

séges, ennek rendelhető alá a mű, legyen az vers, regény vagy értekezés. Az évtized második felében pedig felelevenítette a vallási kultúra legősibb irodalmi műfajait, a zsoltárt, a parabolát, a tanítást és a bibliai parafrázist. E műveinek legvitatottabb jegye az avantgárd után szokatlannak ható „fentebb stl”, a rituális nyelv, amelyet Miłosz később a Biblia fordításával próbál tökéletesíteni.

A „fentebb stl” erejét azonban a mögötte álló tekintély, az egyház, az udvar adja. De ebben a kérdésben mintha Miłosz kissé következelenne. Az irodalmi presztízst hajlamos néha nagyon is e világi tekintélyekkel erősíteni. A rituális nyelvre épülő, az évezredek konvenciók súlyával számoló líra képes kifejezni a költői hírnév utáni vágyat, de ugyanez a prózában már néha hamisan cseng. Naplója elején például korábbi jegyzeteiből idéz, Singerrel hasonlítja össze magát, majd fejtegetéseit a következőképp zárja: „Singer ugyanolyan viszonyban áll a házsid ortodoxiával, mint én az ortodox katolicizmussal. Valószínűleg ezért érzem közelebb Singert bármelyik más élő lengyel vagy amerikai prózatrónál. Nobel-díj két elidegenedett trónak.” (15. o.)

A naplóban persze más témák is szerepelnek. Miłosz gyakran ír az amerikai egyetemeken tartott felolvasóestjeiről, az élőszóban megjelenő költészet szépségeiről. Ez a fajta szereplés egyre inkább kiszorul az európai irodalmi életből.

A jelen azonban, néha egészen meglepő módon, felidézi Miłosz súlyos történelmi tapasztalatait. Bertolucci *AZ UTOLSÓ CSÁSZÁR* című filmjéről azt írja, hogy „a börtönpedagógia jótekhony hatásáról szól, amely még az egykori császárból és kollaboránsból is képes évtizedes agymosás útján erényes állampolgárt képezni” (159. o.), de még hawaii útján is csak egy nyelvet és identitását elvesztett, turistalátványossággá züllött kultúra kopár díszeit látja.

Az emigránsirodalmat az emlékezet és a múlt élte. *Toredékek*, „képek a fuldokló tudatában” (110. o.) De az emigráns nemcsak időben, térben is távol van a múltjától. Miłosz naplójának tán legkeserűbb sorai litván szülőföldjéről, a vilnai diákéveknél is régebbi múlt szinteréről, *AZ ISSA VÖLGYÉ*-ben megjelenített gyermekkori világ pusztulásáról szólnak: „Ott nagy vegyi üzemeket építettek, amelyek megmérgezzék az egész környéket. A friss tej nem iható, a zöldségek nem ehetőek. Magas a kén-dioxid

és a nitrogén-oxid koncentrációja, ez okozza az ún. »savas eső«. A Niewiaza folyóban már nincs semmi élet. Ez csak egy folyékony sárral teli meder...” (267. o.)

Miłosz naplójának leggyakoribb témája maga a lengyel irodalom. Egy helyen Donald Davie-re hivatkozik, aki szerint Zbigniew Herbert ironikus költészete iránt azért fogékonyak az angolok, mert a háború után Anglia szerepe Amerikához képest másodlagos, ez pedig emlékeztet a lengyelek Oroszország mellett elfoglalt helyére. Itt olvasható az a magától érteltődő kijelentés, hogy „a lengyel irodalom ma már világirodalom” (229. o.). Ez a félmondat számomra pontosabban fejezi ki a lengyel irodalom s benne Miłosz költészetének jelentőségét, mint a „kelet”, a „közép” és az „európai” szavak bármely kombinációja.

Pálfalvi Lajos

SZÁRAZ SZEMMEL

György Péter–Pataki Gábor: *Az Európai Iskola és az Elvont Művészek Csoportja*
Corvina, Budapest, 1990

215 oldal, 20 színes és 256 fekete-fehér képpel
Ára nincs feltüntetve. (Előfizetőknek 1600 Ft, bolti ára 2500 Ft)

Az 1945 és 1948/49 közötti évek magyar művészetének a története úgyszólván megírhatatlan. Lehetetlen ugyanis megírni három év – még ha három ilyen történelmileg markánsan elkülönülő évről van is szó – magyar művészet- és kultúratörténetét, amíg a megelőző és a következő évek művészettörténete végig gondolatlan a maga folyamatosságában. Utoljára Fülep Lajos (*MAGYAR MŰVÉSZET*, 1922) és Kállai Ernő (*ÚJ MAGYAR PIKTÚRA*, 1926) írtak összefüggő magyar művészettörténetet úgy, hogy megnevezték és jellemezték a szerintük legfontosabb kortárs tendenciákat, formai jegyeket és művészeket. Értéktételeik néhány ponton találkoznak ugyan, írásaik azonban két különböző szemléletet közvetítenek, így természetesen fogalomkészletük is különböző. Fülep a magyar művészet sajátos küldetéséből indul ki, kulcsfogalma a

nemzeti jelleg, Kállai pedig, szorosabban a művekhez kötődve, egy általa fabrikált találó kifejezéssel *szerkezetes naturalizmus*ként írja le a magyar képzőművészet legjellemzőbb vonását. Az ő könyve óta, tehát hatvanöt éve ilyen típusú könyv nem született, s a folyamatos művészettörténet-írásnak ez a hiánya okozza, hogy máig sincsen olyan szókészlet vagy legalábbis néhány alapfogalom, amely kifejezetten a magyar képzőművészet leírására volna használatos.

Írtak ugyan azóta is kitűnő tanulmányokat a magyar művészet egyes epizódjairól vagy szereplőiről, sőt a tényvázlat is megjelenik az MTA Művészettörténeti Kutatócsoportja által összeállított *MAGYAR MŰVÉSZET A KÉT VILÁGHÁBORÚ KÖZÖTT* című kötetben és Németh Lajos *MODERN MAGYAR MŰVÉSZET*-ében – száz év alatt mégsem sikerült odáig jutni, hogy egy művészettörténeti vagy kritikai írás olvasója minden nehézség nélkül tájékozódhassék a magyar művészetben. Míg Radnóti Miklós neve minden különösebb magyarázat nélkül tájékozódási pontot jelöl egy irodalomról szóló szövegben, Farkas Istvánt részletesen be kellene mutatni, ha valaki analógiaként meg akarná említeni, és nem alaptalanul éreznek magyarázkodási kényszert a művészeti írók Czöbel, Egry vagy Vajda Lajos említésekor sem.

Az *EURÓPAI ISKOLA* című kötet kapcsán szembe kell nézni tehát azzal, hogy eleve bénító, dadogásra vagy pontatlanságra kényszerítő körülmény az, hogy nincsen saját terminológiánk. Ezért vagy olyan fogalomrendszert kell használni, olyan sémákba illesztve kell beszélni a magyar művészetről, amelyek pusztán jelenléte erősen megterheli a szöveget (és kérdés, nem fárad-e ki az olvasó, mire a voltaképpeni tárgyhoz ér); vagy egészen új terminológiát kell feltalálni és bevezetni, s azt nem kevésbé fáradságosan kifejteni, mielőtt a szerző használni kezdi. György Péter és Patáki Gábor annyiban igyekeznek a két módszert kombinálni, amennyiben az adott kifejezéseket megpróbálják tárgyukhoz igazítani, s bár írásuk általános visszafogottságának köszönhetően ez nagyjából „működik”, néhol, amikor a sajátosan magyar jelenségeket pontosan akarják jellemezni ezzel a fogalomkészlettel, ilyen kifejezésekre jutnak, mint „*szürrealizáló individuális expresszivitás*” (63. o.),

amely nem éppen követhetetlen ugyan, de egyértelműen jelzi: a nyugat-európai művészettörténet fogalmai nem mindig átszabhatók úgy, hogy pontosan és áttetszően fedjék a magyar művészet sokszor tőlük egészen független és különböző alkotásait.

György Péter és Patáki Gábor könyve így mindenekelőtt, pusztán létével erre a nagy hiányra hívja fel a figyelmet, valamint arra, hogy a tények tekintetében sincsen pontosan vezetett magyar művészettörténeti krónika. Könyvükben jó néhány olyan névvel és művel találkozunk, amelyek mindeddig sehol sem szerepeltek. Ezzel függ össze a kötet egyik értéke: hogy a szerzők alapos kutatómunkával összegyűjtötték ennek a korszaknak, ennek a csoportnak azokat a tárgyi és az *oral history* körébe tartozó emlékeit, melyeket néhány év múlva már nem lehetne megszerezni. Ezzel a megmentő-megőrző gesztussal a történetész kötelességét tették: elstietett értékelések helyett adatokat, dokumentumokat és műveket kutattak fel, és hozzájárultak, hogy az elfelejtett, elhallgatott vagy soha nem is ismert művek és gondolatok nyilvánosságra kerüljenek – oda, ahová alkotóik szánták őket.

Az Európai Iskola történetének egyik, egyébként szervesen a magyar művészet történetébe illő vonása, hogy nem nyilvánosan terjedt, hanem a művészek családi és baráti körén belül, illetve abból kiindulva egy meglehetősen szeszélyesen változó sugarú körben. Mire a már csak életkoruknál fogva is elfogulatannak tekinthető szerzők a közelébe kerültek, legendák és ellenlegendák, adott és kapott sebek, rivalizálások, szakmai és emberi féltékenységek, barátságok és szerelmek, hűségek és árulások olyan finom szálakból szőtt hálójával találták magukat szembe, amely a legfinomabb érintésre is szakadással fenyeget. Mivel pedig e háló maga az Európai Iskola története és sorsa, szövedékének megsértése nélkül kellett a mögötte rejlő tényeket – műveket és eseményeket – kibontani, s ehhez nemcsak a szerzők nagyfokú önfegyelmére volt szükség, hanem a feltehetően eredetileg nagyratörőbb szándékok mérseklésére is. Valószínűleg be kellett látniuk, hogy minden olyan gesztus, amely túlmutat a tényeken, illetve sorba rakásukon, azonnal félrevinné vállalkozásukat: ha ugyanis állást

foglalnak valamely tendencia mellett, egyáltalán személyek mellé is állnak, szükségképpen más személyek és tendenciák ellen fordulva. Mindez nem fenyegetne pusztítással, ha egy-egy erősebb tónusú vélemény összevethető volna már korábban elhangzott, ugyanazt a művészt vagy irányzatot más szempontból, másként értékelő álláspontokkal. Így azonban saját munkájukat is lerombolnák, ha mindjárt az első bemutatásnál mondjuk közép-szerűnek neveznék Bíró Iván szobrait, vagy Míró-képek utánérzéseinek tekintenek Zemplényi Magda nemrég előkerült, újságpapírra készített festményeit. Egyébként is minden, ami előkerült, töredék: lehetséges, hogy sokkal jobb, lehet, hogy gyengébb művek állnak mögöttük. Csak helyeselhető, hogy a legtöbb esetben a szerzők a műveknek és a dokumentumoknak egyaránt a *történelmi érték* voltára helyezik a hangsúlyt.

Az Európai Iskola hajszálfinom hálója azért is érintésvesszős, mert magasfeszültségű. Májig jóvá nem tett száműzésük a magyar művészetből, egész életükön át tartó erkölcsi és anyagi kismizmizettségük a magyar kultúra temetetlen halottjává teszi ezt a csoportot. Innen minden (jogos) érzékenység és belterjesség. Azóta, hogy a Rákosi titkárságáról érkezett piros pecsétetes levél végképp értésükre adta, hogy nemkívánatosak és fölöslegesek, nem volt, aki megkövesse őket életük és művészetük befagyasztásáért, föld alá kényszerítéséért. Legtöbbjük a három T korszakában is csak a megúrtságig vihette. 1945 és 1948/49 közötti műveik összessége egy torzóban maradt, szabad, cenzúramentes Magyarország legpontosabb: torzóban maradt művészi emlékműve, vizuális lenyomata.

Ezt nem szabad elfelejteni, ugyanakkor ez nem lehet művészi értékelésük tényezője. Ami történt, *jóvátehetetlen*. Sem jelenlétüket, sem annak lehetséges hatásait, sem a magyar képzőművészet legalább 1945-től számított folyamatosságát nem lehet visszahozni. Ugyanakkor a történéznek, hogy Petrit idézem pontatlanul, szárazon kell tartania a szemét, mert nézni akar vele.

*

A szerzők az Európai Iskola sorsának tragédiája ellenére tárgyyszerűek tudnak maradni, anélkül hogy ez hideg professzionalizmussá

vagy érzéketlen pozitívizmussá válna. Ugyanakkor, túllépve a megszokott magyar monográfiaszokásokon, nem elégednek meg a szigorúan esztétikai adatokkal, az egyes művészek és művek között kimutatható kapcsolatok, hatások leírásával, hanem kiterjesztik figyelmüket a korszak irodalmára, sajtójára és gondolkodására is.

A kötet felvázolja az 1945-ben megalakult laza művészi csoportosulást, az Európai Iskola gyökereit, a benne jelentkező irányok előtörténetét: Kassák körét és a szentendrei festőket s az itt megfogalmazódó törekvéseket. Ezzel jelzik, hogy ha Kassákkal nem volt is konfliktusmentes a kapcsolatuk, az Európai Iskola végső soron a magyar avantgárd kezdeteitől eredeztethető: innen fakad internacionalizmusa és az egységes európai kultúrába vetett hite (ez a motívum, úgy látszik, harminc-nyolcvan évenként ismétlődik a térségben). A szerzők ezután végigviszik az olvasót az Európai Iskola kiállításain, megemlítik kiadványaikat, vitaestjeiket, kitérnek az absztrakt festők kiválására és új csoporttá szerveződésére (Elvont Művészek Csoportja, később: a „Galéria a 4 Villágtájhoz” művészei), tevékenységük sajtóvisszhangjára, majd röviden elméleteikre, programjaikra, közép-európai (elsősorban cseh) kapcsolataikra, francia barátaikra, és számos mű megdedzésével bemutatják művészetüket. Végül az ELVESZETT NEMZEDÉK című fejezetben a csoport kényszerű visszavonulásáról és széthullásáról számolnak be. A szikárrá faragott történetírás után dokumentumanyag következik, amely kommentár nélkül tudósít a korszak művészeti életének hétköznapjairól. Kiállítás-megnyitók szövegei, mindaddig ismeretlen levelek, katalóguselőszó-részletek és tanulmánytöredékek adnak képet stílusukról, a korszak atmoszférájáról és egyes eseményekről. A szerzők a korabeli sajtóból is közreadnak egy válogatást, majd kiállításjegyzékkel és bibliográfiával kísért életrajzok következnek, az Európai Iskola fiataljainak névsora és a képanyag.

Az Európai Iskola történetének megírása nagyon régóta esedékes volt. Elsősorban azért, amit ez a kötet teljesít: hogy egyáltalán hozzáférhető legyen a története és programja. Ez a történet azonban nagyon sok olyan kér-

dést is óhatatlanul felszínre hoz, amelynek részletesebb megválaszolását vagy elemzését szívesen láttam volna ebben a könyvben.

Valóban elveszett-e ez a nemzedék? Jelentheti-e a politika uralta kulturális életben való teljes ellehetetlenülés a tényleges elvesztséget? A történeutárral ellentétben a művészet megőrizte folyamatosságát: Kállai Ernő már 1948-ban azért állította ki Czóbel, Egy és Márfy műveit a fiatalabb generáció képeivel együtt, mert nyilvánvaló volt, milyen erős hatással voltak a fiatalokra; a HATVANAS ÉVEK kiállításon nemrégiben pedig azt is láthattuk, amit korábban csak tudtunk, hogy Vajda, Martyn, Korniss, Gyarmathy, Veszelszky és elsősorban Kassák milyen világosan követhető nyomokat hagytak maguk után az újabb nemzedékek festői szemléletében és formavilágában.

Van egy pontja az Európai Iskola történetének, ahol sajnálom, hogy a szerzők megmaradtak a tények rögzítésénél, s ez az absztraktok, az „elvonat művészek” kiválása a csoportból. Elkülönülésük nyilvánvalóvá tette, hogy a „szürrealista” és az „absztrakt” csoportok alakjában nem egyszerűen két, egymástól képi látásmódban és fogalmazásban különböző felfogás, hanem két radikálisan különböző, az európai festészeten régóta párhuzamosan egymás mellett élő szemlélet jelenléte vált nyilvánvalóvá Magyarországon is. (Kállai Ernő már 1930-ban megrendezte Berlinben a VISION UND FORMGESETZ – LÁTOMÁS ÉS FORMATÖRVÉNY – című kiállítást, amely e két szemlélet jegyében készült, egyaránt érvényes műveket mutatva be.)

Az egyik pólus a szürrealizmus felé közelít, de itt meg kell jegyezni, hogy a művészek közül senki sem képviselte a szürrealizmust olyan tudatosan, mint a csoport ideológusai: Mezei Árpád, Pán Imre és Gegesi Kiss Pál. Ami magukat a művészeket illeti, György Péter és Pataki Gábor árnyaltan és érzékenyen jellemzik a szürrealizmushoz nemcsak távolról, de egyúttal sajátos irányból való közelítésüket, amikor megfogalmazzák, hogy Vajda és Korniss magatartásán keresztül „Bán Béla, Fekete Nagy Béla, Bálint Endre, Szántó Piroshka, Vajda Júlia számára érzelhetővé vált egy koherens, világhépteremtő szándékot mutató festészet lehetősége”, s hogy „A nem elbeszélő jellegű, tömör, nem csupán a konstruktívizmus fegyelmén

alapuló, hanem a szürrealista sejtéseknek is teret engedő művészet olyan példázattá lett, mely festői magatartásuk alapjául szolgált”. (11. o.) Nagyon pontosan látják, hogy itt elsősorban magatartásról és olyan festői lehetőségek kereséséről van szó, amelyek a kassáki elveknél tágabb teret adnak a nehezen definiálható, de bizonyosságként megtapasztalt élményeknek. Mindez azonban sokkal közelebb marad a Kállai által látomásosnak nevezett festészethez, mint a spekulatív, a motívumok asszociációs körét sokszor kiszámító szürrealista kompozíciós módszerhez, amely sokszor mechanikusan aprópénzre váltja Freud felismeréseit. Szívesen olvastam volna a szerzők véleményét a „szürrealista” festők és ideológusaik szellemi (úgy értem: műveikből levezethető) kapcsolatáról. Mezei és Pán ugyanis, bár hangadói voltak e csoportnak, nem a kép konkrét voltából, kézművestechnikai megoldásaiból indultak ki, mint a művész, sőt nem is igen foglalkoztak a műveknek ezzel a szférájával. Ok egy tág műveltség: filozófiai, pszichológiai, irodalmi olvasmányokon alapuló világlátást vetítettek a művekre, és azokat ebbe a világgépbe illesztették be. Valószínű, hogy írásaiknak merőben más akusztikája lehetett azokban az években, mint ma. A szellemi értékekre, európai kultúrára és műveltségre, széles látókörre kitéhezett művészek fülében megsokszorozott érvényességgel csendülhetett meg minden olyan ige, ami a tiszta szellemi értékre, kitágított dimenziókban való gondolkodásra utalt. Ezek a szövegek ma dilettantizmusukkal és felületességükkel riasztják el az olvasót, s a műveltségből merített mehökkentő önbizalmukkal taszítanak. André Breton 1921-ben rendezte meg az első, már szürrealistának nevezhető Max Ernst-kiállítást, s fedezte fel, ami Freudból az ő számukra hasznosítható, s azt kell látnunk, hogy Budapesten 1946–47-ben forradalmi aurája van a freudizmusnak és annak a felszabadultságnak, amit a szürrealizmus magyar ideológusai Freud nyomán megtalálni véltek. 1945-ben, Auschwitz után új filozófiát és többet: új hitet kerestek a művészek is. Pán Imre, Mezei Árpád, Gegesi Kiss Pál szavai ígéretesek lehettek: egy tágasabb, szabadabb új világ felé mutatnak, pontosan abba az irányba, amerre a művészek is tartottak; ez lehetett közösségük alapja.

Zavart érzelékek a kötetben az ideológusok: Mezei, Pán, Gegesi Kiss Pál, Kállai és Hamvas csoportosításában, egymáshoz való viszonyuk leírásában. A tények alapján egyértelműnek tűnik, hogy Kállai Ernő nemcsak barátságából tartott az absztraktok csoportjával, hanem azért, mert ő maga is a Mezeiékkel ellentétes pólust: a képzőművészeti alkotás konkrét tárgyként való felfogását képviselte.

Az Elvont Művészek Csoportjának is voltak elképzelései a művészet tisztázó, rendező képességéről és metafizikai dimenzióiról. Ők azonban mindenekelőtt magát a művet tartották szem előtt, mint tárgyat, kétdimenziós képet vagy háromdimenziós szobrot, amelynek konkrét törvényei vannak. Míg, mint a szerzők fogalmazznak, Pán Imre és Hamvas Béla absztrakción „*a pszichén túli értelem tiszta művészetét*” értették (46. o.), Kállai és az absztrakt festők a képet a sík vászonra felvitt színeknek és formáknak a festői érzék szerinti pontos kompozíciójaként fogták fel, és sem pszichén inneni, sem pszichén túli tartományokban nem gondolkodtak. Jó képeket akartak csinálni, és ebben elsősorban festői ösztönükre támaszkodtak. Együttal, elsősorban Kállai tevékenysége révén, szabadságharcot is folytattak, amelynek célja az absztrakt kompozíciók közérthetővé tétele és elfogadtatása volt. Ehhez akart Kállai a TER-MÉSZET REJTETT ARCA című kiállítással és annak katalógusszövegével minden érdeklődő számára segítséget nyújtani.

Ez az ismeretterjesztő szándék, a szélesebb közönség felé kinyújtott kéz végül is azonos gesztus volt Kállai és Mezei, Pán, Gegesi Kiss részéről. De míg az utóbbiak az egész európai történelmet és ötezer év keleti és európai vallás- és kultúrtörténetét igyekeztek harmincoldalnyi terjedelemben előadni, Kállai egy-egy tárgyra irányította a figyelmet, s egy félbevágott káposzta rajzosságából kiindulva kísérlete meg az absztrakt képek létjogát elismertetni és a természettel közös eredetüket igazolni.

A háború utáni évek magyar művészetében az a két pólus rajzolódott ki tisztán, amelyet Bernáth Aurél parlagi egyszerűséggel „*tudateredetű*”, illetve „*látásból származott*” művészetként írt le (38. o.), és egyes írásokból úgy tűnik, e művészetek ideológiái is vív-

ták a maguk csatáit. A legmarkánsabban intoleráns mű Hamvas Béla és Kemény Katalin FORRADALOM A MŰVÉSZETBEN című könyve, amelynek részletes ismertetése talán szintén árnyaltabbá tette volna a kötetben kialakuló korképet. Láttatta volna, hogy nemcsak külső veszély fenyegette a szabad magyar művészeti életet: a tekintély pozíciójára törés a művészeti életben belül is jelentkezett. Hamvasék könyve szinte teljes tárháza mindazoknak az ellentmondásoknak, szakmai felületességnek, elméleti kinyilatkoztatókedvnek – ám egyúttal találó meglátásoknak és érzékeny észrevételeknek is –, évezredek és kontinensek kultúráin átnyúló gesztusoknak, a más diszciplínákban való jártasság biztonságából megtett hajmeresztően dilettáns nézetek hangoztatásának, amelyek mind jellemzői voltak a korszaknak. A látótérnek erre a majdnem partatlanán tágitására a művészek egy csoportjának nyilván szüksége volt. Hamvasék hangvétele azonban azt is jelzi, hogy nem tűnnek ellenvéleményt, és már megfogalmazásaikkal elejét veszik minden vitának („*kétségtelen, hogy nincs a ZARANDOKLÁSNÁL szebb magyar kép*” – 58. o.). Értérendjük csúcán az „*igazságkereső*” művészek állnak – Csontváry, Derkovits, Gulácsy, Vajda –, amely álláspont nagyon termékeny lehet, de képtelenek akár választott szempontjukból is képeket elemezni, nem is tartják feladatuknak. Ez a könyv a szellem nevében diktatórikus hangot üt meg: ezzel is szemben állnak az absztrakt művészek, akik az individuális kifejezés tökéletesítésén dolgoznak, és képeik, ha nem is úgy, ahogyan Bernáth értette, látványeredetűek, amennyiben konkrét színek és formák határozzák meg őket, s nem elgondolások, filozófiák vagy víziók. „*Korniss alapélménye a ház*” – írják Hamvasék, pedig a ház annyit jelentett Kornissnak, mint Weöresnek a gyerekek, amikor gyerekeverseit írta: semmit. Amint egy nyilatkozata szerint Weöres nem a gyermekekre, hanem a ritmusokra, hangokra és a rímekre figyelve írta gyerekeverseit, úgy Korniss számára is téglatest és háromszög kombinációja volt a ház, s ehhez aligha van köze a Hamvasék által itt említett gyermekkori játékperiódusnak és babaháznak.

A képzőművészetet egy törekenyen tiszta szellemiség és távoli kultúrák princípiumai

felől értelmező nézetek és a kép vagy szobor tárgyi mivoltából kiinduló, de annál egyáltalában nem leragadó mesterember-szemlélet között előbb-utóbb talán el is mérgesedett volna a mélyülő ellentét. Ezek az elmaradt viták is a soha ki nem teljesedett lehetőségek között voltak, s éppen az Elvont Művészek kiválása jelzi azt a választóvonalat, amelynek a mentén a konfliktusok valószínűleg kiéleződtek volna. A művészek ide- vagy odatarozása egyáltalán nem volt egyértelmű: a két princípium azonban nagyon is elkülönült. A magyar kultúra jelentős veszteségei közé sorolom azt, hogy ez a csírázó polémia nem bontakozhatott ki. A hatalom, amely mindentajta nem szocreál kifejezésmódot egyszerűen betiltott, megvonta az álláspontok megfogalmazásának és ütköztetésének a lehetőségét is, s így a különböző szemléletek egymás mellett élése, a vita kultúrája ezúttal sem honosodhatott meg.

Az Európai Iskola azt a kérdést is felveti, létezett-e magyar szürrealizmus. Ezen a ponton is tanulságos lett volna, ha a szerzők túllepnek a tények feltárásán, annál is inkább, mivel maga a fogalom is legalább megközelítőleg tisztázásra szorul. Távolról sem kérek számon tőlük precíz meghatározást – ez talán nem is lehetséges, és definíciókat gyártani nem is feltétlenül szükséges. Viszont ők maguk is olyan sokféleképpen használják ezt a kifejezést, főnévi és jelzői alakjában is, hogy bizonytalanságot szül az olvasóban, mit is értenek rajta. „Szürrealizáló tendenciákról” beszélnek (77. o.), elsősorban Bán Béla, Anna Margit és Korniss művészetében. „Bán úgy reflektált a tiszta szürrealizmusra, mint a Kállai által interpretált bioromantikára” – írják –, de hát mi is a tiszta szürrealizmus? Ha van. (Zárójelben: egy másik terminológiai problémának látom a *bioromantika* kifejezés használatát, amelyet Kállai nem interpretált, hanem maga alkotott, és rajta kívül nem is használta senki. Ő maga világosan kifejtette, több helyen is, mit ért rajta, ezek az írások azonban alig ismertek, így e kifejezéssel a szerzőknek óvatosabban kellett volna bánniuk: semmi esetre sem közkeletű, közismert fogalomként, mint ahogyan a könyvben sok helyütt teszik.) A 77. oldalon „szürrealissá növelt értelmekről” esik szó, két oldallal később „elemen-

táris szürrealizmustól” és „jelképteremtő”, „szürrealis expresszionizmustól”. Nem az a probléma, hogy ezek a kifejezések ne sejtetnék, miről is van szó. De nem lehet úgy tenni, mintha a szürrealizmus kifejezés pontosan körülhatárolt jelentéssel bírna, amely jelentést különböző megszorításokkal vagy újabb vonásokkal dúsítva tovább lehet alakítani. Mint a művészeknek, elsősorban Bán Bélának a kétet dokumentumanyagában közölt leveleiből is kiderült, ők maguk is öletszerűen és az aktuális helyzetekhez igazítva használták a kifejezést: nem volt olyan mű vagy művész, akit egy kis jóindulattal ne lehetett volna legalább „szürrealisnak” vagy „szürrealizálónak” nevezni, ha úgy adódott. Amikor Bán Béla August Herbinnel és rajta keresztül egy absztrakt képeket forgalmazó műkereskedővel ismerkedett meg, maga is hajlott arra, hogy absztrakt művésznek tekintse magát (130. o.); amikor megismerkedett André Bretonnal, szívesen részt vett volna egy szürrealista szellemű magyar kiállításon Párizsban (130–131. o.); amikor Etienne Hajdu felhívta a figyelmét arra, hogy „a szürrealizmus kiélte magát, a múlté”, akkor kijelentette: „mi nem is vagyunk szürrealisták”, és: „elhatározásomat a „szürrealista csoportban” való részvételt illetően visszavonom. Tehát megkérek benneteket arra, hogy engem ilyen összefüggésben semmi esetre se emlígyessetek e levél kézhezvétele után” (131–132. o.). Az esettel nem Bán Béla karakterét kívánom megvilágítani, hanem a művészek *praktikus* gondolkodását és teljes bizonytalanságát afelől, mi a szürrealizmus, e részben mozgalmi terminus jelentése. Azért olvastam volna erről szívesen ebben a kötetben, mert általánosan elterjedt a magyar művészettörténeti irodalomban, hogy Vajda szürrealista lett volna, s hogy a magyar művészetben jelentős szürrealista irányzat volt a negyvenes években (illetve az-óta): az Európai Iskola korának és művészeinek kapcsán nagyon kézenfekvő lett volna pontosítani ezt. Összevethető-e Anna Margitnak az ösztönösségből csak félig fölmerülő szorongásos víziói Dali vagy Max Ernst szofisztikált, szinte tudományosan kidolgozott motívumiparával? Teremthet-e néhány pszichológiaiailag művelt ideológus szürrealista művészetet?

Talán az lett volna a legjobb, ha a szerzők annak a már idézett fejtegetésüknek a szelle-

mében folytatják a vizsgálódást, amelyben a művészi magatartásból indultak ki, mert ez mint feladat alighanem kizárólag a magyar művészeket foglalkoztatta. Ugyanakkor sokkal fontosabb lenne megnevezni az Európai Iskola művészetének azokat a vonásait, amelyek *elválasztják* a nemzetközi irányzatoktól, mint azokat, amelyek valóban vagy látszólag összekapcsolják velük. Noha nyilvánvaló provincializmusérzetük volt – ezt ellensúlyozta vagy fejezte ki a csoport neve –, nem provinciálisak, hanem különbözők voltak. Legjobb műveik minden összehasonlítást kibírnak, a „középszer” pedig „Európában” is középszer.

Végül is a két kérdéskör elmélyültebb tárgyalása olyan felismerésekhez vezethetett

volna, amelyeket csak ennek a korszaknak és ezeknek a művészeknek a helyzetéből és műveiből kaphatunk meg. Ettől függetlenül meg kell jegyezni, hogy e könyv megírásának és kiadásának időpontja között nagyon sok minden történt, ami a szerzők hangvételét átszínezte: a nyolcvanas évek közepén egészen más akusztikája volt az Európai Iskolával kapcsolatos minden megnyilvánulásnak, mint 1990-ben, amikor a kötet a boltokba került. Mindazonáltal György Péter és Pataki Gábor munkája alapos és értékes, a kötet a magyar művészettörténet egyik kézikönyve, s egyúttal *küldülési pont* a későbbi elemzésekhez.

Forgács Éva



A folyóirat a Művelődési és Közoktatási Minisztérium,
az MTA–Soros-alapítvány, a Budapest Bank, a József Attila-alapítvány
és a Central & East European Publishing Project (Oxford)
támogatásával jelenik meg