

Szabó Júlia: Utak és tanulságok

VÁLOGATOTT MŰVÉSZETTÖRTÉNETI
TANULMÁNYOK ÉS MŰKRITIKÁK

Vál. és szerk. Marosi Ernő. Balassi,
Bp., 2014. 615 old., 3500 Ft

Szabó Júlia kötete széles távlatokat fog át, térben is, időben is. Egykori kollégájaként – legalábbis tágabb értelemben, mert bár soha nem dolgoztunk egy helyen, sok közös téma és törekvés kapcsolt össze bennünket – nem tudok elfogulatlanul írni róla. Szabó Júlia sok pályatársától különböző abban, hogy a művészet történetének egész folyamát egyben is akarta látni, és a különböző művészettörténeti korokból származó vagy éppen kortárs művek legrészletesebb adatait és pontos leírásait is, a konkrét művészettörténeti tényeket is tudni akarta. Azért látta olyan jól, hogy a mára jószerével elfelejtett Pogány Kálmán „a kortárs művészetben is a régi művészettel egyenértékű kvalitásokat keres” (483. old.), mert ő maga is így gondolkodott. Runge, Mednyánszky, Derkovits, Kassák, Csontváry, a naiv festők, a XIX. századi Szent László-ikonográfia és a kommunista Mácza János egy tágabb, egybelátott művészettörténelem részei voltak számára; nem volt olyan elfelejtett vagy alig ismert művész és mű, akit és amelyet ne illesztett volna ebbe a képbe, abban a reményben, hogy kölcsönösen egymásra vetülő fényüknél végül is kiderül valami végső, érvényes törvény és igazság.

Nem elhanyagolható, hogy a klasszikus művészettörténeten iskolázott generáció tagja volt, motivikus és stílusbeli párhuzamokra és lineáris narratívák konstruálására kihegyezett figyelemmel, s egyúttal azzal a morális küldetésstudattal, amely a második világháború utáni modern művészet feltérképezésére és a felejtésből való kimentésére sarkallta. Ezt a vállalt feladatot meghosszabbítva állt a kortárs művészet szolgálatába is, és működött közre kiállítások megrendezésében, dokumentálásában, írt tanulmányokat és katalógus-esszéket kortársai

műveiről. Ez a szerepe annál is figyelemre méltóbb, mert a művészettörténet klasszikus tudománya a kortárs művészetet a zszurnalisztikához utalta, s éppen Szabó Júlia generációja kezdte emancipálni, azzal a komolysággal és történeti perspektívával értelmezni, mint bármelyik klasszikus kor művészetét.

Az értékmentés, az eltűnőfélben lévő, esetleg elsikkadó művekre irányított figyelem Szabó Júlia egyik fő gesztusa volt munkássága során, mert sok pályatársával együtt rá kellett ébrednie, hogy a magyar művészet története „lukas”: egész életművek, sőt irányzatok hiányoznak belőle. Tanulmányokat szentelt többé-kevésbé ismeretlen művészeknek Benedek Pétertől Gedő Ilkáiig, Schadl Jánostól Kepes Éváig, akiket értékesnek, a már kanonizált művészekkel legalábbis egyenrangúnak tartott, és fontosnak találta, hogy ne hulljanak ki a magyar művészet történetéből. Tudta volt, hogy a művészettörténész a kollektív emlékezet egyik formálója, s ezért felelős is a létrejövő kulturális narratíváért. Ezért különösen sajnálatos, hogy nem érte meg a Nyolcak korábban lappangó művekkel feldúsított visszatérését a magyar művészet-történetbe, és 2004-ben bekövetkezett halála után nem láthatott sok jelentős kiállítást.

A kötet részletes képet ad sokirányú érdeklődéséről és, mint a cím is jelzi, utazásairól. Szabó Júlia fáradhatatlannak tűnt abban, hogy elzarándokoljon minden kis- és nagyvárosba vagy félreeső helyekre, ahol meg akart nézni egy művet vagy kiállítást. Nagyon sokszor hatalmas utakat tett meg gyalog a világ legkülönbözőbb pontjain: nemigen könnyítette meg magának ezeket a látogatásokat. Maga az út, a gyalogút talán a felkészülés része is volt, kötelesség, a találkozáshoz tartozó munka.

Jól látta, hogy a modernizmus gyökerei a XIX. századba nyúlnak vissza, és ezt a korszakot sok oldalról tanulmányozta. Az antikvitás mint tematikus elem az évszázad magyar festészetében, Markó Károly dilemmája a történeti és a tájfestés – illetve a „történeti táj” (141. old.) között, Mednyánszky, Székely Bertalan vagy Orlai Petrich Soma a XIX. század

más-más felületeit jelentette számára. Modernitás előtti, de a modernitás egyes elemeit már hordozó motivikus és festői felfogásokat és gyakorlatot.

Egyetemi szakdolgozatának a tárgya Derkovits Gyula grafikus munkássága volt. Két 1964-ben írt Derkovits-tanulmány és egy 1968-as előadás szövege jelzi a kötetben, hogy Derkovits stilisztikailag és technikáit illetően alaposan elemzett műveiben a társadalmi változást, végső soron forradalmat akaró művész hangját hallotta meg. Csupa áthallás, a szakmai korrektség mellett és mögött a hatvanas évek kódolt nyelvén elmondott, a művészettörténeti tanulmány műfajába rejtett utalás napjainak, a hatvanas évek második felének társadalmi és politikai realitásaira. „Derkovits lendületes, szinte zenei ritmusú kompozíciója, balladai hangjával, tiszta, nagy formáival a tragédia katarziszt ébreszti a nézőben”, írja az *1514* című Dózsa-sorozatról (375. old.), érzelmileg nagyon valószínűen az 1956-os tragédiára hangolva. Derkovits művészete nagyon alkalmas tárgya volt a Kádár-korszak jellegzetes kettős látásának és nyelvhasználatának, mivel Derkovits helyet kapott a hivatalos művészet kánonjában, műveinek expresszív ereje, az 1514-es parasztlázadást 1928–29-ben aktualizáló gesztusa további aktualizálásra hívott fel, amit Szabó Júlia Adyhoz éppúgy köt, mint ahhoz, hogy a Derkovits-hoz hasonló „emigránsok a húszas években még parázsló közep-európai forradalmak hatására reménykedtek a közeli magyar proletárforradalomban” (385. old.). Így Derkovits gondolati és művészeti radikalizmusa egyenesen vezetett tovább a magyar avantgárd és aktivizmus tanulmányozásához és feldolgozásához, ami Szabó Júlia életművének talán legjelentősebb és legizgalmasabb fejezete – s amelynek a jelennek szóló üzeneteit is értette.

Az elsők között volt, akik felkutatják és visszahozták a művészettörténész szakmai köztudatba – és ezen keresztül a magyar közgondolkodásba és kulturális emlékezetbe – a magyar avantgárd művészetet. Körner Évával, Passuth Krisztinával és Perneczky Gézával – s még sok más művészettörténésszel és kritikussal együtt –

felismerték egyrészt a tízes–húszas évek progresszív magyar művészetének értékét és jelentőségét, másrészt azt a történelmi lehetőséget, hogy ez a művészet tematizálható az éppen adott politikai és kultúrpolitikai térben. Ez nem volt magától értetődő, mivel az absztrakció és az alternatív baloldaliság a tilos kulturális tételek listáján szerepelt. Mégis, a hatvanas évek második felének fellazuló ideológiai fegyelme kedvező alkalmat jelentett a mindig ellenzéki magyar szociáldemokrata művész, Kassák Lajos életművének megvilágítására. Kassák haláláig, 1967 nyaráig ellentmondásos jelenség volt a hivatalos magyar kultúra számára, s ennek megfelelően egyazon évben vonták meg életműkiállítása anyagi támogatását, és részesítették Kossuth-díjban. Kassák és köre és a korszak nemzetközi kontextusában szemlélt kora XX. századi magyar progresszív művészet kitüntetett tárgya volt Szabó Júlia kutatásainak.

Kassák ellentmondásos, jelentékeny és sok vonatkozásban egyedülálló figurája vonzotta is, érdekelte is, hiszen ő volt a kulcs a tízes évek és a két háború közötti korszak magyar avantgárd művészetéhez. 1966-ban még azt írhatta le, hogy „feldolgozásra, kutatásra vár a sokoldalú nagy szervező, író és művész, [...] Kassák Lajos képzőművészeti munkássága” (268. old.). Ma ez a mondat a távolságot jelzi a jelen és Szabó Júlia pályakezdésének ideje között, és azt, mennyire a kezdetén állt még ő is annak a munkának, amelyet részben éppen ő végzett el, s amely azóta terjedelmes Kassák-irodalmat hozott létre, ami bőségesen tárgyalva kiterjedt képzőművészeti munkásságára is.

De többről és másról is szó volt a hetvenes évek elején, mint egyszerű művészettörténeti kutatómunkáról. A magyar avantgárd olyan alternatív, utópikus, a kurrens politikához képest szabadabb és képzeletgazdagabb baloldali társadalmi nézeteket képviselt és jelenített meg a művészetben és a művészeti irodalomban, amelyek kellemetlenek voltak ugyan a hivatalos kultúrpolitikának, de a hatvanas évek végén, a hetvenes évek elején a magyar művészetben és művészettörténetben is hirtelen jelen idejűvé váltak. Nem

lehetett többé elhallgatni őket. Új helyzet állt elő, amelyben legalábbis a politikai erők egy éppen reményeket keltő csoportjának hatására nem volt kívánatos az ilyen ellenzéki, újbaloldal-közeli szemlélet teljes kiiktatása. Különös, egyedülálló, rövid időszak volt az, amelyben Szabó Júlia magyar aktivizmussal foglalkozó – a jelen kötetben nagyszerűen reprezentált – tanulmányainak nagy része megjelent. A „reformkommunizmus” hatvanas évek végi ígéretének, a kultúra valamelyes liberalizálásának, a prágai megújulás példájának az ideje volt ez, amikor már az NDK-ban is a szovjet-országi avantgárdot feldolgozó, a Szovjetunióban még tilos könyvek láttak napvilágot. Magyarországon ez a szabadabb korszak nem is ért véget a prágai refomszocializmus 1968. augusztusi leverésével: a relatív liberalizálásnak csak az 1972 novemberében hozott párthatározat vetett véget, amely kategorikusan visszahozta a keményvonalas, moszkvabarát politikát, de még ez sem feltétlenül érintette a már folyamatban lévő, kiadásra váró művészettörténeti cikkeket és könyveket, hiszen azok amúgy sem álltak a kultúrpolitika figyelmének középpontjában.

Soha máskor nem jelenhettek volna meg Szabó Júliának a magyar aktivizmus történetét feltáró könyvei és tanulmányai, mint épp ezekben az években.

A jelen kötet *Magyar aktivizmus* című blokkja a magyar avantgárdot módszeresen, részletesen feltérképező cikkeket tartalmaz. Először is azt látjuk, hogy Szabó Júlia, valószínűleg elsőként, sorra vette azokat a nemzetközi kiállításokat, amelyeket a magyar közönség Budapesten láthatott a XX. század elején. Nemcsak arról ír, hogy a Párizsba és Münchenbe utazó magyar festők mit tanultak külföldön, hanem az írásai megjelenésekor még nemigen ismert azon művészeti események soráról ugyancsak, amelyeken itthon lehettek jelen nemcsak a művészek, hanem a kortárs művészet iránt érdeklődő budapestiek is. Olyan pillanatot tapint ki, amikor a magyar és a nemzetközi művészet és művészeti élet egy hullámhosszon volt. A korábbi, már 1903-tól kezdve többé-kevésbé rendszeres nem-

zetközi kiállítások után kimagasló esemény volt a Nemzeti Szalonban 1913 január–februárjában megrendezett *Futuristák és expresszionisták* című kiállítás, amelyet nyáron a Művészház *Posztimpressionizmus* kiállítása követett – egyazon évben a berlini *Erste deutsche Herbstsalon*mal és a New York-i *Armory Show*-val. Lényeges volt felmutatni ezt az egyidejűséget: hogy volt egy pillanat az első világháború előtt, amikor – bármilyen értetlenül fogadta is a budapesti közönség az olasz futurizmus és a német expresszionizmus bemutatkozását – a modernitást tekintve a magyar főváros nem maradt el a világ fontos művészeti központjaitól. Szabó Júliának és egész generációjának talán nem egészen tudatosított célja volt ennek az állapotnak a visszaállítása.

Ugyancsak lényeges, hogy Szabó Júlia követte a nemzetközi avantgárd fordulatot a 1920-as évek Európájában, és a magyar avantgárd kibontakozását, különösen az 1920–1926-os bécsi emigráció alatt, mint ennek a tágabb nemzetközi mozgalomnak az integráns részét vizsgálta. Kutatta a szétszóródó magyar avantgárd orosz kapcsolatait, Kassák és Liszickij alkalmankénti együttműködésétől a Moszkvába emigrált Mácza Jánosig, akit többször is meglátogattott és meginterjúvált, és áttekintette a forrásokat, ahonnan a bécsi és berlini magyarok informálódhattak az új szovjet-országi művészeti fejleményekről.

Mindez, kollégái kutatásaival és publikációival együtt, új fényben mutatta meg a két világháború közötti korszak magyar művészetét és művészeti irodalmát, amely a nemzetközi szintereken sokkal ismertebb és jelentékenyebb volt, és sokkal inkább része a korszak nemzetközi irányzatainak, mint ahogy azt addig a magyar művészettörténet-írás számon tartotta. Túl a ma már evidenciának számító orosz kapcsolatokon, Szabó Júlia felveti és alátámasztja, hogy Gulácsy Lajost az olasz futurizmus, különösen Luigi Russolo és Giacomo Balla egyes művei is ihlették „különböző térbeli és időbeli szintek, a belső és külső világ többdimenziós egységének megteremtése”-ben (229. old.), bár, mint a *Futurizmus Magyarországon* című

cikkében kifejti, mind a magyar irodalmárok, mind a művészek nagyrészt félreértették az olasz futurizmust, legfeljebb egyes vonásait vették át, az egész radikalizmusa nélkül.

A modern és a kortárs művészetrel foglalkozó magyar művészettörténeti irodalom két, többé-kevésbé elkülöníthető műfajra oszlik: a minél pontosabb leírásra és tényközlésre szorító, szakmailag csak ellenőrizhető, tárgyyszerű adatokkal operáló, esztétikai elemzésekben is egzakt-ságra törekvő megközelítésre, és az empatikus, a műveket érzelmileg is intenzíven átélő, s ezt az átélést szubjektív módon leíró interpretációkra. Szabó Júlia többnyire az elsőt művelte, de olykor kirándult a másodikba, és ilyenkor megosztja olvasójával személyes sejtéseit és a művekkel kapcsolatos, az adatolható ismereteken túlmenő érzéseit, gondolatait, de ezek sosem kerülnek túlsúlyba: a jelen kötet lapjairól Szabó Júlia következetesen korrekta és egyúttal érzékeny tudósként lép elénk.

FORGÁCS ÉVA

Gilles Deleuze: Francis Bacon – Az érzet logikája

Ford. Seregi Tamás. *Atlantisz, Bp.*, 2014. 178 old., 3995 Ft

Deleuze könyve Francis Bacon festményeiről szól. Közben az észlelésről, az érzetről beszél. A testről. Az emberi testről. De valójában egyetlen tárgya van: az *allotropia* (53. old.). Bacon az allotrópia festője. Ahogyan Deleuze számára maga az észlelés, az érzet is „allotropikus”. Az emberi test is egy allotrópia. *Mais qu'est-ce que l'allotropie? Az allotrópia az a kémiai jelenség, hogy bizonyos elemeknek a külső körülmények (például nyomás vagy hőmérséklet-változás) hatására eltérő molekula- vagy kristályszerkezetű módosulatai keletkeznek. Ilyen allotróp módosulata a grafit és a gyémánt, az oxigén és az ózon stb. A legfontosabb ipari alkalmazása a kohászatban az acél előállítás, a vas edzése során előálló változás.*

A görög *allosz* (más, több) és *troposz* (mód, jelleg, fordulat) szavak összetételéből előálló szakkifejezés.

Ha megnézzük Bacon festményeit, többnyire emberi testeket látunk rajtuk. Eltorzult testeket. A lehető legképtelenebb pozíciókban kifacsarodott, szétkenődő, elfolyó testeket. Felbomló, szétrobbanó testeket. Testfoszlányokat. Az át-alakulás, a mássá válás szenvedését és kínját. Amikor már: „Nincs száj. Nincs nyelv. Nincsenek fogak. Nincs gége. Nincs nyelőcső. Nincs gyomor. Nincs has. Nincs végbél” – idézi Deleuze Artaud-t (53. old.). Az allotrópia pillanata ez. Az átmenet. Amikor már nincs vas, de még nincs acél, amikor már nincs grafit, de még nincs gyémánt. A már nem ember. Még nem hús. A láthatatlan, sehol-sincs pillanat. A vas és az acél közötti, a grafit és a gyémánt közötti állapot. Amikor megváltozik az anyagszerkezet. Amikor az élő élettelené lesz. A humanitás biológikuma a szervesen kémia halott anyagiságává válik. Deorganizálódik.

A Bacon-festményeken feltűnő emberi „Alak” nem jelenít meg, nem reprezentál semmit. Sem nem „figuratív”, sem nem „illusztratív”, sem nem „narratív” reprezentáció. Nem leképezés. Magán a festményen, a festményben történik valami. A kép egy „esemény” előállása (23. old.). Olyan „újfajta viszonyok” állnak elő a képen, amelyek – hangsúlyozza Deleuze – már nem „értelemmel felfogható viszonyok” (13. old.): aszignifikatív, „jelentés nélküli” (*asignifiant*) viszonyok (14. old.). Ez az újfajta viszony az illokalizáció, avagy „delokalizáció” (34. old.). Az allotrópia. A kép maga a delokalizáció eseménye. Az allotrópia megtörténe. A „deformáció” (29. old.). Az emberi alak de-formációja, de-humanizációja. Elállatiasodása. A test de-lokalizációja, felbomlása, szétfolyása, szétesése a mozgásban. Deorganizációja. Életlen hússá, anyaggá válása. A hús leválása a csonttól. Ugyanakkor a baconi Alak különös – ironikus – módon sportot űz mindebből: „egyedülálló atlétizmusról tesz tanúbizonyosságot” – írja Deleuze (22. old.). Nem pusztán felcsavarodik, kifacsarodik, de mindezt önmaga körül, a saját körvonalainak tornaszerezen teszi: „a hely, a

körvonal válik tornaszerré az Alaknak a síkon végzett gimnasztikai gyakorlata számára.” (23. old.) Az alak mintegy edzi magát. Mazochista élvezettel saját magát hajtogatja, nyomja, préseli. Acélosítja. Szó szerint át-alakítja. Vagyis Deleuze értelmezésében a festmény tere az illokalitás, az allotrópia tere, a kohó belseje. A Szahara minden formát elmosó szele, a tenger minden sziklát erodáló hullámmása (35., 38–39. old.), ahol a szubjektum „homokká”, „porrá” vagy épp „vízcseppé” lesz.

Meggyőződésem, hogy teljesen félreértjük a Deleuze által mondottakat, ha pusztán a dekonstrukciót vagy a dezorganizációt olvassuk ki belőle. Deleuze nem véletlenül beszél allotrópiáról. Az jóval több, mint egy hasonlat. Amikor az erózió hatására a szikla belezuhan az óceánba, nem csupán megsemmisül, de kisebb darabokban tovább is él. Sőt egyáltalán nem semmisül meg. Mindössze átstrukturálódik. Olyan kisebb kövekké, kavicsokká változik át, amelyek már sokkal jobban ellenállnak a tenger hullámainak. Megedződve újjászületik. Mint a számtalanszor újraolvasott, felmelegített-lehűtött, hajlított, kovácsolt, hengerelt vas, az acél. Az allotropikus átalakulás nem csupán valaminek a dekonstrukciója (a szikláé, a vasé), de egy másik, új struktúra, rend rekonstrukciója is (a kavicsé, az acélé). Metamorfózis. Túl-élés. Relokalizáció. Repetíció. Persze sohasem lesz újra szikla a kavicsokból, ahogyan már ember sem többé a baconi Alakból, de az mégsem tűnik el nyomtalanul. Nem válik semmissé. Vagyis a festmény tere, az illokalitás, az allotrópia tere egyben a metamorfózis, az újjászületés, a túlélés, a relokalizáció tere is. Nem a lét tiszta negációja, sokkal inkább egy máslet „affirmációja”. A kavics és az acél igenlése. A kavicsként újjászülető szikla, az acélként újjászülető vas létmódja. Dionüszoszi lét. (Ehhez l. még: Gilles Deleuze: *Nietzsche és a filozófia*. Gond-Holnap, Debrecen-Bp., 1999.; uő: *Différence et répétition*. PUF, Paris, 1968.)

Ugyanakkor Deleuze olvasatában az allotrópia nem csupán a festményt jellemzi. Egyáltalán nem tiszta esztétikai vagy festészetelméleti probléma, hanem magának az észlelésnek a leírá-