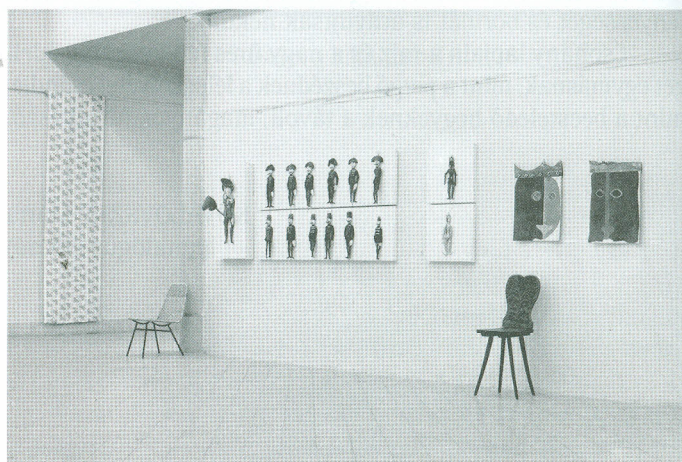
niát teremt. Igazi asszonyi művészet az övé: a valóságból teremődik, szépsége felülemelkedik a mindennapi gondokon.

Játékosága a József Attila-i, Szabó Lőrinc-i értelemben vett komoly és áhítatos játékoság. A népmesék világából előlépő király, a havas falusi esték csöndjét láncos botjokkal, énekükkel felverő betlehemesek, a daliás huszárok mind kedvesek számunkra: gyermekkorunkat jelentik. S ha magunk már nem is készítettünk kukoricacsutkából babát, ezek a kis kobakfejű bábuk hatnak ránk, vidámságot árasztanak, csakúgy, mint a tükröt tartó hiu menyecske, vagy a pipájába saját arcképét karcoló gazda.

Népmesei hangulatú figurái, parasztlakjai, népi kultúránkban ezredévi hagyományt őrző és megtestesítő életfa ábrázolásai érthetővé teszik számunkra a kérdést: honnan Szilágyi Júlia művészetében ez a magától értetődő egyszerűség, hol számára a tiszta forrás.

Kérem, tekintsek meg a kiállítást.

SZEMERKÉNYI Ágnes
(megnyitóbeszéd)



Részletek a kiállításból

ORSZÁG LILI

1972. október 15–december 3.

István Király Múzeum

Rendezte: KOVALOVSZKY Márta

Megnyitotta: PILINSZKY János

A nyitón közreműködött: CSENGERY Adrienne (ének) és BENKŐ Dániel (lant)

Katalógus: István Király Múzeum közleményei D. sorozat 86. szám (magyar–francia). Előszó: KOVALOVSZKY Márta

Írások a kiállításról: HAVAS Lujza, „Kiállításról kiállításra” *Magyar Hírlap*, Budapest, 1972. október 25. p. 6.; KOVÁCS Péter, „Ország Lili emlékkiállítása” *Kritika*, Budapest, 1979. július 36. p. 1.; NÉMETH Lajos, „Paintings, Mosaics, Textiles” *New Hungarian Quarterly*, Budapest, 1973. 51. sz. p. 183–185.; S. NAGY Katalin, „»Kő, kőváros, falak, betűk, jelenvaló múlt« Ország Lili kiállításáról” *Napjaink*, Miskolc, 1972. szeptember 9. p. 4., „Ország Lili művészete” *Magyar Építőművészet*, Budapest, 1974. 5. p. 54–55.; VADAS József, „Múltba nyíló kapuk” *Élet és Irodalom*, Budapest, 1972. 46. sz. p. 12.

Ország Lili legújabb képei nagyszabású és elragadó összefoglalását jelentik mindannak, amit két évtizedes festői munkásságában megteremtett. Ezek a művek úgy őrzik a megelőzőek lenyomatait, emlékét: motívumait, színeit, és stílári eszközöket, ahogyan maguk az ábrázolások őrzik, egymáson átütő rétegekben, a történelmi időt. Bennük végigpillanthatjuk a festő ritka egyenletességű, állandóan mélyülő útját az izolált tárgytól, az idegenszerű külvilágtól a bonyolult, intim és hatalmas belsőig. „Belső archeológiának” nevezhetnénk talán Ország Lili módszerét, amelynek segítségével képről-képre behatol ezekbe a legtávolibb, ősi és egyetemes tartományokba. Az ortopéd cipők, a holdkráterfejű, rejtelmes alakok és ünnepélyes téglafalak jelentették valamikor a felszínt. Átaluk feltárult a világ idegensége és áttörhetetlenek látszó zártsága; de ez éppen arra ösztönözte Ország Lilit, hogy mégis törje át, hatoljon mögé. És miután ez megtörtént, az első réteg eloldotta őt addigi anyagától, szürrealista eszközeitől, minden kötöttségétől és a még bensőbb régiók gazdaságával, mozdíthatatlan egyensúlyával csábította; az évezredek kicsiszolódott rendjét, délies elevenségét halmozta elé. Ikonképeiben elsősorban ennek a felszabadulásnak kissé nosztalgikus visszhangját érezhetjük.

De bármennyire is fontos volt számára ez az első tartomány, később mégis átmenetnek bizonyult, előjátéknak, amely bevezette a következő, még varázsosabb, még földközelibb rétegeket. Megérkezése ide hosszú időre szólt, mert amit felfedezett, végtelennek látszott. Az évezredek minden lenyomata, az idő omladékai, az elsüllyedt történelem, a bibliai városok és mitológiai függőkertek, a messzi emberek keznyoma, lépte, tenyere simítása a falakon – mindez ott csillogott ezüstös holdfényben, barnán, türkizen. Ez a boldog, termékeny és teljes világ még beljebb csalogatta. A múltba süppedt keleti kultúrák gyönyörű írásjelei, az idő és távolság által megfosztva eredeti jelentésüktől, de tartalmasságukat, kifejező erejüket

megőrizve, megmozdultak, kiléptek a falakról, iratkeercsek-ről, agyagtáblákról. Megteltek emberi vonásokkal; mozgásuk, zuhanásuk, süvítő iramlásuk a történelem mágneses terében a városok szépségénél mélyebb, elemibb tartalom közvetítője lett; az ősi elnyújtott lamentációk és töredelmek, panaszok és vigasztalások hangját idézte fel, az ember és a föld, a mindenség hangjait.

Ország Lili új művei azért olyan teljesek, mert a feltárt „rétegek” mindegyike jelen van bennük. A fényképességű figurák, az ikonok isten-anyja, a falak, a kertek, a jelek – egymás fölé rakódva, egymáson átszívódva, átcillanva megsokszorozzák képeinek intimitását, gazdagságát, kiapadhatatlanságát. Hirtelen kiszínesedik a festmény, a szonórikus holdfényt melegebb, sugárzóbb fény váltja fel, a megtalált föld telített, boldog színei. Ebben az otthonosságban régóta szerte-foszlott az a nosztalgikus távolság, amely a legkorábbi művekben a festőt még elválasztotta anyagától. Ő és tárgya tökéletesen egy, és ezt képeinek réteges felépítése még jobban kiemeli. Azonosulása a középkori alakokkal, a porló rommal, az írással még soha nem volt ennyire maradéktalan és érzékelhető. Mindegyik ő maga, mert nem csupán megcsodálta a bibliai időt, a hatalmas történelmet, a beomlott kultúrákat, hanem átélte, s ami még több, át is vállalta a bennük rejlő fájdalmakat, titkokat és terheik súlyát. Nem is kompozíciói, vagy stílusa teszik olyan magányossá a magyar művészetben, hanem magatartása. Ennek a magatartásnak emberi szépsége és mélységes aktualitása tölti meg Ország Lili képeit az a sugárzó tartalommal, amely túlmutat a kompozíciók tökéletességén, és amely annyira fontossá és nélkülözhetlenné teszi őket számunkra.

KOVALOVSZKY Márta
(katalógus előszó)



Fitz Jenő, Ország Lili, Rác István, Pilinszky János és Kovalovszky Márta a megnyitón

AZ EURÓPAI ISKOLA

A huszadik század magyar művészete 8.

(ANNA Margit, ÁMOS Imre, BÁLINT Endre, BÁN Béla, BARCSAY Jenő, BARTA Lajos, BOKROS BIRMAN Dezső, BORSOS Miklós, Pierre CORNEILLE, CZÓBEL Béla, DOMANOVSKY Endre, Jacques DOUCET, EGRY József, FEKETE NAGY Béla, FORGÁCH HANN Erzsébet, GADÁNYI Jenő, GYARMATHY Tihamér, JAKOVITS József, KORNISS Dezső, LOSSONCZY Ibolya, LOSSONCZY Tamás, MÁRFFY Ödön, MAROSÁN Gyula, MARTYN Ferenc, MARTINSZKY János, PÓR Bertalan, ROZSDA Endre, SCHUBERT Ernő, SZÁNTÓ Piroska, VAJDA Júlia, VAJDA Lajos, VILT Tibor és ZEMPLÉNYI Magda művei)

1973. szeptember 16–december 31.

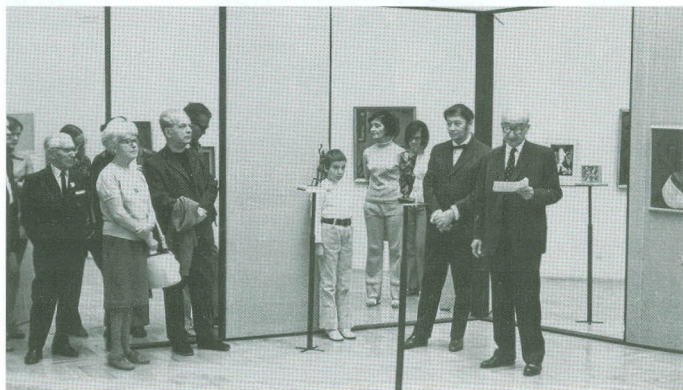
Csók István Képtár

Rendezte: KOVALOVSKY Márta, LÁNCZ Sándor

Megnyitotta: GEGESI KISS Pál

Katalógus: István Király Múzeum közleményei D. sorozat 90. szám (magyar és francia változat). Előszó: LÁNCZ Sándor A katalógus a következő írásokat közli: MEZEI Árpád: Apologia vitae; KÁLLAI Ernő: A természet rejtett arca (részletek); PÁN Imre versei

Írások a kiállításról: D. J., „Az Európai Iskola kiállítása Székesfehérvárott” *Vigília*, Budapest, 1973. 12. sz. p. 853–855.; HORVÁTH György, „Az Európai Iskola kiállítása a székesfehérvári Csók István Képtárban” *Magyar Nemzet*, Budapest, 1973. december 12. p. 4.; LÁNCZ Sándor, „Kiállításról kiállításra” *Magyar Hírlap*, Budapest, 1973. szeptember 19. p. 6.; MAJOR Ottó, „Európai Iskola” *Tükör*, Budapest, 1973. 42. sz. p. 16–17.; MIKLÓS Pál, „Képzőművészeti krónika” *Jelenkor*, Pécs, 1974. 2. sz. p. 165–173.; NAGY Zoltán, „Looking back at the »European School«. Exhibition in the King Stephen Museum at Székesfehérvár” *New Hungarian Quarterly*, Budapest, 1974. 55. sz. p. 187–191.; PASSUTH Krisztina, „A félreértett Európai Iskola. Hozzászólás Vadas József cikkéhez” *Élet és Irodalom*, Budapest, 1973. 43. sz. október 27. p. 12.; RÓZSA Gyula, „Az Európai Iskoláról, nem utoljára. Hozzászólás-féle Vadas József és Passuth Krisztina vitájához” *Élet és Irodalom*, Budapest, 44. sz. 1973. november 3. p. 12.; RÓZSA Gyula, „Az Európai Iskola vizsgája. Kiállítás a székesfehérvári Képtárban” *Népszabadság*, Budapest, 1973. október 19. p. 7. (Közölve a szerző Nyitott Galéria című kötetében is. Budapest 1980. p. 183–288.); P. SZÚCS Júlianna, „Az Európai Iskola” *Művészet*, Budapest, 1974. 5. sz. p. 23–25.; VADAS József, „Magyar bioromantikusok” *Élet és Irodalom*, Budapest, 40. sz. 1973. október 6.



Gegesi Kiss Pál megnyitóbeszédét mondja, balról a harmadik Major Máté

A magyar művészet történetét – távolabbi és közeli múltját – rekonstruáló kiállítások sorában került sor a közelmúlt jelentős művészi csoportosulásának, az Európai Iskola és a belőle kivált Elvont Művészek Csoportja munkásságának bemutatására. A csoportot 1945 őszén Gegesi Kiss Pál orvosprofesszor, Kállai Ernő, Mezei Árpád és Pán Imre művészeti író alapította. Művésztagjai: Anna Margit, Barcsay Jenő, Bálint Endre, Bán Béla, Czóbel Béla, Egrý József, Gadányi Jenő, Korniss Dezső, Márffy Ödön, Pór Bertalan, Rozsda Endre, Schubert Ernő, Szántó Piroska festők, Barta Lajos, Beöthy István, Bokros-Birman Dezső, Borsos Miklós, Forgách Hann Erzsébet, Hajdu István, Jakovits József, Vilt Tibor szobrászok voltak. A csoporthoz tartozott Hamvas Béla, Kampis Antal, Kassák Lajos, Mándy Stefánia és Weöres Sándor, továbbá Gyarmathy Tihamér, Lossonczy Tamás, Makarius Szameer, Martyn Ferenc festők is; ez utóbbiak Kállai Ernő vezetésével 1946 tavaszán kiléptek az Európai Iskolából, és létrehozták az „Elvont Művészek Csoportját.” A felsoroltak közül a Párizsban élő Pór Bertalan, Beöthy István és Hajdu István a csoport munkájában nem vett részt. Ugyancsak nem szerepelt a csoport kiállításain Borsos Miklós sem, egy kiállításukon viszont részt vett Domanovszky Endre. Tiszteletbeli tagnak megválasztották az éveken át Budapesten élő Marcel Jeant, a szürrealizmus elméletíróját, valamint a közvetlen elődüknek minősített Vajda Lajost és Ámos Imrét. Az Európai Iskola a magyar művészet fontos hagyományaira támaszkodva, európai orientációjú magyar művészetet akart teremteni. E cél érdekében fogták egybe a magyar szürrealizmus, szimbolizmus, expresszionizmus, továbbá a konstruktív felfogásban alkotó művészek kiváló képviselőit, hogy a konzervatívizmusban megrekedt magyar művészetet megújítsák. E program érdekében fogtak hozzá kiállításuk szervezéséhez – ezek egy részét vitával kötötték egybe –, továbbá kiadványaik publikálásához.

1946 márciusától 1948 novemberéig 38 kiállítást rendeztek, többségét az Üllői út 11-ben levő kiállító-helyiségben. Egyéni és csoportos kiállításokon mutatták be kiválasztott elődeik és önmaguk művészetét, valamint két alkalommal a hozzájuk csatlakozó fiatalokat. Ezen felül sor került Corneille, Jacques Doucet, a „Skupina R” cseh szürrealista csoport műveinek, továbbá kiemelkedő francia művészek (Bonnard, Braque, Gromaire, Léger, Matisse, Picasso, stb.) grafikáinak kiállítására is.

Két sorozatot adtak ki: az „Európai Iskola könyvtára” egy ívnyi terjedelemben magyar szerzők írásait közölte, az „Index” Röpirat és Vitairat Könyvtár többnyire tevékenységé-

nek elméleti igazolását szolgálták. Szerkesztésük, publikálásuk az akkori viszonyok közepette jelentős volt, annak ellenére, hogy az írásokban sok irracionalista nézet is napvilágot látott. Emiatt az Európai Iskolát sok jogos támadás érte. A szervezők tevékenysége és az alkotóművészek munkája nem függött szorosan össze. A kiadványok, katalógus előszók tanúsága szerint ezek az írások nem annyira a képzőművészeti alkotásokhoz kapcsolódtak, nem adtak esztétikai, sem művészettörténeti értékelést, hanem lényegében független irodalmi, költői alkotások voltak. Tevékenységükben azonban volt egy közös vonás, amely állásfoglalásukban fejeződött ki: mindannyian szembehelyezkedtek a felszabadulás előtti hivatalos művészetpolitika retrográd szellemével, s mindazokkal a művészeti irányzatokkal, melyek ezt szolgálták. Csatlakoztak a modern művészet útkereséséhez, mert az vallották, hogy ez az új kor művészete: közülük nem egy azonosította ezt a szocializmus művészetével is.

Művészeti alkotó tevékenységük azonban igen eltérő. Az Európai Iskola népies szürrealista szárnya (Korniss, Anna Margit, Szántó Piroska) vállalta a vajdai programot, a magyar képzőművészet megújítását a népi kultúra anyagi és szellemi termékeiből. A hagyományos jelentésrendszerek lebontásán fáradoztak, és a radikális mellérendelés (kollázs-elv) révén teremtettek új vagy ellenjelentéseket. A szimbolista szárny (Gadányi, Bálint és Bán Béla) ezekben az években ragaszkodott a magyar művészet expresszionista és fauves hagyományaihoz, s a látvány materiális érzékletességéhez kötötten alkotott. A konstruktivista Barcsay pedig a látvány elemeinek szerkezetes megfogalmazására törekedett.

A szobrászok munkásságának zöme az expresszionizmus ihletésében született (Bokros Birman, Vilt, Forgách Hann): szimbolikus jelentésű emberi vagy állati alakokkal fejezték ki magukat. Jakovits József pedig korábban konstruktív, majd szürrealista szobrokat alkotott. A magukat „elvonat művészek” névvel jelölő alkotók kizárólag az avantgarde művészet absztrakt irányzataiból kívánták megújítani a magyar képzőművészetet. Egy részük, elfordulva a művészet mimetikus jellegétől, megtagadta a forma konkrét jelentését, és csupán az asszociációkra kívánt építeni; mások pedig csupán a sík, a festői dimenzió vagy a tér, a plasztikai dimenzió törvényszerűségeit kutatták, s beérték azzal, hogy szín- és formai összhangokat hozzanak létre. 1946-ban mutatkoztak be az Elvonat művészek első csoportkiállításával a „Galéria a 4 világtájhoz” helyiségében (Simmelweis u. 1.), majd ezt megismételték a következő év második csoportkiállításában; még négy tárlatot rendeztek, s ezzel működésük meg is szűnt.

Az Európai Iskola 1948 végén beszüntette működését. Mint a fenti vázlatos bemutatás is jelzi, tevékenységük igen intenzív volt – ez a vezetők nagymérvű aktivitását, szervező készségét dicséri. A művészek törekvései – jóllehet egy csoporthoz tartoztak – igen sokrétűek voltak.

A művészek alkotói tevékenységét a társadalom egyidejű, rendkívül gyors és megrázkódtatásuktól nem mentes mozgása határozta meg.

A csoport történeti szerepe kétségtelenül pozitív volt. Az előző időszak, a fasizmus, majd a háború éveiben elakadt művészeti kezdeményezések folytatói voltak. Progresszivitásuk – sokszor úgy tűnt, főleg az esztétikum szférájában volt

érvényes – ténylegesen abban állt, hogy bármilyen elvont formákban is a környező valóság tényei, a háborús szenvedések keserves éveiben egy felszabadult társadalom nagyszerű eseményei kaptak kifejezést.

Ez a szellemiség a csoport feloszlása után is tovább élt és hatott. Művészetük tovább alakult, s munkásságuk mindinkább szerves részévé válik a modern magyar képzőművészetnek. Az Európai Iskola példája pedig katalizátorként hatott a hatvanas évek elején-közepén, midőn a magyar képzőművészet megújulásának ügye – még mindig a konzervativizmussal viaskodva – ismét napirendre került, ezúttal a fiatal nemzedék munkásságában: ezek számára a vajdai program, a csoport kiemelkedő alkotóinak munkássága már hagyománnyá vált, melyhez további tevékenységükben kapcsolódhattak.

LÁNCZ Sándor
(katalógus előszó)



Fitz Jenő, Gegesi Kiss Pál, Hárs Éva, Lánosz Sándor és Kovalovszky Márta a megnyitón

SCHAÁR ERZSÉBET

„Utca”

1974. június 23–augusztus 20.

Csók István Képtár

Rendezte: KOVÁCS Péter

Megnyitotta: PILINSZKY János

Film: A kiállítás megnyitójáról és az „Utca” elkészüléséről FITZ Péter, GULYÁS János és WILT Pál filmet készített, „Terek” címmel. IKM Adattár, 92317.

Katalógus: István Király Múzeum közleményei D. sorozat 94. szám (magyar). Előszó: PILINSZKY János

Írások a kiállításról: FEKETE Judit, „Schaár Erzsébet kiállítása a székesfehérvári Csók István Képtárban” *Magyar Nemzet*, Budapest, 1974. július 7. p. 11.; KOVÁCS Péter, „Schaár Erzsébet kiállítása” *Művészet*, Budapest, 1974. 10. sz. p. 26–27.; KOVALOVSKY Márta, „Schaár Erzsébet kiállítása: Az »Utca« *Alba Regia*, XV. Székesfehérvár, 1976. p. 279–80.; LÁNCZ Sándor, „Schaár Erzsébet” *Magyar Hírlap*, Budapest, 1974. július 18. p. 6.; – mekis –: „Városnézőben» Schaár Erzsébetnél” *Fejér megyei Hírlap*, Székesfehérvár, 1974. július 25.; NAGY Zoltán, „Schaár Erzsébet Székesfehérvárott” *Kritika*, Budapest, 1974. 11. sz. p. 27–28.; RÓZSA Gyula, „Schaár Erzsébet Budapesten és Budapesten kívül” *Budapest*, Budapest, 1974. 12. sz., RÓZSA Gyula, „Schaár Erzsébet emlékművei. Kiállítás a székesfehérvári Csók István Képtárban” *Nép-szabadság*, 1974. július 16. p. 7. (Közölve a szerző Nyitott Galéria című kötetében is. Budapest 1980. p. 431–435.) RÓZSA Gyula, „Terek” *Fejér megyei Hírlap*, Székesfehérvár, 1979. szeptember 20. p. 8.; TÓBIÁS Áron, „Schaár Erzsébet műhelyében” *Tükör*, Budapest, 1974. augusztus 24. p. 12–13.; VADAS József, „Fehér árnyak” *Élet és Irodalom*, Budapest, 1974. 27. sz. p. 12.

A kiállításon bemutatott „Utca” és a megnyitó alapján készült SCHAÁR Erzsébet–PILINSZKY János „Tér és kapcsolat” című könyve. *Magvető*, Budapest, 1975.



Schaár Erzsébet, Kovács Péter, F. Petres Éva, Marx Tamás és Pilinszky János

Esztenedeje lehet, hogy letettem a nagyesküt : nem nyitok meg több kiállítást, mivel a művek vagy önmagukért beszélnek – vagy sehogy. Schaár Erzsébet esetében mégis meg kell szegnem eskümet. Hogy miért? Mivel úgy érzem – s bizonyára ő az első, aki ezért megbocsájt –, hogy művei valahol a mélyben egybevágnak saját művészi-emberi igyekezetemmel. Formai megoldásként épp ezért egy szokatlan stáció-járást választottam. Nem a képek és versek tematika szerinti, hanem témán-túli tisztelgéseképpen, egy-egy műve előtt elmondanám egy-egy újabb versemet, s befejezésül azt, amit neki ajánlottam. Hát megkezdem ezt a szokatlan, rendhagyó tiszteletadást.

ÖNARCKÉP 1974

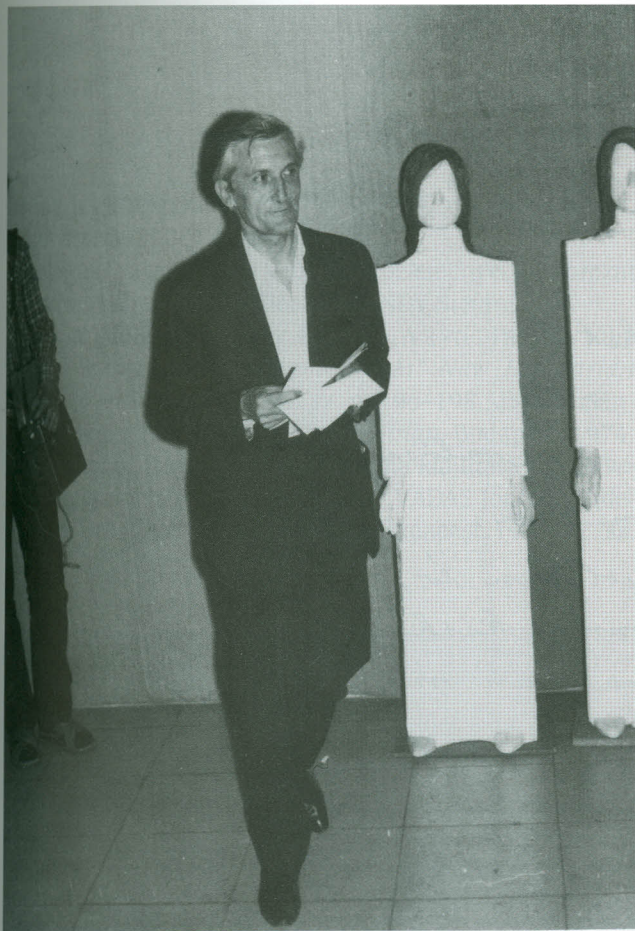
Ingem, akár egy tömegvilkosé
fehér és jólvasalt.
De a fejem, akár egy kisfiúé
ezeréves és hallgatólag.

KÓRKÉP ÉS HATTYUDAL

Egy fehér kar a hófehér tükörről
egy vézna szép kar kitartó erővel,
hideg spongyával a hideg üvegről
öröktől fogva próbál valakit,
valakit vagy valamit eltüntetni.

TEREK

A pokol térélmény. A mennyország is.
Kétféle tér. A mennyország szabad.
A másakra lefele látunk,
mint egy alagsori szobába,
fönről lefelé látunk, mintha
egy lépcsőházból kukucskálnánk lefele
egy akarattal nyitva hagyott (felejtett?)
alagsori szobának ajtaján át.
Ott az történik, ami épp nekem
kibírhatatlan. Talán nem egyéb,
kipontanak egy rongyosládát,
lemérik hány kiló egy hattyú,
vagy ezerszeres ismétlésben
olyasmiről beszélnek azzal
az egyetlen lényvel, kit szeretek,
miről se írni, se beszélni
nem lehet, nem szabad.



EGY FÉNYKÉP HÁTLAGPÁRA

Görbülten megyek, bizonytalanul.
A másik kéz mindössze három éves.
Egy nyolcvan éves kéz, s egy három éves.
Fogjuk egymást. Erősen fogjuk egymást.

HOMMAGE À PAUL VERLAINE

„Egyetlen óriás ütés
a hold. Halálos csönd a magja.”
S e csöndességben valaki
a hamunémát nagyon lassan
fölmutatja. Igenis, fölmutatja.

A zongoránál Mozart, hátradőlve.
Csend, csend, csend, csend,
s a zongora alatt
egy fűszálon lefut egy könnycsepp,
nem harmatcsepp, egy könnycsepp.

KETTŐ

Két fehér súly figyeli egymást,
két gipszből öntött férfifej,
két hófehér és vaksötét súly.

Vagyok, mert nem vagyok.

ÖRÖKLÉT

A fésű meghalt a hajadban,
simogatásom is megállt.
Kiveszem a fésűt kezedből.
Mindennek vége. Karonfogva ülünk.

KERINGŐ

A zongorát befutja a borostyán,
s a gyerekkori ház falát
szétmállasztja a naplemente.

És mégis, mégis szakadatlanul
szemközt a leáldozó nappal
mindaz mi elmúlt, halhatatlan.

POSZTHUMUSZ PASSIÓ

Végezetül mindenkit csak zavartál.
Elnehezült bakkancsod ütemes,
szöges zaja, mindig éjfél körül,
hogy hazatértél, ez a bosszúság,
utóljára csak ez maradt belőled.

Pedig akkorra te már
csak rug-kapáltál,
akár egy kísérleti állat
menetel, menetel a levegőben.



Pilinszky János, Schaár Erzsébet és Kovács Péter

Auschwitz

Schoor Erzsébetnek

Négy-öt esztendő's lehetek,
s az én koromban a világ,
vagy - ha úgy tetszik - a valóság,
egyszóval mindaz, ami van,
két esztendő' vagy nyolcvan év,
mózsás cipő, több tonna's kiskabát,
és főként, ami hátra van még,
pontosan öt-hat éves.

Most pedig hadd mondjam ki
azt a furcsa mondatot, ami Shakespeare-
hősök, a végső hírnök aktanyelvezetű
s mégis oly emelkedett stílusára
emlékeztet minden hasonlóan kivételes
pillanatban. Az ilyesféle mondat a
tragédia végét jelenti ugyan a szín-
padon, de a nézőkben a történet
kezdetét.

Schoor Erzsébet kiállítását
testvéri szeretettel és megröndült
hódolattal megnyitom.

Pilinszky János

VAJDA JÚLIA

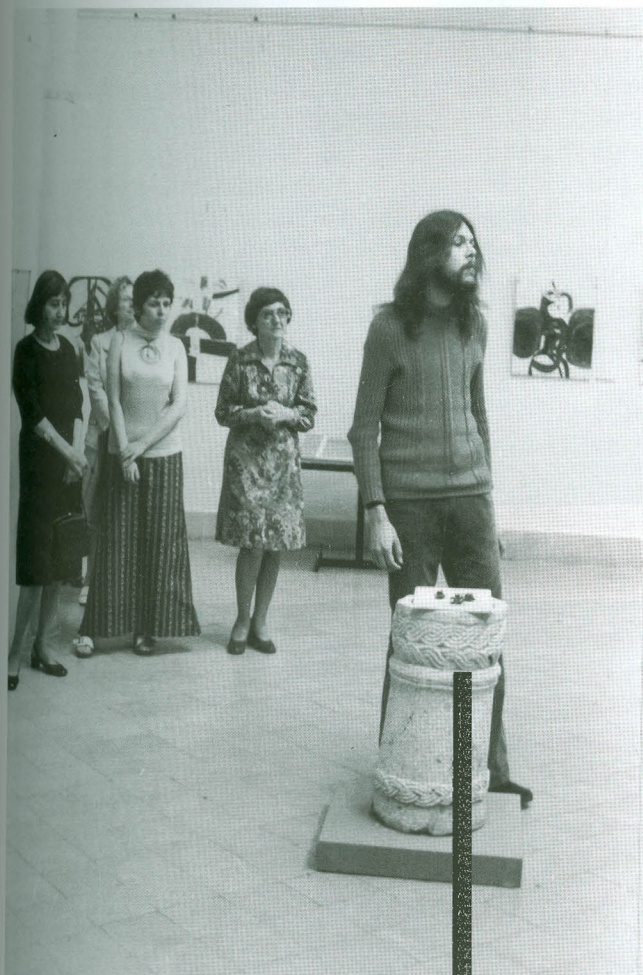
1974. június 30–augusztus 5.
(meghosszabbítva augusztus 11-ig)
István Király Múzeum

Rendezte: KOVALOVSKY Márta

Megnyitotta: ALGOL László

Katalógus: István Király Múzeum közleményei D. sorozat 95. szám (magyar–angol) Előszó: MÁNDY Stefánia

Írások a kiállításról: Nagy Zoltán, „A Lyric Painter. Júlia Vajda's Exhibition in Székesfehérvár” *New Hungarian Quarterly*, Budapest, 1975. 57. sz. p. 196–198.; LÁNCZ Sándor, „Kiállításról kiállításra” *Magyar Hírlap*, Budapest, 1974. július 17. p. 6.; SZABÓ Júlia, „Vajda Júlia kiállításáról” *Művészet*, Budapest, 1974. 7. sz. p. 25–26.; VADAS József, „Elidegenedés – mosollyal” *Élet és Irodalom*, Budapest, 1974. 32. sz. p. 13.



Vajda Júlia, Kovalovszky Márta, F. Petres Éva és Algol László

„Csak az idő múlik, a jelen nem.” Létmottóinkon épp ezért nem is fog az idő. Időtleniségről mégsem beszélhetünk, mert nincs. Ezzel kell megbirkózni hát: a folyamatos jelenel. Azt hiszem, Vajda Júliánál különkülön helytálló küszködőt alig találunk az aktív nemzedékretegek egymást folytó sorában. Ha van valaki, aki tudomást vesz erről a szüntelenül múltó és megújuló jelenről, az éppen ő. Festészete mintegy állandó érintése és bizonyítása ennek a jelenben lélegző létezésnek. Ha ceruzával rá lehet mutatni az élő pillanatra, ő ezt teszi. Ha krétával meg lehet húzni a vívódások kontúrjait, itt láthatók. Ha szénrel követhetők azok a belső rezdülések és láthatatlan vonulatok, amelyekben az emberi történet szótlanul folytatja önmagát, ő követi. Hagyományai mintha egyetlen megszakítatlan vonalban húzódnának végig az élet sokrétű fonalkötegén. Ha szakadozik, ha megtorpan, ha felszökik. Ha moccan, ha markáns, ha drámai. Amikor emóciót látunk, valahol egy gondolat született. Amikor szerkezetek épülnek, néma, nagy síkú világok hatják át egymást észrevétlenül. Egyike azon keveseknek, akik tanúsítani tudják: van képi gondolatvilágunk, mint mindenkor minden korban, csak meg kell találni a hozzá vezető lépteket. Egy művész jár előttünk, vakmerően, tétovázva. Meg kellene próbálnunk nagyobb figyelemmel követni a figyelőket. Mert épp itt a példa, hogyan lehet. Elsőnek figyelt, figyelhetett fel Vajdára és arra is, honnan jött Vajda, hol folytatható és hol folytathatatlan, milyen csomópontokon rögződhetik meg egy sors, egy út, egy történelem.

Az egymásra nehezedő kőzetek alól feltörő elem, amely egyszerre érzés és tudat, érzéstudat és szellemi erő, megformálja új arcait. Otthon lenni minden világban – nem lehet. Otthon lenni önmagunkban – nem lehet. Otthon lenni a jelenben lehet, amelybe ideiglenesen költözünk. Mert a jel követhető és megválaszolható. Mondanivalója: vagyok. És: ez vagyok. – A jel tolmácsa más közegben mozog. És ezért óhatatlanul egy árnyalattal többet vagy kevesebbet mond a kelletténél. De ha valaki látott már igazi kérdezőt, aki konfessziók helyett a kérdéseit tudja jeleníteni, meg fogja érteni ezt a művészetet. S mert nincs elvont válasz, elvont kérdés sem létezik. Kérdés és felelet egybeesését Vajda Júlia csúcskorszakaiban fogjuk megtalálni: szűkszavú szénkompozícióin, három síkban épülő vagy zárt tömböket kontúrozó pasztell képein, jó néhány nagy olajfestményén és a fényérzékeny rajzokon. A pont, vonal, sík és tér kutatására vállalkozó művészek az inspiráló hazai tájból (Szentendre) és a városok téglaszürkeségéből ki kellett lépnie, hogy saját belső kiindulópontjára találjon. Az ötvenes évek második felében a skandináv tengerparton találkozik a határolatlan vizekkel és a vizek formálta, ősidőket idéző kövekkel, kavicsokkal. A belső hegyek és tengerek világa mozdul meg ekkor, és egy éveken átívelő lendülettel a személyes egzisztencia mélyére visz. Szén és szín egymásba ágyazódó rétegeiből bomlik ki most a táji, növényi, ásványi struktúrákból merőben szuverén formarend-

dé tisztuló művészi mondanivaló. a sötét szénszálakkal ereztet, olykor egyetlen alapszín terében kibontakozó sötét-fehér tömbformációk többnyire áttörni sejtetik a keretet, s a vágások helyén túl, képzeletünkben nőnek tovább.

A hatvanas évek elején Párizs szövi bele ebbe az érett, tetőző korszakba a maga friss szálait. Lazább és színesebb akvarellsor oldja ekkor ezt a teljesen zárt, intenzív viágot, majd egy hajszálfinom mikrovonallrendszer kicsinyíti parányi kozmosszá a kutató és objektíváló rezgéseit. Apró rajzain visszatér az alapelemekhez. Új hazai nekilendülés néhány ceruzarajzzal, a torony vertikálisával, a csónak horizontálisával vázolja fel a szerkezetek indító motívumait. Ebből a finoman mérő vonalszisztémából újabb periódus sarjad: nagyméretű tus- és szénrajzok, valamint egy összefüggő – fehér fénytagolásokkal meg-megszakított – éjszakai szénciklus lenyűgöző csöndvilága.

A lineáris rajzok sora a kampós, szegletes, egymásba kapaszkodó és egymást elhagyó vonalritmusokból, bonyolult szalagrendszerek labirintusaiból szövődik. Hol hatalmas, sűrű, sövényyszerű kötegek, hol minuciózus, vasreszelékszerű vonalképletek rajzolják ki a sík útjait. Az olykor kalligráfivá egyszerűsödő mozdulatok egy konkrét belső jelrendszer tisztán olvasható képnyelvét vetítik elénk.

Tájszerű, három részre tagoló vízszintes, ég-föld-város összefüggéseit érintő pasztellképein archaizáló hálótechnikával felvázolt térképeket szerkeszt.

1970 táján újra megjelenik ebben az embert szólító non-figuratív, teremtésben az ember. Totem- vagy maszkszerű, bizarr, arctalan fejek utalnak a művészet ősformáira, és egyszersmind megidéznek valamit személytelen korunk arckereső szomjúságából is.

A világgá indult pont vonalból síkokat, síkokból tereket alkot. Újhangú, harsány, narancsvörös, sárga síkokkal tagolt nagyalakú festményein a művész mintha egy új, tágas színteret építene elkövetkező jelentéseinek. Várakozásunk ezekkel a nyitányokkal nem csökken, inkább egyre nő.

Vajda Júlia valami egészen sajátos érintkezési vonalat talált a világgal és ezt egy szóval talán érzés és gondolat törésvonalának nevezhetnénk. Mintha az első pillanattól a mai napig egyetlen grafikon végtelen terekbe rezgő futását követné, s ebben a grafikonban ember és világ találkozása méretik.

MÁNDY Stefánia
(katalógus előszó)



A megnyitón

SZABÓ MARIANNE

1974. október 20–december 8.

István Király Múzeum

Rendezte: KOVALOVSKY Márta

Megnyitotta: FEKETE György

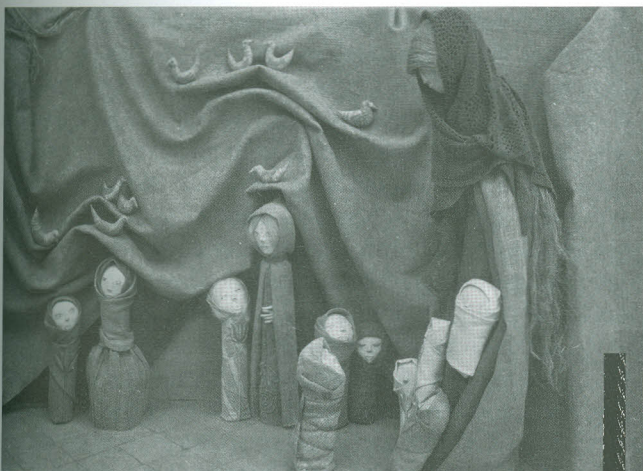
Katalógus: István Király Múzeum közleményei D. sorozat.

97. szám (magyar) Előszó: KOVALOVSKY Márta

Írások a kiállításról: FEKETE György, „Életút” Szabó Marianne textilkiállítása Székesfehérváron. *Művészet*, Budapest, 1975. 5. sz. p. 38–39.; LÁNCZ Sándor, „Kiállításról kiállításra” *Magyar Hírlap*, Budapest, 1974. november 13. p. 6.; TORDAY Alíz, „Elmúlás és élet. Szabó Marianne székesfehérvári és Szenes Zsuzsa budapesti kiállításáról” *Magyar Építőművészet*, Budapest, 1975. 5. sz. p. 64.; S. BODA András, „TV jegyzet” Hat nap. *Fejér megyei Hírlap*, Székesfehérvár, 1974. november 26. p. 5.; VADAS József, „A textil offenzívája” *Élet és Irodalom*, Budapest, 1975. 1. sz. január 4. p. 12.



Fitz Jenő, Szabó Marianne és Fekete György



Részlet a kiállításból

Tisztelt Vendégeink, Kedves Barátaink!

Székesfehérvár ismerős falai között, ismerős vendéglátók gondoskodásából, régi ismerősünket köszönhetem. Ennyi otthoni vonás ellenére mégis az ámuló öröm az első érzélem, aminek eluralkodásán rajtakapom magam, ezt a csodálkozás öröme váltja fel, s rögtön utána a tiszta és egyedülvaló örömmé gazdagodó büszke öröm nyugalma önt el; közvetítve másokét is, kollégákét, látogatókét és Prizma-társakét.

Az öröm meglehetősen ritka reakció. Nem váltja ki rutinmunka, magaismétlés, nagyképűség, tucatlogika. Csak egyértelműen vállalt és következetesen megvalósított feladat hozhatja világra, s csak arra, amelyik érdemes rá. Csak az a feladat, amely tartalmat keres a cselekvésnek, halaszthatatlanná magasztosul, vallani keres nagyszerű alkalmakat, árulkodni kíván láthatatlan lelki viharzónáiról, és a könnyen eltaposható bátorságával sorolja ki magából megélt emlékeit, féltéseit, megérzéseit és látomásait.

A feladat a tudatos lét szakadékának legszélsebb pereme; pengevékony.

Vannak feladatok, amelyeket a társadalom pontosan kijelöl, értelmes okfejtéssel megigényel: a mindenképpen szükségességeket. Megoldásuk gondja közös a tudományban, technikában, művészetben. Vannak mások, melyeket a szokások túlérlelnek tényleges szükségleteinken: a hiábavalókat. Ezeket kutatják a hályogos szeműek, a hordószőnokok és a permanens félrehallók. Ismét mások látszatigazságaikkal torlaszolja el az értékek megvalósulása felé vezető utakat: ezek már bűnösök. Építeni rájuk már csak morális engedményekkel lehetne. Vannak azért emlékeztetők, hogy gyorsabb felejtésre ösztökéljenek, és nem lehetetlen a feladatok tagadását tűzni ki feladatul. Van erőt teremtő és emésztő feladat, közeli kapaszkodókat kereső, távolra nyújtózkodó, lebegő is. Feladat volt már a tegnapokat elvetni is, megőrizni is, a mátt csinálva kibírni, a holnapot kikerekítve meghaladni. Feladat támadhat akarathibából, kötelességből, elhagyatottságból és bosszúállásból, verbuválhatja otromba gondolatszegénység, de kiömlő, társ utáni vágy is, egyszerű külső kényszerítés, bonyolult belső kényszer.

Mindezeket túl van feladat, amely lélegzetvételszerűen egyszerű. Szükséges, gyanútlan, ugyanakkor felesleges és gyanús is, meglepően támadhatatlan és aggasztóan védtelen. Nincs mögötte kategorikus program, rendszere nem zárt, fellebbezhetetlen, de cáfolhatatlan mondanivalója van. Hangos deklaráció füstje előre nem jelzi, ám utána meglehangú fagottok barna hangját lehet még sokáig hallani. Belső fegyelemvázára kacskaringós indavilág tekereg, gondolata mégis nyílegyenes, mint utólag a sorsok vonala, első születésnapitortánktól az utolsó mindszenteki krizantém-csokorig. És azon túl.

Van feladat, amelynek nincs máza, fedőrétege, halandzsajelbeszéde, kétértelmű hátrakacsintása és egyértelmű

előreszámítása. Feladat, amely nem mű szeretne lenni, hanem pusztá önmaga, melyet saját jelein, szellemén, anyagán kívül más ösvényeken nem lehet megközelíteni, nem sematizálható, nem közvetíthető másféle kommunikációval. Legmélyebb bezárkózásai, legéteribb kinyílásai, szégyene, felemelkedése megható nyíltsággal kiszolgáltatott.

Az életet a feladatok sokfélesége teszi viselhetővé, és ezek szabad választásának lehetősége értelmessé.

Szabó Marianne feladata nem kapott, nem szükségszerű. Nem kikövetelt, nem ráhatásokra születő. Nem tervezte sehova. Lett, mint a versek, a szél, a simogatás. Láthatóan nem sorolható megszokásaink regiszterébe. Mégis micsoda tévedés lenne gesztusa mögött a versben elsiklani a gondolat visszavonhatatlansága mellett, a szélfúvásban nem keresni a természet másíthatatlan törvényeit, és a simogatásban az anyaság csodálatos-bátor-bolondságát kicsinyleni.

A magunkra hulló meditációknak ez a textil-spirálja semmire nem használható. Csak éppen mindent megtudunk belőle, amiben reménykedünk. Csak anyánk ölen visszajön egy kékfestő szagú pillanat, csak kamaszkor-égéseink viharai újra megsodornak, felkapnak, visszaejtenek, csak lányunk, fiunk önmagunk részeivé – tejszagú párákba – visszacseperedik, csak kisimulnak gyűrődéseink, fiatalságunk összegyűjti morzsáit, mézét az öregségre, hogy az előre megtapasztalt pusztulás ne fájjon egyszer úgy, mint az ismeretlen. Csak a halált megemeli az élet szintjére.

Így akarta-e mindezt, nem tudom. Nála egyszerű ez is, mint naponta négyszer enni adni, vagy az esti pizsamacsíkos búcsúzások. Miként csinálta? – látjuk is, tudjuk is, mégsem értem. Nem értem, nem akarom érteni. A szépség, a szorgalom lehet természeti ajándék, a protekció előjog, a süketség istencsapás. A képesség viszont egy ponton túl teljesen felfoghatatlan, és sűrűn tagadott csodák határáig ér. Mit csinálsz, Marianne? – kérdeztem alig két hete. Csak ezt – mondta, ahogy átbukdácsoltam kosarak, székek, bölcsök, zsákok, fonalak, cérnák, filcek tömegén. Csak ezt – mondta, és ládát kerültem, fonatos széket, kaktuszt, kalitkát, bálát, üveget, pörgő lila pamutcsillagokat. Csak, csak ezt – míg fent a falakon köcsögök gömbölyödtek, ősök fényképei komolykodtak kapcsok, ollók, tűk, szalagok, kavicsok, gyöngyök sokasága felett.

A szomszéd szobában lenhajú kislány nézte diószemeivel a konyha ajtaját, vele a szél bolondozott. Az ágyon törökülésbe kuporodva legényke írt mesét írógépen arról, két galád tolvaj közt mint tett nagy igazságot a bíró.

Egy közeli lakásban rádió bömbölt – az integrációról.

Tudom, hogy nincsenek véletlenek. A levegő felszív mindent, bennünket is, és visszasugároz. Közös belőlünk lesz életanyag. Szabó Marianne spirálja is csak véletlenszerű. Konok tervezői akarat, asszonyi szívósság, elmerülő igazmondásvágya hajlította elénk, körénk, és benépesítette hétköznapi fantasztikumaival tanításul és figyelmeztetésül: emelkedjünk szakmai korlátaink fölé, lépjük át ingatag ítélet-gyengeségeinket, tartsuk gyógyíthatatlan betegségnek a parttalanságot – partközelen. Építünk naponta, minden eszközzel, mindenáron – kegyetlen vizek ellen – erős hullámtörőket egymás megismeréséből, becsüléséből és jaj! – ki ne játsszuk a jót a jó ellen, bátorításul a semmilyennek.

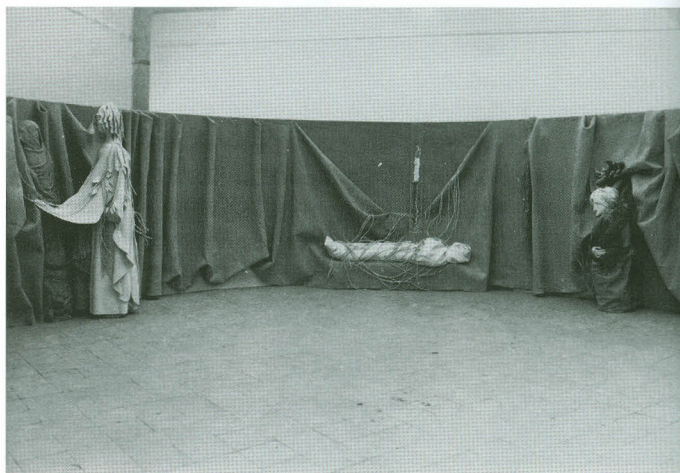
Most, ma, itt Neki higgyünk, aki elég erősnek mutatkozott arra, hogy részletek megértése, megtanulása után valami egészre vállalkozzék. Bizonyította, hogy a próbák nem voltak kalandok, egész folyamatokat képes hitelesen rögzíteni, magához méltókat, méltó módokon.

Mindannyiunk reménykedését olvasom ki ebből, bizakodását az emberben és sorsában, mint valóságban, és hitét a belső ember végső megvalósulásában, mint egyetlen, mégigazabb realitásban.

Mert – így írja Pilinszky János az Infinitivuszbán:

Még ki lehet nyitni,
És be lehet zárni,
Még föl lehet kötni.
És le lehet vágni.
Még meg lehet szülni.
És el lehet ásni.

FEKETE György
(megnyitóbeszéd)



Kiállítási részlet

GADÁNYI JENŐ (1896–1960) EMLÉKKIÁLLÍTÁSA

1975. március 2–30.
István Király Múzeum

Rendezte: KOVALOVSKY Márta

Megnyitotta: BÁLINT Endre

Katalógus: István Király Múzeum közleményei D. sorozat 99. szám (magyar) Előszó: KOVALOVSKY Márta

Írás a kiállításról: DÉVÉNYI István, „Unfaithful Faithfulness of Jenő Gadányi Retrospective in the King Stephen's Museum in Székesfehérvár” *New Hungarian Quarterly*, Budapest, 1975. 60. sz. p. 198–200.

Tisztelt közönség!

Nagy hagyománya van minálunk a felejtésnek, az újbóli bemutatásoknak, és az újra-felejtésnek. Egy életmű sorsa néha az ugyancsak sűrűn változó hivatali íróasztal tulajdonosokon múlhat, helyesebben azoknak az izlésén, akik nagyobb fontosságot tulajdonítanak önmaguknak, mint egy életműnek: legyen az teljesen valóságos és hitekkkel teli, mint volt annak idején Csontváry, Derkovits és Vajda életműve, vagy ez esetben Gadányi Jenőé, akinek etikáját, ki tudja miért: időnként károsnak, időnként időszerűtlennek, és máskor meg hasznosnak, időszerűnek ítélték azok, akik éppen azok mögött az íróasztalok mögött ülve a huszadik század megbízottjainak érezték magukat... Azt hiszem, a huszadik század felelős megbízottjai inkább azok a szellemek, akiknek etikáját nem patikamérlegesen lehet kidekázni, hanem a művek sugárzásán, és azon a rajongó figyelmen és szigorú szereteten, ami minden olyan dolgon fennakad, amit ez a szeretet és figyelem arra érdemesnek ítél. Legyen az ember és természet, táj és tárgyak, kövek és bokrok, ég és föld, víz és levegő...

Gadányi Jenő puritán volt, ha ez alatt azt értem, hogy irtózott minden fellengzős pátoztól. Gadányi Jenő etikája fanyar volt, ha ez alatt azt értem, hogy fanyalgott minden kicsinált hierarchiától. Gadányi Jenő becsületes ember volt, mint azok, akik szemlélődve és óvatosan veszik szemügyre mindazt, ami eléjük kerül, és nem a rögtöni tulajdonítás mohóságával akarják az egész univerzumot bezsebelni. Finoman tartózkodó volt mint ember, és ez a tartózkodás jellemezte festészetét. Nem a harsogó handabanda erő-imitációjában élte ki magát, hanem a szeretet valóságos erejét érvényesítette, amikor bármihez közeledni akart. Minek is képzelném Gadányi Jenőt, ha nem mint festőt ismertem volna? Talán kertésznek, aki magról is, palántáról is ültet, és aki még a gyomot is szereti, mert élőlény, és a legszívesebben bocsánatot kérne a gyomtól, amikor elkülöníti a másik élőlénytől. Sőt megkockáztatom támadható hasonlatként, hogy Gadányi Jenő festészetére éppen nem ez a legjellemzőbb. A leütött színekkordjairól nekem a fanyarkörte íze jut eszembe, vagy éppen a naspolya, áfonya és olykor a somé; tehát nem a könnyen csuszó, édes ízek, az emlék nélküliek, hanem a harcosok és amelyeknek miértje sokáig foglalkoztathatja az embert. Csendet szerető és a világba helyét lelő ember volt Gadányi, s ha valami fájhatott nekünk, mint ahogy bizonyára neki is fájt:

az, hogy éppen a helyéről, az érzékeny fiatalok köréből kellett akaratán kívül távoznia, olyan időkből, amikor következetes kutatómunkája követhető példa lehetett volna, emberszeretete valódi segítség, és szellemi izgatottsága oltóanyaga a művész-zsengéknek, akiknek be kellett érniük példaképek helyett sablonokkal, a szellem száguldásai helyett gipszekbe merevedett akadémikus szolgálati szabályzatokkal. Különös öröm számomra, hogy újra alkalmam nyílt Gadányi Jenőről szólnom, hiszen párizsi kiállításának katalógusát én fogalmaztam annak idején, és most pedig kiállítását megnyitom.

BÁLINT Endre
(megnyitóbeszéd)



Részletek a kiállításból

KORTÁRS MŰVÉSZET MAGÁNGYŰJTEMÉNYEKBEN I.

(Getulio ALVIANI, Klaus BASSET, Jakob BILL, Max BILL, Bob BONIES, Hartmut BÖHM, George BRECHT, Erich BUCHHOLZ, Enzo CACCIOLA, Eugenio CARMI, Dalibor CHATRNY, John CHRISTIE, CHRISTO, Walter DEXEL, Axel DICK, Inge DICK, Gebhard EIRICH (WULLE), Christoph FREIMANN, Günther FRUHTRUNK, Edgar GUTBUB, HAWOLI, Hejo HANGEN, Erich HAUSER, Hermann HEBLER, Erwin HEERICH, Jozef JANKOVIČ, Hans Werner KALKMANN, Reiner KALLHARDT, Angelika KAUFMANN, Jiří KOČMAN, KOCSIS Imre, Radoslav KRATINA, Jan KUBICEK, Leonhard LAPIN, Thomas LENK, Heinz MACK, Almir MAVIGNIER, Raul MEEL, Alex MLYNARČIK, Marcello MORANDINI, François MORELLET, Giulia NICCOLA, Karl Georg PFAHLER, Sigmar POLKE, Heinz Günther PRAGER, Dieter ROT, Paolo SCHEGGI, André THOMKINS, Timm ULRICHS, Milos URBASEK, Jiří VALOCH, VESZPRÉMI László, Hans D. VOSS, ismeretlen argentin művész művei)

1975. augusztus 24–október 5.

István Király Múzeum

Rendezte: KOVALOVSZKY Márta

Megnyitotta: NÉMETH Lajos

Katalógus: István Király Múzeum közleményei D. sorozat 103. szám (magyar–angol). Előszó: KOVALOVSZKY Márta

Írások a kiállításról: KOVALOVSZKY Márta, „A nélkülözhetetlen művészet” *Féjér megyei Hírlap*, Székesfehérvár, 1975. augusztus 31. p. 4.; RÓZSA Gyula, „Magatartások a kiállítóteremben. Kortárs külföldi művészek a székesfehérvári múzeumban” *Népszabadság*, Budapest, 1975. szeptember 4. p. 9.; P SZÜCS Julianna, „Kortárs művészet magángyűjteményekben. Kiállítás a székesfehérvári István Király Múzeumban” *Művészet*, Budapest, 1976. 4. sz. p. 24–25.; VADAS József, „Mecénás-e a műgyűjtő?” *Élet és Irodalom*, Budapest, 1975. szeptember 20. p. 13.



Maurer Dóra, Kovalovszky Márta, Németh Lajos és Fitz Jenő

Ez a kiállítás a hetvenes évek európai művészetének tendenciáiról igyekszik képet adni. Az avantgárd legkülönbözőbb kutatási területeit mutatja be: a konstruktivista hagyományokat továbbfejlesztő táblaképet és grafikát, a térre, annak szerkezetére vonatkozó, változásaira reagáló objekteteket, különböző akciók dokumentumait és „emlékanyagát”, a műalkotás áruvá válását dokumentáló „Konsumkunst”-ot, a komputert és az írógép művészeti alkalmazhatóságát vizsgáló, vagy a művészeti kommunikáció lehetőségeivel foglalkozó műveket. Talán e felsorolásból is világossá válik, hogy a művek nem annyira magáról a művészetről beszélnek, hanem inkább a művészet helyzetéről a hetvenes években. Az 1972-es kasseli Dokumenta jelszava úgy jellemezte az adott szituációt, hogy „a művészet fölösleges”. A kiállított művek tanúsága szerint azonban a művészet nem akar fölösleges lenni, hanem keresi új feladatait: be akar hatolni a valóságba, aktivizálni akarja a nézőt és irtózik attól, hogy árunak, vagy pusztán élvezeti cikknek tekintsék. A művek nagy részét hangsúlyozott személytelenség jellemzi, a grafikák esetében pedig a sokszorosíthatóság nem csupán technikai kérdés. Mindkét jellemvonás mélyén a művészeti áru fogalma elleni tiltakozás fejeződik ki: az új művészet csak akkor töltheti be funkcióját, ha nem „nagy nevek” egyedi alkotásait hozza létre, hanem ha olcsó, nagy példányszámú, valóban populáris, hozzáférhető, mindenki által kisajátítható közösségi produktumává válik, egyfajta kölcsönös tevékenységgé a művész és a közönség között. Ez magyarázza például a grafikában a szitanyomatok népszerűségét, melyek olcsón és hatalmas példányszámban juttathatják el a művet a közönséghez. A művészetnek ez az új feladata természetesen a műgyűjtésnek is új funkciót, új karaktert kölcsönzött.

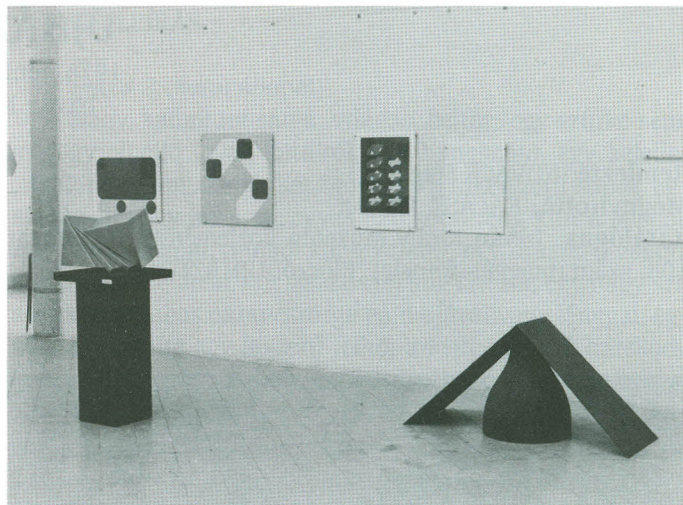
A mű szerepe a műgyűjteményben, a magángyűjtő kollekciónak többé nem az, hogy mint speciális áru, másoktól elzárt, vagy csak kevesek számára megközelíthető érték, műkincs szerepeljen. Elsősorban közlőfunkcióját kell betöltenie, és a kommunikációs folyamatnak a gyűjtő nem lehet végcélje, csupán egy állomása. Ez egyfajta mozgékonytétel fel, a gyűjtemény nyitottságát, változékonyságát követeli, és a gyűjtemény gyarapításának fontos eszközévé a műtárgyak cseréjét teszi. Ezzel együtt megváltozik a múzeumok szerepe, jellege is. Az ideális a nyitott, a néző aktivitására számító múzeum, amelyben a műtárgy és szemlélője nem két, egymástól hermetikusan elzárt közegben létezik, hanem aktív kölcsönhatásban állnak, állandó szembesítésben, kölcsönösen alakítva egymást. A múzeumi termekbe zárt műtárgyból

csakis így válhat a valóságot átformáló, eleven, a valóság kérdéseire naponta választ adó művészet.

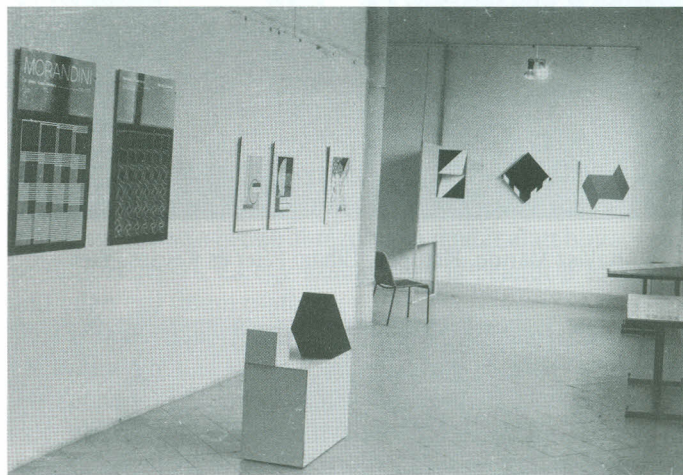
A kiállításunkon bemutatott alkotásokat – tekintet nélkül arra, hogy az irányzatok széles skálájának melyik pontján helyezkednek el – elsősorban szigorú racionális magatartás és intellektuális bátorság jellemzi. Az avantgárd mindig is a kérdéses művészet volt, és ha eredményei csak időlegesen érvényes részeredmények is, amelyeket a következő fejlődési szakasz meghalad vagy megsemmisít, ez magatartásának érvényéből semmit sem von le, mert mindig képes a semmiből újra kezdés gesztusára – ezért nélkülözhetetlen.

Köszönetet mondunk azoknak a magángyűjtőknek – Bak Imrének, Haraszty Istvánnak, Kovács Péternek, Maurer Dórának és Ruzsa Györgynek –, akik a műveket a kiállítás rendelkezésére bocsájtották.

KOVALOVSKY Márta
(katalógus előszó)



Bak Imre, Kovács Péter, Passuth Krisztina (háttal) a megnyitón



Részletek a kiállításból

UJHÁZI PÉTER

1976. június 20–július 11.
István Király Múzeum

Rendezte: KOVÁCS Péter

Megnyitotta: KALÁSZ Márton

Katalógus: István Király Múzeum közleményei D. sorozat 108. szám (magyar–francia). Előszó: UJHÁZI Péter



Kalász Márton, Fitz Jenő, Ujházi Péter és Kovács Péter

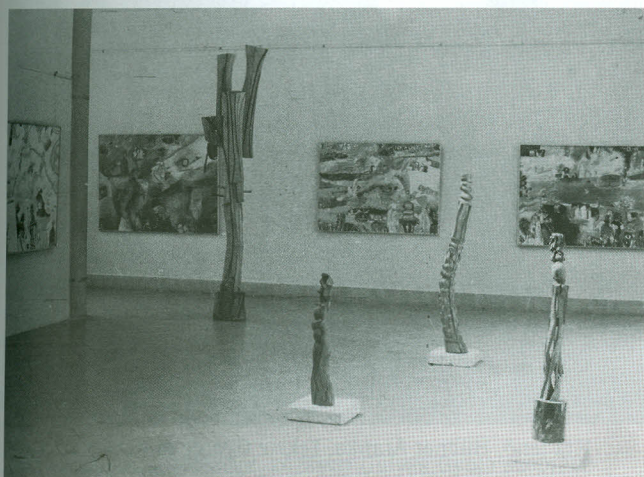


A megnyitó közönsége

Tudom, érzékelésem, eszem arra való, hogy újra meg újra birtokba vegyem vele a világot. A birtokba vétel egyben újraértékelést is kellene hogy jelentsen. Mivel annyiszor magára a birtokba vételre sem eszmélek rá, akaratlanul is fölmentem magam az újraértékelés alól. Ha művész, mondjuk, festő volnék, nem tehetném. A művész elsődleges, gyakran egyetlen dolga épp az, hogy újraértékeljen. Helyettem-e, mindnyájunk helyett-e? Én csupán néző vagyok. Élvező, profitáló. Hízelegjek magamnak azzal, hogy jószándékú, sőt fogékony néző! Akkor a művész, egy mű sorsa olyképpen dől el bennem, miképpen kíván engem eme újraértékelés tudatára ébreszteni s támogatni véghezvitelében. Azzal-e, hogy mégiscsak elvégzi helyettem? Mint néző, efféle bármilyen nézőkoromban aligha szerettem, mióta valamelyest fölöttem, méginkább nem tetszenék. Inkább úgy gondolom, siessen segítségemre, társuljunk, s végezzük el együtt e komoly műveletet. A kisebb rész belőle nyilvánvalóan az enyém. Ember lévén, esendő lévén, előfordulhat, hogy rossz beidegződésem tolaakszik elő. Elkívánom, aki kettőnk közül a tudósabb, ő legyen ezúttal is a tapintatosabb. Önző volnék eképpen? Nem hiszem. Inkább fogyatékoságomat, kiszolgáltatottságomat ismerném el vele. Önző akkor volnék, ha megelégednék a birtokba vétellel, mondván a szót, minek csúfságára már gyermekkorunkban annyiszor intettek – enyém. Az újraértékelés, hogyne érezném úgy, a birtok elvesztése is lehet egyben. Hisz a megismerendő tárgyat szét kell szednünk, elemeire kell bontanunk. El kell rontanunk – hogy megtisztítván hozzáfoghassunk esetleg jobb egybeillesztéséhez. Ime, a falon művek, rajtuk a birtokba vett világ elemei hevernek szanaszét. Úgy hagyva, s én itt gondolkodom rajtuk. Lehet, úgy érzem, fogalmam sincs, mihez kezdhetnék velük. Kétségem támad. Lehet, pusztán a kétség az, aminek egyelőre örülni merek. Jelenti ugyanis, nem állok meg a tudatlanságban, s a közöny kelepccéjét már átléptem. Odább aztán összerakottabb állapotát is találhatom ugyanennek a világnak. Megfigyelhetem, sejtésem helyes nyomon járt-e vagy sem. Mert közben sajnos kiderült, nemcsak sokat tanultam, de felejtettem is. Alig tudok mit kezdeni a gyerekkorommal, suta vagyok a játékaikhoz, a tisztasághoz. Újra kéne tanulnom döbbenetesen egyszerű dolgokat. Így aztán nem is tudok fölényesen derülni, inkább csak büntudattal nevetgélni, ha a művész nemcsak megfesti nekem a látványt – néha ákombákom betűvel rá is írja, hogy víz, alsónadrág, tengerész. Fölismerem még a vizet, ha kilépek e megkérdőjelezett, modern civilizációnak nevezett mechanizmusból, s meddig ismerem föl? Kétkedem, valódi megkönnyebbülés volna továbbmelve fölkiálthatnom, végre megnyugtató, ép világ. Ép világ? A világ annyira ép, amennyire a Biblia lelki szegényei boldogok. A művészet időről időre, azt hiszem, pusztá jószándékból hajlandó volna elcsábulni, hogy kompromisszumra lépjen velem, s ne bántson túlságosan engem, a nézőt. Vagy csupán hiszem, s mégsem így van? Nem, az igazi művészet nem hajlandó kompromisszumra. Nagyon humánus azonban velem. Az igazi mű-

vészet mindig csak annyira agresszív, amennyire szüksége van rá, hogy partnerévé avasson engem. A sokkolás, a néző-rokkantás kísérletei ezért szorulnak vissza mindig a térenkí-vülbe, épp közismert erőszakosságuk gátolja őket az érvény-re jutásban. A művészet azonban nemcsak humánus, hanem ravasz is. Fölmérte fáradtságomat, számol vele. Nem, én, a néző, nem a művészetbe fáradtam bele. Hanem mindennapi összetapasztalásomba, összeg- vagy túlterhelésembe. A mű-vész nem köt kompromisszumot, amikor egy pillanatra úgy tesz, mintha hajlandó volna összekacsintani velem. Képtelen vagyok elfordítani fejem a képernyőtől, de már nézni sem bírom? Képtelen vagyok ki nem nyitni e lapot szörnyűség-ro-vatánál, de már olvasni sem bírom? S ha progresszivitásá-ban mindazt, amit a világ eseményei kiprovokálnak belőlem, egyszerre átélném, tudathasadásossá válnék? A művészet egyszer csak azt mondja, bagatell. A villanásnyi idő, amiben elképdelem után beugrom neki s lazítok, elegendő, hogy magamhoz térjek. A művészet jól tudja, épp azzal indította el most már bennem a gondolkodás, a tiltakozás folyamatát, hogy rám bízta a döntést. Én aztán igazán tudom, nem бага-tell. Sőt, még arra is fölhívta, groteszkmód, a figyelmem, mennyire keskeny s bizonytalan a határvonal, s ha nem va-gyok kellően éber, a tiltakozásból magam is átsodródhatom abba, hogy negatív cselekvővé váljak, s élvezzem a negatív cselekvést. Mert a negatívak nagyon is élvezik a maguk cse-lekvését. Nézzünk csak rá ezekre a falakra! Örülök, hogy fo-gékony nézőnek, tehát fogékony embernek érezhetem magam. S nem közönyösnek, akinek mindegy, kérdőjel, gondolatjel, fölkiáltójel, jeltelenség. Esélyem van, mindig van esélyem, hogy a művészet partneréül megtartsom. Örülök, hogy mind-nyájan együtt, társaságban nézhetjük e képeket. Mosolyog-hatunk egymásra, élvezhetjük e művészet irántunk tanúsí-tott humánusát. Nem félnék azonban négy szemközt marad-ni sem velük. Már nagyon is érzem, micsoda önvizsgálatra kényszerítenének. Sarokba szorulnék. Kimutatnák, valójában (egyben) mennyire kíméletlenek.

KALÁSZ Márton
(megnyitóbeszéd)



Részlet a kiállításból

KÉPLEÍRÁS

Puccs 2 (korai állapot)

Nagy, kadmium sárga, világos, benne: egy szürke sem-mi, egy elhajló lovas hátulról, egy hangszóró, egy keleties cirkalom, három madár két ágon, egy bunkerszerű kupac, egy madártoll vagy levél, az egyes harckocsi félig kint a képből, egy halom semmi, amiből kilóg valami, egy óraszerű valami talpon, kis téglatest, két sisakos fej alig látszik, egy nagy szí-nes csápos, lábas narancssárga pálmafával vagy lánggal, egy nőféle, mögötte egy faszzerű felhő, a kettes számú harckocsi ló szürkét, a hármás harckocsi csöve bedugva egy bokorba, egy régies lila kétcsövű pisztoly, egy nagy pohárféle, száll ki belőle füst, vagy ital, nagyobbacska madár, két újabb pohár, pirosak, talpasak meg egy kis pálinkás, egy másik levél vagy egy másik pálmafa, egy szobor lépcsővel vagy háremhölgy egy narancsszínű pálmafélével, még egy keleties cirkalom, egy keleties villa begörbítve kissé, plasztikus és kert kiterítve, a négyes harckocsi és kész.

Kikötői kép

A sínek az állomásra futnak be, de a vonat majd a kép másik végén jelenik meg, az is inkább egy mozdony csak, régről és szemben. Az állomás egy „kiemelt” (négy-szög) ki-kötő mellett van szorosan. A sínek alatt két csatorna-féle ka-nyarog, Az egyik egy távoli erdősziluettbe torkollik (torkol-lik?) A „kiemelt” kikötő látszólag tiszta, – fehér – csak egy madár-valami van benne ábrázolva. A madár alatt hinta, szür-ke tükröződéssel. És egy szalag vége is belefut a kikötőbe, ami talán egy finom csatorna.

Pálmafa, kikötőcölöp, mindkettő uszályféle testén és alul ömlik ki a mocsok. Hosszú műanyagzsák, felveszi a minden-féle benne lévő formáját és nem ömlik ki, egy kék csíkos töl-csér csak kileheli, kék műanyag fogsor magában.

A „kiemelt” kikötő partján ügyetlen geometrikusnak mondható valamik. Négy szürke gömb-kör felfele egy csőből. Jobbra tőle egy ősgyíkfej nyakkal – okád – ráesik valami. Bal-ra szerintem galamb ül. Felette konyhakés, nyelénél, színes kötelek éppenséggel, a penge már finom rétegződéshez ér vagy elér. Egy H betű és abba ugrik be egy ablakból egy barna lény, mellette is ablakok.

Sárkány megvult, habok alatta. A habok alatt, a „kiemelt” kikötő mellett egy kanyar cső, színes folyik ki ki belőle, mint a szívárvány. Kombiné szegélye, szalagok stb. Egy csíkos ru-hás nő háttal áll. Talán hirtelen fordult meg, mert két csillag (hajdís) a szalagok végén még lebeg. A nő kezében tartja a valamit. És a főhős a Tengerész. A sapkáján bojt, a gallérja felfújva a széltől, hallja a fülével a hangokat. Talán egy hul-lám is van a feje felett és egy fekete szabályos valami. Felhők, mert azok kellene. Egy függőn két pöttyre ráállítva.

Magasfeszültségű vezeték tartó oszlopok vagy óriás-daruk elhajolva.

Tartályok vannak még, újabb vezeték habbal, újabb cső szívárvánnyal, kellemes formák kellemetlenül jönnek be a képbe. Épületek vagy mások szép vízi játékkal.

A jobb alsó sarokban pedig a mozdony előlről füstben.

UJHÁZI Péter
(katalógus selőszó)

HÜBNER ARANKA

1976. október 24–november 21.

István Király Múzeum

Rendezte: KOVÁCS Péter

Megnyitotta: FEKETE György

Katalógus: István Király Múzeum költeményei D. sorozat 113. szám (magyar–angol) Előszó: KOVALOVSKY Márta

Tisztelt Vendégeink!

Hübner Aranka egyidejű jelenléte a magyar iparművészetben, képzőművészetben már évek óta a lélegzetvétel egyszerűségével hat. A stiláris és műfaji forrongások és nyomán felgyülemlett félreértések összekuszált éveiben, évtizedeiben reménytelenség ez, mint minden, ami a manipulációk üstjéből-levéből tisztán kerülhet ki. Kézenfekvő a kérdés, van-e titka? Nem tudom, keresem.

Az elmúlt esték egyikén, amikor Hübner Arankát hallgattam, megkíséreltem rendezni magamban, honnan eredhet ennek az állandóságnak ilyen nyugalma, biztonsága? Szavakat hívtam segítségül a kereséséhez, eredendően ártatlan, minduntalan megcsúfolt szavakat, birokra küldve őket, vagy ösztönösen egymásra gördítve, lökve-simogatva; segítsenek a titkokhoz! Valahogy így:

Hübner most jelentkezik, vagy bemutat, törleszt, biztosít, követel, lekenyerez, vagy beoszt, megtisztelt, szól, üzen?

Nem! – Nem így igaz! – Hív! Hív!

És miért? – mert felismer, kibogoz, rátalál, vagy megszenved, összehord, kikövetkeztet, talán teljesít, ráérez, képes rá, megvalósít, létrehoz, birtokában van?

Nem! – Nem így igaz! – Tud! Tud!

Ettől, amit csinál, milyen lesz? – mintaszerű, követendő, nívós, hízelgő, vagy kialakult, beérkezett, leszelídült, okos, vagy éppen rafinált, számító, s ettől függetlenül tehetséges, kiugró, lelkes, átlagos?

Nem! – Így sem igaz! – Jó! Jó!

Mindez azért, vagy annak ellenére, mert bízunk? – reménykedik, beletörődik, sodródik, átértékel, tudomásul vesz, helyezkedik, képzelődik, talán belemagyaráz, összekever, vegyít, altat, előrelát?

Nem! – Nem így igaz! – Hisz! Hisz!

Ebből mi születik? – kialakulás, összecsengés, szabályszerűség, pontosság, vagy éppen szerkesztettség, szabálytörés, de új kaloda, zártság, kerekesség, pedantéria?

Nem! – Nem így igaz! Rend! Rend!

Továbbkérdezve: mi a tápláléka? – kétely, lázadás, izgalom, hiúság, hányadtatás, felemelkedés, siker, megbékélés, belenyugvás?

Nem! – Nem így igaz! – Maga a Lét! A lét!

Valami megkavarta! Mi lehetett? – a bizonytalanság, a tétlenség, a keresés, egyedülmaradás, könnyáradat, ezüst-fekete pompa, kétségbeesés, térdrehullás?

Nem! – Nem így igaz! – A gyász! Gyász!

Nyomában némaság van? – a végtelen, szóvalan? – és milyen lesz tőle? hallgatag, nesztelen üres, átlátszó, elfogyó, kiürült, semmibe kilépő? Nyomába mi lép?

A csend! – A csend!

S mit tesz utána? – szédül, zuhan, sodor, rohan, vagy kanyarog, feszül, örvénylik, átível, kikerül, iramlik?

Nem! – Nem így igaz! – Száll! Száll!

Abban a magasságban, ahova csak egyedül mehetünk, csodálkozik? bámul, sandít, tekinget, ismerkedik, vagy néz merőn, csak néz?

Nem! – Nem így igaz! – Aranka lát! Lát!

Mindez pedig hova vezet? Mi lesz belőle? – előzmény-következmény, folyamat, karakter, átmentés, kapkodás, kacsingatás, összeszövődés, stílus, izmus, kényszerűség, alku, kitörés?

Nem! – Út! – Út! – Saját Út!

Amiből szülehet kompozíció? – önkifejezés, repertoár, életmű, vagy csak dolog, kárpit, vászon, darab, széria?

Nem! – Nem így igaz! – A Kép! A Kép!

És ez az egész kálvária egyetlen célért, hogy láthatóvá legyen a szenzáció? – az üzenet, vagy protestálás, memorandum, tétel, prófécia, tanítás, intés, emlékezés?

Nem! Nem így igaz! – A Hír! Jó Hír!

Most mégegyszer egymásután, egymást vállalva, feltételezve, röviden, szikáran a szavak:

Hív, Tud, Jó, Hisz, Rend, Lét, Gyász, Csend, Száll, Lát, Út, Kép, Hír.

Milyen különös így együtt.

Hagyjuk is egy-két pillanatra még, hogy ez a tizenhárom, – jelképesen is tizenhárom szó, mindennapi szó – mégegyszer átjárjon bennünket, felfényesedjen; mert nyitját jelentheti Hübner Aranka titkának.

FEKETE György
(megnyitóbeszéd)



Fitz Jenő, Hübner Aranka, Fekete György és Kovács Péter

KORTÁRS MŰVÉSZET MAGÁNGYŰJTEMÉNYEKBEN 2. Sorozatművek

(Getulio ALVIANI, Klaus BASSET, Jakob BILL, Max BILL, Bob BONIES, Vaclav BOŠTÍK, Hartmut BÖHM, Antonio CALDERARA, Harold CHASE, Inge DICK, ERDÉLY Miklós, FICZEK Ferenc, GÁYOR Tibor, Camille GRASER, GULYÁS Gyula, HALÁSZ Károly, Erwin HEERICH, HENCZE Tamás, Ewerdt HILGEMANN, Vladimír JANKILEVSZKI, Jozef JANKOVIČ, JOVÁNOVICS György, Jan KUBICEK, Andrzej LACHOWICZ, Richard Paul LOHSE, MAURER Dóra, Raul MEEL, MEGYIK János, MENGYÁN András, Samuel MEYERING, François MORELLET, Renate NEUSER, Roman OPALKA, Paizs LÁSZLÓ, PINCZEHELYI Sándor, Bridget RILEY, Helge ROED, Antoni STARCZEWSKI, B. Jon THOGMARTIN, Jorrit TORNQUIST, TÓT Gábor, TÜRK Péter, Milos URBASEK, Jiří VALOCH művei.)

1976. december 12–1977. május 30.

István Király Múzeum

Rendezte: KOVALOVSZKY Márta

Megnyitotta: PASSUTH Krisztina

Katalógus: István Király Múzeum közleményei D. sorozat 110. szám (magyar–angol). Előszó: KOVALOVSZKY Márta, Dr. Friedrich W.HECKMANNNS

Írás a kiállításról: – „Kortárs művészet magángyűjteményekben” *Dél-Magyarország*, Szeged, 1976. május 18.



F. Petres Éva, Passuth Krisztina, Kovalovszky Márta



A megnyitó közönsége, középen Gulyás Gyula szobrász

Az 1975-ös Kortárs művészet magángyűjteményekben c. kiállítás meglehetősen széles körű áttekintést adott a hetvenes évek első felének művészeti törekvéseiről, elsősorban az avantgard művészet különféle területeiről, a vizuális kutatások szándékairól és eredményeiről. E kiállítás anyagának összeállítása közben magának a gyűjteményekben található anyagnak a gazdagsága kínálta a lehetőséget, hogy a következőkben – a kiállítás folytatásaként – egyetlen, időszzerű témát válasszunk ki bemutatásra: a sorozat-alkotásokat. A sorozatok ugyanis a hetvenes évek avantgard művészetének sajátos problematikáját hangsúlyozott formában, a lényegét sűrítve fejezik ki. Visszatekintve a hatvanas évekre, az évtizedet nagymértékben meghatározó op art és pop art a korszak alapvető kérdéseire választ kereső és a válasz megfogalmazására is képes nagy összefoglalásnak látszik. Velük azonban a korszak lezárult, mint ahogyan a korszak művészete is visszavonhatatlanul múzeumba került, bár bizonyos eredményei tovább élnek a mai törekvésekben (Morellet, Riley). A hetvenes évek elején egyfajta „átmeneti” helyzet, intervallum alakult ki, sokrétű, bonyolult és épp ezért nehezen meghatározható szituáció, amelyben fő áramlatok, irányzatok, jellemző uralkodó jegyek még alig nevezhetők meg. A művészek nagy része visszatért az elemző tevékenységhez, a műhelymunkához, a kísérletek területére. A műalkotást részeire bontva – formára, színre, térre stb. – egy-egy részlet vizsgálatába fogtak, s e leszűkített területen „alapkutatásokat” kezdtek.

A „sorozatok” nagyon szemléletes formában tükrözik ezeknek a kutatásoknak jellegét, egész mechanizmusát és kérdéskörét.

Az 1975-ös kiállításon a szovjet Raul Meel, a német Basset vagy a cseh Valoch és Chatrny munkái jelezték, hogy sokan, sokféle értelmezésben használják a „sorozat” fogalmát, és hogy azt leggyakrabban rugalmas, különféle feladatokra alkalmazható módszernek tekintik. Az önmagában zárt, teljes, befejezett egyes művel szemben a több részből álló sorozat nem egy alkotó folyamat végeredményét, hanem magát az alkotói folyamatot dokumentálja. E folyamat egyes szakaszainak eredményeit, eseményeit a sorozat egyes részei közlik. Ezeket a részeket azonban nem a művészetben korábban szokásos sorozatok vagy ciklusok dramaturgiája kapcsolja egymáshoz, ahol minden rész a végső megoldás, a végeredmény irányába mutat, s ahhoz való viszonyában értékelhető. A sorozatalkotások lényegéhez tartozik, hogy minden rész önmagában is érvényes, önmagában is szemléletes és értékelhető, de kapcsolódik a sorozat többi tagjához, kölcsönös viszonyuk valamennyi önálló

rész értelmét módosítja. Az egyes rész értelmét a sorozat egészében, teljességében kapja meg.

A kiállítás anyaga híven tükrözi a sorozatmódszer széles körű alkalmazhatóságát és elterjedtségét: kelet- és nyugat-európai művészek alkotásain kívül a Csók István Képtár modern magyar anyagából a párhuzamos hazai törekvéseket is bemutatja. Ugyanakkor a kiállított sorozatalkotásokból kirajzolódnak a bennük folytatott kutatások legfontosabb területei is, ezek:

– színek egymáshoz való viszonya, egymást kiegészítő, módosító, megváltoztató szerepe, a szín és forma, szín és tér összefüggései (Alviani, M. Bill, J. Bill, Boštik, Dick, Lohse)

– sík és tér kapcsolatai, a két minőség közötti határhelyzetek, a látszat és valóság összefüggései (Gáyor, Heerich, Megyik, Riley)

– a formák történetét, keletkezését, elmozdulásait, mozgását, variálhatóságát vizsgáló kutatások (Calderata, Kubiček, Mengyán, Türk), a gépi úton (írógép, komputer) létrehozott ábrákból alakítható sorozatok (Basset, Jankovič, Meel, Valoch)

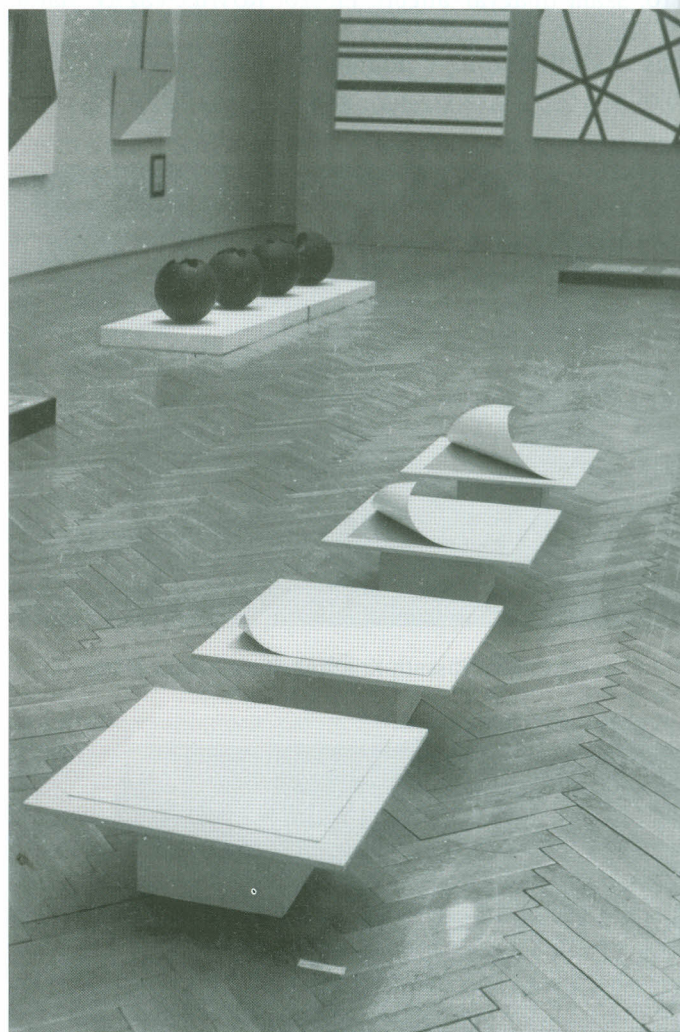
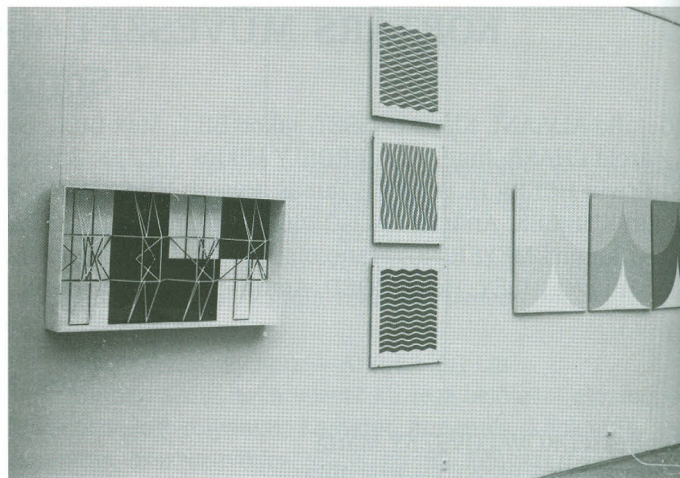
– a fotó és video lényegéhez tartozó sorozatszerűség törvényeinek kutatása (Erdély, Halász, Jankilevszkij, Lachowicz, Maurer).

Kétségtelen, hogy csaknem valamennyi sorozat azokra a laboratóriumi kísérletekre emlékeztet, amelyekben optimális feltételeket teremtve, a zavaró vagy véletlenszerű tényezőket kiszűrve, csupán egyetlen, szigorúan lehatárolt szempont érvényesítésével vizsgálják a kísérlet tárgyát, s ahol pontos terv szerint változtatva egy-egy tényezőt, fokozatokban sorozatosan kialakított új viszonylatokban végeznek megfigyeléseket. A szín, forma, tér laboratóriumi tisztaságú, vegytiszta jelenségeit és törvényeit kutatva azonban e sorozatalkotások létrehozói, a művészek maguk hangsúlyozzák műveik társadalmi vonatkozásait, a társadalmi tudatot formáló hatását, a valósággal való szoros kapcsolatát. De vajon létezik-e ez a kapcsolat?

Erre a kérdésre a sorozatalkotások kettős természetében találhatjuk meg a feleletet. Egyfelől a sorozat alkotója valóban egyetlen problémára szűkítve, ideális körülményeket teremtve kísérli meg a probléma megoldását – s ezzel látszólag bezárkózik laboratóriumának falai közé.

Másfelől – éppen mert nem végeredményt közöl, hanem kísérletének lefolyását, feladatának megoldási folyamatát tárja nyíltan a néző elé – műveiben kifejeződik az a vágy, hogy a nézőt is bevonja alkotói munkájába. A művész határozott szándéka, igénye, hogy feltárja és értelmezze a néző számára alkotását, sőt hozzásegítse általában a műalkotás keletkezésének és törvényeinek megértéséhez. Eközben a néző maga sem maradhat passzív befogadó, ki kell lépnie műélvező szerepéből, mert minduntalan olyan vizuális helyzetek elé állítják, amelyek szinte agresszív módon kényszerítik minduntalan döntésre és értelmezésre. A sorozatalkotások módszere így a legjobb értelemben népszerűsíti, popularizálja a műalkotást, mert a képzőművészet eredményeinek „kisajátítására” biztat.

KOVALOVSKY Márta
(katalógus előszó)



Részletek a kiállításból

NÁDAS ÉVA

1977. március 6–27.

István Király Múzeum

Rendezte: KOVALOVSKY Márta

Megnyitotta: RÉTFALVI Sándor

Katalógus: István Király Múzeum közleményei D. sorozat. 114. szám (magyar–angol). Előszó: KOVALOVSKY Márta

Nádas Éva ötvös első önálló kiállításán ékszereket, ötvöstárgyakat és a pécsi Nemzeti Színház Panegyricus-előadásához készített díszletét mutatja be. Ékszerei leggyakrabban vörösrézből és nagyon egyszerű elemekből készülnek: egyforma kerek vagy négyszögű lapocskákból, amelyeket kisebb-nagyobb láncszemek fűznek egymáshoz. Ha dúsnak és gazdagnak látjuk őket, azt is észrevevesszük, hogy gazdagságuk nem magukból az elemekből, hanem a formák ritmikus ismétlődéséből, változatos, arányos, a meglepő és a kiszámítható egyensúlyán épülő kapcsolásmódjukból, vagyis a kompozícióból születik meg. Többsoros, súlyos övei, karkötői a régi idők amazonjait idézik fel, a lapocskák, lemezek egymással versengő szikrázása, a vörösréz anyagának meleg fénye a régészeti leletegyüttesek, a fejedelmi sírok ékszereinek pompáját. A nyakpántok meg vidám természetűek: a gyöngyök mélykék és piros szemeinek váltakozása, a sárgaréz karikára elől, középen ráfüggesztett pici gömb, mint egy miniatűr tréfa, játékoságot kölcsönöz nekik. A nagyméretű tárgyak megint másfélék. A gyertyatartók, tálak, kancsók magukon viselik a jelet, hogy ünnepi használatra szánták őket: egyszerű formáik, nyugodt méltóságteljes komolyságuk a szertartások vagy az ünnepek súlyosabb, lassúbb, hagyományos mozgásvilágához igazodik. A díszlet darabjaiban az ékszerek pompája és a tárgyak ünnepélyessége egyaránt megtalálható, ha nagyobb léptékben és az alkalmiság jegyeivel felruházva is. Az övek többszörösen összefűzött láncsorai nagy méretben alkalmasak arra, hogy a teret határolják, sőt megváltoztassák, az egyszerű használati tárgy pedig, egy gyertyatartó, a színpadi szereplők partnere lehet.

KOVALOVSKY Márta
(katalógus előszó)



Nádas Éva, F. Petres Éva és Rétfalvi Sándor

HARASZTY ISTVÁN

1977. június 5–július 3.
(meghosszabbítva július 17-ig)
István Király Múzeum

Rendezte: KOVALOVSKY Márta

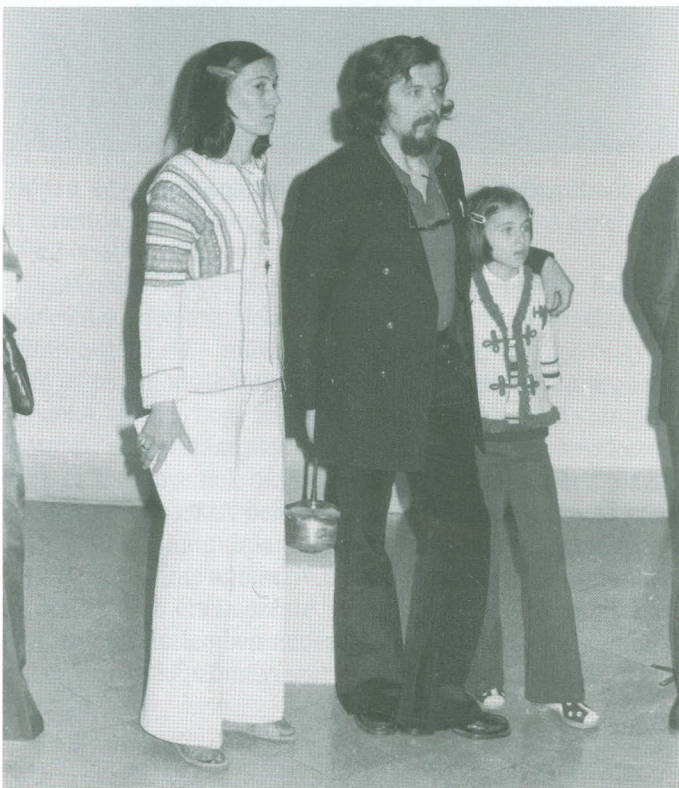
Megnyitotta: SZABÓ Júlia

Katalógus: István Király Múzeum közleményei D. sorozat 117. szám (magyar–angol). Előszó: KOVALOVSKY Márta

Írás a kiállításról: FOLTÉNYI Tibor, „Kiállítás – varázslattal” *Fejér megyei Hírlap*, Székesfehérvár, 1977. június 11. p. 5.



Frank János, Haraszty Istvánné (háttal) és F. Petres Éva



Haraszty István családjával a megnyitón

Az az alkotói típus, amelyhez Haraszty István kinetikus szobrász tartozik, már évekkel Haraszty születése előtt „fel volt találva”.

„Lelkem mélyén mindig meg voltam győződve róla, hogy zseniális feltalálól lennék, ha hagynának. Még hozzá egészen másféle, mint az eddigiek voltak. A régi iskola: Stephenson, Bell, Edison, Marconi nem az én esetem. Ezek recept szerint dolgoztak – analízis, anisztézis, gyakorlati célok megoldása... Az a feltalálói-iskola, amelynek, úgy érzem, első apostola lettem volna, a találmányokat öncélnak tekinti, nem alkalmazkodik kívánalmakhoz és alantas célszerűségi szempontokhoz.” Ez a különös feltalálói Karinthy Frigyes Szabadalmi irodám című humoreszkiájában jelenik meg. És Haraszty ma pontosan azt csinálja, amit Karinthy évtizedekkel ezelőtt elképzelt „zsenije”: a találmányokat, „öncélnak tekinti” és „nem alkalmazkodik alantas célszerűségi szempontokhoz.” Vagy legalábbis másképpen értelmezi a célszerűséget. Gépszobrai külsőleg tökéletesen megfelelnek a köznapi gép-fogalomnak. Nemcsak utánozzák a gépet, de gépszerűen viselkednek is: bonyolult mozgásuk, hanghatásai, fényjeleik mögött mechanikusan is értelmes és tökéletes mozgássorok-játszódnak le, egy laikus számára érthetetlen, de tiszteletet keltő törvények szerint. E mozgások sajátos dramaturgiát követve meghatározott irányba, a végső cél felé haladnak – mondhatnánk, a „termék” irányába. A produktum azonban, amelyet előállítanak mégsem hasonlít a valódi gépekre. Haraszty kinetikus szobrai gondolatokat szemléltetnek, logikai következtetéseket tesznek láthatóvá a maguk sajátos gépi-plasztikai eszközeivel; gondolatok ellenőrzésére bíztatnak és következtetéseket sugalmaznak nekünk – így végül maguk is gondolatokat „termelnek”.

A szerkezetek egyik csoportja a térre vonatkozó gondolatok bemutatásával, korrigálásával, új szempontú megvilágításával foglalkozik. Ezek – például A gömb dinamizmusa, a különböző plexi-forgók és plexi-kabócák, a Gomb – gyorsuló-lassuló mozgásukkal tereket hoznak létre, tereket szüntetnek meg vagy alakítanak át; a tér mozgását, áramlását, sűrűsödő-ritkuló löktetését, a térrészek elmozdulását számunkra is szinte tapintható, kézzelfogható realitássá teszik. A megfoghatatlant anyaggá, eleven közeggé változtatják. A művek másik csoportjába tartozik például az az iránytű, amely a használó kívánságának megfelelő irányban jelzi északot, vagy a számológép, amely bármilyen mennyiségekkel végzett bármely számtani művelet eredményeként 0-t ad; sőt a „vursliczer” is, amely a pénzérme bedobása ellenében – elhallgat. Ezek valójában normális szerkezetek, de Haraszty szándékosan „elrontotta” őket. Funkcionális zavarokat idézett elő működésükben és így megszokott tevékenységüket ellenkező irányba fordította, vagy az abszurd lehetőségek felé irányította. Beavatkozása nemcsak a szerkezetet kompromittálja, de még sokkal inkább azt a gondolkodást, logikusnak látszó gondolatsort vagy elvet, amelyen a gép normális

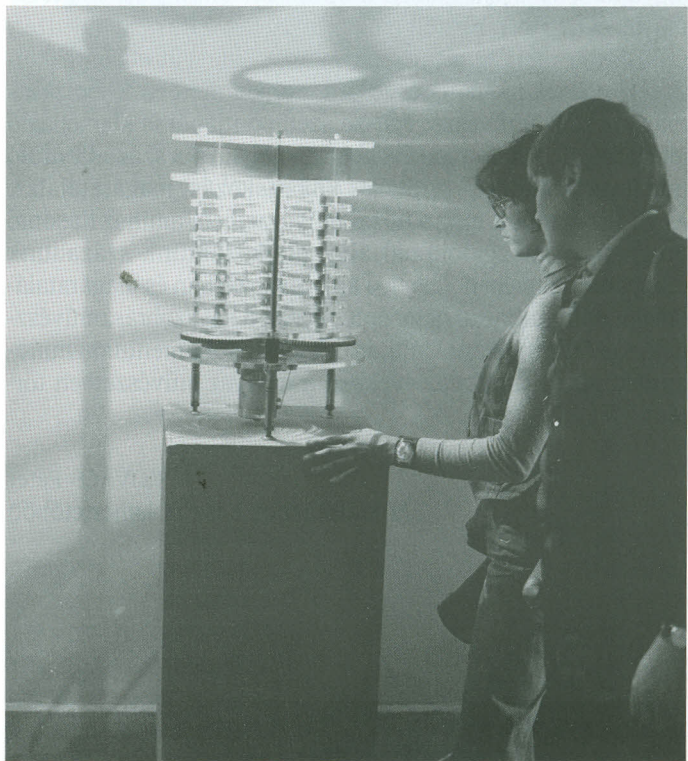
működése alapul. Pontosabban: az elvet éppen annak szülötte, a gép teszi lehetetlenné. Haraszty elrontott masinái gondolkodásunk abszurd rétegeibe vezetnek; mozgó, zakatoló, villogó, fénylő szerkezetei segítségével kifordítja a valóságot, mint egy zsebet: megmutatja, hogy a kristályosnak látszó logika mögött zavaros gondolatörmelékek hevernek; rámutat, hogy a következetes célszerűség és a célszerűtlenség, az információbőség meg a tájékozatlanság olyan ellentétpárok, amelyek a valóságban olykor egyazon dolog két oldalát jelentik, s átalakulhatnak egymásba, mert különbségük olyan viszonylagos, mint iránytűjén az égtájak.

Haraszty műveiben elvont fogalmakról (mennyiség, információ), filozófiai kategóriákról (törvény, tudat, szabadság) esik szó – de ezeket a fogalmakat és kategóriákat színesre festett fémalkatrészek, vidám golyók, csapágyak és karok kiszámított mozgása, elképesztő mechanikai fordulatosság és gépi színjáték teszi szemléletessé. Konstrukciójuk törvényszerűsége és tisztasága révén e gépek nem csupán szépek, de szórakoztatóak is, mint egy cirkuszi menaszéria. Haraszty mobiljai azért olyan egyedülállóak a nemzetközi kinetizmus alkotásai között, mert megőrzik eredendően kisipari-kézműves jellegüket. Bármilyen paradoxon is: nem gépiesednek el; úgy gondolkodnak és viselkednek, mint az emberek, akik telve vannak ötletekkel, és akiknek van érzékük a groteszk iránt. Haraszty „szabadalmi” csak képtelenségükben hasonlítanak Karinthy „figyelmeztető lábfürdőjére” vagy a tetején is lábakkal ellátott szekrényére. Valódi rokonaik Örkény István „egyperces novellái”. Az ötlet mindkettejük számára csupán kiindulópont, méginkább egy színes játékgolyó, amelyet egy meredek lejtőn, iszonyú gyorsasággal már-már filozófiai mélységű szakadékokba gurítanak.

KOVALOVSZKY Márta
(katalógus előszó)



Ismeretlen, Kovács Márton, Gulyás János, Lakat Erika,
Havas Lujza a megnyitón



Látogatók a kiállításon

SCHAÁR ERZSÉBET – VILT TIBOR

1977. július 24–augusztus 31.

István Király Múzeum

Rendezte: KOVÁCS Péter, KOVALOVSKY Márta
Megnyitója nem volt, a duisburgi Wilhelm Lehbruck Múzeumban – (1977. június 3–július 10.) rendezett kiállítás hazai bemutatója. A rövid ismertetőt KOVÁCS Péter írta (jelzés nélkül).

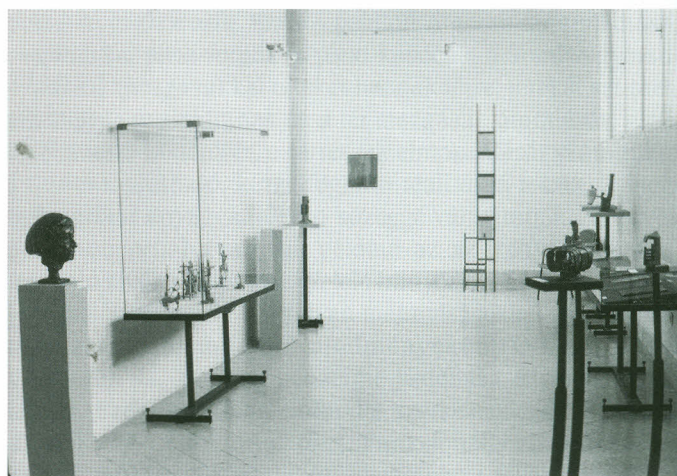
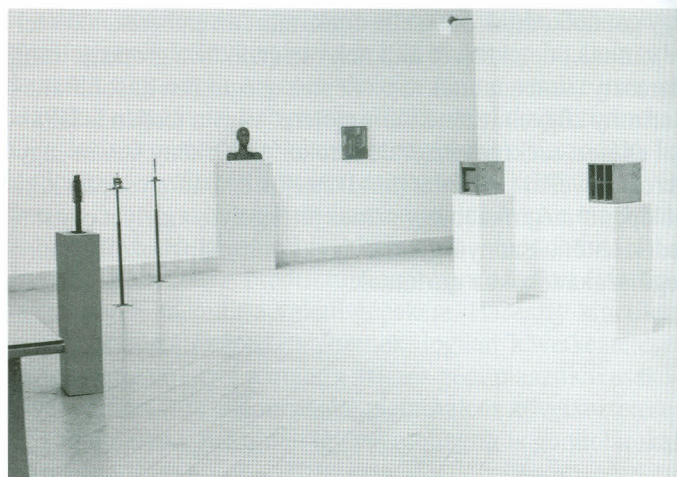
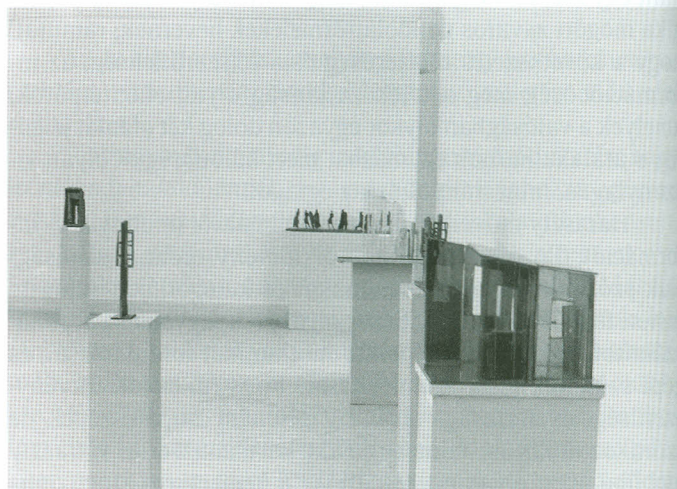
Írások a kiállításról: KOVÁCS Péter, „Erzsébet Schaár, Tibor Vilt”. (Katalógus előszó). Duisburg, Wilhelm Lehbruck Museum. 1977. p. 5–7, 47–40. (német nyelven); (v.): „Duisburg után Székesfehérváron” *Fejér megyei Hírlap*, Székesfehérvár, 1977. július 26. p. 8.

A két művész szobrai nem először szerepelnek Székesfehérvárott. Vilt Tibor munkáit 1965-ben láthattuk az István Király Múzeumban. Ugyanitt 1966-ban Schaár Erzsébet kiállítását rendeztük meg. 1974-ben a Csók István Képtárban mutatta be – pontosabban jórész itt a helyszínen készítette! – Schaár „Utca” című hatalmas, a képtár teljes emeleti részét betöltő kompozícióját. 1975-ben, a szobrász halála után ismét a Csók István Képtárban állítottuk föl az „Utcá”-t.

A mostani közös kiállításon a két művésznek múzeumunk rendezésében a duisburgi Wilhelm Lehbruck Múzeumban ez év június 3. és július 9. között bemutatott munkát láthatjuk.

Az István Király Múzeum mögötti kis kertben néhány életnagyságú plasztika, a második emeleti teremben pedig a kisplasztikák sorozata – összesen mintegy hetven mű ad áttekinthető keresztmetszetet a két szobrász csaknem egész pályájáról. Az anyag összeállításánál arra törekedtünk, hogy a gyűjteményes jelleg megőrzése mellett a hangsúly az utolsó másfél évtizedben készült műveken legyen. Erre nemcsak azért ügyeltünk, mert mind Schaár, mind pedig Vilt ebben a korszakban értek pályájuk csúcsára, hanem mert ez a korszak a magyar képzőművészet egésze szempontjából is kiemelkedő jelentőségű. A hatvanas években egy olyan – a századforduló üde levegőjét idéző – erőteljes kibontakozás, magáratalálás, és virágzás indult meg a hazai művészetben, amihez hasonló progresszív mozgalommal alig találkozhatunk századunk magyar történetében. Ebben a kibontakozásban és magáratalálásban halhatatlanul nagy érdeme volt a két szobrászművésznek, s ezért e mostani kiállítás egy kicsit dokumentuma mindannak, ami a hatvanas években a magyar művészetben történt.

KOVÁCS Péter
(a kiállításhoz készült ismertetőből)



Kiállítási részletek

HENCZE TAMÁS

1977. szeptember 4–október 2.
(meghosszabbítva október 25-ig)
István Király Múzeum

Rendezte: KOVÁCS Péter

Megnyitotta: FRANK János

Katalógus: István Király Múzeum közleményei D. sorozat 118. szám (magyar–angol). Előszó: KOVÁCS Péter

„Azt hiszem – olvastuk Hencze Tamás nyilatkozatát az Új Tükörben –, ma már az egész festészet hagyományos, beleértve az avantgarde-ot is.”

Ezek szerint ő is hagyományos művész, hiszen olajjal fest, vakrámára húzott vászonra – ez utóbbit egyik művével is manifesztrálja –, egy valami mégsem egészen tradicionális Henczénél: ecset, vagy a spachtli helyett – egyedülálló módon – gumihengerrel fest, olyasmivel, amit a szobafestők használnak, csak az övé síma. A hengerével aztán hasonló effektusokat ér el, mint a nyomdában az írisznyomás, csakhát a Hencze-kép nem szivárványszínű, hanem a mélyszürkétől halad a majdnem-fehér világosszürkéig – úgy látszik még ebben is hagyományos –, mintegy a Leonardo-i sfumato átmeneteivel. Ennyi az egész. Ennyire redukált ő színeiben, formáiban. Hogy a tartalmában aztán annál többet mondjon, egy sajátosan Hencze Tamás-i irányzat egyetlen képviselőjeként.

Művei tehát, annak rendje s módja szerint, táblaképek, de nem magányosan szerepelnek, hanem konvojban vonulnak föl, csak egyes ciklusok részei ők, ezek a Vizuális történetek Hencze történetei. Valamennyi történetnek saját forgatókönyve van, teljes elvontságuk ellenére, nagyonis érthető mind.

Az – idézőjelbe tett – „hagyományos” Hencze kevésbé szabályszerű a csík rendszereiben, ezekben a – Hencze-módra csinált – grafikáiban és plasztikáiban. Ha pontos akarok lenni pszeudó-grafikáiban és pszeudó-plasztikáiban.

Úgy látom, eddig Hencze ötleteit dicsőítettem, holott az ötletnél – csakis mint olyannál – sokkal fontosabb tényező itt a tehetség. Hencze Tamás tudniillik – lehet, hogy ez a kategória szokatlan a műelemzésben – tehetséges. Egy képelemet, foltot hangyányival sem tesz odébb, vagy odább, mint kellene. A munkája végletesen tiszta, eredménye mégsem pléhszerűen kemény geometria, tónusos átmeneteiből kisüt az a képesség, amit a művészeti szleng úgy mond: „ahogyan azt a festéket odateszi”, ugyanakkor azonban – ebben van a kunszt, mert a művészet szerintem: fából vaskarika – Hencze mindenfajta líraiságtól mentes. Tévedhetetlen a ritmusérzéke, és statikus kifejezésében is mindig jelen van – ha burkoltan is – a mozgás. És – itt a kiállítás közepes méretű képei előtt állva, látjuk, hogy – nem mindennapi érzéke van a monumentalitásra.

Szinte azt mondhatnám, hogy a – sokkal nehezebben megvalósítható – nagy méretekben érzi magát otthon.

Hencze tehát – ismételten – tévedhetetlen. Talán ezért van, hogy viszonylag fiatal művész létére – nem néztem meg reggel a lexikont, hány éves –, vitathatatlan a tekintélye.

FRANK János
(megnyitóbeszéd)



Frank János, Hencze Tamás és Kovács Péter



A megnyitó közönsége,
középen Vujicsics D. Sztoján és Csiky Tibor

MAGYAR MŰVÉSZET 1945–49

A huszadik század magyar művészete 9.

(ANNA Margit, BAKSA SÓS György, BARTA Lajos, BÁLINT Endre, BÁN Béla, BARCSAY Jenő, BARTHA László, BÁTHORY Júlia, BECK András, BENCZE László, BENE Géza, BERDA Ernő, BERÉNY Róbert, BERNÁTH Aurél, BÍRÓ Mihály, BOKROS BIRMAN Dezső, BOLMÁNYI Ferenc, BOÓR Vera, BORSOS Miklós, BORTNYIK Sándor, CZÓBEL Béla, CHY-DÉR, DOMANOVSKY Endre, DOMJÁN József, ÉK Sándor, FENYŐ A. Endre, FERENCZY Béni, FERENCZY Noémi, FILO, FÓNYI Géza, FORGÁCH HANN Erzsébet, GÁDOR István, GERA Éva, GORKA Géza, GÁBOR Pál, GADÁNYI Jenő, GYARMATHY Tihamér, HANTAI Simon, HÁY Károly László, HEGYI György, HINCZ Gyula, ILOSVAI VARGA István, JAKOVITS József, JÁNOSSY Ferenc, KÁDÁR György, KÁLDOR László, KÁNTOR Andor, KERÉNYI Jenő, KMETTY János, KOFFÁN Károly, KOHÁN György, KONECSNI György, KORNISS Dezső, KOVÁCS Margit, BORBEREKI KOVÁCS Zoltán, KURUCZ D. István, LABORCZ Ferenc, LOSSONCZY Tamás, MARTYN Ferenc, MEDGYESSY Ferenc, MEDVECZKY Jenő, MEGYERY Barna, MIKUS Sándor, NURIDSÁNY Zoltán, PAPP Gábor, PAPP Oszkár, PÁTZAY Pál, PERLROTT Csaba Vilmos, PÓR Bertalan, SÁNDOR Károly, SCHAÁR Erzsébet, SIKUTA Gusztáv, SOMOGYI József, SZABÓ Iván, SZABÓ Vladimír, SZALAY Lajos, SZANDAI Sándor, SZÁNTÓ Piroska, SZŐNYI István, VAJDA Júlia, VEDRES Márk és VILT Tibor művei)

1977. október 16–december 31.

(meghosszabbítva 1978. január 15-ig)

Csók István Képtár

Rendezte: KOVALOVSKY Márta, LÁNCZ Sándor, MIKES Ildikó

Megnyitotta: GÁBOR Eszter

Koncert: SZABÓ Ferenc, SUGÁR Rezső és BARTÓK Béla művei a TÁTRAI-VONÓSNÉGYES előadásában – 1977. október 17.

Katalógus: István Király Múzeum közleményei D. sorozat 119. szám (magyar–francia). Előszó: ARADI Nóra

Írások a kiállításról: GÁBOR Eszter, „Magyar művészet 1945–49” Kiállítás a székesfehérvári Csók István Képtárban. *Kritika*, Budapest, 1978. 1. sz. p. 29–30.; KOVALOVSKY Márta, „Magyar művészet, 1945–49.” *Művészet*, Budapest, 1978. 1. sz. p. 48.; KOVÁCS Péter, „Magyar Művészet 1945–1949” *Művészet Évkönyv*, Corvina, Budapest, 1978. p. 226–229.; MEKIS János, „Századunk magyar művészete” *Új Tükör*, Budapest 1977. 50. sz. p. 3–4.; RÓZSA Gyula, „Képzőművészetünk szép kezdetei. Magyar művészet 1945–49. Kiállítás Székesfehérváron” *Népszabadság*, Budapest, 1977. november 16. p. 7.; TASNÁDI Attila, „Szocialista művészetünk kezdetei. Kiállítás Székesfehérvárott” *Népszava*, Budapest, 1978. január 22. p. 9.; VADAS József, „Magyar művészet, ahogy volt” *Élet és Irodalom*, Budapest, 1977. november 5. p. 12.; –, „Kinek ajánlja Kovalovszky Márta az új székesfehérvári kiállítást?” *Népszabadság*, Budapest, 1977. október 30. 256. sz. p. 14.; –, „Magyar művészet 1945–1949” *Fejér megyei Hírlap*, Székesfehérvár, 1977. október 15. p. 5.

Az elmúlt években, különösen a felszabadulás harmincadik évfordulóját követően több nagyszabású kiállítás vállalkozott arra, hogy a jelenkor képzőművészetének valamiféle keresztmetszetét vagy hosszmetsetét adja. De minél több volt a három évtizedet átfogó, nagyvolumenű, informatív kiállítás, annál inkább érezhetőek lettek az elmélyült tájékozódásnak, a valóságos ismereteknek a hiányai. Az István Király Múzeum már több kiállításon, így többek között az Európai Iskola történetét rekonstruáló tárlatán hozzáfogott a hézagok kitöltéséhez. A mostani kiállítás azonban más jellegű, történetileg teljesebb, de természeténél fogva mégis töredékebb vállalkozásnak az első szakasza: kezdete annak a sorozatnak, amely feltárni kívánja a felszabadulást követő főbb művészeti etapokat, nem kerülve ki természetesen ellentmondásaikat sem.

A jelenlegi első, a felszabadulást követlenül követő időtől kezdve az 1948 végén megnyílt, nyitányának szánt, de záróakkordnak bizonyult „Közösségi művészet felé” tárlatig mutatja be a kezdeti útkereséseket. Folytatják majd az 1950, 1960, 1970 körüli évek művészetéről tájékoztató tárlatok. Mindez még csak részben tekinthető új kutatások eredményének. E kiállítások inkább arra hivatottak, hogy elősegítsék a tudományos kutatómunkát, többek között azzal is, hogy kiváltsanak mai reagálást a hajdani törekvésekre, hogy konfrontálják az egykorú értékelést a maival. Könnyűnek látszik ma szelektálni a múltban, a közelmúltban, de kevésbé könnyű, ha reálisan kívánjuk látni a tegnap ellentmondásait, nem árnyékbokszolást folytatva régen látott törekvésekkel, hanem újból vagy először látva azt, amin túljutottunk. Hiszen a mai közönség és a középkorúnál fiatalabb művésznemzedékek többnyire csak hallomás útján tájékozódhattak arról, ami az 1945-öt követő első időszakokban valóságosan történt. Igaz, igen sok egyéni és néhány csoportkiállítás (ez utóbbiak közül például az Európai Iskoláé, a szentendrei művészeté) segített eloszlalni a késői avantgard köré boruló, mesterségesen keltett homályt, de csak nyomtatott, poros katalógusok engednek arra következtetni, ami ellenhatásként rá következett. De még az 1945–1949-es évek művészetét is mindenki egy-egy önmaga által választott nézőpontból idézi fel, s így

óhatatlanul elsikkad a sokrétúsége ugyanúgy, mint folyamatjellege.

Ez a kiállítás és a rá következők sora persze nem oldja fel az ismeretek hiányából adódó görcsöt, de lazíthat az előítéleteken, segíthet kérdéseket feltenni, hozzájárulhat ahhoz, hogy napvilágra kerüljenek műtermekben lappangó alkotások, esetleg tanulmányok, „melléktermékek”. Mindez szükséges a jelen közvetlenebb és közvetettebb előzményeinek hiteles feltáráshoz. Előfordulhat, hogy egyik-másik művész rejtettebb arca kerül nyilvánosságra; az is megeshet, főként a későbbi kiállítások során, hogy szembekerülünk művészetpolitikai félreértések alkotásban realizált nyomával. De véleményünk szerint hasznosabb tényekkel szembenézni, mintsem fantomokkal hadakozni.

A kiállítássorozat voltaképpen önmagában is nyilvános vita, amelynek során nemcsak szóban hivatkozunk hajdani eredményekre, ellentmondásokra, tévedésekre vagy akár a véteknél súlyosabb hibára, hanem láthatóvá lesz az, ami jelenkori művészetünk fő vonulatainak tartható, évtizedek óta nem látott alkotásokról ma már az egykori szemtanú sem szólhat felelősséggel. Vagyis pozitív és negatív illuziókat rombolva igyekszünk objektív ismereteket növelni.

A jelen kiállítás időszaka, az egymással összecsapó, világot megváltani akaró tervekben gazdag hőskoré, amikor újraértelmezték a nép és nemzet szolgálatát, amikor ablaküveg nélküli helyiségben rendezték meg az első kiállítást, amikor új körülmények között folytatódni látszott egy 1919-ben megszakadt vita, amikor a művészek sokféleképpen és igen eltérő minőség-fogalmat vallva tettek hitet amellet, amit közösségi művészetként meg akartak valósítani. A fő célok végső soron azok voltak, amelyek szervezeti-gazdasági feltételeit megteremtette az 1950 körüli fordulat, látszólag lecsillapítva az első évek esztétikai-eszmei zűrzavarát. A további kiállításoknak már azzal is szembe kell nézniük, hogy mit oldott meg ez az újrakezdés, milyen értékek mentek veszendőbe vagy váltak lappangóvá, milyen új érték született. A kezdet kezdete, jelen kiállítás tárgya, a nyílt és őszinte hangú fellendülés, a gátat-gátlást leromboló önismeret, a tenniakarás sokféle, ellentmondó megnyilvánulásának időszaka. A történelmi fordulatra való művészi reagálás friss hangja keveredik az embertelenségre való emlékezés fájdalomával, a közvetlen közlési szándék a csak szakmán belül érthető kódokkal, s mindezen túl a stílustendenciák sokfélesége, az egyéni elképzelések szerteágazása bonyolítja a korszak képét. De bármilyen összetett legyen is ez a periódus, kerüljük ki most már a látszat-egyszerűsítést: ez az a realitás, ahogyan képzőművészetünk az ellenforradalmi korszak negyedszázada után éledni kezdett.

ARADI Nóra
(katalógus előszó)



Részletek a kiállításból

VESZELSZKY BÉLA (1905–1977) EMLÉKKIÁLLÍTÁSA

1978. március 12–április 30.

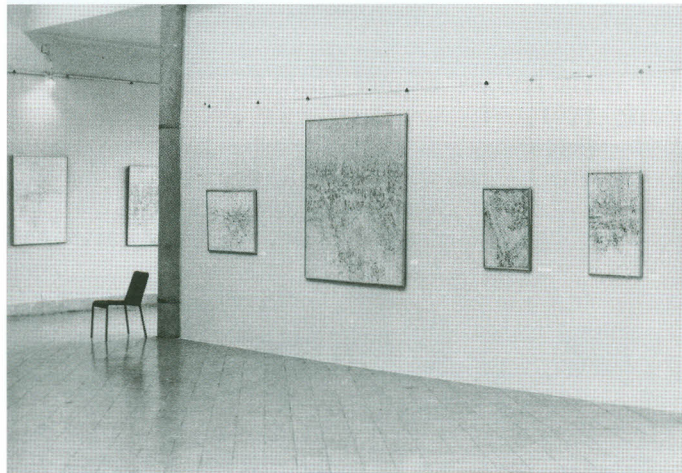
István Király Múzeum

Rendezte: KOVALOVSKY Márta

Megnyitotta: KUNSZT György

Katalógus: István Király Múzeum közleményei D. sorozat 121. szám (magyar–angol). Előszó: BÁLINT Endre, KUNSZT György

Írás a kiállításról: BÁLINT Endre, „Veszelszky Béla emlékkiállítás” *Művészet*, Budapest, 1978. 3. sz. p. 48.



Részletek a kiállításból

Tisztelt hallgatóim!

Veszelszky Béla a 20. század középső harmada magyar festészetének kiemelkedő alakja. Mindmáig rendkívül szűk körben ismert, elsősorban azért, mert önmagával és másokkal szembeni különleges igényessége miatt nagyon kevés alkalommal járult hozzá, hogy a műveit kiállítsa.

A halálát követő évben – ma nyíló emlékkiállítás az első alkalom, amikor az érdeklődő átfogó képet kap művészetéről, meg kell azonban mondani, hogy arányaiban és mégrázó mélységű dimenzióiban teljes képet most is csak az kaphat, aki két héttel később Hatvanban nyíló kiállítását is megtekinti; a hatvani kiállítás elsősorban késői önarcképeit és velük egyidejű örvény-kompozícióit mutatja majd be.

Mostani két kiállításának katalógusában Bálint Endrével és Mándy Stefániával hármásban kísérletet tettünk arra, hogy a lehető legtömörebb formában felhívjuk a figyelmet művészetének, sorsának és emberi magatartásának legfontosabb jellemzőire. A művészetéről beszélve Seurat, Mondrian, Pollock és Vajda Lajos festészetét kellett megidézni, hogy illő és megvilágító összehasonlításokat tehesünk: csak a modern festészeti világfejlődés és a magyar modern piktúra legnagyobb alakjainak teljesítményéhez mérve értékelhető adekvát módon, s Seurat, Pollock, Mondrian és Vajda neve – e modern össz-szituáción belül – rendkívül markáns és Veszelszkyre alapvetően jellemző kontextust definiál; e kontextus kibontása, s jellemzésének szempontjából releváns és irreleváns mozzanatainak megkülönböztetése Veszelszky részletekbe menő értelmezésének sokat ígérő feladata lesz; ehhez majd a bizánci mozaik és világa adhatja meg a gerincet és a közös nevezőt, amelyhez tudatosan és hangsúlyosan optált.

A modern költészet és a modern festészet sok kiemelkedő alakját jellemzi valamilyen alapvető teoretikus beállítottság, Rimbaud-t és Mallarmét éppen úgy, mint Mondriant és Klee-t. Ez Veszelszkyknél is érvényesült, olyan mértékben, amely a magyar festészetben kivételes.

Fiatalon kapcsolódott a század elején Schmitt Jenő Henrik, majd Kepes Ferenc vonzásában csoportosuló filozófiai körhöz, a modern gnózisnak ehhez a magyar iskolájához. A Schmitt-i gnózis esztétikája döntő hatást tett festészetének kialakulására, még sokkal mélyebbre nyúló mértékben, mint Csontvárynál, akinek az esetében ezt Németh Lajos feltárta. Pointillizmusa kimutathatóan ebből az esztétikából táplálkozott, s Seurat-val elsősorban az kapcsolta össze, hogy Seurat maga is hasonló teóriákhoz csatlakozott. Az absztrahálás processzusában Veszelszky sokkal messzebbre ment el, mint Seurat, elvonatkoztatási módszere pedig már Mondrianhoz kapcsolta a naturától való szukcesszív eltávolodás módjában éppen úgy, mint a horizontálisok és a vertikálisok különleges, néha kizárólagos hangsúlyával. Az, hogy ezek a horizontálisok és vertikálisok Mondriannál vastagon meghúzott egyenesek, Veszelszkyknél pedig lebegő pontsorok formájában vannak jelen, nem a lényegét érintik.

Veszelszky mélyen egyetértett Mondrian esztétikai teóriáival, Mondrian pedig olyan filozófiai háttérre támaszkodott, amely tartalmilag közeli rokonságban volt Seurat és Veszelszky teóriáinak hátterével. Nem tudok a teóriák kontaktusáról Veszelszky és Pollock esetében, de ez a reláció azért is különösen meghökkentő és problematikus, mert már 1940 táján voltak olyan képei, amelyek Pollock 1950 körüli oeuvre-jének jellegzetes csúcsaival szomszédosak. Vajdához technikailag és metodikailag kevesebb kapcsolja, mint Seurat-hoz vagy Mondrianhoz, annál mélyebbre nyúló viszont közös tematikai optálásuk a bizánci ikonhoz és annak kozmoszához. Veszelszky piktúrájának egésze elsődlegesen a szakrális bizánci tér rekonstrukciója: portréfestészete ilyen értelemben vett ikonográfiai probléma, tájképei pedig a bizánci mozaik szellemében fogant kozmogrammok. E nélkül a támpont nélkül festészetének egésze tartalmilag nem interpretálható, ugyanakkor azonban e támpontnak fontos indexe, hogy – mint gnosztikusnak – a bizánci tradícióhoz képest jelentős distanciát is tartania kellett.

Minden hozzáértő tudja, hogy Veszelszky sok képe a magyar absztrakt festészet csúcsát jelöli, s az is tudható, hogy ezeknek a műveknek a jelentősége nem csak a magyar országhatárokig terjed. Mégis, nehéz elképzelni jobb bevezetést az absztrakt művészetbe, mint Veszelszky oeuvre-jének a tanulmányozását. Az időrendileg egymást követő képek sorozata végigvezeti a nézőt a fokozatos absztrahálódás processzusán, míg végül alig marad valami más, mint a tiszta káprázat. Innen azonban visszafelé is megtehető az út, egészen a naturáig, ahonnan kiindultunk. Veszelszky művészete, képeinek fátyolszerű transzparenciája nem csupán absztrakt művészet, hanem konkrét művészet is és központi verőere talán éppen ez a permanens átlényegülés a konkrécióból az absztrakcióba és vissza: az absztrakcióból a konkrécióba. A művészet válsága mindig ennek a transzcendálásnak a megrekedése, ennek az egységnek a kettésése, s Veszelszky elsősorban azzal fogja újra- és újra magához vonzani minden igazi nézőjét, hogy művészetével ezt a transzcendálást, ezt az egységet tudta mintaszerűen helyreállítani.

Mint gnosztikusnak a véges öntudat ellen kellett küzdenie, s látva, hogy művészetével miként tudta lebontani az absztrakció és a konkréció közötti falakat, egész életét úgy kell értékelnünk, hogy ez a küzdelme – valamennyiünk számára példamutatóan – sikeres volt.

Ezzel Veszelszky Béla emlékkiállítását ünnepélyesen megnyitom, és tisztelettel kívánok Önöknek gazdagító elmélyülést mindabban, amit itt láthatnak.

KUNSZT György
(megnyitóbeszéd)

PÉRELI ZSUZSA

1978. július 16–augusztus 21.
István Király Múzeum

Rendezte: KOVALOVSZKY Márta

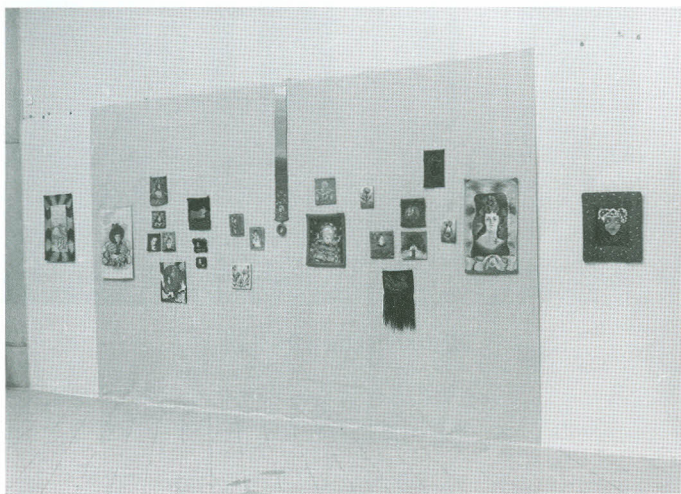
Megnyitotta: MÜLLER Péter

Katalógus: István Király Múzeum közleményei D. sorozat 123. szám (magyar–angol). Előszó: FRANK János

Írások a kiállításról: Á. SZABÓ János, „A régi idők és annak sóvárgása” *Fejér megyei Hírlap*, 1978. július 23. p. 8.; F. J., „Three Young Textile Designers – Zsuzsa Péreli – Lujza Gecser – Anna Szilasi” *New Hungarian Quarterly*, Budapest, 1978. N° 70. 205–207.; MOLNÁR Zsolt, „Péreli Zsuzsa kiállítása” *Új Tükör*, Budapest, 1978. augusztus 13. p. 4.



Kovács Péter, Müller Péter, Péreli Zsuzsa és Kovalovszky Márta



Részlet a kiállításból

Hölgyeim és Uraim !

Szándékosan vártam néhány percet ezzel a megnyitóval, azt akartam, hogy töltsenek el egy rövid időt Péreli Zsuzsa világában, és győződjenek meg arról, hogy mielőtt e műveket figyelmesen megtekintenék – azok már régóta néznek minket. Néznek és sugároznak valamit, amit az ember akkor is érez, ha ő maga nem néz vissza rájuk, vagy éppen háttal áll nekik.

Mintha néhány tized fokkal melegebb lenne körülöttünk. Melegebb és otthonosabb.

Ezeknek a műveknek ugyanis lelkük van. Ez a szó manapság közhellyé torzult, mivel olyan emberek foglalkoztak vele tudományos, művészi és vallásos alapon, akiknek nincs lelkük és így a szó fedezetlen csekké vált a kezük között, és a valódi értékek világából kizáródott.

Péreli sokmindent tud a lélekről. Tudja először is, hogy a tárgyaknak is lelkük van. Lelke a durva fonálnak, az ünnepelesen borongós bársonynak, a pettyes tollnak, elsárgult fényképnek, virágmintás parasztkendőnek, egy használatban elcsorbult vén kanálnak, szúette képeretnek. Lelke van a munkának is, de csak akkor, ha a művész ad neki – ezért kénytelen, eléggé el nem ítélt és korszerűtlen módon, dolgozni: azaz gondosan, mérhetetlenül sok idővel és figyelemmel, mert tudja, hogy csakis a tartós koncentrációval létrehozott alkotás képes magába szívni és visszasugározni a munka lelkét.

Ez így van. Műgonddal épített házakban generációk nőnek fel, tartós házasságok létesülnek, dédapák szelleme vigyáz az unokákra – a sebtében összezsugorított épületekben sok a diszharmónia, szaporodnak a válások, szülők és gyermekek kapcsolata zűrzavarossá válik, nincs biztonság. Magam láttam a bukaresti földrengés után, hogy a modernizmus tetszetős ötletével létrehozott, de lélektelenül megcsinált lakótömbök úgy omlottak össze, mint a kártyavár – míg a 15–16-ik századi elaggott templomok rezzenéstelenül állták a katasztrófát – aki odamenekült: életben maradt.

Péreli Zsuzsa azonban mást is tud.

Azt állítja, hogy nemcsak az anyagnak és a munkának, hanem – ad absurdum – az embernek is lehet lelke. Kérdés: milyen ez a lélek? Az egyiptomiak a test felett lebegő, kiterjesztett szárnyú madárral ábrázolták, a görögök lefátyolozott asszonnyal, sugárzó meztelenségű Pszühével, a hinduk végtelen messzeségbe tekintő túlvilági kocsihajtóval, a keresztények égő szívvel, a pogányok lángoló karddal – nos, Péreli azt állítja, ha fölboncolnánk egy mai embert, s megtalálnánk a lelkét: az feltétlenül és minden kétséget kizáróan egy fehér cicus lenne.

Persze nem mindig cicus, hisz különbözőek vagyunk. Lehet még pingált tulipán, ápolt szakállú, szomorú Jézuska, felhőkön könyöklő pufók és érzéki angyalka, lehet Asta Nielsen, esetleg büszke tekintetű nagyapó, lehetőleg mundérban vagy szükre svájfolt kabátban.

Aki lelket lát, az egyúttal a múltba néz, mivel a lélek mélytenger, ahol elsüllyedt életünk minden fontos emléke megtalálható. Saját és őseink sorsának valamennyi tapasztalata összesűrűsödik bennünk, és mint testünkben a kromoszómák: jelre várnak, hogy újra életté, jelenné alakuljanak. Nem nosztalgia, de önmagunk megértésének vágya hozza fölszínre ezeket az emlékeinket. Marcel Proust, akinek e tárgyról tévedhetetlen tudása volt a mindent eldöntő emlék? Nem lángoló csipkebokor, nem vakító fényesség az emmausi úton – hanem egy madelaine nevezetű, vaníliából és tojásfehérjéből készült édes piskóta. Ennek, a teába mártott madelaine-nek az ízéből kelt életre a kert, a város, Swannék, a szerelem, a művészet, a társadalom, a jelen s az emberi létezés értelme.

A madelaine-nek hatalmáról sajnos egyre kevesebbet tudunk. A modernizmus hullámlovaglása közepette elfeledkezünk arról, hogy jelenünk a múlt szerves folytatása. Unjuk és lenézzük tegnapi magunkat. Valamennyiünkre jellemző az a hirdetemény, melyet e sorok írója látott 1956-ban, egy kapura kiszögezve:– „Új vallás indul! Érdeklődni a házmesternél!”

Pérel Zsuzsa nem érdeklődik a házmestereknél. Ő ilyen madelaineeket sző. Azaz: emlékeket. Banális emlékeket, mivel banális kornak csakis banális emlékei lehetnek. Azt állítja, hogy intellektusunk felhőkakukkvára alatt igenis ilyenek vagyunk: istenünk, ha van még: szakállas nagyapó, daimonunk és őrszellemünk egy túltáplált angyalka – és ha történetesen megérint bennünket a szerelem, s feltör a madelaine – pillanatok alatt lezuhanunk a Lukács György-i filozófia magaslatairól, s a presszóasztaloknál nem az Ódát szavaljuk, nem Beethoven kvartettjét, vagy a Csodálatos Mandarin rézfúvós belépőjét dúdoljuk, hanem azt, hogy „nekünk találkozni kellett” ... hogy „akácos út” ... és rendesen olyasmiket mondunk, mint a falvédők, vagy régi emlékkönyvek sormintás szövegei.

Pérel lelkeket sző – ez angyali tevékenység.

Rendelkezik is az angyalok legfontosabb képességeivel: odaadással, türelemmel, gyengédséggel, finom beleérző készséggel – s ami mindezeknek velejárója: játékos ötlettel, gúnnyal, és kíméletlen röhögéssel is.

Munkái úgy tűnnek, mintha már régen meg lettek volna, s amelyek, nem tudni hol, kinél, de meg is fognak maradni valahol.

Ebben bizonyos vagyok. Ő ugyanis rendkívül megbízható és magas protektort talált. Azt a hatalmat, akit műveivel szolgál: az Időt.

Most pedig, kérem: tekintsék meg a kiállítást.

MÜLLER Péter
(megnyitóbeszéd)



Részlet a kiállításból

BOKROS BIRMAN DEZSŐ

1978. szeptember 3.–október 2.
István Király Múzeum

Rendezte: KOVALOVSZKY Márta

Megnyitotta: NAGY Ildikó

Katalógus: István Király Múzeum közleményei D. sorozat 124. szám (magyar–német). Előszó: KOVALOVSZKY Márta

Írás a kiállításról: MEKIS János, „A hagyaték” *Fejér Megyei Hírlap*, Székesfehérvár, 1978. szeptember 5. p. 5.

A huszadik századi magyar szobrászat egyik legjelentősebb mestere életművével különös, másoknál alig-alig megszólaló hangot, új formálásmódot és stílust hozott modern plasztikánkba. Az egyiptomi szobrok, Michelangelo és az ókori Kelet művészetének hatása alatt kezdett dolgozni; a méretük ellenére is nagyszabású formák, a sima, egymástól élesen elváló felületek, a keletiesen szabott szemek időt nem ismerő kifejezése, a gesztusok, mozdulatok időn kívüli véglegessége a tizes évek közepétől egészen a harmincas évek elejéig jellemző volt szobraira (Alvó leány, 1916; Ady-fej, 1924; Kalapos önarckép, 1927; Újvári Péter, 1927; Scheiber-portré, 1933; Madame sans gêne, 1934). De már szinte indulásától átütött a nyugalmas felületek mögül, a mozdulatok, az emberi testek mélyéről valami nyugtalan indulat, görcsösebb, lázasabb érzelmi világ, groteszk és fanyar formarend, amely azután kizárólagossá válik és mindvégig meghatározza Bokros Birman művészetét. Ez az a pont, ahol elválik a kortárs magyar szobrászat többnyire klasszicizáló tendenciákat követő mestertől, hogy egy láthatatlan, régóta elejtett szálát felvéve, az expresszionizmus tanulságait hasznosító törekvésekhez (Mészáros László, Goldmann György, Vilt Tibor) kapcsolódjon. Érdes, reszelős bronzai, csapzott anyagcsomói különös alakokat idéznek fel, a külvárosok magányos csavargóit, a munka gyötrelmeit testükben hordozó bányászokat és kubikosokat, a bizonytalanon tűnődő férfiakat, a magukat meg nem adó, hetyke és szemtelenül magabiztos, öntudatos lényeket (Köszöntő, 1935, Madame sans gêne, 1934; Nő teknősbékával, 1947), az emberi jó és rossz sorsot, az emberi nem minden esendőségét magukkal cipelő figurákat (Teremtés, 1932; Demoszthenész, 1957; Meditáló, 1960). Ezek maradtak szobrászatának központi hősei mindvégig, ehhez a néhány alaptípushoz élete folyamán többször visszatért, másfelől közelítve hozzájuk, variációkat rögtönözve újra megformálta őket. Egyenletes pályájának íve az ötvenes évek elején tört meg: kritikusi formalistának nevezték, hiszen elgyötört, belülről szárazan izzó, görcsös formái, teremtményeinek fátyolos szomorúsága nagyon messze állt a korszak optimista-klasszicizáló ideáljától. Bokros tett néhány kísérletet az új stílus irányába, ezek azonban hiábavalónak bizonyultak: az alkalmazkodni nem tudás hőse, Don Quijote volt ő maga is. Az ötvenes évek végén, az idős és beteg mester utolsó művei (Önarckép, 1955; Vetkőző nő, 1957; Meditáló, 1960) méltó folytatató és befejezői az életműnek: velük a szobrász – ha keserű felismerésekkel, az öregkor szomorúságával és beszívargó homályával megterhelve is – visszatalált saját alakjaihoz.

Bokros Birman Dezső hagyatékát – szobrot és grafikát – a művész halála után a család gondozta. 1977-ben a Kulturális Minisztérium megvásárolta múzeumunk számára. Addig is, amíg a gyűjtemény elfoglalhatja végleges helyét tervezett állandó modern képzőművészeti kiállításunkban, ez alkalommal kívánjuk bemutatni látogatóinknak.

Itt mondunk köszönetet a családnak és a Kulturális Minisztériumnak, hogy lehetővé tették e kivételes életmű közkinccsé tételét.

KOVALOVSZKY Márta
(katalógus előszó)



Részletek a kiállításból

KESERÜ ILONA

1978. október 1.–december 31.

Csók István Képtár

Rendezte: KESERÜ Ilona

Vernisszázs: 1978. október 1-jén

Katalógus: István Király Múzeum közleményei D. sorozat 125. szám (magyar–francia). A katalógus részleteket közöl Martyn Ferenc, Perneczky Géza, Rózsa Gyula, Szabadi Judit és Szabó Júlia korábbi, Keserü Ilonáról megjelent írásaiból és Tandori Dezső 1966-os kéziratából.

Írások a kiállításról: ARADI Nóra, „Keserü Ilona kiállítása” *Kritika*, Budapest, 1979. I. sz. p. 36.; K. KOVALOVSKY Márta, „A líra–logika Keserü Ilona székesfehérvári kiállítása” *Művészet Évkönyv*, Budapest, 1979. Corvina. p. 227–231.; MEKIS János, „Keserü Ilona” *Új Tükör*, Budapest, 1978. 44. sz. p. 3–4.; NAGY Zoltán, „Ilona Keserü’s Aerial Landscapes. Exhibition at Székesfehérvár” *New Hungarian Quarterly*, Budapest, № 1978. 74. sz. p. 196–197.; RÓZSA Gyula, „Történés. Keserü Ilona kiállítása a székesfehérvári képtárban” *Népszabadság*, Budapest, 1978. október 20. p. 7.; SZABADI Judit, „Keserü Ilona” *Művészet*, Budapest, 1978. 9. sz. p. 48.; Á. SZABÓ János, „Keserü Ilona tárlata” *Fejér megyei Hírlap*, Székesfehérvár, 1978. október 8. p. 8.; VADAS József, „Nagy vidám” *Élet és Irodalom*, Budapest, 1978. 42. sz. p. 13.

Korunk művészi alkotásait (és itt nemcsak a képzőművészetre gondolunk) mintha egyre inkább egy paradoxon jegyében kellene értenünk: űrt helyettesítenek, mely elemibb náluk, de nélkülük nem volna gondolható. Egy mű hatása nemcsak „vonatkozásaiból” ered, hanem az iménti értelem-ben vett „nem vonatkozásból” is, sőt alapvetően onnét.

Keserü Ilona 1965/66-ban festett képfelületeit, úgy érezzük, mintha lehámozták volna valamiről, ugyanakkor mintha általuk lenne meghámozva valami. Ezt a jelenséget, a kép anyagi síkján, a színfelületek hatásiránya hozza létre. A színek egymáshoz képestisége nem egymáshoz képest *történik*, vagyis a színek nem bonyolódnak olyan akcióba, mely – akár e színek árán is – kizárólagosságra tör; ahogy sok nonfiguratív kép is, végeredményben, epikus. Annyi *történik* csupán Keserünél, hogy amit síkban e színfelületek egymáshozképestisége ad, ez az élesség: mélységbe vetődik, s e mélységgel olyasmis kerül a képbe, amit éppen hogy ki kellene zárniuk e kizárólagos felületeknek.

A hámozottság szellősségét és tágasságát pedig nem csak azért érezzük, mert amit Keserü feleslegként lecupaszít az egyik színnel, e szín pozíciójától függetlenül van ott egy másik szín feleslegként, de: ez a viszony teljességgel megfordítható is, ha ez utóbbi, vagyis a „másik” színből indulunk ki – mert a bőség és a lecupaszítottág nem egymáshoz képesti akció, hanem a részek kapcsolatánál messze elemibb vonatkozás – nemvonatkozás megragadhatósága, inkarnációja.

Hogy képeknek anyagukká válják a létük, ez egyáltalán nem volt (nincs) mindig törvényszerűen így, – sőt, a figuratív művészetben nem is jöhet létre ez a helyzet, hiszen ott eleve egy *témáról* van szó, s ezzel (ha a kép festés-volta bizonyos mértékig túllép is rajta), mégis, mint közbeiktatott réteggel

számolni kell, s csak kiküszöböléssel (annullálása lehetetlen) érzékelhetjük egyáltalán a kép festés-létét.

Ahol létezésünk – általunk realizálódó – vonatkozásai önmagukban véve megosztottak vagy megoszthatók, ahol szembeállítás lehetséges (létünk szituációs és etikus volta; ismeret – nem-ismeret; stb.), hogy csak durván tallózzunk a legáltalánosabb extrapolálások közt), ott e szembeállítás már eleve feloldhatatlan is. Az a művészet, melynek jegyében Keserüt is értenünk kell, *az előtti* szintről ered mint, ahol az extrapolálások léteznek. Mert pl. hogy „belvilágba” indul-e képfelületeivel? vagy oda jut el velük? – mindegy; belvilág és külvilág, mély és felszín helyett egyforma „kitettség” van, s így lesz értelmetlen itt a térnélküli és a térszerű elválasztása is. Így válik élessé – e képeken felületté, de felület nélkül nem volna élesség –; s itt nem a vonal végtelen sokszorozásáról vagy a felület végtelen sok vonalra bontásáról van szó –; *határhelyzetük* ismétlődik önmagukon belül. Nem *valamit*, ami önmagában már véglegesen *valamilyen*, sokkal inkább a periodikusság, a szakaszosság *jellegét* adják e képfelületnek. Rendkívüli élességükön nem a színek élességét értjük, hiszen a színek, élességükkel, összehasonlítható minőségi fokozatok megtestesítői, tehát egy *leltárszerű* valóság szempontjainak vannak alávetve. Keserü művei persze nem tagadják meg a leltárszerű valóság-vetületet. Ha úgy akarjuk, nagyon is jelenkori e szín- és felületvilág. Műanyagszínűk széria-exotikuma és a szériává válás formái revelálódnak bennük; az előbbi anélkül, hogy elvesztené szomorúan megvesztegető jellegét, s az utóbbi nem komoran, nem nyomasztóan; az egész együtt: vakító porondfényben, valamiféle színpantomimként. Ahogy a színek „egymáshoz csendülnek”, élesen: a fehér, majd egymás visszhangterében, – a *helyzetiség* éleit csendítik össze (azért, hogy egyáltalán *valahol-levés* van, hogy *valahol* vannak).

Keserünél a színek jelenléte mégis elsősorban: azonos-ság; azonosság inkarnációja, mely a közlés szükségszerűségét is kizárná már. Mégis, épp az inkarnáltság miatt, ki van szolgálatva a közlésjellegnek; így a közlés megmarad, a mű egyetlen esetleges elemeként. E nélkül az a határ, mellyel – azt megtestesítve – a mű *egésze* érintkezik, maradna meg a nemvonatkozás „semmije”-ként; még csak azt sem mondhatjuk: „a mi számunkra”.

Ami rajtunk túlmutatva – abszurdumunk, minkké válva: egyetlen lehetséges meglétünk. S a műveké. Az iménti „semmi” szüntelen elvesztésének majdnem teljesen körbezáruló maximuma és minimuma közé szorítva vezet annak a művészetnek látszólag (csalóknán) oly tágas útja, melyet Keserü Ilona is jár 1965/66-os műveivel. A *hogyan* itt nem válhat műhelyproblémává –, meg kell hogy maradjon az *egyáltalán* fogható vetületének; s ezen túl is: a részlet műhelykérdések sem minőségi, hanem létjellegűek. Ez a művészet nem *elhihető* művészet, s ha mégis, úgy csakis egyetlen módon: erről szólunk már tanulmányunk bevezetőjében.

TANDORI Dezső
(kézirat)

KISS NAGY ANDRÁS

1979. március 11–április 15.

István Király Múzeum

Rendezte: KOVALOVSKY Márta

Megnyitotta: ARNÓTHY Lajos

Katalógus: István Király Múzeum közleményei D. sorozat 126. szám (magyar–német). Előszó: GÁBOR Eszter

Írások a kiállításról: Á. SZABÓ János, „Kiss Nagy András tárlata” *Fejér megyei Hírlap*, Székesfehérvár, 1979. március 18. p. 8.; KOVALOVSKY Márta, „Kiss Nagy András kiállítása” *Alba Regia*, XIX., Székesfehérvár, 1981. p. 302–303.; ERDÉSZ László, „Kiss Nagy András szobrai” *Új Tükör*, Budapest, 1979. április 8. p. 4.; RÓZSA Gyula, „A mi kenyérvivőnk. Kiss Nagy András gyűjteményes kiállítása Székesfehérváron” *Népszabadság*, Budapest, 1979. április 13. p. 7.



Kiss Nagy András, Arnóthy Lajos és Kovács Péter



A megnyitó közönsége, középen Rumi Attila,
Lencsés József múzeumőr és Lakat Erika

„Mélységes mély a múltnak kútja. Ne mondjuk inkább feneketlennek? Feneketlennek még akkor is és talán éppen akkor, ha kizárólag és egyedül az ember az, akinek múltjáról kérdés és szó esik, ez a rejtélyes lény, aki önmagunk természeti-gyönyörűsége és természetfeletti-nyomorúságos létének tartálya, s akinek titka érthető módon minden kérdésünk és szavunk alfája és omegája, s minden szavunkat hévvel és szorongással, és minden kérdésünket izgatott sürgetéssel telíti. Mert éppen akkor történik az, hogy minél mélyebben fürkésznünk, minél messzebbre hatolunk s tapogatózunk a múlt alvilágába, az emberinek, történetének, művelődésének kezdeti alapjai tökéletesen megmérhetetlennek bizonyulnak, s mérőőnünk előtt, bármily kalandos távolságokba gombolyítjuk alá zsinégét, mindig újra és tovább húzódnak vissza a feneketlenségbe. Találón mondhatjuk itt, hogy „újra és tovább”, mert kutató buzgalmunkkal a kikutathatatlan incselkedő játékot új: látszatmegállókat és úticélokot kínál, melyek mögött, amint elértük őket, újabb multszakaszok tárulnak föl, ahogy a partjáró bolygása sem ér soha véget, mert minden egyes megmászott agyagos fövenykulissza mögött új távolságok csábítanak új hegycsúcsok felé”.

(Thomas MANN: József és testvérei)

Amint fél évszázaddal előbb Thomas Mann, ugyanúgy fordul most Kiss Nagy András is a múlt felé. Nem az új törekvésekkel szemben, nem a problémák előtt elmenekülve, hanem az emberi kultúra „mélységesen mély” kútjából éltető vizet meríteni. Mélyebbről merít a kútból, mint elődei. Az eddig oly sokszor felidézett klasszikus örökségen túlmenve a tárgyalkotás kezdeteiben, a neolitikus szakócák és agyagedények formáiban találta meg azt az ősi harmóniát, amit a kútból felhozandónak, a mába átmentendőnek ítél. Kiss Nagy András művei nem a hagyományok falait robbantják, hanem az ősből eredeztetve, az emberi tartalmak folytonosságát igazolják. Az őszivel rokon formák mai mondanivalója kifejezését sejtetik, és egyben a pillanatnyi, az esetleges elkerülését is szolgálják. Olyan rétegekre talált, melyekre előtte szobrász alig, s az onnan felhozottakat, mint ősi evidenciákat tudja alkotásaiba beépíteni. Formai alapmotívumokat hoz – mint író az ősi mondát – a távolból a mába, s átnyújtva nekünk, hogy műveit látva és megértve a múltat és a jelent is magunkévá tehessek.

GÁBOR Eszter
(katalógus előszó)

SZILVITZKY MARGIT

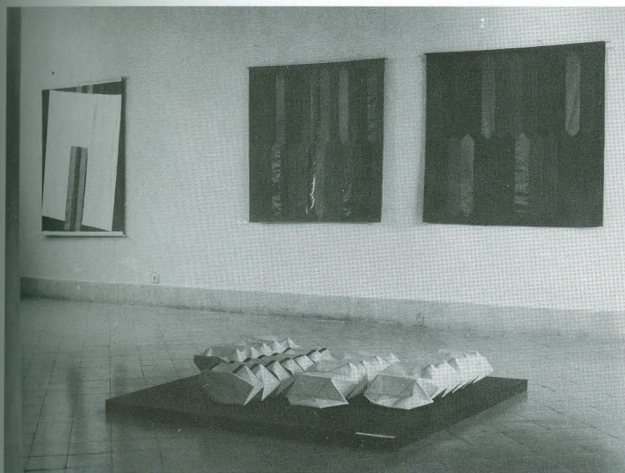
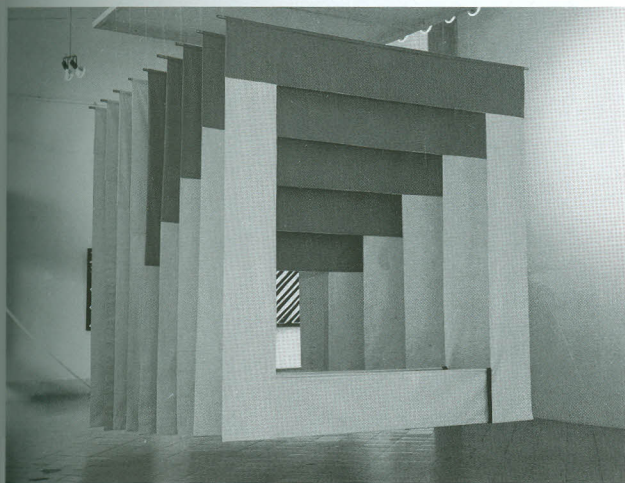
1979. július–augusztus 5.
(meghosszabbítva augusztus 20-ig)
István Király Múzeum

Rendezte: KOVALOVSZKY Márta

Vernisszás: 1979. július 1-jén

Katalógus: István Király Múzeum közleményei D. sorozat 28. szám (magyar–angol). Előszó: KOVALOVSZKY Márta

Írások a kiállításról: Á.Sz.J., „Szilvitzky Margit textilművészete” *Fejér megyei Hírlap*, Székesfehérvár, 1979. július 10. p. 5.; KOVALOVSZKY Márta, „Szilvitzky Margit kiállítása” *Alba Regia* XIX., Székesfehérvár, 1981. p. 303.; SZÉKELY András, „Szilvitzky Margit textilplasztikái” *Új Tükör*, Budapest, 1979. 31. sz. p. 3–4.; VADAS József, „Minimál(is) textil” *Élet és Irodalom*, Budapest, 1979. augusztus 11. p. 13.



Részletek a kiállításból

1979 nyarán a kiállítóhelyiség közepén egymás mögé függesztett, fehér vászon-négyzetek 2x2x2 méteres nagyságú különös teret rajzolnak bele a terem megszokott képébe. E tér teljes hosszán, annak mindkét végéről végigpillanthatunk, a vászonsíkok közepén ugyanis négyzetes, a közép felé egyre kisebbedő, majd azon túl újra növekvő méretű „ablakok” nyílnak. Maguk a vászonsíkok így „ablakkeretként” foghatók fel. Az első ilyen keret aljáról egy sárga „szalag” indul el a tér belsejébe, végighalad az „ablakok” során, fel-le, természetes hullámhegyeket-völgyeket írva az ablaknégyzetek precíz geometriájába. E hullámozás haladási iránya egyidejűleg előre és oldalt tart, sőt, a tér másik oldaláról – ezúttal az „ablakkeretek” felső szélén, egy másik „szalag” mozgásában verődik vissza, egészen a kiindulópontig. Olyan sajátos rendszer keletkezik így, amely a szemlélő előtt megfellebbezhetetlen evidenciaként jelenik meg, verbális megközelítése, körülírása mégis rendkívül logikus gondolkodásmód dokumentumaiként jelennek meg érzéki formában: a textilanyagban. Ennek a jelenségnek ereje a szavakon megtörik. Mégis meg kell említenünk itt néhány olyan momentumot, amely e mű legfontosabb gondolati csomópontjait érinti.

1. A „térnégyzet” egyszerre zárt és nyitott rendszer; minden irányban azonos kiterjedés önkéntelenül is zártságot, befejezettséget sugall. a befelé tartó, majd a túloldalról visszaverődő „szalag-hullám” szabályosan lüktető haladása a megszokhatatlan mozgás illúzióját kelti, de csupán a rendszer határain belül. Az egymás mögé függesztett síkok egyenletes távolsága-ritmusa viszont – képzeletben – folytatható, meghosszabbítható a végtelen irányába: egyfajta nyitottság lehetőségét sejteti.

2. A néző a művet több helyzetből veheti birtokába. Ha pontosan szemben áll vele, az „ablak”-on át végigkövetheti a „szalag” térbeli mozgását. A kompozíció mozdulatlan, optikailag mégis a mozgás illúzióját kelti. Ha azonban oldalt elhaladva mellette, a függesztett vászonsíkok ritmusában lépve, mintegy rétegenként vesszük szemügyre az egészet, saját mozgásunkkal realizáljuk, érzéki módon átéljük, utánozzuk és magunkra vonatkoztatjuk a „szalag” téren áthaladó hullámozását.

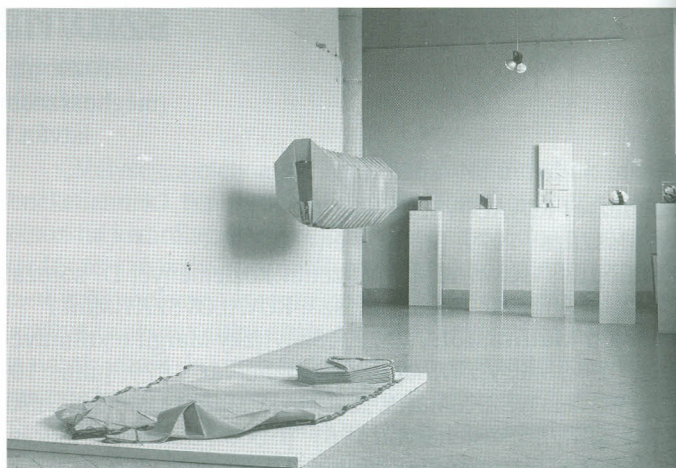
3. Végül: éppen az oldalról való szemlélés közben rajzolódnak elő leginkább azok a hasonlóságok is, amelyek – ha rejtve, kimondatlanul, talán önkéntelenül bújnak is meg a kompozíció mélyén – nagyon kézenfekvő és érzékletes analógiákra utalnak: a tangóharmonika hangdobozára, a régi fényképezőgépek fekete vászonnál hajtogatott ún. „kihuzatára” vagy a kötelekre teregetett lepedők szabadon mozgó-lebegő vitorláira.

Nyitottság és zártság, valóságos mozgás és a mozgás illúziója, kiszámított szerkezet és valami halovány esetlegesség, ráció és az anyag elpusztíthatatlan érzékletessége – ezek az állandóan egymásba játszó, egymásba-egymássá alakuló, összemossódó elemei a „Térnégyzetnek”. Gazdag értelmezési

lehetőségeinek és látszólag egyszerű, egyértelmű kompozíciójának ambivalenciájában Szilvitzy egész művészetének alapvető kettősségére ismerhetünk ezúttal is: az érzéki-tapasztalati világ és a penge-élességű racionalitás különös egyensúlyára és egységére. E kétféle princípium egymáshoz való viszonya időről időre változik. a hatvanas évek végén és a hetvenes évek elején készült hímzés és textiltollásokban inkább a textil érzéki-érzelmi rétegei kaptak hangsúlyt; később, az évtized közepétől a rendszer, a szerkezet, a tiszta konstrukció iránti vonzalom. Egységük azonban mindig kétségbevonhatatlan és éltető eleme maradt kompozícióinak.

A "Térnégyzet", Szilvitzy Margit legutóbbi alkotása, nem csupán önmagában értelmezhető, hanem kulcsműként is, a jelenlegi helyzetre vonatkoztatva. A kortárs hazai textilművészet csaknem egy évtizedes paradicsomi gazdagsága, sokszínű teljessége és más műfajokat megelőző reagálóképessége évek óta fakulóban, foszladozóban. A világ művészetét már a hetvenes évek elejétől meghatározó vákuumhelyzet áttört a műfaj idillikus falain, megosztva, felparcellázva a mitologikus egységet. Ma mindenki a maga bűvös körébe, jelképes "térnégyzetébe" zárkózva egyedül próbálja megkeresni és megoldani feladatait. Szilvitzy Margit pánik és kapkodás helyett eddigi munkásságának belső logikájára hallgat. Miközben magától értetődően megőrzi és átmenti új korszakába az érzéki és racionális elemek kényes és törékeny egyensúlyát, megkísérli mind tisztább rendszerbe foglalni, mind hajlékonyabb szerkezetbe rögzíteni a jelenségeket. Ez a rendszer, amely hajtogatott vásznainak éppúgy alaptulajdonsága mint szalagreliefjeinek vagy a "Térnégyzetnek", sajátos "biztonsági hálóként" ott feszül a problémákra oly érzékeny alkotószellem kalandjai és gondolati akrobatikája alatt. Vázonszalagjait formálva, tulajdonképpen, Ariadné fonalát tartja kezében.

KOVALOVSKY Márta
(katalógus előszó)



Részletek a kiállításból

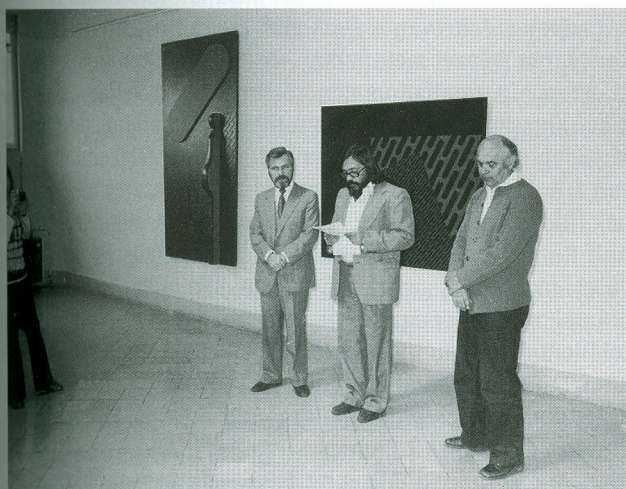
DEIM PÁL

1979. szeptember 16–október 14.
István Király Múzeum

Rendezte: KOVÁCS Péter

Megnyitotta: HANN Ferenc

Katalógus: István Király Múzeum közleményei D. sorozat 130. szám (magyar–angol). Előszó: KOVÁCS Péter
Írások a kiállításról: Á. Sz. J., „Változatok egy bábura” *Fejér megyei Hírlap*, Székesfehérvár, 1979. szeptember 22. p. 5.; NAGY Ildikó, „A csend és a hallgatás között” *Művészet*, Budapest, 1980. 1. sz. p. 28–29.; –, „Egyenlőségjelek” *Magyar Ifjúság*, Budapest, 1979. 42. sz. p. 8.



Kovács Péter, Hann Ferenc és Deim Pál



Barcsay Jenő a megnyitón

Deim Pál műtermében a falakon öreg tárgyakat láthatunk: régi vasrácsot, kapuról, pinceajtóról elveszett zárat, tört kőkeresztet, falusi mester kezéből kikerült, ügyetlenül faragott angyalfejet. Tárgyakat, melyeket egykori mesterük és az idő együtt formáltak, koptattak olyanra, ahogy ma látjuk őket. Nem műalkotások ezek, csak a múlt idő jelképei: a történelem egyszerű, útszéli fragmentumai. – *Csak*. – Pedig valamikor még ennyinek sem szánták őket. Jelképpé, szorongatóan tartalmas, figyelmeztető dokumentummá a fehér falon értek. Kíragadva a mindennapos használat, a természetes enyészet egyhangú, megnyugtatóan egyforma folyamatából, itt, ebben a szobában ítéltettek magányos öröklétre. Deim letisztította róluk a régi port, az öreg rozsdát, aztán konzerválta őket, sorba-rendbe állította, falra erősítette. Házának, életének részévé tette őket, megidézve eredeti funkciójukat, és meg is fosztva tőle mindannyit.

Deim Pál maga is *tárgyalkotó* művész. Talán meglepő, de legalább ennyire természetes is, hogy nem az összegyűjtött és megbecsült tárgyakat reprodukálja. E furcsa, esztétikus és beszédes gyűjtemény azonban mégis modellül szolgált és szolgál művészete számára: nem a tárgyak formájával vagy színével, még csak gyakorlati vagy szakrális funkciójával sem, hanem egyszerűen a *sorsával*. Esendőségük, tehetetlen kiszolgáltatottságuk, létnélküli létük egy folyton változó, alakuló környezetben, amely kiszámíthatatlanul tud érdeklődő lenni, vagy ellenséges, vagy éppen csak közömbös.

Egy évtizede már, hogy Deim megalkotta *saját tárgyát*, egy emberi formát idéző bábút. Valójában ez a figura nem is igazi ember és nem is igazi bábu. Lehetne mindkettő, de akár valami ismeretlen harmadik is. Ezt a *köztes* lényt festi, faragja, felezi, negyedeli és forgatja, sokszorozza képen, domborművön, kerekplasztikában: – Nagyanyánk ovális, aranyozott fényképkeretéből a békebeli idők nyugalmával, száz éve ismert emberi gesztussal fordul felénk a bábu; Máskor vérellátva és vértől ragyogva válik az ártatlanok, a kegyetlenül elpusztítottak gyönyörű emlékművévé; Megint máskor a tér egymásbavágó síkjai és metszetei között közömbösen zuhogó mágneses viharban tör előre ugyanaz a bábu, a primitív végként minden akadályon túljutó, győzelmesen kígyózó mozgásával. – Ugyanaz a végtelenül egyszerű, eltárgyiasított ember (vagy értelmes, érző lényé fokozott bábu) jelenik meg a művek során újra és újra megidézve tragédiát és diadalt, boldog felszabadultságot és szorongató magányt. Deim “tárgya” – bábujá – tud emelkedetten ünnepi lenni, tud derűs békét sugározni, de nem ismeretlen számára a halál kegyetlensége, vagy a közöny kietlen pusztasága sem. Sorsa egy a tárgyak sorsával. – és a tárgyak készítőinek sorsával.

KOVÁCS Péter
(katalógus előszó)

PÉCSI MŰHELY 1970–1980

(FICZEK Ferenc, HALÁSZ Károly, KISMÁNYOKY Károly, PINCZEHELYI Sándor, SZÍJÁRTÓ Kálmán művei)

1980. május 11–augusztus 24.

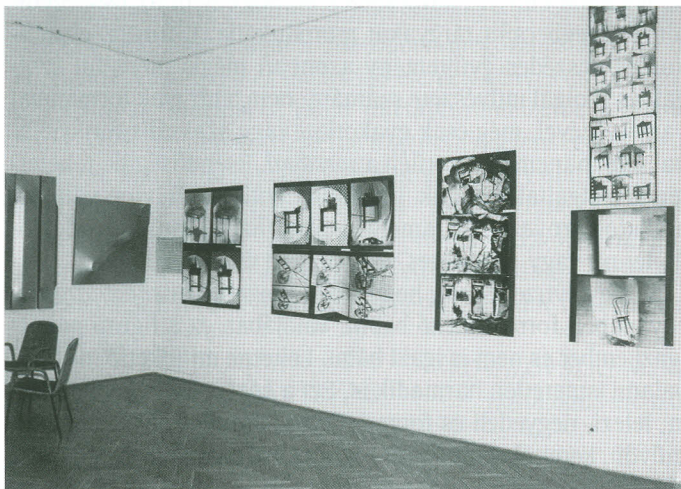
Csók István Képtár

Rendezte: KOVALOVSKY Márta

Megnyitotta: SZABÓ Júlia

Katalógus: István Király Múzeum Közleményei D. sorozat 138. szám (magyar–angol). Előszó: HEGYI Lóránd, LANTOS Ferenc

Írások a kiállításról: LÓSKA Lajos, „A jelkép visszatárgyiasítása. Beszélgetés Pinczehelyi Sándorral” *Művészet*, Budapest, 24. évf. 1980. 10. sz. p. 44-48.; LÓSKA Lajos, „Tárgy, árnyék, médium. Pécsi Műhely 1970–1980” *Mozgó Világ*, Budapest, 1980. 9. sz. p. 150.; P. SZŰCS Julianna, „Amatőr avantgarde: Gondolatok a Pécsi Műhely retrospektív kiállítása után” *Népszabadság*, Budapest, 1980. aug. 3. p. 11. In: *Művészettörténet: Kritikák és publicisztikai írások*. Magvető, Budapest, 1985. p. 236-240.; TÓDOR János, „A Pécsi Műhely Fehérváron” *Fejér Megyei Hírlap*, Székesfehérvár, 1980. június 20. p. 5.



Ficzek Ferenc művei



Halász Károly művei

Bármilyen szokatlanul hangzik még fülünknek, a nyolcvanas évek mára történelmi valóság, a tények felszínén és a mélyebb összefüggések, sőt, az életérzés rétegében is. A vonzó elevenségű, merész és provokatív hatvanas évek – azaz a pop art és a hard edge, minimal art, post painterly abstraction évtizede – után a hetvenes évek hűvössége, frivolsággal párosuló arisztokratizmusa, szkepticizmusa, analitikus műhelymunkát és teátrális akcionizmust egyesítő eklektikussága a művészet önmagába visszahúzóódásának történelmi korszakát sejtette. A hetvenes évek első felében objektivizmusát, a koncept művészet metafizikai – pszeudó-tudományos – kutatásait, a hiperrealizmus ismeretelméleti paraboláit és az immár „klasszikussá” vált pop-művészek ironikus-elidegenítő-távolságtartó attitűdjét az évtized második felében fokozatosan felváltotta a személyes tragédia, a katasztrófa előérzetének, illetve az én belső történéseinek művészi kifejezése. Arnulf Rainer öntépő, önmarcangoló, önironikus és az önmegváltás magasztosságát s egyszersemind a bukást megtettesítő drámai művészete egymagában meghaladta az 1978-as Venecei Biennálé hatalmas nemzetközi anyagát: valóságlátásának kíméletlenül és tompítatlanul lényegkereső mélységével és esztétikai szubjektivitásának morális erejével. Joseph Beuys, Christian Boltanski, Charles Simmonds, Alice Aycock, Rosemary Mayer individuális mitológiája és a szemantikai kutatások helyett az én fiktív-képzelti tereinek felépítése felé, a kreatív lét kísérletei felé forduló neoromantikája egy új művészeti korszak bevezetőjét jelentette. A performance és a video art belső meghasonlottsága ugyancsak ezt az „átmeneti állapotot” mutatta: a vizuális-plasztikai jelkutatás, a mechanikus dokumentarizmus és az újszubjektivizmus párhuzamosságát.

A hetvenes és nyolcvanas évek fordulóján előttünk lévő művészetkép telve van feloldhatatlannak tűnő ellentmondásokkal, nosztalgiával és extremitással, technicista neoromantikus mozzanatokkal – miközben a mélyben a modern művészet minden eddiginél mélyebb válsága érlelődik: a totális önmegsemmisítés, önfelszámolás, az etikai és esztétikai öncsonkítás, a „hatékonyság” illúziója mögött a tehetetlenség teljes kudarca, a modern euroamerikai technikai civilizáció kulturális csődje.

A magyar avantgarde művészet sajátos fejlődése ellentmondásosan kapcsolódik a hatvanas és hetvenes évek egyetemes művészetéhez. Ugyanakkor néhány zseniális rátalálás által ennek a fejlődésnek legkényesebb és legjellegzetesebb pontjait volt képes megfogalmazni.

Pauer Gyula, Jovánovics György, Hajas Tibor művészete ezeknek a zseniális rátalálásoknak a jegyében értelmezhető igazán. Pinczehelyi Sándor 1973–74-es sarló-kalapácsos önarcképei, különösen a vörös-fekete, teljes szemből nézetben mutatott változat, ezek közé a rátalálások közé tartozik. Ha az előzményeket vizsgáljuk, tehát a Pécsi Műhely valóban közös műhelymunkán alapuló művészi tevékenységét, bár sok fontos mozzanatra bukkanunk, mégsem vezethetjük le ezt a

művet pusztán az előzményekből. A Pécsi Műhely művészi-szemléleti fejlődésében fordulópontot jelent ez a mű.

A hatvanas évek második felének két nagy budapesti avantgarde művészcsoporthozulása, az Iparterv-csoport és a Szüreenon mellett néhány évig háttérbe szorul a Pécsi Műhely tevékenysége. A Budapesti Műszaki Egyetemen rendezett nagyszabású „R” kiállítás, melyen a két művészcsoporthozulása kívül néhány „független” és néhány idősebb művész, mint Korniss és Veszelszky is szerepelt, a hetvenes évek legelején a magyarországi avantgarde felfelé ívelő pályáját demonstrálta. Az ekkor többé-kevésbé még Lantos-tanítványként dolgozó Ficsek Ferenc, Halász Károly, Kismányoky Károly, Pinczehelyi Sándor és Szíjjártó Kálmán a budapesti fejlődéstől lényegében függetlenül, és az egyetemes művészi jelenségekről is véletlenszerűen informálódva folytatta tevékenységét. Csak a Galántai György által szervezett balatonboglári kápolnatárlatokon vált nyilvánvalóvá, hogy a Pécsi Műhely a viszonylagos elzártság éveiben önálló, a budapesti csoportosulások programjaitól eltérő művészi területet alakított ki magának. Ennek a területnek a sajátosságait kíséreljük meg kifejteni a továbbiakban. Kiindulás: a geometrikus absztrakció. Kivételt jelent némiképp Halász Károly pop art-os emblematikus próbálkozása és Szíjjártó Kálmán előszeretettel folytatott portrérajzolása. Természetesen a geometrizmus a hatvanas évek vége felé számos jelenséget magába foglalt, a Stella-féle, Noland-féle hard edge művészettől Richard Paul Lohse kontratista kutatásáig. A Pécsi Műhely korai éveinek geometrizmusa is több mozzanatot egyesített: az op art sajátos illuzionizmusát, az egyszerű geometrikus formák ismétléséből, illetve ismétlődő változtatásaiból kialakított ritmusrendszert, valamint egyfajta „geometrikus monumentalizmust”. Ez utóbbi mozzanat vezette őket az építészeti környezetben való alkalmazás felé, melyet zománctechnikával realizáltak. A nagy mennyiségben, esetleg sorozatban is gyártható, standardizálható geometrikus kompozíciók bizonyos szemléleti problémákat is felszínre hoztak. Nevezetesen azt a veszélyt, hogy a meglehetősen gyorsan kialakított geometrikus forma-egyfajta merev, statikus, bármikor megismételhető, színeiben és részleteiben végtelenül variálható rutinyakorlattá válhat. Ez pedig azt jelentette volna, hogy a nyitott, kereső analitikus művészi tevékenységet felváltja egy „modern-akadémizmus”, mely legjobb esetben is környezetdíszítő funkciót tölthetett volna be. Ez az utólagos dekoráló hajlam pedig szemben állt a Pécsi Műhely analitikus szemléletével.

Mélyebben vizsgálva ezt a problémát, azt látjuk, hogy a Pécsi Műhely geometrikus korszakában nem a jelteremtő funkció állt érdeklődésük középpontjában – mely akár egy transzcendens értékvalóságot manifesztál, mint Barnett Newman kései műveiben, akár konkrét-tárgyszerű, mint Karl Georg Pfahler, Kumi Sugai, Nicholas Krushenick művészetében, mindenképpen a vizuális mű emblematikus funkcióját hangsúlyozza –, hanem a dekoratív ritmusviszonylatok kiművelése. Egyedül Halász Károly későbbi művein alakul ki egy szignálszerű geometrikus rendszer, mely nagyvonalúan és hitelesen formálja az elvont és konkrét (tárgyszerű) alakzatokat egységes plasztikai struktúrává. Ez azonban már a hetvenes évek második felére jellemző, amikor a Pécsi Műhely művészetében jelentős fordulat következik be.

Az indulás körvonalazásakor még egy fontos mozzanatra kell kitérni. A Pécsi Műhely művészeinek műalkotás-szemléletét, úgy vélem, a későbbiekre is érvényes módon, nagymértékben meghatározza az a tény, hogy egyikük sem absztrakt expresszionizmus, illetve informel művészetéből indult. Egyiküket sem érintette meg a végletekre koncentráló, a szélső értékeket és szélsőséges feszültségeket magába foglaló gesztusfestészet. Ennek jelentősége akkor nyilvánvaló, ha olyan művészek tevékenységével vetjük össze a Pécsi Műhely művészetét, mint Hencze Tamás, Keserü Ilona, Molnár Sándor, Nádler István, Tót Endre; azaz olyan művészekével, akik – bár később teljesen más irányba fordultak –, indulásuk éveiben az informel, a kalligráfia, a tasizmus hatása alatt álltak. Művészetükben mindvégig jelen van a drámaiság – még ha rejtetten is, egyfajta személytelen drámává transzponálva; jelen van a végletes kiélezettség – talán éppen akkor, amikor a hűvös kiegyensúlyozottság átfordul feszítő erejű merész gesztusba, s jelen van az akció – még ha a személytelen mozdulatlanság feszültségében van is elrejtve. A Pécsi Műhely munkásságában nem találjuk nyomát ennek a végletes kiélezettségnek, sem a szélső értékek ütköztetésének. Inkább az újra és újra ismétlődő analitikus műhelymunka jellemzi munkásságukat – 1975-ig.

1969–70-től kezdik meg land art kutatásaikat. Ez jelentős szemléleti tágulást jelez; a kétdimenziós geometrikus kompozíciók, illetve háromdimenziós plasztikai kompozíciók után – és részben ezekkel párhuzamosan – kimennek a természetbe, hogy a véletlenszerű, nem formalizálható „külső” környezetbe helyezték el jeleiket, és a mozgás új dimenzióját is bevonják a műbe. Ezek a jelek pontos tervek alapján különböző összefüggésekbe kerülnek egymással, valamint a természeti környezettel. Fotóval, filmmel, rajzzal dokumentált „események”, melyek az analitikus műhelymunka további szakaszait – főként Kismányoky Károly és Szíjjártó Kálmán – kezdeményezik, illetve viszik tovább; a műhely többi tagjai csak alkalmanként vesznek részt az akciókon. A Pécs környéki homokbánya csupasz domboldalain legurított színes papírcsíkok, a levegőben lebegő, mozgó hosszú szalagok mind a téri környezet és a geometrikus forma viszonylatainak feltérképezéséhez járultak hozzá. Ugyanez a gondolat az alapja Halász Károly 1972-től folytatott tévés kísérleteinek, melyekben a tévé képernyő állandóan változó, előre kiszámíthatatlan képei elé geometrikus szerkezetet illeszt, s a képek véletlenszerű árama mindig más-képp viszonyul a stabil geometrikus rendszerhez. Ugyanakkor nem lehet nem észrevenni mind a land art, mind pedig a tévés munkáknál egyfajta dekoratív hajlamot, amely azt mutatja, hogy a gondolati problematika mellett, ezzel összekapcsolva, a primér dekoratív értékeknek is szerep jut. Méginkább ez a mozzanat uralja a land art akció fekete-fehér fotói alapján készített színes szitanyomatokat. Ezek az akciók pusztán dokumentálására szolgáló fotók szerepe megváltozik: vízszintes csíkokba rendezve, egy-egy sorban hat egyforma pozíciót mutató, de színben eltérő nyomat helyezkedik el, az egymás alatti sorok pedig mindig más-más pozíciót mutatnak, ismét más színekben. A nagyméretű kompozíciók dekoratív hatása az ismétlődés mechanikus ritmusával egészül ki; ez a pop art személytelen ismétlés-mechanizmusával rokon. A természeti környezetbe helyezett geometrikus formák, illetve a természeti vál-

tozásoknak (szél, víz, napsütés, rozsdásodás) kitett jelek roncsolódása, ugyancsak az analitikus-dokumentarista módszer kiterjesztése további területekre. Viszonylatok modelljei és viszonylatok dokumentálásai ezek a fotók és rövidfilmek. Nem így a szitanyomatok, mivel a szitákon együtt jelentkeznek egy új minőségű vizuális tárgy teremtésének az igénye és a dokumentálás igénye. Itt a Pécsi Műhely tagjaitól eltérő véleményen vagyok. Számomra ugyanis nem pusztán „kitérő” a szitanyomat technikájának alkalmazása, s nem felesleges időpocsékolásnak tekintem a technikai tökéletesítésre szánt éveket, hanem egy továbblépési lehetőség technikai feltételének. Nem véletlen, hogy éppen 1974–75 táján ragadható meg a szemléletváltás, akkor, amikor a Pécsi Műhely szitanyomatai technikailag is, s a közvetített jelentések szempontjából is önálló problematikát hordoznak. Ez pedig a jelteremtés, illetve emblémateremtés, mely feltételez egy olyan technikai szintet, amely nemcsak dokumentál, hanem új minőségű – jelszerű – tárgyat, emblémát teremt.

S itt Pinczehelyi Sándor 1973–74-es sarló-kalapácsos munkáihoz kell visszatérni. Pinczehelyi itt „tabula rasa”-t csinál: egy csapásra szakít az analitikus-dokumentarista szemlélettel, és merészen a jelképteremtés felé fordul. Olyan jelképeket teremt, melyek bár a konvencionális jel és a figura viszonylatainak szempontjából erednek, a tárgy-jel-ember kutatásokból indulnak ki, messze túllépnek ezen a kereten és a személyes művész-lét problematika, a „magyar avantgarde” problémája, a szimbólumok értékének, a konvenció, történelem, frázis, manipuláció problémájának egyetlen összetett jelbe sűrített megfogalmazását nyújtják. Nem bontható le elemeire ez a jelkép: csak körüljárni tudják, újabb és újabb szempontokkal gazdagítani az értelmezés lehetőségeit, de a jelkép mélyebb üzeneteit csak a művel egyenértékű metaforaszerű szöveg adhatná vissza. Míg Andy Warhol sarló-kalapácsos kompozíciói a szimbólummá vált tárgy visszakonkretizálását, majd e tárgy újra-transzcendentálását kísérlik meg, és némi provokatív, kihívó pop art-os gesztust is tartalmaznak, s ugyanakkor monumentálisak és dekoratívok is, addig Pinczehelyi önarcképpel egyesíti, és így személyessé teszi az intellektuális problematikát. Számára, a Magyarországon élő művész számára a történeti realitással való szembenézést éppúgy jelenti ez a gesztus, mint az egyéni lét rávetítését az egyetemes és „történeti” létre; a szimbólumok eredeti jelentésének szenvedélyes kutatását, a hétköznapi által elkoptatott eredeti tartalmak egyéni felmérését, kontrollt és vállalást, következetességet és bizalmatlanságot, az autentikus megragadásának igényét és az én szüntelen önmegvalósítási, önrealizálási igényének kielégítését; egyben monumentalitástól mentes komolyságot, a felelősség kérdését, a művészet összetett viszonylatainak egy gesztusban való megtestesítését. Merészség és aszkézis, elkötelezettség és igazságkeresés, felelősség és önmegvalósítás Pinczehelyi művének jelentése.

Pinczehelyi ugyanakkor természetesen nem állt egyedül ebben a folyamatban. A Pécsi Műhely tagjai közül Ficzek 1973-tól kezdi meg vetítéses munkáit, melyeken a fotó, a tárgy, a tárgy árnyéka – vagy árnyékai – és az egyre bonyolultabbá váló áttűnések és vetített képek egy komplex képi jelentést hordoznak. Kismányoky 1974-es és 1975-ös tárgy-fotó-manipulációi, melyeken az eredeti tárgy, e tárgy fotója, e tárgy

fotójának és az eredeti tárgynak egy újabb közös fotója, valamint ennek újabb variációi bonyolult viszonylatrendszereket demonstrálnak, melyek a valóság-látvány, illetve az illúzió és az illúzió ellenőrizhetetlensége problematikáját vetik fel. Szíjártó 1973-as és 1974-es munkái pedig a konceptuális művészet és a body art problémakörébe sorolhatók, illetve eszközhasználatuk kiterjed – 1975-től – a performance-re. 1976-ban Ficzek Ferenc, Halász Károly, Pinczehelyi Sándor, Kismányoky Károly performance-sorozatokat dolgoz ki, melyek közül néhányat a pécsi körzeti tévé-stúdióban mutattak be. Ezek a munkák, akár tervek formájában maradtak fenn, akár megvalósultak, egyfajta expanziót jeleznek: nemcsak technikai értelemben, nemcsak a műalkotás médium-választása szempontjából, hanem mélyebb szemléleti értelemben is. A Pécsi Műhely művészei olyan művészi aktivitás irányába törekednek, mely képes a szellemi valóság tágabb összefüggéseibe helyezni a vizuális-plasztikai folyamatokat, sőt, a művész és a történelem, az individuális problematika és a történelmi szituáció, a jelkép és a konvenció összetett jelentéseit kísérli meg a maga számára újrafogalmazni.

Halász Károly tevékenységében a performance iránti fokozott érdeklődés nem szorította ki a tradicionális festészet médiumát. Tradicionális alatt természetesen nem naiv természetelvűséget, sem esztétizáció festőiséget értek, hanem a post painterly abstraction személytelen, tárgyszerűen egzakt, hívős festői gyakorlatát. Halásznál a geometrikus absztrakt formációk külön tárgyszerűsége és súlyossága távolról Alland’Arcangelo szignálművészetét idézi. Azonban Halász egy „rejtett” redukciós folyamat végeredményeként jut el jellegzetes formáihoz, nagy üres terekbe hasító absztrakt „tárgyaihoz”, melyek nélkülözik az ipari civilizáció és a nagyvárosi környezet jellegzetes tárgyaira való konkrét utalást – ennyiben elvontabbak d’Arcangelo képeinél. Halász mindvégig megtartja kapcsolatát az újabsztrakt festészet struktúraelvével, s ezt egyesíti az emblematiszmozzanattal. Halász festészete sajátos formaalkotásával jelentősen kitágítja a magyar konstruktív és strukturális művészet problémavilágát; ezt az 1978-as hollandiai „Magyar konstruktivista tendenciák 1920–1978” című kiállításon bemutatott kompozíciói külföldön is bizonyították. Mit mutathat fel tehát a Pécsi Műhely – régen esedékes – retrospektív kiállítása 1980 májusában? Hozhat-e újat egy ilyen kiállítás akkor, amikor az új is elkoptott szóvá vált? Jelenthet-e fontos művészeti eseményt a hetvenes évek egyik reprezentatív és kitartóan együtt dolgozó művészi csoportosulásának nagyszabású bemutatója akkor, amikor végletesen az egyéni gesztusok, az egyéni akció, az egyéni felelősség került ismét az autentikus művészet középpontjába? Ezekre a kérdésekre egyértelmű igennel felelek. Művészettörténeti szempontból éppoly fontos ez a kiállítás, mint az 1979-es budapesti Szürenon-bemutató és az 1980-as Iparterv-kiállítás. Természetesen a valóságos művészi folyamatokat nem, vagy csak nagyon kevésbé befolyásolják a művészettörténet belső eseményei. Mert bár történeti szempontból fontos, érdekes és hasznos ez a bemutató a Pécsi Műhely további fejlődésére, azt hiszem, nem sok hatást fog gyakorolni: a Pécsi Műhely is eljutott abba a stádiumba, amiben a Szürenon és az Iparterv, azaz tagjai lényegében egymástól függetlenül, egymástól eltérő irányba haladnak. Így a

Pécsi Műhely, mint eleven alkotói közösség, úgy tűnik, már csak fikció – tagjainak önálló útját nehéz, és talán már nem is érdemes közös nevezőre hozni. Mint történeti anyag azonban nagy jelentőségű, hiszen a hetvenes évek hazai és egyetemes fejlődésének szinte minden mozzanata – kicsiben és módosult alakban – megtalálható a Pécsi Műhely több mint egy évtizedes tevékenységében. A Pécsi Műhely, mint közös alkotói együttes, azonban menthetetlenül a hetvenes évekkel együtt tűnik a múltba, hogy átadja helyét az individuális felismerések és gesztusok új korszakának.

HEGYI Lóránd
(katalógus előszó)



Kismányoky Károly művei



Szijaártó Kálmán művei

NÉHÁNY GONDOLAT A PÉCSI MŰHELY ALAKULÁSÁRÓL

Egy-egy csoport létrejötté mindig a belső és külső körülmények bizonyos egybeesésének következménye. A Pécsi Műhely esetében is így volt.

Megalakulásában a belső okok legfontosabbika az a személyes szimpátia és a korhoz kötődő szemléleti és alkotói igény volt, ami már középiskolás korukban kialakult köztük és köztem.

A döntő külső okot pedig a képzőművészeti „közélet” sajátossága, a profizmus arisztokratizmusa jelentette. Ez a pécsi állapotokat is jellemezte. – Azok a fiatalok, akik nem a megszokott módon közeledtek a képzőművészeti problémákhoz, ki voltak zárva a szakmai körökből. Ez az állapot szükségessé tette, hogy a „kívülrekedtek” valamilyen módon összetartsanak, próbáljanak olyan csoporthoz tartozni, vagy csoportot létrehozni, amely egyrészt biztosítani tudja a szakmai továbblépés lehetőségeit, másrészt védelmet is ad a külső fejcsóválások és támadások ellen.

Kezdetben volt tehát a szakkör, ahol rajtuk kívül még sokan részt vettek a munkában, és sokan ki is maradtak; azután következett a stúdió, ahova ismét sokan jártak és sokan kimaradtak, majd megalakult a műhely, amit Pécsi Műhelynek neveztünk el – hosszas vita után. Ennek is többen voltak tagjai, és ebből is többen kimaradtak.

De mindig megmaradt az az öt ember – Ficsek Ferenc, Halász Károly, Kismányoky Károly, Pinczehelyi Sándor és Szijaártó Kálmán –, akik végül is Pécsi Műhely néven váltak ismertté.

A műhelyt, mint formát, azt hiszem, az országban először mi hoztuk létre. Ennek a műhelynek a mi esetünkben tehát kettős szerepe volt: 1. belső szakmai együttműködés; 2. a külső „elnyomó” erők kollektív ellensúlyozása. Ha ez a tömörülés az 1960-as évek végén nem jött volna létre, ők öten – éppen a hivatásos művészek konzervatív nyomása miatt – egyénileg lehetetlenné lettek volna téve, szakmai fejlődésük nem lett volna biztosított, nem alakultak volna ki azok a közös alkotói szempontok, amelyek – sokféle megjelenésük ellenére – még ma is jellemzik munkájukat.

Az együtt eltöltött évek alatt igyekeztem biztosítani azt a megalapozott, nyílt szemléletet, amely az egyéni látás- és alakításmód kifejlődését segíti. – Sokat dolgoztunk, gondolkoztunk együtt, és később vitatkoztunk is. Ez így természetes. Művészetpedagógiai munkám eredményét mindig abban láttam és látom ma is, ha valaki képes a kapottat sajátos irányban folytatni, fejleszteni vagy módosítani.

Úgy hiszem, Ficsek Ferenc téri meditációi, Halász Károly következetessége és érzékeny nyíltsága, Kismányoky konok célratörése, Pinczehelyi minden új iránti gyors reagálása és Szijaártó Kálmán intellektuális töprengései bizonyítják, hogy ők ma azok közé a kevesek közé tartoznak, akik miatt érdemes Pécs képzőművészetére figyelni.

LANTOS Ferenc
(katalógus előszó)

GEDŐ ILKA GYŰJTEMÉNYES KIÁLLÍTÁSA

1980. július 6–augusztus 3.

István Király Múzeum

Rendezte: KOVALOVSZKY Márta, SZABÓ Júlia

Megnyitotta: LUKÁCSY Sándor

Katalógus: István Király Múzeum közleményei D. sorozat 139. szám (magyar–francia). Előszó: SZABÓ Júlia

Írások a kiállításról: ANTALFI Mária, „Gedő Ilka kiállítása” *Új Élet*, Budapest, 1980. 15. sz. p. 2.; BÁLINT Endre, „Életrajzi törmelékek” *Életünk*, Szombathely, 1981. 2. sz. p. 122–125.; Á. Sz. J. (Á. Szabó János), „Gedő Ilka kiállítása. A belterjesség üzenetei” *Fejér Megyei Hírlap*, Székesfehérvár, 1980. július 24. p. 5.



Részletek a kiállításból

Greco jeles könyvtárat, Pontormo eleven mérgeskígyókat tartott a lakásán; Giotto uzsorakamatra kölcsönzött, Georges de la Tour időnként verte a szomszédait. Efféle életrajzi adatokon el lehet merengeni, de nem valószínű, hogy ezek adnának kulcsot az életműhöz. Ha most, a kiállító művésztől szólva, mégis néhány adat említésével kezdem, annak oka az, hogy különös adatok ezek.

Gedő Ilka önálló kiállításon most találkozunk első ízben a közönséggel, noha a művészi pályára nem a minap, hanem négy évtizeddel ezelőtt lépett. Történelmünk nem éppen kedvező éveiben. Aztán meg hamarosan olyan esztendők jöttek, amikor a magyar művészet eleven góca, Szentendre, pusztá földrajzi, menetrendi adattá változott – ezért-e vagy belső okok miatt, tény az, hogy Gedő Ilka jó két évtizedre fölhagyott a művészi tevékenységgel. Ez szokatlan és furcsa, de még furcsább és csodálnivalóbb az, hogy ily hosszú megszakítás után volt ereje a folytatáshoz és az újrakezdéshez. A művészpszichológia útjai, úgy látszik, kifürkészhetetlenek. Gedő Ilka pályakezdése annak idején a grafika jegyében történt. Alakok, elkapott névtelen portrék, modiglianisán megnyúlt nyakak, szomorgó női fejek, várakozók és tanácstalanok esett figurái; hosszan alászálló, vézna, hullongó vonalak, melyek nem az analízis eszközei, hanem sűrű sokaságukkal a tömbformálásé; a mondanivaló, melyet hordoznak: szánalom és szorongás. E korai műveknek magukban is van jelentőségük, a bennük testet öltött hajlamok pedig Gedő Ilka mai művészetének karakterét is meghatározzák és éltetik.

A hosszú hallgatás után persze nem ott folytatta, ahol abbahagyta. Grafikusból festő lett. És mintha távolléte idején is részt vett volna a magyar festészet mozgalmaiban, fenntartva valami lappangó készenlét állapotát. Ez idő alatt a hazai festészet főiránya – vagy amit legalábbis egy többszólalmú kórus cantus firmusának nevezhetünk – elvált a natúrától, anélkül, hogy teljes absztrakcióval megtagadta volna. Maradtak benne látványelemek, de emlékjellé, utalássá, idézetté transzponálva. Ahogyan például Klee csinálta külföldön. Nálunk egy nagy nemzedék dolgozta ki az irányzat egyéni variánsait: Korniss Dezső, Bálint Endre, Vajda Júlia, a fiatalabb Papp Oszkár és aki már csak Gedő Ilka portré-költeménye által lehet jelen közöttünk, a felejthetetlen Ország Lili. E nemzedéktársakhoz csatlakozik most, az ő stilisztikai testvérük, Gedő Ilka anélkül, hogy művészeté bármelyikükéhez is hasonlítana. Ha festményeinek legfőbb és gyakran ismétlődő jellemvonásait mintegy fantom-portrévá egyesítjük, azt a következőképpen írhatjuk le:

A festmény alapja mint valami piszkos, kopottas árva fal. E legnagyobb felületi egység egy másik, nem sokkal kisebb egységet keretez: valami ablakszerűt. Az ablak felületén, minden távlatosság nélkül, testetlen jégalakzatokként, emberi figurák, gyakrabban növények, virágok rajzolódnak ki. Az a piszkos fal persze valójában nagy műgonddal megmunkált festői felület, amelyből tapogatózó színek szivárognak elő. Az az ablakkeret persze ferdén elmozdul egy kicsit, hogy tör-

vénné tegye az aszimmetriát. Azok az alakok persze csak látványemlékek – figurák transzfigurációi. S az egésznek van valami grafikus jellege: határozott kontúrok mindenütt, önálló életű vonalrendszerek. Kontúrok, aszimmetriák, színek: ezekből az elemekből épülnek fel Gedő Ilka művei, s mind a három elemnek közös, egységes mondanivalója van.

A festészet történetének alkotásait, azt hiszem tipologizálni lehetne aszerint, milyen kontúrokba foglalták alakjait, milyen vonalvezetéssel éltek a festők. Vegyünk egy példát a hazai középkorból. I. N. mester képein a kontúrok folyamosak, simák, nyugalmasak. M. S mester háborogva, cikcakkos szögleteken át, egymást metszve, törekenyen vezeti vonalait. Gedő Ilka képei ebbe a második tipológiai osztályba sorolhatók. Elindít egy vonalat, máris megtörik, szálkássá, repedezetté válik, belemar, belehasít a felületbe, ékszerű alakzatokat képez, olykor mintegy összetorlódott jégtáblákat formáz. Korunk sgrafittója azon a piszkos falon. Élekkel támadó, nyugtalan koré, melyben a művész a szerkezet rendjét is csak aszimmetrikusan fogalmazhatja meg. Azok a színek pedig: visszafogottak, bujdoklók, mintha valami tiltaná őket, ritkán szólnak erősebb hangon, inkább csak összesúgnak, esengve valami harmóniáért. És azok a virágok: nem az önfelelt természet virágai, aggodalmasan kapaszkodnak száráikkal, szél zilálja magányukat, mert magányosak akkor is, ha csoportosan állnak.

Ne habozzunk kijelenteni: ezek a festmények világképet közvetítenek. Vagy pontosabban – s ezt nem kicsinylően mondom – világsejtelmet. Ez a művészet nem formál határozott ítéleteket; érzelmesen, tűnődve mondja el, micsoda világban élünk. Költészete nem a gondolatoké, de mindent tud arról, ami hangulat. E hangulatnak rokonsági köre: Odilon Redon boszorkány-víziói nélkül, Gulácsy Lajos ótoszkan concertók nélkül.

Ne higgyük azonban, hogy egy festői életműről mindent elmondunk, ha világképét kibontani törekedtünk. A festmény per definitionem – vagy ha úgy tetszik: per tautologiam – nem egyéb, mint látvány önmagáért. Íme ezek a virágok: azt mondják, virág vagyok. Ezek a sárgák: sárga szín vagyok, világítok egy kicsit. Ezt mondják. És mit mondjunk mi? Folyamodom én ahhoz az ősi szóhoz, melyet nagy esztétánk, Erdélyi János – gondolom tévesen – magával a kép szóval rokonított, ahhoz az egyszerű szóhoz, melyet Kant s annyian mások próbáltak bonyolultan magyarázni, gondolom végső bizonyosság nélkül; ősi és egyszerű talányosan is találó szóval mondom: ezek a képek egyszerűen szépek.

„Ki várni érez, várni tud” – írta egy keservesen bizakodó kései versében Ady. Sokáig várt Gedő Ilka, míg végül eljött számára a szépségteremtés évadja. Mi adott néki erőt? Egyik-másik képén Nap-motívum tűnik föl sugarasan, színesen, kései bizakodásban. Talán ezek a boldogságos színek akarták, hogy a művészkéz egyszer megfesse őket. Történhetett volna persze másképp is. Ez esetben egy boldogtalan emberrel több lett volna e hazában. Mi pedig, tárlatlátogatók, nagyérdemű közönség és úgy-ahogy még közösség, szegényebbek volnánk. A magyar nemzeti kultúra volna szegényebb.

LUKÁCSY Sándor
(megnyitóbeszéd)



Részlet a kiállításból

SZENES ZSUZSA GYŰJTEMÉNYES KIÁLLÍTÁSA

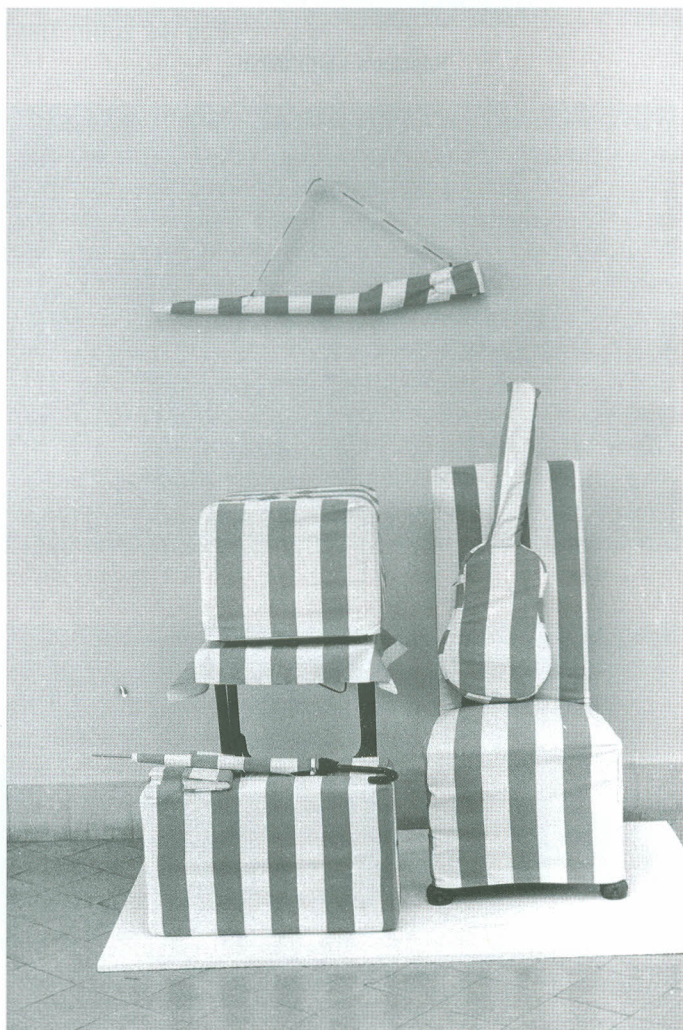
1980. augusztus 17–szeptember 14.
István Király Múzeum

Rendezte: KOVALOVSKY Márta

Vernisszás: 1980. augusztus 17-én

Katalógus: István Király Múzeum Közleményei D.sorozat 140. szám (magyar–angol). Előszó: KOVALOVSKY Márta

Írás a kiállításról: Á.Sz.J. (Á. Szabó János), „Szenes Zsuzsa kiállításáról. Textiltagadó textiles” *Fejér Megyei Hírlap*, Székesfehérvár, 1980. augusztus 26. p. 5.



Részlet a kiállításból

„És az erőpazarlás is csak azért tűnik oly nagyra Ön előtt, mert túlbecsüli a győzelmét; nem az a nagy teljesítmény, amit annak vél, bár érzését tekintve igaza van; a nagy dolog az, hogy valamit akkor már annak a csalásnak a helyére állított, valami igazit és valódit.”

(Rilke levele Franz Xaver Kappushoz)

Tizenegy évvel ezelőtt, ugyancsak itt, Székesfehérvárott, a Csók István Képtárban mutatta be Szenes Zsuzsa textiltervező gyapjútűzéseit és rajzait. Aki mostani kiállításán e művek újabb változatait, az évtizeddel korábbi szépséges hímzések és titokzatos tuskompozíciók egyszerű folytatását keresi, talán csalódik majd: a színes gyapjúnak, fonálnak, csipkének szinte semmi nyoma; a textil, ha megjelenik egyáltalán, igénytelenebb, puritánabb formáiban szerepel; ráadásul nem önértékével, hanem hasonlatként, metaforikus értelemben. Az utolsó öt-hat évben Szenes Zsuzsa a rilkei értelemben vitte véghez a „nagy” dolgot, a csalás helyébe az igazit, a valódit állította. A történethez persze hozzátartozik, hogy amit ma csalásnak nevezünk, nem volt az a maga idején, sőt akkor maga is igazi és valódi volt, amint újra az lesz, amikor némi történeti távlatból, tárgyilagosan tudjuk szemlélni. Ha most mégis a „csalás” szóval illetjük (feltétlenül idézőjelben!), ez csupán a mai, pillanatnyi helyzet felől ítéli meg a dolgokat.

Nem könnyű leírni – egészen pontosan talán nem is lehet – azt a folyamatot, amely Szenes Zsuzsa pályájának eddigi legdöntőbb változásához, rilkeien csendes „permanens forradalmához” vezetett; ami most előttünk áll, az több mint tíz év óta, folyamatosan, állandóan történt. A sokáig észrevehetetlen változás gyökerei azonban eltéphetetlenül kapaszkodnak egész művészetének meghatározó alaprétegéhez. Magam mindig is úgy éreztem, hogy hímzései és rajzai, melyek egymás mellett, váltakozva, egyidőben keletkeztek az évek során, mondanivalójának kettősségét, művészetének kettős természetét mindennél világosabban mutatják. Közös bennük természetesen az az élmény- és életanyag, amelynek ellentétes oldalait világítják meg: a hímzsmontázsok (Hajlék-sorozat, 1970), a gyapjútűzések (az 1968-as Életfától az 1974-es Rózsás labirinthig és a még ma is készülő tükrösökig) visszafogott derűje és a bonyolult vonalszövevények különös félálom-borongása ugyanannak a világnak egymást kiegészítő két oldalát jelentik. És aztán közös, még mélyebben közös az az erő, mellyel az emberi jellem, sors, életforma átörökíti a művészeti formákon, kompozíciókon, anyagokon, és azt már-már mellékessé téve, ritka személyességgel uralkodik rajta. Szenes Zsuzsa művészetének legfontosabb vonása ez a személyesség, általa olyan területekre, a létezés, az álom, a gondolkodás határvidékeire jut, amelyekre gyakran tévedünk magunk is, anélkül, hogy mondanivalóikat megfejthetnénk. Elsősorban a rajzokra vonatkozik ez: szelíden kanyargó és éles vonalaik puhán és mindent tudó bizonyossággal tapogattják körül a félelmek, szorongások, sejtések, jó és rossz

hiedelmek szóval alig illethető, ködös, elmosódó foltjait. És végül a rajzokból kiáramló, megnevezhetetlen erő sodorta mind messzebb Szenes Zsuzsát a gyapjútűzések és hímzések felhőtlenebb, egyértelműbb világától. 1968–75 között textileinek találékonysága, technikai újításai, tartalmi gazdagsága és a szecesszió nevelkedett forma- és színtartománya, egyáltalán: megszületésük és karakterük egy már művészettörténeti jelentőségű periódus részese, alakítója és gyermeke volt. A magyar textilművészetnek e fenti két évszám határolta felvirágzása, meg Szenes Zsuzsa kompozícióinak gyorsan beérett szépsége egybeesett (mint ahogy ez másoknál, nemzedéktársainál is történt). Mélységesen jellemző azonban, hogy míg a mozgalmat műveivel maga is segítette a csúcsra juttatni, a diadaltól észrevétlenül visszahúzódott. Egy pillanatban számára a textilkép, a hímzés vesztett érvényéből és aktualitásából, viszont felfedte a pusztán „szép tárgy”-gyá válás veszélyét. Szenes Zsuzsa e ponton hajtotta végre a rilkei fordulatot: felismerési birtokában valóban „csalás” lett volna hímmezgetni tovább, gyanútlanul. Tárgyundora, ahogy ő nevezte, az ún. „szép tárgyak”-tól a mindennapi élet legközöségebb, legegyszerűbb, legkevésbé esztétikus, legkevésbé költői vagy „művészi” használati tárgyaihoz fordította figyelmét: a gázálarchoz, a katonai őrbódéhoz, a zsiletpengéhez, a levélborítékhoz, a közönséges polgári bútorokhoz, a lecsupaszított cellához. Hogy éppen hozzájuk talált, abban segítségére volt egy könyv is, melyet párizsi tanulmányútjáról hozott magával, Baudrillardnak A tárgyak rendszere (Le système des objets) c. munkája. A szerző ebben a mindennapi élet, a környezet jól ismert, megszokott tárgyait vizsgálja, s rétegenként lehántva róluk a megszokásban rájuk rakódott közhelyeket, megrögződött kapcsolatokat és viszonyokat, keresi valódi, eredeti tartalmukat, igazi jelentésüket, funkciójukat. Baudrillard könyve nagy felfedezés volt (azonnal le is fordította, hosszú ideig csaknem kizárólag ezzel foglalkozott), válasz saját alkotói problémáira, és ösztönzés további lépésekre. Amikor kihímezte a gázálarcot és az őrbódét, amikor csíkos huzattal vont be a székeket, a gitárt, a bőröndöt, a televíziót és a puskát, zsákvászonnal burkolta be a cella rideg terét, a maga módján Baudrillard módszerét alkalmazta: a tárgyakat kiszakította megszokott asszociációs kapcsolataik köréből, hogy váratlan szituációba helyezve őket megmutassa igazi arcukat, és felszabadítsa közhelyekbe szorított különös erejüket, a tárgyak nyelvét. Saját „rég textilek” eszközei – a színes, fonatlan gyapjúköteg, a fehér-vízzöld csíkos vászon, a nyers juta – voltak eszközei most is, e metamorfózisban is ők siettek segítségére. Az eredményül kapott új tárgyak jelentése, atmoszférája a rajzok megnevezhetetlen intimitását, elfojtott szorongását, a képzelet homályba vesző, az érzelmek mélyén gomolygó titkos vidékét vallja testvéreinek.

Újfajta tárgyakat, korábban ismeretlen tárgyakapcsolatokat teremtett ezekben az években. Észrevétlen merészséggel és elrejtőző bátorsággal szakadt el saját múltjától és műfajának sikereitől, miközben egyiket sem tagadta meg, sőt éppen így maradt hű mindkettőhöz igazán. Egy pillanattal előbb ismerte fel a „csalást”, a dolgok anakronizmusát, mint az nyilvánvaló lett, de ez döntő pillanat volt. Felismerésének felhajtóereje még távolabbra sodorta őt a kipróbált partoktól. Eszközei gazdagodásán is mérhető ez: a velemi tájban végre-

hajtott akció (Velemi fotók, 1977) után a fotó (Homlokzat, 1979, Tabló, 1980, Tabló 1 és 2, 1980) és a rajzon megjelenő, a vonallal egyértelmű verbális közlés (Alaprajzok 1978, Empátiás gyakorlat 1980, Akác, 1980) – ezek lettek az utóbbi években kifejező médiumai. Jellemző, ahogy ezeket a naprakész, gyakran divatos módszereket és technikákat alkalmazza: annyira nem-profi módon, olyan elfogódott gyengédséggel bánik velük, hogy azok a gyapjú, a tusba mártott toll természetességével simulnak keze alá, és követik az álom és valóság között húzódozó senkiföldjére.

A magyar textil nagy virágkora a hetvenes évek második felében lassanként véget ért. A legbátrabbak – Bán András szavaival – kivonultak a Paradicsomból. Mások tartós védelemre rendezkedtek be. Szenes Zsuzsa egyfajta belső szabadság birtokában érleli műveit; várakozik, nem siet, készülődik, tűnődik, bátor a tévedésben is, és mint egykor Franz Xaver Kappus úr, Rilke barátja, „a csalásnak helyére állít valami igazit és valódit”.

Ennek dokumentuma a mostani kiállítás.

KOVALOVSKY Márta
(katalógus előszó)



Részlet a kiállításból

A HUSZADIK SZÁZADI MŰVÉSZET POGÁNY ZSOLT GYŰJTEMÉNYÉBEN

(BAK Imre, BÁLINT Endre, BARCSAY Jenő, BENE Géza, Max BILL, BUKTA Imre, DEIM Pál, EL KAZOVSKIJ, FAJÓ János, GADÁNYI Jenő, GYARMATHY Tihamér, Etienne HAJDU, HALÁSZ Károly, HENCZE Tamás, ILLÉS Árpád, KESERŰ Ilona, KORNISS Dezső, MARTYN Ferenc, NÁDLER István, ORSZÁG Lili, Nicolas SCHÖFFER, B. SZABÓ Zoltán, TÓT Endre, TÓTH Menyhért, Victor VASARELY művei)

1981. május 10–szeptember 1.

István Király Múzeum

Rendezte: KOVALOVSZKY Márta

Megnyitotta: SZABÓ Júlia

Katalógus: István Király Múzeum Közleményei D. sorozat 143. szám (magyar–angol) Előszó: POGÁNY Zsolt

Írások a kiállításról: HEGYI Lóránd, „Pogány Zsolt gyűjteménye a székesfehérvári István Király Múzeumban” *Művészet*, Budapest, 1981. 11. p. 28–33.; NAGY Zoltán, „Pogány Zsolt magángyűjteménye” *Új Tükör*, Budapest, 1981. augusztus 30. p. 4.; Á. Sz. J. (Á. Szabó János), „Ó képek, ó arányok! Magángyűjtemény közügyben” *Fejér Megyei Hírlap*, Székesfehérvár, 1981. június 21. p. 13.



Kovalovszky Márta, Pogány Zsolt, Kovács Péter és Szabó Júlia



A megnyitó közönsége

Magyarországon a magánkezdeményezésű műpártolás és műgyűjtés századok óta fölülmúlta az államinak, a hivatalosnak nevezhető, kultúrateremtő és művészetpártoló akciókat. A társadalmi és történeti viszonyokból adódóan még a közösségi szervezkedések (szoborállító egyesületek, képvásárló alapok) sem voltak a XIX. századtól kezdődően olyan sikeresek, mint egy-egy főúr, vagy művészetet kedvelő polgár vállalkozásai. A múzeumi gyűjtemények előzményeit és alapjait szinte kivétel nélkül magángyűjtemények jelentették, s ezek formálták egy-egy országos vagy helyi gyűjtemény arculatát. Az állami intézmények bürokratikus szervezetében a múlt századtól kezdődően nagyobb védelmet kapott egy-egy múzeumba került magángyűjtemény, mint állami vásárlásból vagy közadakozásból odakerült műtárgy. Mindez talán a társadalom igen szívósan továbbélő patriarchális szerkezetéből, a személyekhez fűződő kapcsolatokat a szervezeti viszonyoknál valóságosabbnak ítéelő hagyományokból adódik. Századunk első két évtizedében az élő művészethez, a születő, új értékekhez személyes kapcsolat fűzte több országos múzeum műtárgyvásárlással megbízott tisztségviselőjét. E kapcsolatok nyomán kerülhetett be a Szépművészeti Múzeum gyűjteményébe már keletkezési évében több fiatal magyar művész alkotása: Nemes Lampérth József, Gulácsy Lajos, Femes Beck Vilmos, Berény Róbert, Ferenczy Béni, Moholy-Nagy László és mások művei.

A két világháború között az állami vezetés erőszakkal igyekezett lazítani a kapcsolatokat, s a múzeumi tisztviselők szakmailag átgondolt vásárlási terveit reakciós művészetpolitika és anyagi leromlás gátolta. Az élő művészet támogatása a polgárság, az értelmiség művészetet pártoló rétegeire maradt, s a művészettörténeti adatok sora bizonyítja, hogy egy szűk, de lelkes és hozzáértő réteg igyekezett is ennek a feladatnak eleget tenni.

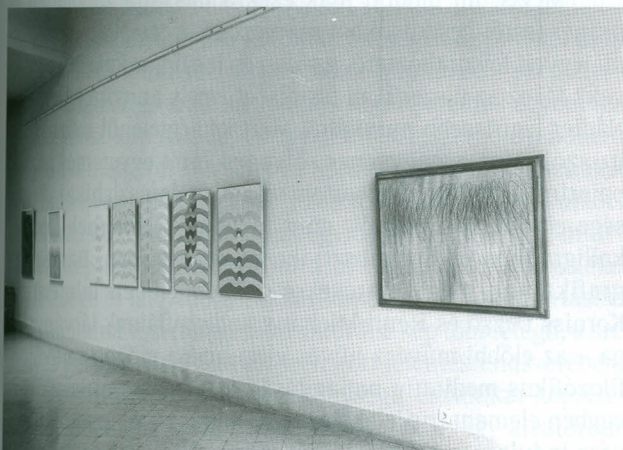
Egy József tüzelője és gyógykezeltetése, s a hasonló szociális problémák megoldása éppúgy gyűjtő barátok ügye lett, mint a képei mondanivalójának, stílusának, eszmei-gondolati értékeinek megközelítése. Ez a gyűjtő-művész kapcsolat, amely a termékeny barátság egyik formájává válhatott, az ötvenes években némiképp megszűnt, de egy új gyűjtő- és művészgeneráció jelentkezésével a hatvanas évektől ismét jelentkezett a magyarországi művészeti életben, s ma is van hiánypótló és értékőrző funkciója. Társadalmi szükségessége napjainkban egyrészt kötetlenségében, bürokráciamentességében, manipulálhatatlanságában rejlik, másrészt pszichikai hatásában. Minden művésznek szüksége van arra, hogy születő alkotása üzenetét ne csak ismeretlen intézmények, hanem olyan személyek fogják fel, akiknek személyes válassza az, hogy a művet valamilyen formában beleépítik az életükbe, elhelyezik szobájuk falán, megpróbálják hozzá mérni cselekedeteiket és állásfoglalásaikat. Ez fontosabb talán, mint

a gyors és kötetlen egyéni vásárlással járó anyagi segítség, bár sokszor az is létfontosságú újabb értékek teremtésének előfeltétele. A magángyűjtemények és közgyűjtemények századok óta alakuló, változó kapcsolatainak harmonikus változata ez a ma itt, Székesfehérvárott nyíló kiállítás. A felfogott üzenet továbbadásának, a megszerzett szellemi érték eszmei módon közkinccsé tételének szép példája. A gyűjtemény a magyar művészet elmúlt másfél évtizedéből nyújt most a kiállításlátogató közönség számára kiválasztott főműveket és megőrzésre, kiválasztásra alkalmasnak tartott, fontosnak érzett alkotásokat. Egyben a magyar művészet nemzetközi viszonylataira is utal, nemcsak külföldön élő, magyar származású művészek egy-egy művével, de a kiválasztott művek egyetemes értékrendjével, a nemzeti és nemzetközi korrelációját kereső mondanivalójával.

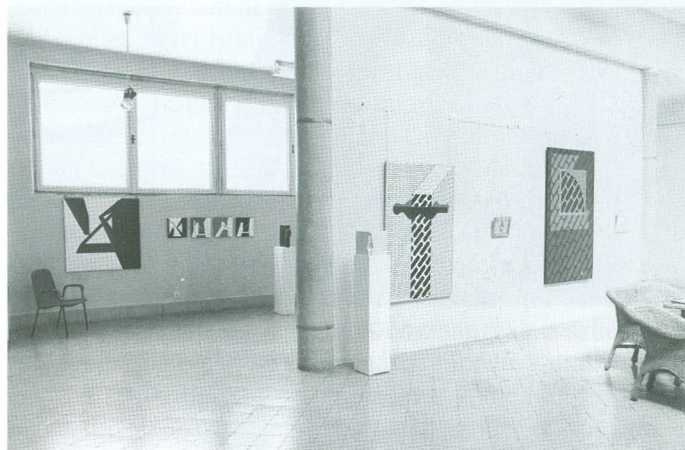
SZABÓ Júlia
(megnyitóbeszéd)



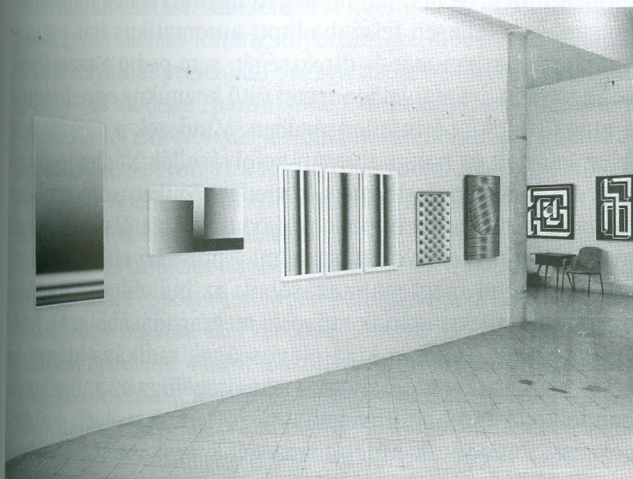
Nádler István és Deim Pál művei



Keserü Ilona művei



Halász Károly és Deim Pál művei



Hencze Tamás és Bak Imre művei



Bak Imre és Ország Lili művei

NÁDLER ISTVÁN

1981. június 14–szeptember 13.

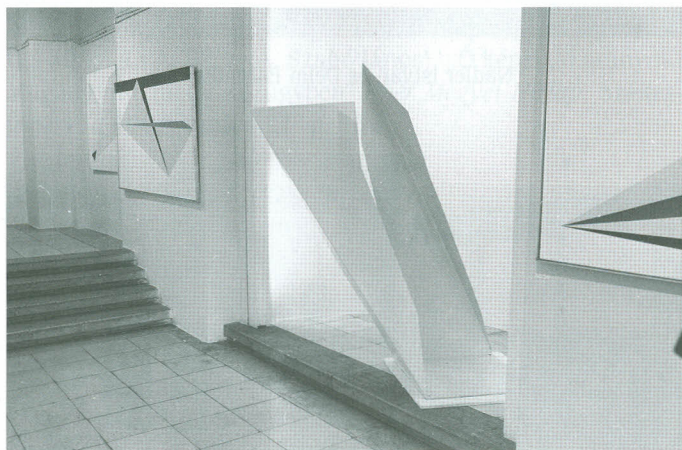
Csók István Képtár

Rendezte: KOVALOVSKY Márta

Vernisszás: 1981. június 14-én

Katalógus: István Király Múzeum Közleményei D. sorozat 144. szám (magyar–angol). Előszó: HEGYI Lóránd

Írások a kiállításról: NAGY Zoltán, „Nádler István képei” *Új Tükör*, Budapest, 1981. augusztus 2. p. 3.; –, „Nádler István a Csók Képtárban. Lyukszalagok-gesztusok-színzuhatok” *Fejér Megyei Hírlap*, Székesfehérvár, 1981. augusztus 28. p. 5.



Részletek a kiállításból

A hatvanas évek végi, hetvenes évek eleji hazai hard edge, strukturális és szeriális művészet egyik legjelentősebb és legmarkánsabb, meglehetősen egyéni úton haladó alakja, Nádler István e székesfehérvári tárlaton – sokakat bizonyára zavarba ejtő módon – újszerű „új” képekkel áll elélnk. Zavarba ejtő, de tegyük rögtön hozzá, magával ragadó és meggyőző ez a tárlat, talán még azoknak is, akik Nádler hard edge munkáit közelebbről ismerik és szeretik. A festői szenzibilitás hatalmas és semmiféle redukciót nem tűrő hulláma ömlik el Nádler legújabb festményein, és az elemi festői gesztus, a művészi ecsetűrés, a fakturális telítettség jelenik meg ismét a maga közvetlenségében; s a nádleri kolorizmus minden eddigi korszakánál merészebben és konvenciótagadóbban bontakozik ki a szemünk előtt.

Mégis, mi módon újak ezek a látszatra zabolátlan és primer festői gesztusokból szerveződő, a festői ecsetűrés elemi jegyeit felsorakoztató, gazdag és izgalmas koloritú új művek? Mi ez az újszerű „új festőiség”, mely annyira jellegzetes Nádler legfrissebb munkáin? Mert kétségtelenül másról van itt szó, mint a negyvenes, ötvenes évek egyetemes action painting-áramlatainak automatizmusa és pszichikai direktisége esetében; s másról, mint magának Nádlernek korábbi kalligrafikus és lírai absztrakt művei esetében. Bár Nádler grafikáinak megtekintésekor a szemlélőben felmerülhet Korniss Dezső és Henri Michaux kalligráfiáinak látványvilága – az előbbi művész hűvös eleganciája mögött rejtőzködő filozófikus-meditatív hajlandóság kiművelten artisztikus és egyben elementáris jelekben való „kiírása”, és az utóbbi művész indultatos-energikus, már-már a teljes artikulálatlanság határán megformálódó elemi jelteremtése –, mégis, Nádler legújabb alkotói korszakának festményei mindezeketől eltérő természetűek. Nem találjuk meg itt ugyanis sem a reflektálatlanság, és a teljesen felszabadított automatikus írás pszichikai elementarizmusát és direktiségét, sem pedig a személyesség egyetlen drámai jelben testet öltő kozmikus egyediségét – a maga tragikus érintetlenségében. Mindezek a mozzanatok jelen vannak és hangsúlyosan befolyásolják Nádler legújabb műveit, mégsem őrzik meg érintetlenségüket, sorsszerű önmagába-zártságukat és pollocki-kooningi kizárólagosságukat, mely a negyvenes évek társadalmi – művészi-etikai válságának esztétikai megfogalmazásából, az individuum tragikus magáramaradottságának művészi megragadásából ered. Nádler új művein éppen a kizárólagosságok radikális hiánya az egyik alapmozzanat, mely szorosan összefügg az antireduktív gondolkodásmód additív-felhalmozó természetével, s a dolgok és szempontok különbözőségét megszüntetve-megőrző komplexitásával. A képmező itt nem egy kozmikus erőterben „kisülő” gesztusok feszültség-felhalmozódásának tere, nem az individuum drámai magáratalálásának vagy önpusztításának, és nem a Semmivel önmagát szembesítő Én egzisztenciális énteremtésének heroikus színtere, hanem emocionális-intellektuális állapotok, meghatározott struktúrák és véletlenszerű mozzanatok egymásra vetítésének, illetve a legap-

rőbb „külső” – fizikai-tapasztalati –, és „belső” – pszichikai-képzeti – mozzanatok sajátos festői „letapogatásának” bevonása a többrétegű képstruktúrába. Nádler legújabb munkái rendkívül összetettek és többrétegűek: olyan gondolati és emocionális jelentéssíkok rétegződnek egymásra, sőt járják át egymást, melyek a hetvenes évek első felében szinte ismeretlen és járhatatlan eklektikának tűntek. Éppígy merőben eltér mind a konceptualizmustól és minimal arttól, mind a szociologizmustól és dokumentarizmustól az az „impresszionisztikus” szenibilitás, mely több szálon becsempészi a képek többrétegű struktúrájába a „külső” véletlenszerű, pillanatnyi történések és látványok, illetve szubjektív élmények – zenei és irodalmi élmények – képi átírásának „törmelékeit”. Rendkívül különböző területekről és valóságtartományokból származó töredékek rakódnak egy-egy festői gesztus köré; s maguk a gesztusok is állandó érintkezésbe kerülnek tőlük eltérő valóság-fragmentumokkal. Nádler „új szenibilitása” eklektikus és impresszionisztikus, egyfajta „poszt-konceptuális” impresszionizmus értelmében, amennyiben a művek felülete rendkívül fontossá és hangsúlyossá válik; s a festői felületen megmarad az olyannyira különböző rétegek egymástól alapvetően eltérő karaktere, ugyanakkor markánsan személyes, tehát a személyes artikulációjához kötött, sajátos egyéni festői írásához kapcsolódó, és így természetszerűen rendkívül markánsan egyéni, személyhez kötött. Az esztétikai szubjektívizmus és az eklektika éppoly sajátos festői egységet alkot a festői írás különböző síkjainak egymásra vetítésében, mint a Nádler-kép felületi heterogenitása, részleteinek törmelékeny sokfélesége és mélyebb gondolati-érzelmi, sőt magatartásbeli mozzanatainak szerteágazó struktúrái a kép többrétegű, a személyes gesztikuláció által összefogott jelentésrendszerében.

Ebben a felfokozott érzékenységgel esztétikai-képzeti közegben minden apró, véletlenné tűnő, avagy aleatórikus mozzanat különös jelentésre tesz szert, illetve „impresszionisztikus” elemek kerülnek a képbe, a főbb képi folyamatok mellékfutamaként differenciálják a képstruktúrát, amennyiben festői alátámasztást, sőt kiemelésre nyerne. Az ecsetírás szubjektív festői elemei kihangsúlyozzák az időben előrehaladó alkotói folyamat pszichikai összetettségét és nyitottságát, az alkotás – és valóság „párhuzamos” reflexiójának, átélésének – belső stációi emocionális jellemzőit, intellektuális, meditatív mozzanatait, s bevonják a kép sűrű szellemi terébe az időközben adódó véletlenszerű történéseket, látványelemeket, irodalmi és zenei élménytöredékeket.

Jelentős funkciót tölt be a zenei élmény, mely az elemektől társ ecsetírást éppoly mértékben befolyásolja, sőt olykor meghatározza, – sajátos szervezetszerű struktúrát és időbeli tagozódást hív életre – mint a szabályos preformált rácsszerkezetek viszonyát a tőlük független gesztussal. A zenei alapélmény néhány kép, illetve képsorozat megszületésében alapvető szerepet játszik. Itt ismét utalni kell Nádler korábbi, a hard edge és a signal art körébe tartozó művére, ahol a feszített, dinamikus kompozíció, illetve a gazdag koloritú, szignál-szerű formák mozgásgazdagsága ugyancsak zenei élményt idéz, ha nem is oly közvetlenül, mint legújabb munkáin. Az 1977 őszén született „Apám emlékére” és a „Gyász” képsorozatok, – melyek az 1978-as művészi fordulatot előkészítették – mélytűzű kék-vörös-lila színmezői, lebegő és mégis egzakt

formái, sejtelmesen konkrét teret sugalló merész kompozíciói még erősebben zenei hatásúak – ugyanakkor nem a zenei struktúrák és a zene időbeli átélésének emocionális fókuszait vonják be a kép felület konkrét valóságába, mint legújabb művei. A zeneiség itt mind a kép létrejöttének élményvilágában, mind pedig a kész Nádler-mű intellektuális-emocionális élményében jelen van, mondhatni „felszínen van”. Ennek hordozója egy sajátos festői mozzanat, amelyet – többszörös idézőjelben – „impresszionisztikus” mozzanatként nevezhetünk. Ez azt jelenti, hogy Nádler az egyes színfoltok körül „szín-aurát” képez, mely a kép több távolibb pontján rezonanciát kelt. A hangzás természete jelenik meg itt „képi minőségként”, a látvány érzéki konkrétságában. Egy-egy szín nemcsak maximális intenzitással, foltként, lebegő, ám nagyon is valóságos, sugárzó „szín-testként”, energiafókuszként jelenik meg a képstruktúrában, hanem egyben olyan erőteréként, melynek centrumában erősebben szól, peremén gyengébben, s más-más „szín-hangokkal” keveredve a fókuszról távolodva elerőtlenedik; s a kép teljes erőterében a saját rezonanciával, valamint más minőségű „szín-hangokkal” együtt jellegzetes zenei ritmusban szerveződik, megőrizve a sokféleséget, a színek intenzív sokszerűségét, de megteremtve a sokféleség strukturálásából származó sajátos érzelmi-szellemi-képzeti egységet. Nádler John Cage harangjátékának testetlen, hangzó struktúráját fogalmazza meg egyik művén, kihasználva a szín sugárzó, hallatlan energiákat árasztó belső gazdagságát. Egy-egy apróbb színfolt a közvetlen környezetében és a kép tágabb terében egyaránt ellenértékeket fejleszt ki maga körül; ugyanakkor a strukturált színhatások együttesében sajátos, jellegzetes összhangzás, a színek sajátos egymásba csengése és egymásba fonódása uralkodik.

A strukturáltság – s ez ismét a nádleri „új festőiség” egyik tulajdonsága – nem geometrikus szisztémában, hanem primer foltok elementarizmusában nyilatkozik meg, mindenfajta zárt forma mellőzésével. A meleg narancsok és lilák, a hűvösebb kékek és szürkék foltjai mögött, a kép konkrét-szenzibilis terében egy alig látható, de meghatározó érvényű geometrikus rácszat tűnik fel, mely tárgyilagos és személytelen stabilitásával ellenpólusát képezi a ragyogva izzó, primer színfolt-hálózatnak, amelynek eleven lüktetése magában hordozza a művészi alkotói folyamat aktivitását, személyes érzelmi-indulati mélyrétegeit és pszichikai-asszociatív nyitottságát éppúgy, mint a zene hangélményeit. A két egymásra rétegződő festői felület ugyanakkor a mindent átható sárgás-lilás-fehéres derengésben, mint egyfajta alaphangzásban kiegyenlítődik, – ahogy Monet katedrális-képein is egyetlen, „kompakt” ám mégis megfoghatatlanul légies és testetlen liláskék, vagy hamvasrózsaszín tónusban oldódik fel a részletek sokfélesége, s a fény eleven erőként, de egyben az architektúrával egyenértékű „testi” közegként is magába zárja a dolgok és tárgyak szerteágazó sokirányúságát és részletgazdagságát – noha mindvégig tisztán érezhető, mondhatni tisztán „hallható” az egyes színhangok önálló szólama, a kép festői anyagának, formai elemeinek sokfélesége. Különös impresszionisztikus” színhangzással találkozunk itt, melyben az egyes színértékek önmagukban éppoly erősek, mint összességükben; anélkül, hogy bármiféle zárt plasztikai forma testeként jelennek meg a gazdagon és merészen kibomló színszólamok.

Ahogy az impresszionisták festészetében a fény a „kö-tőanyag”, a fény az a mindent átlelkesítő, minden részletet önmagába sűrítő és minden tárgyiasságot végső fokon feloldó közeg, mely eltünteti és felszippantja a tárgyas látvány részekre szakadozottságát, úgy Nádler új festményein a zene, pontosabban a zenei élmény az a „szellemi kötőanyag”, mely – Nádler festői nyelve nonfigurativitásának megfelelően – átjárja a gesztusok sokféleségéből szerveződő, a stabil, illetve lebomló, vagy felépülő struktúrák ellentétes folyamataiból létrejövő, véletlenszerű mozzanatok magába foglaló, elevenen lüktető képfelületet, a maga hangsúlyos „felületiségében”. A fény a tárgyak színének és a különböző színek reflexeinek egész vizuális tartományát megváltoztatta az impresszionista képeken, s a fény vagy árnyék maga is színértékké vált Monet, Renoir, de még Cézanne festményein is; Nádler képein a zene éppígy színértékek egymásra vonatkoztatásában, illetve egy-egy szintest belülről kisugárzó erejében ölt testet: a maga testnélküliségének, tárgy-nélküliségének megfelelő, tárgy-nélküli szintestek és szín-centrumok konkrét szenzibilis valóságában. A zenei élmény átjárja a gesztusok és a stabilabb struktúrák rétegeit, befolyásolja a tisztán személyes mozzanatokot, és meghatározza azt az intellektuális rendszert, mely láthatatlanul egybeépül a festői gesztikuláció nyitott rendszereivel; sajátos módon megtartja ugyanakkor az egyes gesztusok, feszültség-fókuszok individualitását, míg a kép mélyebb rétegeiben, az alakuló vagy roncsolódó struktúrák rejtettebb szintjén már kevésbé a személyes gesztushoz kötötten, tehát sorokba rendeződve és a tágabb képi tér egészére vonatkoztatva jelentkezik, egyszerre összekapcsoló és szétválasztó elemként, de mindig egy domináns alaptónust erősítve. Ez az egység ugyanakkor csak a látvány mélyebb tartományaiban érvényesül: a felszín heterogenitása és hangsúlyozott többsíkúsága olykor a disszonancia határait is átlépi, s különös képi eklektikát hoz létre – az egység tagadása nélkül.

Érdekes módon jelentkezik az eklektikus karakter sajátos, nem közvetlen előképekre utaló, „historizáló” mozzanata. Ez a „historizálás” magát az absztrakt művészetet tekinti „nagy stílusként” előzményének, illetve Claude Monet és a pointillisták festészetének távoli, de érzékeny rezonanciáját kelti a Nádler-képen. Ez a fajta „neo-impresszionizmus”, ahogy Bernard Denvir megfogalmazza, mindvégig jelen van a huszadik századi festészetben, Braque-tól Stella legújabb műveig, s a modern festészetben zajló rejtett dialógus egyik pólusát alkotja. Nádler egyik képsorozatának második darabján a leépülő, lefoszló alapstruktúrát – mely a sorozat egészén végigvonul – egy függőleges sáv kíséri, amely mind festésmódjának légységével, pasztellszerű puhaságával, mind rózsaszín-szürke-kékeslila-narancsos tónusainak és kissé neonos hatású, vibráló sárgás foltjainak varázslatos kolorizmusával eltér a képsorozat négy darabját kitöltő, egyre szerte-foszlóbb, csipkeszerűvé váló, sorokba rendezett gesztusok diagonális ritmusaitól és tagbaszakadt, testes, faktúrák sávjai belső képi logikájától. Monet tavirózsás képeinek tárgy-nélküli konkrétsága, varázssos színérzékenysége dereng fel itt, de a színvilág lilásrózsaszínes tónusai és az egyes színfoltok körül képződő különös, lebegő és kisugárzó terek sötétebb, többértelmű tónusai Bonnard némely csendéletét és interi-

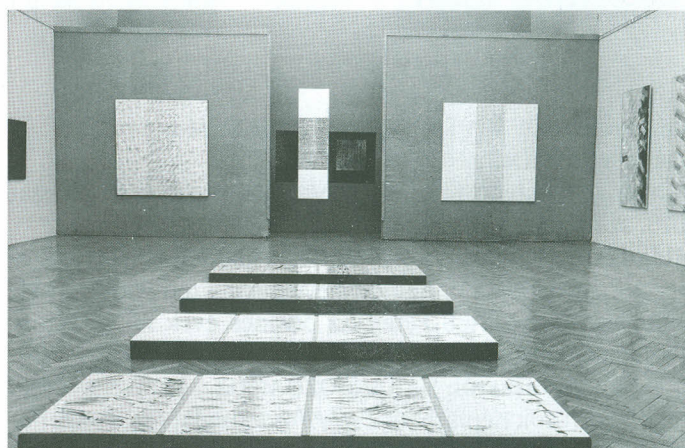
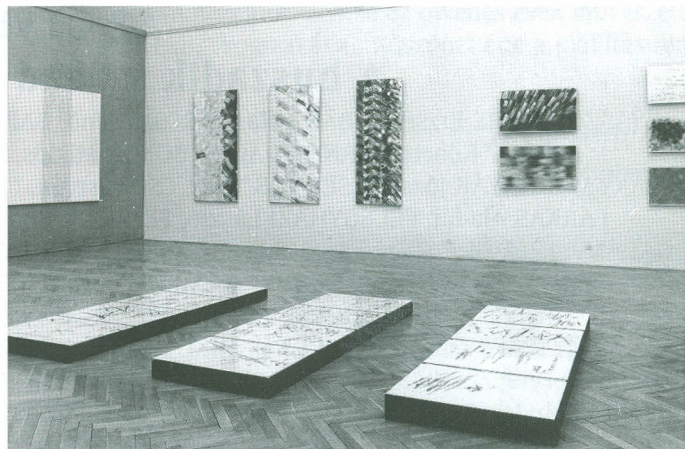
eur-kompozícióját idézik fel a nézőben. Ugyanakkor ez a felidézés valóban „idézőjeles”, mert ambivalens viszonyulást is tartalmaz; egyfajta rezignáltságtól sem mentes, noha alapvetően integrálni, s nem stílusnosztalgikaként idézni akar a művész.

Egy másik képsorozat nyitó darabján kék-sárga-narancslila foltocskákból különös struktúra szerveződik: egyszerre teret, térrétegeket sejtető, sárgás sávokkal tagozott konkrét festői közeg, s ugyanakkor könnyed fényjelenség, mely a festő stilizáló átírásában síkdekoratív felületté, légies felületi jelenséggé vibráló festői felület mögött szilárd építményességet sejtető kompozíció is; ugyanakkor Tobey némely vásznát is eszünkbe juttatja, ahol az „all over effect” parttalanul áradó és minden irányba folytatható tereit apró, pöttyszerűen összpontosított színtestecskék alkotják. Monet, Seurat, Signac, Kupka, Tobey – az elmúlt másfélszáz év egyetemes művészetének olyan alakjai, akik részint a kolorista értékek hangsúlyozásával, részint az „impresszionisztikus” halmazszerűség és a rejtett építményesség egyesítésével, a véletlen mozzanatok, a felvillanó töredékes valóságalemegek iránti fogékonyság megtartásával, a szenzibilitás útján jutottak el a látványban megragadható abszolút érvényességekhez, mondhatni „indirekt” úton, a festői felület „relativizmusán” keresztül, a törmelékesen keresztül. Nádler legújabb munkái ennek a festői szenzibilis felfogásnak „impresszionisztikus” halmazszerűségét és historizáló” stilizálását egyaránt bevonják a látványteremtés folyamataiba. A zenei élmény emocionális karakterű, indulati-aktív és kontemplatív-passzív mozzanatokot harmonizál. Ez az egyik szellemi láncszem, mely Nádler legújabb képeit korábbi munkáival összekapcsolja. Nádler ugyanis sohasem volt a szó szigorú és az egyetemes művészetben kialakult értelmében konkretista, szisztematikus művész; s a minimal art reduktív-szisztematikus gondolkodásmódja, illetve experimentális érdeklődése sohasem nyomta el a képalkotás személyes és emocionális mozzanatait. Nádler szeriális művei nem pusztán egy szigorúan és logikusan végigvitt plasztikai folyamat képi dokumentációi, nem pusztán egy adott, tisztán meghatározott térhelyzetből egy másikba való eljutás fázisainak rögzítése, hanem egy valóságos és komplex – tehát drámaiságában és „cselekményében” átélhető – szituáció kibomlásának érzéki-konkrét megtestesítői. Éppígy a szín is emocionális természetű Nádler valamennyi művén: nem csupán egy plasztikai szituáció értelmezésének eszköze, hanem kreatív mozzanat, emocionális állapotokat közvetít, s az akció és kontempláció bensőséges pillanatait teszi átélhetővé a látvány szenzibilis valóságában.

A személyesség és az érzelmi átélés, illetve a kontemplatív „befelé tapogatózás” képezi alapját Nádler legújabb alkotói korszaka festőiségének, mely egyúttal a zárt plasztikai rendszerek reduktív gyakorlatával való szakítást is jelenti. Ez az „új festőiség” ugyanakkor rögtön „külsővé”, színé, faktúrává, folttá, mozgásritmusok eleven valóságává teszi a „befelé tapogatózás” bensőséges mozzanatait. A hetvenes évek végének „fehér képei” után most ismét gazdagon árad a nádleri kolorizmus kimeríthetetlen, s oly jellegzetes színélményeinek varázsa, melyben a gesztus színintenzitásként nyilatkozik meg. „Impresszionisztikus” ez az új festőiség, ám nem a tárgyi jelenvalóság fénytől átjárt benyomásainak szubjektív

rögzítése értelmében, hanem a véletlen mozzanatok és a befelé figyelő intellektus belső rezdüléseinek megragadása, és egyfajta halmazszerűség megtartása értelmében. Eklektikus ez az új festőiség, mert Nádler nem akar egyetlen homogén képnyelven beszélni, nem akar egy sajátos törvények által redukált formarendszer keretein belül maradni, hanem merészen vállalja a dolgok és szempontok sokféleségének kifejezését, a többretegű struktúrák érvényre juttatását a képfelületen, s a különböző irányú és előjelű történések egyetlen képtérben való egymásra vonatkoztatásának művészi programját; illetve a képtérben sűrűsödő festői elemek sajátos heterogenitásának, származásuk és asszociációik sokféleségének megtartását, egyfajta „formai szűrő” hiányát. Ebből ered a fentebb tárgyalt sajátos „historizálás”, a festői „múlthoz” való ambivalens viszonyulás, mely jellegzetesen a nyolcvanas évek művészi tudatának sajátja. E látványteremtés „új szenzibilitása” szükségképpen szubjektív és anti-reduktív, anti-szisztematikus, – noha nem „önkényes” – s szükségképpen az individuális átélés és belső rekonstrukció mozzanatait hangsúlyozza, még az „eklektikus” képfelület heterogenitására is. Az alkotói folyamatot a purista rendszerelvűségtől és a személytelen experimentalizmustól az individuum komplexitásához és nyitottságához vezeti vissza; a reflexiók rendszerek többretegűségét, heterogenitását és kizárólagosságát nélkülöségét hangsúlyozza – s az Ént teszi a művészi folyamat központi szervező mozzanatává, a megformálás „felületi” és az intellektuális-szemléleti jelentések „mélyebb” rétegeiben egyaránt.

HEGYI Lóránd
(katalógus előszó)



Részletek a kiállításból