

Andrási Gábor

MOTÍVUMREJTŐ ABSZTRAKCIÓ A ZUGLÓI KÖRBE (1961–1968)

„Végülis ahhoz, hogy világosságot teremtsünk, el kell választani az absztraktot a nonfiguratívól.”

(Jean Bazaine)

Minél mélyebb, minél alapvetőbb egy félreértés, annál makacsabban, szívósabban gyökerezik a művészetre települő reflexiók egyre gyarapodó rétegébe. Mint amikor hóembert építünk: a maroknyi hógolyó tovább-tovább görgötve végül alig mozdítható, ölnyi gömbként magasodik előttünk.

A magyar művészettörténeti és művészetelméleti irodalom egyik paradigmikus vonása a félreértések kritikátlan továbbörökítése, továbbéltetése – még a bőven dokumentált, meghatározó jelentőségű életművek, olykor egész stílustendenciák tekintetében is. Az utolsó fél évszázad és a közelmúlt művészeténél maradva: ilyennek gondolom a Vajda Lajos-oeuvre szimbólum-felfejtő, motívum-megfeleltető módszerrel történt „átszürrealizálását”; a hatvanas években valójában széles körben alkalmazott ún. cuppantásos festői technikának kizárólag figurális törekvésekhez, jelesen a szürnaturalizmushoz rendelését; az idős Kassák személyes, lírai olajvázson piktúrájának és a korabeli „fiatalok” (Bak, Nádler) hard edge-korszakának egyaránt (új) konstruktivizmusként való interpretációját.¹

Jelen tanulmány egy hasonló félreértés eloszlatására tesz kísérletet. Nem tehet másként, ha tulajdonképpeni tárgyát, a *Zuglói kör*² festőinek – a kör magját képező Molnár Sándor, Bak Imre, Deim Pál, Nádler István, majd az 1962–63 táján hozzájuk csatlakozó Hortobágyi Endre és Molnár László – közös stílusát, a francia eredetű lírai absztrakciót valamennyire is autentikus módon kívánja megközelíteni.³ Ennek érdekében elsőként két általánosan és rendszeresen használt fogalom, az absztrakció és a nonfigurativitás megkülönböztetésére kell sort keríteni. A hazai művészetelméleti gyakorlatban e fogalmakkal ugyanis rendre mint szinonimákkal találkozhatunk, a szövegekben többnyire pusztán stiláris, a szóismétlést elkerülő fogásként követik-váltogatják egymást. Ez az egyébként – látni fogjuk – teljesen indokolatlan megfeleltetés valóságos félreértés-generátorként működik, alapvetően eltérő indíttatású és a festői gyakorlatban is merőben más jelenségeket vesz egy kalap alá.

Nyugtalanító tárgy

„1965-ben Párizsban személyesen is megismerkedtem *A francia hagyomány festői* (Peintres de Tradition française) csoport tagjaival. Nálunk még nem hallottak róluk, hiszen ők az ötvenes években lettek világszerte

közismertté, amikor Magyarország tökéletes szellemi zárlat alatt volt. Számomra – 1961 óta – sokat jelentett az ő tevékenységük. Közvetítésem keresztül jutott a hírük Magyarországra. Lefordítottam Bazaine könyvét, a *Jegyzetek a mai festészetéről*-t és ezt szétosztottam barátaim és ismerőseim között” – írja Molnár Sándor.⁴ Az idézetben szereplő Bazaine-tanulmány – a francia lírai absztrakció kiemelkedően fontos elméleti műve – mellett a Zuglói Körben számos egyéb, e témába vágó fordítás forgott közkézen a hatvanas évek első felében; többek között további Bazaine-írások, a mesterral készített interjúk és róla szóló tanulmányok, valamint – hasonló műfaji változatosságban – *Manessier, Estève, Bertholle, Lanskoj, Pignon* és más, az *École de Paris* korszerű törekvéseihez kapcsolódó festők művészetét ismertető-elemző szövegek.⁵ Ehhez az elméleti megalapozáshoz elsősorban katalógusokban és folyóiratokban fellelt reprodukciók, valamint az 1963-tól lehetővé vált nyugat-európai tanulmányutak személyes élményei járultak hozzá. Talán nem tévedek, ha azt állítom, hogy a magyar képzőművészeti progresszió történetében a Zuglói kör lírai absztrakciója jelenti a Párizs felé forduló kitüntetett figyelem hagyományának utolsó, korszakot alakítóan termékeny fázisát.⁶

De miben áll szakmai, festői szempontból a Bazaine-kör – és így a Zuglói Kör – lírai-absztrakt formaképzése? Szögezzük le rögtön: a lírai absztrakció nem nonfiguratív művészet. Törekvése éppenséggel a képről száműzött, ellehetetlenült tárgy festői rehabilitációját, ahogy Bazaine mondja: „új inkarnációját”, „visszahódítását” célozza. A természetből (a legáltalánosabban értelmezett természetből: ember, tárgy és környezet totalitásából) vett motívum „új inkarnációján” annak festői transzcendálása értenődő, mely arra irányul, hogy „a tárgy az őt felülmúló igazság szenvedélyes ideogrammjává váljék”.⁷ Itt lehetetlen nem *Cézanne*-ra gondolni; *A francia hagyomány festői* számára bevallottan az Aix-en-Provence-i mester jelentette a meghatározó erejű tradíciót. Számukra valóban ő volt az „ősapa”; sokkal közvetlenebb és természetesebb módon találtak vele kapcsolatot, mint ez a magyar művészetben történt, ahol Cézanne elsősorban a konstruktív, a szerkezetes-mértani képfelfogás példája volt.⁸ Ezzel az egydimenziós recepcióval szemben Bazaine-ék – és nyomukban a Zuglói Kör festői – Cézanne-ra mint a teljes létezés ritmusával együtt lüktető, személyes, élő geometria és – mindenekelőtt – mint a naturalizmus utáni tárgyfestészet, a „fensőbb erővel, anarchikus elhivatottsággal terhes” tárgy festészetének hagyományára tekintettek: „Amikor Cézanne meghajlít egy vonalat, az egész világ szerkezete a nyomába billen”.

A francia lírai absztrakció a tárgy festői transzcendálását a valóság, a realitás túllépésével, egy magasabb, tágasabb dimenzióba emelésével és nem felszámolásával kívánta megvalósítani. Ez praktikusán az analógiás formaképzés gyakorlatában nyilvánult meg: a tárgy zárt entitását feloldani, struktúráját megnyitni a megfelelések, a többértelműség felé: „A fűben fekvő testből fa lesz az égen, a jel megváltoztatja értelmét; ez a kebel a



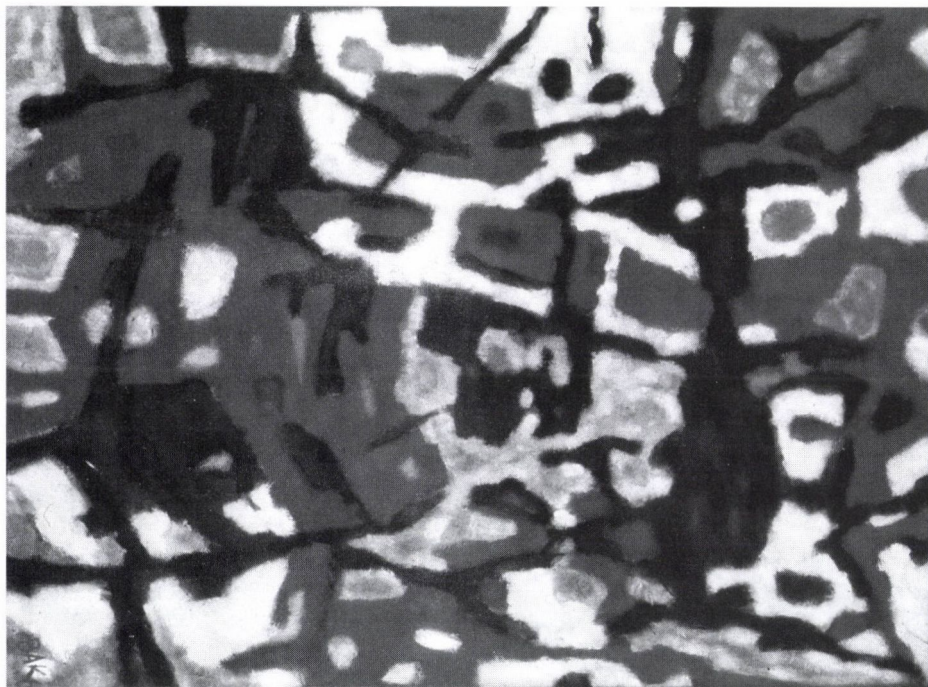
1. Molnár Sándor: *Harc*, 1961, olaj, vászon, 100×200 cm. (Fotó Török Tamás)

Nap, és hirtelen, anélkül, hogy látszólag bármi is változnék, a holt vászon, amely mindeddig ellenállt, egyszerre élni kezd.” Ezt az analógiás vagy más szóval *alternatív* formaképzést – magát az alkotás- és látáspszichológiai jelenséget – nevezi írásaiban Molnár Sándor *áthatás*-nak: „Az áthatás – a képek egymásba szövődő sokasága – labirintus, melyben alszik vagy dühödten lesi áldozatát a Minotaurusz; torony, melyben a királylány vár ébredésére. (...) Az áthatás az, amikor az elemek önmagukat fenntartva a többiben feloldódnak. Az áthatás az analógia, a metamorfózisok és a megfelelések titkos világa. Az egyidejűség jele. Most, ebben a pillanatban minden: a fa lombja, sziklák és kövek, a hullámzó víz és az égen úszó felhő, a száraz ág, a zuhogó eső, kedves és gyűlölt arcok, érzések és átvonuló emlékek, kétségbeesés és gond és gondolat és szellemi világosság egyszerre érvényes. Az egész létezés áthatja egymást és kifejeződik a jelben.”⁹ Az áthatás Bazaine-i módszerét alkalmazva a *Zuglói Kör* festői organikus jelekből szervezett strukturális képeket hoztak létre, melyek szövetében az eredeti alakzat „tárgy minőségében eltűnik, hogy mint forma nyerjen igazolást. (...) Egyetlen formán belül két lehetséges magyarázat lebegése... ez az intervallum, ez a hasadás végül is hatalmába keríti a tárgyat; a tárgy helyébe maguk a lehetséges értelmezések lépnek, azok válnak legfőbb realitásává és egysége ezekben valósul meg.” Ez a formai átalakulás, metamorfózis a lényege az *École de Paris* lírai absztrakciójának, melyet mindezek tükrében talán helyesebb *motívumrejtő absztrakció*-nak nevezni. A természeti motívum e lebegése, pulzálása jellemzi a magyar festők e „zuglói” periódusban született műveinek zömét is; ám ez a „nyugtalanító tárgy” (Bazaine) – a mindkét esetben lezajló „megfeleltetés” (mint olyan) logikai aktusán túl – nem mutat semmiféle rokonságot az elsődlegesen

szimbolikus, jelző funkciójú szürrealista *objet*-val; még akkor sem, ha teóriájában a francia mester a megvalósuló festménynek egy, a tudatalatti-ban már meglévő előképet tulajdonít.¹⁰ A motívumrejtő absztrakció festői jelei – melyekről Molnár is beszélt – azonban nem jelképek, hanem sokkal inkább a premodern ornamentikában megnyilvánuló archetipikus képek és képzetek elementáris alakzataira emlékeztetnek; olyan jelek tehát, melyek „a látható forma mélyebb értelmére utalnak” és „a dolgok átfogó jelzésére törekednek.”¹¹ A fentebb már idézett megfogalmazások – a „felsőbb erővel terhes” és az „öt felülmúló igazság szenvedélyes ideogramma-ja”-ként tételezett tárgy, mint forma – ugyanerre a transzcendens dimenzióra vonatkoznak, egy olyan, a tárgyban immanensen benne nyugvó – és éppen az értelmezések között nyíló „hasadás”-ban felvillanó alternatív forma révén életre keltett – transzcendencia megkísértésére, mely élesen különbözik a magával azonos tárgyat megzavaró és azt más – külsődleges, szokatlan, váratlan – összefüggésbe helyező szürrealista eljárástól.

Cézanne és a saját törekvései közötti összekötő kapocsnak Bazaine a kubistákat tartotta. A kubizmust azonban nem mint a vászonra kerülő valóságdarabot részeire bontó és e részeket analízis alá vető, racionális festői metódust tekintette, hanem a zárt, kompakt tárgyat átlelkesítő, emberi „életlendülettel” feltöltő, a tárgyat – az emberével, a természetével azonos ritmikájú „áramlatot”, „erővonalakat” mutató – dinamikus téri relációkba helyező, a tárgyat „megnyitó” módszerként, mely ezáltal „egy élő és mozgó tartam, egy strukturális idő” behatolását jelenti a „dolgok megrekedt terébe.”¹²

A „lírai absztrakt” vásznon kialakuló, hol puhán egymáshozsimuló, hol határozottabb kontúrokkal egymástól jobban elkülönülő formákból szőtt *falt-struktúra*¹³ tehát egy bizonyos – alternatív módon apperceptiálható – *figuratív tendencia* (valójában a legáltalánosabb festői toposzok: portré, tájkép, csendélet, többalakos kompozíció) szerint szervezett. A *Zuglói Kör* festészetét érintő csekély számú és terjedelmű irodalom nem vesz tudomást eddig fejtegetett sajátosságairól. Hegyi Lóránd Molnár Sándor Mednyánszky-teremben rendezett, és a művész majd’ tíz éves lírai absztrakt periódusát¹⁴ összefoglaló és lezáró egyéni kiállításáról például a következőket írta: „Az 1966-os tárlaton 30 művel szerepel, egytől egyig nonfiguratív alkotásokkal. 1963-as párizsi útja után megerősödik benne a teljes nonfigurativitásra való törekvés; bár festményei gyakran keltenek tájképi asszociációkat, nem annyira a látvány tárgyiassága, mint inkább hangulati tartalmi miatt.”¹⁵ Ugyanebben a tanulmányban – ahol a lírai absztrakciót a hazai absztrakt expresszionizmus egyik fő vonulataként tárgyalja – Hegyi Lóránd kijelenti: „Az absztrakt expresszionizmus... olyan szemléletet hordoz (még elhalása után is, az egyes művészek tevékenységében), ami gyökeresen szakít mindenfajta természetelvű, leképező, realista-naturalista és posztimpreszionista művészeti gyakorlattal. Kis leegyszerűsítéssel azt mondhatnánk, hogy az absztrakt expresszionizmus, a kalligráfia, az informel, a lírai absztrakció egyfajta ‘tabula rasa’ a magyar



2. Bak Imre: Struktúra I. 1965, olaj, vászon, 90×120 cm. (Fotó Török Tamás)

művészetben.”¹⁶ Az „egyes művészek tevékenységét” megvizsgálva látni fogjuk, hogy ezek a megállapítások legalábbis „finomításra” szorulnak.

A motívumrejtő absztrakció festésetelmélete tehát egyfelől a szürrealizmus tárgyfelfogásának kritikáján, másfelől az absztrakció fogalmának tisztázó szándékú kiterjesztésén nyugszik. Bazaine a mindenkori festészet szubsztanciájának tartja az absztrakciót; álláspontja szerint minden művészet lényegét tekintve absztrakt – „amennyiben nem azonos a természettel, hanem a teljes valóság sűrítése” –; de természetesen nem minden absztrakció (vagyis művészet) nonfiguratív. Ugyanakkor minden forma (még a nonfiguratív is) valahonnan – jelesül a szélesen értelmezett természetből – származik. Ennek dacára „... a művészet sohasem hasonlított semmiben a természethez, hacsak nem az emberhez, és ahhoz, ami az emberben a legkevésbé figuratív: a fizikai reflexekhez, az impulzusokhoz, a vágyakhoz, a világnézethez.” A kép szempontjából nem az a döntő, hogy a festett formák tárgyakat ábrázolnak-e vagy nonfiguratívak, hanem hogy milyen kapcsolatot tud teremteni a bennük koncentrálódó szubjektív természet (ahogy Bazaine mondja: a „vérmérséklet”¹⁷) a lét univerzalitásával. Ez a kapcsolat teszi lehetővé a „teljes valóság” felismerését, átélését.

A francia mester nyomán 1966-ban Molnár is deklarálta idevonatkozó elveit: „A festészet mindig absztrakt volt, hogy ezzel a közkeletű szóval éljek. Absztrakt, vagyis mindig megvolt – és pedig a festőkben tudatosan – az a tudás, hogy a kép önálló realitás, amely nem függ semmilyen más realitástól, de amely a többi realitásból sok mindent asszimilálni képes. (...) A festészet tudatosan absztrakt volt a XIX. századig, amikor is, tudat-talanul ugyan, de absztrakt maradt Kandinszkij fölléptéig, amikor megint tudatossá vált absztrakt jellege.” És alább, ugyanitt: „Vajda Lajos volt az, aki először megértette velem az absztrakt formát teljes tudatossággal. Ott láttam a jelet, mely nem mutatott tárgyat és mégis realitásoktól volt terhes.”¹⁸

Vajda nevének említése óhatatlanul felveti a motívumrejtő absztrakció hazai összefüggésbe illesztésének igényét. Vajon a „realitásoktól terhes absztrakt forma” milyen magyarországi hagyományaival számolhattak a *Zuglói Kör* festői?

Be kellett látniuk: ez a mindkét tartomány felé egyszerre nyitott forma-felfogás a huszadik századi magyar festészetben csak alig kitapintható vékony érként van jelen. Hiszen az éppenséggel az „absztrakt” (értsd itt: nonfiguratív) és a „figurális” (realista vagy kvázi-realista) antagonizmusa mentén hasadt ketté. Amilyen ádáz indulatoktól izzott, épp olyan nyomorúságosan provinciális volt a hazai festészet e skizofréniája (volt? az idősebb és a középgenerációs művészek maig együtt élnek ezzel a tudatukból és zsigereikből száműzhetetlen kórral). Kevesen akadtak, akik túlléptek ezen a kultúrpolitikai technikákkal korszakról korszakra mesterségesen is szított ellentétben, a művészeti életet értelmetlenül megosztó áldilemmán.

E tekintetben mindenekelőtt a *Martyn*-életmű centrális problémája, legértékesebb vonulata kínálkozott itthoni analógiaként. A két háború közötti *École de Paris* szellemiségét és kultúráját közvetítő pécsi mester piktúrája híd szerepet töltött be a hazai „elvont művészet” negyvenes évekbeli tradíciója és a hatvanas évek elején-közepén Molnárék által aktuálisnak tartott Bazaine-i képfelfogás között. Martyn művészete valóban „határeset”: *Hárs Éva* nagymonográfiája¹⁹ folyamatos birkózás, hogy a figurális és a nem figurális formák egymás közötti dinamikus, állandóan változó viszonyát, mértékét és arányát képről képre definiálja. Idézi *Kállai Ernő*-t is, aki (persze megintcsak) elsőként ismerte fel Martyn formáinak metamorf jellegét,²⁰ és Kállaihoz hasonlóan Hárs Éva is gyakran él a „rejtőzés”, az „elrejtés” – e tanulmány szempontjából kitüntetett jelentőségű – fogalmával,²¹ hogy végül egy – mi már tudjuk: csak látszólag – paradox, szokatlannak érzett (az idézőjel erre utal) kifejezésre találjon: „A valóságos élményre a művek konkrét jelekkel utalnak, akkor is, ha a kompozíció egésze elvont, absztrakt értelmezésű. Műveinek nagyobb részét így a ‘figurális absztrakt’ meghatározással jelölhetjük.”²² Az ötvenes évek végétől Martyn egyes vásznain is megjelennek a kevésbé egzakt kontúrokkal felvitt „foltformációk”, hogy az oeuvre egészére jellemző *áthatás* ezúttal ebben a „lírai



3. Nádler István: Akt, 1963, olaj, vászon, 80×120 cm. (Fotó Török Tamás)

absztraktokra” emlékeztető festői közegben játszódjék le (*Offrande*, 1957; *Tengeri emlék*, 1964).

Martyn mellett a progresszív természetfestészet – ami magyar viszonylatban a naturalisztikus ill. posztimpresszionisztikus szemlélet elutasítását jelentette – háború utáni képviselői merülhettek fel további támpontokként. Ahogy Martyné Molnár Sándor, úgy *Gadányi Jenő* és *Bene Géza* művészete elsősorban Bak Imre és Deim Pál indulásánál játszott szerepet.²³ Mind a Gadányi-, mind a Bene-életmű az organikus és a konstruktív formszervezés összeegyeztethetőségének, valamint a természeti motívumok és a nonfiguratív alakzatok közös gyökerének felismerésén alapult. A valóságkelemek – melyek mindkét mesternél „plein air” vagy „beállítást után” készített vázlatokban kapták első formájukat – utóbb e képi jegyzeteknek műtermi munkával történő átlényegítésével, transzformációjával alakultak „elvonat” kompozíciókká. Ezek az „elvonat” kompozíciók azonban rendre megőrizték magukban a táj, a motívum emlékét, de sohasem annak egy bizonyos látványhoz kötött konkrétságában, hanem a természet alapvető, esszenciális, „absztrakt” formai struktúráiban, mozgásaiban és színeiben. Gadányi és Bene ötvenes évekbeli természetfestészete (a két festő egy évben, 1960-ban hunyt el) ugyanúgy nélkülözötte az absztrakt – nem absztrakt skizofréniát,²⁴ mint a Martyn-életmű fentebb tárgyalt vonulata, ám művészetükben nincs jelen az áthatás „alternatív” formafelfogása, „a képek egymásba szövődő sokasága”.

Áthatások

A francia motívumrejtő absztrakció első hazai példáit Molnár Sándor festészetében találjuk. A hatvanas évek legelejétől 1966-ig művészete két párhuzamos szálon fut. Az egyik a fentebb már részletesen ismertetett par excellence Bazaine-i módszer, melynek eredményeképpen vásznaira a jellegzetes, ritmikus-szagatott folt-struktúrák kerülnek. A témának megfelelően ezek olykor kuszán-szűrősen örvénylenek (*Harc*, 1961), máskor a vegetáció organikus hullámmozgását, rezgéseit követik (*Bokrok*, 1963). A Molnár-képek faktúrája rendkívül változatos: a dús, pasztózus pigmentmasszát gazdagon felhordó, a gesztusoknak is teret engedő festésmódtól az ujjheggyel kialakított színes pontrendszeren át az egészen vékony – lazúros vagy szikár-száraz – „egzakt”, mozaikhatású felületig terjedő skálán számos variációt mutatnak. A másik a képi elemeket határozott kontúrok közé szorító, az összefoglaló és a részletformák viszonyát első pillantásra is áttekinthetőbben feltáró, architektonikusabb és a tündöklően tiszta, világító színek erejére hangsúlyt helyező – s ugyanakkor a Bazaine-i elvekkkel is konvergáló – metódus, melynek aktuális változatát Molnár Maurice Estéve festészetében ismerte fel.

Már a hatvanas években sajátos vonulatot alkotnak Molnár életművében a bibliai, illetve keresztény ikonográfiájú többalakos kompozíciók (*Betsabé*, *Emmauszi vacsora*, mindkettő 1961; *Angyali üdvözet*, 1962 stb.) A témaválasztás egyrészt a művész (máig programszerűen vállalt) szoros kötődését jelzi a klasszikus európai festészethez, másrészt a tradicionális képek szerkezetét alapvetően meghatározó primer formaviszonylatok (háromszög kompozíció, koncentrikus, illetve egymást metsző körök és ellipszisek, diagonálisok) tudatos továbbörökítésének szándékáról tanúskodik. Molnár lírai absztrakt korszakát lezáró, 2x5 méteres festménye, a *Sárkányölő* (1966) is e törekvéseinek példája. A művet 1968-ban a műcsarnoki *Stúdió 58–68* kiállításon *Üvegablakterv* címen mutatta be. Itt nem egyszerűen a „vallásos téma” keltette – várható – feszültségek elkerüléséről van szó; a *Sárkányölő* valóban felfogható egy nagyszabású murália terveként is. Molnár ilyenirányú ambícióit sohasem titkolta – 1989-ben a szombat-helyi székesegyház elpusztult mennyezetképei helyébe készített akvarellvázlatokat „önmaga megbízójaként”²⁵ –; születésükben pedig közrejátszott annak ismerete, hogy *A francia hagyomány festői*-nek művészete különösen alkalmasnak bizonyult monumentális, térszervező alkotások (falképek, üvegablakok, mozaikok, szőnyegek) létrehozására.²⁶

1963-ban beérni látszottak a Zuglói Körben folytatott kutatások és stúdiumok; ez az az év, amikor Molnár művészbarátainak festészetében is felbukkannak a motívumrejtő absztrakció módszerével született munkák.

Bak Imre 1962–63 körül már lírai absztrakt műveket alkotott (*Barna táj*, 1962; *Táj* (Város), 1963), de ezek egyelőre más művészek (*Zao Wou-ki*, *Vieira da Silva*) vonzáskörét sejtetik. Am az 1963-ban keletkezett *Kert és Téli táj* már egyértelműen a közös „zuglói periódus” terméke; előbbi egé-



4. Deim Pál: Polc, 1966, olaj, farost, 105x170 cm. (Fotó Török Tamás)

szen nyilvánvalóan alkalmazza az ún. alternatív formaképzést (táj, csendélet és emberalakok egyaránt felfedezhetők a képen); utóbbi pedig felszabadult, dinamikus mozdulatokkal, a fehér és a kék szikrázóan hideg tónusaival vászonra rögzített „absztrakt” táj-invenció.²⁷ Bak 1964–65-ből való művei kitűnően szemléltetik a természeti motívumtól a többértelmű formai jelekből újjáteremtett „lebegtetett” tárgyig bejárt festői processzust: a figura-quietude-táj tematikájú zsírkréta rajzoktól (*Három nő*; *Csendélet*; *Facsoport*, mindhárom 1964) az ezeket egymásra csúsztató, együtt-láttató foltrendszerreig (*Tache, Struktúra I–II.*, mindhárom 1965).

1963-ban született számos – a festő e korszakát reprezentáló – Nádler-festmény is. Az utóbb, 1985-ben a Műcsarnokban rendezett gyűjteményes tárlatán hosszú évek után először kiállított – és sokak számára egy addig teljesen ismeretlen képfelfogásról hírt adó – *Niké*²⁷ és társai (*Táj*; *Akt*) Nádler jellegzetes, drámai izzású színeiből – vörösekből, sárgákból és mélykékekből – olykor igen szabadon, széles ecsetvonásokkal épített kompozíciók. A felmagasodó vagy elnyúló női figurák idomai hegyeket, völgyeket, szakadékokat láttató tájképekként is értelmezhetők.

Deim Pál helyzete a Zuglói Kör festői között némiképp eltérőnek tűnik. Korai, 1962–63-ban keletkezett táj- és városképeinek visszafogott koloritja, tört tónusai – okkerek, homokszínek, a szürke számtalan változata – és a gyakran transzparens fehér kontúrok a kései Braque, Gadányi, valamint a szentendrei hagyomány, elsősorban Vajda hatásáról árulkodnak. Deim figurái már ekkor igen plasztikusak és a stilizáció felé hajlanak; az orga-

nikus (Moore²⁹) és a konstruktív (Barcsay) formateremtő erők egyszerre vannak jelen többalakos képein. Míg a *Ketten* (1964) emberpárja X-lábú fehér kerti bútorok „geometrikus” rendjéből (pontosabban „rendetlenségéből”), addig az ugyanebben az évben festett *Három nő* csoportja hajfűrtök, keblek és drapériák sötéten kanyargó arabeszkjeiből bontakozik ki. Ha ezeket a műveket összehasonlítjuk az egy évvel később született, hasonló témájú *Két nő* című képpel, azonnal szembetűnő a különbség: a figurák ez utóbbin csaknem beleolvadnak a már jól ismert, jellegzetes, szakadozott folt-formák pozitív-negatív rendszerébe. (A festő – igen találóan – „rongyos képek”-nek nevezi ezeket a munkáit.³⁰) Deim motívumrejtő absztrakciójának másik darabja a *Polc* (1966), melyen még egy lépéssel tovább megy: az azonosíthatatlan tárgyak között – alternatív formaként – ülő (?) alakra ismerhetünk. Itt kell megemlíteni 1963–65 között Hódmezővásárhelyen és Kecskeméten „természet után” készített tus és diófapác-sorozatát. Az apró lapok – melyek szerepeltek Deim 1965-ben a Mednyánszky-teremben rendezett egyéni kiállításán – valójában előre jelezték az életműben 1965–66-ban lejátszódott változást: ahogy a *Két nő* és a *Polc* című festmények, úgy ezek a grafikák is hol elemi formákból szervezett ritmikus struktúrákként (*Szeméttelap*, 1964; *Betongyűrűk*, 1963–65 k.), hol organikus jelek szöttekéként (*Sövény*, *Bozót*; mindkettő 1963–65 k.) rögzítették a tárgyakat és a természeti motívumokat. (A művész számára is meglepetésként hatott, amikor utóbb kiderült: munkáit szoros rokonság fűzi Bazaine rajzaihoz.³¹)

A körhöz 1962-ben csatlakozó Hortobágyi Endre pályája másképpen alakult, mint főiskolát végzett társaé. Indulásáról egy korábbi írásom ma is helytállónak tartott részletét iktatom ide: „Az ötvenes évek végétől a hatvanas évek elejéig festészetének meghatározó eleme a mindössze néhány felszabadult gesztust papírra rögzítő kalligráfia. Teljesen ösztönösen bukkan rá: a távol-keleti példák éppúgy ismeretlenek előtte ekkor, mint a modern nyugati művészet rokon törekvései. Diófapác és tusrajzokat vet papírra, s míg az előbbieket a sötét és világos foltok spontán viszonyaira és a pác bársonyos barna tónusaira épülnek, addig az utóbbiak ideges-szikárabb vonalrajzokkal inkább jelszerűen hatnak. Csaknem megoldhatatlan feladatot tűz eztán maga elé: az ecsetrajzok olajfestményben történő ‘megörökítését’; ám mindezt nem a gesztusfestészet eszközeivel, hanem szisztematikus műtermi munkálkodással. A kalligráfiák javát válogatja ki e célból, s kezdetét veszi a nap mint nap új szakmai probléma elé állító, sziszifuszi erőfeszítés: olyan képet festeni, mely őrzi a gesztusok frissességét, ugyanakkor a spontán papírra vetett formaviszonyokat festői rendként képes láttatni és – a kalligráfiák monokrómiájával szemben – kevert, tört, mégis erőteljes színekkel dolgozni – a rajzokhoz képest monumentális méretben (*Ív*, 1962; *Táj*, 1963).³²

Az indulatok gyakran elemi erővel, minden aggályt és programot elsöpörve, közvetlenül kerülnek vászonra; a zsíros, vastag festékpásmák zilált, eróziós felületet alkotnak (*Nyár*, *Levezetés*; mindkettő 1965). Mégis



5. Hortobágyi Endre: Zugliget, 1966 k. olaj, vászon, 196x120 cm. Első Magyar Látványtár Alapítvány tul. (Fotó Farkas Árpád)

rend van ezeken a képeken – az imént említett *festői rend*: az ecsetnyomok ritmusa, a mozzulatok fő iránya és a színek ösztönös komponáltsága következében.” A kalligráfia és a gesztusfestészet felől érkező Hortobágyi 1966–67-ben festi leginkább „zuglói” munkáit. „E korszak egyik fő műve az összehajló-ringó-hullámzó lombok és a közöttük bujkáló fények mozgására épülő *Zugliget* (1966). Hortobágyi nagyméretű vásznai ebben az időben dús, vastag festékekkel dombormű módjára megmunkált érzéki felületek, ahol a vetett árnyékoknak is szerep jut (*Áramlás, Fa*; mindkettő 1967).”³³

A zuglói munkába – mint Molnár Sándor barátja – „egyéni hallgatóként” körülbelül Hortobágyival egy időben bekapcsolódó Molnár László festészetében 1963–64 táján jelentkezett a lírai absztrakció hatása. Molnár Sándor mellett az ő vásznain követhető leginkább, hogy a Bazaine-kör szellemissége – a megújított „francia hagyomány” – milyen szerves kapcsolódásokat mutat, hogyan ível Cézanne-tól a kubizmuson át az *École de Paris* negyvenes-ötvenes éveiben kibontakozó progressziójáig. 1965-ben már Molnár László műtermében is ott sorakoztak azok a munkák, melyek a formai áthatás elméleti és szakmai konzekvenciáinak ismeretében keletkeztek (*Figura, Táj*; mindkettő 1965). Akárcsak Hortobágyinál, Molnár Lászlónál is 1967–68-ig tart a francia orientáció. Utóbbi – minden bizonnyal Molnár Sándor hatására – üveglak-tervet idéző, nagyméretű, karcsú, álló formátumú kompozícióban (*Sárkányölő*, 1967) összegzi a korszak vásznairól tovatűnő, de számos utóbb festett kép (*A kert/Utca*, 1968) formai megoldásait még vissza-visszatérő eredményeit.

Az eddig elmondottakból kitűnik, hogy a hazai motívumrejtő absztrakció legtermékenyebb, legaktívabb időszak a 1963–66 közötti négy esztendő. Ha a Bazaine-i képfelfogás első jelentkezésétől egészen annak az egyes festők életművében – alább látni fogjuk: más-más módon – történt „lecsengéséig”, fokozatos felszámolódásáig számítjuk, a zuglói periódus az 1961-től 1968-ig terjedő nyolc évben jelölhető ki.

Epilógus

A legradikálisabban Molnár Sándor szakított a lírai absztrakcióval. 1966 éles határvonal oeuvre-jében; a *Sárkányölő* megfestésének évében keletkeztek első, ún. „üres” képei, melyek elsősorban *Mark Rothko* meditatív művészetével rokoníthatók. A mozgalmas, metamorf Bazaine-i folt-formák helyét hol gomolygó, hol tisztán sugárzó, hol tompán izzó – egyetlen szín számtalan tónusát, a tónusokban rejlő intenzitást, színerőt próbára tévő – monokrómia foglalja el. A tárgy transzcendálása után Molnár festészetében a forma nélküli színre kerül a hangsúly. E munkák – az 1966–68 között született sorozat darabjainak utóbb adott közös címe: *Principium* – másik jellegzetessége, hogy a monokróm, „telített ürességű” felületet gyakran lécekkel tagolt, zsinórokkal osztott, szakrális reminiscenciákat kísér-



6. Molnár László: Táj, 1965 k. olaj, vászon, 100×70 cm. (Fotó Molnár László)

tő objektszerű táblák és tábla-építmények hordozzák (*Princípium No 1 és No 7*, mindkettő 1966; *Princípium*, 1968).³⁴

Bak Imre és Nádler István életművében a fordulat inkább folyamatszerűen zajlott: 1965-ben mindkettejüknél tetten érhető az „alternatív” foltrendszerek egyszerűsödése, formai redukciója.³⁵ Bak az emberi figura elemi alakzatokká (fej-kör, test-négyzet) tömörítése mellett, ezzel szoros összefüggésben a napkorong-kör és a horizont-fekvő hasáb viszonyrendszerére vezeti vissza a „természethől vett” motívumokat (*Három kompozíció, Figura*, ill. *Nap, Vörös nap*; valamennyi 1965)³⁶. Következő lépésként – már a *hard edge* és a *shaped canvas* ismeretében, igaz, egyelőre csak képtervként – a szabályos rombusz alakú felületen élénk, tiszta színekkel megfestett, ekkor még hullámzó szélű képcsíkok és amorf, zárványszerű foltok jelennek meg (*Formázott vászon I–II.*, 1965). Az „átmeneti állapot” további példája a *Hard edge* című apró, kettős tagolású képterv (1966), ahol a szabályos ritmusú, egzakt kontúrokkal definiált átlós vörös színsávok ellentettjeként a másik mezőben karéjos-szabálytalan kék „felhőforma” úszik. A „kemény élek” az ezt követő két esztendőben válnak Bak művein uralkodóvá.

A folyamat érzékeltetéséhez Nádlernél is hasonló – kevésbé ismert, a műhelymunkába bepillantást engedő – képeket veszünk sorra. Ahogy Baknál a figura, úgy Nádlernél a táj festői strukturájának átalakulásában ragadható meg a változás. A festő e korszakában sokat dolgozott temperával. Papírra készült egy egész sorozatnyi műve, melyeken kezdetben még rendre felbukkannak a motívumrejtő absztrakció foltjai, de immár erőteljes, határozott kontúrok közé szorított geometrikus formák (hegyes, ékszerű alakzatok és háromszögek) közegében (*Áttört, Autobahn I–II.*; mindhárom 1965). Nádler átmeneti periódusának főművei a jellegzetes, mélytűző vörösekkel, sárgákkal és telített kékekkel farostlemezre festett nagyméretű tempera-tájképek (*Visegrád, Dunakanyar*; mindkettő 1966), melyek a szabadabb, expresszív formafelfogást és kevert-tónusos színhasználatot egyszerre alkalmazzák elemi-reduktív alakzatokkal és „szubjektív kézjegyektől mentes” színmezőkkel.³⁷ 1967-től ez utóbbiak – és általuk egészen sajátos szimbólumteremtő szándékok – kerülnek előtérbe Nádler művészetében (*Ősi, Szürreális szírommotívum I–II., A motívum*; valamennyi 1967).

A lírai absztrakció „meghaladásának” egyik fő tendenciája, a geometrikus konstrukciók vagy a kvázi-geometrikus struktúrák kikristályosítására irányuló, az áthatás alternatívítása helyébe egyértelműséget, egyfajta tisztázottságot állító forma-redukció érvényesült Deim Pál művészetében is 1966–68 között. 1966–67-ben jellegzetes „átmeneti” darabok kerülnek ki a keze alól, a *Triptichon* (1966) a jólismert lírai-absztrakt folt-formákat – kép a képben módján, az „oltárszárnyakat” és a középső táblát érzékeltető – négyszög-, illetve kör-alakzatokkal és színes csík-oszlopok ornamentikájával fogja körbe; a *Női foszlányok* (1967) pedig a két sziluetszerű

figurát és a közöttük tátongó óriási vörös vulvát szabálytalanul hullámzó vertikális sávok rendszerébe illeszti. Mint Nádler, Deim is gyakran használ ekkor temperafestéket.³⁸ Nem a *hard edge*, hanem *Ben Nicholson* „fehér festészete” felé tájékozódik; forma-redukciója személyes-szimbolikus vonásokat mutat, színkezelése homogén felületek helyett tónusfokozatokat és transzparenciákat, ecsetnyomokat és „kézjegyeket” használ. 1968-ra kialakul mindaz, ami Deim művészetét máig jellemzi: a sematizált, plasztikus emberalak (a „bábu”) és a festő sajátos „vonalkázós” technikája (*Mások az ablakaink I–IV.*, 1966; *Csend I–VI.* és *Feljegyzések egy kolostorban I–VIII.*, mindkét sorozat 1968).

A hetvenes évek elején Molnár László is a geometrikus absztrakció irányába haladt tovább. Ám hamarosan felébredt benne az igény a figurativitás megtartására is. Pályája azóta is e kettősség festői összeegyeztetésének folyamatos kísérlete: nonfiguratív periódusában az elvont formák tárgyias-asszociatív jellegét hangsúlyozta; figurális korszakában pedig az alakok és tárgyak autonóm szín- és formavonatkozásait emelte ki.

Hortobágyinál az 1969-es *Invenciók* című pittkréta sorozat jelzi szemlélete változását. Noha az egyes lapok még határozottan szerves asszociációk keltenek (ritmikusan strukturált, vesszőfonatszerű vagy rostos vonalrendszerek, organikus-zárt alakzatok), addig más darabokon robbanások és katasztrófák nyomait őrző, elszabadult formaszilánkok és töredékek a gondosan kiépített szellemi és képi módszer válságára utalnak. A kibontakozás lehetőségeiről néhány színes kréta- és ceruzarajz alapján alkothattunk fogalmat. A rajzok festményváltozatai áldozatul estek a kényszerű körülményeknek: eltűntek a később született képek alatt. Mozgó, relatív, áttűnésekben és változó viszonylatokban megmutatkozó világ jelenik meg Hortobágyi művein, párás, puha, gomolygó pasztellszínekben. Kozmikus, tárgyak nélküli színstruktúrák, a „tisza, fényes nagyszerűség” (Kosztolányi Dezső) metszetei, a határtalanság-érzés képi megfelelői (*Változás*, 1970).³⁹

A Zuglói körből 1968 táján szerteágazó művészpályák lírai absztrakt („motívumrejtő”) korszakai – egyeseknél: epizódjai – ugyan esetenként megzavarhatják az „igazán jelentős” életművek töretlen, kitérők nélküli fejlődésívére vonatkozó – jellegzetesen kelet-európai – elvárásokat és babonákat, de e látszólagos „következetlenségek” az eleven, olykor a körülmények, a korszakellenem és a véletlenek hatására egyszerre alakuló formateremtő erők közvetlen megtapasztalásának élményével kárpótolhatnak bennünket.

1985–86, 1996.

JEGYZETEK

A tanulmány a Nemzeti Kulturális Alap támogatásával készült.

- ¹ MÁNDY Stefánia: Vajda Lajos. Bp. 1983; VADAS József: A konstruktőr. Bp. 1979; SZABADI Judit: Hagyomány és korszerűség. Bp. 1987.
- ² ANDRÁSI Gábor: A Zuglói kör (1958–1968). Ars Hungarica, 1991/1.
- ³ A tanulmány első részében (ANDRÁSI 1991) a Zuglói Körhöz sorolt további festők – Attalai Gábor, Halmy Miklós, Hencze Tamás – munkásságában nem érvényesült meghatározó erővel a francia lírai absztrakció.
- ⁴ MOLNÁR Sándor: Életrajz, 1980. (kézirat) A szóbanforgó Bazaine-szöveget fordította KEMÉNY Katalin. A szamizdat-fordításban terjesztett esszéfűzér további írásai: *A kubizmus és mi* (1950); *Válasz egy ankétára a szocialista realizmus művészetéről* (1952); *Előszó egy kiállításához* (1957).
- ⁵ Olvasmányok a Zuglói Körben, in. Ars Hungarica 1991/1. 61–64. *Az École de Paris* kifejezést annak a negyvenes-ötvenes évek óta elterjedt, a párizsi festészeti tradíció szellemiségéhez kötődő külföldi és francia művészekre egyaránt vonatkozó, szélesebb értelmében használok. (Vö. Bernard DORIVAL: *L'École de Paris*. Somogy, Paris, 1961).
- ⁶ Molnár Sándor ezirányú érdeklődését máig megőrizte. A hetvenes években kapcsolatot keresett a *Supports-surfaces* csoport tagjaival, *Claude Viallat*-val, *Gerard Titus-Carmel*-lel és utóbb *Gerard Garouste*-tal is.
- ⁷ Jean BAZAINE: Jegyzetek a mai festészetről, 1953. Az ezután következő további – elkerülhetetlen – Bazaine-idézetek forrása ugyanaz a kézirat. Ezeket külön jegyzettel nem jelöltem.
- ⁸ KÁLLAI Ernő: Cézanne és a XX. század konstruktív művészete. Bp. 1942.
- ⁹ MOLNÁR Sándor: Festőjoga, *Új Művészet*, 1994/6. 14. Ugyanehhez: „Az 'absztrakt' és 'figuratív' művészet problémái más-képp vetődnek fel most, mint bármikor eddig. A művészetben az 'áthatás' megte-remtése az, ami az új szemléletnek megfelelő, a kialakuló egységlogikának. [Itt

Molnár Hamvas Béla elméletére céloz. A. G.] Vagyis a három pszichológiai sík teljes kibontása és a tudatfeletti fény-űrrel való átvilágítása. (...) Az *áthatás*, amikor kide-rül, hogy mindennel azonos vagyok, de differenciáltan azonos. A különbségek (és nem ellentétek) az azonosságon belül ját-szódnak le: a tudatalatti, a tudat és a tu-datfeletti síkján. (...) A transzcendentáli-san reális forma föl sem veti az 'absztrakt' vagy 'nem absztrakt' problémáját. Ez olyan forma, amely minden részleté-ben az 'egész' világ kell legyen. Minden realitás közös struktúrája, amely a világ egységét kell kifejezze. Az egész világ je-lenvalóságát a legkisebb részben is. A végtelen része egyenlő az egésszel. Analó-giás forma. Helyesebben: differenciált ana-lógia. Ahol egy tárgy mögött az összes többi ott van teljes, mozgó, változó sorsá-val. Így újra felszabadulnak a jelek. Meg-szűnik a monotonía.” (MOLNÁR Sándor: A festői elemek analízise (1962), Ars Hun-garica, 1991/1. 103–104.)

„A munka kezdetekor mindig a természe-ti élményből indultam ki, majd átenged-tem a képet az egymásra ható motívum-oknak. (...) Az élmény indítja el a képet, majd kialakulnak a váznon azok a terek, erővonalak, amelyek megszólítanak, ve-zetnek s a további munka alapját képezik. A festés során az emlékezetből felmerül-nek már látott tájak, futó felhők, egy-egy fa vagy egy fej tűnik fel, majd kialakul egy figura vagy egy fatörzs. Lehet, hogy a motívum eloszlik a kép szövetében, de az is lehet, hogy megmarad. (...) Így az él-mény csupán egy mozzanat, melyet képi jellé formálok. Martyn Ferenc ezeket a jellé formált motívumokat 'hallgatag vi-vők'-nek nevezte, ezek analógiás formák, a kép állandó inspiráló forrásai, ezek biztosítják szüntelen elevenségét. Az absztrakciónak ezt a szemléletét már a kései Cézanne-nál is meg lehet találni, melynek továbbvitelére Bazaine és köre vállalkozott.” (SINKOVITS Péter: A festé-szet: kiáltás az éjszakában. Beszélgetés

- Molnár Lászlóval, Új Művészet, 1992/3. 14–15.)
- ¹⁰ Werner Hofmann vitába szállt Bazaine elméletével: „A képnek nem lehet pontos előképe a tudattalanban, mert ez a tudattalan bár kívánságokat, reményeket és ösztönöket nevel, a műalkotás döntő dimenziója azonban – a forma! – hiányzik belőle. Ez csak a megcsinálás során jelenik meg, visszamenőleg megváltoztatva azt a 'belső történetet', amely táplálta.” (W. HOFMANN: A modern művészet alapjai. Bp. 1974. 387.)
- ¹¹ KALLAI Ernő: Vissza az ornamentikához. In. Művészet veszélyes csillagzat alatt. Bp. 1981. 141–142.
- ¹² BAZAINE: A kubizmus és mi. Esprit, 1950. június.
- ¹³ A Bazaine-i foltfestészet és a *tasimus* különbségeiről lásd HEGYI Lóránd: Kalligráfia, absztrakt expresszionizmus, informel Magyarországon 1958–1970 között. Ars Hungarica, 1991/1. 5.
- ¹⁴ Ezt a korszakot Fábíán László Molnár festésze „röpke állomása”-ként interpretálja. In. FÁBIÁN L.: Molnár. Bp. 1981. 17.
- ¹⁵ Hegyi Lóránd Nádler Istvánnal kapcsolatban pedig Manessier és Bazaine „esztétizáló dekorativizmusá”-ról ír, (HEGYI 1991. 13.) majd másutt: „Hogy mégis eltávolodott [ti. Nádler, A. G.] a szubjektív lírai önkifejezés festői világától, mint kortársai valamennyien, annak az a felismerés az oka, hogy ez a festészet alapvetően az érzelmi-hangulati állapot kivetítése, mely nem foglalkozik a vizuális rendszerszervezés és formatervezés problémáival.” (HEGYI Lóránd: Nádler. Bp. 1981. 10.)
- ¹⁶ HEGYI 1991. 6.
- ¹⁷ „A művészet a természetten keresztül megpillantott vérmérséklet: az ember sohasem fejez ki egyebet, mint önmagát, önmagán keresztül.” (BAZAINE i.m.)
- ¹⁸ MOLNÁR Sándor: Képi realitás (kézirat), 1966. 4–5. és 6. E felfogás lényegét tekintve már az 1962-es, *A festői elemek analízise* c. szövegben felbukkan (vö. 9. jegyzet). A Kandinszkij-hivatkozás minden bizonnyal Bazaine-től ered, Molnár másik megjegyzése Vajda pályavégi nagyméretű tus- és szénkompozícióira vonatkozik.
- ¹⁹ HÁRS Éva: Martyn Ferenc. Bp. 1975.
- ²⁰ „Az emlékek és képzettársítások fonálát követve, az elvont formákba való áttételük köntöse alól is előtűnnek a látomás elindító pontjával szolgáló, hajdani figurális és táji benyomások, élmények. Viharos tengerek, vitorlás kalózhajók, sorstépte, marcona kóbor alakok, csatázó páncélos lovagok kalandos világa rejlik az absztrakt szín- és formaváltozások háttérében.” (KALLAI Ernő: Martyn Ferenc művészete, 1946. idézi HÁRS Éva i.m. 39.)
- ²¹ HÁRS Éva i.m. 47. 49.
- ²² HÁRS Éva i.m. 153.
- ²³ Bak Imre kisfilmet készített 1961-ben Gadányi művészetéről (BÁNSZKY Pál: Bak. Bp. 1982. 6.); Deim Pál több ízben is meghatározó erejűnek nevezte pályája alakulása szempontjából a festőt (vö. LÓSKA Lajos: A tárgyak csendje – beszélgetés D. P.-lal. Művészet, 1981/9. 36–37.; KOLOZSVÁRY Marianna: Deim Pál. Bp. 1992. 12–13.) és spiritus rectora volt az 1986-ban Szentendrén majd Budapesten megrendezett Gadányi-emlékkiállításoknak (Szentendrei Képtár ill. Budapest Galéria Kiállítóháza). Molnár Lászlót *Illés Árpád* vitte el néhány műgyűjtőhöz: „...így találkoztam először a Rácz-gyűjteményben Gadányi Jenő és Bene Géza képeivel.” (SINKOVITS i. m. 14.)
- ²⁴ Gadányi művészetelméleti feljegyzései számos ponton mutatnak elvi rokonságot Bazaine természet- tárgy- és absztrakció-felfogásával: „Az új művészet szelleme absztrakt; még akkor is, ha ábrázol. (...) Az absztrakt mű törvénye azonos az élő valóságobjektumok szervezetének törvényeivel. Csaknem minden ember születésével hozza az arányosságot, rend, ritmus, szimmetria-változatok, színérzés, egyensúly stb. és mindezek összefüggő egységét.” Másutt: „Nem igazodom a valóság után, de annál inkább 'támaszkodom' a valóságra, mert az egyetlen lehetséges egyensúly a dolgok és képzelet összefüggésében van.” (*Gadányi Jenő emlékkiállítása*. Szentendre – Budapest, 1986. [katalógus] 5–6. ill. 5.)
- ²⁵ SZENTESI Edit: Példabeszéd és laudáció. Molnár Sándor vzalatai a szombathelyi székesegyház mennyezetképeihez. Új Művészet, 1991/8. 32–33.

- ²⁶ Néhány példa: Bazaine – Le Moal – Pavillon des Auberges de Jeunesse, Paris (1937); Bazaine – A víz ritmusa (mozaik), Maison de l'Unesco, Paris (1960); Bazaine – a párizsi St. Severin üvegablakai (1968); Le Moal – Notre Dame de Rennes üvegablakai (1956); Le Moal – 16 üvegablak, Audincourt (1957); Manessier – le Moal – üvegablakok, Pouldu (1958) stb.
- ²⁷ „...amikor 1962 táján eljutott a tacheizmus tanulmányozásához, annak is inkább fegyelmesebb formáját művelte. A 'szabad gesztusokon' is úrrá lett az agy, az alkotónak a geometria és a konstruktív szerkesztés irányában megmutatkozó hajlama.” (BÁNSZKY Pál i.m. 6.) Bizonyos, hogy a mai vagy a későbbi Bak Imre festészetének vissza- ill. előrevetése egy stílusirány és alkotáslélektanilag egységessé kerekített (s végeredményben az életmű eleven rétegezetté váló) pályakép kedvéért ma már éppoly tarthatatlannak, mint értelmetlennek látszik.
- ²⁸ „A *Niké* olyan alkotás Nádler számára, amiben a festői nyelv kialakítására irányuló törekvései és a 'nagy motívum' keresése magától értetődően, szinte természetesként, azaz eleven, lüktető, önálló léttel bíró formában egyesülnek. A hellenisztikus *Niké* szobrászati értékei Nádler festményén tiszta festői értékeként tűnnek fel, egy átlényegítő metamorfózis nyomán. Ebben a műben sikerült egyesíteni az informel festésmód spontaneitását, a festői improvizáció felszabadult őszinteségét és merészségét, az önkifejezés dinamikus felszínre törését a zárt, meghatározott, összefogott forma szigorúságával.” (HEGYI Lóránd: Nádler. in. N. I. gyűjteményes kiállítása, Múcsarnok, 1985. 3.)
- ²⁹ Henry Moore művészetével „élőben” lehetett találkozni 1961-ben, a Múcsarnokban rendezett kiállításán. Az analógiára nézve lásd S. NAGY Katalin: Deim Pál. Bp. 1977. 8., valamint KOLOZSVÁRY Marianna: Beszélgetés Deim Pállal. in. Hatvanas évek (katalógus), MNG, 1991. 162.
- ³⁰ KOLOZSVÁRY 1991. 163.
- ³¹ „Amikor Nádler és Bak először mentek ki nyugatra, akkor a Bazaine-iskolával foglalkoztak. Akkor teljesen Bazaine-stílusban festettek, Molnár Sanyi meg Bak Imre is. Imréék vittek ki anyagot, tőlem is kértek rajzokat és kisebb munkákat. Kint ők láttak egy Bazaine-kiállítást, azt hiszem, Párizsban. S legnagyobb megdöbbenésükre az én rajzaim hasonlítottak legjobban Bazaine rajzaihoz, holott én nem törekedtem hasonlóságra, sőt egyáltalán nem is ismertem a rajzait, még a festészetét se nagyon.” (KOLOZSVÁRY 1991 163.) Ehhez még: „A konstruktív képépítés helyébe ebben a korszakban [ti. 1964–66 között, A. G.] egy oldottabb kifejezés lépett. Az alakzatok elvesztik mértani jellegüket, színfoltokká bomlanak s bonyolult viszonyokból, kapcsolódásokból teremődnek újjá. Helyzetüket térben és időben bizonytalanra teszik a lezáratlan, körülhatárolatlan idomok. Az alkotásban nagyobb szerep jut a művész érzelmeinek. A *Két nő* – e korszak főműve – alakjai is inkább érzékelhetők, mint láthatók. (...) A kifejezésmód egyszerre két síkon mozog: valós és álomszerű, hétköznapi és transzcendens, konkrét és egyetemes érvényű. Ennek az ábrázolásmódnak a végétét képviseli például az 1964-ben készült rajzszorozat...” (KOLOZSVÁRY 1992 15. 17.) A szerző interpretációjában ott lappang egy korábban idézett interjúrészlet – „Szeretném, ha saját munkámban össze lenne gyűrve mindaz, ami Barcsaynál, Gadányinál, Vajdánál van. Azt nem tudom, hogy ezt meg lehet-e csinálni. De érdekel az organikus rendszer is, a kristálytiszta geometria is, a Vajda-féle szürrealizmus is.” (KOLOZSVÁRY 1992 13.) – mely alapján ez utóbbi felé csúsztatja el Deim szóbanforgó műveit.
- ³² E műveit Hortobágyi kiállította 1963-ban a Petri Galla Pálnál rendezett műteremkiállításán.
- ³³ ANDRÁSI Gábor: Hortobágyi Endre kiállítása. Művészet, 1986/1. 56.
- ³⁴ Molnár Sándor szemléletváltásának hátteréhez lásd e tanulmány első részét: *Ars Hungarica*, 1991/1. 57.
- ³⁵ A lírai absztrakció vonzerejének megcsapanásáról, ill. az aktualitás eltérő megítéléséről lásd e tanulmány első részét: *Ars Hungarica* 1991/1. 56–58.
- ³⁶ E munkákban felfedezni vélem Bak 1977-es „szignálművészeti” sorozatának (*Nap-Madár-Arc*) „ősképeit”.

³⁷ „Az 1964–67 közti időszak egzisztenciálisan és szakmailag is a legheterogénebb periódusom. (...) Egyforma arányban követelt magának helyet a tudati és a mélyebb réteg, amihez akkor még felkészületlen voltam. Ezért aztán volt a képen geometrikus elem és tasisztikus egyaránt. Ez a bizonytalan szakmai állapot 1968-tól hosszú 12 évre stabilizálódott a geometria felé való orientálódásban.” (LÓSKA Lajos: *Zenére forgó. Beszélgetés Nádler Istvánnal. Művészet*, 1986/1. 26.)

³⁸ Mielőtt e tényből messzemenő következtéseket vonnánk le, jegyezzük meg, hogy ennek a lehető leghétköznapibb magyarázata van: a hatvanas évek közepén olcsó és jó anyagokhoz, festékekhez, papírokhoz ritkán lehetett hozzájutni. Ha ilyenekről – egymástól is! – tudomást szereztek, a művészek jóelőre bevásároltak, készleteket halmoztak fel belőlük. A szóbanforgó temperák és papírok ezért képezhetnek „közös korszakokat” pl. Deim és Nádler oeuvre-jében is.

³⁹ ANDRÁSI 1986. 56.

Summary

THE MOTIF-CONCEALING ABSTRACTION IN THE PAINTING OF THE ZUGLÓ CIRCLE 1961–1968

It was during the 1970s that the designation *Zugló Circle* emerged in the literature discussing modern Hungarian art. The name referred to a group of artists organized freely around a more or less constant hard „core” meeting in the Zugló flat (Zugló: a region of Budapest’s XIVth District) of the painter *Sándor Molnár*, most active between 1962 and 1964. The Circle’s members undertook the task of breaking the onerous black-out of information and intellectual activities characterizing the art life of Hungary in the 1960s. To learn about the history of universal art and to get to know the Avant-garde movement’s classic artists and actual aims; to discuss each others’ works; to visit the studios of forbidden artists working in complete isolation; to get some bearings in the area of intellectual traditions and associated arts; „to reach back in time” and to restore the disrupted continuity of Hungarian progressive art—these were the tasks that gave cohesion to a group of artists who otherwise often found themselves in disagreement on concrete issues. As a result of the joint theoretical/practical program formed using the collective/self-taught method, the artists providing the core of the Circle were, for long years, adhering to the same style—that of the French version of *lyrical abstraction*.

The present essay makes an attempt to clear up an apparent misunderstanding. It cannot do otherwise, if it wishes to convey an authentic picture of its subject-matter: the common style of the painters of the Zugló Circle, originating from French Lyrical Abstractionism—a style shared by the founding members of *Sándor Molnár* (1936), *Imre Bak* (1939), *Pál Deim* (1932) and *István Nádler* (1938); and of the artists joining the circle later, around 1963: *Endre Hortobágyi* (1941–1998) and *László Molnár* (1941). Before anything else, we must distinguish between two concepts used generally and regularly: that of *abstraction* and of *non-figurativity*. In the Hungarian practice of art history, these two notions are freely interchanged as synonyms; in most texts they are alternately used merely on stylistic consideration, so as to avoid repetitiveness.

As a matter of fact, lyrical abstraction is not a non-figurative art at all. Its aim has precisely been the painterly rehabilitation of the object exiled from the picture space and discredited, so as to bring about its “new incarnation” and “recovery”, as the french painter, *Jean Bazaine* has put it. Lyrical abstraction wished to realize the painterly transcendence of reality, by transpiring reality and elevating it to a higher and more spacious dimension.

Practically speaking, this has been manifested in the method of analogous form creation: to resolve the closed entity of the object, to open its structure for correspondence, for multi-meaning interpretations. It is this analogous, in other words alternative, form creation—the psychological phenomenon of creation and perception itself—that Sándor Molnár refers to as the cross effect: „The cross effect is when the elements, while preserving themselves, get resolved in the others. The cross effect is the secret world of the analogy, the metamorphoses and the correspondences.” Using Bazaine’s method, the Zugló Circle’s painters create structural pictures built *using organic symbols, in the texture of which the original formation „disappears in its capacity as an object, so as to be able to justify its existence as a form.” This metamorphosis of form is the essence of the lyric abstraction of the *École de Paris*, which, in view of all this, would perhaps be more appropriate to call a *motif-concealing abstraction*. It is this floatation and pulsation of the natural motif that characterize the majority of the Hungarian artists during their Zugló period. The *patch-structure* emerging on the canvases of lyrical abstraction of forms now softly accommodating one another, now firmly separated using strong contours, is therefore being organized according to a certain *figural tendency*, apperceived in an alternative manner (in reality arranged around the most general painterly topics: portait, landscape, multi-figural composition).

On the one hand, the motif-concealing abstraction is based on the criticism of the object concept of Surrealism, and on the other hand it is rooted in the clarifying extension of the notion of abstraction. Bazaine regards abstraction as the substance of painting for all times; in his view, every art form is essentially abstract—„in as much as it is not identical with nature, but it is the condensation of reality as a whole”—, while of course not every abstraction (i.e. art form) is non-figurative.

This concept of form, simultaneously open to both domains, is present in the twentieth-century Hungary painting only as an almost imperceptibly throbbing vein. Hardly surprising, considering that it split along the antagonism of „abstract” (meaning: non-figurative) and „figurative” (realist or quasi-realist); and as fervently heated the schizophrenia of Hungarian painting was, just as miserably provincial it turned out to be (and still is—the older and the middle-age artist have continued to live with this ineradicable disease in their minds and guts to this day). There are only a few artists, above else Géza Bene (1900-1960), Jenő Gadányi (1896-1960), Ferenc Martyn (1899-1986) and Tamás Lossoncz (1904), who were able to surpass this antagonism, this pseudo-dilemma futilely dividing the art life – artificially fueled, using various techniques of cultural politics.

We can find the first Hungarian examples of motif-concealing abstraction in Sándor Molnár’s painting. The above-outlined method of Bazaine appeared in his works sometimes in the early 1960s, resulting the characteristic rhythmically-interrupted patchwork structures on his canvases. In accordance with the actual themes, these structures were sometimes swirling wildly and in prickly shapes (*Struggle*, 1961), while at other times they followed the organic resonances and wave-like motion of the vegetation (*Bushes*, 1963).

Imre Bak’s works from 1964 and 1965 can vividly demonstrate the development of his painting from the natural motifs to the „floating” objects recreated from multi-meaning signs: from the crayon drawings of figures and landscapes to the patchwork systems overlapping and combining these (*Tache, Structure I-II*).

It was also in 1963 that István Nádler produced several of his paintings representative of this period in his art. *Nike*, along with the accompanying *Landscape, Nude*, are compositions using dramatically glowing colours typical of the artist, often executed with broad and freely flowing brushstrokes. The shapes of towering or horizontally stretched-out females can also be interpreted as landscapes featuring hills, valleys and cliffs.

In Pál Deim’s painting entitled *Two Women* (1965) the two figures almost imperceptibly blend in with his familiar system of torn patches combining positive and negative images. (The painter, rather befittingly, calls these works „rag pictures”.) Another example of his motif-concealing abstraction is *Shelf* (1966), in which he even goes one step further: hidden among the unidentifiable objects we can discover—as an alternative form—a seated (?) figure.

Endre Hortobágyi, who approached lyrical abstraction from the direction of calligraphy and gesture painting, produced his best „Zugló works” in 1966 and 1967. One of the outstanding paintings of this period was *Zugliget*, based on the movement of rustling foliage and the intertwining lights. The artist’s large-scale canvases from this period are emotional factures achieved using thick coats of paint fashioned in a relief-like manner (*Streaming, Tree*).

It was around 1963 and 1964 that the influence of lyrical abstraction became evident in László Molnár’s painting, who joined the Zugló Circle as Sándor Molnár’s friend. By 1965 his studio, too, was lined with pictures produced in full awareness of the theoretical and professional consequences of the interaction of shapes (*Figure, Landscape*).

Therefore, the most productive period of Hungarian motif-concealing abstraction was the four years from 1963 to 1966. Measured from the first emergence of Bazaine’s conception of picture to the gradual phase-out of the tendency in the oeuvres of the various artists, the Zugló period lasted eight years, from 1961 to 1968. In the history of Hungarian fine art development the lyrical abstraction of the Zugló Circle meant the last, comprehensively influenced period of the tradition of Paris orientation.

