

A „nagy” koncertek számomra néha mégis ugyanazt az élvezetet jelentik, mint a hibátlanul mondain nők: a technikai „készség”, a mechanikus tökéletesség élményét adják, szemben a nyomor, szemben a magányosságomban élvezett és tervelt művészet alaktalanságával.

Szentkuthy Miklós

A hatvanas évek közepén-végén jelentkezett Magyarországon egy fiatal művészgeneráció, amely – az Európai Iskola kényszerű elhallgatása és a magyar művészet több évtizedes elszigeteltsége után – újra bekapcsolódott a kor művészetének aktuális áramába és törekvése az volt, hogy a magyar művészetet európai szinten, a kor szintjén művelje. Ennek a generációnak karakteres tagja Bak Imre festőművész, akit immár nem csak mint nemzedékének tipikus képviselőjét kell bemutatnunk, hanem mint autonóm művészegyéniséget, akinek húsz éves pályája megkívánja a részletesebb elemzést.

Bak Imre festészetének kiindulópontja és végeredménye a forma. A festő vonalakban, vonal- és foltritmusokban, színekben gondolkodik, ezekből indul ki, hogy egy gondos és míves technika segítségével eljusson a kompozícióig, a képig. A mű jelentése, szimbolikus tartalma, története, meséje nem a formán kívül van, mint egy hozzátoldott idegen elem, hanem a két végpontot áthidaló út során kerül a műbe és maradéktalanul benne van, feloldódva a vonalakban, színekben: a formában.

Ez nem túl eredeti megállapítás, és minden igazi festészetről elmondható, annyi azonban kitűnik belőle, hogy Bak Imre képeinek elemzésében milyen irányban kívánok elindulni és mit akarok hangsúlyozni. Amely irány és hangsúly nem teljesen egyezik a Bak Imre festészetét elemző írások, méltatások szemléletével, hangsúlyaival. Ezekben az írásokban és az ezek alapján Bak Imréről kialakult kritikai képben, túl a „merev geometrikus” majd újabban a „radikálisan eklektikus” jelzőkön, a szerzők képeinek szimbolikus tartalmát, jelentését elemzik és hangsúlyozzák. Fábián László írja Bak Imrét méltató esszéjében: „Azt hiszem, soha nem hitt a tiszta absztrakcióban. Azt hiszem egyenesen idegenkedett a tiszta absztrakciótól, és – titokban? – mindenkor a jelentés foglalkoztatta. Még akkor is a jelentés, amikor pesszimista filozófusok már-már a közlés lehetetlenségét közölték velünk. De mert azt is tudta, hogy a jelentést jelek hordozzák, vizsgálni kezdte festői formáinak, színeinek karakterét, mindenkori lehetőségeit. Saját jeleinek természetét firtatta. És ami ezzel összefügg, amiért, amitől ezek a jelek egyáltalán léteznek, jelentésüket. Sietek kijelenteni, a nyelvfilozófia szintjén is.”¹

Egybehangzik ezzel Bánszky Pál megállapítása is: „Számos kortársával szemben a népművészetből nem a felületet, a külsőséget vizsgálja, hanem az ősi jelekben, jelrendszerekben kifejezésre jutó gondolatra koncentrál. Analízisében a népművészet konstruktív jellegét ragadja meg... S a vizuális kifejezésnek ez a formája nem valami önmagáért való kompozíció elvként kerül nála alkalmazásra, hanem eszméket hordozó jelként. A forma, kompozíció tehát átalakul minőséggé.”² Ha a fentiekkel szemben mégis a formát hangsúlyozom és választom az elemzés kiindulópontjául Bak Imre festészetében, azzal nem az idézeteket akarom cáfolni, és nem azt akarom bizonyítani, hogy Bak Imre absztrakt képeinek nincs jelentése. Úgy érzem azonban, hogy ez a róla kialakult kép túl ideologikus, amelyben túl könnyedén vannak összekapcsolva, „rövidre zárva” egymástól távoluló fogalmak, megszüntetve így a köztük lévő feszültséget. Óvatosabb fogalomhasználattal ezt a képet szeretném árnyaltabbá tenni, egy olyan elemzési irányt követve, amely a formából, mint minden ideologikus tartal-

lom próbájából és bizonyítékából indul ki és oda is tér vissza, és amely a mű, az egyes képek saját természetének, valóságának és identitásának leginkább megfelel.

Ez a formaközpontú elemzési módszer ma egyáltalán nem népszerű, gondolok itt a „formalista” és a „jelentésorientált” művészetelmélet és -kritika közötti vitára, amely újabban az utóbbi javára látszik eldőlni. Ennek ellenére jelen esetben mégis a konkrét művekre szabott elemzési módszert választom anélkül, hogy szándékosan bármelyik elméleti irányzatot követném, vagy a köztük lévő vitában állást foglalnék.

Bak Imre stílusa, formavilága, eltekintve korai expresszionista próbálkozásától: egzakt geometrikus absztrakció. A 64–66-ban készült első geometrikus képein még bizonytalanságot érzünk; különböző motívumokkal kísérletezik, virágformák, amőbaszerű alakok keverednek szabályos, geometrikus alakzatokkal, de a 60-as Iparterv kiállításon már mint érett geometrikus stílusú festő mutatkozik be. Ebben az időben készült képei egységes formavilággal rendelkeznek: párhuzamos élű színsávokból kialakított geometrikus formák, négyszögek, hatszögek. nyolcszögek alkotják a kompozíciót. A formák élei a képmező szélével érintkeznek, olykor lecsúszni látszanak a képmezőről, míg a kép közepe üres marad. A kompozíciók általában egy ferde tengely vagy a kép átlója mentén szimmetrikusak vagy attól nagyon kis mértékben térnek el. A színsávok tiszta színekből állnak, és egészen közeli vagy kontrasztos színek kerülnek egymás mellé.

A képek intenzív hatása egy ellentétből, a mozdulatlanság, merevség és a mozgás közti ellentétből adódik. A geometrikus idom mintegy ki van feszítve a képsíkra, egyetlen pontját sem lehetne elmozdítani, a kép tehát teljesen statikus, de ebből a kipánvázott mozdulatlanságból egy olyan belső feszítő erő, lekötött mozgási energia keletkezik, amely szétfeszíteni látszik a kompozíciót és a kép kereteit is. A szimmetria szintén a statikusságot és ezzel a belső feszültséget, a szimmetriából való kitörni vágyást erősíti. Ez a feszültség egyre széjjelebb nyomja a geometrikus formát, mintegy leszorítva azt a vászonról, vagy szétnyitja a formát úgy, hogy a színsávok nyílként fúródnak a képmezőn is túlmutatva a semmibe. A kompozíció mindenek ellenére kötött és mozdulatlan, amely további feszültségek hordozója. Ez a belső feszültség olykor a képmezőt tágítja ki, megszüntetve a kép négyszögű alakját; a kép most a valóságban is kilép a környező térbe (formázott vászon). A kiszámított színösszeállítás, a kontrasztos vagy a közeli színek, a sötét és a világos vibrációja szintén ezt a belső feszültséget növelik. A színek és tónusok egyenletes-monoton ritmusa ugyancsak kifelé, a képmezőn túlra irányul, a négyszögek, sokszögek egyenletesen pulzáva tágulnak a végtelen felé, míg a közepén lévő tér egyre nagyobb és üresebb lesz.

1970 után egy új képtípus jelenik meg festészetében. Ezek az ún. „lépcsős” vagy „kapus” képek, amelyekben Bak Imre a síkgeometria mellett bizonyos térillúziót érzékeltet. Fekete vonalakkal rajzol meg egy nagyon egyszerű, axonometrikus perspektívájú térszerkezetet; a szerkezetvonalak közti teret kitöltő erőteljes színekkel térillúziót érzékeltet. Ezek a szerkezeti elemek, a „lépcsők”, „falak”, „oszlopok” most nem kifelé, hanem a kép közepe felé „haladnak” és egy vak- vagy a semmibe nyíló ajtóba, ablakba torkollnak, vagy hegyes szögükkel befúródhatnak egy színes háttérbe. Itt szintén a statikusság-mozgás, zártság-nyitottság közti ellentét, feszültség adja a kép intenzitását. Ez az egyszerű térszerkezet később még viszatér Bak Imre munkáin más összefüggésben.

A hatvanas évek végén, hetvenes évek elején az Iparterv nemzedéken belül, Bak Imrén kívül Nádler István, Fajó János, Hencze Tamás jelentkezett ezzel a geometrikus absztrakt irányzattal. Világosan és karakteresen kirajzolódó festészetükben a kortárs amerikai és európai *harde edge* illetve a *post-painterly abstraction*nak nevezett irányzat közvetlen hatását ismerhetjük fel. A kortárs kritika³ azonban elsősorban a magyar konstruktivista hagyományra vezette vissza ennek a csoportnak a tevékenységét, és ezt a besorolást a „neokonst-

ruktivisták" elnevezéssel hangsúlyozta is. Ez azt mutatja, hogy az eredet, a gyökerek és a konkrét, közvetlen hatás kérdése nem olyan egyértelmű. Kétségtelen, hogy az amerikai post-painterly abstraction áttételesen és „hajszályökereken” keresztül az európai konstruktivizmusból is táplálkozott. De ez az új absztrakt irányzat, nagyon leegyszerűsített kompozícióival nagy méreteivel, harsány és differenciálatlan színeivel, színmezőivel, formázott vásznaival, dinamizmusával már nemcsak az európai konstruktív hagyományból, hanem az egész 45 előtti absztrakt festészetből is táplálkozott, ugyanakkor legalább olyan meszszire is szakadt tőle, lévén originálisan amerikai festészet, és az absztrakt expresszionizmus is közvetlen elődjének számít. Hasonló a magyar művészek viszonya a magyar konstruktivizmushoz, a kassági hagyományhoz. Ha egy fiatal művész a hatvanas években a hivatalos művészeti normákkal szemben valamilyen progresszív hagyományt keresett a közelmúlt művészetében, akkor törvényszerűen eljutott Kassákhöz és a húszas évek magyar konstruktivizmusához, vagy az aktivistákhoz. De ez nem csak az újgeometrikusokról mondható el, hanem minden fiatal művészről, bármilyen irányzathoz tartozott is.

Bak Imre és társai újgeometrizmusának konkrét előzményét tehát nem itt, hanem elsősorban a kortárs egyetemes művészetben kell keresnünk, amelyet ők részben reprodukciókon keresztül, részben nyugat-európai kiállításokon közvetlenül megismerhettek. Bak Imre először Pollockot, Kooningot, tehát az absztrakt expresszionistákat, később a geometrikusokat, Nolandet, Ad Reinhardtot, Elsworth Kellyt, Newmannt és Stellát „fedezte fel”. Ez utóbbi irányzatnak a dinamizmusa, világossága, tiszta, egzakt kifejezőmódja, frissessége, „tágassága” valóban nagy hatással volt rá és megváltoztatta a művészetről addig kialakult szemléletét. Nem pusztán átvételről vagy utánzásról van itt szó, hanem felszabadító hatásról, amely segítette, hogy az akkori magyarországi, elmaradott és beszűkült művészeti szemlélet kereteit tágítsa, vagy egyszerűen széttörje és megpróbálja olyan szabad mozgásokat tenni és olyan világos egzakt módon megszólalni, mint nyugat-európai társai.

Bak Imre akkori képeiről ezt írta Sik Csaba: „A közlekedési jelzőtábla egyetlen információt közöl: a harde edge kép is az egyetlen tartalmat, energiát kifejező elemre, a színre irányítja a néző figyelmét. A használati cikkek csomagolástechnikai trükkök agresszivitásával, amelyek erőszakosan megállítják a járókelőt a kirakat előtt, akarja a színt telíteni; a festmény, mint tárgy, mint saját jogán létező dolog érdekli – flörtöl a pop arttal is”.⁴ Ez az idézet is mutatja, hogy milyen erőteljesek voltak, milyen „hangosan” szóltak ezek a képek, hogy néhány határozott vonal, néhány határozott állítás már agresszivitásként hatott abban az időben és abban a közegben.

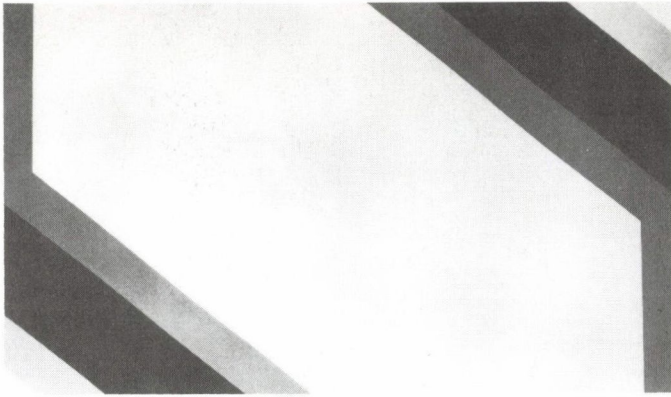
Ha ennél tovább megyünk az elemzésben, s a konkrét helyi környezetnél tágabb összefüggésben kívánjuk értékelni Bak Imre akkori képeit, akkor képalkotó elemei közül elsősorban a szimmetriát, az egyenletes ritmust, a tükrözést és a szabályos kompozíciót, mint egymással összefüggő és legfontosabb elemeket és azok jelentését kell vizsgálnunk. Az első „formalista” művészetteoretikus, Wölfflin szerint a zárt, szabályos, szimmetrikus kompozíció a tisztán felismert és megértett törvényszerűségeket jelenti és azok a korok használták művészi kifejezőeszközként (elsősorban a reneszánsz), amelyekben ezek a törvényszerűségek és ezek felismerése fontos helyet foglaltak el a kultúrában, a szellemi életben. Az európai művészet-történetben ez valóban így van, de a szabályos, szimmetrikus kompozíciót, mint formát már a prehisztórikus kultúrák is használták, de nem a felismert és megértett törvényszerűségek kifejezésére, sokkal inkább mágikus céllal. Mezei Árpád írja a szabályos-ritmikus forma eredetéről: „Az ember fejlődésének korai szakaszán jutott arra a felismerésre, hogy a szabályosság alapfontosságú szerepe van a környezet uralásában. Eleinte azonban, tehát a felismerés első fokain még nem látta át a szabályosság és a valóság közelebbi és szerves kapcsolatát. Pontosabban megfogalmazva: nem fogta fel, hogy nem akármilyen szabályos-

ság hatékony, hanem csak az adott jelenség sajátos vagy részben egyedi szabályosságainak felismerése és a felismert szabályosságok logikus kiegészítése, következetes folytatása. A primitív ember úgy vélte, hogy az aktivitásban jelen lévő szabályosság fokozza a hatékonyságot. Ilyen hatékony szabályosságnak tekintette a primitív ember a szabályosan ismétlődő, szabályos alakú jeleket, szervezett mozdulatokat, szabályos, ritmikus beszédet.”⁵

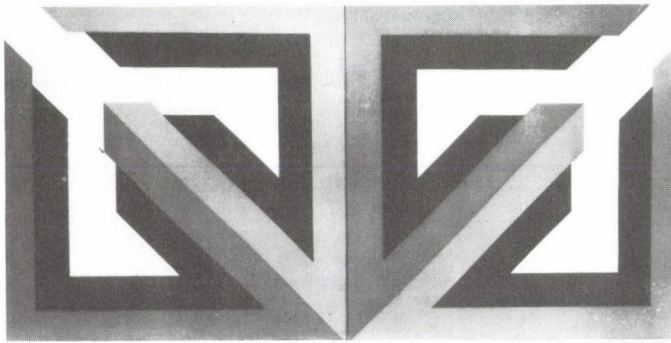
Ugyancsak más a funkciója a szabályos formának a modern művészetben; a modern technikai civilizációban valóban fontos szerepe van a „tisztán felismert és megértett törvényszerűségeknek”, a szabályos művészeti forma tehát ebben a korban részben ezt a civilizációt igenli, vagy legalábbis aláveti magát annak. Másfelől azonban a szabályos forma egy, az emberi pszichikumon és az emberi értelmén túli, és a civilizációnál magasabbrendű, elvont szellemi törvényszerűséget kíván kifejezni. Az utóbbira talán legjobb példa Mondrian, Malevics művészete.

A szabályos formának, az egyenletes ritmusnak tehát sokféle forrása, összefüggése és funkciója van és nyilvánvaló, hogy Bak Imre szabályos formaadása is ezekkel hozható összefüggésbe. Bak Imre tudatos művész, de az ő kifejezési formái is a tudatalatti, sőt biológiai rétegekből erednek, amely az ő esetében azt jelenti, hogy „ösztönösen vonzódik” a szabályos, szimmetrikus formához egyenletes ritmushoz, s amelynek megnyilvánulása hasonló mechanizmus szerint történik, mint ahogy azt Mezei Árpád a primitív népek esetében leírja. Felismerve azonban saját megmászhatatlan vonzódását, megpróbálja azt tudatosítani és a kifejezés szolgálatába állítani. Azt lehetne mondani, hogy az „idő is neki dolgozik”, tehát, hogy ez a vonzódás adekvát a civilizáció szabályosság-teremtésével. Ez is valószínűleg így van, de az ellenkezője még közelebb van az igazsághoz, hogy tudniillik létrehoz, megkonstruál egy tiszta, átlátható, egzakt, statikus világot, amely azonban nem annyira a világban lévő törvényszerűségeket tükrözi, hanem a világ káoszától, zűrzavarától, érthetlenségétől (ha úgy tetszik, az őt közvetlenül körülvevő világ érthetlenségétől) függetlenül, sőt annak ellenére létezik. Ez az értelmezés már átvezet bennünket Bak Imre következő korszakához, azaz „népművészeti ihletésű” képeinek elemzéséhez. Előbb azonban egy kitérőt kell tennünk konceptuális munkáinak bemutatása érdekében, amelyeket a hetvenes évek elején készített.

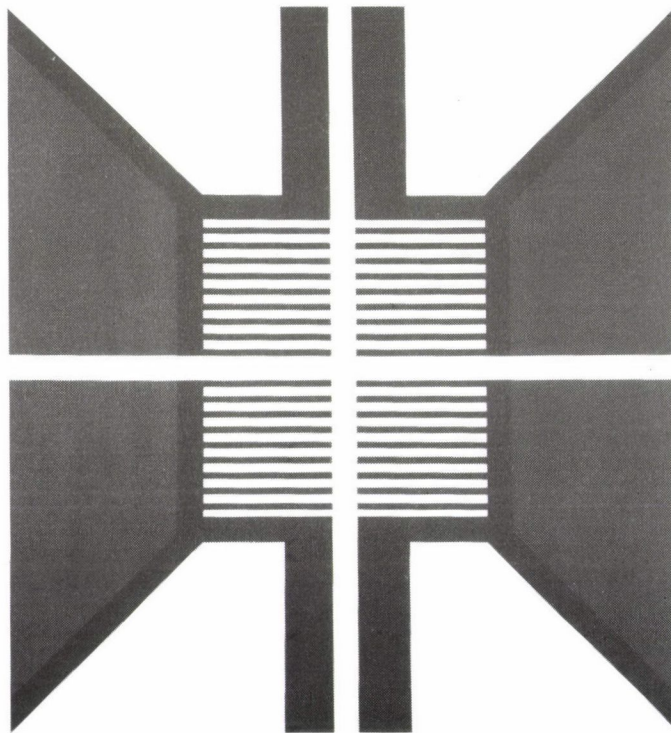
A festészettel párhuzamosan a hetvenes évek elején Bak Imre fotót, szövegeket használ munkáiban. Ezekben a munkákban nem a kész képre, az eredményre törekszik, hanem a hozzá vezető utat, saját képalkotó eszközeit, a fent említett szabályosság-vonzalmát akarja jobban megismerni és még inkább tudatosítani. Azaz festészeti ön-analízisbe kezd. Elhagy minden formát a képről: a szabályos forma helyett magát a szabályt, a szimmetrikus forma helyett magát a szimmetriát, az ellentétes forma helyett magát az ellentétet, az egymás mellé rendelt formák helyett magát a formaviszonyt akarja megjeleníteni. Először fotókiadásokkal közelíti meg ezt a célt, ezek azonban még mindig tükrözött vagy szimmetrikus formák, azaz még mindig formák. Ezért elhagyja a fotót is és a képzeletbeli képmezőre felírja: fönt – lent, jobb – bal, ég – föld, hegy – folyó. Ezek már valóban nem vizuális formák, itt látszólag maga a tiszta viszonylat, összefüggés, tükrözés, szimmetria, ellentét jelenik meg. Azaz mégsem, hiszen itt egy másik formával, egy másik nyelvvel, a verbális nyelvvel fejezi ki az összefüggéseket. Ez a nyelv azonban még kevésbé elvont, mint a festmény nyelve, jelentéstartalma még bonyolultabb, és talán kevésbé egzakt, mint a vizuális forma. Ezért a következő lépésben szöveget és vizuális formát párosít, hogy az egyik nyelv elvontságát a másik konkrétságával ellensúlyozza. Majd a kétféle kifejezőmódot ütközteti egymással: a képmező felső részére a „lent” szót, alsó részére a „fent” szót írja – vagy kék felületek mellett egy fehér négyzetre odairja: kék, kérdezvén, vajon a kettő közül melyik a kékebb, melyik nyelv az erősebb. És így tovább. Komoly nyelvfilozófiai kaland-



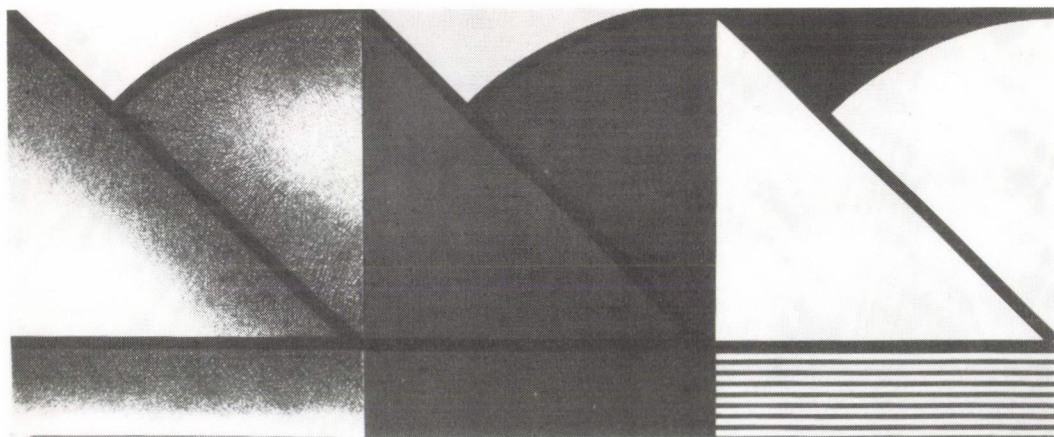
58. Bak Imre: Sávok I.,
1968. 140x240 cm. A mű-
vész tulajdona



59. Bak Imre: Négy részes
kép I-II. 1970. Egyenként:
130x130 cm. A művész tu-
lajdona



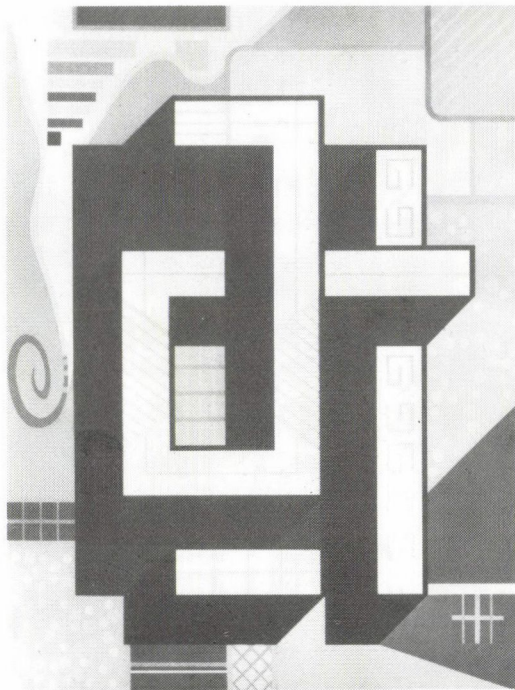
60. Bak Imre: Házak, 1974.
120x110 cm. A művész tu-
lajdona



61. Bak Imre: Táj I–II–III, 1974. Egyenként: 100x80 cm. A művész tulajdona



62. Bak Imre: Omega-Piramis, 1979. 150x150 cm. A művész tulajdona

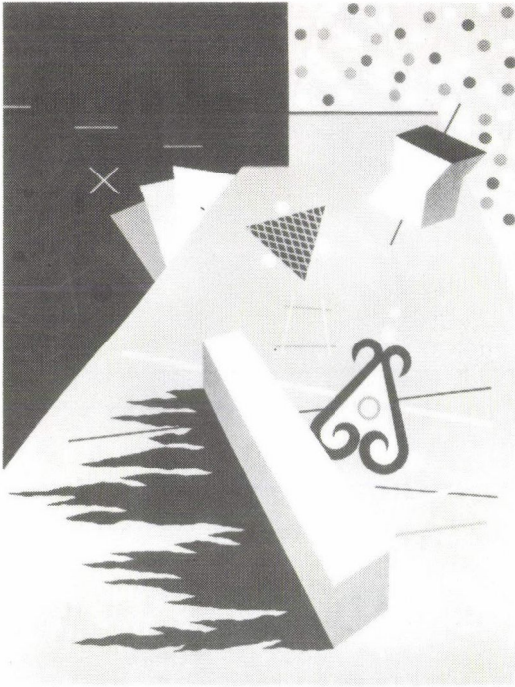


63. Bak Imre: Geometrikus kalligráfia, 1983. 160x120 cm. A művész tulajdona

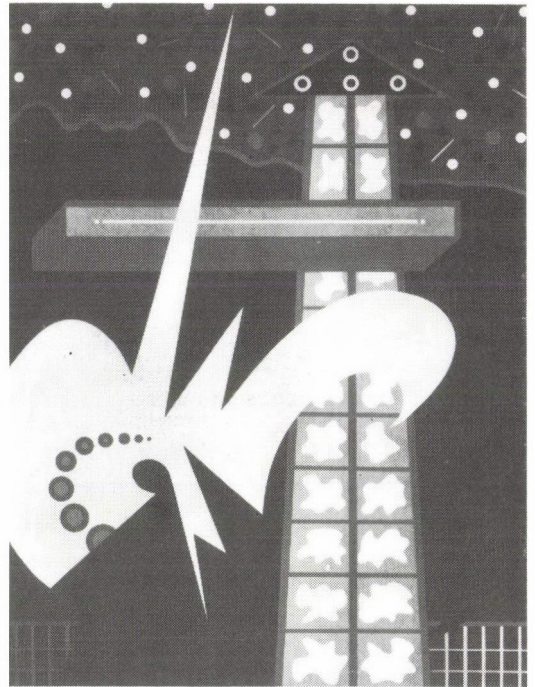


64–65. Bak Imre: Az ismert történet I–III. 1984. Egyenként 150x200 cm. A művész tulajdona



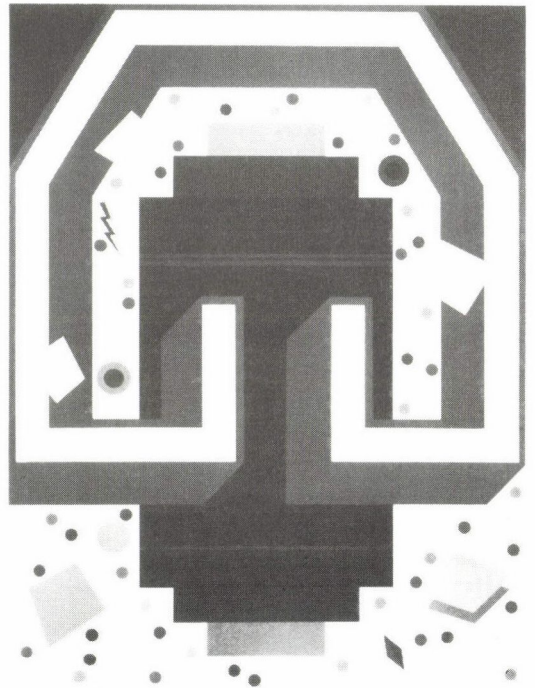


66. Bak Imre: Hommage à Giorgio de Chirico I. 1985. 200 x 150 cm. A művész tulajdona



67. Bak Imre: Jó éjszakát, 1984. 200x150 cm. Musée St. Pierre d'Art Contemporain, Lyon tulajdona

68. Bak Imre: Dhjána, 1986. 150x200 cm. A művész tulajdona



Fotók: Juhász Imre. Műcsarnok Soros Alapítvány Dokumentációs Központ

ba bonyolódik, mint oly sokan abban az időben. Illetve, olyan kevesen, hiszen nem sokan vették ilyen komolyan a konceptuális művészet kínálta lehetőségeket.

Itt természetesen különbséget kell tennünk a koncept kínálta lehetőség, és a koncept, mint irányzat között. Bak Imre számára a koncept nem a művészet „végső megoldása”-t jelentette, amelyben nincsenek többé forma- és minőségi problémák, csak a tiszta idea van, amelyet semmilyen formával nem lehet elrontani — ellenkezőleg, számára a konceptuális gondolkodás lehetőség és módszer volt, amellyel jobban elemezhetette, megismerhette saját formaeszközeit, hogy ennek az elemzésnek a tanulságait további formaadásában hasznosítsa.

Ebből a nyelvfilozófiai kalandból a forma mindenestre megváltozva vagy újjáéledve került ki.

A hetvenes években Bak Imre festészetében új típusú festmények jelennek meg. Ezek egyik csoportja a nap-madár-arc-ember típusú kompozíciók, amelyeken egy középtengelyt és abból szimmetrikusan kétfelé ágazó egyeneseket, félköröket láthatunk, továbbá mellettük egy vagy két kör-motívumot; mindez határozott geometrikus rajzzal. A főmotívum mögött általában egy vonalháló vagy négyzetháló alkotja a háttérrel. Ezek az alakzatok, motívumok olykor kiemelkednek a térbe, axonometrikus perspektívával megfestve. Egy másik típusú képen egyszerű labirintus-rajzot látunk, középpontjában egy háromszög vagy omega jel. Ezek a képeken továbbra is megmarad az egytengelyes vagy kéttengelyes szimmetria, — a kompozíció továbbra is szabályos, világos, egyszerű, egy pillantásra átlátható. A színeknek olykor térképező funkciójuk van, a világosabb színek előrehozzák a formát és elválasztják a háttértől, vagy vastag fekete kontúrok rajzolják körül a figurát és érzékeltetik a teret. Ezek a képek a korai geometrikus kompozícióknál sokkal statikusabbak, itt már a lent és a fent nem cserélhető fel, a kompozíció zárt, a láthatatlan erővonalak a kép optikai közepe felé mutatnak. A raszterháló szintén ezt a statikát erősíti. Ezek a képek már nem vezethetők vissza a harde edge formavilágához, itt egy új formarend bontakozik ki, amely mögött egy gondolkodásbeli változás van.

A képen látható motívumok eredete: népművészeti és archaikus kulturális motívumok. Bak Imre pályája kezdete óta szenvedélyesen tanulmányozta a népművészetet, elsősorban a népművészet díszítő motívumait. Leegyszerűsíteniék a dolgot, ha azt mondanánk, hogy azért tanulmányozta azokat, mert festészetének „felfrissítéséhez” új invenciókat, új motívumokat keresett. Népművészeti érdeklődése összefüggött az egész huszadik századi művészet problémája iránti érdeklődésével, ezen belül a vizuális nyelv, mint önálló diszciplína kutatásával.

Ha elfogadjuk, hogy a művészeti forma önálló kifejezési rendszer, vizuális nyelv, akkor azt mondhatjuk, hogy a modern művészetben ebből a szempontból két ellentétes irányú törekvés húzódik végig. Egyfelől az izmusok egyre több vizuális nyelvi konvenciótól szabadultak meg, és egyre több egyedi, individuális nyelvi formációt hoztak létre; ezzel párhuzamosan nőtt a vágy, kimondva vagy kimondatlanul, egy olyan művészeti nyelvre, egy új nyelvi konvencióra, amely megfelelően szabad és tág ahhoz, hogy a legszélsőségesebb individuális tartalmak kifejezésére is képes, ugyanakkor rendelkezik olyan közös elemekkel, olyan új konvenciókkal, amelyek lehetővé teszik ennek a nyelvnek a kódolhatóságát. Ez természetesen nem csak nyelvi kérdés, ezt úgy is lehet fogalmazni, hogy a világtkép individualizálódásával és széthullásával együtt nőtt az igény egy új, egyetemes, közös világtképre. Ez természetesen egy leegyszerűsített elméleti konstrukció — mégis ez a világosan meg nem fogalmazott, de pontosan tudott igény ösztönözte a század nem egy művészt arra, hogy tanulmányozza és felhasználja a múlt kultúrájának azokat az elemeit, amelyekben látszólag egy ilyen egységes vizuális nyelv és mögötte egy egyetemes világtkép van. A huszadik századi művész a néprajzi, az európai kívüli, valamint a prehisztórikus kultúrákban véli vagy vélté

megtalálni ezt az egységes jelrendszert. A probléma itt a tudós és művész számára egyaránt kettős: a mítikus kultúrák megismerése és közvetítése, mai nyelvre, verbális vagy vizuális nyelvre való átírása. Ez utóbbi problémáról írja Lotman⁶: „A mitologikus szövegeknek a nem-mitologikus típusú kultúra számára való jelentőségét húzzák alá azok a kitarató törekvések, melyek ezek lefordítását célozzák nem-mitologikus típusú nyelvekre. A tudomány területén ez a mitologikus szövegek logikai verzióit szüli, a művészet területén – és a természetes nyelvre való lefordítások egész sorában – metaforikus konstrukciókat. Alá kell húznunk a mítosz és a metafora alapvető különbségét, bár ez utóbbi az előbbinek tudatunk szokásos formáira való természetes fordításává válik. Valójában magában a mitologikus szövegben metafora, mint olyan nem fordulhat elő.

Az esetek egész sorában a mitologikus szöveg a nem-mitologikus tudat kategóriába lefordítva mint a szimbolikus kerül befogadásra. Az ilyen típusú szimbólum a mítosznak egy későbbi szemiotikai tudat szempontjából való elolvasása során jöhet létre, tehát ikonikusan vagy kvázi-ikonikus jelként átértelmezett.”

A huszadik század sok művésze merített inspirációt az archaikus, mítikus kultúrák művészetéből, tárgyi és írott emlékeiből és nem egy jelentős művész egész életművét meghatározta ez az inspiráció Brancusitól Beuysig. A lotmani értelemben ezek az életművek felfoghatók a mitologikus kultúrák metaforikus interpretációinak. Lényegesebb azonban, hogy ezek a mítosz egyéni értelmezései, individuális mítoszok, amelyek önmagukban teljes világot alkotnak, de egymással nincsenek olyan összefüggésben, hogy abból kialakulhatna az említett közös nyelv, jelrendszer és közös gondolkodás. Bak Imre ennek ellenére ebben az időben szenvedélyesen hitt ennek lehetőségében és kutatta a megvalósítás módját. A magyar népművészet díszítő motívumaival ismerkedett először, faragások, szöttek, hímzések motívumaival. A szemiotikai néprajzi iskola felfogása szerint ezek a virág, ember, állat-motívumok nem pusztán stilizált ábrázolások, hanem a kereszténység előtti magyar mitologikus kultúra közvetítő kifejező jelei, egy világkép szimbólumai, amely világkép azonban már feledésbe ment és a jel így pusztán díszítő ornamenssé változott. A magyar népi díszítő-motívumok szerkezetének tanulmányozása vezette el azután a szomszédos népek, a bolgár, román, délszláv népművészet, később az északi népek népművészetének tanulmányozásához. És ezután jutott el az ősi amerikai régészeti emlékekhez, majd az indiai kultúrákhoz. A tanulmányozás szó itt túl komoly, inkább kíváncsiság és szenvedély űzte felfedezésvágyról, kalandról beszélhetünk amely egy bizonyos asszociációs logika szerint vezette egyik kultúrkörtől a másikig, mindenütt az azonosságot, a hasonlóságot keresve.

Egy 1976-ban kiadott kis füzetben⁷ ő maga mutatja be, hogy hogy jutott el egyik motívumtól a másikig, és hogy keletkezett ebből a Nap-madár-arc képek egyik változata. A konkrét források ebben az esetben: egy avarkori csaton lévő arc, egy nyitrai vagdalásos virágmotívum, tulipán egy magyar szarukarcolatról és egy kiterjesztett szárnyú madár egy permi bronzleletről. Felismerte, hogy ezeknek a különböző helyről és igen különböző időkből származó jeleknek elhagyván a részleteit, azonos vagy nagyon hasonló a szerkezetük: középtengely, abból szimmetrikusan kiágazó elemek, vagy szimmetrikusan jobbra-balra elhelyezett azonos elemek. Amikor megcsinálja ezt a szerkezeti vázát, ez már az ő saját jele, amelyben ezek a formai előzmények már csak látenszen vannak jelen, s a jel valóban egyszerre nézhető-értelmezhető egy sematikus arcnak, kiterjesztett karú embernek vagy kiterjesztett szárnyú madárnak – de egy faágnak is, amely fölött egy vagy két nap, égitest lebeg.

Egy másik képtípusának eredete, előképe a különböző labirintus-ábrázolások. A labirintus-mítosz, az ókori kultúra egyik legelterjedtebb mítosza – alapmítosz, amely az ókortól a mai napig a különféle kultúrkörökben újra és újra megjelenik és feldolgozásra kerül a legkülönfélébb tartalommal a kultikustól a profánig. És a labirintus vizuális ábrája is sok-

féle jelentéssel, tartalommal található meg ezekben a kultúrkörökben. „Itt tehát egy titokkal és egy misztériummal állunk szemben. Az olyan civilizációs korszakokban, amikor a társadalmat mélyen áthatotta a misztikus-vallásos érzelmvilág — és ilyen volt a minőszi civilizáció vagy a keresztény középkor is —, ez a jellegzetesség válik uralkodóvá. Azokban a történeti korszakokban viszont, amelyek inkább a ‚földi világ’ felé fordultak, mint a császárkori Rómában vagy a XVIII. században —, a labirintusjel és annak használata látszólag szinte teljesen elveszíti ‚szent jellegét’. Azonban, mélyen, egészen mélyen még a puszták formájában is, még ott rejtőzik, ha nem is a tudat, de legalábbis a gyanú, hogy itt valami mélyebb, megoldatlan dolog is rejlik — ez azonban puszták borzongásánál többet rendszerint nem kelt. Ma már, mondhatnánk, ‚elfojtva’ jelentkezik csak az a szokás, hogy labirintusokat rajzolunk — papírra, kertekbe, játékból. Ugyanakkor azonban kitartóan jelen van a labirintus festők képein (bár széttördelt, szabad zűrzavaros, asszimmetrikus, rendszertelen formában, mert nyilvánvalóan ezen körülhatárolt területen is érvényben van a ‚modellek halála’).”⁸

Bak Imre az általa ismert sokféle labirintus-jelből többszörös egyszerűsítés és elvonás eredményeképpen egy nagyon egyszerű, csupán néhány elemből álló labirintus-képet csinált. Ez tulajdonképpen nem igazi labirintus, hiszen egyetlen pillantással átlátható, a rejtélyre tehát csak érintőlegesen utal — voltaképpen a labirintus betű-jele.

A többi jel-típusú képe is hasonló eredettel rendelkezik és hasonló módszerrel készült. Az elemzés következő lépése megvizsgálni, hogy túl az eredeten, most mit jelentenek ezek a jelek, mi a közös a nap, madár, hold, arc, labirintus-képekben. Azt tudjuk, hogy maga a művész milyen jelentést tulajdonít képeinek. Több teoretikus írásában kifejti, hogy ezeknek a különféle eredetű motívumoknak és jeleknek van egy olyan közös magva, amely független időtől és földrajzi távolságtól, és ezért alkalmas arra, hogy a jelen vizuális nyelvének alapja, kiindulópontja legyen. Továbbá, hogy ezek a jelek még így is őriznek valamit eredeti tartalmukból (világmagyarázó szimbólumok, világmodellek), és egy egységes kulturális modellhez szolgálhatnak mintául. „XX. század végi létünk (praktikus és szellemi) problémái sürgetik a megoldást. A különböző kísérletek (még a képesértékűek vagy elvetéltek is) adhatnak tapasztalatokat egy olyan kulturális modell kialakításához, amelyben a Létet, mint Egészt tudjuk modellálni. Egy ilyen kulturális modell segíthetne abban, hogy a Létet megfelelő mélységben és teljes minőségében éljük meg. Ilyen módon a legegyszerűbb élettevékenység is lehetne ‚rituális’ (mint a japánok teázása), minden pillantásunk a művészeti katartikus élményhez hasonló benyomással szolgálhatna. Ebben az Egészre vonatkoztatott modellben a szellemi és anyagi kultúránk teljessége olyan egyszerű, könnyen áttekinthető szerkezetekbe kellene szerveződjék, amely a hétköznapi gondolkodás számára is (lefordítás nélkül) hozzáférhető volna. A vizuális művészetek (a vizuális és szellemi kultúrán belül) sajátos módszerekkel tesznek lépéseket a fenti célok elérésére.”⁹

A tárgyilagos hang; a pontokba szedett szentenciák mögül még ebben a rövid idézetben is átsüt a pátosz, amelyben ráismerünk a húszas évek művészeti kiáltványainak világhódító-építő pátoszára. A konstruktivista hagyomány tehát ilyen stilisztikai kerülő úton is föl-bukkan. Bak Imrének ezeket az írásait nem is úgy kell olvasnunk, mint tanulmányokat, hanem mint Bak Imre művészetének verbális megnyilvánulásait, mint konceptuális munkákat. Mert ha a teoretikussal lehetne is vitatkozni, a festő nem téved ezekben a képekben, amikor a motívumok közös szerkezeti elemeire talál rá és ezekből alkot egy saját jelrendszert. Ezek a kompozíciók vizuálisan igazak, „stimmelnek” a világra vonatkoztatva, és nem feltétlenül kell azokat verbális nyelvre lefordítani. Ezek a képek nem szimbólumok, inkább azt mondhatjuk, hogy Bak Imre képalkotása emblematikus. Egy Tiziano-kép elemzése kapcsán írja Panofsky az emblémáról: „Ebben a képben meg van az embléma valamennyi jellegzetessége, mivel . . . osztozik a szimbólum természetében (csak éppen inkább egyedi, mint

általános), osztozik a szolás természetében (csak éppen inkább vizuális, mint verbális jellegű) és osztozik a közmondás természetében (csak éppen inkább rafinált, mint közhelyszerű).”¹⁰ Bak Imre képei a népművészeti motívumokhoz, a prehisztórikus kultúrák jeleihez és a modern képzőművészethez való bonyolult viszonyának összefoglaló emblematikus kifejezései.

A huszadik században az emblémát a hirdetés, tömegkommunikáció sajátította ki, ezért ma az embléma szó jelentésének van bizonyos kereskedelmi, populáris melléköngéje is. A pop művészet is azért használta olyan szívesen a kereskedelmi emblémákat, mert azok nem csak áruvédjegyek, hanem a civilizáció egyetemes jelképei. Bak Imre képeinek erőteljes, harsány színvilágában is van bizonyos populáris jelleg, hiszen abban a civilizációban, amelyik ilyen harsány és hangos emblémákat használ, csak még hangosabb kiabálással lehet szóhoz jutni.

A nyolcvanas évek elejétől új korszak kezdődik Bak Imre életművében. Ennek a ma már világosan elkülöníthető új korszaknak az alakulását képről-képre figyelemmel kísérhetjük. A végleges és zárt kompozíció kinyílik és megmozdul. A kompozíció egyre nyitottabb lesz, több irányban is: a kép határa és a kép belső tere felé. A szimmetrikus, zárt, geometrikus arc-ember-madár figurák elvesztik integritásukat, részekre szakadnak, a részek elmozdulnak, vagy átalakulnak, elvesztik határozott alakjukat, amorfi formává válnak. Új motívumok is megjelennek: szeszélyes kacskaringók, sorminták, arabeszkek, hullámvonalak – a klasszikus művészet, a rokokó, a szecesszió ornamentikáját idézik, amelyek azelőtt nemcsak Bak Imre, hanem az egész modernizmus művészetében „tiltva” voltak. Olyan alakzatok is feltűnnek, amelyek már majdnem figurálisak: lángnyelvre, vigyorgó ördögarcra vagy egy szál rózsára emlékeztetnek. A vonalhálós-négyzethálós felületek statikájukat veszítve még fel-fel tűnnek de egyre inkább kiszorítják őket a pettyes, háromszöges vonalkás felületek. Mindezek az elemek szabadon áramlanak a kép terében, egymás mögé, egymás elé kerülnek, vagy egymásba hatolnak, a hegyes formák behatolnak a lágyabb kontúrú alakzatokba, vagy kettétörnek egy szilárd építészeti elemen; ez a nagy mozgás, áramlás nyitottá teszi a kompozíciót, mert az egyes motívumok nem állnak meg a kép szélénél, ki-, illetve belépnek a képbe. A színek is megváltoznak: az eddigi keveretlen és harsány színek helyébe most kevert, tört színek lépnek – a rózsaszín, lila, narancs, türkiz sokféle árnyalata és bizarr összeállításai.

Ezek az új képek sok szállal kötődnek Bak Imre előző képeihez: a képkötő elemek most is különféle pszichológiai vagy kulturális asszociációkat keltenek, de mivel a középpontos vagy szimmetrikus szerkezet felbomlott, így egyik jelnek, motívumnak sincs központi szerepe a képen. A képek dinamizmusának is van előzménye: ezt a dinamizmust is magyarázhatjuk az előző képek lefojtott mozgásenergiáinak felszabadításából. Új vonásai ugyanakkor a már említett szecessziós, art deco-s, klasszicista vagy klasszikus motívumok, az új, bizarr színegyüttesek, az asszimetria – és ami mindebből következik: a képek felszabadult, játékos karaktere.

Ennek a szabadabb kompozíciónak, a játékos kifejezőmódnak az egyik forrását a kritika és maga Bak Imre is¹¹ a hetvenes években bekövetkezett művészeti fordulatban, az ún. posztmodern művészeti változásban jelöli meg. Ennek a művészeti fordulatnak a hatása azonban Bak Imre művészetében megintcsak nem egy közvetlen formai átvétel, hanem egy új szellemi kihívás, amely arra készíti a művészt, hogy átgondolja eddigi útját, s hogy a felvetett problémákra a maga módján adja meg a feleletet.

A posztmodern, tranzavantgarde terminusok már közismertek a szakirodalomban, annak ellenére hogy nem egy lezárult, hanem egy előttünk alakuló-változó művészeti folyamat jelölnek meg, amelybe egyelőre sokféle stílus, törekvés beletartozik: új festészet, új expresszionizmus, új vadak, anakronizmus, új elektika, új naivitás stb. Ennek a sokféleség-

nek a közös gondolati magvát az új terminust először meghirdető és megfogalmazó olasz kritikus, Achille Bonito Oliva az új művésznemzedék hitetlenségében, „aktív nihilizmusában” látja: a „poszt-technológiai” korszakban ez a nemzedék nem hisz többé a mindent megváltó és megoldó progresszív művészeti ideákban és az azt kifejező egységes nyelvben. „Ez a kétértelműség tehát a lényege a transzavantgarde munkáknak, amelyek a komikum és a dráma, az öröm és a fájdalom, az erotika és a felszíni realitás között vibrálnak. Ennek a művészetnek a kiindulópontja a nihilizmus, egy aktív nihilizmus, amely Nietschére hivatkozik, anélkül, hogy az ő pesszimizmusát is átvinné. Az öröm itt valami olyasmi, amely a középpontból a kör kerülete felé mutat, anélkül, hogy lehorgonyozna valahol. . . . Az amerikai és európai transzavantgarde különbözik egymástól, de van egy közös vonása, az, hogy túllépve a történeti avantgarde hagyományokon és a neoavantgarde nemzetköziségén, a helyi kultúrához fordul, a „genius loci”-ban keresi identitását. Ez az identitás többé már nem külsőlegesen jegyekből áll, hanem a munka belső lényegét alkotja. Az európai transzavantgarde például az európai történetiségben találja meg ezt az identitást. A kulturális anyag kiválasztásában nincs hierarchia, mert nem tagadják, hogy a tömegkultúra korában élnek – a kultúra különböző szintjeit olvasszák be a munkába.”¹²

Mindezek és a további, Achille Bonito Oliva és mások által felvetett gondolatok az új irányzatról – az egyéni kifejezőmód, a festészet újrafelfedezése, a hagyományok önkényes, eklektikus kezelése, az absztrakt és a figurális ellentétek elmosódása stb. – mint láttuk, Bak Imrét is mindig foglalkoztatták, természetes tehát, hogy ha ezek a problémák most új formában, új összefüggésben merültek fel, őt is arra készítették, hogy újra átgondolja azokat. A hagyományhoz való ilyen szabad közeledés, a stíluspluralizmus lehetősége egyrészt megerősítette Bak Imrét abban, hogy eddig is helyes úton járt, amikor a különböző kultúrák jeleit egybeolvasztotta, kisajátította, emblematizálta. Ugyanakkor az új kifejezőmód egyes erőteljes, karakteres és hozzá közelálló példái (pl. Frank Stella új képei, a Memphis csoportnak az iparművészet–képzőművészet határterületén mozgó tevékenysége) segítették-ösztönözték, hogy kimozduljon eddigi, már kissé merevvé vált szabályos kompozíciós világából és több teret adjon a szabad szubjektív megnyilvánulásnak. Ezt az elmozdulást nem csak a szecessziós ornamensek megjelenése mutatja munkáiban, hanem azok az új, individuális kompozíciós elemek, amelyek már nem egy kulturális jel átírásai, hanem egyéni invenció eredményei, s amelyekkel a személyiség rejtett tartalmait, félelmet, szorongást, agressziót fejez ki. Egy-egy kép hangulata azonban soha nem ilyen egyértelmű, az agresszió vagy a szorongás mindig feloldódni látszik a könnyed, játékos felszíni ornamentikában, a díszítésben. Ezeken a képeken már nincs minden elem alárendelve a tudat kontrolljának – ez a szüntelenül áramló mozgás, az egymásba hatoló formák, a váratlan szín- és formavillanások az expresszív önkifejezés irányába mutatnak. De az expresszív stílusig, formakezelésig mégsem megy el Bak Imre. Amorfi, szabad ecsetvonásra emlékeztető alakzatainak is határozott, éles kontúrt ad, ezáltal egész bizarr hatást keltenek ezek a „megfagyott” ecsetvonás-gesztusok, ez a „hard edge-expresszionizmus”. Azaz, ez az a pont, ahol a festő minden külső hatás, kihívás ellenére megőrzi identitását, önmagához való hűségét. „Itt bizonyos logikai rendszerek elindulnak egy bizonyos irányba, és azt hiszed, hogy kitalálsz a következő lépést és akkor valami más következik. A meglepetés. A kiszámíthatatlan meglepetése. Ugyanakkor az egész mégsem kaotikus, és abban ne bízzatok, hogy a kaotikus elemek fel-falják a rendet. Én maximum odáig bírok elmenni, hogy rend és káosz egyidejűleg létezik, a fény és a sötétség. . . .” – mondja legújabb képeiről egy interjúban.¹³

A káosz mögött lévő rend – ez az, ami Bak Imre látszólag egymástól nagyon különböző képeit, korszakait összekapcsolja, amelyek így együtt a rend, a szabály, és a technikai tökéletesség diadalát hirdetik. Ez a rend, a vizuális elemek megkonstruált rendje, amely, mint

láttuk sokféle forrásból származik: a művész ösztönös vonzódásából, rendkényszeréből, az emberi érzelmeiktől és pszichológiától független tudatos konstruáló tevékenységből és a művészet történetében több száz év alatt leszűrődött ábrázolási konvencióból – valószínű, hogy mindezekért együtt „érezzük” ezt a rendet egyrészt ismerősnek, másrészt törvényszerűnek. Ez a rend, ez a konvenció harde edge és emblemikus képein előtérben van, hangsúlyozott és nyíltan kimondott, ezért talán nem hat a felfedezés erejével. De új képein minél messzebb távolodik a kompozíció ettől, minél inkább a teljes kötetlenség, szabadság látszatát kelti, annál nyilvánvalóbb, hogy ezt a szabadságot milyen feszesen tartja a látenszen mögöttes lévő rend-tudat, sőt, hogy ez a szabadság éppen azáltal olyan, amilyen. A máig érvényben lévő, sőt ma újra aktuálisra váló „romantikus” művészetfelfogás szerint az igazi alkotás, az invenció csak a ráció és a konvenció *után* következik. Bak Imre tisztában van ezzel, ugyanakkor azt vallja, hogy a legszélsőségesebb individuális és a legelvontabb szellemi tartalom is csak akkor képes világosan megjelenni, megszólalni, ha egy biztos közös kódra nyelvre, konvencióra – az adekvát formára támaszkodik. Mint a tonális zene utolsó példáiában.

És végül, Bak Imre festészetében nagyon fontos helyet foglal el a technika, amely nagyon közel van a forma vagy a rend fogalmához, mégsem azonos vele. Minden képéhez először vázlatot készít és ezt vitelezi ki egy nagyon pontos technikával. Erről azért érdemes külön szólni, mert a modern művészetben a kivitelezés technikája, a művészeti eszközök biztos kezelése, tehát a művészet mesterségbeli része egyre kevésbé volt fontos, míg a konceptuális művészetben teljesen el is tűnt – mondván, hogy a műben a legfontosabb az eszme, és ha az jó, azt semmiféle rossz technikai megjelenítéssel nem lehet elrontani. A fotórealizmusban viszont újra fontossá vált a technika biztos tudása. Bak Imre is mindig nagyon fontosnak tartotta a technika biztos kezelését, a mesterségbeli tudást. Tudja, hogy ő egy bizonyos „kemény éllel” tudja magát kifejezni, ettől nem tud elszakadni, s azt is tudja, hogy ezt csak nagyon pontosan, precízen szabad csinálni. Ezért készíti minden képéhez előzetes vázlatot, amelyen minden szint és formát és azok egymáshoz való viszonyát előre kipróbálja, a kész kép a vázlatához viszonyítva már nem sokat változik. Ez az előzetes mérlegelés és a kivitelezés pontossága legújabb, szabad áramlású kompozícióira is jellemző.

Mindezt együtt úgy foglalhatjuk össze, hogy Bak Imre nagyon fontosnak tartja a festészet mesterségbeli részét, a művészetet. Nem csak azt, persze. De tudja, hogy a megfoghatatlan ideáknak, érzéseknek csak úgy lehet vizuális nyelvi formát adni, ha a festő teljes biztonsággal kezeli ezt a nyelvet, kifejezési eszközét.

JEGYZETEK

1. FÁBIÁN L.: Triptichon Bak Imrének. *Mozgó Világ*, 1980. 12. 41.

2. BÁNSZKY P.: Bak Imre. Budapest, 1982. 20–21.

3. L. VADAS J.: Két világ határán. *Művészet*, 1970. szeptember, 30.; THEISLER GY.: Nádler István és Jovánovics György kiállítása. *Művészet*, 1970. szeptember 35.; Sik Csaba: De mi ütött ebbe az emberbe? In: SIK CS.: Rend és kaland. Budapest, 1972. 228–229.; Beke L. tanulmányában – Magyar nem-ábrázoló művészet II. Kritika, 1971. 7. 24–28. – már differenciáltabban értékeli, a konstruktivista hagyomány mellett felhívja a figyelmet a kortárs irányzatok, pop art, minimal art, harde edge, új absztrakció hatására is.

4. Sik Cs. i. m. 228.

5. MEZEI Á.: Művészet és tudomány. In: MEZEI Á.: Elméletek és művészetek. Budapest, 1984. 102.

6. LOTMAN, J. – USZPENSKIJ, B. A.: Mítosz – név – kultúra. In: *Kapcsolatok III*. Budapest, 1980. 9–10.

7. Bak/76. Budapest, 1976. A művész kiadása.

8. SANTARCANGELI, P.: A labirintusok könyve. Budapest, 1970. 148.

9. BAK I.: Mítosz, művészet, jel. In: *Kapcsolatok III*. Budapest, 1980. 68–69.

10. PANOFSKY, E.: Tiziano: A bölcsesség allegóriája. In: PANOFSKY, E.: A jelentés a vizuális művészetekben. Budapest, 1984. 151.

11. HEGYI, L.: „Transz-avantgarde” – „Radikális eklektika”, GYETVAI Á.: Új festészet. In:

Kat. Frissen festve. Budapest, Ernst Múzeum, 1984. 1–2. és 4–5.; BAK I.: Posztmodern. Magyar Építőművészet, 1983. 1. 60–61.

12. OLIVA, A. B.: Transavantgarde Inter-

national. Milano, 50–52.

13. Hosszú beszélgetés . . . 1983. február 11. Bak Imre és Albert Zsuzsa műterme. Kérdező: Simon Zsuzsa. Artpool Letter 4 (1983). 20.

Zsuzsa Simon: Zwanzig Jahre der Malerei von Imre Bak

Imre Bak, ein unverwechselbarer Künstler der ungarischen Malerei unserer Tage, begann seine Laufbahn in den sechziger Jahren mit der nach ihrer Debut-Ausstellung benannten „Iparterv“-Generation. In seinem Schaffen von nunmehr über zwanzig Jahre lassen sich mehrere Perioden und Richtungen unterscheiden. In den sechziger Jahren schuf er geometrische Abstraktion, in den siebziger Jahren gelangte er nach einem kurzen konzeptuellen Abstecher durch die Erforschung der Zusammenhänge von Abstraktion und Bedeutung zu einer eigenartigen emblematischen Malerei, die er aus Motiven der prähistorischen und der ungarischen Volkskunst aufbaute, zuletzt schloß er sich in den achtziger Jahren der postmodernen Eklektik an. Die Analyse ist darauf ausgerichtet, in den Werken der verschiedenen Schaffensperioden die über Stil und Kunstrichtung hinausweisenden individuellen Charakterzüge und Lösungen aufzuzeigen, so in den Hard-edge-Werken die innere Spannung, die gedämpften Bewegungsenergien der statisch-geometrischen Werke, in den Werken der „Zeichen“-Periode das als universell gedachte und folgerichtig verwendete visuelle Sprach-System, und schließlich den eigenartigen „Hard-edge-Expressionismus“ der postmodernen Periode. Die Analyse konnte den gemeinsamen Zug, die persönliche Handschrift des Künstlers, seine persönliche Identität in all diesen voneinander abweichenden Stilen aufdecken. Dieser gemeinsame Zug besteht im ständigen Bestreben nach Qualität und feiner Ausarbeitung, andererseits nach innerer Ordnung und Logik, die selbst in den gelösteren Kompositionen latent vorhanden ist.

