

nebb. Összességében a legjobb a MÉRT VIJ. JOC A SASKESELYŰ?, melynek erős lezárása (Eti halálának leírása) véleményem szerint Vas prózájának csúcsteljesítménye, és a magyar prózájának is egyik magaslati pontja. E regényfolyam másik nagy erénye, hogy – amellett, hogy okos, körültekintő és bölcs számvetés és kordokumentum – világos, köznapis társalgási stílust használ, könnyen megtalálja a hangot, amelyen személyes intimitásait ugyanúgy elő tudja adni, mint a nagytörténelem eseményeit. Itt csak egy ember van, aki mit is akarhatna mást, mint leírni mindent úgy, ahogy ő látta-látja. Nem szándéka az írónak, hogy föltornássa magát valamiféle korát reprezentáló figurává, s hogy mégis azzá válik „hőse”, az épp azért lehetséges, mert nem erőltet magára szerepet. Bőven elég, mondhatná a szerző, egy ember számára az, ami – Kassák önletrajzának címével szólva – egy ember élete. Ennek megismerésében pedig, ugye, úgymint minden benne van. Mintha körmondatainak sokat kanyargó, aztán mégis körbeérfő vonalával is azt sugallná: a kinti és benti káoszban benne rejlik valami kiismerhetőség lehetősége. Az egyén nem teheti mindig azt, amit akar, de sok mindent megtehet: van játéktér, állítja ez a mű, és az adódó lehetőségeket kihasználja – ez sem kevés. Íme egy ember, aki még ilyen *elegánsan* látja a világot. S így hát az is csak magától értetődik, hogy mindig számol saját esendőségével, gyengéivel (hangja soha nem önigazoló), még visszaemlékezéseinek azzal a bizonytalansági tényezőjével is, amiről sokszor hajlamosak elfelejtkezni az önéletrírók: nem emlékszik már mindenre tisztán, és a háborús évek alatt már akkor sem látott mindent pontosan, amikor átélte az eseményeket. Ennek belátása azonban csak növeli emlékezéseinek az apró élettények pontosságán túlmutató érvényességét. „*De még ma, negyvennyolc év múlva is, ha megpróbálok oda visszatekinteni, porszínű homálylás kavargog előttem, amú a forró forgószél vert föl, csak lassan kezdenek látszani alakok, helyzetek, állandóan változtatják helyüket, hol fent forognak a légörvényekben, hol alul, de hogy mi volt előbb, mi később, alig vagy sehogy sem tudom kivenni. A szálak, fonalak, amiket addig, ha kanyarogtak is, minden nehézség nélkül tudtam követni, végzetesen összegubancolódnak ebben az ezerkilencszáznegyvenkettes évben*” – írja az AZUTÁN 1990-ben végső formába öntött

FORGÓSZÉLBE címmű fejezetében, a rá jellemző kerekre zárt, szép mondatszerkesztéssel. Az emlékezést pedig addig folytatta, ameddig tehette.

Károlyi Csaba

## AZ AKVARELL

Szépművészeti Múzeum,  
1992. október 9.–1993. január 10.

Műkereskedelmi gyakorlatunk is igazolja, hogy a képzőművészet kamaraműfajait, a grafikát nem becsülik kellően Magyarországon. Tévedés lenne ennek okát pusztán abban keresni, hogy a befektetésként is vásárolt „márkás” olajfestmények nagyobb összeget képesek megtestesíteni. Nagymértékben hozzájárul ehhez egy jellegzetesen verbális kultúrájú ország képzőművészeti műveltségének hézagosság mivolta, ami többek között a műfajok, technikák közti rangsorolás tévedésében is megmutatkozik. Pedig egyik eljárás sem alábbvaló a másiknál, s a kisműfajoknak az a különös vonásuk is megvan, hogy közvetlenebb, személyesebb kapcsolatot tudnak kínálni alkotó és befogadó között, mint a nagyobb, olykor elidegenítő apparátust megmozgató táblaképek. Az olyan lapokon, ahol a kéz járását követni lehet, mint a rajzon, akvarellen és változataikon, többnyire testközelből szemlélhető a keletkezés folyamata, a vizuális gondolat cselekvéssé, majd műtárggyá alakulása. S tudatában valamely technika lehetőségeinek és korlátainak, inkább méltányoljuk a művész teljesítményét, könnyebben látjuk meg, ha feszegeti e korlátokat.

A Szépművészeti Múzeum grafikai osztályának évtizedek óta folyó kiállítássorozata meg-megújuló alkalom arra, hogy a képzőművészetnek papíron megvalósuló fajtáit, a legkülönbözőbb grafikai és rajzi eljárásokat alaposabban megismerjük. A gyűjtemény csaknem százezer lapból áll, és a háborút sértetlenül átvészelt szép grafikai kiállítóterem körülbelül százhatvan művet tud egyszerre befogadni. Így hát érthető, hogy ez a munka hosszú távra szól, és sohasem lehet teljes. Te-

gyük hozzá, hogy a csecsemőnek minden remekmű új – azaz arra is gondolni kell, hogy a legfontosabb, legszebb, legkedveltebb lapok, a múzeum sztárjai legalább tíz-tizenöt évenként újra s újra megjelenjenek a közönség előtt. S tekintettel az idegenforgalomra, nyilván az is szempont, hogy az éppen aktuális tárlat az idelátogató számára vonzerőt jelentsen, foglaljon magába olyan művészeti csemegét, ami a kiállítás megtekintésére készíti. Mindezeket a megfontolásokat figyelembe véve lehetetlen a művek tengeréből nem valamely rendezőelv szerint meríteni. Szerencsére számos lehetőség kínálkozik, amivel mindig élt is a múzeum: többek közt nemzetek, korok, stílusok, iskolák és egyes művészek munkássága szolgálhat a kiválasztás keretében. Ritkább eset és gyakorlati szemponttal járul a grafikai lapok népszerűsítéséhez, ha a kiállítás valamely művészeti technika, eljárás alapján születik meg. A tapasztalatok szerint az érdeklődő laikus közönség „megérteni” szeretné a művészetet, s kétségtelen, hogy a technikai ismeret, a fizikai keletkezésfolyamat megismerése közelebb visz a művekhez, elősegíti a „megértést”.

A múzeum utolsó tárlatán az *akvarell* volt a vezérfonal, elsősorban festői eljárás mi voltában, hiszen önálló műfajként igazából csak a XIX. század elejétől tisztelhetjük. S noha egészen korai időktől volt ismert a vízben oldódó gumiarábikummal kötött festékanyag, sokáig csak szűk „szakmai körökben” használták, s komoly rangot csak időnként nyert, mint például Dürer zseniális természettanulmányai esetében. Könnyen kezelhető mivolta révén aztán széles körben elterjedt, s a biedermeier polgárlányka műveltségéhez már éppoly kötelezően hozzátartozott a vízfestés gyakorlata, mint a házimuzsikálás.

Az ötlet kitűnő: szemlélődésre, apróbb-nagyobb felfedezésekre és régi ismerősökkel való örömteli találkozásokra egyaránt alkalmat kínál, barátságos tárlat kerekedett. Ám bővítendő a kiállítás anyagát, s azért, hogy a lehető legkorábbi indíthassa, a rendezés némiképp kiterjesztette az akvarell fogalmát. Ennek indoklásául az anonim kiállításismertető bevezette a *monokróm akvarell* terminusát. Vagyis az egyszínű, egyetlen festékanyag árnyalataival megfestett vízfestményét

Ily módon kapnak helyet a teremben olyan munkák is, különösen a régebbi századokból, melyeket eddig nem tekintettünk akvarellnek, noha kétségtelen, hogy a *szépia*, a *biszter* s a *diófapác* anyaga oldódik a vízben. Mégis, e kiterjesztés ellen két ponton kell kifogást emelnünk. Ha elfogadjuk is, hogy „*az akvarellnek nem is annyira a színesség az alapvető kritériuma, mint az áttetszőség, a könnyed ecsetkezelés, a fehér papír aktív szerepe s az eleven fény-ármények játéka*”, s ilyenképpen tehát ide sorolandók a monokróm technikák, akkor is tény marad, hogy nem akvarellfestékek, és a valósághoz hiven meg kellene nevezni őket. Fentebb említettük a grafikai művek kívánatos közelítését a közönséghez, éppen a technikák megismertetésével. Nos, ennek minimuma egy adott eljárás szakszerű, pontos megjelölése. Szíves örömet elfogadom például Maulbertsch remek falképterveinek jelenlétét azon az alapon, hogy monokróm akvarellek. Ez megindokolja a kiállításukat, hiszen *amúgy akvarellek, ha igazából* (mondjuk) *szépia ecsetrajzok is*. Ezt azonban oda kéne írni S egyáltalán: nem kellene takarékoskodni az információkkal. Legyen a képek alatt, amit róluk néhány sorban tudatni lehet – ha már úgyszincs katalógus. – Előfordul azonban – és ez a másik kifogás –, amikor már az akvarell ily módon kiszélesített fogalma sem elég széles a rendezés számára. Kétségtelen, hogy Rembrandt remekműve, a PARASZTHÁZ NAPFÉNYBEN mindenképpen elgyönyörködtet, s örömem lelem abban, hogy viszontláthatom; ám pusztán attól a tényről, hogy most az akvarellkiállítás szerepel, nem válik akvarellé, megmarad „*lavírozott biszter tollrajznak*”, ahogyan az 1965-ös kiállítás katalógusában is szerepelt. A technikai-műfaji különbség meglehetősen szembeszökő. Az akvarell esetében a vonalnak általában korlátozott, szerény a szerepe; sokan inkább titkolják, „szégyellik”, ha a mankójához folyamodnak. De az is lehet, hogy stílusostalannak érzik; s valóban, anyag- vagy még inkább formaidegen hatású lehet a lány, áttetsző folton átűtő ceruzavonal. (Más eset persze, ha kifejezetten hangsúlyozzák a vonal dekoratív szerepét.) A tiszta műfajú akvarell kialakulásáig ez nem volt kiélezett kérdés, noha több régi példa a kiállításra is van arra, hogy leplezni igyekeznek az előrajzolást, amikor például igen-igen hal-

vány a ceruzavonal, vagy szinte láthatatlan a pontozott tusvonal. Egyébként is, korábban kisebbségben voltak az autonóm, képi igénytel festselt akvarellek, az eljárás inkább tervek, vázlatok készítésére szolgált. – A lavírozott tollrajz ezzel szemben – mint ez a Rembrandt-művön is megfigyelhető – markánsan rajz, a leghatározottabban vonalra épülő munka, melyen a vonalak ecsettel való finom elmosása, a formák modellálása másodlagos, utólagos.

Valójában akvarellnek tekinthető, legkorábbi darabok a kiállításon a XVI–XVII. század fordulóján működő Pieter Stevens munkái, finom, hamvas, lazúrosan felépített megnyerő képecskék. H. Hoffmann természeti stúdiumai Dürer hasonló munkáit idézik kevésbé nagyvonalú formában. Olykor meglepően modern hatású lapok állítanak meg korai századok alkotásai között. N. Poussin MÓZES MEGTALÁLÁSA (1646) című, feltehetően tömegvázlatnak szánt biszter ecsetrajza Moore világháborús londoni tunnel-rajzait juttatja eszünkbe. Hasonlóképpen V. Hugo sejtelmes romantizmusa a mai néző szemében inkább vizionáló szürrealizmusként hat (RÉGI VÁR, 1856, ecsetrajz). Máskor, megfelelően korokról és stílusokról, a természet részleteiben elmerülő, a látvány örömét a műbe átmenteni képes kis festmények időtlen szépsége ragad meg (G. Neyts: HÁZCSOPORT TORONYNYAL; C. L. Chatelet: SZICÍLIAI TÁJ). A kismesterek mindenkorai nagysága mutatkozik meg ebben. A kiállítás koncepciójából fakad, hogy a komponált vagy útjegyzetként festselt képek mellett sok a kompozíciós vázlat, freskóterv, sőt diszlettervek is akadnak, mint a barokk Galli di Bibienáé vagy a friss, autonóm műként ható ANTIK ROMOK, L. Sacchetti munkája. Ez utóbbira csakugyan ráillik a „monokróm akvarell” fogalma, noha a fedőfehéret még nem tudja nélkülözni.

A XIX. századdal a mai módon értelmezett akvarell korába lépünk, egyszersmind magyar vonatkozások sűrűjében találjuk magunkat. R. P. Bonington, a vízfestészet egyik európai nagysága a Majovszky-hagyatékából származó két jellegzetes művével van jelen az 1820-as évekből. Honfitársá, az angol W. L. Leitch Róma környéki tája a kiállítás egyik legmutatósbab akvarellje. A rajta lévő felirat tanúsága szerint – „to his Friend N. D. Barabas” – Barabás Miklós örökösétől került a múze-

umba. A német eredetű Jakob és Rudolf Alt munkáit szemlélve kevésbé tudunk a tárgytól elvonatkoztatott pusztá művészi élményre figyelni. Kiállított műveik mind hazai tárgyúak, és műbecsük mellett értéküket számunkra elsősorban a XIX. századi, főként reformkori Magyarországot idéző topografikus hűségük adja. A fiú, Rudolf, két úde, alkalmi frissességű, mégis hitelesen ható műve különösen szeretnivaló. A provinciális környezetből kiemelkedő vadonatúj Nemzeti Múzeum látványa (1846 körül) a nemzetté válás egyik képi dokumentuma. A jelenlegi Belügyminisztérium helyén egykor állott Diana fürdő bejáratát ábrázoló pillanatfelvétel (1840) pedig a kor patriarchális hangulatából éreztet meg valamit. A fénykorában hírességek által látogatott, világvárosi rangú fürdő kapualja azóta szintén múltba veszett leandere tabáni vagy óbudai udvart idéz. Amint más, azonos témájú művein látható, Alt ezeket a helyszíni rögtönzéseket előtanulmányoknak szánta későbbi „komoly”, precíz, fényképszerepű vedutáikhoz, amelyek, természetüknél fogva, nélkülözték a spontaneitás báját, esetlegességét. Példa erre harmadik kiállított műve, DUNAPARTI LÁTKÉP VÁRRAL, LÁNCHÍDDAL – talán a hetvenes évekből –, iskolás unalmú munka. Az osztrák A. von Petenkofent elsősorban mint szabadságharcunk jeleneteinek kiváló ábrázolóját ismerjük, noha megfigyeléseit a másik oldalról végezte. Érdekes, hogy akvarell csatajelenetei technikailag megoldottabbak, elevenebbek, mint természet után festselt utcaképe.

A kiállítás mutatós és reprezentatív módon zárul a főfal vízfestményeivel. Delacroix MEGVADULT LÓ című műve a múzeum büszkesége és a kiállítás egyik oszlopa: gyönyörűen, bravúrosan megfestselt akvarell. Kiemelkedik a sorból Th. Rousseau tussal kombinált két vízfestménye. A toll járása az egyik tájképen olyan érzékeny finomságot mutat, ami ritkaság s a látványban való tökéletes feloldódás jele. A századvéget mindenekelőtt a Majovszky Pál hagyatékából származó ragyogó lapok képviselik. Renoir itteni két akvarellje révén modernebb művésznek tűnik fel, mint amilyennek olajfestményei alapján ismerjük. Jól illusztrálja ez az egyedi grafikáknak, az „egy ülésre” készülő kamaraműveknek azt a tulajdonságát, hogy az egyszerűbb apparátus és, különösen az akvarellnél, a gyors döntés

kényszere gátlást old és messzebbre enged, mint az alaposabb mérlegelést igénylő táblakép. Az itt látható élénk színeket, merész ecsetvonásokat Renoir olajkompozícióin hiába keressük; ez a megformálás a *fauve*-ok képein jelenik meg legközelebb. Signac ritkán látható FOLYÓPART-ja (1900) egyik reprezentánsa a kiállításnak, amelynek sajnálatosan nem létező plakátjára kívánczik. A Cézanne-akvarellek már a XX. századba, egyszerűsre mind egy új dimenzióba nyitnak ajtót. Az akvarell központi problémája eddig a technika megtörése volt, alárendelése a mindenkor feladatnak – többnyire a látványábrázolásnak. Itt most önálló médiummá válik, saját nyelvel, amely egy tágabb értelemben veendő, egyszerűsre mind benső valóság kifejezésére hivatott. Cézanne lapjain szemmel követhető az a metamorfózis, melynek során a látvány ecsetvonásokká bomlik, majd – vállalva ecsetvonás mivoltát – képépítő elemként, autonóm jelként egy ellenkező irányú folyamatban ismét egészzé, képegesszé sűrűsödik, a kép anyagává asszimilálva a papír fehérét is. Az eredmény egy szüntelenül vibráló, élő szervezet, amely ide-oda csapongva egyszerűre nyújtja az egykori látvány valósága s egy új képi valóság élményét.

A kiállítás századunk későbbi évtizedeiből származó anyaga sem kvalitásában, sem hatásában nem közelíti meg a Cézanne-művek fokát. Az eddig is ismert fájdalmas hiány itt most különösen feltűnő: Picasso és Chagall egy-egy korai művén kívül a XX. század egyetlen művészetéből lényegében semmi fontosat nem birtokol a múzeum a mégoly parttalanul is értelmezett akvarell köréből.

*Kováts Albert*

## AGYÓ

### Budapesti szoborbúcsúztató

*„Ezen kis munkával az a céloom, hogy feltámasszam a budapesti szobrokat, emlékműveket és azok alkotóit, illetőleg a tárgyait is. Sajnos, de érthetőleg, sok emlékmű hősről az átlagközönség nem tudja, mi-*

*ért, milyen érdemeiért kapott az illető emlékművet, nem tudja, mit akarnak kifejezni a jelképes szobrok, nem tudja, mit ábrázolnak a mellékalkatok, dombozművek. Legfőképpen nem tudja azonban az alkotó művészt megállapítani, vagy nem tud áttekinthetést szerezni egyes művészek alkotásai felett... Műbarátoknak, művészeknek, tanulóknak és tanároknak, székesfővárosunk rajongóinak és az idegenvezetőknek egyaránt hasznos lesz e könyvecske”* – írta az 1939-es kiadású, VEZETŐ BUDAPESTI SZOBRAI MEGTEKINTÉSÉHEZ című munkájának bevezetőjében Medvey Lajos, aki ma már maga is nehezen igazodna el saját kalauzával a fővárosi szobrok és emlékművek között. A közelmúlt évtizedeknek történelmi-társadalmi változásai nyomán – háború, demokrácia, hatalomátvitel, diktatúra, forradalom, megszállás, rezsimszilárdítgatás, konszolidáció, felbomlás, rendszerváltozás – többször is megváltozott a köztéri összkép kialakításának vezérlőelve, áthelyeződtek a súlypontok, módosultak a helyszínek, a szereplők, a témák, s megrendelők és alkotók – valamint stílusok, műfajok, anyagok, technikák – változtatták egymást, ünnepélyes szoboravatások és emlékezetesen drasztikus szobordöntések aktuálisai, csendes szoboráthelyezések és -eltüntetések illeszkedtek a történetbe. Medvey Lajos már régen nem találná helyén, hiába keresné, Zala György gyönyörű GRÓF ANDRÁSSY GYULA-szobrát (amely 1906 és 1946 között állt a Kossuth Lajos téren), vagy Grantner Jenő KLEBELSBERG KUNÓ-EMLEKMŰ-vét (amelyet 1937-ben avattak, s 1946 körül távolítottak el a Március 15. térről) és még annyi mást, mert a háborús pusztítás következtében száznál több szobor semmisült, illetve sérült meg, s mert Budapest 1945 és 1956 között több szobrot bontott, mint emelt. A szoborleltár – amely időközben az ötvenes évek sugárzó termésével bővült – hiányait még tetézte az 1956 őszen, a forradalmi események sodrában halálra ítéltetett, propagandisztikus jellegű objektumok megfogyatkozása; mint köztudomású, a központi szobordöntési ceremóniát a Mikus Sándor alkotta SZTÁLIN-EMLEKMŰ-nél rendezték, de ledőlt talapzatáról az eredeti STEINMETZ- és az eredeti OSZTYAPENKO-alak, valamint a gellérthegyi FELSZABADULÁSI EMLÉKMŰ zászlót tartó katonája is, számos más mű mellett.

Az ötvenes-hatvanas évtizedfordulón a fő-