

Irányvonalak Somogyi János festészetében



z 1960 utáni magyar festészet irányvonalait vizsgálva jobbra csak azokra az életművekre hagyatkozhatunk, melyek az ötvenes évek második felében vagy közvetlenül a hatvanas évek elején indultak, s csúcspontjukat valamikor a hetvenes-kilencvenes években érték el. A generáció tehát, mellyel foglalkoznunk kell, az ún. „fényes szellők” generációja – már csak azért is, mert az ő, kétségkívül széles skálán mozgó, munkásságuk tartalmazza reprezentáns módon a fejlődés különböző szakaszainak ismérveit.

Elhagyva azokat a történeti körülményeket, melyek minden bizonnyal az 1957-es Tavasi Tárlat előtti időktől követhetők nyomon – nem kitérve ugyanakkor azokra a feszültségekre, melyek a háttérben már akkor és később is a Hatok, valamint a Kilencek fellépésekor ellentétes irányba feszítették a művészetpolitika pólusait –, úgy tűnik, hogy a képzőművészetekben ekkor lezajló folyamatok ideológiai gyökereire a figuratív és nonfiguratív szemléletmód párharca világít rá legélesebben.

Így van ez még akkor is, ha a magyar piktúra korabeli derékhadának jó ideig észébe sem jutott ideológiai konfrontációt keresni ebben a párharcban. Valószínűleg azért, mert nem hatott már az újdonság erejével: ez a fajta szembenállás a húszas évektől fogva jelen van festészetünkben (Hódmezővásárhely – Szentendre), de még régebről, a nagybányai iskola „konzervatív” és „neós” szárnyának vitáitól fogva öröklődik. Az viszont már a hazai művészeti élet politikai befolyásoltságára vet némi fényt, hogy épp a hatvanas évek végén böffent fel újra mindez – akkor, amikor a különböző nyugati kölcsönfelvételek mellé nyilvánvaló kulturális záradékok csatolódtak, s ennek következtében a hivatalos művészetpolitikának is változnia kellett. A művészek ideológiai „ártatlanságára” magyarázat lehet egyrészt, hogy ekkor még nem jelentek meg azok, a főleg német és angolszász nyelvterületen régóta ismert publikációk, melyek a XX. század első harmadától fogva a művészsociológiai iskola szemléletét tükrözték volna. Az alapító Arnold Hauserra gondolunk itt elsősorban, és híres tételére, mely szerint minden művészeti alkotás ideológiahordozó. Másrészt viszont ideológián alatt a Kádár korszakban kizárólag pártállami akaratervényesítést értettek – eredeti jelentése teljesen elhomályosult, s egyáltalában nem vált a köztudat részévé, hogy az ideológia lényegében nem más, mint a különböző érdekek fogalmi (esetünkben művészeti) nyelven való megjelenítése. Így, ilyen megnyilvánulás is volt bármilyen egyéni művészi-művészeti cselekedet, akár tudott róla az elkövetője, akár nem.

A továbbiakban számunkra nem is annyira a szembenállás ténye, hanem annak mikéntje érdekes, hiszen a figuratív-nonfiguratív szemléleti csatározás egy adott

pillanatban szakmailag is mérhetővé vált – mégpedig a festői felületek sík, illetve téri megmunkálásának kérdésében. Jó megközelítéssel azt is mondhatjuk, hogy az 1960 és 1990 közötti időszakban kortárs hazai festészetünk a sík és a térábrázolás egymáshoz való viszonya szerint fejlődött; mindazok a problémák tehát, amelyeket a vita ideológiailag felvetett, hordalékként az eltérő szakmai megítélések pólusain váltak ki – elvi alapállásuk szerint a nonfiguratívok síkban, a figuratívok pedig tradicionálisan téri viszonylatban dolgoztak. A magyar festészetnek ebből az irányultságából ágaztak szét a fő irányvonalak. Persze voltak más irányultságok is: gondoljunk azokra az életművekre, amelyek a sík és a tér kérdését nem a szembenállás alapvetően meghatározó Malevics-féle képlet alapján fogták fel (nonfiguratív piktor nem ábrázolhat teret). Számukra a sík és a tér kérdése nem konvergenciaként jelentkezett, hanem olyan festői eszközpárosként, melynek használata kívánatos megközelítési módot jelentett. Ez a felfogás a nonfiguratív világ felé elmozduló, majd onnan visszahajló Kokas Ignác festészetét éppúgy jellemezte, mint a Hatok felől közelítő Hock Ferencét.

Talán épp az ő árral szemben haladó példájuk hozta ki a harmadik(utas) irányvonal megkülönböztető jegyeit. A felsorolt művészek ugyanis – és velük együtt Somogyi János is – pályájukat az ötvenes években, a posztimpresszionista nagybányai iskola utolsó nagy pedagógiai vonulatából eredeztették. A mesterek: Berény, Szőnyi, Bernáth pedig a figuratív piktúra természetelvű követelményeinek szellemében korrigáltak, következőképpen Somogyiék korosztálya még ennek megfelelő munícióval hagyta el a főiskolát. Az irányvonalak kialakulásának idején tehát a nonfiguratív festészetnek nem volt elvi jelentőségű pedagógiai befolyása a növendékekre, de a figuratív megközelítési mód alternatívájaként mindenféleképp jelen volt és hatott (ld. *Tavaszi Tárlat*). Csak amikor a főiskola végeztével az utak szétváltak, derült ki, hogy a neveltetés és az igény között feloldhatatlannak tűnő ellentét feszült: a nonfiguratív síkfestészetre a társaság egyáltalában nem volt felkészülve, miközben a téri eszközök tárházát felvonultatató természetelvű látványpiktúrát művelni tudta. Ebből az ellentmondásos helyzetből bontakozott ki aztán a harmadik irány végleges formája a hatvanas évek közepére, pontosabban a figuratív alapokról építkező, de abból kilépni szándékozó generációnak az ellentmondás feloldására tett kísérletei, melyek a sík és a térábrázolás összebékítését célozták.

Nézzük most már, hogyan alakul ezen időszakban Somogyi János piktúrája? Előljáróban annyit elmondhatunk, hogy szerencséje volt, mert muralista alkata egy sor problémától megkímélte. A muráliák ugyanis a síkot és a teret koránt sem a XX. századi figuratív-nonfiguratív szembenállásnak megfelelően kezelik, hanem már kezdetektől fogva, a legnagyobb felület elve szerint – azaz a tér mellőzésével, a fal síkjának megfelelően. Ismert egyiptomi példa: síkba forduló láb és törzs, arcprofil – ennél nagyobb felületet nyilván nem lehetett az emberből megmutatni. Persze a legnagyobb felület elve mögött is (vallási indíttatású) ideológiát találunk, ami azonban évszázadok folyamán elkopott. A síkábrázolás viszont technikai követelményként mindvégig megmaradt, aminek legfontosabb ismervét – a muráliákban az egymás mögöttséget (tehát teret) csakis a síkok egymás fölöttiségében le-

het ábrázolni – még az ötvenes években is fellelhetjük Bernáth Aurél *Munkásállam* című művében. Itt a mű hordoz ugyan politikailag is megfogalmazható ideológus elemeket, de a XX századi figuratív-nonfiguratív szembenállásra visszavezethető ideológiának s az ahhoz kapcsolható sík-tér használatnak nyoma sincs. Bernáth példája mégis arra figyelmeztet minket, hogy azért kell különválasztanunk a kétféle sík és térszemléletet, mert nem ugyanaz az ideológia áll a háttérükben, s fordítva: azért kell tüzetesen megvizsgáljunk a muráliák ideológiai háttérét, hogy el tudjuk dönteni, melyik sík- és térértelmezéssel állunk adott esetben szemben.

Innen nézve a kérdést ugyan korántsem állíthatjuk, hogy Somogyi János falmunkáiban pusztán a klasszikusnak mondható sík-tér viszony jelenik meg, de a komponálás folyamata mindig innen indul: a muralista számára ugyanis a „falszelleme” parancsol, s az pedig, mint láttuk, a sík totalitásában jelentkezik, s ettől a tényről nem lehet elvonatkoztatni. A székesfehérvári mozaiknál ugyan a pártház falán elhelyezett munka ideológiailag alkalmas lenne a XX. századi nonfiguratív „egyetemesség” megjelenítésére, de Somogyi jó érzékkel állja útját a vég nélküli tartalmi általánosításnak azzal, hogy a fókuszban megjelenő témát, a munkásöklöt, a vizuális felismerhetőség határain belülre helyezi, nem titkolván el annak természetelvű elemeit. Viszont éppen ezzel a megoldással képviseli a harmadik(utas) irányt – megpróbál összebékíteni egy általánosító, mondhatni absztrakt formakultúrát a természetelvűvel. Kísérletét mindazonáltal jónak kell mondanunk, mivel a festői előadásban ragaszkodik a murális hagyományokhoz, azok szabályait megszemlélően figyelembe veszi, így műve nem kényszerül elvtelen kompromisszumra. Sőt, éppen ezáltal a hamis pártállami felhangokból építkező frazeológia is elkerüli: nem kell cukormázzal leöntött dekoratív jelképek és szimbólumok jól-rosszul absztrahált sorával bíbelődni a kompozícióban, a homogén vörös felület és a vizuálisan is felismerhető ököl lényegében másodlagossá teszi a sík-tér kérdését, és expresszív, sodró tartalmi keretek között tartja a művet

Más helyzet és más indíttatás jellemzi a *balassagyarmati idők otthonában* elhelyezett mozaiksorát. A székesfehérvári főtéma természetelvűségét itt a természeti minta geometrikus formavilága helyettesíti. Fordított alapállásról van szó tehát, amikor a kompozíció erősen síkba kényszeríti a motívumot, és a történetileg kialakult nonfiguratív művészet eszköztárába tartozó szerkezetesebb elemek átveszik a képépítés feladatát. Kár is lenne tagadni a harmadik irány hatását, mikor a nyomai jól láthatók. Igen ám, csak hogy Somogyi gondoskodik arról, hogy a természeti minta minduntalan át- meg átcsillanjon az absztrakttá váló felületeken, tudatosan nem vágja el azokat a szálakat, amelyek a képet a főtéma látványához kapcsolják. Azaz: háttérbe sorolja a murália műfaj adta síkszerűsége mögé, amiben jótékonyan segédkezik a képet lírailag is befolyásoló, formai pántként összefogó dekorativitás.

Mint látjuk, mindkét munkánál érezhető a harmadik(utas) irányvonal hatása, sőt, ez a hatás egészen változatos módon is képviseltethette volna magát, ha Somogyi a székesfehérvári esetben jobban kibontja annak ideológiai, a balassagyarmati mozaiknál pedig szakmai vonatkozásait. Hogy ezek a falmunkák mégis csak

érintőlegesen tükrözik az irányvonalat, azt mindkét esetben világosan jelzi a murália követelményrendszeréből fakadó sík-térbeli ábrázolás dominanciájára törekvő szándék.

Természetesen az említett irányvonal, valamint a murália sík- és térfelfogásának legizgalmasabb kérdéseit a pécsi mozaik veti fel.

1970-et írunk, amikor Somogyi keze alól elfogtak a muranói üvegdarabok, s a *Pécsi Orvostudományi Egyetem aulájába* tervezett mű átadásra kerül. Fontos időszak ez a kortárs magyar festészetnek – néhány éve, hogy gyökeresen megváltozott az állam művészetpolitika hozzáállása a művészethez: épp ellenkezőjére váltott. Új gárda kerül a napilapok kritikai rovatainak élére, amely kíméletlenül leszámol a nemrég még állami védőszárny alatt fejlődő Kilencek csoport tagjaival, majd a Hat festő (nem tévesztendő össze a Hatokkal!) csoportkiállításának földbe-döngölésével kezdetét veszi a vásárhelyi piktúra elleni küzdelem. Az évtized végére világossá válik, hogy a váltás mögött a figuratív és nonfiguratív szemléletmód, s ezek mögött eltérő ideológiai érdekek húzódnak. A *pécsi mozaik* átadásának időszakában azonban a harmadik(utas) iránnyal vajmi keveset törődnek, az új írástudói szárnyvonal még gyakorlatlan, s az elvi tisztázás helyett a gyengébb ellenállás felé menetel: a forma problémáival traktálja a publikumot – minden igyekezete arra irányul, hogy az elvont formák használatát erőltesse rá a „realizmus posványába süllyedt” kortárs festészetre. (Így lesz zászló többek közt Tóth Menyhért életművéből.) Ezért a pécsi mozaik ki is esik a kritika látóköréből, a munka pusztán egyetlen műtörténeti igényű reflexióra érdemesül a szakma monopol helyzetben lévő havilapjában. A szituációnak azonban előnye is van: Somogyi zavartalanul dolgozhat, és ami a legfontosabb, szabadon döntheti el, mennyit enged az irányvonal kényszerének, és mennyiben tartja magát a hagyományos murália műfaj adta szabályaihoz?

Csak közbevetőlegesen jegyezzük itt meg, hogy a festészeti tér és sík összebékítésére tett kísérletek elméletileg tetszetősnek tűnhetnek, ám a gyakorlat már kemény próba: mindkét kritériumnak maradéktalanul eleget tenni egyetlen mű keretén belül nemigen lehet. Hogy a figuratív és nonfiguratív irányvonalak mellé felsorakozó harmadik(utas) irányt mégis ez a szándék jellemzi, az a Somogyi-korosztály speciális helyzetéből fakad, abból a „vágyfilozófiából”, hogy egy adott pillanatban szerzett művészeti erudíció és a „korszellem” összeegyeztethető. (Bár lehet, hogy ez esetben a „korszellem” helyett inkább „divatot” kellene mondanunk...) Nem tisztünk itt eldönteni, hogy e vágyfilozófiából eredő igény mennyiben találja meg később a maga beteljesülési formáját, s mi ennek hazai festésztünk szempontjából a hozadéka. Számunkra csak az a kérdés –, továbbra is nyitott kérdés –, hogy az irányvonal, avagy tér-és síkértelmezés a döntő Somogyi János élete legnagyobb falmunkájában, a *pécsi mozaikban*?

Nézzük a helyi adottságokat. Az első problémát maga az építész jelenti, aki a muráliának csak csíkszerű falat hagy. Gyakorlatilag nem is lehet megjeleníteni rajta semmiféle témát, csak ha a formákat, figurákat, ábrákat síkban teregeti ki az alkotó. Meg kell itt jegyeznünk, hogy a falfestészet már kialakulásának pillanatá-

ban is építészetfüggő volt. Nyilvánvaló, hiszen, bármilyen építményt is veszünk figyelembe, csak azt a falszakaszt lehet muráliával díszíteni, amelyiket a tervező erre a célra szabadon hagy. Csakhogy míg a történelmi korokban ennek a felületnek az alakja nem szükségszerűen horizontális tájolású, hanem az épület jellegének megfelelően a hosszabb oldal lehet a magasság is (pl. a középkori templomok oltár- vagy apszisfreskói), addig legújabb kori építészetünk szinte kizárólag erősen elnyújtott, frízszerű felületeket engedélyez a muralistáknak (Domanovszky Endre *gödöllői mozaikja*, Hincz Gyula *debreceni gobelinje*, Vecsési Sándor *orosházi szekciója*, Szalay Ferenc *szegei pannója* stb.).

Kettős probléma merül fel ezekkel a felületekkel. Ha ugyanis a festő nonfiguratív megoldással kísérletezne ilyen esetekben, akkor munkája könnyen sormintává degradálna, hiszen a nonfiguratív formák egymás melletti vízszintes ritmusa óhatatlanul maga után vonná a dekorációs jelleget. A figuratív alakítást viszont – tartalmilag és formailag egyaránt – lehetetlenné teszi, ha az adott fal magassága ugyan nem haladja meg az emberléptéket, viszont szélessége ennek jócskán többszöröse. A síkszerű falon nehéz arányokat, emberek és tárgyak egymáshoz való viszonyát (latens, virtuális teret) érzékeltetni – jószerivel tehát mindaz a lehetőség elillanni látszik, ami egy figuratív festő számára adva van.

Somogyi János pécsi mozaikja is olyan helyre kerül, ahol csak nagy látószögű optikával lehet róla fényképfelvételt készíteni, ami annyit jelent, hogy a normális emberi szemhez igazított alapoptika nem rajzolná ki a teljes művet a negatívon – törvényszerűen az emberi szem sem tudja átfogni egyetlen ránézésre a mozaikot. Somogyi János azonban ezt az építészeti kényszert a maga javára fordítja, s az önként kínálkozó trendbeli nonfiguratív alakítást is sikeresen elhárítja azzal a kompozíciós ötlettel, hogy a Leonardo-motívumot a munka fő helyére, középre teszi. A reneszánsz mesternek az emberi test arányrendszerét tagoló rajzát ugyanis fel lehet fogni úgy is, mint egyfajta metszetet, amely sík alakzat, és kitüntetett helyen való megjelenése mintegy „kiköveteli” a többi formaelem hasonló alakítását. Az első lépésben Somogyi hangsúlyossá teszi a Leonardo-motívum metszetjellegét, miáltal az elveszti önálló mű voltát, s lehetővé válik egy idegen kompozícióba való beágyazása. A második lépésben az emberi test anatómiailag és patológiailag korrekt metszeteivel köríti a főtémát – ezzel lényegében el is dönti, hogy nem nonfiguratív síkdekorációt akar, hiszen a metszet mindenféleképpen valós (figuratív) látványon alapul. A harmadik lépésben a kompozíció formaelemeit már az egyéni stílus jegyeiben lépteti elő – a mozaik Somogyi művészi világának szerves részévé válik. Ebben a szakaszban a mű már nemcsak annak a síkszerűségnek felel meg, amit a metszet követel meg, hanem annak a totalitásnak is, amelyet általában az építészeti determináció követel a muralistától. Hiába tűnik tehát úgy, hogy a forgók, agyszeletek formailag egy nonfiguratív szemlélet vizuális képletei, a pécsi mozaik alapvetően figuratív alkotás marad, csak a formai elvonatkoztatás foka erőteljesebb a szokásosnál. Meg kell jegyeznünk, hogy éppen ez a nonfigurativitással való játék adja azt a szellemi izgalmat, amely révén a pécsi munka kilép a korabeli muráliák sorából. Világosan jelzi ugyanis, hogy mi a harmadik(utas)

irány szerinti követelmény, ugyanakkor azokat a határokat is kicövekei, amelyeken figuratív alkotó – legyen bármilyen elvontsági szinten dolgozó piktor – nem lehet át, mert műve óhatatlanul is a dekoráció területére téved.

Néhány szót kell itt ejtenünk arról is, hogyan jelentkezik a harmadik(utas) irány Somogyi táblaképfestészetében. Ritkán fordul elő ugyanis, hogy muráliában és táblaképben egyformán dolgozó festő képes mindkét műfaj keretei között megtartani a *manierát*, egyéni stílusát. Ennek oka az, hogy a nagyságrendekben különböző méretek és az egymástól eltérő funkció sokszor stílusterést okoznak. Nem úgy Somogyi Jánosnál! Ha csak azt vizsgáljuk, hogy ebben a műfajban Somogyi hogyan is képzei el a sík és a tér összebékítésének kérdését, érdekes választ kapunk. A pécsi mozaik esetében ugyanis megtanult valamit: nem az irányvonalat kell megfesteni, hanem a művet. Ez fontos lépcsőfok művészi fejlődésében – kár, hogy a kortárs festők körében erre az eredményre csak kevesen jutottak rajta kívül. Saját festőiségét hívja segítségül, széles ecsetvonásokkal építi föl képeit, s nem kontúrvonalakat vagy rajzi elemeket tölt ki színekkel. Tájképeinek így legnagyobb erénye éppen az, hogy képes egyszerű ecsetvonásokkal tereket érzékeltetni, még-hozzá úgy, hogy az ecsetvonások egymás fölött, jól látható síkban helyezkednek el, s mégsem zavarják a látványra törő kompozíciót.

Azt kell mondjuk végezetül, hogy Somogyi János itt is, akár muráliáiban, pusztán csak kacérkodik a harmadik(utas) irányvonallal, de nem követi. Viszont az általa választott megjelenítési mód képes olyan atmoszferikus értékek közvetítésére is, amelyek jellegzetes, pasztellszerű színvilággal ötvöződve a XX. század magyar tájképfestészetének méltó helyére jelölik képeit. ❖