

arshungarica

46. ÉVFOLYAM 2020 | 3

A Bölcsészettudományi Kutatóközpont
Művészettörténeti Intézet folyóirata



Tanulmányok

Gellér Katalin

**Csontváry Kosztka Tivadar
mitologikus szimbolizmusa** 255

Ferkai András

**Ki tervezte Gábor Jenő festőművész
pécsi nyaralóját?** 279

Perenyei Monika

Las Meninas-metamorfózisok 299
Picasso kalandozása festészet és film között

Horváth Gyöngyvér

Csernus Tibor Hogarth-sorozata 319
A kontextus ambivalenciája és a posztmodern

Hornyik Sándor

Németh, Csernus és a Kép 337

Kutatás

Árvai-Józsa Kitty

**A mezőkomáromi
Szent Péter és Pál-plébániatemplom** 345

Csontváry Kosztka Tivadar mitologikus szimbolizmusa

A Csontváry művészetének egyedülállóságát hangsúlyozó írások sokáig azt a benyomást keltették, hogy festészete senkiéhez sem hasonlítható, zárvány jellegű a magyar művészetben, s az európai kortársakkal összehasonlítva is. Alkotásaiból az európai és a magyar művészet történetében elhelyező írásokhoz csatlakozva azokat a témákat és formai megoldásokat szeretném kiemelni, amelyek alapján úgy gondolom, fő művei a korszak szimbolista áramlatába illeszkednek. Nem véletlen, hogy művészetének romantikus gyökereit az életművével foglalkozó szinte mindegyik kutató kiemelte.¹ Lehel Ferencről kezdve többen is az expreszszionizmus és a posztimpreszionizmus képviselői közé sorolták, s kiemelték plein air jegyeit is.² Pernecky Géza „miszticizmusának hermeneutikáját, nemzet- és emberiség megváltói terveivel ötvözve” „egy Mallarmé és Tolsztoj által kijelölt koordináta-rendszerbe” illesztve kereste a helyét.³

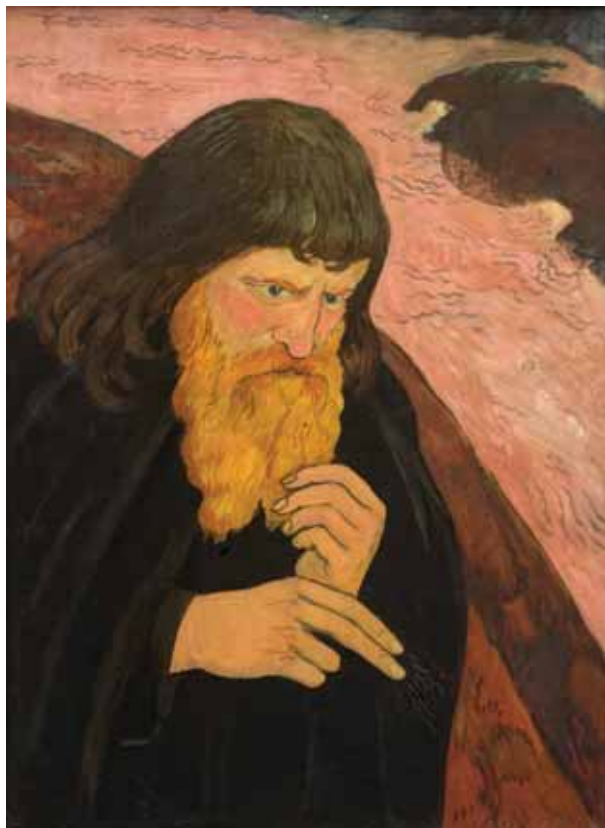
Írásai és töredékes feljegyzései megjelentetésének köszönhetően ma már jobban betekinthezünk gondolkodásmódjába, művészi kereséseinek mind misz-

tifikáló, mind tudatos fejlesztési folyamatába.⁴ A korszak művészeti és napi eseményeit említő, valamint szellemi és művészeti mozgalmairól írt töredékes és gyakran nehezen követhető feljegyzéseiben több rövid utalás is található a kortárs művészeti mozgalmakra, így például a japán „divatra” is, míg Kelet-kultusza kiindulását tekintve a „magyaros szecessziót” képviselő alkotókéval rokon.

A legújabb szakirodalomban a látványélmény (Jászai Géza) vagy látomás (Németh Lajos) „vitát” némiképp háttérbe szorította munkamódszerének a kutatása. Felerősítették a kezdettől meglévő feltételezést, hogy Csontváry fotókat, képeslapokat is használt kompozíciói megfestéséhez.⁵ Mivel alig maradt fenn néhány vázlat, nehéz kideríteni a képek keletkezésének történetét, azt, hogy mi ragadta meg a tájban, a történeti emlékeket miért a levelezőlapokon is látható nézőpontból ábrázolta. A fotó a korszakban már elfogadott, a festő emlékezetét segítő eszköz volt, esetében a képeslapok vizsgálata elsősorban a részletek néhol meglepően naturalisztikus kidolgozottságának eredetére adhat ma-

- 1 A témakörben Jászai Géza tanulmánya tekinthető úttörőnek, aki a német romantika, a müncheni tájfestők, elsősorban Carl Rottmann művészetének inspirációját mutatta ki Csontváry oeuvre-jében. JÁSZAI Géza: *Csontváry kritikai jegyzetek*. München, Heller–Molnár, 1965. Szabó Júlia több tanulmányban, majd könyvben is tárgyalta Csontváry klasszicizáló-romantikus forrásait, a tájfestészet és a történeti tájfestészet hagyományának továbbélését. SZABÓ Júlia: *A mitikus és a történeti táj*. Budapest, Balassi–MTA Művészettörténeti Intézet, 2000.
- 2 LEHEL Ferenc: *Csontváry Tivadar a posztimpreszionista festés magyar előfutára*. Budapest, Amicus, 1922; LEHEL Ferenc: *Csontváry Tivadar a posztimpreszionizmus magyar előfutára. Második vázlat*. Paris, Les Éditions de style, 1931; NÉMETH Lajos: *Csontváry Kosztka Tivadar*. Budapest, Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, 1964 (hatodik kiadás: 1994); MOLNOS Péter: *Csontváry. Legendák fogságában*. Budapest, Népszabadság Zrt.–Kieselbach, 2009.
- 3 PERNECKY Géza: A rejtőzködő Csontváry. *Holmi*, 5. 1993. 3. sz. 333, 352.

- 4 Itt sorolnám fel a dolgozatomban többször idézett kiadott és kiadatlan, de hivatkozott írásait: *Csontváry-emlékkönyv. Válogatás Csontváry Kosztka Tivadar írásaiból és a Csontváry-irodalomból*. Válogatta és emlékezéseivel kiegészítette GERLÓCZY Gedeon. Bevezette, az összekötő szövegeket írta és szerkesztette NÉMETH Lajos. (Művészet és elmélet.) Budapest, Corvina, 1976; MEZEI Ottó: Bevezető Csontváry Kosztka Tivadar írásaihoz és feljegyzéseihez. In: *Csontváry-dokumentumok*, I. „Tudni akartam az Igazságot”. *Csontváry-írások Gegesi Kiss Pál hagyatékából*. A kötetet szerkesztette, jegyzetekkel ellátta, a bevezető és a záró szöveget írta: MEZEI Ottó. Budapest, Új Művészet, [1995].
- 5 GALAVICS Géza: Csontváry, a Hortobágy és a fotográfus (Haranghy György emlékezete). *Ars Hungarica*, 33. 2005. 1. sz. 55–88; MOLNOS 2009 (ld. 2. j.). A későbbiekben érdemes lenne a korabeli útikönyvek ábráit is megnézni, hiszen Csontváry utazásainak célpontjai részben ismert turistalátványosságok is voltak.



1. **Georges Lacombe:** *Paul Sérusier portréja (Égővörös szakállú próféta)*, 1894 körül
Tempera, vászon, 75,5 × 50 cm
Saint-Germain-en Laye, Musée Départemental Maurice Denis
„Le Prieuré”

gyarázatot, de a kompozíciót, a többféle nézőpont, a különböző perspektívák alkalmazását tekintve is új eredményeket hozhat. A nyomdai sokszorosítás és a kézi munka ellentétét tárgyaló jelentős szakirodalom alapján talán azon is el lehet gondolkodni, milyen jól reprodukálhatók Csontváry festményei, de könnyen cáfolható például, hogy hatással volt rá a képeslapok egymástól

élesen elváló színezése, mivel a kortárs orientalisták vagy keleti festők, például az örmény Mártirosz Szergejevics Szárján (1880–1972), hozzá hasonlóan, élesen elváló színsíkokat, kontrasztokat használtak az erős napsütés érzékeltetésére.

A kivitelezés segédeszközeinek előtérbe kerülése sem szoríthatja háttérbe a Csontváry pályáját elindító eszméket, a sokat elemzett „égi szózat” emberi-szellemi karakterét megvilágító jelentőségét. A jelenés a Csontváry eddigi életét meghatározó célkitűzések, a kezdetben szűkebb pátriájának felvirágoztatását szolgáló reformoknak és nemzetmegváltó terveinek új területre, a művészetre való áthelyezésének súlyát jelzi.⁶ Csontvárynak szüksége volt egy jelentéssel átítatott világkép létrehozására, a feladat teljesítéséhez „az égi mester hozzájárulására”, „pozitívumra”, hierofániára.⁷ Az „égi szózat” leírásának üresen hagyott részébe később beírt *plein air* és *napút* szavak, ahogy az „élő perspektíva”, „levegő távlat”, „levegő perspektíva”, „napút-távlat” és „napszín” megnevezések hosszas festői érlelődés eredményeinek tekinthetők, melyekkel már tudatosan a festészet nyelvére fordította gondolatait, törekvéseit. Festői módszere megtalálásához akadémiai tanulmányokon és gyógyszerész-kémiai ismereteinek felhasználásán keresztül vezetett az út.⁸ A „mozgó képek” számára a „mérnöki” perspektívával szemben az „élő távlatot” jelentették, melyet a napsugarak mozgása jelöl ki.⁹ Akkor távolodott el végleg kortársaitól, a *plein air* és a szecesszió hazai képviselőitől, amikor a *plein air*, amely az 1890-es évek végétől a hazai modernnek jelszava volt, festészetében szimbolikus kifejezőmóddá; belülről világító színekké, mozgást, energiát magába sűrítő „napút festészetté”, „napszíné” vált.

A századforduló közegében

A továbbiakban a hagyományos és új témák, tradicionális és új festői módszerek egyéni transzponálásának egymásba érő folyamatát szeretném bemutatni.

6 „Te leszel a világ legnagyobb napút festője, nagyobb Raffaelnél” *Csontváry-émlékkönyv 1976* (ld. 4. j.) 73. A Csontváry-írások problémáinak összegzését és az idézett mondat sokoldalú elemzését ld. TÍMÁR Árpád: Forráskritikai problémák a Csontváry-kutatásban. *Ars Hungarica*, 28. 2000. 1. sz. 135–144. Mezei Ottó alapos kutatással felderítette Csontváry szülővárosa, később pedig Gács felvirágoztatását szolgáló írásait. MEZEI Ottó: Kosztka Tivadar gácsi közművelődési tevékenysége. 1884–1891. *Művészet*, 1979. Újraközölve: MEZEI Ottó: *Magyar, európai, modern. Válogatott írások*. Válogatta és szerk.

ANDRÁSI GÁBOR–PATAKI GÁBOR. Budapest, Argumentum–MTA BTK Művészettörténeti Intézet, 2013. 13–28.

7 *Csontváry-émlékkönyv 1976* (ld. 4. j.) 84, 94.

8 Végvári Zsófia kutatásai szerint textílfestéssel készítette festményeit. VÉGVÁRI Zsófia: Képeslapok és a Csontváry-festmények. Szemelvények egy életműből, életműhöz. URL <http://www.csontvary.com/kepeslapok-es-fotografiak>.

9 *Csontváry-émlékkönyv 1976* (ld. 4. j.) 95–96.



2. **Csontváry Kosztká Tivadar:** *Marokkói tanító*, 1908
Olaj, vászon, 75 × 65 cm
Pécs, Janus Pannonius Múzeum, Modern Magyar Képtár gyűjteménye (fotó: Füzi István)

Az egyes témakörökben a fenti szempontok különböző mértékben lesznek jelen, melynek oka, hogy a rendkívül gazdag Csontváry-irodalomban eddig nem szereplő, vagy kevesebb hangsúllyal előforduló jegyeket szeretném kiemelni.

Fő műveiben, tudatosan vagy tudattalanul, Csontváry részévé vált annak a nagy nemzetközi áramlat-

nak, melynek célja a látvány realista, impresszionista megörökítésének elhagyása, a gondolatok, érzelmek tisztán festői eszközökkel történő felkeltése, sugallása volt. A tájak, történeti helyek kiváltotta szenzáció hatása átsugárzik a képein.¹⁰ Maurice Denis megfogalmazása szerint: „[...] minden érzelemnek, minden emberi gondolatnak megvan a maga képzőművészeti

¹⁰ A szimbolizmus tudatosan megfogalmazott fordulatáról írta Stéphane Mallarmé: „Nem a tárgyat festeni, hanem az általa keltett hatást. A vers nem szavakból születik, hanem intenciókból, és minden szó elhalványul a szenzációval szemben.” (»Peindre, non la chose, mais l'effet qu'elle produit. Le vers ne doit donc pas, là, se composer

de mots; mais d'intentions, et toutes les paroles s'effacer devant la sensation.«) Lettre d'octobre 1864. Stéphane MALLARMÉ: *Correspondance, 1862–1871*, I. recueillie, classée et annotée par Henri MONDOR–Lloyd James AUSTIN. Paris, Gallimard, 1959. 137.



3. **Louise Bouteiller után Godefroy Engelmann: Betlehem-i keresztény** (litográfia), 1817
 Illusztráció a *Levantéi utazás* (Paris, 1817) című könyvből
 (fotó: Spitzer Fruzsina)

és díszítésbeli egyenértéke, van valami olyan szépség, amely ezeknek az érzelmeknek és gondolatoknak a megfelelője.¹¹ A cél érdekében a francia festő

az érzelmi „torzításokat” is elfogadhatónak tartotta, s követte, ahogy Nabi társai is, Gauguin tanácsát, aki a színek lapos foltokban való felrakására, intenzitásuk fokozására buzdította a tőle tanácsot kérő Paul Sérusier-t. Közös céljuk volt a látványon túlmutató, rejtőzködő tartalom, a kimondhatatlan sugallása. Maurice Denis a fény impresszionista ábrázolása helyett a fény „reprezentálására” hívta fel a figyelmet, a vallásos festészet példáját idézve, a „belső fényre”.¹² A spirituális tartalom érzékeltetésére, a felfokozott érzékenység kifejezésére a szimbolisták új festészeti nyelvet dolgoztak ki. Csontváry nem volt, nem lehetett a francia művészet gazdag festői tradíciójának birtokában, de nem járt más úton, amikor a fényt nem fizikai, érzéki jelenségként, hanem a világot átható energiaként, szellemi erőként fogta fel. A teremtő, „érző eszme” szellemét kívánta követni, s az érzéssel született perspektívát az isteni teremtés útjának, „napút távlatnak” nevezte.¹³

A szimbolista kortársak írásait olvasva Csontváry elhivatása, az életét új útra terelő égi hang víziója sem tekinthető egyedi jelenségnek. Az 1890-es években számos művész és teoretikus írása bizonyítja, hogy a romantikusok nyomába lépve szent elhivatásnak érezték a művészi pályát, melyet mind formailag, mind szellemi értelemben megújítani vágytak. A Nabi (héberül próféta) csoport elnevezésében is hirdette a transzcendentális tartalmak keresését. A Julian Akadémián, 1888-tól, Paul Sérusier vezetésével titkos társasággá formálódott festők Ranson lakásán a „Templomban” jöttek össze, ahol Denis és Sérusier vezetésével Plótinosz, Zarathustra-himnuszokat, Avesta-tanításokat, buddhista és teozófiai írásokat tanulmányoztak.¹⁴ Leveleikbe francia–héber szavakat vegyítettek. Paul Sérusier-nek az új művészet keresésére irányuló törekvését monográfiája „égi hívás követéseként” írta le, melyet különböző vallásokban való elmélyedés kísért.¹⁵ Sérusier a teozófia, Denis a katolikus vallás követője

11 Maurice DENIS: Bevezető az Impresszionista és Szimbolista Festők IX. Kiállításához. In: *A szimbolizmustól a klasszicizmusig. Maurice Denis írásai*. A válogatást készítette és a bevezetőt írta: Olivier REVAULT D'ALLONNES. Ford. BALABÁN Péter. Az utószót írta és a képeket válogatta SZABADI Judit. (Művészet és elmélet.) Budapest, Corvina, 1983. 37.

12 Maurice DENIS: A napfény (1906). In: *A szimbolizmustól... 1983* (ld. 11. j.) 144–146.

13 Csontváry-dokumentumok 1995 (ld. 4. j.) I. 80. Csontváry feltehetően nem ismerte Spinoza „teremtett természet” (natura naturata) és „teremtő természet” (natura naturans) fogalmát, de számára is mindennek, a természetnek és a művészetnek is a szubsztanciája Isten. Belőle származik minden teremtés. A világ teremtését is egy

festmény elkészültéhez hasonlította: „a világ koncepciója tervezete hasonlít egy nagyarányú napút festményhez, melyen a Mester eredetileg dolgozott”. In: *Csontváry-dokumentumok 1995* (ld. 4. j.) I. 95. „Ez a világ egy hatalmas zseninek a találmánya”. „A világ egy életre keltő festői szellem akaratának a szülötte...” – írta. Uo. 83, 84.

14 *Die Nabis. Propheten der Moderne. Pierre Bonnard, Maurice Denis, Henri-Gabriel Ibels, Georges Lacombe, Aristide Maillol, Paul-Elie Ranson, József Rippl-Rónai, Kerr-Xavier Roussel, Paul Sérusier, Félix Vallotton, Jan Verkade, Edouard Vuillard*. Hrsg. von Claire FRÈCHES-THORY–Ursula PERUCCHI-PETRI. München, Prestel, 1993.

15 Sérusier-re hatással volt a Rózsakeresztes csoport és a Desiderius Lenz alapította beuroni iskola is. Caroline BOYLE-TURNER: *Paul Sérusier*. Ann Arbor, Michigan, UMI Research Press, 1980–1983. 172.

volt, Verkade és Ballin szerzetes lett. Sérusier az ideális művészt új vallás papjaként, szertartásos öltözékben, kezében ezoterikus jelekkel, így pentagrammával díszített pásztorbottal festette meg (*Paul Ranson portréja Nabi-kosztümben*, 1890). A tanító, az ígéhirdető alakja a korban számos festményen megjelent, többek közt a *Rózsakeresztes Csoport* vezérének, Sâr Péladannak a portréin, valamint Georges Lacombe festményein (*Paul Sérusier portréja [Égővörös szakállú próféta]*, 1894 körül; *Az inspirált próféta*, 1906). Csontváry a keleti próféta mezében jelenik meg. *Marokkói tanítója* (1908) a keleti igazságkeresők portréinak utóda, önorientalizálásának jele (1–3. kép).¹⁶ Vándor, zarándok, ígéhirdető, egyik kezében botot, a másikban a tanítók és próféták attribútumát, egy nyitott könyvet tart. A könyv, amely az élethez hasonlóan nyitott, örökös keresésre, feltételezhetően a festő saját sorsára utal, melyet a festmény önarcképi vonásai is igazolnak. A formálás tömörszerűsége, a képet uraló nyugalom, ezoterikus szimbólumok használata nélkül is, szilárd hitre, elkötelezettségre utal.¹⁷

Csontváry műveire is hatással lehettek a naturalizmus elleni küzdelemben jelentős szerepet játszó misztikus, ezoterikus tanok, keleti filozófiák.¹⁸ Míg Sérusier említett portréja, ahogy Paul Ranson *Krisztus és Buddha* (1880) és *Nabi táj* című (1890) festményei célzottan teozófikus szintéziskeresés megjelenítései, Mednyánszky László korai munkái (*A művész apjának halála*, 1895; *A halál és az új élet allegóriája*, 1895 körül) a buddhizmus hatását mutatják, Nagy Sándor fényben fürdő, fénné váló figurái gnosztikus-teozófus életfilozófiájának jelképei, Csontváry fénymisztikáját nehéz konkrét, kimutatható szálakkal, ismert szimbólumok használatával egyetlen ismert filozófiai-vallási mozgalomhoz kapcsolni. Egyedül a vele folytatott beszélgetéseket feljegyző Békessy Leótól értesülhetünk teozófiai érdeklődéséről és a Mezei

által emlegetett alkímiai ismereteiről.¹⁹ Jóllehet közös bennük az érzéki jelenségek szellemi erőként való felfogása, de eszközei eltérnek tőlük. A kortárs teozófus tájképfestők hangsúlyosan, fénysugarakkal megvilágított misztikus erdőrészeleteivel szemben festményein a napfény vagy a mesterséges világítás érzékeltetésére nem használt hagyományos allegorikus eszközöket, jelképeket.

A Nabik első számú példaképe a Bretagne-ban, a középkori emlékek és a népi vallásosság hatása alatt stílusát is erőteljesen megújító Paul Gauguin volt, ami később kiegészült Cézanne és Van Gogh csodálatával. Az újító törekvések egyik inspirálója közé tartozott a japonizmus is, amelynek vezető képviselői voltak. A korszakot átható eszmék és formai újítások, így a centrális perspektíva, a reneszánsz óta követett illuzionisztikus ábrázolásmód, a modellálás, a tónusok, az árnyékolás elhagyásában, a sík kiemelésében katalizátor szerepet játszó japán fametszetek Csontváry figyelmét sem kerülhették el. Festményein a hagyományostól eltérő eszközökkel, korábbi korszakokban már alkalmazott perspektívaváltásokkal s a kompozíció és a színkezelés új eszközeivel is élt. Az „élő perspektíva”, az „élet perspektívája” a különböző nézetek szubjektíven váltogatott előadása, a kiemelések és egy szintre hozások formai játéka, egy gondolatait, érzéseit tükröző szimbolikus tér létrehozását eredményezte.

A formai hatások, így a japonizmus elemzését nehezíti, hogy az nálunk nagyrészt már a szecesszió és a posztimpresszionizmus különböző formáival szorosan összekapcsolódva jelentkezett, s ebben Csontváry sem különbözött kortársaitól. Míg az avantgárd generáció a szimbolizmussal, valamint Cézanne, a Nabik, Van Gogh és Matisse inspirációjával együtt a modernizmus egyik összetevőjét, formai inspirálóját látta benne, a magyar festők és elméletírók egy része a keletiségtudat új formá-

16 Az önorientalizációt más céllal és módon, de az őskeresésben megegyezően jeleníti meg Borsos József *Libanoni emír* című, gróf Zichy Edmúndról készített arcképe (1843).

17 A szektariánus Csontváry önarcképét látta benne HAMVAS Béla–KEMÉNY Katalin: Forradalom a művészetben. Absztrakció és szürrealizmus Magyarországon. In: *Csontváry-emlékkönyv 1976* (ld. 4. j.) 209.

18 Mezei Ottó számos tanulmányt szentelt misztikus forrásai felkutatásának. Szerinte Csontváryra a Felvidéken elterjedt alkímista körök közül az új sálemisták, az *Új Jeruzsálem* közösség gyakorolt hatást. Ennek szellemében elemezte a tűz, a „világító erejű” és „vakító fehér színek” szerepét például a *Jajcei villanymű éjjele* című (1903) festményén és a *Fohászokodó Údvözítőn* (1903) a háttérben látható, fényben úszó templomot. Több munkájában is alkímista eszközöket vél felfedezni. MEZEI OTTÓ: A szimbolizmus új értelmezése Csontvárynál. In: *Szabdkőműves gondolatok*. Szerk. MÁRTON László. Budapest, Belvárosi,

1993, 117–129. Mezei az ezoterikus mozgalmak közül a gnosztikus és a rózsakeresztes irodalomban is kereste Csontváry témaköreinek kulcsát. MEZEI 2013 (ld. 6. j.) 33–41; MEZEI OTTÓ: *Titokzatos sziget. Mezei Ottó Csontváry-tanulmányai*. (Az Országépítő 2005. nyári számának melléklete.)

19 Csontváry szavait Békessy a következőképpen jegyezte le: „Él a fény. Él a szín s a levegő létezik.” BÉKESSY LEÓ: *Beszélgetés Csontváryi Kosztká úrral*. MTA MKI Adattár, ltsz. MDK-C-1-7/3 (4. oldal). Gondolata összecseng a teozófiájával, mely szerint „a Természetben semmi sem halott. Minden organikus és élő, ezért az egész világ élő organizmusnak tűnik”. HELENA PETROVNA BLAVATSKY: *A titkos tanítás. A tudomány, a vallás és a filozófia synthesise*. Ford. HENNYEI Vilmos–SZLEMENICS Mária. Kiadják a fordítók, Budapest, [1928]. 281; Alkímiai kísérletre utal a következő mondat: „A fény az isteni tűz miként fonja, miként árasztja körül tüzes szeretettel az utána csengő mennyasszonyt, a természetet.” BÉKESSY É. N. (ld. 19. j.).



4. **Csontváry Kosztká Tivadar:** *Ablaknál ülő nő*, 1894 körül. Olaj, vászon, 73 × 95 cm
Budapest, Szépművészeti Múzeum–Magyar Nemzeti Galéria
© Szépművészeti Múzeum 2020

jának tekintette.²⁰ Csontváry számos japán fametszetet láthatott már külföldi tanulmányútjai során, valamint különböző kiadványokban is. Egyik önéletrajzában említi, hogy járt a Japán közép-európai megismertetésében jelentős szerepet játszó 1873-as bécsi kiállításon, ahol lelkes közönséget vonzott a japán pavilon és a japánkert, s ahol Székely Bertalan *Japán nő* című (1871) festménye is ki volt állítva. Önéletrajza szerint ekkor még a „kereskedő” szemével figyelte a kiállított tárgyakat. Nagy hatást gyakorolt rá az Iparcsarnok és Gépcsarnok

épülete, írásában szembeállította a gépipar alkotásait a keleti kézműipar „szerénységével”.²¹

Gegesi Kiss Pál hagyatékából előkerült feljegyzései alapján is biztosnak tekinthető, hogy ismerte a japán művészek jelentőségét, akik, mint írta, „eredetiségük-nél fogva utolérhetetlent is ki tudnak alakítani”.²² Párizsban járva megismerhette a japán fametszeteknek a kilencvenes években csúcspontjára érő óriási népszerűségét, melyet elsősorban Bing *Le Japon Artistique* című, 1881-től megjelenő kiadványa és az *École Nationale*

20 GELLÉR Katalin: „Japán és a hold között” / A japonizmus Magyarországon. In: *Japonizmus a magyar művészetben*. Szerk. DÉNES Mirjam et al. Budapest, Kogart, [2017]. 23–27, 57–59, 77–79.

21 „Már itt feltűnt a gyárak kiszámíthatatlan teljesítménye, szemben ezzel a keleti népeknek a kézi szerénysége.” Csontváry-*emlékkönyv* 1976 (ld. 4. j.) 70. A világhiállításról: *Experiment Metropole – 1873: Wien und die*

Weltausstellung. Hg. von Wolfgang Kos. (Sonderausstellung des Wien Museums, 397.) Wien, Czernin, 2014.

22 A japonizmus megnevezést nem találtam feljegyzései között. Az izmusok közül egyedül a kubizmust és futurizmust említi. Csontváry-*dokumentumok* 1995 (ld. 4. j.) 1. 118.

des Beaux-Arts 1890-es kiállítása tett ismertté. Csontváry, ahogy a korszak magyar avantgárd festői, ezeket már az afrikai művészekkel egy időben ismerte meg.²³ Humorba rejtett bosszankodással a Julian Akadémián kötelező kis méretű vázlatozást is nekik tulajdonította: „[...] felborult az európai mérleg s a japán láz elsősorban Párizst 40 fokra hevítette úgy hogy 1894-ben a Julian akadémián a növendékek már kényszerzubbonyban, a japánok méreteihez alkalmazkodva rajzoltak.”²⁴ Sokatmondó, hogy szigorú, mondhatni aszketikus etikai, életvezetési elveinek is „megfeleltek” a „szellemi fejlődés” és életvezetés magas fokán álló japánok.²⁵ Gondolata összhangban áll a századvégnek a japán alkotásokról mint tiszta, természetes, primitív, azaz a nyugati civilizáció romlottságától mentes művészetről kialakított felfogásával.

Párizsi tartózkodásai alatt láthatta a francia szecesszió és szimbolizmus japonizáló festőinek néhány művét is.²⁶ Az 1894 körülre datált *Ablaknál ülő nő* (4. kép) és *Almát hámozó öregasszony* kompozíciós keresésekről tanúskodó figurái, naturalista stúdiumait ismerve, nem csupán tapasztalatlanságra utalnak, hanem a Párizsban megismert új művészeti irányokkal való esetleges kísérletezésről is tanúskodnak.²⁷ Az *Almát hámozó öregasszony* című munkáján a japonizmus által divatba hozott hosszúkás képfórmát használta. Szokatlan nézőpontból ábrázolta a figurát, megformálásában hol a síkszerűséget, hol a formák plaszticitását hangsúlyoz-

ta.²⁸ Az öregasszonyt és az almás tálat felülnézetből látjuk, míg a kép egésze ovális szerkezetbe szorított.

A szecessziós vonalritmusra épített *Liliomos nő* című (1903–1904 körül) festményén a kecses, világias nőalak mellén és mellett magasra nőtt virág látható.²⁹ Ezzel szemben az *Ablaknál ülő nő* című festményén a női figura és a virág egymás mellé helyezése, „párbeszéde” misztikus tartalmat rejt, *Angyali üdvözlés*-ábrázolást sejtet. Nem formai, de gondolati rokonságot mutat Maurice Denis több változatban is megfestett, szintén mindennapi környezetbe helyezett, fehér fényvel átítatott *Katolikus misztérium* című (1889) festményével, amelyet magas horizontvonal, szűk tér, a vertikális vonalak uralma jellemez.³⁰ A francia mesternek a síkot hangsúlyozó egységes terével, átszellemített, szinte tetetlen Mária-figurájával szemben Csontváry nőalakja plasztikusan formált, súlyosnak, nehézkesnek tűnik. A mellé helyezett ember nagyságú virág misztikummal telíti a képet, az angyalt szimbolizálja.

Az 1900-as évektől a japonizmus magyarországi, egyre szélesebb körben feltűnő jelentkezése sem kerülhette el Csontváry figyelmét. Egymást követték a japán fametszet-kiállítások a Szépművészeti Múzeumban és a kortárs festészeti tárlatokon.³¹ Csontváry egyik önéletrajza szerint iparcsarnokbeli kiállításának egyik látogatója („egy Kaukázusból jött művész”) festményeiről a következőket mondta: „[...] Európa a japánoktól sokat tanult, de Öntől uram még többet fog tanulni.”³²

23 Ugyanebben a japánokat dicsérő mondatban lelkesedve szól az „akadémia nélküli” busmanok művészetéről is. Csontváry-dokumentumok 1995 (ld. 4. j.) 1. 128. A kérdéssről ld. PASSUTH Krisztina: Keleti kiállítás a Művészházban. *Művészettörténeti Értesítő*, 50. 2001. 85–102.

24 Csontváry megszokta a német akadémiákon a nagy méretű vázlatok készítését, s nem értett egyet a Julian Akadémián szokásos kisebb rajzméretekkel. Csontváry-dokumentumok 1995 (ld. 4. j.) 1. 76.

25 A japánok józanságát szembeállította az iszákos európaiakkal. Csontváry-dokumentumok 1995 (ld. 4. j.) 1. 92.

26 Csontváry többször is járt Párizsban, először 1884-ben, majd 1894-ben, utoljára 1898-ban. SZABÓ 2000 (ld. 1. j.) 188–189. Az 1880-as és 1890-es években Párizsban több, japán metszeteket bemutató kiállítás volt. Például 1894-ben, a Barc de Boutteville-ben az impreszionista és szimbolista festők több kiállítást is rendeztek. 1894-ben számos árverés is lezajlott, ahol keleti tárgyakat, többek között fametszeteket is áruba bocsátottak. Az Hôtel Drouot-ban Antonin Proust gyűjteményét árusították, ugyanez évben Siegfried Bing állította ki Georges Clemenceau gyűjteményét.

27 Lehel Ferenc az *Almát hámozó öregasszonyt* korai, a tanulmányai megkezdése előtti évek alkotásának tartja. A festményt szerinte „elrajzolta”. LEHEL 1931 (ld. 2. j.) 24, 35. Németh Lajos festői bizonytalanságai ellenére már a tanult festő alkotásának tartotta, a csendéletrészt leírásában Monet és Cézanne nevét is említette. NÉMETH 1964 (ld. 2. j.) 40.

28 Emlékeztet például az Edouard Vuillard *La cuisinière* (Tűzhely) című színes litográfiáján a *Paysages et intérieurs* (Tájak és enteriőrök, 1899)

látható nőalak felülnézetből való ábrázolására, de a francia mester kompozíciójának könnyed képi egysége nélkül.

29 A *Liliomos nő*, bár csak fotóról ismert, valószínűleg korábban készült a Németh Lajos által megadott dátumnál (1903–1904 körül). NÉMETH 1964 (ld. 2. j.) 65. A nő mellén látható jobb oldali virág emlékeztet a Hermes-füzetek virágmodelljére. ZOMBORI Lajos: A Hermes-féle füzetek. *A Janus Pannonius Múzeum Évkönyve*, 35. 1990. Pécs. 1991. 249 (7. ábra).

30 Denis festményéről ld. Agnès DELANOV képleírását. In: *Maurice Denis* (1870–1943). Paris, Musée d’Orsay, 2006. 116–117.

31 Az első hazai japán fametszeteket bemutató kiállítások: *Gr. Vay Péter-féle japán gyűjtemény*. Előszó KAMMERER Ernő, bev. gróf Vay Péter, tárgymutató TAKÁCS Zoltán. (Országos Magyar Szépművészeti Múzeum kiadványai.) Budapest, Hornyánszky Viktor ny., 1908; *Japán művészeti kiállítás*. Szerk. FELVINCZI TAKÁCS Zoltán. (Országos Magyar Szépművészeti Múzeum kiadványai.) Budapest, Hornyánszky Viktor ny., 1910. A festők közül 1900-ban, Budapesten elsőként Rippl-Rónai mutatta be saját műveivel együtt keleti gyűjteményét. 1910-ben Kaposvárott Kozma Lajos és Vitéz Miklós gyűjteménye került bemutatásra, 1911-ben a Művészház rendezett keleti kiállítást. Később nálunk is divatba jött, hogy a kortárs mesterek kiállításán külön japán szobát is berendeztek.

32 A Városligeti Iparcsarnokban kétszer, 1905-ben és 1908-ban állított ki. Ld. Csontváry kiadatlan önéletrajza. Csontváry-emlékkönyv 1976 (ld. 4. j.) 83.



5. A Japán kávéház belső tere, 1930

Budapest, BTM Kiscelli Múzeum, Fényképgyűjtemény, ltsz. F. 99.68

Az utazásából hazatérő Csontváryt a Japán kávéház állandó látogatói között találjuk, nem véletlen, hogy a Csontváryról szóló legtöbb anekdota is a kávéház művészasztalának tagjaitól származik. Lehel Ferenc, az első Csontváry-monográfia szerzője is ebben a kávéházban ismerte meg a festőt.³³ Herman Lipót a kávéházzal írt visszaemlékezésében elsősorban különc viselkedését, keresetlenül ontott életvezetési tanácsait írta le, melyeket erőszakosan próbált nép-

szerűsíteni.³⁴ A korabeli reforméletmód képviselőihez, így például a gödöllői művésztelep életreform eszméinek fogadtatásához hasonlóan, ezt nála is csupán különösképpen könyvelték el. Csontváry a kávéházban találkozott a példaképként tisztelt Szinyei Merse Pál és Lechner Ödön köré gyűlt művészekkel, akik közül többen is – így például Rippl-Rónai József, Csók István, Jávor Pál, Kosztolányi Kann Gyula – műveikbe beolvasztották a japonizmus hatását is.³⁵ Ha más-

33 Lehel Ferenc monográfiái is tükrözik a művészasztal tagjai körében a festőről kialakult szélsőséges véleményeket s megítélésének az örült és a zseni között ingadozó kettősségét.

34 Herman Lipót szerint bár túlzó előadásmódja miatt kinevelték és csúfolták, 1912-es (helyesen: 1910-es) műegyetembei (régii József Műegyetem) kiállítására kivonult az egész művészasztal, s „elismerték hatalmas munkáját és energiáját. A színei pedig nagy hatást keltenek”. HERMAN Lipót: *A művészasztal*. Budapest, Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, 1958. 96. Ezzel szemben Gerlőczy Gedeon szerint a művészasztal véleménye „egybehangzóan lesújtó volt”. *Csontváry-émlékkönyv 1976 (ld. 4. j.)* 295. Később a művészasztal ugratásai miatt visszavonult Fehérvári úti műtermébe, s inkább a Hadik kávéházba járt.

35 Kevésbé ismert, hogy a japonizmus lelkes követője, Boromisza Tibor a „legnagyobb posztimpresszionisták” közé sorolta. BOROMISZA Tibor: Csontváry emlékezete. *Előőr*, 3. 1930. október 25. 43. sz. 12.

hol nem is találkozott volna japonizáló művekkel, a Japán kávéház majolika- (porcelán csempe) falait feltétlenül látta (5. kép).³⁶

Csontváry japonizmusának példája lehet a *Gém* című, Németh Lajos által 1903 körülre datált festménye (6. kép), mely méreténél fogva is szokatlan természettanulmány. A madár teste oldalról, realista pontossággal ábrázolt, ahogy kerek, mereven figyelő madárszeme is. A madár realisztikus megjelenítésével szemben a háttér könnyed plein air tájkép. A távolban látható horizontvonal alig magasabb a kép középvonalánál, alatta rózsaszínes sáv húzódik. Kezdetben korai állattanulmányai közé sorolták, s természettudományi kiadványok, képeslapok és kitömött állatok után festett műnek tartották.³⁷ Felmerült a *Hermes-füzetek* ábráinak a másolása is.³⁸ Ahogy tájképei, városképei, úgy a *Gém* esetében sem tűnik lényegesnek, hogy képeslap, kitömött madár, természettudományi könyv, japán fametszet, japonizáló kerámia vagy látványélmény volt a kiindulópontja.³⁹ Csontváry, aki írásaiban mindig hangsúlyozta az „élő természet” visszaadásának fontosságát, kiválóan ragadta meg a madár karakterét. A japán metszetek sikerének okát is a „természetszeretben” látta.

A festmény nyújtott, hosszúkás formájú vászna is japán inspirációra utal. Témája megegyezik a Japán kávéház csempéjén is látható vízimadarakat ábrázoló részlettel, melyet japán fametszetek inspiráltak. A téma rendkívül népszerű volt, például Katsushika Hokusai ekkorra már széles körben ismert mangái között is találunk számos vízimadár-ábrázolást.⁴⁰ A japán művészek európai ízléshez alkalmazkodó alkotásaihoz is hasonlíthatóak.⁴¹ Bár a kávéház csempéjén a madarak más pózokban, a mozgást érzékeltetően ábrázoltak, de a tópart szabályos, hímzést idéző hullámvonalra hasonló a Csontváry festményén látható, realistának nem mondható partábrázolással. Míg a 17. században, Európában szintén igen népszerű madárcsendéleteken



6. Csontváry Kosztká Tivadar: *Gém*, 1903 körül (1893 körül)
Olaj, vászon, 111 × 97 cm
Losonc, Nógrádi Múzeum és Galéria

általában több madár szerepel, Csontváry festménye egyetlen vagy néhány virágszálat, madarat a kompozíció középpontjába állító japán fametszet hatása alatt születhetett, még ha a technika eltérő is volt. A festményét átható érzelmi azonosulás a japán vallás (sinto) élő és élettelen tárgyakat átlelkésítő animizmusához is hasonlítható. A madár tájjal alkotott egysége és a fény-árnyék hatás mellőzése rokon a taoista-buddhista művészek alkotásaival, akik az „összefüggések”,

36 A fennmaradt fotók, levelezőlapok alapján nehezen rekonstruálhatóak a kávéház falait díszítő jelenetek. Szép Ernő nosztalgikus visszaemlékezésében „álmodott madarakat” említ. Szép Ernőt idézi HERMAN 1958 (ld. 34. j.) 49; GÖMÖRV Judit: Ernst Lajos és a Japán kávéház művészszála. In: *Egy gyűjtő és gyűjteménye. Ernst Lajos és az Ernst Múzeum*. Kiáll. kat. Szerk. RÓKA Enikő. Budapest, Ernst Múzeum, 2002. 213–226; Ikeba Josikata (1861–1923) japán irodalomtudós és költő történelemkönyvekből vett jelenetekről, életképekről írt. Idézi: TÓTH Gergely: *Japán és a Monarchia-beli Magyarország kapcsolat-története 1869-től 1913-ig, korabeli források és a legújabb kutatások alapján*. Székesfehérvár, 2014. 200; GELLÉR Katalin: A Japán kávéház művészszála és öröksége. In: *Sanghay-Sanghai. Párhuzamos eltérések Kelet és Nyugat között*. Kiáll. kat. Szerk. FAJCSÁK Györgyi–KELÉNYI Béla. Budapest, Hopp Ferenc Ázsiai Múzeum, 2017. 295–302.

37 Lehel Ferenc szerint madár tanulmányait „közvetlen természet után,

sőt nem is minden egyéniség nélkül készítette”. LEHEL 1931 (ld. 2. j.) 24. Mezei Ottó szerint a nemes kócsag „lélegzetelállító káprázatként” tűnik fel. MEZEI Ottó: Az „élő perspektíva” (1979). In: MEZEI 2013 (ld. 6. j.) 33. Többek szerint is a természet, az állatvilág kedveléséről, sőt áhítatos megfigyeléséről tanúskodnak a korai állattanulmányok. LD. MOLNOS 2009 (ld. 2. j.) 37.

38 *Csontváry-dokumentumok* 1995 (ld. 4. j.) 1. 61; ZOMBORI 1991 (ld. 29. j.) 243–250.

39 A *Tövisszűrő gébicsek* (1893) esetében is felmerülhet, hogy japán művész, mint Utagawa Hiroshige III: *Virágok és madarak új válogatása* című (1871–1873) leporellója inspirálta.

40 GELLÉR 2017 (ld. 36. j.) 62–63 (48. és 49. kép).

41 Ld. pl. Kiyohara Ragusa O'Tama *Paraván flamingókkal* című paravánját.



7. **Csontváry Kosztká Tivadar:** *A Panaszfal bejáratánál Jeruzsálemben*, 1904
Olaj, vászon, 205 × 293 cm
Pécs, Janus Pannonius Múzeum, Modern Magyar Képtár gyűjteménye (fotó: Füzi István)

a természettel való „lényegi Egység” érzékeltetésére törekedtek.⁴²

Ha elfogadjuk, hogy Louis Dubois (1830–1880) belga festő nagy méretű, szélesen kiterülő, kopár, sötét tónusú tájba helyezett, öt gólyát ábrázoló realista festménye (*Les cigognes/Gólyák*, 1858) emberi magatartásformákra utal, Csontváryét akár rejtett önarcképnek is tekinthetjük. Ismerhette a gém szimbolikus jelentését is; a gém, ahogy a sas és az íbisz, napszimbólum.⁴³ A motívum fontosságára utalhat, hogy *A Panaszfal bejáratánál Jeruzsálemben* című (1904) festményén (7–8. kép),

cédrus-képein és utolsó, vázlatban maradt művei több részletén is egyre mélyülő szimbolikus tartalommal szerepelnek madarak (*Allegorikus jelenet*, 1914 körül). *A Magyarok bejövetele* vagy a *Csontváry apoteózisa* (1914–1919) című festményén is vízimadarak, kócsagok láthatók a kép jobb alsó részletén. Az utóbbi kompozícióban a madarak természetű megjelenítésének ellenpontja a kép felső részében látható, karmaiban kardot tartó mitikus turulmadár.

Csontváry előszeretettel ábrázolt a romantikusok által is kedvelt tájakat, magasba nyúló hegyeket, tűz-

42 Titus Burckhardt leírásában így elemez egy hasonló motívumot feldolgozó taoista-buddhista mester által készített képet: „Két kócsag egy tavaszi hegyi patak partján: az egyik a víz mélyét fürkészi, a másik figyelmesen emeli a fejét; e kettős mozdulatban, mely összeforrt a pillanat maradandóságában, titokzatosan eggyé váltak a vízzel, a szélfúttá nádassal, a párából magasba meredő hegycsúcsok-

kal. Az érintetlen természetre vetett egyetlen pillantáson keresztül a festő lelkét villámként érintette az ldőtlen.” Titus BURCKHARDT: *A szakrális művészet lényegéről a világvallások tükrében*. Budapest, Articus, 2000. 141–142.

43 *Szimbólumtár. Jelképek, motívumok, témák az egyetemes és a magyar kultúrából*. Szerk. PÁL József–ÚJVÁRI Edit. Budapest, Balassi, 1997. 162.



8. Madaras ág (részlet az előző képről)

hányókat, vízeséseket, melyek a kínai és japán művészeket is alkotásra készítették.⁴⁴ Jóllehet a keleti tájfestészeti hagyományától eltérő módon, eltérő szemlélettel festette meg őket, egy-egy dekoratív részletben, így a *Virágzó mandulafa* (*Mandulavirágzás*) című (1901 körül) kompozícióján a jobb oldalon látható kettős törzsű fa dekoratív íve a japán fametszetek kedvelt, az előtérbe vagy a kép középpontjába helyezett fa motívumát is emlékezetbe idézheti.⁴⁵

Ellentétek kiegyenlített játéka figyelhető meg a *Castellammare di Stabia* című (1902) festményén (9. kép): a háttér hegyei, a füstölgő vulkán, a hullámzó tenger, a merészen megdőlt hajók és a lány ívet leíró rakparttal védett, békés tengerparti város között. A kompozíció egésze a Mezei Ottó által megfigyelt gömbperspektívát követve készült, de a szokatlan nézőpont választásában, a hajók ábrázolásának grafikus dekoratív megoldásában, az erősen megdőlt vitorlák s a mozgás csúcspontját megjelenítő felcsapó hullámban, ha távolról is, de a japán fametszetek hatása is felfedezhető. Az áramlattal, széllal küzdő vitorlások gyakori motívum a japán metszeteken. Utagawa Hiroshige *A tenger Sattánál*, *Suruga tartomány* (*A Fudzsi [Fuji] harminchat látképe sorozatból*, 1858) című színes fametszetén Csontváry castellammarei látképének nézőpontjából látjuk a tengert, de a japán mester az előtér hullámaiból hatásos, dekoratív mintázatot formált. Csontváry a képsíkon egyetlen hullám görbületét emelte ki, s az előtér hullámait finoman

cizellált egységbe fogta, de még a szecessziós dekoratív stilizáció keretein belül maradt. A hullám körformához közelítő megjelenítése a szamaras kordé kerekével és egy távolban látható bicikli kerekével finom összhangot képez. A part mellett fódrozódó hullámok és a megdőlt hajók az elemekkel vívott drámai küzdelemre utalnak, mégis az összkép békés, nyugodt pillanatot sugall.

Ahogy a szimbolizmus ismert nagymestereire, Csontváryra is hatottak a japán fametszetek, de talán nem tekinthető véletlennek, hogy egy igen elmosódott fénykép Lechner Ödön mellett ülve örökítette meg a Japán kávéház művészasztalánál. A magyaros szecesszió mozgalmát elindító Lechnernek az Iparművészeti Múzeum pályázatának (Pártos Gyulával közösen) beadott tervének jelszavára – „Keletre magyar!” – a keleti származástudatot erősíteni vágyók később is többször hivatkoztak, s Csontváry is a magáénak vallhatta. A keleti származás adata, a magyarok etnogenezisével való foglalkozás, témaválasztásai és írásai szerint is, rá is letagadhatatlan, s a japonizmusnál meghatározóbb hatást gyakorolt.

Orientalizmusok

Közép- és Kelet-Európa orientalista festészetében is fellelhető az Edward Said által élesen kritizált szupremácia, a kultúrfőlény éreztetése, amely elsősorban a „nyugati”

44 KISSNÉ BUDAI Rita: A vulkán mint szimbólum Csontváry Kosztká Tivadar (1853–1919) festészetében és írásaiban. In: *Emberközpontú tudomány*. Szerk. KISSNÉ BUDAI Rita–FATA Ildikó. (Tudományos mozaik / Tomori Pál Főiskola, 15.) Budapest, TPF, 2018. 31–43.

45 Például Carl Rottmann *Heroikus táj* című (1830–1834) festményén látható, kiemelten az előtérbe helyezett fája is emlékezet, melyet Jászai tanulmánya a *Magányos cédrus* kompozícióval kapcsolatban em-

lít. JÁSZAI 1965 (*Id. j.*) 38. Az európai tájfestészeti hagyomány ismert darabjai mellett néhány japán példát említve: Utagawa Hiroshige I: *Világosodó ég Awazuban*, 1837–1844 körül; Katsushika Hokusai: *A Fuji (Fudzsi) hegy látványa a Suwa tó felől* (*A Fuji [Fudzsi] harminchat látképe* című sorozatból, 1830–1832 körül; Utagawa Hiroshige: *Oiso esőben* (*A Tokaido kilencedik állomása*); Andō/Utagawa Hiroshige: *Teljes virágzás Arashiyamában* (a *Híres helyek Kyotóban* című sorozatból).



9. **Csontváry Kosztka Tivadar:** *Castellammare di Stabia*, 1902
Olaj, vászon, 107 × 122,5 cm
Pécs, Janus Pannonius Múzeum, Modern Magyar Képtár gyűjteménye (fotó: Füzi István)

orientalista példaképek hatására jelent meg.⁴⁶ Jóllehet az Osztrák–Magyar Monarchiának gyakorlatilag nem voltak gyarmatai, a keleti terjeszkedés azonban hasonló célokat szolgált. Csontváry is beillesztette útitervébe az Osztrák–Magyar Monarchia által 1898-ban annektált Bosznia–Hercegovinát (*Római híd Mosztárban*, 1903). A fent említett régiókban azonban a földrajzi-történelmi helyzet következtében gyökeresen eltérő Kelet-kép alakult ki. Magyarország Európa nyugati fele, például néhány osztrák festő számára már keleti táj volt.⁴⁷

Hogy mit jelenthetett Csontvárynak, arra a *Vihar a Nagy Hortobágyon* című (1903) festményéből következtethetünk. Keletkezéstörténetét a fotográfiák, filmél-

mény és a kortársak Alföld-képeinek szempontjából is kutatták.⁴⁸ A témát (szárguldó csikós, vihar) már bőven kiaknázták a 19. század első felétől működő népéletkép-festők, s a romantikus orientalizmus képviselői is. Csak néhány példát említve: Bikkessy Heinbucher József (*Csikós*, 1820), Barabás Miklós (*Alföldi táj gémeskúttal*, 1838), Lotz Károly (*Vágtató betyár*, 1857 körül). Vajon a táj varázsa, a festészeti előképek vagy a hozzá kapcsolódó tartalmak tették fontossá a témát Csontváry számára? Úgy gondolom, hogy Csontváry figyelmét a század második felében megerősödő gondolat, a pusztai emberekben tovább élő nomád ősök életmódja, az Alföld mint nemzeti téma keltette fel.⁴⁹ Ennek alapján

46 Edward W. SAID: *Orientalizmus*. Budapest, Európa, 2000.

47 Az Alföld keleties jellege vonzotta a plein air tájképeket és életképeket festő osztrák festőket, elsőként August von Pettenkofen (1822–1889).

48 GALAVICS 2005 (ld. 5. j.) 55–88.

49 Sinkó Katalin a 19. századi népi életképeknek a keleti származásmítoszsal való összefonódását is vizsgálta. SINKÓ Katalin: Az Alföld és az alföldi pásztorok felfedezése a külföldi és a hazai képzőművészetben. *Ethnographia*, 100. 1989. 1–4. sz. 121–154. Nem lehet véletlennek tekinteni, hogy a keleti származásmítosz elméletének követésében szellemi utóda, Boromisza Tibor az alföldi népéletkép művelője lett.

feltételezhető, hogy Csontváry festményében az ekkorra már nemzeti toposzá vált pusztá, a speciális tartalmú magyar orientalizmus, a származásmítosz iránti érdeklődés első festői megjelenését sejtethetjük, amely talán közrejátszott a keleti utazások megindulásában is. A festmény képi jelrendszere (például az előtérbe állított, szemből ábrázolt figura) a későbbi fő művek felé mutat, de elsősorban az életmű rejtett gondolati ívét sejteti a „nagy motívumok” keresésének számos tudatos és esetleges indítékot tartalmazó szövevényes történetében.

A Kelet-képet korábban erőteljesen befolyásolta a kegyetlen tatár, török támadások emléke, de a 19. század végére pusztításai különböző történeti okokból kiszorultak az emlékezetből.⁵⁰ A 19. és 20. század fordulóján, ahogy Nyugat-Európában, a Kelet felé fordulás romantikus egzotikumkeresés is volt, az ősi, idegen kultúrák iránti nyitottság, illetve a másosság – legyen az valós vagy kitalált tulajdonság – keresését jelentette. Mindezt az elveszett tisztaság, egy erkölcsileg jobb, idealizált világ elképzelése, távoli tájakra vetítése is motiválta. A függetlenségükért állandó harcot folytató magyar és lengyel művészek esetében a Kelet felé forduló őskeresés, a lengyeleknél a szarmata elődök mítosza, a magyaroknál a hun–magyar azonosság elmélete nem csupán formamegújulás, új filozófiák, új vallások megismerése, hanem elsősorban identitásvédelem volt.⁵¹

Csontváry célkitűzése tükrözi a magyar keletkutatók őshaza- és rokonságkeresési szándékát.⁵² Míg a nemzetközi trendbe betagozódott kortárs magyar orientalista festők, mint például Tornai Gyula elsődlegesen már nem vállalták ezt a szerepet. Eisenhut Ferenc például egyik kaukázusi utazását a korabeli tudósítások szerint Zichy Jenő nyomait követve az őshaza tanulmányozásának szentelte, de ekkor készült munkáin továbbra is színes egzotikus öltözékek, helyi szokások, ünnepek megörökítője maradt.⁵³ Csontváry vonzalma Kelet iránt

romantikus-ideologikus jellegű, az egykori nagy kultúrákat megteremtő népek és a magyarok eszmei-vallási közösségében való hitével tekintett az itt élőkre. Műveiből és írásaiból is kitűnik, hogy lelkesítették a magyarság őstörténetével foglalkozó tanulmányok, bár nincs nyoma, hogy ismerte volna az 1870-es, 1880-as évek heves nyelvészeti vitáit, vagy a nagy expedíciókon részt vevő tudósok írásait. Nem volt tagja az 1910-ben megalakult *Turáni Társaságnak* sem.⁵⁴ A magyar őshazakutatás, akár az orientalista festőké, földrajzilag igen széles területet fogott be, s több értelemben is parttalanok, az új felfedezéseket követve igen változónak tekinthető. Nyomukban Csontváry is a nomád magyarok vándorlási területének tekintette többek közt Anatóliát, Mezopotámiát, Perzsiát, Turkesztánt, Libanont.⁵⁵ Utazásai ugyanakkor nem érintették sem Indiát, sem a turanisták más kedvelt kutatási területeit. A keleti származás és a hun–magyar azonosság elméletének a korszakban számos híve volt. Zajti Ferencnél és a Gödöllői művésztelep alkotóinál már az indiai kultúra iránti érdeklődés is megjelent.⁵⁶

Csontváry magányosan, saját céljait követve utazott, nem figyelt a festői öltözékekre, enteriőrökre, a helyi szokásokra, a vevőközönseget vonzó „színes” témákra.⁵⁷ A 19. század eleji heroikus tájképfestők által kedvelt helyekre látogatott, illetve, feljegyzései szerint, egy-egy beszélgetés, információ nyomán indult útnak. Az eltérő kultúrák, a város- és tájképek leíró jellegű, valóság-hű bemutatásában azonban más célt követett, mint a 17–18. századtól feltűnő, topográfiai, archeológiai, gyakran etnográfiai jellegű ábrázolásokat készítő mesterek. Nyoma sincs nála a 19–20. századi orientalisták életképeit életető egzotikumkeresésnek. Közlebb állt a kortárs orosz orientalistákhoz. Oroszországban a keleti tartományok a birodalom integráns részét alkották, s a köztük zajló párbeszéd természetes volt. Pavel Kuznyecovot például „Kelet lelke” érdekelte, ahol meg-

50 Az 1848–1849-es forradalom és szabadságharc leverése után a magyar szabadságharcosok befogadása, az oroszoktól való félelem és a pánszlávizmus erősödő fenyegetése például növelte a törökök iránti szimpátiát.

51 A lengyel és a magyar művészeknél a keletiséggel való azonosulás, a japonizmus és az orientalizmus befogadása arányaiban eltérő volt. PIOTR SPŁAWSKI: *Japonisme in Polish Pictorial Arts* (1885–1939), PhD, University of the Arts London, 2013. 27. PURL <http://ualresearchonline.arts.ac.uk/62052013>, 29–31.

52 „A legtöbb magyar Kelet-utazó [...] nemcsak élményeket megkeresni, hanem határozott célt tűz ki magának: felkutatni a magyarok őshazáját. Ez a motívum egészen magyar s ez különbözteti meg a romantikus magyar utazási mozgalmat minden nyugati utazástól.” STAUD Géza: *Az orientalizmus a magyar romantikában*. Budapest, Te-rebess, 1999. 112.

53 Olga Kovačev NIJKOV: *Eisenhut Ferenc élete és művészete (1857–1903). Születésének 150. évfordulója alkalmából*. (Szerb, magyar, német nyelvű kiadvány.) Subotica/Szabadka, Városi Múzeum, 2007. 106–109.

54 Ablonczy Balázs a 19. század első felétől máig követi végig a turanizmus hazai történetét. ABLONCZY Balázs: *Keletre magyar! A magyar turanizmus története*. Budapest, Jaffa, 2016.

55 *Csontváry-dokumentumok* 1995 (ld. 4. j.) 1. 105–108.

56 Ld. Nagy Sándor *Sakuntala* című kárpitját, majd az építészeti és ornamentikabeli hasonlóságokat felkutató Medgyaszay István két világháború közötti munkásságát.

57 Az orientalista festészetről ld. MÉSZÁROS Ágnes: *Adalékok a 19. századi magyar festészet orientalista vonatkozásaihoz*. Doktori (PhD-) értekezés, Budapest, ELTE, 2018.



10. **Csontváry Kosztká Tivadar:** *Áldozati kő Baalbekben*, 1906–1907
Olaj, vásznon, 110 × 130,5 cm
Magángyűjtemény

örződtek az emberiség máshol már eltűnt alaprincípiumai. Nicholas Roerich (Nyikolaj Konsztantinovics Rerih) a kereszténység előtti szláv történelem szecessziós feldolgozásai után a keleti filozófiák felé fordult.⁵⁸ Festményein a magas hegyek, a határok nélküli tér a szabadság a nyugalom képzetét keltik, ahol az emberek és hitviláguk tökéletes egységet alkot.

Csontváry színkezelésének, fényfestészetének jellemző vonása, hogy művein világításbeli kontraszt van, de nincs árnyék, ahogy Van Gogh japán fametszetek hatását beépítő munkáin sincs.⁵⁹ Talán nem túlzás állítani, hogy ami Japán volt Vincent van Goghnak, az volt Kelet Csontvárynak: képzelt Árkádia. Van Gogh a provençence-i Arles-ban találta meg a boldogság és szépség helyét, ahol a természettel való szoros kapcsolatban dolgozhatott. „A tekintet itt módosul, az ember a japánok

szemével lát, egészen másként érzi a színeket” – írta Arles-ból testvérének.⁶⁰ „Ideális élet csak Keleten van” – fogalmazott Csontváry, ahol még megőrződtek a tiszta erkölcsök, az Istennel való kapcsolat.⁶¹ Van Gogh művészközösség utáni vágyakozása is fellelhető Csontváry írásaiban a rá jellemző nagyot akarással, prófétálással.⁶² A holland művésszel való festői rokonságát abban kereshetjük, hogy a fényt nemcsak az ezoterikus festők módján, a nap vagy fényugarak kiemelt, hangsúlyos ábrázolásában, hanem magukban a színekben jelenítette meg.⁶³ A dekoratív színfoltokat egyéni módon, belső ritmust, gyakran dekoratív és mozgást érzékeltető rovatkolással gazdagította. A fényt festői nyelve immánens részévé tette, általa megtalálta a gondolatainak és érzéseinek megfelelő „egyenértéket”, a napkultusz hívők és a magyarok ősvallásának reprezentálását.

Az ideálokkal való azonosulás hőfoka, ha más módon is jelentkezett a japonizmus vonatkozásában is, azonosnak mondható.⁶⁴ Van Gogh japán szerzetesként („Bonze”-ként), Csontváry keleti tanítóként festette le magát.⁶⁵ *A Marokkói tanító* című festményének keleties vonásai később, pszichózisa elhatalmasodásával a *Magyarok bejövetele (Csontváry apóteózisa)* című, befejezetlenül maradt munkáján újra megjelentek; az elkorcsosult jelenből népét kivezető, Keletről érkező honfoglalóként, teveháton lovagolva ábrázolta magát.

Topográfiai hűség és látomás

A 19. századtól és még a 20. század elején is a bibliai képek gyakran az orientalizmus irányához kapcsolódtak. Ez a szemlélet határozta meg például a preraffaellita William Holman Hunt vallásos témájú, historikus

58 Dmitri V. Sarabianov: *L'art russe du néoclassicisme à l'avant-garde*. Paris, Albin Michel S. A. 1990, 242, 231.

59 Németh Lajos tipológiai szempontból vetette össze Van Gogh és Csontváry szimbólumalkotását. NÉMETH Lajos: Adalékok a szimbolista festészet tipológiájához. *Ars Hungarica*, 4. 1976. 1. sz. 85. *Ars Hungarica*, 4. 1976. 1. sz. 85.

60 [...] az ember szereti a japán festészetet, hatása alatt áll, ez minden impresszionistában közös vonás. Ki az tehát, aki nem megy Japánba, azaz hogy ide Délre, ami kárpótolja Japánért? *Van Gogh válogatott levelei*. Válogatta, fordította, az előszót és a jegyzeteket írta DÁVID Katalin. Budapest, Háttér, 2006. 76. 223. A korabeli sajtóban nem volt szokatlan Provence és Japán hasonlóságának hangsúlyozása. Cornelia Homburg: *Le Japon de Van Gogh. Comment embrasser une idée*. In: *Van Gogh et le Japon*. Bruxelles, Fonds Mercator–Amsterdam, Van Gogh Museum–Sapporo, Hokkaidō Shimbun Press, 2018. 126.

61 *Csontváry-dokumentumok* 1995 (ld. 4. j.) I. 147.

62 „En egy olyan akadémiaát akarok létesíteni napút akadémia címén,

ahol a világ legnagyobb tudósai és bölcselei találkoznának és tanulhatnának.” *Csontváry-dokumentumok* 1995 (ld. 4. j.) I. 166.

63 Molnos Péter egyéniségüket, arcképeik rokonságát, s bizonyos mértékig a felület „reliefszerű megmunkálását” is hasonlónak véli. Molnos 2009 (ld. 2. j.) 79.

64 Van Gogh japán metszetekről számos másolatot, átiratot készített. Ld. Andó Hirosighe: *Virágzó szilvafa a Kameido kertben (Lap a Száz látókép Edo híres helyeiről* című sorozatból, 1857) színes fametszet után: Vincent van Gogh: *Fa*, 1886–1888 (olaj). Szintén lemásolta ugyanabból a sorozatból Hirosighe: *Hirtelen eső a Shin-Ōhasi hídon és Atake* című (1857) metszetét, valamint a *Paris Illustré Le Japon* címlapján 1886-ban megjelent Kesai Eisen *Kurtinánját* is: Vincent van Gogh: *Japonaiserie*, 1887.

65 Vö. Vincent van Gogh: *Őnarckép* (1888) és Muto Shui: *Muso Soseki szerzetes arcképe* (1273–1351), tekerckép, színes selyemre, 14. század. Hozzájuk hasonlóan építette be a japonizmus formai jellemzőit a később buddhistává lett Boromisza Tibor 1910-es *Őnarcké-*

pontosságra törekvő műveit (*A Megváltó megtalálása a templomban*, 1854–1860) is. A szimbolista festők gyakran dolgoztak fel vallási témát a hagyományos ikonográfia számos elemének elhagyásával elsősorban a téma spirituális tartalmának kifejezésére koncentrálnak. Csontváry *Mária kútja Názáretben* című (1908) festményén a názáreti kút ismert metszetek és korabeli fotók ismeretere utaló ábrázolása ellenére Mária és a gyermek megjelenítése a szimbolista festők műveivel rokon. Mária Jézust ölelő kézmozdulata egyetlen korábbi ikonográfiai típusba sem sorolható. Finoman, körkörös vonalkázással kialakított, kék köpenybe burkolt alakját mély áhítat hatja át, naiv egyszerűség, tisztaság jellemzi. A Nabi csoport Madonna-festőjéhez hasonlítható, akik az ösképhez, a kegyképekhez (*images d'Epinal*) való visszatérés programját követték, mint például Charles Filiger kompozíciói (*Mária a gyermekkel*, 1892; *A Szűz két angyal között*, 1892 körül).

A Panaszfal bejáratánál Jeruzsálemben című (1904) szintetizáló, a bibliai időkre és a jelenre egyaránt utaló festményén a nyüzsgő, különböző érzelmek, vágyak és fájdalmak foglyaként megjelenített figurák, első pillantásra felvidéki középkori szárnyasoltárok „naivságukkal” és színes mozgalmasságukkal a nézőt érzelmileg megragadó szereplőire emlékeztetnek. Bár csoportokba tömörítette, egymás mellett állva, egyéniségként, külön sorsként jelenítette meg az ábrázoltakat. Nincs kiemelt főszereplő, a különböző embereket a szenvedés és a remény váltakozó kifejezése kapcsolja össze. A tömegben arctípusok és viselet, így a fejfedők formája és színe alapján a legkülönbözőbb nemzetek és vallások képviselői (a zsidótól az iszlámig) ismerhetők fel; a képet maga is „vallásdisputának” nevezte.⁶⁶ Csontváry különböző életkorokat, szegényeket és módosokat, magányosokat és anyát gyermekével sorakoztatott fel a korszak nagy historikus, enciklopédikus műveivel hasonlóan. A figuraformálás, a kinyúló kezek gesztusainak kifejezőereje német expresszionisták műveit idézi

emlékezetbe. A festmény egyik olvasata lehet, hogy a múlt és a jelen történetéből kiemelt figurák a gondoktól, fájdalomtól való megszabadulás vágyát, a próféták által megjövendölt mennyei Jeruzsálem eljövételét várják. A kép felső, bal oldali sávjában a héber írás olvasható: „csodák, segítség”, „Ezra csodái” és „az írástudó jó jele”.⁶⁷ Az írás beillesztésének körülményei még ismeretlenek. A feliratokon kívül kanyargó, leveles faág látható, amelyen madarak ülnek. A festő a kép e részletén a szimbolikus festészetben gyakori módszert alkalmazott; az ősi írást és a természetszimbolikát (leveles ág és madarak) ideogrammába (képírásjelbe) sűrítette.

A kép mérete arra is utal, hogy szintézis keresését a világiállításokra készült, jelentős korszakokat, különböző vallásokat összefoglaló tablói, emberiségképei inspirálták.⁶⁸ A kortársak egzotikus helyszíneivel szemben Csontváry ismert orientális helyszíneken, vallásos témákban, divatjamúlt festői műfajokban, topográfiai és panorámaképeken idézte fel a vallások és a mítoszok továbbélését. Talán ezért is kevesen ismerték fel szintetizáló modernségét.

Csontváry számára az ábrázolt tájak, városok nem csupán történeti vagy topográfiai helyszínek, amelyek az emlékezet helyeiként őrzik egykori jelentésüket.⁶⁹ A tárgyakat, falakat, épületeket egykori fényükben látatja, visszaadva elveszett vagy elveszítőben lévő archaikus, szimbolikus tartalmukat. Festményein ismert látványosságokat örökített meg, amelyeken a szent kövek, s teljes városok a történeti idő kontinuitásának érzékeltetése mellett archetipikus tartalmakat sejtetnek. Csontváry részleteiben mégoly pontos tér-idő vízióját a festő szubjektív nézőpontja, küldetésstudata határozta meg; gondolatokat, érzelmeket, belső tájat vetít a kőfalakra, mint az *Áldozati kő Baalbekben* című (1906–1907) kompozícióján (*10. kép*), amely legmonumentálisabb hatású, legletisztultabb alkotásai közé tartozik.⁷⁰ Az eredetileg a baalbeki kőbányában fekvő hatalmas követ kiemelte eredeti helyéről és eredeti

pén. Festményének homogén színfoltjai, vastag körvonalrajza, a haj és a szakáll egymás mellé helyezett ecsetvonásokkal való kialakítása japán metszetek és Van Gogh említett portréjának inspirációját mutatja. Katalin GELLÉR: A Central-European Model of Japonism. In: *L'Art nouveau et l'Asie*. Sous la direction de Chantal ZHENG. Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, ARTS, 2016. 161.

66 Csontváry-émlékkönyv 1976 (ld. 4. j.) I. 82. A festmény elemzését ld. NÉMETH 1964 (ld. 2. j.) 79–85.

67 A felirat fordítását Dr. Várlaki Péternek köszönöm.

68 Werner Hofmann könyvében az *Emberiség képei* címmel külön jelezte szentelt a világiállítások panorámaképeinek, amelyek felsora-

koztatták az emberiséget előrevivő nagy eszméket, világvallásokat. Werner HOFMANN: *A földi paradicsom. 19. századi motívumok és eszmék*. Budapest, Képzőművészeti, 1987. 67–82. Csontváryt inspirálhatták Munkácsy Mihály nagy méretű bibliai művei is.

69 Pierre Nora szerint a nemzeti, a spontán emlékezet megszűnt, az „emlékezhelyek” („Jieux de mémoire”) helyettesítik. Pierre NORA: *Emlékezet és történelem között. Válogatott tanulmányok*. Budapest, Napvilág, 2010.

70 A kőkultusz számtalan példájához ld. pl.: költárok emelése, a jeruzsálemi templomból megmaradt kő tisztelete, a mekkai fekete kő, a Blarney-kő stb. Carl Gustav JUNG–Marie-Louise von FRANZ–Joseph L. HENDERSON–Jolande JACOBI–Aniela JAFFÉ: *L'homme et ses symboles*. Paris, Robert Laffont, 1964. 208–211.



11. **Paul Sérusier:** *Igazság (A szent erdő)*, 1891
Olaj, vásznon, 91,5 × 72 cm
Quimper, Musée des beaux-arts

történetéből. Önmagában, áldozókóként, oltárként ábrázolta, amely körül „elődeink” is gyülekeztek.⁷¹ Hatását alapzatra emelésével is növelte. A kőtomb szabályos formájához illően festette meg környezetét is, a természeti motívumokból formális organizmust alkotott. A súlyos kőtomb mögé helyezett, összekapcsolódó

lombozatú pineák szabályos oszlopsort alkotva állnak mögötte. A mozdulatlanság, az állandóság érzetét a csonka ágakon ülő madarak sem törlik meg. Az ember alkotta hatalmas kőtombot és a fákat, a mesterségest és az organikus, tökéletes, misztikus uniónak is nevezhető egységbe fogta.

Az áldozati követ, ahogy egyes városokat, szakra- litásukat visszanyert emlékműként állítja eléink. Baal- beket, az egykori Heliopoliszt (*Baalbek [A Naptemplom Baalbekben]*, 1906) sem valós városként, hanem mo- numentális, különböző időrétegeket magába sűrítő, titokzatos, mágikus kőtombként jeleníti meg, ahol a jelent csupán staffázsalakok képviselik.⁷² A napisten vá- rosának panorámaképe a szimbólumok érzelemsejtető erejével a felszín alatt rejtőző múltat sejteti. A romok- ban, ahogy a falak repedéseiben, töredezettségében is a város elpusztíthatatlanságát, egykori fényét láttatja. Számos részlet is utal a képi reprezentáció imaginárius jellegére, többértelmű jelentésére, titok jelenlétére.⁷³ Festményén Baalbek képzeletbeli, mítoszvárosként je- lenik meg, amelyet a látvány lenyűgöző érzékeltetése és a látszólag topográfiai hűségű részletek ellenére a helyhez fűződő történelmi emlékek, mítoszok határoz- nak meg. A benne élő kép vizualizálása során az idea mintegy ráíródik a jelenre, a látottakra; az épületek és a táj is a napmítosz kultuszának a helyszínévé válnak.⁷⁴ Esméi szimbolikus megjelenítése érdekében eltért a részletek pontos leírásától, látványbeli „korrekciókra” is kész volt.⁷⁵

Itt és a cédrusoknál lelte fel azt a helyszínt és példát, amely a magyarságot, az „ősi napimádókat” a világtör- énetbe és egyben a nagy kultúrák közé helyezheti.⁷⁶ Írásaiiban összekapcsolta a heliopoliszi napmítoszt a magyarság őstörténetével, a hielvilágával.⁷⁷ Joggal vall- hatta volna magát „A Napisten papjának”, Ady Endre Nyugat és Kelet között vívódó ambivalens életérzésével

71 *Csontváry-emlékkönyv* 1976 (ld. 4. j.) 90.

72 Önéletrajza szerint már Münchenben, a Hollósynál töltött idő- ben, majd Kairóban, Taorminában kereste a „napszíneket”, végül Baalbekben találta meg a „legnagyobb napút plein air motívumot”. *Csontváry-emlékkönyv* 1976 (ld. 4. j.) 77, 81–83.

73 Mezei Ottó „ezoterikus kozmoszmodellnek” nevezte a festményt. MEZEI 2013 (ld. 6. j.) 40.

74 Szabó Júlia is hangsúlyozta, hogy a cédrus éppoly történelmi jelen- tőségű volt számára, mint Baalbek Nap-temploma vagy más nagy jelentőségű történelmi helyszín. A cédrus a magyar „népfaj” tehetsé- gét, dicső múltját és jelenét is szimbolizálta. SZABÓ Júlia: *Csontváry Tivadar: Zarándoklás a cédrusoknál Libanonban, Ars Hungarica*, 28. 2000. 1. sz. 131–132.

75 A kívánt hatás elérésében *Baalbek* című festményén például görbület

hiperbolikus képsíkot és axonometrikus szerkesztést alkalmazott. MEZEI 2013 (ld. 6. j.) 31 (első megjelenése: 1979); NÉMETH Lajos: *Baal- bek*. Budapest, Képzőművészeti Alap, 1980. 46: 244. jegyzet, 51, 55.

76 *Csontváry-dokumentumok* 1995 (ld. 4. j.) 1. 80. A napkultusz történelmi vonatkozásait Gönczi Tamás gyűjtötte össze. GÖNCZI Tamás: *Nap- útton – Ősvallás, mítosz, tradíció Csontváry írásaiban, művészetében*. [Budapest], Koronás Kerecsen, 2007.

77 Sinkó Katalin Csontváry szemléletét kortársaival összevetve pon- tosan érzékeltette az ellentétet. „A régmúlt nemzeti és kultúrhéro- szaival való tökéletes azonosulása révén Csontváry a múlt és a jelen közötti kontinuitást vagy inkább azonosságot érzékelteti, ellentét- ben historizáló kortársaival, akik számára a múlt: exemplum csu- pán.” SINKÓ Katalin: *A Madonna-festő. Művész-szerep és historizálás Csontváry önarcképein. Művészettörténeti Értesítő*, 40. 1991. 168.

szemben a többértelmű egység, a megtalált középpont, a megtalált mítosz festőjének.⁷⁸

Mítoszok Keleten és Nyugaton

Cassirer szerint „eredetét és kezdeteit tekintve a művészet a mítosszal összefüggésben jelent meg, és további fejlődése során sem tudott soha kikerülni a mitikus és vallási gondolkodás uralma és hatalma alól”.⁷⁹ Már a romantikus nemzedéket is áthatotta a kultúra általános hanyatlásának érzése, s a művészet hanyatlásának okát abban látták, hogy művészet és a mítosz közötti szoros kötelék erősen meglazult. Friedrich Schelling és Novalis is egyetértett abban, hogy a mítosz és művészet kapcsolatának az újraélesztése rendkívüli fontosságú.⁸⁰ A szimbolisták a romantika örökösei voltak, de a romantika nagy egyéniségeket övező kultuszát és részben az antik és a keresztény hitvilág szereplőit jórészt felváltották a pogány, ősidőkbe visszanyúló mítoszokkal. Jean Clair a szimbolisták törekvéseit „az utolsó és elkeseredett próbálkozások” közé sorolta, melyek helyre kívánták állítani „az emlékezet előtti időkkel összekötő kapcsolatokat”.⁸¹

Csontváry is azok közé tartozott, akiket a kezdetek, a homályba vesző múlt, a mitikus gyökerek felelevenítése vezérelt, valamint a regionális kultúrák, a nemzeti őstörténet és hitvilág autentikus felidézése, akik egy koruknál tisztább, magasabb erkölcsiségű életesmény képzetét vizionálták a múltba. A francia, német és angol művészek például nemzeti eredet és hősök után kutat-

va a Grál-mondakört dolgozták fel, Akseli Gallen-Kallela a *Kalevala* énekeit, az észtek a *Kalevipoeg* történeteit. William Morris izlandi sagákat fordított le és adott ki.⁸² Hasonló szemlélettel fordult a múlt felé például a kelta miszticizmust felélesztő George Henry és Edward Hornel egyik festményén (*A fagyöngyöt hazavivő druidák*, 1890), Alfons Mucha *Szláv eposzában* és Paul Sérusier (*Pelichtim lányai*, 1910–1915 körül) című alkotásán. Maurice Denis (*Körmenet a fák alatt*, vagy *Zöld fák*, vagy *Bükkfák Kerduelben*, 1893) és Paul Sérusier (*Igézés [A szent erdő]*, 1891; *Kelta mese*, 1894) (11. kép) festményeiken a japán fametszetek formai hatását is beépítették mitikus tartalmakat sugalló műveikbe is.⁸³ Denis festményét a legendabeli Kerdueli erdő inspirálta, ahol Arthur király is megfordult, Csontváry pedig a napkultusz egykori színhelyén Attila nyomait kereste.⁸⁴ A magyarok ősvallását, a középkori krónikák történeteit új régészeti, néprajzi kutatások eredményeit beépítve rekonstruáló Körösfői-Kriesch Aladár krétai a kígyós istennőre utaló és sámánkellékeket felvonultató *Táltosok* című (1912) falképének létrejöttében szintén közrejátszott egy képzeletbeli, a kor dekadens kultúrájával szembenálló világ felidézésének a vágya.

A Csontváry-kutatásban, különösen ebben a témakörben, jogos igényként merült fel az életmű hazai közegbe helyezése.⁸⁵ A mítoszkeresés a nagybányai művésztelép festői célkitűzéseihez híuen jelent meg Ferenczy Károly bibliai képein és például Iványi Grünwald Béla *Isten kardja (A Hadúr kardja)* című 1890-ben készült festményén. A témaválasztás és az életelvek tekintetében is Csontváry a romantika közösségi, nemzeti művészetszemléletét folytató gödöllői műhely alkotóihoz állt a legközelebb.⁸⁶ A művésztelép tagjainak

78 „Ki vagyok? A Napisten papja, / Ki áldozik az éjszaka torán. / Egy vén harang megkondul. Zúghatsz. / Én pap vagyok, de pogány pap, pogány.” (Abv Endre: *Egy párisi hajnalon*.)

79 Ernst CASSIRER: *Simbolo, mito, cultura*, 1942. (Eredeti cím: *Symbol, Myth and Culture. Essays and Lectures of Ernst Cassirer. 1935–1945*. Ed. by Donald Phillip VERENE. New Haven, Yale University Press, 1979.) Idézi: Fiorenzo FACCHINI: A homo religiosus kialakulása. Paleoantropológia és paleolitikum. In: *A szent antropológiája. A homo religiosus eredet és problémája*. Szerk. Julien RIES. Budapest, Typotex, 2003. 173.

80 Friedrich Schlegel és Novalis mitológia és művészet kapcsolatát érintő gondolatainak összefoglaló elemzését ld. WEISS János: *Mi a romantika? Filozófiai tanulmányok*. (Dianoia.) Pécs, Jelenkor, 2000. 100–101.

81 Jean CLAIR: *Le moi insauvable. Paradis perdu. L'Europe symboliste*. Montréal, Musées des Beaux-art de Montréal, 1995. 21.

82 Linda PARRY: Introduction. In: *William Morris*. Ed. by Linda PARRY. Exh. cat. Victoria and Albert Museum London. London, Wilson, 1996. 19.

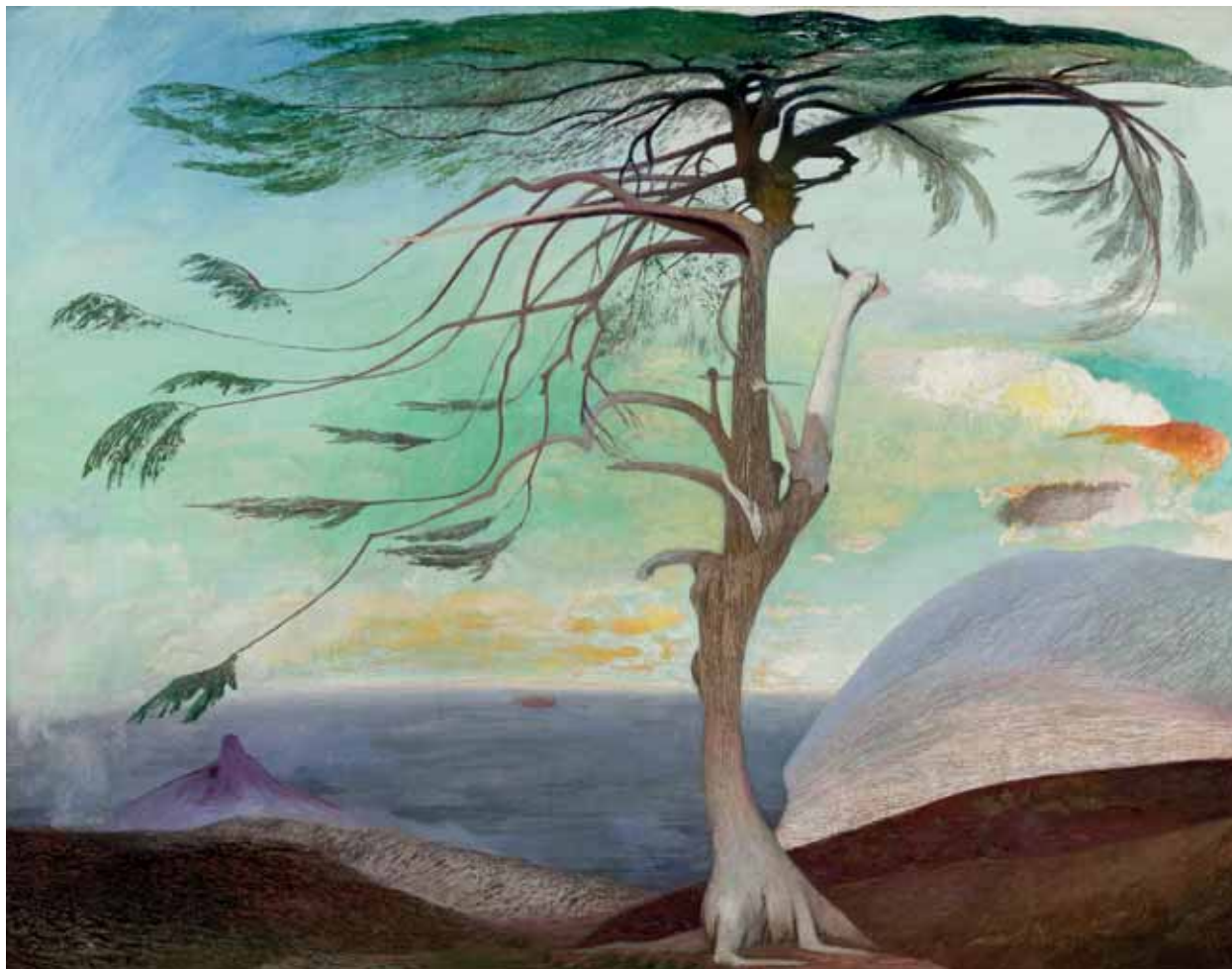
83 GELLÉR Katalin: Japanizmus a magyar festészetben és grafikában. *Ars Hungarica*, 17. 1989. 2. sz. 179–190. Sérusier szent erdőt megidéző kompozíciójának egyik előképét Utagawa Hiroshige *Idegen mesterek vívőleckéje (Yoshitsune képes életrajza*, II. kötet) fametszetében (más-

hol: Ichijusai Kuniyoshi metszetében) fedezték fel. *Japanischer Farbholschnitt und Wiener Secession*. Hg. von Gerhart EGGER. Wien, Österreichisches Museum für angewandte Kunst, 1973. 88.

84 Ugyan nem tartozik szorosan a tárgyhoz, de a legendás, mítoszi figurák, a hozzájuk kapcsolódó eszme általános voltánál fogva, a középkori forrásokban gyakran összefonódtak, összemósódtak. Így például a középkori francia krónikákban a Trójából jövő franciák alapította város, Sicambria Attila városa is volt, amelyet mára Aquincum felfedezése törölt ki az emlékezetből. Alexandre ECKHARDT: *De Sicambria à Sans-Souci. Histoires et légendes franco-hongroises*. Paris, Les Presses Universitaires de France, 1943. 11–51. A magukat Trójából származtató frankok elődei, egyes források szerint, már a Meotisz mocsaraiban találkoztak a hunokkal. Jacques REVEL: Idegen tükörben. Eckhardt Sándor ma. *BUKSZ*, 10. 1998. 1. sz.

85 A Csontváry-kutatás állását feltérképező Szabadi Judit, Perneczky Gézával megegyezően, fontosnak tekinti a kortárs művészetben való helyének kijelölését. SZABADI Judit: Csontváry Kosztká Tivadar helye korunk szellemi életében. A közelmúlt Csontváry-kutatásainak rövid áttekintése. *Holmi*, 25. 2013. 7. sz. 899–907.

86 Korábban Németh Lajos is utalt a gödöllői művésztelép alkotóinak munkáira. NÉMETH 1980. 65.



12. **Csontváry Kosztka Tivadar:** *Magányos cédrus (Egy cédrusfa a Libanonból, Libanoni cédrus)*, 1907
Olaj, vászon, 194 × 248 cm
Pécs, Janus Pannonius Múzeum, Modern Magyar Képtár gyűjteménye (fotó: Füzi István)

művészet és etika elválaszthatatlanságában való hite és ezoterikus tanok iránti érdeklődése, s említett életreform-törekvése is számos ponton megegyezett Csontváryéval, aki eszméi alapján akár tagja is lehetett volna közösségüknek. A gnoszticizmus és a teozófia eszméi bizonyíthatóan hatottak a gödöllői mesterekre, Csontváry esetében is felmerülhet, hogy kapcsolatba került a gnoszticizmussal, amelynek perzsa, szír, zsidó gyökereit és a görög filozófiához visszavezethető elemeit együtt

és külön-külön is megismerhette, de bizonyíték nincs rá, ahogy teozófiai ismereteire sincs.

A gödöllői művésztelep művészeit is elsősorban a hun–magyar mítosz, Attila világhódító alakja inspirálta.⁸⁷ Az akadémikus tanultságukat dekoratív ornamentikával és szecessziós kompozíciós módszerekkel megújító mesterek elhagyták az elődök orientalista és erotikus elemeket is tartalmazó feldolgozómódját (Paczka Ferenc: *Attila halála*, 1884), s Attilát történeti-

⁸⁷ Csontváryt is feltételezhetően nemcsak Raffaello kánonszerepe vonzotta a Vatikánba, hanem az Attila-történet ismert, kiemelkedő feldolgozása is. A *Stanza di Eliodoróban* látható Raffaello Attila és Leó

pápa találkozását megörökítő falképe. Sinkó Katalin Raffaello kánonszerepét emelte ki: SINKÓ 1991 (ld. 77. j.) 157.

mitológiai személyként mutatták be. Munkáik világosan tükrözték, hogy Attila a magyar köztudatban nemcsak rettegett világhódítóként, hanem a nyugati mítoszok hőseivel egyenrangú fejedelemeént élt, melyet megerősített Amadé Thierry francia történész könyve, aki Attilát Priszkosz rétor nyomán nemes és művelt uralkodóként mutatta be.⁸⁸ Állami megrendelésre készült monumentális munkáikon tudatosan folytatták elődeik romantikus-historizáló témaköreit, de szecessziós eszményeket követve elsősorban dekoratív falképeken, kárpitokon, ólmozott üvegablakokon és mozaikokon jelenítették meg Attila alakját.⁸⁹ A velencei *Magyar Ház* külső és belső díszítése teljes egészében az Attila-kultusz jegyében készült: Körösfői-Kriesch Aladár erősen stilizált, síkszerű mozaikokon dolgozta fel az Attilához fűződő legendás tetteket. Nagy Sándor Attila lakomáját megörökítő ólmozott üvegablakának (csak a kartonja ismert) részletgazdag dekoratív feldolgozását az elődök, nevezetesen Than Mór festményének (*Attila lakomája*, 1870) kompozíciójából kiinduló szerkezet, a historizáló narratíva szecesszionizálása jellemzi. A kor felfogása szerint a magyar őstörténetre visszautaló elemként felfogott népművészeti motívumokat is felhasznált.⁹⁰ Csontváryval szemben műveiken nincs szó rejtett, szimbólumokon át közvetített azonosulásról, még ha a hun vezérek vonásaiban a gödöllői festők portréit ismerjük is fel. A mozaik és az ólmozott üvegablak technikai követelményeihez alkalmazkodó műveik történeti-folklorisztikus gyökerű szimbolizmusát eltér Csontváry műveinek szintetizáló mitologizmusától.

A mítoszok időtlensége: cédrus-képek

A Magányos cédrus (Egy cédrusfa a Libanonból) című (1907) festményén (12. kép) – Van Gogh témaváltásához, a nővényi szimbolika előtérbe kerüléséhez hasonlóan – a fa, amely a *Fohászok Üdvözítőben* (1903) még csak kísérő volt, „átveszi” az emberalak szerepét, szenvedésének képévé, jelképpé válik; szent fa és életfa jelentéssel bő-



13. **Gustav Klimt: Életfa** (részlet a brüsszeli Stoclet-palota frízéről), 1910–1911
Wien, Museum für Angewandte Kunst

vül. A festmény a fa Jung által tömören összefoglalt archetipikus jelentése felől megközelítve az élet, a fizikai és szellemi forma kibontakozása, a fejlődés, az alulról felfelé irányuló növekedés, [...] az életkor, a személyiség s végül a halál és az újjászületés” szimbolikáját foglalja magában.⁹¹ A fejlődésre és felfelé irányuló növekedésre való utalást hangsúlyozzák a festmény új elemzése, amelyekre Tímár Árpád hívta fel a figyelmemet. Szerzői szerint a festmény a festői út beteljesedést szimbolizálja.⁹² Számomra továbbra is szenvedő énkép, amelyen a festő a romantika individualizált természetábrázolásának hagyományát viszi tovább. Az ember nélküli tájban a festő és a fa dialógusa a magány jelképe, és a kitasztottságé is. Térbe nyúló ágai belső drámára, a kötelékekből, a kötöttségekből való kiszabadulás vágyára s lehetlenségére utalnak, a kés (vagy a kard) a szenvedések vállalására is. A gyökerek a talajba kapaszkodó lábra emlékeztetnek, a szélfúttá ágak mintha kozmikus erők befogói, antennái lennének. Rilke szavait kölcsönözve Csontváry cédrusa a „Benső Világtér” szimbóluma.⁹³

A bal oldali ágak finom ívelését, kontúrvonalainak dekorativitását több elemző is a japán metszetek kalligrafikus formálásához hasonlította.⁹⁴ A japonizáló szecesszió a felszínen, minden részletében egymással dina-

88 Tanulmányát lefordították magyarra. Thierry AMADÉ: *Attila. Történeti beszély*. Ford. és jegyzetekkel ellátta SZABÓ Károly. Pest, Geibel Á., 1855.

89 Például Nagy Sándor Attila és Leó pápa találkozását a századfordulón megújuló médiában, ólmozott üvegablakon (kivitelező: Róth Miksa) jelenítette meg.

90 GELLÉR Katalin: Egy romantikus téma utóélete: Attila lakomája. Nagy Sándor üvegablak-terve. *Új Művészet*, 1991. 11. sz. 50–52.

91 Carl Gustav JUNG: *A filozófusok fája*. Budapest, Édesvíz, 2000. 40.

92 Anghy András egy elégedett, célját elérő festő önképét, míg Fodor

Zoltán a fejlődés szimbólumait, az „önküzdelem” sikerét látja benne. ANGHY András: Egy fa. Csontváry cédrusfája. *Holmi*, 26. 2014. 1. sz. 28–38; FODOR Zoltán: *A rejtőzködő műértő*, 1. *Gondolatok Molnos Péter Csontváry-albumáról*. Megyesbodzás, a szerző kiadása, 2015.

93 Rainer Maria RILKE: *Kapcsolat int...* (Kálnoky László fordítása). In: Rainer Maria RILKE: *Válogatott versek*. Budapest, Magvető, 1961. 368.

94 „Hajlékony vonalai japán mesterek könnyedségére emlékeztetnek” – írta Lehel Ferenc. *A Magyarok bejövetele (Csontváry apoteó-*

mikusan összehangolt vonalai Csontváry festményén organikus vitalitást sugallnak, a természetben érzett erő sűrítettsége arabeszkhez közelít. A cédrusfa a középvonaltól kissé jobbra helyezkedik el, mely alig észrevehető, mivel az ellenkező oldalon a messze kinyúló, mozgást érzékeltető ágak kiegyensúlyozzák a képet. Jóllehet kompozíciója a romantikus faábrázolások tradícióinak a keretein belül marad, a kép alig érzékelhető aszimmetriája emlékeztet a japán fametszetekére is, például Katsushika Hokusai a *Fuji harminchat látképe* színes fametszetsorozatának a *Misima út Kai tartományban* című (1830–1832) lapján az előtérbe helyezett vastag törzsű cédrus a kép középpontjától szintén kissé jobbra látható. A japán mester a hatalmas fának csak a törzsét ábrázolta, az erőteljes kivágás következtében csak jelezte a lombkoronát. Csontvárynál a fa egésze látható, nem alkalmazta a keret általi levágással elérhető sűrítését. A keleti tájképekkel szemben a természettel való egység számára nem a „szemlélődés derűs csendjét”, az önmagáról való megfélemlést, a „nem én” állapot elérésének vágyát sugallja, hanem lenyűgöző személyességgel, küzdelmeit, jeges magányát közvetíti.⁹⁵

Felmerült, hogy Csontváry cédrus-képeit, a *Magányos cédrus* és a *Zarándoklás a cédrusokhoz Libanonban* című festményét is Ogata Kōrin *Vörös és fehér szilvafavirágok* című paravánja inspirálta.⁹⁶ Közös vonásként megállapítható a természettel való mély egységérzet és a fának az emberi testre is emlékeztető alakja, de nincs stílusbeli egyezés a mesterek között. A Kōrin stilizált fáinak törzsét borító színes foltok, a dekoratív felszínalakítás,

az erősen absztraháló formálás inkább Gustav Klimt Stoclet-frízének egy-egy részletére lehetett hatással, míg a fák éles szögekbe tördelt ágai Egon Schiele faábrázolásait inspirálhatták.

Csontváry festményén és Gustav Klimt Stoclet-palotabeli frízén (13. kép) is a kép középpontját alkotó fa életfa, világfa, lélekfa jelentésű. Míg Csontváry cédrusa a természeti törvényekkel való összefüggést, lelki diszpozíciót sugall, Klimtnél a síkot uraló vonal arabeszkjátéka szimbolikus utalásokkal telített dekoratív motívum, amelyet korábbi kultúrák művészeti eszköztárából, jelképeiből, bizánci mozaikok motívumaiból, egyiptomi szimbolikus jelekből szintetizált. A fa megjelenítésében a fríz háttérmotívumaként megjelenő spirálok főszereplővé válnak, önállóulnak.⁹⁷ Az életfa két figurális kompozíció (*Várakozás*) és (*Beteljesedés*) középpontjában áll, amelyen a nők testét dekoratív páncélként fedik a ruhák. Klimtre erőteljesen hatott a japán metszetek nőalakjainak ellapítottasága, foltszerű hatása, dekoratív síkmintákkal díszített viselete. Az évszázadok tradícióját magukba sűrítő ornamentika korábbi jelképes tartalmak enigmatikus sűrítménye. A fa a keresztfára és az egyiptomi lélekfa-ábrázolásokra egyaránt utal, s az ornamentalizált, síkra tapadó figurák szobor-, bálványyszerűsége is allegorikus jelentésű.⁹⁸ Klimt a színek használatában is évszázados hagyományok, szimbolikus jelek dekoratív átformálója, így az örök fényt és az időtlenséget jelképező arany kedvelése római és ravennai mozaikokhoz, de feltételezhetően a Rimpa-művészet inspirációjához is visszavezethető.⁹⁹

zisa) kócsagjait és a *Szerelem* „szimbolikus alakjának” formálását is kalligrafikusnak nevezte. LEHEL 1931 (ld. 2. j.) 35. Hasonlóképpen fogalmazott a cédrus-kép kapcsán Németh Lajos is. NÉMETH 1964. 117.

95 Titus Burckhardt a következőben jellemzi a keleti művészetet: „természet pillanatszerűsége utánozhatatlan és alig megragadható aspektusai csupa megnyílás a nem-én felé”. BURCKHARDT 2000 (ld. 42. j.) 141.

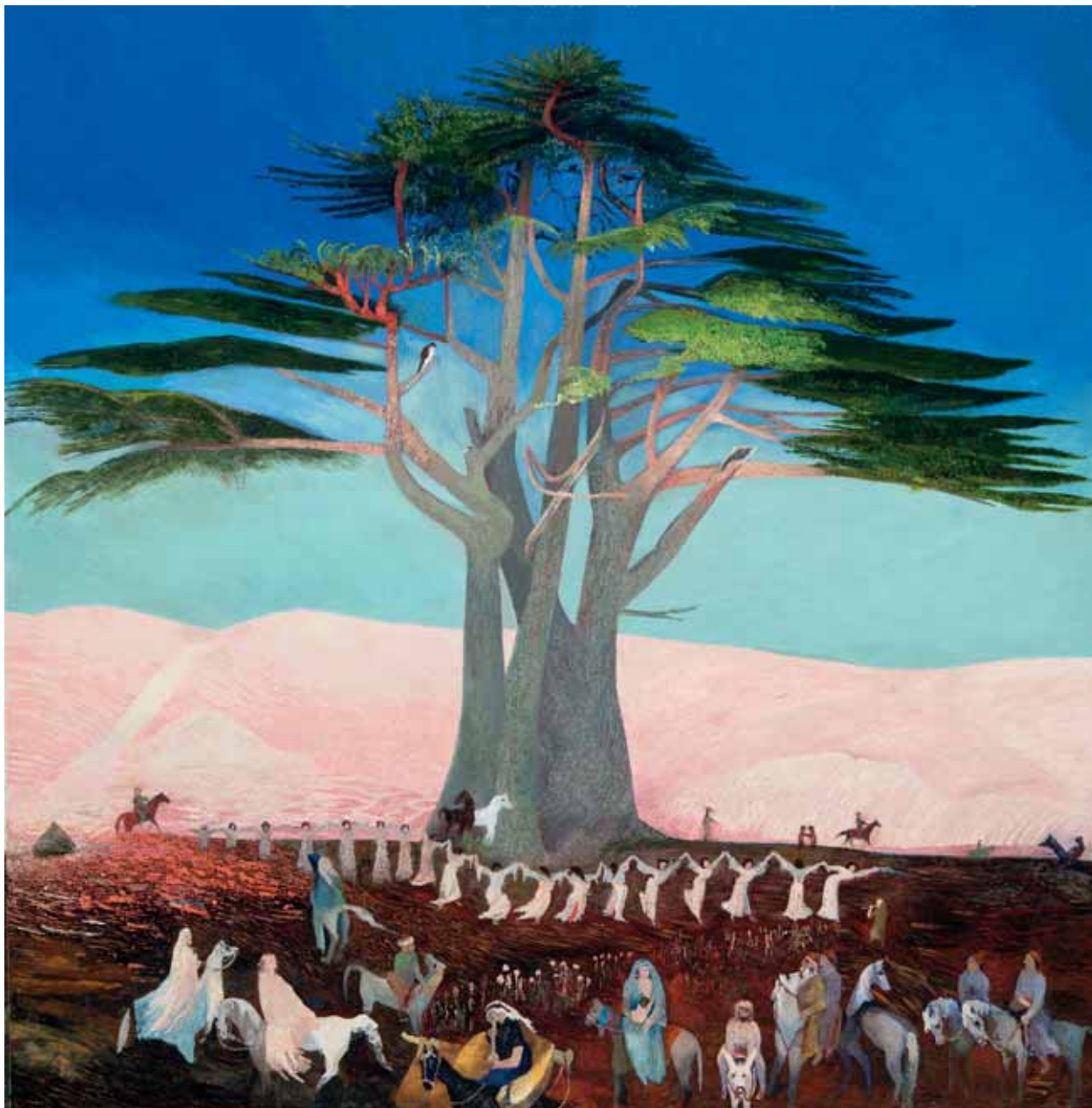
96 András Tóth szerint Csontváryra erősen hatott Ogata Kōrin: „[...] without him Csontváry could never have reached the artistic height to which he risen in his last paintings.” ANDRÁS TÓTH: *Plum-trees and Cedars. The Influence of Ogata Kōrin on the Art of the Hungarian Painter Tivadar Csontváry*. Kézirat. BTK Művészettörténeti Intézet, Adattár, MKCs-C-1/7261, 2.

97 A spirál sokszor előforduló motívumának szimbolikus jelentése rendkívül összetett, lehet a kiegyensúlyozott nyugalom és a szellemi felemelkedés útjának, valamint a kozmosznak, az energiának, az életerőnek és megújulásnak is a szimbóluma. Klimt ismerhette Goethének a fejlődést spirálhoz hasonlító meghatározását, még nagyobb valószínűséggel Ernst Haeckel *Welträtsel* (1899) című művét, melyben a növényi fejlődés természetéről értekezett. A spirál megjelenik a megalitok díszítésén, egyiptomi, görög ábrázolásokon, a buddhista és a keresztény művészet szimbolikájában, többek közt

a Klimtre hatást gyakoroló ravennai mozaikokon. Klimt életfája ornamentális karaktere következtében elsősorban szimbolikus motívumokat idéz emlékeztetbe, például a római *San Clemente* bazilikai apszismozaikját (*A kereszt diadala*), melynek spiráljai a keresztfából nőnek ki. Ezzel szemben a japán művészek faábrázolásait a természeti formából való kiindulás jellemzi (Utawaga Hiroshige [Ando]: *Hold fényő, Ueno*, No. 89. *Az Edo száz híres helye* című sorozatból, 1856; *A Naruto örvények képe* Awanál s Ogata Kōrin említett művének stilizált folyóábrázolása is idesorolható).

98 Clare A. P. WILSDON: Aspects of Klimt's Landscapes and the Emblem Tradition. In: *Emblematic Tendencies in the Art and Literature of the Twentieth Century*. Ed. by Anthony J. HARPER–Ingrid HÖPEL–Susan SIRC. (Glasgow Emblem Studies, 10.) Glasgow, 2005. 25–46.

99 Klimt japonizmusáról ld. *Verborgene Impressionen: [Japanismus in Wien, 1870–1930] / Hidden Impressions: [Japanisme in Vienna, 1870–1930]*. Hg. von Peter PANTZER–Johannes WIENINGER. Wien, Österreichisches Museum für Angewandte Kunst, 1990. Klimt tájábrázolásának japónizáló jegyeiről ld. Peter PEER: Klimts Landschaften und ihre Stellung in der österreichischen Landschaftsmalerei des 19. Jahrhunderts. In: *Gustav Klimt / Landschaften*. Hg. von Stephan KOJA. Wien, Österreichische Galerie Belvedere, 2002–2003. 178. Seiro Mayekawa iparművészeti karakterűnek nevezi munkáját, s a Rimpa művészet alkotásaihoz hasonlítja. Seiro MAYEKAWA: Von Manet zu Klimt. In: *Verborgene Impressionen... 1990* (ld. 99. j.) 123.



14. **Csontváry Kosztká Tivadar:** *Zarándoklás a cédrusokhoz Libanonban (Zarándoklás a cédrusfához)*, 1907

Olaj, vászon, 198 × 192 cm

Budapest, Szépművészeti Múzeum–Magyar Nemzeti Galéria

© Szépművészeti Múzeum 2020

Csontváry – szemben az osztrák mester szecessziós ornamentálizálásával – a természet mintájára alkotók közé tartozik. Nem alkalmazta a szimbolisták jó részét jellemző, különböző korok stílusára utaló, formaasszociációkon alapuló ábrázoló mechanizmust. Jóllehet az ágak kalligrafikus mintázatának érzelmetelítettége önálló, szimbólumhordozó ornamensként értelmezhető, de mind japonizmusa, mind szimbolizmusa közelebb áll a romantikus gyökerű nyugat- és kelet-európai mesterekéhez, nem illeszthető a bécsi szecessziós szimbolizmus kontextusába.

A *Zarándoklás a cédrusokhoz Libanonban (Zarándoklás a cédrusfához)* című (1907) festményén (14. kép) Csontváry is erőteljesebben élt az elvont, geometrizáló formálással. A háromszögbe tömörített lombozat szimbolikája sokrétű, többek közt felidézheti az obeliszkek felső, gúla alakú csúcsát vagy a Szentháromság jelét is, s a „háromszögletű kis fekete mag” hatalmas fává növekedését, a jövődőlés beteljesedését. Míg a *Magányos cédrus* a szenvedő én természeti képbe sűrített kifejezésében az elveszett közösség, egység utáni vágyódás is benne rejlik, a *Zarándoklás a cédrusokhoz Libanonban* a megtalált teljesség, a megtalált földi paradicsom képe. Nem a *Fohászokodó Üdvözítő* háttérében látható templom vagy a szent kő, hanem egy fa, a cédrus vált számára a teljességélmény központjává, ahol ég és föld, az örök isteni és a halandó emberi találkozik. A szent fa tiszteletében, ahogy a korábbi irodalom már részletekbe menően bemutatta, a magyar mitológiai hagyomány is befolyásolta. Nemzetmegváltó gondolatainak megfeleltethető Huszka József ornamentumelmélete, melyben kifejti, hogy a magyar népművészetben feltűnő Istenfa az „asszír szent fa vagy életfa magyar folytatása”, amely más állatmotívumokkal együtt a „kereszténység előtti, nemzeti vallás mythikus alakja(i)”, azaz az életfa és a napkultusz összefüggése is kielemezhető cédrus-képeiből.¹⁰⁰

A cédrus körül táncolók motívuma a valamely istenség vagy idea jelképe körüli táncot megörökítő művek sorába illeszthető. Toposz, melynek szecessziós folytatói tündérmesei és mitikus jeleneteket dolgoztak fel, mint például Aczél Henrik *Tündérek tánca* (1904) vagy Zichy István *Rege a csodaszarvasról* című (1905) grafikája. Csontváry Dionüszoszi táncot lejtő nőalakjai születhettek a

korszak új táncművészetének inspirációjára is.¹⁰¹ Akár a nemzetközi és a magyar anyagban visszatérő téma újrafeldolgozásáról van szó, akár tanúja volt a cédrus körül még élő kultusznak, vallásos rítus gyakorlásának, belső víziót jelenített meg, időn kívüli eseménynyé, archaikus, mitikus gyökerű hitvilág újraélésévé, újraalkotásává formálta.

Csontváry a cédrust a kép középtengelyébe helyezte, a szerkezeti erővonalak is e középpont felé tartanak, de az alsó szint közepéről is elindítható egy kitáruló, „V” alakot leíró vonal. Policentrikus nézőpontot alkalmazott; a festmény alapvetően függőlegesre és vízszintesre épülő szerkezetét a táncolók és a térben elszórt figurák köré írható ellipszis, félkör ellensúlyozza. A fa geometrikus letisztultságával szemben a figurák által alkotott félköröket, az életszerűség hatását erősítve, néhány figura is összekapcsolja, például egy szembenéző lovas. A második félkörbe helyezett figurák mintha mélyedésben állnának, a kép tere, meglepő módon, hátrafelé magasodik, kiemelve a fa nem e világi természetét. A festmény alsó, mélyített terében felbukkanó figurák szétszórtan helyezkednek el, melyben a tér-idő egységére épülő narrativitásnak nyoma sincs; lovagló nomád figurái paradicsomi szabadságban élnek. A fa körül zajló szakrális ünnep lehetővé teszi a szabadságot és a határok áthágásán keresztül a kozmikussal, a teljességgel való találkozást. A tömeg az ég felé mutató facsúccsal szemben a láthatatlan gyökerek síkjában, mélységében helyezkedik el, s ahogy számos nép mitológiájában az elhunyt ősök világát is idézheti. Jelképezhetik a rítus során megidézett halott vagy az élőkben újra testet öltött lelkeket, melynek rítusa, többek között, a sintoista vallásban is fellelhető. Legvalószínűbb a keleti keresztény maroniták kultuszával való összekapcsolás, akik Libanonban éltek, s a cédrusok megvédésében jelentős szerepet játszottak. Jelképük is a cédrus és Szűz Mária, akinek menekülő figurája a festményen is szerepel.

Csontváry szimbólumai, az allegorikus és metaforikus képi kifejezés összefonódása szinte végtelen számú feltételezésre csábít.¹⁰² A cédrusfa a magányos alkotó jelképe is lehet, amely körül dicsőítő táncot járnak a hódoló nőalakok és a lovasok. A festmény dimenziója azonban messze túlhaladja az individuum magasztalá-

100 *Magyar ornamentika*. Írta és rajzolta: Huszka József. Budapest, „Patria” Rt. nyomdája, 1898. 9. 16; SINKÓ Katalin: *Ékítményes rajz és festés. A Mintarajztanodától a Képzőművészeti Főiskoláig*. Budapest, Magyar Képzőművészeti Egyetem, 2002. 212.

101 A kortárs táncművészet, Isadora Duncan táncának, személyiségé-

nek hatásáról ld. Szabó 2000 (ld. 1. j.) 78, 79: 74-es ábra; VÉGVÁRI Zsófia: *Csontváry múzsája: Isadora Duncan* (2015): URL: www.csontvary.com/csonstvary-muzsaja-isadora-duncan. (Letöltve: 2020. 10. 02.)

102 PAP Gábor: *A Napút festője. Csonstváry Kosztka Tivadar*. Debrecen, Pódium Műhely Egyesület, 1992.

sának szimbolikáját, egyrészt az elfeledett ősidők, hitvilág rekonstrukciója, újraélése, másrészt a társadalom, az emberiség jobbá tételén munkálkodó, az eljövendő aranykort vizionáló festmények körébe sorolható. Összefoglalóan elmondható, hogy az egész életművön végigvonuló motívumkeresés a felvidéki, itáliai tájak után, a természet és mítosz egységében a *Zarándoklás* cédrusával lezárult, célba ért. Csontváry elérte a „topofília” „boldog terét”, a mítoszi horizontot, amelynek keresése útnak indította.¹⁰³

Zárszó

Csontváry – ahogy a korszak mítoszidéző, formailag is számos forrásból merítő alkotója – a homályba vesző múltat előhívó, feldolgozó művészek közé tartozott. A hagyományos festői, komponálási módszerek mellett a kortárs szimbolizmus francia művészek által bevezetett néhány formai újítása is megjelent a munkáin. Azok

közé tartozott, akik a Keletben minden kultúra forrását látták, melyet felerősített a magyar romantika önorientalizáló hagyománya. Kerényi Károlynak a görögök napmítoszáat elemző írásának kifejezésével élve – Csontváry is a „megfelelő központokat” kereste.¹⁰⁴ Olyan helyet, ahol „Iste-Isten ősidőkben Itt Van-t jelentett a napkeltében”.¹⁰⁵ A rátalálás eufóriája hatja át fő műveit, mintha feltárult volna előtte az „emlékezet előtti” időkbe vezető kapu, amely a régóta keresett közös eredethez, a múlttal, a kezdetekkel való egység megfogalmazásához vezette, s amelybe beleszőhette a magyarok legendás előtörténetét. Mitologikus szimbolizmusa, egyéni szín- és fénymisztikája a kor szimbolista áramlatának integráns része.

Gellér Katalin
művészettörténész
katalin.csilla@gmail.com

103 Nemcsak a művészettörténeti szakirodalom, hanem a pszichológia, antropológia is a művész legbensőbb képével való megfelelésben látja a kiemelkedő tájképek születésének feltételét. Gaston Bachelard a ház-szimbolika elemzésével mutatta be az ember lelki struktúrájának mélylélektani képét. A „boldog tér” képeire alkalmazta a topofília (topophilie) elnevezést, melyet szélesebb, a kulturális identitás, kötődés valamely elképzelt vagy mítikus helyhez értelembe is alkalmazott már a szakirodalom. Gaston BACHELARD:

A tér poétikája. Ford. BEREZKI Péter. Budapest, Kijárat, 2011. 22–23.

104 „Az Ezékiel és János előtti századokban a Nap nagyszerű valóság volt, az emberek erőt és csillogást nyertek belőle, s mindezért hálát, égő áldozatot mutattak be, és köszönetet mondtak neki. Belőlünk mindenesetre már kihalt ez a kapcsolat, a megfelelő központok kihunytak.” KERÉNYI Károly: *A nap leányai. Gondolatok a görög istenekről.* Ford. Tóth Zoltán. Szeged, Szukits, 2003. 15.

105 *Csontváry-dokumentumok 1995 (ld. 4. j.)* I. 104.

Tivadar Csontváry Kosztka's Mythological Symbolism

In this study I explore certain traits in the paintings of Tivadar Csontváry Kosztka, which – despite the unique character of his works – connect him to the myth-referencing, symbolist artists of his times. Besides conventional methods of painting and composition, Csontváry's works also feature a few of the formal innovations of contemporary symbolism, such as Japonisme, although a more decisive influence was exerted by his interest in the ethnogenesis of the Magyars and the self-orienting tradition of Hungarian Romanticism. His concept of light was not as a physical, sensory phenomenon, but as a spiritual force, a world-pervading energy. He sought to follow the spirit of the creative, "sensing notion", and the perspective born out of the sensation was what he called the "perspective of the path of the sun", the path of divine creation.

In the painting *Woman Sitting in the Window* (c. 1894), the juxtaposition or "dialogue" between the female figure and the flower suggests mystic content: a depiction of The Annunciation. In the work entitled *Mary's Well in Nazareth* (1908), his representation of the Virgin and Child can be compared with those of the symbolists, who programmatically returned to the ancestral image, to devotional pictures (Images d'Épinal). For Csontváry, the landscapes and towns he depicted were not simply historical or topographical locations, preserving

their erstwhile meaning as places of memory. He showed the walls and buildings in their former glory, restoring their lost or vanishing archaic, symbolic content. In the painting entitled *Baalbek* (1906), while visualising the living picture within it, the idea seems to be imprinted on the present, on what can be seen; the city becomes a setting for the cult of the sun myth.

Csontváry's works were also probably influenced by mystic, esoteric teachings and by Eastern philosophies, which played a key role in the struggle against naturalism. In *The Lonely Cedar* (1907), the tree represents the tree of life, the world tree, the tree of the soul. He dealt with another familiar topos in the painting entitled *Pilgrimage to the Cedars in Lebanon* (1907). The motif of people performing a ritual dance around the "holy tree" is portrayed as a vision. Its mythological symbolism, its unique mysticism of light and colour, is an integral part of the symbolist trend of the period.

Katalin Gellér
art historian
katalin.csilla@gmail.com

TÁRGYSZAVAK

Csontváry Kosztka Tivadar, Gödöllői művésztelep, szimbolizmus, önorientalizálás, japonizmus, életfa, napmítosz, ornamentalizálás

KEYWORDS

Tivadar Csontváry Kosztka, Gödöllő Artist's Colony, Symbolism, Self-orienting, Japonisme, Tree of Life, Sun Myth, Ornamentalism

Ki tervezte Gábor Jenő festőművész pécsi nyaralóját?

Gábor Jenő (1893–1968) Pécsen élt 1919 és 1941 között, s miközben megélhetését rajztanárként biztosította, festéssel és grafikával foglalkozott.¹ 1920-ban lelkesen csatlakozott a Pécsi Művészkör expresszív modorban dolgozó fiataljaihoz. Amikor az avantgárd csapat részben a Vajdaságba emigrált, részben a weimari Bauhaus növendéke lett, ő a városban maradt, s a maga útján haladt tovább. Ekkor sem szakadt meg kapcsolata a távozottakkal, figyelemmel kísérte munkájukat, levelezett velük, és tudósított sikereikről a helyi sajtóban, illetve az általa tartott előadásokon. 1931-es berlini tanulmányútján találkozott Breuer Marcell-lel és Forbát Alfréddal, az 1925-ben hazaköltözött Molnár Farkassal pedig rokoni kapcsolatba került annak felesége révén.² Ezért érdekes kérdés, van-e köze építész barátainak a Mecsek oldalában 1934-ben épült kis nyaralójához (1. kép).

Mendöl Zsuzsanna vetette fel először Forbát-monográfiájában,³ majd egy hosszabb önálló tanulmányban,⁴ hogy a tervező minden valószínűség szerint Molnár Farkas lehetett. Jogosan feltételezte, hogy „a lejtőnek tá-

maszkodó egyszerű, emeletes kis kockaépület” Molnár munkája, hiszen a kocka forma választása, „minimálalakás jellege, komfortjának megoldása”⁵ is erre utal. Igaz, ezt levéltári adattal vagy tervvel nem tudta alátámasztani, mivel „terve a helyi levéltárban nem található”.⁶ Viszont amióta Major Máté gyűjteményes kötetében⁷ újra publikálta Molnár Farkasról szóló korábbi írását,⁸ tudjuk, hogy Molnár Farkasnak három épülete állt Pécsen, ebből kettő ismert, a harmadik nem.⁹

Bonyolítja a helyzetet, hogy Forbát Alfréd is említést tesz e házról emlékiratában: „A közelben laktak Stefanék a nagy gyereksereggel, és följebb a dombon a festő Gábor, akinek előző nyáron segítettem házikója feljavításában.”¹⁰ Ebből nem következik Forbát tervezői szerepe (az *auszubauen* ige bővítést, javítást, reparálást jelent), Mendöl mégis szerepelteti Forbát-monográfiájában, mégpedig illusztrációval, Marosi Bálint 2000 körül készített felmérési tervével.¹¹ Igaz, a képalírásban egyértelműen Molnárt jelöli meg szerzőként.

1 Életművéről még nem készült monografikus feldolgozás. Fontosabb írások róla: N. n.: Gábor Jenő műtermében. *Pécsi Napló*, 1940. február 25., 7–8; HÁRS Éva: Gábor Jenő kiállítása. *Művészet*, 8. 1967. 5. sz. 39–40; *Gábor Jenő* (A Janus Pannonius Múzeum kiállításának katalógusa). Pécs, 1971; ROMVÁRY Ferenc: Gábor Jenő síremléke avatásán. *Pécsi Szemle*, 7. 2004. 3. sz. 137–139.

2 Molnár felesége, Herfurth Hedvig és Gábor Jenő másod-unokatestvérek voltak.

3 MENDÖL Zsuzsanna: *Forbát Alfréd (1897–1972)*. Pécs, Pro Pannonia, 2008. 129–130.

4 MENDÖL Zsuzsanna: Molnár Farkas és Pécs. *Pécsi Szemle*, 13. 2010. 2. sz. 90–105 (101.).

5 MENDÖL 2008 (ld. 3. j.) 229.

6 Uo.

7 MAJOR Máté: *Az építészeti új világa. Tanulmányok*. Budapest, Magvető, 1969. 643.

8 MAJOR Máté: A modern építészeti szolgálatában. *Jelenkor*, 10. 1967.

4. sz. 247–252.

9 Major állítását, miszerint Molnár Farkasnak szülővárosában egyetlen épülete sem áll, Molnár egykori gimnáziumi osztálytársa, Cserta Béla cáfolta. Tőle tudjuk, hogy három terve épült meg Pécsen. Ezek közül az egyiket, Kürschner Emánuel és Kallivoda Olga nyaralóját Mendöl Zsuzsanna azonosította (*Magyar Építőművészet*, 1983. 2. sz. 29–32), a másikat, a Molnár sógora, dr. Puhr Ferenc számára épült nyaralót pedig Bajkay Éva (BAJKAY Éva [szerk.]: *Molnár Farkas (1897–1945). Építész, festő és tervezőgrafikus*. Pécs, Pro Pannonia, 2010. 185). A harmadik épületre eddig Mendöl Zsuzsannán kívül senki nem tett javaslatot.

10 „In der Nähe wohnten Stefans mit der grossen Kinderschar und auf dem Abhang darüber der Maler Gábor dessen Häuschen ich im vorigen Sommer auszubauen half.” Fred FORBÁT: *Erinnerungen eines Architekten aus vier Ländern*. (Kézirat, 1962–1972, Berlin, Bauhaus Archiv) 214. oldal. Köszönöm Moravánszky Ákosnak, hogy elküldte a kézirat vonatkozó oldalának másolatát.

11 MENDÖL 2008 (ld. 3. j.) 130.



1. A pécsi pálos templom fölött látszó nyaralók, 1947
Fortepan 107021. számú kép részlete (Hunyady József adománya)

A Molnár-nagymonográfia¹² írásakor állást kellett foglalnom e kérdésben. Csak annyival jutottam előbbre, hogy a Baranya Megyei Levéltárban megtaláltam a nyaraló engedélyezési tervét és iratanyagát, melyben sajnos semmiféle utalás nincs a tervezőre. A tervlapon az építendő neve mellett Gadó Ignácé szerepel „felelős művezetőként”. A komoly munkák vállalkozójaként ismert helyi építőmester minden valószínűség szerint nemcsak ellenőre, hanem kivitelezője is volt a háznak. A terven szereplő épület pontosan megegyezik a fényképeken és Marosi Bálint felmérési rajzán láthatóval. A gond csak annyi, hogy a lapok modora és feliratozása nem építészre utal, inkább a pallérterveknél szokásos minőséget tükrözi. Ezenkívül Molnár addigi és akkori munkásságában egyszer sem fordul elő a falsík elé ugró párkány, mely a kubus tiszta formáját megtörte volna. Mindezek alapján nem éreztem jogosnak, hogy ezt a munkát Molnár művének tekintsem, ezért kihagytam könyvemből. Ezt utólag hibának tartom, mert az előzmények alapján említést érdemelt volna, és a kételyeket megfelelő formában jelezni lehetett volna.

¹² FERKAI András: *Molnár Farkas*. Budapest, Terc, 2011.

¹³ Köszönöm Várkonyi Györgynek, hogy felhívta figyelmemre e becses dokumentumra, és elküldte a másolatát.

¹⁴ A Macus Gábor Jenő feleségének beceneve volt. Leánykori neve Szamohil Mária, 1917-ben házasodtak össze Gyergyószentmiklóson.

A történet monográfiám megjelenése után mozdult ki a holtpontról. 2012-ben levelet kaptam Várkonyi Györgytől, a Janus Pannonius Múzeum főmuzeológusától.¹³ A borítékban egy másik levél, illetve annak fénymásolata volt: a címzett Gábor Jenőné úrasszony, a feladó helyén pedig Molnár Farkas építész mérnök pecsétje. A háromoldalas, géppel írt levélhez, melyet „Heddy”, azaz Molnár felesége, Herfurth Hedvig írt „Macusnak és Jenőkének”,¹⁴ Molnár hozzáírt még egy oldalt, s ebben tanácsot adott Gábor Jenőnek a tervezett építkezéshez.¹⁵ Az igazi meglepetést azonban a levél melléklete jelentette: összehajtogatott pauszpapíron a nyaraló terve. Ez már valóban bizonyíték Molnár közreműködésére! Van azonban egy újabb zavaró tényező: a *Tér és Forma* folyóirat pécsi számának nyitó képe alatt,¹⁶ melyen a pálos templom és a mecseki üdülőszálló közötti domboldalon jól látszanak a Kálvária-dűlő nyaralói, a következő szöveg olvasható: „Hegydoldalon két nyaraló [kiemelés F. A.]. Tervező: Forbáth [sic!] Alfréd.” Az egyik Forbát híres „fecskefészke”, vagyis a ma már műemlékké nyilvánított Kerpner-nyaraló (1936–1937), a másik pedig nem nagyon lehet más, mint a Gábor Jenő-féle épület.

¹⁵ A levél Kosári Aurél gyűjteményében található. Ezúton is köszönöm, hogy reprodukálását lehetővé tette. A levélen nincs dátum, de a borítékon látható pecsét dátuma (1934. január 28.) segít időben elhelyezni.

¹⁶ *Tér és Forma*, 10. 1937. 4. sz. 81.



2. Pécsi Úrinők Mária Kongregációja Lelkigyakorlatos Otthona a Kálvária-dűlőben, a háttérben Gábor Jenő hétfégi házával, 1932 körül
Képeslap (részlet)

Ez azt jelenti, hogy Forbát nyilvánosan magáénak vallotta a ház szerzőségét, mert az nehezen képzelhető el, hogy a szerkesztő, Bierbauer Virgil, Forbáttól függetlenül fogalmazta volna így a képaláírást. A párviadal eldöntéséhez alaposabban meg kell vizsgálnunk a rendelkezésre álló terveket, rajzokat. Előtte viszont tekintsük át röviden a Kálvária-dűlő történetét, hogyan is alakult ki a ma már csak nyomokban-romokban megévő nyaralóegyüttes!

Eredetileg az egész hegyoldal Dulánszky Adolf (1837–1909) tulajdona volt, aki – amellett, hogy öccse, a pécsi megyéspüspök jószágigazgatója volt – a szőlőművelés megszállottjaként óriási költségen tette alkalmassá bortermelésre a sziklás hegyoldalt.¹⁷ Az övé volt a hajdani Mátyás Flórián út 44. (ma Hunyadi János út 80.) szám alatt álló L alakú, faverandás nyaraló, a mögötte ma már nem létező vincellérházzal és gazdasági épületekkel. Több évtizeden át termelt itt jó minőségű fehér- és vörösborokat. A Francia-emlékmű avatására érkező vendégeket személyesen kísért fel szőlőjén keresztül az

ünnepségre. 1909-ben bekövetkezett halála után örökösei apránként eladogatták a szőlőbirtok részeit. Utoljára magát a Dulánszky-villát verték dobra 1925-ben.¹⁸ Az új tulajdonos, Dombovics József¹⁹ 1926-ban pompás vendéglőt nyitott az épületben. Vendéglősnek a Corso kávéház volt főpincérét, Heffner Istvánt fogadta fel, és kertészt bízott meg a környezet „művészi elrendezésére”. A korabeli újságcikk szerint „négy egymás feletti lépcsőzetes terasz áll a vendégek rendelkezésére, körös-körül csupa rózsákkal”.²⁰ A Semiramis függőkertjére emlékeztető kerthelyiségről kapta a vendéglő a Rózsaliget nevet. A nagyszerű vállalkozás azonban egy szezon után tönkrement, a következő évben végrehajtott árverezte el a vendéglő teljes berendezését. Ezzel párhuzamosan hirdette meg a tulajdonos felesége a ház eladását és a fölötté lévő szőlőterületből kialakítható 150 négyszögöles, 1000–1600 pengős házhelyeket, melyekre részletfizetési kedvezményt is följánlott.²¹ A Dombovics Nándorné által árusított házhelyekből vásárolt meg Gábor Jenő kettőt, míg nővére, Gábor Aurélia a szomszédos

17 Dulánszky elhunyt alkalmából így emlékezett róla egy szakújság: „Pécsett volt az elhunyt nagy kiterjedésű szőlője, melyet valóságos sziklahegyre ültetett. E sziklának feltöltése és termékenyítő tétele vagyon emésztett föl, melynek jövedelme a befektetett tőke kamatait se haladja meg. A szőlészet szenvedélye volt az elhunytnak, aki magának ezen költséges passziót megengedhette és szőlője egyik látványosságá Pécs városának.” *Borászati Lapok*, 41. 1909. 42. sz. 651.

18 A volt Dulánszky-villa eladó parkkal, vincellérlakással, gazdasági

épületekkel, 5000 négyszögöl szőlővel és gyümölcsösrel. *Dunántúl*, 15. 1925. 149. sz. 11.

19 Itt kételkednünk kell a keresztnévben, mert a pécsi címjegyzékben Dombovics Nándor szerepel tulajdonosként.

20 *Dunántúl*, 16. 1926. 76. sz. 7.

21 *Dunántúl*, 17. 1927. 178. sz. 15. A 84. sz. telekkönyvi betétbe jegyzett 4862, 4864, 4865/2 hrsz. ingatlanokat az 1927. október 14-én kelt vázrajz szerint osztották fel 200–225 négyszögöles telkekre.



3. Gábor Jenő: Kettős portré a hétvégi házzal (színes ceruzarajz), 1925
Kosári Aurél gyűjteménye

két parcellát (9109/12–13) vette meg.²² Akkor még hivatalosan nem létezett a Kálvária- (ma Pálos-) dűlő, e felső területet mindig a Mátyás Flórián út 44. számú házhoz kötve emlegették, és onnan is közelítették azt meg.²³

A Gábor Jenő felesége, Szamohil Mária (1894–1971) családja által megőrzött fényképek²⁴ arról tanúskodnak, hogy elsőként egy kicsiny hétvégi házat építettek, magasan, a Francia-emlékmű felé néző hegyperemhez közel (2–4. kép). Azt a területet 1928 nyarán vásárolták meg a jobb oldali szomszédjuktól.²⁵ Hogy a ház pontosan mikor épült rajta, nem tudjuk, mert iratait és tervét



4. Gábor Jenőék hétvégi háza
Magángyűjtemény (fotó: Gábor Jenő)

az ötvenes években selejtezték a Baranya Megyei Levéltárból. A mutatókönyvekből annyi megállapítható, hogy Gábor Jenőnek 1929-ben volt egy építési és fellebbezési ügye is. Ebből arra következtethetünk, hogy a kis ház abban az évben épült.²⁶ A feltehetően egyetlen helyiségből álló, sátoztetős házikóhoz veranda és tágas épített terasz tartozott, csodás kilátással a városra és a Villányi-hegységre. A fényképek idilli környezetet mutatnak: a ház körül szőlő és gyümölcsös húzódott, kő támfalak és -lépcsők tették bejárhatóvá a területet. Az esővíz hordóba gyűlt, a nyári melegben nagy dézsában lehetett lubickolni (5–8. kép). A fotókon főként a tulajdonos házaspárt láthatjuk, de megjelennek az idős szülők, testvérek és barátok is. Több ízben föltűnik Molnár Farkas és felesége (akik 1929 októberében házasodtak), gyakran vicces jelenetekben és formációkban a Gábor házaspárral. Herfurth Hedvig nemcsak Gábor Jenő rokona volt, hanem feleségének tanítványa is a zongoratanulásban. Gábor Jenő alig néhány évvel volt idősebb Molnárnál, művészemberként sok közös témájuk lehetett, s ugyan kevésbé volt bohém természetű, némi bolondozás tőle sem volt idegen (9. kép).

22 Eladó Dombovics Nándorné, a vételár 1920 pengő volt. Gábor Auré-
lia a szomszédos kisebb parcellát 1600 pengőért szerezte meg. *Pécsi
Napló*, 37. 1928. 79. sz. 3. Az adásvételi szerződés 1928. február 27-én
kelt, a járásbíróóság mint telekkönyvi hatóság március 4-én jegyezte
be Gábor Jenő és felesége tulajdonjogát a 4864/14–15 és 4865/9–10
helyrajzi számú parcellákra. 1929-ben az alsó és felső telekrészek
egyesítésével helyrajzi számuk 9109/14–15-re változott.

23 Gábor Jenőék a vásárláskor szolgalmi útjogot nyertek az alattuk lévő
telekre, melynek tulajdonosától, özv. Keller Gyuláné Kallivoda Vilma-
tól 1928. szeptember 1-jén megvásároltak egy 1,40 m-es sávot 240
pengőért, s azon jártak fel a saját telkükre.

24 Köszönöm dr. Szörényi Andrásnak, hogy a családi fényképek repro-
dukálását lehetővé tette.

25 A Bobánovics Ferenc és neje, Hillebrand Mária 4865/11 helyrajzi szá-
mú ingatlanának felosztásából keletkezett 35 négyszögöles felső
részről van szó, amely előbb a 4865/11a számot kapta, majd 1929-
ben 9109/25-re változott. Köszönöm dr. Szörényi Miklósnak, hogy
a megőrzött telekkönyvi dokumentumokat a rendelkezésemre
bocsátotta.

26 Ha ez igaz, akkor a Gábor Jenő színes rajzán (ld. 4. kép) olvasható
1925-ös dátum téves.



5. Gábor Jenő és felesége a hétvégi házuk teraszán
Magányújtemény



6. Molnárné Herfurth Hedvig és Gáborné Szamohil Mária a hétvégi ház mellett Magányújtemény (fotó: Gábor Jenő)



7. Gábor Jenő Molnár Farkassal a hétvégi ház előtt. Magányújtemény

Molnár vagy Forbát?

Naplói alapján Gábor már 1932-től gondolkodott azon, hogy egy nagyobb, kényelmesebb házat építsen a telke másik részén. Feltehetően az volt a szándéka, hogy a telek különválasztható felső részét eladja a kis házzal együtt, és ebből finanszírozza az építkezést²⁷ (10. kép). A Kálvária-dűlő 9109/14–15. helyrajzi számú (ma Pálos-dűlő 8. Hrsz: 15725) ingatlanra tervezett nyaraló engedélykérelmét és terveit 1934. április 13-án nyújtotta be Pécs szabad királyi város polgármesterének (11. kép). Az építési engedély véghatározatot a hatóság április 30-án adta ki.²⁸ Kikötötték, hogy körben legalább három méter széles kertet kell hagyni, s az épületet mind a négy oldalán homlokzatszerűen kell kiképezni. Az ellenőrlap tanúsága szerint az alapozás április 16-án készült el, s a falegyent május végén érték el. A nyaraló 1934. október 10-én kapta meg a lakhatási engedélyt. Ahogyan említettem már, a tervlapon csak az építető és a felelős művezető (Gadó Ignác, Kálvária utca 17–19.) neve és aláírása szerepel, tervezőről nem esik szó.

A ház szabályos kockának tűnik, mégpedig szinte pontosan 6 méteres oldalakkal. Ez akár direkt utalásnak

is tekinthető Molnár 6 × 6 méteres kockaház tervsorozatára 1925–1926-ból. A terepet tagoló sziklafal belevág a földszint hátsó oldalába, így annak mélysége valójában harmaddal kisebb, mint a négyzetes emeleté. A földszinten keskeny főzőhelyiség és abból nyíló étkező kapott helyet, az emeleten lakószoba hálófülkével. A szoba előtti félig fedett teraszra vezet fel a kétkarú külső tereplépcső. Pihenője alatt pincebejárat nyílik, a felső lépcsőkar alá ciszterna került, amely az esővizet gyűjti össze. A házat körben kiugró lapos tető fedi (a bitumenes lemezfedéshez szükséges néhány százalékos, kifelé vezető lejtéssel), a párkányba rejtett esővílyúval. A ház fala kétoldalt vakolt 38 cm vastag téglafal, a közbenső és a felső födém vasbeton lemezfödém. Alapozás nincs, a falakat közvetlenül a terep alatti sziklafelületre állították. A homlokzatokon egyszerű faablakok láthatók: a kisebb kétszárnyú, a nagyobbak háromszárnyúak, a hálófülkén egy négyzetes ablak. Marosi Bálint felmérési rajzából derül ki, hogy a földszinti háromszárnyú ablak a szokásostól eltérően nyílt: a három szárnyat harmonikaként egymásra csukva egy irányban el lehetett tolni, így a teljes ablaknyílás szabaddá vált.²⁹ A lépcsőt és a teraszt kísérő korlát három sor acélsőből és oszlopok-

27 A kis ház átépítve, kibővítve ma is megvan, míg Gábor eredeti telke a 15725 új helyrajzi számon, ez a 15724 új helyrajzi számon van nyilvántartva.

28 Az építési engedély száma 14243/1934 F. Baranya Megyei Levéltár (BML), IV. 1406. F. Pécs város Tanácsának iratai, a Műszaki ügyosztály iratai.

29 Nem tudjuk, hogy a felső hármasszárnyú ablak is ilyen volt-e eredetileg. Valószínű, hogy igen (hiszen a lakószobában még indokoltabb a kilátást akadályozó tokok kiküszöbölése), és csak elhasználódása miatt cserélték le valamikor a későbbiekben. Rajzát ld. MENDŐL 2008 (ld. 3. j.) 130.



8. Gábor Jenő és felesége, Molnár Farkas és felesége
Magángyűjtemény (ismeretlen fényképész)

ból áll. A korabeli fekete-fehér fényképek alapján a ház homlokzata biztosan nem fehér volt, tónusa sötétebb, mint az ablakoké, zsalugátéréké és korlátoké. Még az is kivehető, hogy az ajtó tokja erősebb, sötétebb színű (feltehetően vörös) lehetett. A ház pontosan az engedélyezési terv szerint valósult meg, egyedül a pincét helyezték át a főzőfülke mögé.

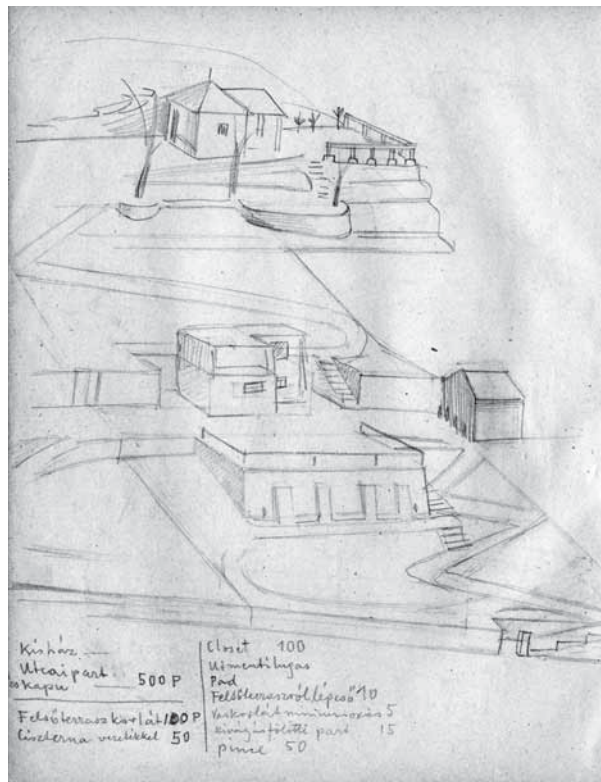
A végleges terv alaprajza nagyjából megegyezik Molnár vázlatával (12. kép). Az alsó szinten van különbség: Molnár javaslata funkcionális szempontból észszerűbb, amikor a bejárat mögé a beépített ülőpados étkezőt helyezi délnyugatra néző nagy ablakkal, s csak utána következik a tágas konyha, északnyugatra fordított ablakkal. A megvalósult változatnak viszont előnye, hogy a kis főzőkonyha befelé (az étkező) és kifelé (a földszinti terasz felé) egyaránt jól tud működni. A két terv közötti döntő különbség az épület tömegében és homlokzataiban van. Molnár terve – szokásához híven – radikális: a kocka formát nem zavarja párkány, nála a lapos tető befelé lejt (az esővizet a ciszternába gyűjtve), s a fal fut magasabbra. A másik feltűnő eltérés a nyílások méretében van. Az emeleti szoba délnyugati oldalán faltól falig húzódik az ablak, sőt a sarkon pillér nélkül átfordulva folytatódik a terasz felé, egybeépítve a mélyen üvegezett teraszajtóval. Hiszen az igazán lenyűgöző panoráma átlós irányban tárul fel. Az ablakok itt már-már mértéktelenül nagyok, és árnyékolásuk sincs megoldva. Keretük olyan vékony, hogy ezt az arányt fával alig, inkább csak fémszerkezettel lehet elérni. Mindez eddig kevésbé különbözik Molnár korábbi kockaházaitól, mindenekelőtt az egy évvel korábban elkészült balatonakarattyai Haidegger-nyara-



9. Gábor Jenő: Molnár Farkas portréja (krétarajz), 1924
Pécs, Janus Pannonius Múzeum, ltsz. JPM 66.31

lótól (1932–1933), a Bimbó úti Angyal-ház délnyugati nézetétől (1931), terasz- és ablakmegoldásában pedig a Kavics utcai Gróf-háztól (1931). Meglepően eltérő viszont a homlokzat kiképzése. Míg Molnár addig épült házai vakoltak és eleinte színesre festettek voltak, ez a terv, formát bontva, terméskővel burkolja, vagy teljesen kőből építi a falakat. Így ír erről levelében: „külső fala legyen nyers kő, nyersen kilátszó vasbeton koszorúkkal és sarokoszloppal”. A (részleges) vasbeton váz illetően megmutatása nagyon hatásos, mondhatnánk didaktikus (hiszen a modernség egyik kultikus fogalmát, a vázszerkezetet teszi láthatóvá), ám rengeteg épületszerkezeti és épületfizikai problémát vetett volna fel, ami a ház idő előtti tönkremeneteléhez vezetett volna.

Nem nehéz elképzelni, milyen arcot vághatott Forbát e rajz láttán. Alkatuk, emberi habitusuk igen különböző volt, és a modern építészetről vallott felfogásuk is eltért egymástól, mondhatnánk, egészen a kezdetektől. Forbát művelt, jó ízlésű, szerény ember volt, bármihez fogott, abban a feladat érdekelte, azt igyekezett célszerűen és tisztességesen megoldani. Már Weimarban idegenkedve figyelte Molnár túlzott szereplési vágyát és becsvágyát, s tőle eltérően a tervezést nem a mindennapi élet újítás eszközének tekintette. Az ő rajzasztalán is modern tervek születtek, de olyanok, amelyek megfelelték a megrendelő igényeinek (és pénztárcájának), és a környezetet is igyekeztek figyelembe venni. Ebben nyilván része volt annak, hogy Münchenben végzett Theodor Fischer tanítványként, aki az épületek tervezését a táji és települési összefüggések rendszerében oktatta. Jó példa erre a magatartásra Bálványi táborkok családi háza a pécsi Kaposvári utcában (1934), melynek első változatát (egy kétemeletes szigorú kockaház tervét) elvetették, s Forbát egy terephez jobban simuló magassági szintes változatot építtet meg. Kiváló alaprajzot tervezett, s a nyári és téli napsütés szögét figyelembe vevő árnyékoló párkányt a déli homlokzaton. Jellemző, hogy ezt az épületet és a Forbát hazatérése (1933) után épült bérházait a *Tér és Forma* folyóiratnak nem a Cirpac-száma (1937. 1. szám), hanem a pécsi épületekkel foglalkozó tematikus száma (1937. 4. szám) közölte.³⁰ Fischer emlékezése szerint ennek Molnár volt az oka: „[...] az túlzás volt Molnártól, hogy Forbát pécsi házát kifogásolta, és csak hosszas vita után került a lapba. Forbátot annyira bántotta az ügy, hogy elküldte a fotókat Oud-nak, aki természetesen elismerően írt róla”.³¹ Ebben a cikkben írja Oud: „[...] egy ház, amely tüntetően alkalmaz új anyagokat, első pillanatban modernebbnek fog látszani, mint egy olyan ház, amelyen az építész az új anyagokat feldolgozza, és mint organikus részeket szeretettel alkalmazza. [...] Forbát villáját nemcsak az elmondottak jegyében tekintem haladásnak, de korábbi munkáihoz képest is. Forbát a helyes utat akkor fogja követni, ha a finomságok iránti érzékét elevenen tartja és azokat a nyers valósággal szembe meri állítani.” Azért idéztem hosszabban a holland építésztől, mert mintha éppen a Molnár és Forbát felfogása közötti különbségről beszélne. Mindezek alapján szinte biztosnak vehető, hogy Forbát korrigálta Molnár tervének szélső-



10. Gábor Jenő vázlata a hétvégi házzal és a nyaralóval
Magánygyűjtemény

ségeit, és vezette Gábor Jenőt észszerűbb megoldások felé (13. kép). Ahogyan a Bálványi-házat, vagy a később épült Kerpner-nyaralót kifelé lejtő lapos tető fedi, a vaskolt homlokzatot védő és árnyékoló kiugró párkánnyal, úgy jelenik meg a Molnár-féle elrendezést őrző nyaralón ugyanez a motívum. Ő javasolhatta a kisebb méretű, hagyományosabb ablakokat zsalugáterrel, ami nemcsak az árnyékolást, hanem a betörésvédelmet is megoldja.³² E változtatások persze csökkentették a ház újszerűségét, de tartósabbá, használhatóbbá és olcsóbbá tették (14. kép).

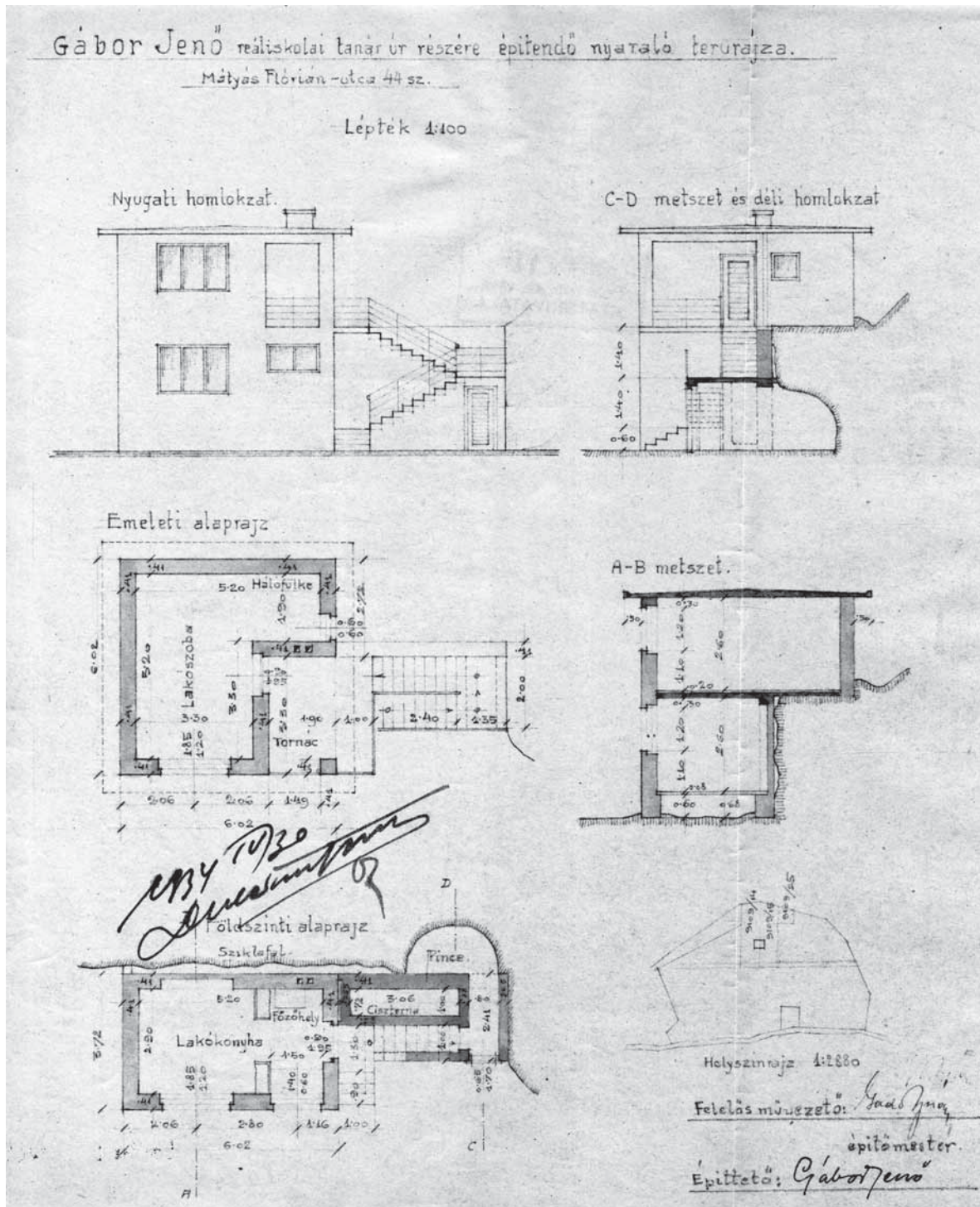
Ha összehasonlítjuk a Kerpner-nyaraló és a Gábor-nyaraló engedélyezési tervét, azonnal érezzük, milyen egy jó építész tervlapja, és milyen, amikor építőmester készíti. Nem arra gondolok, hogy Forbát 1:50-es léptékű

³⁰ Az igazság kedvéért jegyezzük meg, hogy a Cirpac-számba egyetlen Forbát-épület, a Gábor Jenő nyaralójától nem messze álló Kerpner-nyaraló azért belekerült.

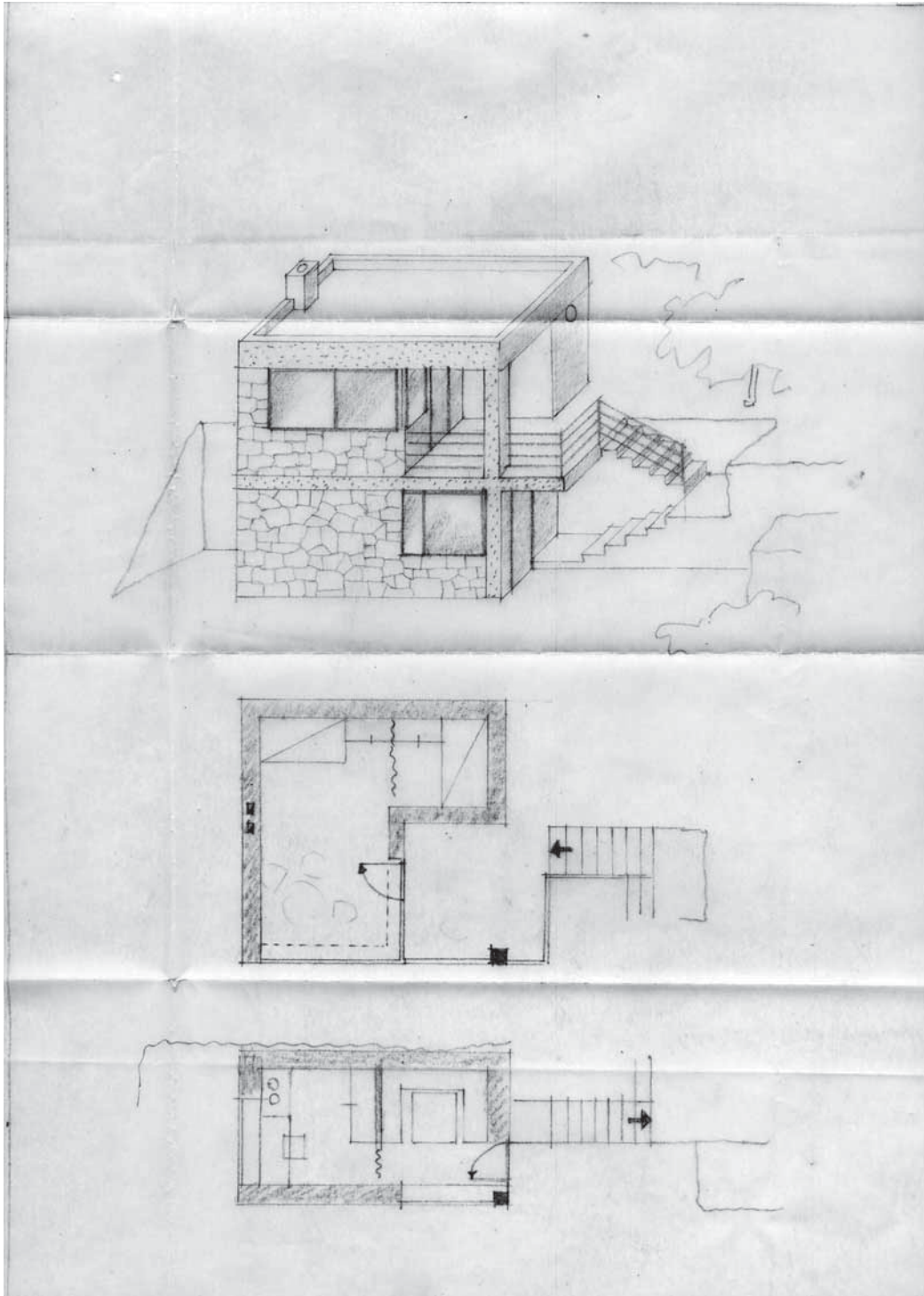
³¹ Fischer József emlékezései 1972–74-ből. In: *Lapis Angularis. Források a*

Magyar Építészeti Múzeum gyűjteményéből. Budapest, OMVH Magyar Építészeti Múzeum, 1995. 339.

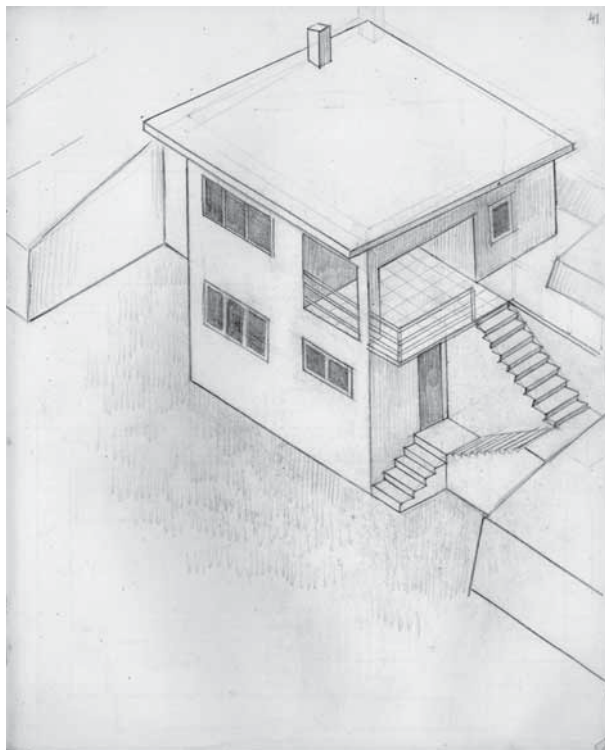
³² Még így is több esetről olvashatunk a pécsi lapokban, hogy Gábor Jenő nyaralójába betörték, és minden mozdíthatót elvittek.



11. Gábor Jenő nyaralójának engedélyezési terve, 1934
 Baranya Megyei Levéltár, IV. 1406 F 14243/1934



12. Molnár Farkas terve Gábor Jenő nyaralójára, 1934
Kosári Aurél gyűjteménye



13. A nyaraló végleges változata
Gábor Jenő vázlatfüzete. Kosári Aurél gyűjteménye

alaprajzot és metszetet is mellékelte bútorozással, hanem hogy milyen rendezetten helyezze el az egyes tervrajzokat a lapon, hogy a részleteket is gondosan illeszti be, van rajta észak jel, és a feliratok is rendezettek és szép a tipográfiájuk. A másik tervlapon főként az utóbbi, a feliratok igyekvő, mégis ügyetlen betűi árulkodók. A helyszínrajz mellől hiányzik az észak jel, pedig nem úgy helyezték el azt a rajzon, ahogyan a térképen állnia kellene. Ha viszont e hiányosságokon felül emelkedünk, a műszaki rajzok pontosak, akár még szépnek is mondhatók. Könnyen lehet, hogy Forbát adta a rajzokat skiccpauszon a kivitelezőnek, aki azután maga készítette el az építési engedélyezési lapot.³³ Hogy miért nem írta akkor alá ő maga? Talán éppen az előzmé-

nyek miatt. Bizonyára nem tartotta korrektnek, hogy Molnár rajza után, a saját munkájaként tüntesse fel az épületet, még akkor is, ha külső formáját alaposan átdolgozta. A pécsi munkáinak „kiszűrítése” az 1937-es Círcac-számból vezethetett oda, hogy az említett kép-alírásban elrejtve mégis utalt e munkájára.

A megrendelő szerepe

Molnár Farkas leveléből kiderül, hogy ő Gábor Jenőtől kaphatott valamilyen korábbi vázlatot, hiszen véleményét is mondott róla: „az épületet én nagyjából helyeslem – írja Molnár –, hiányolom csak a nyári fedett étkezőhelyet. vagy úgy gondolkodtál, ha nem esik, kinn eszünk, ha esik, akkor meg egy verandára megint csak becsap a zuhatag. hát legyen. de a konyhafülkének okvetlenül belül kell lenni és észak felé kell ablakot kapnia. a körpadosan gondolt ebédlőfülkének legyen hát nagyobb ablaka, mert a kilátás az emésztést elősegíti”.³⁴ Sajnos Gábor Jenő levele és a Molnárnak küldött vázlata az ostrom idején elpusztulhatott a Lotz Károly utcai lakásban. Így nem tudjuk, milyen is lehetett a festőművész által elképzelt ház. Ugyan Kosári Aurél gyűjteményében fennmaradt két kemény táblájú, A5-ös méretű vázlatfüzet Gábor Jenő hagyatékából,³⁵ és a család is őriz számos olyan rajzot, amely a Kálvária-dűlőben emelendő nyaraló előtanulmányának tekinthető,³⁶ de szinte lehetetlen azonosítani közülük azt, amelyekre Molnár reagálhatott. Dátumok vagy sorszámok híján ugyancsak nehéz e vázlatok készülésének a sorrendjét megállapítani.

Milyen rajzokról van szó? A legtöbb kisebb-nagyobb házakat ábrázol, de van közöttük kő támfal méretezett rajza, a ciszterna víztisztítójának magyarázó ábrája, és néhány grafika vagy festmény skicce: Macus a régi hétvégi ház teraszán vagy az új kockaházzal a háttérben (15–21. kép). A háztervek kisebb része egészen gyerekes, naivan ügyetlen rajz, a többségük viszont tűrhető vagy ügyes távlati kép, és az egyes szintek alaprajza. Az elképzelt házak skálája a kicsiny kockaháztól az L alakú, két-három szintes lakóházakon át az összetett formájú,

33 Azt a lehetőséget, hogy a kivitelező Gadó Ignác építőmester lenne felelős a végleges tervért Gábor Jenő közreműködésével, kizártnak tartom.

34 Molnár Farkas levele Gábor Jenőnek, 1934. január (Kosári Aurél gyűjteménye). Az idézetben megőriztem Molnár Bauhausban tanult kisbetűs írásmódját.

35 Ezúton is köszönöm Nagy Andrásnak, a Janus Pannonius Múzeum főmuzeológusának, hogy felhívta e füzetekre a figyelmemet, és nagy részüket másolatban a rendelkezésemre is bocsátotta. Továbbá köszönöm Kosári Aurélnak, hogy a teljes füzeteket tanulmányozhattam és anyagukból válogathattam illusztrációkat.

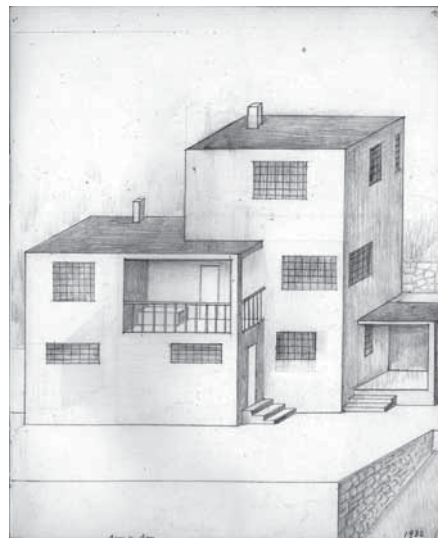
36 Köszönöm dr. Szőrényi Miklósnak, hogy e rajzok digitális másolatát megküldte nekem.



14. Macus az 1934-es nyaraló előtt
Magángyűjtemény (fotó: Gábor Jenő)



15. Grafika vagy festmény terve Macussal és
a nyaralóval, Gábor Jenő vázlatfüzete.
Kosári Aurél gyűjteménye



16. Műtermes ház képe, 1932
Gábor Jenő vázlatfüzete. Kosári Aurél
gyűjteménye

nagy méretű műtermes villáig terjed. Mindegyik lapos tetős modern épület, egyetlen L alakú változaton jelenik csak meg boltíves tornác. Változatos a sorozat rajzi eszköztára is: akad közöttük tájképbe illesztett ház, ügyesebb vagy kevésbé sikerült perspektíva, a modern építészek által kedvelt axonometria. Többnyire grafitceruzával készültek, a homlokzatok és elmetszett falak gyakran kiszínezve, de találhatunk köztük tussal vagy diópáccal készült, lazúros akvarellt is. Kiemelkedik egy rajztechnika szempontjából igen változatos lap, melyen több axonometria, alaprajzok, metszet és még egy belső perspektíva is elfért egymás mellett. Egészen bravúros az a felülnézeti axonometria, melyen a falakat a tető alatt vágta el, hogy betekinthesünk az emeleti helyiségekbe.

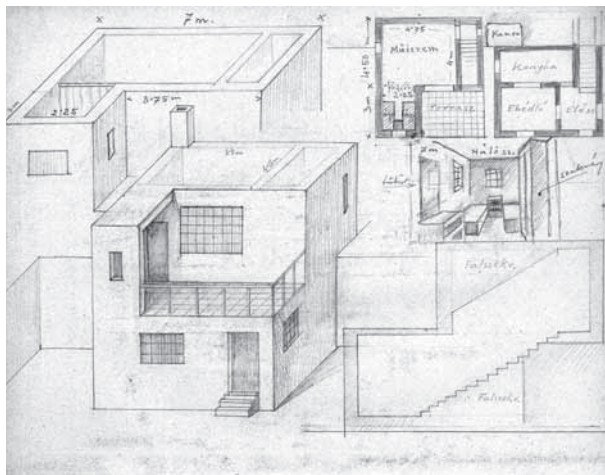
Gábor Jenőt korábban az építészet csupán mint művészi téma érdekelte. Számos korai grafikáján megjelenik az építészeti táj, leginkább város- vagy utcaképek, jelentősebb középületek, műemlékek formájában. Bauhausos barátai révén figyelemmel és szimpátiával követte a modern építészet fejlődését, de élményszerűen 1931 októberében szembesült annak legfrissebb eredményeivel, amikor Berlinben tett tanulmányutat.

Naplója tanúsága szerint két teljes napot eltöltöttek a Bauausstellungon, és alig tudtak betelni a sok érdekes nézivalóval: „A német részben szemléltető képek, propagandarajzok, jó és rossz építési vezetés, kivilágított város felhőkkel, gyárak, hidak, telepek, nagyvárosi utcaközlekedés nagy modelljei, kis házmodellek (igen szép), bauhaus stb. modell. Új anyagból épült eredeti nagyvárosi házacska, emeletes is, körülfutó erkélyről áttekinthetők. Lent gyönyörű új lakások, praktikus, egyszerű minden, házak berendezve. [...] A csarnokon kívül óriás építőgépek, gyönyörű kisházak új anyagokból. Igen szép weekendházak. [...] A kiállításon egy terecs filmet elhasználtam.”³⁷ E fényképekből megmaradt néhány, többek között a nagy csarnokban kiállított életnagyságú házmodellek és a szabad téren felépített kisházak egyike látható rajtuk (22. a–c kép).

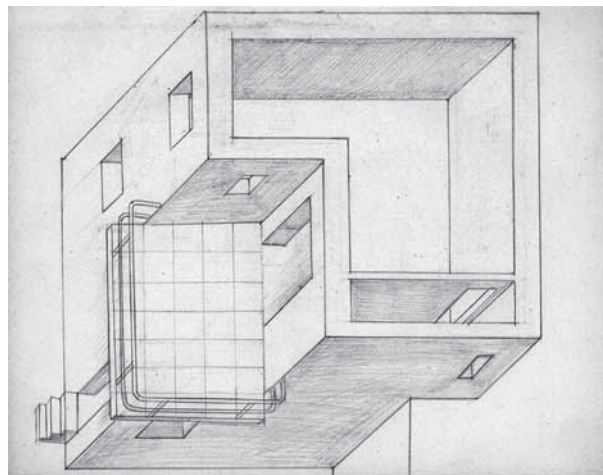
Nem sokkal e látogatás után kezdhett hozzá Gábor saját nyaralójának tervezgetéséhez. Magától értetődően modern szellemben. Két színes ceruzarajzon az 1932-es évszám olvasható, és ezek már az ügyesebb rajzok közé tartoznak. Így tehát másfél-két évre is tehető a sorozat létrejötte. Ez idő alatt megismerte a korszerű építés főbb szerkezeti elveit és a műszaki rajz szabá-

37 Gábor Jenő berlini naplója Kosári Aurél gyűjteményében található. A kéziratot Apor Eszter írta gépbe. Ld. Apor Eszter: *Gábor Jenő (1893–1968) művészetének zenei kapcsolatai* (szakdolgozat, ELTE BTK

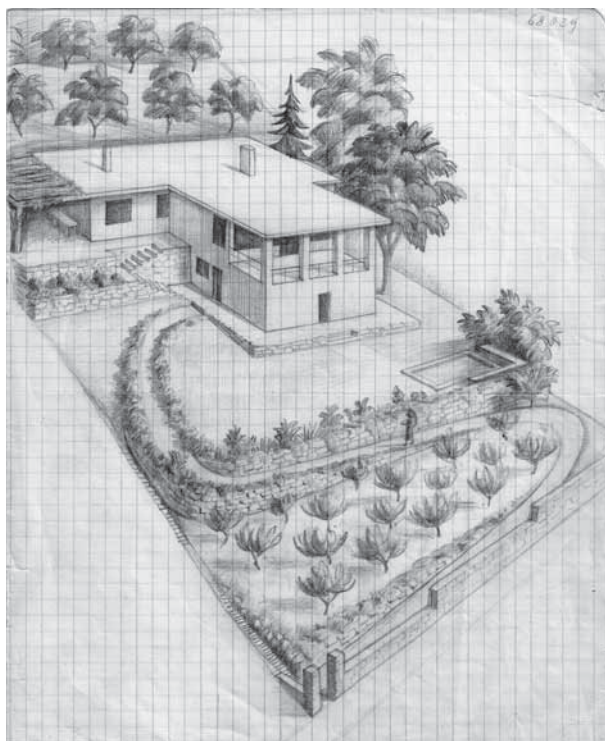
művészettörténet szak), 2009. Függelék, XXXII. oldal. Köszönöm Danyi Orsolyának, hogy felhívta a figyelmem e munkára.



17. Nyaralótér belső lépcsővel
Gábor Jenő vázlatfüzete. Kosári Aurél gyűjteménye



18. Az előző terv axonometrikus képe
Gábor Jenő vázlatfüzete. Kosári Aurél gyűjteménye



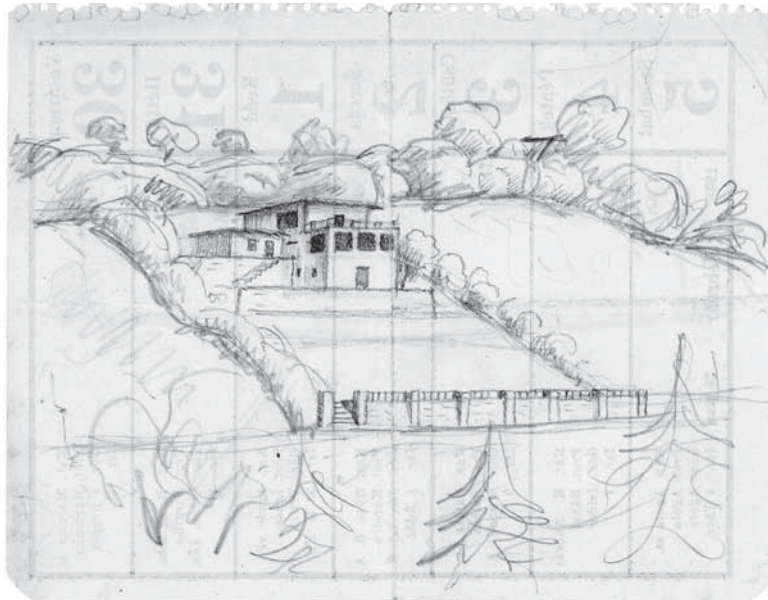
19. Műtermes családi ház változat kerttel
Magánygyűjtemény

lyait. Sőt, miután már biztosan mozgott e területen, szemmel látható örömmel kezdett a modern építészet formai-stilisztikai változataival is kísérletezni.

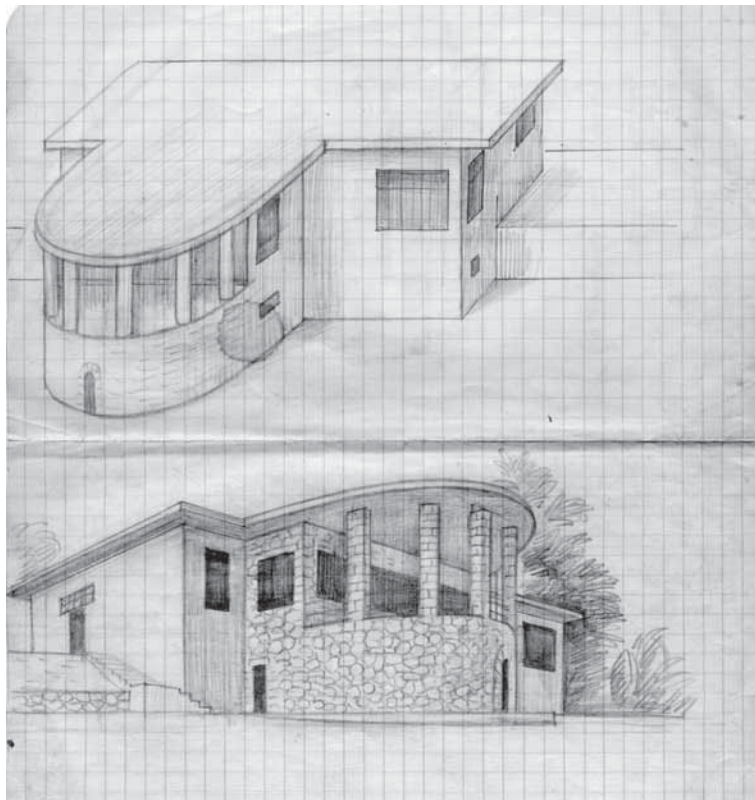
A tervek alapvetően két részre oszthatók: a kisebbek a hétvégi ház vagy nyári lak szerepét töltik be, a nagyobbak azonban állandó lakásul szolgálhattak, összkomfortos lakással és műteremmel. Hamar kiderülhetett, hogy megvalósulásra a nyaralónál nagyobb épületnek anyagi okokból nincs esélye. A fűzetlapokon sok kis kockaházterv akad, de megtalálható közöttük a megépült változat néhány rajza is: a 39. számú lapról még hiányzik egy földszinti ablak, a 41. számú viszont pontosan a végleges tervet mutatja madártávlati axonometrián. Lehetséges, hogy ez a rajz már az engedélyező tervlap alapján készült 1934 tavaszán (13. kép).

A nagy méretű villatervek egy részénél a figyelmes szemlélő a bonyolult tömegben magként fölfedezheti a kis kockaházat (23–26. kép). Vagyis Gábor Jenő nemcsak a modern építészet különböző formanyelveit próbálta ki, hanem arra is gondolt, hogyan lehetne nyaralójukat későbbi bővítéssel állandó lakóhellyé alakítani. A „növekvő ház” gondolata ugyan fölmerült a modern építészek praxisában is a harmincas években,³⁸ sőt Molnár Farkasnak is volt egy ütemezett építkezésként tervezett kis háza, melyet Csuka Zoltán barátja

38 Egy osztrák és egy német pályázat kapcsán ld. Max EISLER: Das „Wachsende Haus” in Wien. *Moderne Bauformen*, 31. 1932. 6. sz. 289–308; Martin WAGNER: *Das Wachsende Haus: ein Beitrag zur Lösung der städtischen Wohnungsfrage*. Berlin, Bong, 1932.



20. Műtermes családi ház változat, Gábor Jenő vázlatfüzete. Kosári Aurél gyűjteménye



21. Íves tornácú változat, Gábor Jenő vázlatfüzete. Kosári Aurél gyűjteménye



22. a–c. Az 1931-es berlini építési kiállítás
Magángyűjtemény (fotó: Gábor Jenő)

számára tervezett,³⁹ de az időben való gondolkodás, az átalakíthatóság és bővítés lehetőségének megteremtése korántsem volt általános a funkcionalista építészek körében, sőt azóta sem jellemző. Gábor Jenő művészemberként, a modern művészet és építészet híveként sokkal aktívabban vett részt háza tervezésében, mint az építetők általában. A címben szereplő kérdésre tehát úgy válaszolhatunk, a Kálvária-dűlőben álló nyaralót Molnár, Forbát és Gábor Jenő együttesen tervezte.

Valóban szokatlan helyzet, hogy egy kis épület nem köthető egyetlen építészhez. Viszont éppen ez az eset hívja fel a figyelmet arra, mennyire veszélyes egyedül az alkotó géniusz szerepére koncentrálni az építészetről való gondolkodásban és írásban. Tudomásul kell vennünk, hogy az építetőnek komoly része lehet nemcsak a tervező kiválasztásában, hanem munkájának ellenőrzésében, a lehetséges alternatívák közötti választásban, vagy kompromisszumok kialakításában is. Lehet, hogy az építész veszteségként éli meg az efféle közreműködés eredményét, miközben az így megvalósuló épület praktikusabb, időtállóbb lesz, ahogyan Molnár vázlatával kapcsolatban ezt megállapíthattuk. Gábor Jenő nyaralója, meglehetősen, nem olyan megkapó látvány, mint Forbát hegyoldalból bátran kiugró Kerpner-nyaralója két házzal odébb.⁴⁰ Viszont kisebb mérete és szerénysége révén jobban illeszkedik az akkor még inkább présházakkal, pincékkel és kisebb hétvégi házakkal beépített hegyoldalba. Elég egy pillantást vetni a Kálvária-dűlőről 1940 előtt készült fényképekre, hogy erről megbizonyosodjunk.

A nyaraló utóéletéről igen keveset lehet tudni. Feltehetően Szamohil Mária halála után, valamikor a hetvenes években adhatták el az örökösök. Mendöl Zsuzsanna a következőket írja a ház sorsáról: „A 2004-ig változatlanul maradt ház áldozatul esett a környék lakóövezetté válását követő léptékváltó beépítésnek.”⁴¹ Szerencsére nem ez a helyzet. A nyaraló – a hozzá épített fedett terasszal – leromlott állapotban, de ma is áll. Jelenlegi tulajdonviszonyairól és jövőjéről nem áll rendelkezésemre semmilyen információ. Jó lenne, ha a pécsieknek sikerülne védetté nyilvánítani, és felújítva megőrizni a harmincas évek modern építészetének ezt a Molnár Farkassal és Forbát Alfréddal egyaránt kapcsolatba hozható emlékét.

Ráadás

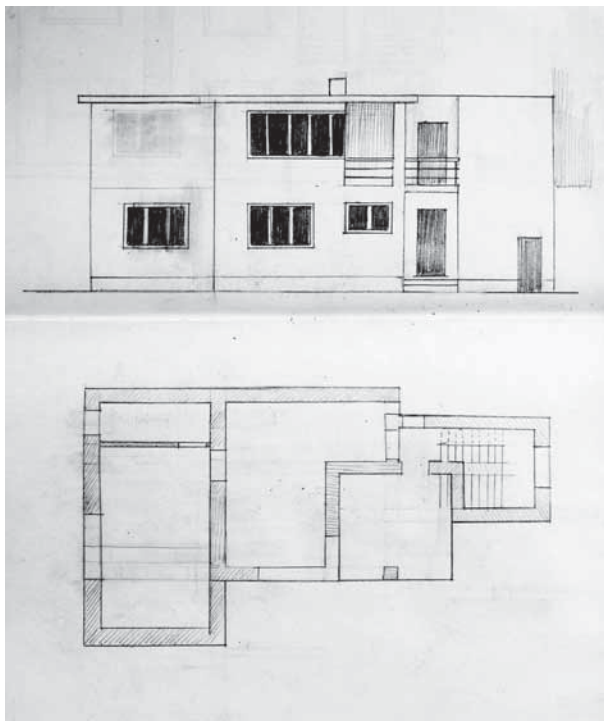
A Fortepan-honlapon elérhető fényképeket tanulmányozva tűnt fel, hogy Gábor Jenő háza mellett egy rá megszólalásig hasonló másik kockaház állt. A *Tér és Forma* pécsi számában közölt, korábban említett fotón ezt a házat egy villanyoszlop takarja, valószínűleg ezért nem hivatkozott rá eddig senki. Sikerült egy olyan képeslapot (27. kép) találnom, melyen a szóban forgó két nyaraló tisztán látszik a Mecsekbe fölvezető szerpentínút kanyarulatából.⁴² A kataszteri térképekből és a tervtári dokumentumokból kiderül, hogy a Kálvária- (ma Pálos-) dűlő 10. alatti, 9109/12–13 régi és 15723 új helyrajzi számú ingatlanon épült

39 Növekvő ház vagy Napház, Érdliget, Sárd utca 35. 1932. Ld. *Tér és Forma*, 5. 1932. 12. sz. 408.

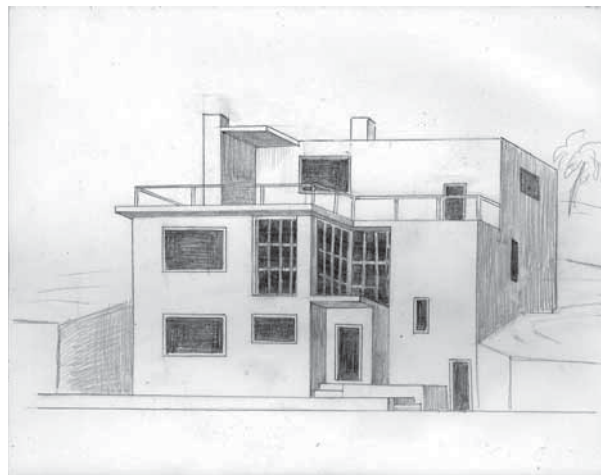
40 A Forbát-nyaraló tehetősebb megrendelőnek épült: Kerpner Károlyné elegáns divatüzlet tulajdonosa volt a Király utca 17. szám alatt.

41 MENDÖL 2008 (ld. 3. j.) 129.

42 A B153-1 számú (B. J. kiadása) datálatlan képeslapon a mecseki üdülőszálló még üvegezés és korlátok nélkül látható, de a Kerpner-villa már áll, így készítésének ideje 1936 nyarára–kora őszére tehető.



23. A nyaraló bővítése szintben
Gábor Jenő vázlatfüzete. Kosári Aurél gyűjteménye



24. A nyaraló kubusos-teraszos bővítése
Gábor Jenő vázlatfüzete. Kosári Aurél gyűjteménye

„présház”⁴³ Gábor Aurélia (1892–1979),⁴⁴ Gábor Jenő nővére megrendelésére készült ugyancsak 1934-ben. Az építési engedélyezési tervet ifj. Juhász Ferenc kőművesmester, építési vállalkozó jegyezte „felelős művezetőként”, és Bauer János felelős ácsként.⁴⁵ A tervlap színvonala ennek megfelelő, miközben a megvalósult épület sokkal jobb. A fénykép alapján megtaláltam Gábor Jenő vázolatai között e ház távlati képét (29. kép), s így a rajz rejtélyesnek tűnő „Aura” felirata is értelmet nyert: így becézték Gábor Jenő nővérét. Aurélia építkezése kissé hamarabb kezdődött (1934. április) és hamarabb is fejeződött be,⁴⁶ de nagyjából párhuzamosan folyt Jenőével. A terv a Molnár–Forbát–Gábor-terv kisebb változata. Aurélia akkor még egyedül élt, számára

bőven elég volt a felső, ugyancsak L alakú lakóhelyiség a sarokterasszal, míg az alsó szint kamrának és pincének nevezett két helyiségét valószínűleg konyhának és kamrának használta. A két szintet egykarú tereplépcső kötötte össze. Ezt a házat, szomszédjától eltérően, alacsony sátozott tető fedte a fa zárófödémekkel egybeépített ácsszerkezettel s valószínűleg bádoglemez fedéssel. Az épület alacsonyabb, és jobban simul a terepbe, de kétségtelenül rokon szellemet képvisel, mint öntudatosan kiemelkedő szomszédja.

Aurélia házassága után felmerült a kicsivé vált épület bővítése, s az 1940-ben beadott toldaléképítési kérelem, majd annak szerencsésebb módosított változata alapján 1941 nyarára el is készült az építkezés.⁴⁷ Így alakult ki a ma még látható,⁴⁸ szimmetrikussá és komoly méretűvé vált nyaraló képe, a megtükrözött tömeg közepén kialakított tágas terasszal. A vízszintes csőkorlátos, zsalugáteres „villa” modernségén csak a beforduló falak természetessége szegélyezése rontott egy keveset (28. kép).

Mendöl Zsuzsanna utal egy tanulmányában arra, hogy Gábor Jenő telekválasztását talán a környéken

43 Az építési kérelem szólt présházról, ami a lakhatási engedélyen a ténylegnek megfelelően már „nyári lakra” változott.

44 Gábor Aurélia a DGT bányagazgatósági ellenőre. 1940-ben kötött házasságot Lotz Henrikkel, aki a pécsi egyetem gondnoka, majd gazdasági hivatali vezetőhelyettese volt. Főnöke, dr. Karg Norbert örökölte Schenk Jánostól az 1933-ban épített présházát a Kálvária-dűlő 12. szám alatt.

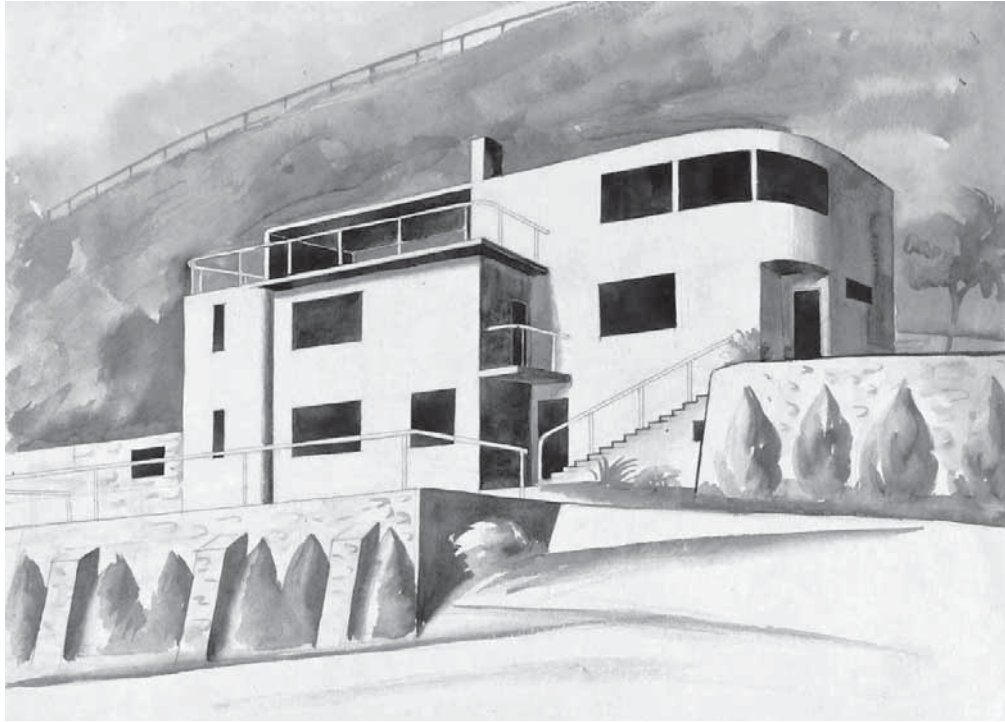
45 Az építési engedély száma 11903/1934 F. BML IV. 1406. F. Pécs város

Tanácsának iratai, a Műszaki ügyosztály iratai.

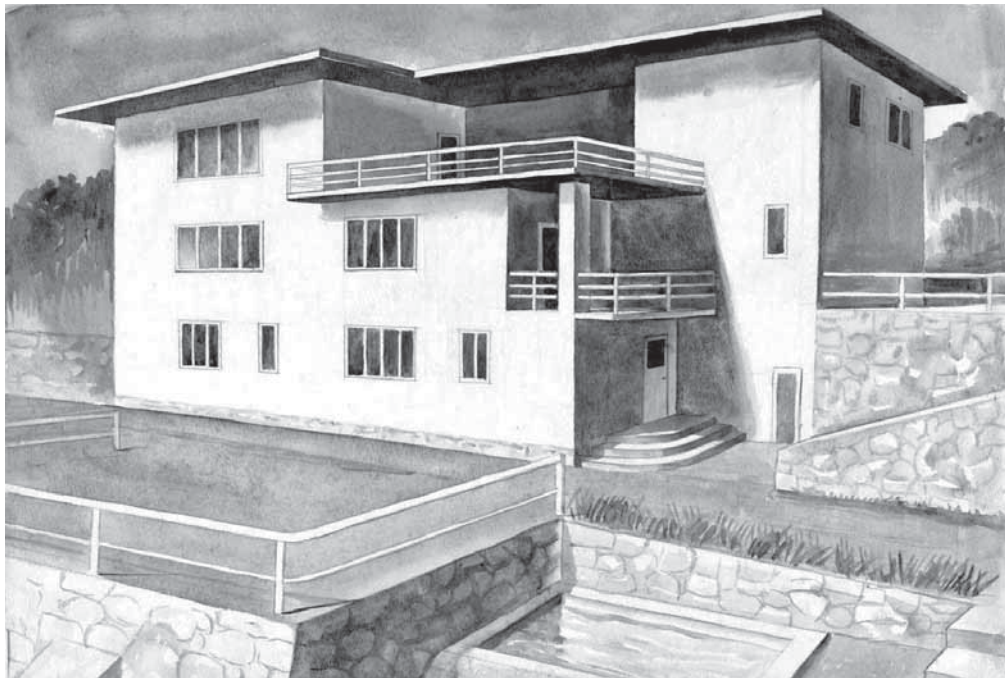
46 A lakhatási engedély dátuma 1934. július 18.

47 100496/1940 F és 103936/1940 F építési engedélyek, 85878/1941 F használatba vételi engedély. BML IV. 1406. F. Pécs város Tanácsának iratai. A terveken Lovrics József képesített kőművesmester és építési vállalata szerepel felelős kivitelezőként. Tervező nincs jelölve.

48 A nyaraló jó ideje üresen áll, és erősen romlásnak indult.



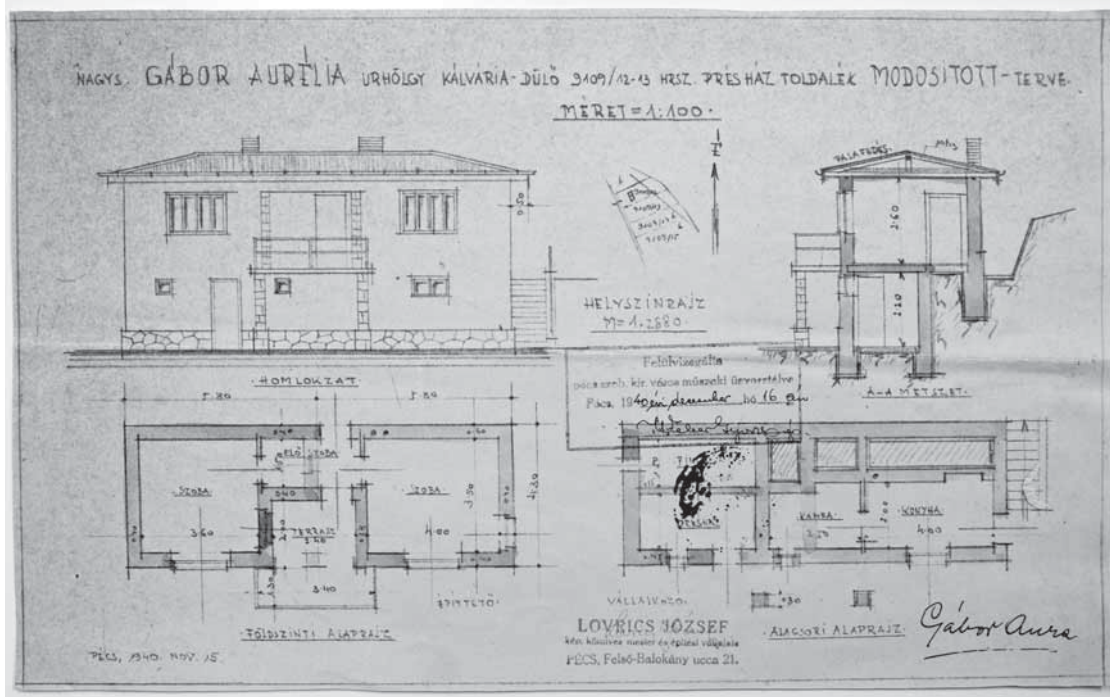
25. A nyaraló bővítése íves tömeggel, Gábor Jenő vázlatfüzete. Kosári Aurél gyűjteménye



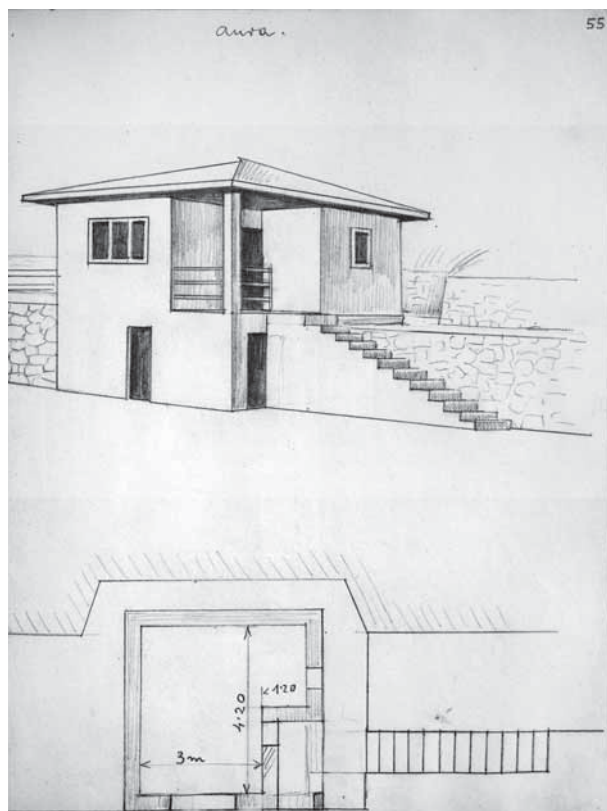
26. A nyaraló L alakú bővítéssel, Gábor Jenő vázlatfüzete. Kosári Aurél gyűjteménye



27. Levelezőlap a Kálvária-dűlőről, 1936 körül, B. J. kiadása, Pécs. Magántulajdon



28. Gábor Aurélia nyaralójának bővítési terve, 1940, Baranya Megyei Levéltár, IV. 1406 F. 11903/1934.



29. Gábor Aurélia nyaralójának távlati képe
Gábor Jenő vázlatfüzete. Kosári Aurél gyűjteménye

lakó ismerősök, művész barátok jelenléte is befolyásolhatta.⁴⁹ Forbát éppen 1934-ben költözött kissé lejjebb, az apja szőlőjének aljában álló régi nyaraló emeletére, hogy ott megnyissa építészirodáját. Stefán Henrik is a közelben lakott albérletben. A Kálvária-dűlő 6. számú telek pedig Weininger Margit tulajdonában volt, akinek testvére, Andor a weimari és dessau Bauhaus jeles művésze, zenésze és szórakoztató figurája volt. Szépen hangzik, hogy „amolyan pécsi bauhausos kolónia” jöhetett volna létre a hegyoldalban, de ennek akkor már nem volt reális esélye. Stefán 1923-ban próbálkozott a Bauhaus mintájára „produktív műhelyt” létrehozni, mely Gropius programja alapján vezetett volna vissza a

49 „E telek keleti szomszédságában, a Pálos dűlőben két év múlva Forbát tervezte a »fecskefészek«-ként is emlegetett Kerpner nyaralót, s a Gábor nyaraló mellett Weininger Margit, Andor testvére is vett telket. Közeliükben lakott albérletben ekkor Stefán Henrik is, tehát amolyan pécsi Bauhausos kolónia alakulhatott volna ki ehelyütt. Az egymásra utaltság és lehetőség az együttműködésre, egy pécsi mini



30. Családi kép Gábor Aurélia nyaralójának erkélyén, 1946
Balról jobbra: Szamohil István, a mellette álló Mária édesapja, Gábor Artemisz, Gábor Aurélia, előttük pedig Gábor Jenő édesanyja ül. Magángyűjtemény

művészeket az iparhoz, de tervét hamar fel kellett adja, nem tudott megélni ebből.⁵⁰ A harmincas években már főként freskófestéssel foglalkozott, és gyakori költözködésük miatt alig volt jelen Pécs kulturális életében. Weininger Andor ritkán látogatott haza, a Bauhaust elhagyva Berlinbe, később Hollandiába költözött. Molnár Farkas időről időre megjelent Pécssett rokonlátogatásban, de pályája alapvetően a fővároshoz kötötte. Egy másik művészeti ág, a zene viszont összekötötte a Kálvária-dűlő nyaralóit. Gábor Jenő felesége és Weininger Margit zongoratanárok voltak, utóbbi koncerteken is fellépett. Gábor Artemisz, Jenő unokahúga⁵¹ pedig énekelni tanult, később ismert szoprán operaénekes-nő lett (30. kép). A három modernnek nevezhető nyaralóépület is kevés ahhoz, hogy mintatelepről beszélhessünk, de kétségtelen, hogy a műemléki védeltséget élvező Kerpner-ház árnyékában meghúzódó és gyorsan romló két Gábor-épület is megőrzésre érdemes, mint Pécs építészet- és művelődéstörténetének jelentős emléke.

Ferkai András DSc
építész, építészettörténész
a Moholy-Nagy Művészeti Egyetem professor emeritusa
ferkai@mome.hu

mintatelep lehetősége villanhatott fel a Gábor villa építésekor, e terület kiszemelésénél.” MENDŐL 2010 (Id. 4. j.) 101.

50 N. n.: Produktív művészek műhelye. *Pécsi Lapok*, 2. 1923. 74. sz. 5.

51 Gábor Artemisz, a festő János nevű öccsének leánya 1936-ban született.

Who designed the summer house in Pécs for the painter Jenő Gábor?

Jenő Gábor, a painter from Pécs, had a summer house built for his family on the side of the Mecsek mountains in 1934. As an art teacher and a progressive artist, he knew the young local artists who had left their home city in the early 1920s to join the Bauhaus in Weimar (Marcel Breuer and Farkas Molnár), as well as Alfréd (Fred) Forbát, likewise from Pécs, who had worked in Walter Gropius's architecture office. It is therefore not unreasonable to assume that he asked for their help in designing his small summer house. In the earlier literature, Molnár is posited as the designer of the house, based on style criticism, although there are also data suggesting Forbát's collaboration. Due to the lack of plans, the first scholar to deal with this building, Zsuzsanna Mendöl, was unable to take a clear standpoint on the matter. In my paper, I present the planning permission drawing that was subsequently found in the archives, but which offers no help with attribution, as it bears only the signature of the contractor. Recently, however, a letter from Farkas Molnár came to light, to which was attached a drawing that clearly shows Jenő Gábor's summer house, although in certain details it differs from the finished building. A comparison between the spectacularly modern cube-house design and the building that was ultimately constructed may help us to interpret a comment in Forbát's memoirs, in which he says he helped to "improve" Gábor's little house. It was possibly Forbát's collaboration that resulted in the addition of a cornice to the building, and the use of more traditional shuttered windows in place of the large corner windows.

The question of authorship is further complicated by Jenő Gábor's sketchbooks (which have survived in private hands), in which he made dozens of drawings for his future summer

house. The sketches, presumably made between 1932 and 1934, start off as naive attempts but become increasingly accomplished technical drawings and visualisations, showing how the painter, whose interest in buildings had previously been as themes for his art, gradually "learnt" modern architecture. His diary reveals how deeply he was influenced by the 1931 Bauausstellung in Berlin, while he also naturally kept abreast of the works produced by his architect friends from Pécs. The buildings Gábor imagined were diverse not only in size and arrangement, but also in style. In some drawings, he even proposed the idea of a "growing house", in which the little cube-house can be discovered at the "core" of villas featuring more complex floorplans. This episode highlights the fact that determining authorship in architecture is more difficult than in other branches of art, not only because more than one architect may make contributions to the design, but also because the client is sometimes more than a passive bystander in the process. The client may play a substantial role not only in selecting the architect and inspecting the work, but also in choosing between possible alternatives and in working out compromises. This involvement may increase when the client is an artist, whose active participation in the collaborative effort may not necessarily move in the direction of breaking moulds, but can often lead towards more practical, enduring solutions.

*András Ferkai DSc
architect, architecture historian,
emeritus professor of Moholy-Nagy University of Art and Design
ferkai@mome.hu*

TÁRGYSZAVAK

modern építészet, nyaraló, épületattribution, építéstörténet, Molnár Farkas, Gábor Jenő, Forbát Alfréd

KEYWORDS

modern architecture, summer house, building attribution, building history, Farkas Molnár, Jenő Gábor, Fred Forbát

Perenyei Monika

Las Meninas-metamorfozisosok

Picasso kalandozása festészet és film között

Teremtő aktusok

Picasso kései művei eleinte tűrhetetlenek voltak. Az 1950-es évektől készült képei – köztük a Velázquezzel és Manet-val felelő parafrázisok sokasága – az 1980-as évek végéig a művészettörténet-írás perifériáján léteztek (1. kép). Dacolva a személyét övező kultusszal, Picasso háború utáni festészetéről elmarasztalóan nyilatkoztak az olyan, végtelenül különböző művészet-felfogás hívei is, mint például Clement Greenberg és Dick Higgins. Úgy tűnik, mind a tiszta művészet szentségét őrzők korifeusa, mind az intermédiá határjáró prófétája meglepő módon egyvalamiben egyetértett (volna): az ünnepelt spanyol mester háború utáni képtermése, amely elválaszthatatlan magánélete alakulásától, irritálta ízlésüket. Az önelemző festészet mércéjével ítélő Greenberg könyörtelenül hanyatlónak minősítette Picasso művészetét, aki félreismerhetetlenül sajátos, allegorikus festészeti nyelvezetének kimunkálásával már jó ideje „letért a modern művészet főútvonaláról”.¹ Higgins pedig, a következő nemzedék élharcosaként és fluxusművészként a „festett ornamenteket” előállító Picasso burzsoá maradiságával kontrasztba állítva domborította ki Marcel Duchamp *ready made*-jeinek vonzerejét *Intermedia* című írásában (1965).² Eszerint a médiumok közti térben, úgy is, mint az élet és a művészet közötti járatlan terepen megjelenő, vagyis intermedialis *ready made* faszcinálja a néző képzeletét, a befogadói aktivitás pedig politikai energiával bír: az alkotó és a néző közti határokat, vagyis a művészeti színteret átrendező hatása lehet.

Esszéjében Higgins a festészet- és a színháztörténet modellszerű felvázolásával indítja gondolatmenetét, majd érvelésében felidézi a Dada, a futurizmus és a szürrealizmus képviselőinek avantgárd elhivatottságát, a művészet és az élet közti határok bomlasztására irányuló buzgalmát. Következtetése szerint az intermedialitás, amelyre példaként John Heartfield fotómontázs-technikáját hozza fel, „visszafordíthatatlan történelmi innováció”. Higgins alkotói krédójában Walter Benjamin és Marcel Duchamp kérdései visszhangzanak, a befogadót figyelemre méltató közösségi ethosz forradalmi és provokatív hangneme. Az *Intermedia* megjelenése előtt nyolc évvel, 1957 áprilisában a nyilatkozataival általában takarékos Duchamp előadást tartott Houstonban *Creative Act* címen, amelyben a néző szerepét hangsúlyozta az alkotófolyamatban. Érvelése szerint a művész kezéből kikerülő mű csak félig kész, mert annak mérvadó létezése a néző értelmezői hajlandóságának függvénye. Ha a mű az utókor nézőjének felkelti az érdeklődését, mert a benne rejlő kérdések még létezők, vagy a mélyen kódolt üzenetek megérintők, akkor a jelentésgazdagító interpretációval, a befogadó e hozzájárulásával a mű életre kel, és így teljesedik ki a teremtő aktus, a művészetet életben tartó együttes kreatív cselekvés. „A művész végső soron bármilyen hangosan hirdeti zsenialitását, meg kell várnia a néző ítéletét, hogy kijelentései társadalmi elfogadást nyerjenek, és az utókor a művészettörténet imakönyvébe helyezze őt. [...] Összegezve, a művész nem az egyetlen, aki a teremtő aktust véghez viszi: ugyanis a néző hozza létre a mű kapcsolatát a külvilággal, amennyiben a mű mélyebben fekvő tulajdonságait megfejtji és értelmezi,

* A tanulmány első két része megjelent: PERENYEI Monika: Creative Acts. Az udvarhölgyek megelevenítése Pablo Picasso és Thomas Struth munkáiban. *Korunk*, 2020. 7. sz. 11–18.

1 Clement GREENBERG: Picasso Since 1945. *Artforum*, 5. 1966. 31.

2 Dick HIGGINS–Hannah HIGGINS: Intermedia. *Leonardo*, 34. 2001. no. 1. 49–54.



1. **David Douglas Duncan:** *Picasso otthonában*. La Californie, 1950-es évek

és ezáltal létrehozza a maga hozzájárulását a teremtő folyamathoz. Ez a hozzájárulás még nyilvánvalóbb, amikor az utókor hozza meg a végleges ítéletét, elfelejtett műveket rehabilitálva.”³

A festészettel felhagyó Duchamp és a festés-rajzolás művelésében fáradhatatlan Picasso két külön világ,⁴ ugyanakkor a képrombolás, az örökül kapott tekintéllyel évdés mindkettőjük munkájában motivációforrás. Ezért is bizsergető egybeesés, hogy a hetvenhat éves Picasso figyelme éppen Duchamp houstoni előadásának évében, pontosan 1957 augusztusában egy, az utókor által fölülmulthatatlannak tartott festmény, Velázquez *Las Meninas* (*Az udvarhölgyek*) (1656) felé fordult, és öt hónapon keresztül kíméletlen újrafestésén dolgozott mint művész és mint a teremtő aktust bevégző befogadó egy személyben. A munka eredménye egy ötvennyolc darabból álló, méreteiben talán szertelen, helyenként hirtelen léptéket váltó festménysorozat, egy olyan parafrázisegyüttes, amelyet Picasso határozottan

egyben kívánt tartani, ezért céltudatosan be is biztosította múzeumi elhelyezését (2. kép). Már a hatvanas évek elején tudni lehetett, hogy a *Las Meninas*-variációknak az akkor újonnan alapított barcelonai Picasso Múzeum lesz az otthonuk.⁵

Műtermek, udvarhölgyek, gyerekek

Picasso Velázquez-parafrázisa (vagy mondhatunk *Las Meninas*-variációkat)⁶ számos megoldásában meghökentető. Mindenekelőtt a velázquezi látvány feldarabolásában, az alapvetően különféle (kép-, tükör-, ajtó- és ablak-) keretek egymásba illesztésével megszerkesztett Velázquez-kompozíció kisebb keretekre vágásában; a nagycsoportos ábrázolást egy vagy néhány szereplős beállításokra hasító, a festői modort hektikusan változtató „ráközelítésekben”. Aztán a 17. századi festmény síkja előtt „tátongó” mindenkori befogadói tér fölényes benépesítésében és megelevenítésében, vagy, hogy megelőlegezzük a filmes jelentéstartalmat: animálásában. A megelevenítés aktusa leginkább a képi variációk időrendben haladó, narratív összeolvasásával és az egyes szekvenciák, nevezetesen a „galambos képek” allegorikus olvasatával élhető át.

A baráti kör visszaemlékezéseiből is tudható, hogy Picasso esténként kivetítette műterme falára azokat a képeket, amelyek foglalkoztatták, de emellett a vendégek szórakoztatására és okulására is.⁷ Az *udvarhölgyek* kivetítésével nem mindennapi élmény keletkezhetett a cannes-i La Californie-ban, ahová Picasso 1955-ben költözött be Jacqueline Roque-kal (miután Françoise Gilot megbocsáthatatlanul elhagyta). 1961-ig élt ebben a cannes-i villában, amelyet számtalan fényképről ismerünk, hála baráti körének, fotográfusokat is vonzó hírnevének és szereplési vágyának. Ám az új otthon Pi-

3 Marcel DUCHAMP: *A teremtő aktus. Médiatörténeti Szöveggyűjtemény*. Szerk. PETERNÁK Miklós–SZEGEDY-MASZÁK Zoltán. Budapest, Magyar Képzőművészeti Egyetem, Intermédia Tanszék, 2011. 101. (Első megjelenés: *Létünk. Újvidék*, 15. 1985. 2. sz. 333–334.) Eredeti: Marcel DUCHAMP: *The Creative Act*. Előadás Houstonban, 1957 áprilisában. PURL <http://www.ubu.com/sound/duchamp.html>

4 Picasso érthetetlennek tartotta Duchamp-nak az ötvenes években, saját szakmai megítélésének lejtmenetével párhuzamosan elinduló felemelkedését. Ld. Rosalind E. KRAUSS: *Optical Unconscious*. Massachusetts, MIT, 1993. 202. „Helene Parmelin, ever willing, played the cat’s-paw to his mounting annoyance in the late ‘50s and throughout the 1960s at what he could only regard as the inexplicable ascendance of Marcel Duchamp.”

5 BRASSÁI: *Beszélgetések Picassóval*. Ford. RÉZ Ádám. Budapest, Corvina, 1968. 256, 259, 265.

6 A megnevezés és az egyes és a többes szám használatának bizonytalansága is jelzi e sorozatnak a mediális kategóriákon áthajló képlékenységet. A Barcelonai Picasso Múzeum (Museo Picasso de Barcelona) egyszerűen *Las Meninasként*, Picasso *Las Meninasaként* ír róla, én azonban jelen tanulmányban Velázquez 1656-ban festett *Las Meninas*ával együtt tárgyalom, ezért az érthetőség kedvéért megnevezésükben is megkülönböztetem őket. Velázquez festményére mint *Az Udvarhölgyekre* fogok hivatkozni, Picasso variációit pedig *Las Meninasként* említem. A teljes sorozat kronologikusan áttekinthető a barcelonai Picasso Múzeum blogján <http://www.blogmuseupicassobcn.org/2015/08/the-chronology-of-las-meninas-of-picasso/?lang=en>

7 „In Voyage en Picasso, Helene Parmelin tells about projecting slides on the studio walls at night, particularly Poussin’s Massacre of the Innocents.” KRAUSS 1993 (ld. 4. j.) 239.



2. **Pablo Picasso:** *Las Meninas*. Cannes, 1957. augusztus 17.
Olaj, vászon, 194 × 260 cm
Barcelona, Museu Picasso, ltsz. MPB 70.433 (fotó: Gasull Fotografia)

cassóra tett hatását, értelemszerűen, saját képei őrzik. Egy 1956-ban készült műteremfestményén a Califormie késő gótikus formavilágú, szakrális tereket idéző ablakai uralják a képsíkot (3. kép). A jobb oldali ablakon a mediterrán flórára nyílik panoráma, a csúcsíves ablak pálmafák képét keretezi, déli napsütésben. A középső ablak csukva van, sötét, szinte teljesen kizárja a napsütést, rajta csak egyetlen nyílás világos, azon hatol be némi fehér fény. Az ablak harmadik variációján maga a nyílászáró szerkezet feketéllik, ellenfényben mutatkozik, ugyanakkor élesen látszik a fehér fény a spaletta (?) ugyancsak csepp alakú résein át. Hányféle összefüggésben nyilvánult már meg ez a vizuális morféma, a „csepp alak” Picasso vizuális nyelvezetében! Itt gyanút fogunk. Ez a cseppformákkal űzött pozitív–negatív formajáték, a fehér és a fekete grafikai elemek komplementer elhelyezése, vagyis a figure/ground viszonylat felborításának Picasso által szüntelen űzött, kedvelt fogása itt az

ablak ábrázolásának variációit jeleníti meg, amelyek összeolvasva a fényviszonyok illanó változékonyságát képesek érzékeltetni. A mozgalmas fényjátékot, illetve az ablakformák és képkeretek azonosítását szemléltető festői kísérlet képez hátteret a műteremben megjelenített életképnek: egy fehérségével figyelmünket megragadó üres vászon az állványon, befejezett, vagy talán inkább abbahagyott festmények, hintaszék és egy marokkói parázstartó üst cifra összhatást adó látványa, vagy inkább montázsa. A középre helyezett üres vászon erősen asszociatív, a cizellált marokkói dísz tárgy ugyancsak. Az ábrázolás festett regiszterében összeér a naplőhűség és a képzelet, a felsorakoztatott tárgyak nem egyszerűen Picasso műtermének tartozékai, hanem utalásokat hordozó festői jelek, amelyek Courbet-t és Matisse-t idézik meg. Az egymás mellé rendelés mint utalásrendszer tér-idő határokat nyit meg, és ezt belátva újra az ablakokon játszó fény lesz érdekes. Talán nem is



3. **Pablo Picasso:** *L'Atelier de la Californie*, 1956
Olaj, vászon, 114 × 146 cm
Párizs, Musée National Picasso, ltsz. MP211
(fotó: Musée National Picasso)

egy napszak, a délutáni szieszta idején különféle állású – nyitott, csukott és ritkásan leeresztett – spaletták ábrázolása, hanem különböző napszakokat érzékeltető ablaknyílások egymás mellé rendelésének időtartamot teremtő, mert érzelmek emlékképeit keltő vizuális leleménye ez. Nagyvonalúnak látszó képi jelek, pedig vélhetően – hiszen a szekvenciális képalkotó módszer ismeretében nagyon is gondolhatjuk ezt – vázlatokon, pontosabban a festés folyamata során keletkező és az átfestéssel minduntalan megsemmisülő rétegekben zajló kísérletezés képi eredményei ezek. Elidőzve e vizuális jelek összeolvasásán, egyszerre csak érezni véljük, ahogy a napfény átvonul a szobán úgy déltől alkonyig. Éjszaka és nappal, tegnap és ma, éberlét és éber-álmom: Picasso vizuális művészetének az ellentétes minőségeket, vagy egymást kizáró jelenségeket egyszerre megjeleníteni képes hatékonysága ez. A montázs-eljárás Picasso vizuális kifejezőrendszerében mintha lélektani mélységek-ből, közvetlenül a tudat-előtti rétegekből bukkanna fel.⁸

8 „Mérei Ferenc pszichológus egyértelműen mélylélektani kontextusban vizsgálja a montázs jelenségét: egyfelől a tudatműködés reprezentációs funkciójaként, másfelől a művészek tudatosan használt ábrázoló eszközeként beszél róla.” In: PERENYEI Monika: A titkos nyelv. Képek és jegyzetek a hetvenes évek „kreatív” fotóhasználatainak mélylélektani aspektusaihoz. *Ars Hungarica*, 43. 2017: 493–494. „Létezik a valóságnak egy olyan tartománya – a tudatos kontroll nélkül, legfeljebb laza kontrollal folyó képzetáramlás –, amelyben a történések a montázs elvét követik. Ilyen az álmomnak, az elengedett fantáziának, az éber álmomnak a képalkotása. [...] az intrapszichikus építkezés modelljét tekintem a montázs elhatároló specifikumának

Időrendben e műteremfestmény után támad fel Picassóban *Az udvarhölgyek* feldolgozásának ötlete, és erősödik benne a műteremképek örök modelljét elemző elhatározás, amelyet Braque évek óta alakuló, rétegzettségükben hiteles műteremfestményeinek kihívó létezése is fokozhatott.⁹ És akkor most képzeljük el nagy méretben, talán életnagyságban a Velázquez által festett *Az udvarhölgyek*et kivetítve: műterem a műteremben, vagy inkább műtermek egymásba ékelődése. Tény, hogy Picasso a cannes-i stúdiójában részeire szedi, „szételemzi” a műteremképek leghíresebbikét, a spanyol király festőjének ugyancsak képekkel (másolatokkal, festészettörténeti referenciákkal) kirakott stúdióját, annak életnagyságú, háromszáz éves ábrázolását. Hogy Picasso a műteremképek legfőbb modelljéhez, Velázquez festményéhez fordult, abban azonban nemcsak a Californie varázsa és a csendesen dolgozó barátok műteremképeinek kihívása, hanem makacs parafrázisfüggősége, a rombolva alkotás indulata és a művészettörténeti láncba illeszkedés becsvágya is motiválhatta. Elérkezett az idő, hogy modellje a műteremképek legismertebbje, *Az udvarhölgyek* legyen. (4. kép)

Pusztítás és teremtés dinamikája, az öröklött tekintély kihívása: kevés olyan táblakép van, amely annyira kikényszerítené a befogadói jelenlétet, mint *Az udvarhölgyek*, amelynek eleven hatása a mindenkori néző tekintetének függvénye, sőt a befogadóval azonos léptékű Velázquez-festményt a testében is megérintett néző jelenléte hozza igazán működésbe.¹⁰ A *Las Meninas*-variációkban Picasso tulajdonképpen „darabokra szedi” Velázqueznek, IV. Fülöp spanyol király udvari festőjének műremekét, vagy éppenséggel egész műtermét. Sőt tovább megy: kiegészíti azt. Visszatérve a gondolatmenet elején megpendített kérdéshez, a Velázquez-festmény előtti befogadói tér megelevenítéséhez: Picasso, mint egy személyben *Az Udvarhölgyek* előtti néző, és a képet felemésztve befogadó alkotó saját műteremvillájának egy bizonyos szegletét ábrázoló képsorát is beilleszti a Velázquez-kompozíció variálásával gyarapodó képszekvenciák közé (5. kép). Ugyanis az öt

a művészi reprezentálás fogalomkörében. In: *Montázs*. Szerk. HORÁNYI Özséb. Budapest, Tömegkommunikációs Kutatóközpont, 1977. 82–84.

9 Julian BARNES: *Braque. The Heart of Painting*. In: Julian BARNES: *Keeping an Eye Open. Essays on Art*. London, Jonathan Cape, 2015. 193–206.

10 Kivéve talán csak a keletkezése idején kimondottan sokkoló *Avignoni kisasszonyok* (1907), amely ironikus módon évtizedekkel később az absztrakt festészet narratívájának nyitóképe lett, holott a fiatal Picassó szándéka szerint „ördögűző”, mágikus hatású képnek készült.



4. **Diego Velázquez:** *Az udvarhölgyek (Las Meninas)*, 1656. Olaj, vászon, 320,5 x 281,5 cm
 Madrid, Museo Nacional del Prado, Itsz. P001174 (fotó: Museo Nacional del Prado)

hónapig tartó, pontosan datált munka során Picasso a műterméből nyíló kilátást is megörökítette egy kilenc, majd egy három festményből álló képegységben. A villa loggiájára telepített galambdúcról készült kilenc festmény úgy számszerűleg és méretében, mint fázis-szerű ismétléseiben figyelemre méltó részét képezi a *Las Meninas*-variációknak. Létezésüket, a három kicsi

pálmafás tájrészlettel, valamint a sorozatot mintegy lezáró portréval együtt (Jacqueline) nem ignorálnám. Akkor sem, ha a *Las Meninas*-variációk értelmezői jobbra kikerülik ezt a kérdést, és eleve csak negyvenvalahány (sic!), vagy negyvennégy képet vesznek számításba az interpretáció során.¹¹ Talán mert ezek a rendhagyó műteremképek a maguk szembeötlő elkülönülésében

¹¹ Rudolf Arnheim negyvenvalahány (sic!) képről ír (in: Rudolf ARNHEIM: *The Genesis of a Painting. Picasso's Guernica*. Berkeley–Los Angeles–London, University of California Press, 1962. 14), és tanítványa Susan

Grace Galassi, aki Picasso kései parafrázisairól írta disszertációját, ugyancsak negyvennégy képet vesz számításba a *Las Meninas*-variációk értelmezésében. „In Velázquez's cynical representation of his



5. **David Douglas Duncan:** *Picasso otthonában.* La Californie, 1950-es évek

inkább elkalandozó futamoknak tűnnek a nyilvánvalóan *Las Meninas*-tematikus szekvenciák között. Pedig a gátlástalan beavatkozás a régi festmény karaktereihez kötődő variánsok sajátja is: megesk, hogy a velázquezi csoportokat szétszedő és átfestő Picasso az Infanta kíséretét saját háza népének tagjaival helyettesíti be.

profession, Picasso may also have found echoes of his own sense of alienation, of the «unresolved relation of the artist and the world in which he must live». Like the bull, *Las Meninas* itself can be seen as a symbol of Spain's enduring power, and of art's triumph above life." Susan Grace GALASSI: *The Arnheim Connection. „Guernica” and „Las Meninas”.* *The Journal of Aesthetic Education*, 27. 1993. no. 4. (Special Issue: Essays in Honor of Rudolf Arnheim), 45–56.

- 12 Picasso: „A gondolataim mozgása jobban érdekel, mint a gondolat maga.” In: KRAUSS 1993 (ld. 4. j.) 240. „In Picasso's view, his life's work seems to have a *time dimension* that is not a biographical but

A vizuális jelelésben (mint például a legyezővel üzenésben) jártas délspanyol lélek odáig megy, hogy a 17. századi királyi udvar békésen szunyókáló, természetes nápolyi masztiffját lecseréli Lumpra, nyughatatlan tacsckójára. Ám komolyan véve, ami komolyan veendő, vagyis a képek sorrendjét megőrző és figyelmünkbe ajánló alkotói szándékot, amely mindenekelőtt a gondolati mozgás dokumentációja,¹² a *Las Meninas*-variációkat filmszerűen végignézve egy narratívát kapunk. Mintha egy határozott filmes vágással (*counter-shot*) *Az Udvarhölgyek* képi terébe, pontosabban az Infanta helyébe kerülnénk, és az ő nézőpontjából néznénk ki, és néznénk szét Picasso műtermében: kedvenceinek, a galamboknak és gyerekeinek – hiszen lánya, Paloma – világában járunk, és a loggia boltíve alatt a kéklő tengerparti panoráma tárul fel. Merész állítással: lányok, palomák tekintetváltása, vagy szelídebben szólva, képi és e világi szereplők időkorlátokon és a diegetikus kereteken ki-be járkáló (képzeleti) mozgása eleveníti meg *Az Udvarhölgyek* előtti, szüntelen a nézőjére váró teret.

Thomas Struth, a Düsseldorf-i Iskola fotográfusa a kilencvenes évektől készülő ún. múzeumfotográfiái révén 2004-ben meghívást kapott a Pradótól, és a madridi múzeum termeiben készült, a festészeti hagyományt a fotográfusi képalkotással összefűző, és egyszersmind ütköztető munkáival ő is gyarapította a Velázquez-parafrazisokat (6. kép). Struth e fotográfiái olyan *kép a képben* kompozíciók, amelyekben a múzeumi látogatók is hangsúlyos szerepbe kerülnek: nézésükkel, a festményekkel kialakított különféle viszonyaikban, a régi kompozíciók figurális elrendezésére sok esetben rímelő, önkéntelenül felvett testhelyzetükkel, vagy spontán csoportosulásokkal tulajdonképpen közvetítenek a régi festmények világa és a jelen között. Struth fotográfikus múzeumképein ahogy megelevenedni látszanak a régi festményeket benépesítő karakterek, annyira képpe válnak a társaságukban időző múzeumi látogatók. A befogadás varázslata Struth képein kölcsönös: a nagy méretű tableau-fotográfiákon a jelen és a múlt világa átjár egymásba, a festészet és a fotográfia médiuma permeábilis. Természetesen Velázquez több festménye

an essential aspect of the work itself – not a development either, but rather a stationary flux of transformations. This attitude has influenced the work itself more tangibly at his advanced age. A recent series of *some forty paintings*, for example, on Velázquez' picture *Las Meninas* represents *variations on a theme rather than a set of separate works on the same subject* or a string of preparatory sketches. [...] If it is true that Picasso creates states rather than objects, his concern with preserving the exact sequence of his works becomes understandable." In: ARNHEIM 1962 (ld. 11. j.) 14. Kiemelések tőlem – P. M.



6. **Thomas Struth:** Museo del Prado 7. Madrid, 2005 (fotó © Thomas Struth)

is szerepel Struth madridi múzeumképein, amelyeket – elmondása szerint – harmincnegyesen, 1992-ben látott először in situ a Pradóban. Az *Udvarhölgyekkel* való találkozás első benyomása megmaradt emlékezetében. „Hihetetlen – gondolta akkor Struth –, hiszen ez egy családportré, amely tényleg elbíri az értelmezés kettős játékát!”¹³ Persze a felismerésben az is közrejátszhatott, hogy ebben az időben ő maga családkepek készítésével is foglalkozott az 1990-ben elkezdett múzeumfotográfiák mellett, és ez percepcióját nagyon is befolyásolhatta. Az *Udvarhölgyeket* befoglaló Struth-képeken, vagyis a Pradóban 2004-ben készült fotográfiákon az Infanta előtti teret múzeumi látogatók népesítik be. A számos expozíció közül kidolgozásra kiválasztott felvételeken, a felnagyított fotográfikus táblaképeken a festmény-

hez zárandókló iskolás gyerekek és egyenruhás spanyol lánykák csoportja kerül hangsúlyos szerepbe. A vélhetően múzeumpedagógiai foglalkozás keretében érkező, az életnagyságú festmény előtt jelen lévő tanulók kapcsolatba kerülnek Velázquez figuráival, foglalkoznak az Infantával és udvari kíséretével, és persze egymással. Az *Udvarhölgyek* előtt, Struth keretezésében, jobbra gyerekek nézelődnek, jegyzetelnek, fecsegnek. A hangsúly az ő viselkedésükön van, amit az alkotó azzal is nyilvánvalóvá tesz, hogy Velázquez festményének felső harmadát, a festményen ábrázolt képek keretének fenti vízszintjét és a hatalmas mennyezetet nem komponálja bele a festményt befoglaló fotográfikus képbe. Így mindkét mester, Velázquez (1656) és Struth (2004) leginkább a gyerekekre figyel, átívelve közel háromszázötven évet.

13 URL <https://www.alejandradeargos.com/index.php/en/all-articles/21-guests-with-art/421-thomas-struth-interview> (letöltve: 2020. 04. 25.) „I saw Las Meninas for the first time when I started with the museum pictures, back in 1992. I remember I walked through the mu-

seum and I came to this room and looked on the left and I thought, »I can't believe this«, it's an amazing picture because it's a family portrait, it's got this double reflection of consciousness.”



7. **Pablo Picasso:** *A galambok* (*Las Meninas*-sorozat része). Cannes, 1957. szeptember 6. Olaj, vászon, 100 × 81 cm
Barcelona, Museu Picasso, ltsz. MPB 70.450
(fotó: Gasull Fotografia)



8. **Pablo Picasso:** *A galambok* (*Las Meninas*-sorozat része). Cannes, 1957. szeptember 6. Olaj, vászon, 100 × 80 cm
Barcelona, Museu Picasso, ltsz. MPB 70.451
(fotó: Gasull Fotografia)

A gyerek leginkább örömforrás, mondta Mérei Ferenc, a gyermekléktan mestere; szüntelenül tanulni lehet tőle, és csodálkozni a szabályrendszerekkel még nem blokkolt felfogásán, a jelenségeket kreatívan értelmező észjárásán.

Elképzelésemben Picasso galambdúcos loggia-képei és a pálmafás tájrészletek (7–10. kép) nem egyszerűen a keletkezésük ideje okán részei a *Las Meninas*-parafrazissorozatnak, hanem maguk is műteremképek; ugyanannyira a *Las Meninas*-variációk alkotóelemei, mint az *Infantán* és kíséretén elidéző festett *karikatúrák*. Így együtt alkotják *Az udvarhölgyek* parafrázisát, amely legyezőszerűen kibomló képsorokban keletkezett, és létezik. Hajlok rá, hogy Picasso galambdúcos loggia-képeit egyfelől műterme vizuális reprezentációjának tekintsem, melyek egyébként vonalstruktú-

rájukban és a képi háttér kinyitásban tükrözik Velázquez festményének diagramját, ugyanakkor lánya, az 1957-ben nyolcéves Paloma allegorikus ábrázolását is lássam benne. A Velázquez műtermében ábrázolt *Infanta*, akárhogy is nézzük (lehet oda éppen belépő, vagy ott kíséretével jelen lévő, mert éppen modellt álló kis hercegnő), egy, a festmény középpontjába helyezett kislány, aki a képből szuggesztíven kinézve a mindenkori néző tekintetét keresi, mondhatni, játszótársakat. Őket megtalálhatja a 20. századi spanyol festő, Picasso „udvarában”, a palomák világában, vagy a Pradóban, a múzeumpedagógiai foglalkozások részvevői között, Thomas Struth fotografusi keretezésében. Picasso a *Las Meninas*-variációk átdolgozásának közel fél évében belehelyezkedett, kedvére való módon, egy másik művész szerepébe és festményébe.¹⁴ És hogy a

¹⁴ Élie Faure, a Jean-Luc Godard *Bolond Pierrot* című filmjének (1965) nyitó képsoraiban is megidézett mesélő művészettörténész köl-

tői értelmezésében Velázquez, aki ötvenévesen felhagyott az egyértelmű dolgok festésével, mindennél jobban lányait szerette, és



9. **Pablo Picasso:** *A galambok* (*Las Meninas*-sorozat része). Cannes, 1957. szeptember 11. Olaj, vászon, 129,5 × 96,5 cm
Barcelona, Museu Picasso, ltsz. MPB 70.455
(fotó: Gasull Fotográfia)



10. **Pablo Picasso:** *A galambok* (*Las Meninas*-sorozat része). Cannes, 1957. szeptember 12. Olaj, vászon, 144 × 113 cm
Barcelona, Museu Picasso, ltsz. MPB 70.458
(fotó: Gasull Fotográfia)

képek láncolatát „szövő”,¹⁵ az egymástól időben távoli alkotások formái kapcsolódására érzékeny vizuális művészeknek ez az élénk, meglevenítő fantáziája mennyire valóságos, azt a régi képek iránt ugyancsak mélyen érző fotográfus, Struth megnyilatkozása is elárulja. „Nagyszerű lenne, ha képesek lennénk belépni egy képbe, és kinézni onnan a nézők szemébe!”¹⁶ – mondja egy interjúban, és egy másikban múzeumfotográfiai kapcsán így nyilatkozik: „Múzeumi munkám során az általam kiválasztott festményekhez sajátos módon, a festmények előtti, és azokkal összhangba

kerülő látogatók csoportjainak a lefényképezésével akartam kapcsolódni. Olyan ez kicsit, mint egy fel-támasztási kísérlet: sejtetni a nézőkkel, hogy ezek a képek nem mesterműveknek készültek. A művészek mindennapi életük részeként készítették, és nem voltak még azok a híres műtárgyak, mint aminek ma ismerjük őket. Szerettem volna, hogy mai munkáknak tűnjenek. Az izgalmas kérdés az, hogy a képek miért beszélnek hozzánk? Miért akarjuk látni őket? Mert a szerelem, a vágy, a gyönyör és más összetett érzelmi minőség sűrített információjával készültek, és őrzik

ez az Infanta rózsaszínekben aranyolt kidolgozásán is érződik. Csak ő üde ebben az inkvizíciótól és ármánytól beárnyékolt, magukat a nyomorultakkal szórakoztató dekadens királyi udvarban. Ld. az 1921-es angol kiadás 128. oldalán: PURL <https://archive.org/details/historyofarto4fauruoft/page/128/mode/2up?q=las+meninas>

15 Emlékezzünk Velázquez ugyancsak képek láncolatát megjelenítő festményére, ahol Arakhné és Athéné vetélkedését a kép a képben

kompozíciók keresztül szövönők jelenetében ágyazva ábrázolja (*Las Hilanderas*, 1655). A szövés a művészet, ezen belül is a képi gondolkodás allegóriájaként érthető.

16 „It would be great to be able to be in the picture, and to look out of it into the face of the observers.” Videóinterjú Thomas Struth-tal. URL <https://www.youtube.com/watch?v=yoOP6DSY3O4> (letöltve: 2020. 11. 04.)



11. **Pablo Picasso:** *Las Meninas (Infanta Margarita María)*. Cannes, 1957. augusztus 20. Olaj, vászon, 100 × 81 cm
Barcelona, Museu Picasso, ltsz. MPB 70.434
(fotó: Gasull Fotografia)



12. **Pablo Picasso:** *Las Meninas (María Agustina Sarmiento)*. Cannes, 1957. augusztus 20. és 26. Olaj, kréta, vászon, 45,9 × 38 cm
Barcelona, Museu Picasso, ltsz. MPB 70.435
(fotó: Gasull Fotografia)

ezt? Vagy talán a bennük tárgyiasult mesterségbeli tudás miatt? Ezek mind rezonálnak bennünk a szemlélésük alatt, ami egy játékos folyamat, ám ami ezt a játékot elronthatja, az a túlzott tisztelet. Ha túl sok tisztelet van bennünk, nem tudunk játszani, mert elbátortalanodunk, és passzívvá válunk. Úgy érzem, az emberek túl sok tisztelettel járnak múzeumba. Nem igazán tudják, hogy mi mindenre gondolhatnak.¹⁷

Nos, Picassónak nem voltak értelmezői gátlásai Velázquez festményével szemben, amellyel nem először foglalkozott ennyire intenzíven. Az *udvarhölgyek* hatása mind az 1907-es *Avignoni kisasszonyok*, mind az 1939-es *Guernica* szerkezetében ott kísért.¹⁸ Egyfelől a kép és

nézője közti konfrontációt kikényszerítő, mert a képi szereplők egymás közti interakcióját minimalizáló, és inkább a néző felé forduló, így a nézővel kapcsolatot kereső figurák kompozíciós megoldásában, másfelől a képi dinamikát létrehozó, a statikus és a mozgásos jelenségek közti átmeneteket érzékeltető technikai fogásokban. E kései *Las Meninas*-variációkban (11–12. kép) azonban Picasso nem Velázquez képi eredményeit viszi tovább, inkább az *udvarhölgyek* hatásmechanizmusára koncentrálna. Vehemensen szétszedi, majd a kilenc galambdúcós loggia-képpel kiegészíti, sőt *kikerekíti* Velázquez tableau-ját. A versengő Picasso kivont ecsettel áll szembe Veláquezzel, közvetlenül őt szólítja meg,

17 Interview with Thomas Struth by Elena Cué https://www.huffingtonpost.com/elena-cue/interview-with-thomas-str_b_7869912.html 07. 25. 2015. A fordítás első közlése: PERENYEI MONIKA: *A Megtartó tekintet. Thomas Struth Múzeum fotográfái és a fotografikus táblakép*. Doktori disszertáció. Budapest, ELTE BTK, 2017, 134.

18 „In Las Meninas the figures are compressed together but do not inter-

act with each other; no two exchange glance.” In: GALASSI 1993 (*Id. 11. j.*). Susan Galassi ugyanezt a *Las Meninas*ra jellemző kompozíciós elvet hangsúlyozza a *Guernica* című festményen. Leo Steinberg ezt a performatív, a nézőt aktivizáló, a kép terébe erőteljesen bevonó kompozíciós fogást a *Las Meninas* esetében hangsúlyozza, és ez az a festői fogás, amelyet Picasso az *Avignoni kisasszonyok* esetében radikalizál. „In the *Demoiselles* painting this rule of traditional narrative



13. **Pablo Picasso:** *Las Meninas (Infanta Margarita María)*. Cannes, 1957. augusztus 27. Olaj, kréta, vászon, 33 × 24 cm
Barcelona, Museu Picasso, ltsz. 70.440
(fotó: Gasull Fotografia)

ahogy ezt a nagy méretű nyitóképen, *Az udvarhölgyek*-nek a vázlat után festett első, nagy méretű parafrázisán a képet vertikálisan uraló festő figurája sugallja. És innentől egy új játékszabály lép életbe: a 20. század spanyol festője, aki Franco-ellenes, a kommunista párt tagja, és a francia Riviérán él egy pazar villában, a királyi pár jelenlétét, Velázquez megbízóit leginkább ignorálja, ugyanis *Az udvarhölgyeken* ábrázolt és a különféle megfajtási kísérleteket ösztönző tükröt alig méltatja figyelemre.¹⁹ Most nem azt játszunk, hogy a Velázquez festményén megjelenített karakterek, a képből kinéző festő, az Infanta, egyik udvarhölgye és az udvari törpe, valamint a háttér ajtajában álló kamarás a néző sze-

art yields to an anti-narrative counter-principle: neighboring figures share neither a common space nor a common action, do not communicate or interact, but relate singly, directly, to the spectator." Leo



14. **Pablo Picasso:** *Las Meninas (Infanta Margarita María)*. Cannes, 1957. szeptember 6. Olaj, vászon, 46 × 38 cm
Barcelona, Museu Picasso, ltsz. MPB 70.449
(fotó: Gasull Fotografia)

mébe néz, és pillantásukat viszonzva beindul az 1656-ban megkonstruált szituáció (a „megörökített pillanat”) megfajtásának a játéka, magunkat valahová a tükrökben felseljő királyi pár mellé pozicionálva (13–14. kép). A Californie-ban, 1957 augusztusától zajló alkotói párbeszédben *Az udvarhölgyek* képi tere, és az abban ábrázolt cselekményt a szó szoros értelmében befogadó, mert azt felemészítő és újratereítő Picasso személyes tere egymásba ér; a 17. századi és a 20. századi spanyol festő életét benépesítő az ábrázolás regiszterében találkoznak. Picasso a hajdanán élt spanyol festő partnereként, egyenrangú vetélytársaként fog munkába: dialógusuk festett képkockákból álló, narratív szekvenciákban ölt alakot. „Meglátják, az én *Las Meninasom* az igazi”, hajtogatta látogatóinak, még a munka lázas időszakában. A háromszáz éve újra és újra működésbe

STEINBERG: The Philosophical Brothel. *October*, 44. 1988. Spring, 13.

19 Vö. George KUBLER: The „Mirror” in *Las Meninas*. *The Art Bulletin*, 67. 1985. June, 316.



15. **Pablo Picasso:** *Las Meninas*. Cannes, 1957. szeptember 17.
Olaj, vászon, 130 × 161,5 cm. Barcelona, Museu Picasso, ltsz. MPB 70.462 (fotó: Gasull Fotografia)

lépő, láthatatlan varázskör alakot ölt, és ezzel bezárul: az Infanta, ez a királyi baba a galambdúc-ábrázolásokban találja meg a világot kiegészítő játékeret, illetve Palomá(k)ban a partnerét. Egyszerre varázstalanító és mágikus cselekvés; kisajátító, ugyanakkor reprezentációelméletileg nyugtalanító. Az ötvennyolc képből álló *Las Meninas*-variációk olyan *meta-képet* alkotnak, amelyben kinematográfiai hatáselemekre, mozgókép-élmények nyomaira ismerünk.

Miféle fenomén?

Ha az életműre egy médiumok feletti érdeklődéssel, például a hajdanán készült celluloid filmek iránti nyi-

tottsággal tekintünk, kiderül, hogy mielőtt *Az udvarhölgyekhez* visszatért, az ötvenes években Picassónak hatásos filmes munkákban volt része. Nem csupán hagyta magát elbűvölni a mozi technológiai csodájától, mint fiatal korában a kubizmus formateremtő kísérleteinek hajnalán,²⁰ hanem filmes produkciónak tevékeny részvevője volt. Nyilvánvaló, hogy a filmrendezők és Picasso között kölcsönös volt az egymás munkája iránti érdeklődés. Megkockáztatható a feltevés, miszerint ez a gyümölcsöző, a filmiparban nagyon is díjazott²¹ együttműködés éreztette hatását Picasso festészetében is. Thomas Elsaesser nyomán haladva, aki már 1992-ben a történelmi-elemzői nézőpont elcsúsztatását javasolta,²² a következő bekezdésekben Picasso festészetét a film felől, a képeret kinyitása, fázisképek, időalapú ábrázolás, és a montázs jelenségei mentén vizsgáljuk,

20 *A Picasso and Braque Go to the Movie* (rend. Arne Glimcher, 2008) című film a kubizmusnak a moziélményből fakadó eredőit meggyőzően mutatja be.

21 A művészeti dokumentumfilm készítésben neves Paul Haesaert *Visit to Picasso* (1949) című filmjét az 1951-es BAFTA gálán a legjobb

dokumentumfilmre jelölték; *A félelem bére* című filmmel ismertté lett Henri-Georges Clouzot *Le Mystère Picasso* (1955) című filmje a zsűri különdíját hozta el az 1956-os Cannes-i Filmfesztiválon.

22 Idézi Steven Jacobs in: *Framing Pictures. Film and Visual Arts*. Edinburgh, Edinburgh University Press, 2012. 29.

és nem a megszokott módon a festészet hatását kutatva a moziban.

A „képromboló” Duchamp már a háború előtt sztárnak titulálta Picassót. S valóban, ma már a világhálón is elérhető fényképek között böngészve az a benyomásunk keletkezik, hogy az újabb és újabb műtermekben berendezkedő Picassóval együtt vonult „udvartartása” is, köztük a fotográfusok. Hogy csak néhány nevet említsünk: Brassaián kívül Robert Capa, az ugyancsak haditudósítóként induló David Douglas Duncan, majd a Picassóval fényrajzokat készítő Gjon Mili fotografusi életművének is népszerű fejezetét alkotják a Picassót otthonában, műveitől és családtagjaitól körülvéve bemutató sorozatok.²³ Ugyancsak a legendagyártás eszközeinek mutatkoznak Picasso filmes szereplései. Az alkotói folyamat géniuszt megmagyarázni igyekvő dokumentumfilmeknek hálás témája Picasso kirívó megjelenése és a stáb jelenlétében sem szemérmes rajzkészsége. A belga Paul Haesaert (*Visit to Picasso*, 1949), az olasz Luciano Emmer (*Picasso*, 1954) és a francia Henri-Georges Clouzot (*Le Mystère Picasso*, 1956) művészfilmjei megőrizték számunkra azt a csillogó szemű lelkesedést, amellyel Picasso – a mára ikonikussá váló laza szerelésében, nem ritkán otthonosan hiányos öltözetben – a rendezők és operatőrök partnereként színre lép. A festő láthatóan ugyanúgy élvezte a szereplést, mint a filmrendezői lelemények kipróbálását. A művészéletművek filmes feldolgozásában jártas Haesaert hatásos beállításában Picasso üveglapra fest: egy rövid jelenetben egyszerre látjuk az alkotót munka közben, és szimultán a vonalak alakulásából kifejlődő rajzolatot. A precizitásáról híres Clouzot ezt a látványos megoldást a festéket áteresztő vászonnal továbbfejleszti, és a filmet alapvetően meghatározó koncepcióvá teszi: a *Picasso rejtélyében* az alkotó jobbára a vászon mögött dolgozva a kamera (és a néző) számára láthatatlan, a filmképet kitöltő vásznon zajló vizuális metamorfózis a főszereplő. A festő-sztár és a filmes stáb együttműködésében készült mozik nemcsak Picasso népszerűségét fokozták, hanem a filmrendezők szakmai elismertségét is biztosították. Ugyanakkor Picasso fényképekkel és filmekkel gazdagon dokumentált életművében a legendagyártás ko-reográfija is jól kivehető.

„Picassót általában nagyon izgatja műveinek a sorsa, de néha a legnagyobb közönyt tanúsítja irántuk.



16. **Pablo Picasso:** *Las Meninas* (Isabel de Velasco, María Bárbara és Nicolasito Pertusato). Cannes, 1957. október 24. Olaj, vászon, 130 × 96 cm Barcelona, Museu Picasso, ltsz. MPB 70.476 (fotó: Gasull Fotográfia)

»Elvégre csak a legenda számít, amelyet a kép szül, s az már mindegy is, hogy maga a kép megmarad-e vagy sem...« mondta egyszer, s nyilván akkor is így gondolkodott, amikor mit sem törődve többé a ládáival és a rettegett bombázások veszélyének kitett képeivel, szeptember 2-án elutazott Párizsból Royanba. 3-án kitért a háború, Európát elkapta az örvény, a németek összeroppantották Lengyelországot.²⁴ – olvashatjuk Brassai 1968-ban megjelent könyvében (15. kép).

Orson Welles *F for Fake* című, Picasso halála évében, 1973-ban elkészült munkája már a legendás életművek és a hamisítás kibogozhatatlan hatásmechanizmusainak

23 Capa *Life Magazin*-ban közölt fotóösszétében Picasso gáláns társaként jelenik meg Françoise Gilot oldalán és mint apa gyermekei körében. Douglas, Capa halála után, de az ő ajánlásával kopogtatott be Picassóhoz. Douglas fotókönyvekben megjelent sorozatai már a La Californiában Jacqueline Roque-kal berendezkedő élet dokumen-

tumai. Gjon Mili fényrajzaihoz: PURL https://maimanohaz.blog.hu/2013/02/19/gjon_mili_picasso_fenyrajzai

24 BRASSAI 1968 (ld. 5. j.) 50–51. 1943. szeptember eleji lejegyzések. (BRASSAI: *Conversation avec Picasso*. Paris, Gallimard, 1964.)



17. **David Douglas Duncan:** *Picasso otthonában.* La Californie, 1950-es évek

összefüggésébe helyezi a picassói képtermést. Az egyszerre szórakoztató és mediálisan önleplező moziban a hamisítók életművészete és a művészek hamissága legalább annyira mulatságos, mint a művészeti intézményrendszer résztvevőinek hiszékenysége, vagy épp cinkossága. Mindezt a rendező a fikció és a dokumentarizmus regisztereit trükkösen manipuláló médiumban, a filmben viszi színre, amely az önmagukat alakító szereplők hús-vér valóságának és a szemfényvesztésnek az egyvelegeként mesél világunkról, a hírnév és a névjeggyel hitelesített brand gravitációjában működő művészeti intézményeinkről.

Az intermedialis alkotógyakorlatok és interdiszciplináris kutatások gyarapodó tapasztalata felől nézve azonban Picasso viszonya a filmhez ennél a kultusztápláló működésnél intenzívebbnek tűnik. Képkalkulatói gyakorlatában a mozgókép olyan hatóerő, amely a személyét előtérbe helyező szerepléseinek elgondolkodtatóbb. A médiumok közti átjárás ígéretes kiindulópont lehet Picasso életművének megközelítésében, már csak azért is, mert vizuális nyelvezetének hajlékonysága megelőlegezni látszik ezt a mediális határon átlendülő fesztelenséget is.

A műfaji és a képi zsánerek (csendélet, enteriőr, portré, életkép) közti határok képlékenysége már az élet-

műre jellemző motívumvándorlásokban is egyértelműen megmutatkozik (16. kép). Picasso alapvetően a műterem-bordély-aréna témakörben „az allegorikus technika átformálásán”²⁵ dolgozott, fogalmazza meg Perneckzy, vagyis visszatérő motívumai és azok variánsai (cirkuszi szereplők, testhelyzetanulmányok, művész és modellje, alvó és őrzője,²⁶ bikaviadal, mitikus állatok menaszériája) jelentéstani kérdések hordozói. E vizuális nyelvtan részét képezik a motívumoknál egyszerűbb, a folyamatos évek munkája során kiérlelt, redukált formák is, mint például a „csepp”, amely megjelenhet szemként, fülként, orrlyukként és fejként, vagy a „mandula” („szilvماغ”), amely ugyanúgy lehet szem, vulva és világító izzó, ahogy a „babszem” paletta, vagy arc profilja. Ezek az egyszerűbb vizuális „morfémák” az összetettebb ideogrammákkal együtt újabb és újabb figurák részeként vándorolnak a vázlatfüzetek, a festett képek és sokszorosított grafikai lapok médiumai között, de testet ölthetnek szobrok, terrakottatárgyak részeként, és az a motívumvándorlás éppen az ötvenes évek már említett filmrendezőinek munkáiban, a változatos kameramozgással filmre rögzített műalkotások összeszerkesztésében (filmes montírozásában) válik nyilvánvalóvá. Picasso alkotófolyamatát a formakészlete elemeivel elbeszélte vizuális metamorfózisok jellemzik, amelyek nemcsak a műfaji határokat bomlasztják, hanem képsorozatokként a magában való táblakép (*tableau, picture*) konvencionális keretét is; annyira, hogy értelmezői támpontokat keresve az autonóm táblakép fogalmát tulajdonképpen félre is tehetjük.²⁷ Mai fogalmainkkal, mintha a mediális határátlépések a stílustagadó alkotó eklektikus életművének bensőséges, immanens részét képeznék, és mindez a műveit felhasználó és/vagy azokról készült filmekben válna meggyőző evidenciává (17. kép).

Az 1950-es és 1960-as években azonban Picasso személye és festészetének kései korszaka jobban megmozgatta a filmipar szereplőinek, illetve a művészetet népszerűsítő filmek révén a filmesekkel kapcsolatban álló művészettörténészeknek (például Gaston Diehlnék) a fantáziáját, mint a modern művészet purizmusát őrző művészettörténészekét.²⁸ Ez érthető, hiszen a filmtől elzárkózó művészettörténet fogalmi keretébe nehezen

25 PERNECZKY Géza: *Picasso – Picasso után.* Budapest, Corvina, 1989. 29.

26 Picasso művészetében az álomőrzők motívuma újra és újra visszatér, és e motívum figyelemre méltó módon ugyancsak az ellentétes minőségek és állapotok feloldására, illetve egybeszerkesztésére adott lehetőséget. Ld. Leo Steinberg: *Sleep Watchers.* *Life*, 1968. December 27. 106–121.

27 Hogy Clement Greenberg idegenkedett a kora előrehaladtával egyre

látványosabban szekvenciákban gondolkodó Picasso képtermésétől, az e ponton válik érthetővé, és reprezentáció elméletileg logikusan indokolhatóvá. Ugyancsak figyelemre méltó, hogy André Bazin a keretkérdésben ragadta meg a festészeti és a filmes ábrázolás közötti különbségeket.

28 Steven JACOBS: *Camera and Canvas.* In: *Framing Pictures* 2012 (ld. 22. j.) 23–26.



18. Henri-George Clouzot: *Le Mystère Picasso*, 1956

illeszthető be egy olyan vállalkozás, amelynek befogadásakor filmes minőségek ragadják meg érzékeinket. Ezt a kérdést érdemes megfogalmazni, illetve a változó műértői és művészettörténeti figyelem egy-egy állomását megjegyezni, hiszen a jelenből visszatekintve érzékelhető az a folyamat, amelyben a filmes metaforakészlet és szempontrendszer érvényesítésének igénye előtérbe került.

A kubizmus formakísérletének bemutatásához Albert Gleizes már 1928-ban operatív fogalomként vezeti be a kinematografikus kifejezést²⁹ mégis, a művészettörténeti elemzések figyelmen kívül hagyták ezt a kezdeményezést, és a kubizmus (sőt, már Az Avignoni kisasszonyok) sokkal inkább az absztrakt művészet narratívájának „nyitóképe” lett. A filmteoretikus és pszichológus Rudolf Arnheim az, aki „már” 1962-ben a *Guernica* fotografikusan megőrzött fázisképeit elemezve leírta, hogy Picasso művészetének időbeli dimenziója és kinematikus aspektusai is figyelemre méltók.³⁰ A nyolcvanas évek végétől élénkül fel a művészettörténeti figyelem az életmű kései, parafrázissorozatban bővelkedő, az erotikus szerelem és az alkotás megfeleltetésével áradó

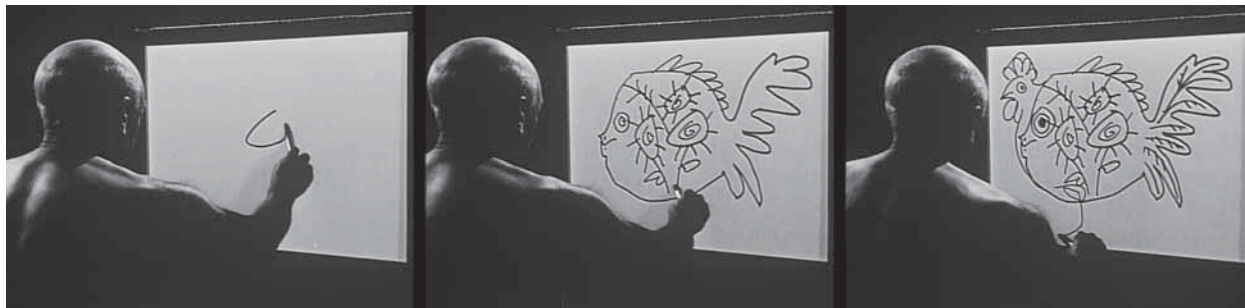
képtermeése iránt, és ezzel összefüggésben az interpretációk filmes metaforái is előkerülnek. Eleinte Picasso kései festménysorozatainak, témavariációinak filmszerű hatásáról olvashatunk,³¹ majd Rosalind Krauss 1993-ban, tárgyunk szempontjából nagyon is releváns felismerésre jut Picasso Manet-parafrázisait elemezve. Manet emblematikus, ugyancsak korábbi képek montírozásával készült *Reggeli a szabadban* című festményét Picasso rajzok százain keresztül gondolta tovább. Ezek a pajzán képek, amelyek időben a *Las Meninas*-parafrázisok után készültek, nemcsak témájukban, az ábrázolás részleteiben, a rajzok folyamatos variálásával egyre gyarapodó érzékeny testrészek, faloszok, ánusok, mellek, bimbók, testbarázdák, lábak és karok hajlékony összefonódásában erotikusak, hanem a rajzok számszerű gyarapodásával az ismétlések ritmikus lüktetésében is. A sokasodó variációk egyes darabjait összehasonlítva Kraussnak feltűnt, hogy a rajzok vázlatfüzetben készültek, az egyes rajzok az utánuk következőt a lapon átderengő nyomvonallal indítják el és lendítik tovább a téma variálásában, a metamorfózis mozgalmal alakulásában. Az ismétlések adta variációk, illetve a variá-

29 Albert GLEIZES: A kubizmus: egy új formatudat (1925). In: Albert GLEIZES: *A kubizmus*. Budapest, Corvina, 1984. 92. További szöveg hely: „Így fejlődött 1911 és 1914 között a kubizmus a »tömeg« (volume) forma fogalmától a »mozgékonyosság« (cinématique) forma fogalmáig, végérvényesen eltörölve a reneszánszra jellemző perspektivikus egységet.” Albert GLEIZES: A kubizmus története (1928). In: *Uo.* 15. Valamint: „Egy folyamat egymásra következő állapotainak leírása, mint egyensúlyteremtési kísérlet nem elégszik meg egy egyszer s mindenkorra rögzített nézőponttal; a statika és a dinamika szemmel láthatóan nem volt már idegen a festés ténnyétől. Ez volt a kubista fejlődés második szakasza. Vagyis a tömeg nem dominált már a festményen. A festők a különféle kiválasztott nézeteket – amelyek a témául vett tárgyat a legjobban jellemezték – egyazon síkon ábrázolták, egymás mellett, vérmérsékletük és sajátosságai szerint, és így azok a szemlélőnek egy izolált tény

vagy folyamat kinematografikus felsorolását nyújtották. [...] A kompozíciókban meglévő kinematografikus elem bizonyítja, hogy ezek a festők nem kerültek meg a nehézségeket – mint oly sokan, akik a színárnyalatok varázsában oldják fel a festmény formáját. Persze ügyetlenek még, de határozottan szembenéznek a forma félelmetes titkával. A környezet ilyen újszerű leírásával azt a formai ténnyt próbálják megjeleníteni, amit több időpont egyazon térben vagy pedig több tér összetételalkozása egyazon időben jelent. Ez történt 1911-ben és 1912-ben. Akkoriban aligha lehetett számot adni az effajta kísérletek értékéről, de a festőkkel párhuzamosan költők és írók is vállalkoztak hasonló kísérletekre.” Albert GLEIZES: A kubizmus: egy új formatudat (1925). In: *Uo.* 91–92.

30 Ld. a 12. jegyzetben.

31 „Néha a filmszalag képsoraira emlékeztetnek ezek a vázlatlapok.” In: PERNECZKY 1989 (*Id. 25. j.*) 134.



19. **Henri-George Clouzot:** *Le Mystère Picasso*, 1956

ciók ismétlésekben lüktető ritmusa mögött a flipbook mechanikája működik: nemcsak keletkezésükben, de a rajzok befogadásában is az animáció, a mozgásba hozott rajz archaikus technológiája tűnik elő.³² Elgondolkodtató, és Picasso parafrázisaival összefüggésben is megjegyzésre érdemes, hogy ma, a digitális mozi korszakában ez a technológia, a rajzolás paradigmájában működő animáció ugyan már digitális technikával, de marginálisból a képalkotás mainstream technológiája lett.³³ Ami azonban szorosán vett tárgyunk tekintetében megjegyzendő, hogy az 1957-es *Las Meninas*-variációk e flipbook kontextusban értelmezhető Manet-parafrázisok (1962) előtt és Clouzot filmje, a *Picasso rejtélye* (1956) után készültek. Köztes – in-between – képek több értelemben: egyfelől keletkezési idejükben, hiszen elmondhatjuk, hogy két „film” között születtek, másfelől a fázisképszerű ismétléseket és a filmes *shot/counter shot*³⁴ szerinti képkivágásokat felmutató festett szekvenciák (*Las Meninas*-parafrázisok galambdúcképei) a festészetet időalapú médiumnak mutatják, és ezzel a festészet és a film nem egymás idézésében, hanem az alkotói processzus szintjén kerül közel egymáshoz. Mind a festészet, mind a film jellemzői szembetűnők Picasso kései képtermeésében, és ami igazán izgalmassá teszi ezt az érettségében is energikus vállalkozást, hogy a festészetnek és a filmezésnek nem a fősodraba illeszkedik,

hanem az akkor marginális (mára mainstreammé váló) bűvópatakokból mint figurális meseszöveg és animáció táplálkozik. Két képalkotói médium, a festészet és a film partvonalra sodort hagyományát ötvözve gyarapítja tovább saját kifejező eszköztárát.

Le mystère Picasso: a „Picasso-misztérium”

Úgy tűnik, hogy a Picasso-műveknek a táblakép kerekeit szétfeszítő minősége (a kubista kollázs megjelenése után több évtizeddel) éppen az 1950-es évek első felében, az életműről készült filmekben válik szemléletessé. Picasso alkotói folyamatának jellegzetes, alább kifejtendő temporalitása³⁵ és a filmezés technikája *A Picasso rejtélye* (*Le mystère Picasso*) című filmben páratlan módon simul egységbe (18. kép). Ám Clouzot e mester munkája előtt már két emlékeztető művészfilm is a picassói képtermeés és a kinematográfia egymás iránti affinitását példázta. E nevezetes filmek ugyan rendezőik elhatározása szerint eltérő műfajba tartoznak, hiszen az egyik esszéfilm, a másik életrajzi dokumentum, mégis, éppen Picasso médiumokon átívelő formavilágának

32 KRAUSS 1993 (ld. 4. j.) 225–230.

33 Lev MANOVICH: What is Digital Cinema? (2000). In: *The Visual Culture Reader*. Ed. by Nicholas MIRZOEFF. Second edition. London, Routledge, 2002. 405–416.

34 Ezúton is köszönöm Hámos Gusztáv médiaművésznek, hogy meg látásomat e létező kinematográfiai gyakorlat megnevezésével (*shot – counter shot*) mintegy alátámasztotta.

35 A temporalitás kérdésével összefüggésben ezen a ponton is érdemes megemlíteni a művészettörténész E. H. GOMBRICH kutatását, amely az esztétikailag kimódolt ún. termékeny pillanatnak fikció voltával

szembesít, illetve ezzel összefüggésben a *punctum temporis* létezését cáfolja. Tárgyunk szempontjából különösen érdekes, hogy a *punctum temporis* képalkotói, vizuális cáfolatát Gombrich éppen Picasso festészetében találja meg. Picassónak azon (jobbára kései) képeiben, amelyekben az ellentétek montázsán keresztül az idő folytonossága, oszthatatlansága kap értelmet. Mindezzel együtt Picassót azon kevés vizuális művészek közé sorolja, akik a vizuális művészetekben túlhangsúlyozott térproblematikán kívül az idő, a temporalitás kérdéseit teszik érzékelhetővé. In: E. H. GOMBRICH: *Moment and Movement in Art*. In: E. H. GOMBRICH: *The Image and the Eye*. Oxford, Phaidon, 1982. 40–62.



20. **Henri-George Clouzot:** *Le Mystère Picasso*, 1956

kameraérzékenysége az, amely összefűzi, illetve egy közös elemzés tárgyává teheti őket. Mind Alain Resnais és Robert Hessens *Guernica* című filmes kiáltványa (1950, 13'), mind Luciano Emmer *Incontrare Picasso* című művészeti dokumentumfilmje (1953, 49') Picasso képeinek „hajlékonyságát” használja ki, és egyben szemlélteti. A fotófilmként is nézhető *Guernicában* a rendezők Picasso több évtized távlatában készült festményeit, rajzait és szobraikat (1902–1949) Paul Éluard szövegével együtt szerkesztik antifasiszta narratívába. Az öldöklés felett győzedelmeskedő ártatlanság filmes krédójában a rendezők Picasso műveit, illetve az azokról készült felvételeket *montázssejtekként* kezelik. Az alkotások keletkezésük időrendjéből kikerülve a szenvedélyes, megszólító erőtű dramaturgiát szolgálgják, amelyet felerősít a kamera munkája is: a képek olyan szuggesztív részleteit emeli ki, mint a képből kitekintő szemek, vagy az égnek emelt karok, megfeszülő kézfejek. Tartalmilag a *Guernica*, e grandiózus, festői tiltakozás felé haladunk, az átúsztatás (*dissolve*) technikájával szerkesztett szekvenciákban a korai, szentimentális festmények is ezt készítik elő: a „kék” és a „rózsaszín korszak” képei is a háborúellenes kifakadást hevítik. A spanyol polgárháború időszakában, 1937-ben földig rombolt baszk kisváros pusztulását Picasso háborús években készült plasztikáiról (*Skull*, *Man with a Lamb*, 1943) készült felvételek idézik meg. A koponyát és az emberi figurát megjelenítő szobrokrol mint testiséggel bíró tárgyakról több nézőpontból, a fény-árnyék hatásokkal radikálisan élő filmes svenkek az ember földi maradványait kísértetiesen idézik meg: a szobortest matériája az élő test fosszilis maradványával lesz ekvivalens. Az ismert Picasso-művek a filmes médiumban új arcukat mutatják meg: egy narratíva részeként nemcsak megelevenedni látszanak, hanem maguk is mozgósítanak. A képzőművészeti munkáknak e filmes, a montázs eszközeivel dramatizált átformálása nehezen képzelhető el az ekkor, 1950-ben, még

mindig a legtermékenyebb időszak előtt álló Picasso hozzájárulása nélkül. Nyilvánvaló, hogy nemcsak a *Guernica* című esszéfilm politikai állásfoglalása, hanem ezzel együtt ennek alkotói eszköztára: a montázs, a montázseljárást továbbfejlesztő kinematográfiai eljárásokból adódó új távlatok üdvözlése, valamint élet, fantázia és művészet egymásba játszásának izgalma (amely a kép keretét szétfeszítő kubista kollázsban is ott lüktet) része Picasso alkotói tartásának. Alain Resnais és Luciano Emmer filmrendezői látásmódjában közös, hogy Picassóban nem a zsenit kutatják, és főleg nem misztifikálják. Resnais mintegy mozgásba hozva munkára fogja Picasso képeit, Emmer elköteleződése viszont inkább az alkotás mint életforma üdvözlése. Az *Incontrare Picassót* 1953-ban egy hónap alatt, a Vallauris-i kerámiagyárban tevékenykedő Picassónál vendégeskedve forgatta. Figyelemre méltó, hogy rendezőként nem kizárólag Picassóra összpontosít, hanem távolról indítva és fokozatosan közeledve az alkotó környezetét hozza közel: a délfancia tengerpartot és a kisvárost, a verőfényes napsütésben sötét füstgomolyagot okádó kerámiagyárat, az abban működő műhelyt a korongozó és az égetést végző férfakkal. Picasso a műhelymunka egy tagjaként jelenik meg: egyszerre határozott és könnyed gesztusai táptalaját a korongozók munkája adja, amelyből mintegy előbújnak a variációk játékában sokasodó egyénített formák. A puhaságukban még alakítható korszak egy része az ókori krétai szobrocskákat idéző női figurákká alakul, mások madarakká. Picassónak a kamera jelenlétében is zavartalan alkotókészsége itt is megmutatkozik: kezében a korongról frissen lekerülő korszóforma egy perc alatt vadkacsává változik. Ez a mozgóképen rögzített és közvetített transzformáció az alig két évvel későbbi Clouzot-film központi témája lesz. Clouzot-nál a forma metamorfózisa animációként láttatva le is válik majd alkotójáról (a szerzőt kitarakva a film tárgya maga a vizuális átváltozás), Emmer itt még

a környezetétől inspirált produkcióként mutatja be azt. A Vallauris-ban készült műteremfelvételeken Picasso egész műterme, sőt annak udvara is része az alkotó-folyamatnak. Van festőállvány is, de Picasso inkább a falat használja, na meg ami a tárgyaktól, szerszámoktól zsúfolt környezetében a keze ügyébe kerül. Például a padlón dobozokból, lécekből kirakosgatott figura kezébe egy, az ajtó melletti bokorról letépett gallyat hoz be. Ezek az akkori jelenben (1953-ban) készült vallauris-i felvételek azonban csak a film felét teszik ki, a 49 perces filmben Picasso maga csak a 32. percben lép színre. A hat epizódból álló film első három része a jelenig tartó életút bemutatása hasonló rendezői logikával, mint amely Alain Resnais *Van Gogh* című fotófilmjének (1949) is sajátja. Vagyis Picasso rajzaiból, festményeiből mint az életrajz „fotografikus” dokumentumaiból az 1953-ig tartó alkotói életút követhető végig: a családtagokat, barátokat megörökítő gyermek- és fiatalkori rajzok, majd a századelő első évtizedének egymást gyorsan váltó korszakai, végül a *Guernica* formatárával indító epizód, amely Picasso legutóbbi képeinek, a gyermekeiről készült festményeknek a bemutatásával zárul. A jelenig tartó történetben azonban nem egyszerűen a művek kronologikus felsorolását kapjuk Picasso gyermekkori rajzaitól a gyermekeit festő Picassóig. Emmer operatőri leleménnyel vezeti nézőjét a művek egymásba fonódó láncolatában. A film első három fejezetében a rajzok és a festmények mindig részletről részletre kibontakozva, leginkább a kép aljától felfelé haladva, fokozatosan tárulnak fel. A kameramozgás a képi gondolkodás felfejtője, egyfelől. Képről képre haladva láttatja a formatár elemeinek vándorlását, a „mandulák”, „cseppek” és „babszemek” átváltozását, pontosabban a picassói vizuális nyelv e „morfémáinak” újabb és újabb képi összefüggésrendszerben betöltött szerepét, jelentésváltozását. Másfelől a felvételek montírozásával a filmrendező interpretál: az *Avignoni kisasszonyokhoz* például a korábbi festménytől, az *Aktoktól* érkezünk meg, és a festő nézőt invitáló kompozíciós fogásának engedelmeskedve a képi térbe mint vendégek (a bordély vendégei) a gyümölcsöstál premier planjától indulva lépünk be; először végigpásztázva, külön-külön, majd egyszerre láttatja a kamera az öt nőszemélyt, hogy aztán egy zoomon át közvetlenül az afrikai/ibériai maszkokkal nézzünk farkasszemet. Emmer montázstechnikája horizontálisan és mélységében is aktív. Nem rálátást kapunk Picasso életművére, hanem bevezet minket abba; a szó szoros értelmében a vászon szövetéig hatolunk, egészen addig, míg a nagyításban megsemmisül a festett kép egésze, csak a vászon textúrája marad. A festményen

ábrázolt festményre (egy odakent absztrakt kompozícióra) zoomolva „átúszunk” a kép túloldalára, majd a hátlapon lefelé svenkelve megérkezünk ahhoz a szoborhoz, amelyben az előbb láttatott festmény előlapján ábrázolt női figura látszik testet öltetni. A különféle nézőpontból készült felvételek montírozott szekvenciái a képi tér és a kép környezetének tere között utaztatják a nézőt. A *Találkozás Picassóval (Incontrare Picasso)* beavatás: egyfelől az alkotás mediális kereteket szétfeszítő természetébe, másfelől a filmnek a korábbi alkotói médiumokat bekebelező lehetőségeibe.

Már címével beavatást ígér Henri-Georges Clouzot többször is említett filmje, a *Picasso rejtélye*, bár nem egyértelmű, hogy a rendező a festészetet misztifikálná, vagy inkább filmes elemzésével a misztérium jellegét eltüntetné-e. Mindenesetre ezzel a festő és a filmrendező kooperációjában készült emlékezetes munkával (mint egy loopban) visszaérkezünk a tanulmány kiindulópontjához, szorosan vett témánkhoz: a *Las Meninas*-parafrázisokhoz. Picasso és Clouzot együttműködésének ötlete már régebben felmerült, a megvalósítást az akkor Picasso kezébe került eszközök, a vásznon átszűrő tollak és tinták katalizálták. A film első negyedében a filmképet ez határozza meg: a kamera pontosan a vásznonra fókuszál, a rajzoló alig látjuk, jobbra „csak” keze nyomát, kézvonását (19. kép). A vonalak és színfoltok figurává rendeződését, azok metamorfózisát a filmszalag 24/sec sebességű pergésével szimultán követjük. Ha nem lennének backstage, illetve több kameraállásból készült stúdiófelvételek beiktatva az egyes képek kibontakozását megörökítő szekvenciák közé, akkor a zenei kísérettel összeszerkesztett képi metamorfózisok látványát hagyományos animációfilmként is nézhetnénk. Am épp azok a rövid stúdiófelvételek, amelyek egyszerre mutatják a festő és a rendező munkakörülményeit, mediális eszköztárát és rövid dialógusait, a látott filmnek a performatív minőségében erősít meg. A beavatás nem is annyira a festészet, illetve Picasso „titokzatos”, mert kifürkészhetetlen tehetségének természetébe történik meg, sokkal inkább a picassói festésmód és a filmezés összesimulásának leszünk szemtanúi, főleg, ha a *delayed cinema* jegyében a filmet többször is megnézzük, visszapörgetjük és kikockázzuk. Egyfelől Picasso a kamera előtt színre viszi, performálja a már műtermében kikísérletezett és évek óta művelt módszerét: a vászon túloldalán is látszó tinta főszerepét a filmnek már harmadától átveszi az a picassói rutin, amelyben a festékrétegek halmozásában, átfestésében az első képi ötlet számos (illetve számtalan) verzión keresztül végül egy visszafordíthatatlan metamorfózis eredményeként megsemmisül. Másfelől: mindez filmre

véve, a vágásokkal nézhető/élvezhető időegységekre formálva (öt órán át tartó lázas munka tíz percbe sűrítve) visszajátszható. Vagyis Picasso régi, interjúkban is emlegetett vágya, hogy a készülő festmény rétegeit, a festmény metamorfózisának lépéseit megőrizze, ebben a filmes együttműködésben megvalósul. Clouzot filmje, a festővel való dialógusban alakuló eljárása, ez a közös festészeti-filmes lelemény tulajdonképpen Picasso időalapú festészeti gyakorlatát teszi láthatóvá. Picassónak a képi keretet, az autonóm *tableau* mikrovilágát az időélmény felé kinyitó munkamódszere a filmes szintagmák horizontális haladásával harmonizál. André Bazin a festészeti és a filmes keretezést, a képkivágás dinamikáját ellentétesként, a centripetális és centrifugális erők különbségeként látatja. Clouzot és Picasso filmje esetében azonban épp azt látjuk, hogy Picasso képkeretfogalma ugyanúgy centrifugális, a fix kereten túlmutató, mint a filmes Clouzot-é. Mindez ebben a film-ben válik kiforrottá, nem egyszerűen szemléletessé, de a filmrendező és a festő együttműködésében tapasztalható. Meglátásomban ez a valósággá váló képi eredmény a *Las Meninas*-parafrázisokban is ott munkál: a *Las Meninas* szekvenciái a visszajátszható, mert rögzített filmkép módszerét tükrözik. Nem egy vásznon dolgozik Picasso, és a festékrétegeket egymásra halmozva, a metamorfózis törvényszerűsége által semmisíti meg az első képi ötletet, hanem az új képi ötlethez, legyen az képkivágás, kompozíciós megoldás, festői stílusgyakorlat, illetve színösszeállítás, újabb és újabb „felvételeket” indít (új vásznat vesz elő), a kamera pedig rögzíti azokat (20. kép).

Picasso *Las Meninas*-variációi egymással kibékíthetetlennek tűnő mediális és képalkotási sajátosságokat fűznek egybe: filmet fest, amennyiben a par excellence mozgást, a gondolat áramlását, a vizuális metamorfózist rögzíti. Az ábrázolás elszakadni látszik referenciájától, ez esetben *Az udvarhölgyektől*, és sokkal inkább az újabb és újabb festői ötletek összeszerkesztését éljük át az ötvennyolc kép folyamatában. De filmet fest Picasso akkor is, amikor műtermében a galambképek szekvenciájával körbe vezeti nézőjét, és *Az udvarhölgyek* előtti mindenkori befogadói teret festményként dokumentálja (21. kép), aktuális benépesítését mintegy festményre veszi, a képileg teremtett illúziót élénk vetíti.



21. **Pablo Picasso:** *Tájkép* (*Las Meninas*-sorozat része). Cannes, 1957. december 2. Olaj, vászon, 14 × 18 cm
Barcelona, Museu Picasso, ltsz. MPB 70.486
(Fotó: Gasull Fotografia)

Svetlana Alpers elgondolásában Velázquez egymással konfrontálódó reprezentációs módok összeszerkesztését ambicionálta: a korában létező két képi modell fúziója egy nyughatatlan, nézőjét máig mozgásba hozó képi dinamikát eredményezett, melyhez eszköze a képi keret, illetve a képi keret lehetséges szerepeinek bemutatása volt.³⁶ A *Las Meninas*-variációkban Picasso leginkább ebben hű követője, illetve partnere Velázqueznek: a képi keret kérdését Picasso aktualizálja, úgy hogy a festmény hagyományos keretét mintegy feloldja és meg is tartja, mert a filmes celluloid matéria mintájára megsokszorozza.

Perenyei Monika
művészettörténész
Bölcsészettudományi Kutatóközpont, Művészettörténeti Intézet /
MTA Pszichiátriai Művészeti Gyűjtemény
perenyei.monika@btk.mta.hu

36 Svetlana ALPERS: Interpretation without Representation, or, the Viewing of *Las Meninas*. in: *Representations*, 1983. No. 1 (Február). 30–42.

Metamorphoses of *Las Meninas*

Picasso's Explorations between Painting and Film

My paper analyses the series of paintings by Pablo Picasso known as *Las Meninas* (Museo Picasso Barcelona) in the context of cinematography. In my view, the 58 pictures – painted in the artist's late period, between August and December 1957 – belong among Picasso's work in film, not only because of when they were made, but also in terms of their cinematographic image-making "technology".

The study is divided into four chapters. In the first, entitled "Creative Acts", I discuss the important role of the beholder in the existence of a work of art. The starting point for this is Marcel Duchamp's polemic of 1957 (*The Creative Act*). In my reasoning, Picasso, as an artist who enters into dialogue with the Old Masters, is also a beholder par excellence who brings their works to life (re-animation). The role of the beholder was not only emphasised in avantgarde creative practices (Duchamp), but from the 1960s onwards it also occupied an important position in the research of psychologically sensitive art historians (E. H. Gombrich) and film theorists (Rudolf Arnheim).

In the second chapter ("Studios, Ladies-in-Waiting, Children"), I firstly reconstruct the history of how Picasso produced his *Las Meninas* series, taking account of both the period of his life he spent in La Californie, and the film works he made in the 1950s; I then outline a cinematographic interpretation of the series of paintings that respond to Velázquez, that is, an interpretation that records a temporal process and deploys so-called counter-shots, as used in film-making. In my argument, I develop the art historical analyses of Velázquez's *Las Meninas* (1656) (Leo Steinberg, Svetlana Alpers), and connect the motion-related qualities of Picasso's oeuvre with some noteworthy writers (Rudolf Arnheim). Furthermore, I examine Picasso's reanimating vision in the context of contemporary art, specifically in the light of Thomas Struth's museum photographs, particularly those he took of *Las Meninas* in the Prado.

TÁRGYSZAVAK

Pablo Picasso, *Las Meninas*, kinematográfia és festészet, fotográfia és festészet, köztes képek, intermedialitás, művészek késői munkái, (kép)keret, animáció-reanimáció, André Bazin, Alain Resnais, Henri-George Clouzot, Thomas Struth

In the chapter entitled "What phenomenon?" I describe and analyse the films the painter made jointly with film directors. In my opinion, the way in which Picasso's creative process transcended the boundaries between different media is most clearly seen in the films made about him and together with him. In these films, the painter is not merely a character, but a creative partner collaborating with the directors (Paul Haesaerts, Luciano Emmer). These films from the 1950s later had a rebound effect on Picasso's painting practice, in which the time-based creative process (pursuing the movement of thought) that the painter had been obsessed with since the 1930s was manifested ever more emphatically (in the form of series).

In chapter four ("Le Mystère Picasso: The Mystery of Picasso"), I use Clouzot's film to present the unparalleled fusion between the processes of painting and film-making. Nowadays, in the age of media convergence, as celluloid films are digitised and presented in museums, and as new, moving-picture narratives are tried out in art exhibition spaces, the differentiation between beholder behaviours (pensive, possessive) has also become a defining aspect of psychoanalytically motivated film theory (Laura Mulvey). All this provides a reference point for further visual history research that transcends media boundaries, offering a perspective from which it becomes possible to discern, in painted oeuvres, latent signs of more recent visual technologies. Echoing Svetlana Alpers's interpretation of Velázquez's *Las Meninas*, we could say that, just like the 17th-century painter of *Las Meninas*, Picasso also unified two methods of representation in his own variations on the work.

Monika Perenyi

art historian

Institute of Art History, Research Centre for the Humanities /

Psychiatric Art Collection of the Hungarian Academy of Sciences

perenyi.monika@btk.mta.hu

KEYWORDS

Pablo Picasso, *Las Meninas*, cinematography and painting, photography and painting, in-between images, intermediality, late works of artists, frames, animation-reanimation, André Bazin, Alain Resnais, Henri-George Clouzot, Thomas Struth

Csernus Tibor Hogarth-sorozata

A kontextus ambivalenciája és a posztmodern

Bevezető¹

Nem szerencsés a műalkotás, amelynek elemzését Beke László találja értelmetlennek, rossz ómen a művésznek, ha Németh Lajos helyezi kontextuson kívülre. Csernus Tibor (1927–2007) párizsi korszakának művészete ritkán tapasztalható tanácstalanságot és értetlenséget okozott a hazai szakmai berkekben. Pályájának korai szakaszát sokan kísérték itthon figyelemmel: Csernus volt a legendás, iskola-teremtő művész, akinek újszerű stílusa szürnaturalizmus néven irányzatot indított el, munkája megkerülhetetlen a korszak művészetének tárgyalásakor. Azonban az 1964-es párizsi emigrációjával mindez megváltozott: mind személye, mind felfogása eltávolodott a hazai szcénától, művészete a magyar avantgárd festészeti tradíció folytatása helyett – amelyet oly sokan, kollégák, kritikusok, művészettörténészek és gyűjtők kimondatlanul is elvártak tőle – egy merész váltással a régi korok mesterei felé fordult.

A váltás az életműben lassú átmenetet jelentett, ám a hazai közönség mindezzel évtizedekkel később, hirtelen szembesült. Csernus első párizsi éveit illusztrálással telték, csak az 1970-es évek elejétől tért vissza a festészethez, ekkoriban főleg csendéleteket és párizsi életképeket festett. Az 1980-as évek elejétől induló, a kora barokk festői stílusát idéző festményei főként aktok, emellett mitológiai és bibliai tárgyú képek. Idehaza ezeket először 1989-ben, egy

nagy múcsarnoki retrospektív tárlat keretében láthatta a közönség.² Csernus pályájának következő fontos állomása a William Hogarth *A szajha útja* (1733) metszetsorozatát parafrázáló képciklus (1995–1999), amelynek impozáns vásznait szintén a Múcsarnok mutatta be 1999-ben egy rövid kamarakiállítás keretében.³

Noha Csernus virtuóz festésmódja mindenkit lenyűgözött, a kiállítások visszhangja nem volt egyöntetűen pozitív, és a negyedszázados kihagyás utáni visszatérést nem követte felívelő itthoni karrier. Csernussal a múcsarnoki tárlatok idején és annak vonatkozásában elsősorban a műkritika foglalkozott; az érdeklődés azonban később lankadni kezdett annak ellenére, hogy a hagyatékot részben birtokló Kogart és a franciaországi magyar művészek népszerűsítésében érdekelt Maklár Kálmán galériájának önálló kiállításai megpróbálták azt életben tartani.⁴ A párizsi korszak művészettörténeti feldolgozása elmaradt, a megjelent kiadványok javarészt csak a pályáit felrajzolására vállalkoztak. Csernus életműkutatása megrekedni látszik. Most is érvényes, amit Forgács Éva írt a művész halálakor: „Óriási festőtehetséget veszítettünk el benne, akivel – ez már csak így megy Magyarországon – nem tudtunk mit kezdeni.”⁵

Adódik a kérdés, vajon mi állhat az elmaradt siker mögött? Vitathatatlanul fontos tényező volt ebben a művész távolléte, az életmű egészének rendezetlensége

1 Jelen tanulmány a Csernusról magyar nyelven megjelent szakirodalmat elemzi; a nemzetközi szakirodalom mennyisége nagyságrendileg kisebb, és a Csernus külföldi kiállításairól írt hazai beszámolók száma sem jelentős.

2 A tárlat 1989. március 2. és április 9. között volt nyitva, a kiállítást Kratochwill Mimi rendezte. Ld. *Csernus Tibor festőművész retrospektív kiállítása*. Szerk. KRATOCHWILL Mimi. Kiáll. kat. Budapest, Múcsarnok, 1989.

3 A kiállítás, melynek koncepcióját Beke László dolgozta ki, 1999. január 26. és február 14. között volt látható. Ld. *Csernus Tibor újabb festményei*

William Hogarth The Harlot's Progress (1731) című rézmetszetsorozata nyomán. Szerk. BEKE László. Kiáll. kat. Budapest, Múcsarnok, 1999. A tárlatot Lajta Gábor nyitotta meg, Hogarth metszeteit a Szépművészeti Múzeum kölcsönözte.

4 Csernus néhány későbbi fontosabb kiállítása, a teljesség igénye nélkül: Blitz Galéria: 2003; Kogart Ház: 2006, 2009, 2012, 2017, 2018; Maklár Fine Arts: 2007, 2016; REÖK Szeged: 2009.

5 FORGÁCS Éva: Az emigráns festő. Csernus Tibor 1927–2007. *Holmi*, 19. 2007. 10. sz. 1369.

és hozzáférhetetlensége,⁶ de minden bizonnyal jelentős szerepet játszott a hangadó kritikusok – Németh Lajos, György Péter és P. Szűcs Julianna, majd Beke László és Szabadi Judit, illetve később Mélyi József – véleményének szembeütő bizonytalansága, idegenkedése vagy ellenérzése is. Nyomukban mások is azt érezték, egyfajta kényszerként, hogy Csernus aktualitása, kortársi mivolta és virtuozitása magyarázatra szorul, művészete öncélú. Sokak véleményét fogalmazta meg Szabadi Judit ezzel az ambivalens helyzettel kapcsolatban: „Mint mikor egy kínos ügyet inkább nem bolygat az ember, és az egész lenyűgöző életművet elintézi azzal, hogy bemutatása »nem aktuális«.”⁷

A recepciótörténetben egyáltalán nem volt, és ma sem nyilvánvaló, hogy Csernus párizsi korszakát a magyar vagy a nemzetközi kortárs művészet, a posztmodern részeként, vagy legalább ez utóbbi figyelembevételével kellene-e értelmezni. Minden művészettörténeti megközelítés első lépése a kontextus egyfajta keretfeltételének megteremtése az életmű egészének értelmezéséhez, amelynek nem megkerülhető része a művész korszakhoz, irányzathoz, iskolához és mozgalomhoz való besorolása. Csernus művészetének kapcsán még a kontextus elsődleges frontvonalára sem tisztázott, a szóba jöhető irányzatok kijelölése helyett inkább azok kizárása tapasztalható, gyakran bármiféle alternatíva felkínálása nélkül. A besorolás nehézségét mutatja Németh Lajos már a korai párizsi korszak ismeretében tett megjegyzése, mely elzárja az életművet a reálisan szóba jöhető kontextusok elől: „A Csernus-féle objektív realizmus egyéni képlet, nem sok köze volt a pop art mellékhatásaként létrejött amerikai hyperrealizmushoz és fotónaturalizmushoz. [...] bármennyire össze is esik Csernus nagy kompozícióinak dátuma a transzavantgárd kibontakozásával, a posztmodern tendenciákkal, nem sok közük van hozzájuk.”⁸

Jelen tanulmány célja tetten érni azt a bizonytalanságot, amely a recepciótörténetben Csernus párizsi korszakának vonatkozásában a kontextus problematikája kapcsán jelen van, továbbá kritikusi ellenében amellett érvelni, hogy Csernus barokkizáló narratív munkái – beleértve a Hogarth-ciklust is – nem kontextus nélküli alkotások, hanem illeszkednek a kor posztmodern

tendenciába, mert ezek kínálnak értelmes nézőpontot a párizsi korszak alkotásainak elemzéséhez. A kontextuskeresés problematikáját a recepciótörténet azon kérdésein keresztül vizsgálom, amelyeknél leginkább nyomon követhető a kontextussal kapcsolatos ambivalencia: (1) korszerű-e (azaz kortárs-e), vagy inkább kortévesztett Csernus művészete? (2) Csernus párizsi korszakának stílusa maga a barokk, netán barokkos, barokkizáló, esetleg neobarokk? (3) Van-e mindennek köze a magyar művészetéhez?

Elszalasztott pillanat: Csernus Hogarth-sorozatának hazai recepciója

Elszalasztott lehetősége a hazai művészettörténet-írásnak Csernus Hogarth-sorozatának műcsarnoki bemutatkozása, ugyanis a mű első, Beke László által írt rövid értékelése nem elindította, hanem lezárta az értelmezést. A kurátor Beke a kiállítást kísérő füzet másfél oldalas bevezetőjében a ciklus kapcsán négy szintet: a stílus, a történet, az ecsetkezelés és a morál szintjét különítette el, és ebből két ponton is berekesztette a diskurzust. A történet szintjén véleménye szerint nincs értelme a ciklus és annak forrása, Hogarth metszetei összehasonlításának. Mint írja, „roppant hálás feladat lenne – akár lichtenbergi áttétellel, akár anélkül – részletről részletre összevetni a festményeket a két évszázaddal korábbi metszetekkel. Csak éppen nem lenne sok értelme. Csernus nem filológus”.⁹ Konklúziója több szempontból is meglepő és egyben sajnálatos is: a filológusi, azaz elemző munkát rendszerint nem a művész végzi el; kijelentése nem áll összhangban a kiállítás általa kidolgozott koncepciójával sem, ugyanis a kuratori elképzelés nyomán a tárlat, amely Csernus nyolc vászna mellé helyezte a ciklus inspirációs forrását, Hogarth metszeteit, pont ezt az összehasonlítást kínálta fel közönsége számára, mintegy utat nyitva annak az ikonográfiai, narratológiai és hermeneutikai összehasonlító elemzésnek, amely éppen a történet szintjén tudna sikerrel járni. És

6 Csernus hagyatékának és műveinek nagy része magánkézben és részben külföldön van, hazai állandó kiállításon alig néhány munkája látható. Nincs életmű-katalógusa, az eddig megjelent kötetek munkáinak csak egy részét közzé tették. A magángyűjteményekben lévő munkáinak adásvétele követhetetlen. A legutóbbi, vitatott árképzésű állami vásárlásokról ld. HORVÁTH Gyöngyvér: Csernus Tibor – évfordulók, vásárlások. Visszatekintés 2017-re.

Műértő, 21. 2018. 2. sz. 14–15.

7 SZABADI Judit: Portrévázlat Csernus Tiborról. *Holmi*, 10. 1998. 10. sz. 1437.
8 NÉMETH Lajos: Csernus Tibor és a Kép. *Literatura*, 14. 1987/88. 1–2. sz. 170, 172.
9 BEKE 1999 (ld. 3. j.) o. n.

végül: címadásában (*Ut pictura Cernus*) ahhoz a 18. század óta élő, szó és kép-viszonyokat elemző *ut pictura poesis*-hagyományhoz köti Csernust, amelynek 20. század végi diskurzusa elméleti háttérrel tudna nyújtani egy efféle interpretációnak.¹⁰

A Hogarth-ciklus stílusát az előző évtized barokkizáló műveihez képest is markáns változások jellemzik, melyek fogalmi megragadása új kihívást jelenthetett volna első értelmezőinek. Csernus sokat változó stílusának mindenkor meghatározása a pályáiv felvázolásának sarkalatos, sőt olykor neuralgikus pontja volt; még itt-hon készült művei – mint említettem – egy új stíluskatégoriát hívtak életre, a szürnaturalizmust. Azonban Beke gyors címkézéssel látszólag megoldotta a stílusváltás egyébként komolyan veendő kérdését: „Csernus stílusa és módszere – túl azon, hogy »realista« – szinte leírhatatlan és megnevezhetetlen.”¹¹ A stílus definiálására irányuló erőfeszítés híján hogyan is lehetne Csernus stílusát – túl a realizmuson – bármilyen irányzathoz is besorolni?

Az érdemi elemzés hiánya, de még inkább az elemzés feleslegességének deklarálása éppen azért fájó pont, mert a tárlat nem váratlanul érkezett a Műcsarnokba. Kis Tibor egy 1996-os interjúban számolt be arról, hogy Csernus egy Hogarth-átíraton dolgozik,¹² Lajta Gábor mellbevágónak találta a még csak félig kész sorozatot,¹³ Beke egy műtermi látogatása során, 1998 nyarán ajánlotta fel a kiállítás lehetőségét Csernusnak,¹⁴ valamint Lajta Gábor sokszor citált 1998-as interjújában maga Csernus is beszélt forrásairól és Hogarth művészetéhez való viszonyáról.¹⁵

A kiállítás kritikai visszhangja Csernus jelentőségéhez mérten is erős volt: a kor jegyzett kritikusi sorra beszámolnak róla,¹⁶ de az új művek leírásán és az életműben elfoglalt helyének kijelölésén túl néhányan tanácstalanságukat is jelezték, leginkább a végtelékig lebontott hogarthi narratíva befogadásának vonatkozásában. P. Szabó Ernő szerint a sorozat felveti annak kérdését, hogy vajon „a huszadik század végén »újrendezhető-e« a történet, újramondható-e a festészet nyelvén”.¹⁷ Keserű Ilona a befogadói élmény felől közelíti meg a sorozatot, szerinte az elragadtatáson túl a „néző zavarodottságának” oka, hogy nem pontosan lehet dekódolni a „történet-töredékeket”.¹⁸ A hogarthi történet Csernus általi dekonstrukciójának elutasításában Szabadi Judit járt az élen, aki a sorozat komponálási és elbeszélői módszerét illeti erős kritikával. Mint írja, „Amit megjelenített, az az egymásra alig vonatkoztatható triviális emberi cselekedetek egymásra torlódott kavalkádja, minden értelmet és méltóságot nélkülöző rúgkapálása volt.”¹⁹

A második elszalasztott lehetőség a Helikon Kiadó 2000-ben megjelentetett kötete, amelytől a két sikeres műcsarnoki tárlat után joggal várhattunk volna komolyabb elemzéseket. De a bevezető szerint „Ez a könyv nem életrajz, nem monográfia, nem is tudományos feldolgozás”²⁰ – holott mindháromra szükség lett volna. A kötet Beke László Csernus pályáivét stílusának változásain keresztül bemutató utószaván²¹ és néhány külföldi cikk rövid bekezdésein kívül csupa ismételt közlés. Az *Új Művészet*ben két évvel korábban megjelent *Kinek ígértem meg?* interjút egészében,²² Kis Tibor 1996-os interjúját, szintén másodszer, részleteiben közli a kötet.²³

10 A szó és kép viszonyok bőséges szakirodalmából ld. pl. Rensselaer W. LEE: *Ut Pictura Poesis: The Humanistic Theory of Painting. The Art Bulletin*, 22. 1940. no. 4. 197–269; Meyer SCHAPIRO: *Words and Pictures. On the Literal and the Symbolic in the Illustration of a Text.* The Hague–Paris, Mouton, 1973; *On Narrative.* Ed. by W.J.T. MITCHELL. Chicago–London, The University of Chicago Press, 1981; illetve magyarul Szőnyi György Endre: *Pictura & Scriptura. Hagymányalapú kulturális reprezentációk 20. századi elméletei.* Szeged, JATEPress Kiadó, 2004; W.J.T. MITCHELL: *A képek politikája.* (Ikonológia és Műértelmezés, 13.) Szeged, JATEPress Kiadó, 2008.

11 BEKE 1999 (*ld. 3. j.*) o. n. (kiemelés tőlem – H. Gy.).

12 Kis Tibor: Századvégi zárszámadás. Beszélgetés Csernus Tiborral. *Kritika*, 25. 1996. 10. sz. 30.

13 LAJTA Gábor: Hogarth a Place Pigalle-on. Csernus Tibor kiállítására elő. *Új Művészet*, 10. 1999. 5. sz. 4.

14 Kis Tibor: Hogarth metszetei nyomán. Csernus Tibor nyolc nagy méretű vászna mától a Műcsarnokban. *Népszabadság*, 57. 1999. január 26., 21. sz. 11; erről Beke is beszámol a katalógus előszavában, ld. BEKE 1999 (*ld. 3. j.*) o. n.

15 LAJTA 1998 (*ld. 13. j.*) 8–9, és 42.

16 Ld. Kis 1999 (*ld. 14. j.*); LAJTA 1999 (*ld. 13. j.*); RÓZSA Gyula: A szajha az

újpesti rakparton. *Népszabadság*, 57. 1999. február 13., 37. sz. 9; SINKÓ István: Csernus-klip. Csernus Tibor nyolc festménye a Műcsarnokban. *Élet és Irodalom*, 43. 1999. február 12., 6. sz. 17; SZINTE Gábor: A század búcsúzik, a festő visszanéz. Csernus Tibor nyolc képe Hogarth „The Harlot’s Progress” című rézmetszetsorozata nyomán. *Magyar Művészeti Fórum*, 2. 1999. 2. sz. 31–35. Szinte Gábor a ciklus primer szintjét verbalizálja és jó leírást ad a sorozat egyes darabjairól. Elemző tanulmány azóta sem született a sorozatról.

17 P. SZABÓ Ernő: A szajha útja. Csernus Tibor festményei a Műcsarnokban. *Napi Magyarország*, 3. 1999. február 10., 34. sz. 11.

18 KESERŰ Ilona: A reinkarnálódó világ. Jegyzet 1999. február 13-án, Műcsarnok. *Új Művészet*, 10. 1999. 5. sz. 7.

19 SZABADI 1998 (*ld. 7. j.*) 1438. Szabadi a Hogarth-sorozat ismeretében ír, valószínű, hogy tanulmánya ténylegesen csak 1999-ben jelent meg.

20 BEKE László: Csernus és a festészet. Előszó. In: *Csernus Tibor.* Szerk. VARGA Zsuzsa. Budapest, Helikon Kiadó, 2000. 5.

21 BEKE 2000 (*ld. 20. j.*) 165–174.

22 Első közlése: LAJTA Gábor: Kinek ígértem meg? Beszélgetés Csernus Tiborral. *Új Művészet*, 9. 1998. 3. sz. 4–9, 42–43.

23 Első közlése: Kis 1996 (*ld. 12. j.*).

Harmadszor, kissé rövidített verzióban hozta le Németh Lajos *Csernus és a Kép* címmel régebben megjelent tanulmányát,²⁴ ami aktualitását ugyan nem veszítette, de a szerző 1991-es halála miatt a legújabb csernusi fordulatáról és a Hogarth-sorozat elkészültéről értelemszerűen nem tudott tájékoztatni. Németh Lajos Csernus korai párizsi festészetét, például a Lindbergh-festményeket a nemzetközi műkritikai értelmezések nyomán a hiperrealizmushoz közeli (illetve az alá tartozó) objektív realizmushoz sorolja, mint egyéni variációt,²⁵ de a régi festészeti tradícióhoz visszanyúló 1980-as évekbeli alkotásait nem köti irányzathoz. A többszörös újraközlések nem csupán az autoritást jelentő hangok hosszan érződő hatását, de az új megközelítések hiányát is jelzi.

A tipikus narratíva és annak buktatói: a párizsi korszak rövid recepciótörténete

A kritika fokozott érdeklődéssel kísérte Csernus hazai bemutatkozásait, olyannyira, hogy a párizsi korszak kritikai recepciója is kirajzolódik e tárlatok visszhangja mentén. Különösen a négy nagy hazai kiállítás körüli

aktivitás jelentős: az 1989-es retrospektív tárlat a Műcsarnokban,²⁶ az 1999-es Hogarth-kamarakiállítás,²⁷ majd a Kogart-rendezte tárlatok: a 2006-os retrospektív²⁸ és a 2009-es Sulkowski gyűjteményes.²⁹ A kiállítások sokasodásával párhuzamosan azonban ritkult, és vesztett erejéből a kritika visszhangja. Ugyanis az újabb tárlatok, mint például a Kogart 2015-ös műterme³⁰ vagy a 2018-as *Csernus és a Montmartre*³¹ kiállítás már nem bizonyultak olyan átütő erejűnek, mint a korábbi bemutatkozások, emiatt a kritika is gyakran ismételt önmagát. A gazdag, de műfaji jellegzetességeiből kifolyólag inkább asszociatív, anekdotikus, az itt és most hangulatra reflektáló kritika mellett a művészettörténeti elemzés viszonylag kevés számú tanulmánnyal képviselteti magát, ezen írások többnyire a pályáit felrajzolására, életrajzi adalékok közlésére és stílusának elemzésére vállalkoztak.³² A szakírók szerint fontos tényező volt ebben Csernus művészetének hazai gyökértelessége és Németh Lajos idegenkedése is, ez utóbbit Mélyi József személyes élményként írja le. Mélyi megállapításai a kutatás mai helyzetét tekintve is érvényesek: „Németh Lajos Csernus nyolcvanas évekbeli franciaországi munkáit illető, különben nyilvánosan sohasem kinyilvánított távolságtartása vagy szkepszise – persze időközben sokszorosan átszűrve

24 Első közlése: NÉMETH 1987/88 (ld. 8. j.); másodközlése apró változtatásokkal in: KRATOCHWILL 1989 (ld. 2. j.).

25 NÉMETH 1987/88 (ld. 8. j.) 168–171.

26 A már említettek mellett: ACSAV Judit: Nagy retrospektív. *Kritika*, 1989. 5. sz. 44–45; D. SZABÓ Ede: A megtalált barokk. Csernus Tibor kiállítása. *Magyar Ifjúság*, 33. 1989. április 21., 16. sz. 44–45; EMBER Mária: Titkok festője. Csernus Tibor tárlata a Műcsarnokban. *Magyar Nemzet*, 52. 1989. március 11., 60. sz. 8; GVÖRGY Péter: Kondorostól Párizsig. Csernus Tibor retrospektív kiállítása. *Holmi*, 1. 1989. 2. sz. 215–222; JEAN-LOUIS MURRIS: Beszélgetés Csernus Tiborral. *Művészet*, 30. 1989. 8. sz. 28–31; NÉMETH Lajos: Szüntelen jelenlét. Csernus Tiborról. *Új Írás*, 29. 1989. 6. sz. 103–105; P. SZŰCS Julianna: A Csernus-dosszié. Életmű-kiállítás a Műcsarnokban. *Népszabadság*, 27. 1989. március 18., 66. sz. 19; SINKOVITS Péter: Egy mítosz nyomában. Csernus Tibor kiállítása a Műcsarnokban (In the Wake of a Myth. Exhibition of Tibor Csernus in the Műcsarnok). *Művészet*, 30. 1989. 8. sz. 22–27; VADAS József: Tibor és testvérei. *Élet és Irodalom*, 33. 1989. március 17., 11. sz. 12; WAGNER István: Pro (vagy Contra?) Cultura Hungarica. A tékozló fiú megtérése... Csernus Tibor retrospektív tárlata a Műcsarnokban. *Magyar Hírlap*, 22. 1989. március 16., 64. sz. 6.

27 A már említettek mellett ld. Kis Tibor beharangozó interjúja: Kis 1996 (ld. 12. j.) és műtermi beszámolója: Kis Tibor: A hagyományos lázadók. Csernus Tibor és Sylvester Katalin párizsi műtermében. *Népszabadság*, 54. 1996. május 24., 121. sz. 14; Kis 1999 (ld. 14. j.); LAJTA 1999 (ld. 13. j.); RÓZSA 1999 (ld. 16. j.); SINKÓ 1999 (ld. 16. j.); SZINTE 1999 (16. j.).

28 Kis Tibor: Tradíció és modernség. Beszélgetés Csernus Tibor festőművésszel budapesti kiállítása alkalmából. *Népszabadság*, 64. 2006. január 6., 5/2. sz. 15; ROCKENBAUER Zoltán: Kortárs klasszikus. *Heti Válasz*, 6. 2006. január 12., 2. sz. 32–33; TÓTH Klára: Az idő festője

(Csernus Tiborról). *Magyar Szemle*, 15. 2006. 1–2. sz. 153–154.

29 *Csernus Tibor. Képek a Sulkowski-gyűjteményből*. Szerk. FERTŐSZÖGI Péter. Kiáll. kat. Budapest, Kovács Gábor Művészeti Alapítvány, 2009; MÉLYI József: Jelenleg visszaileszthetetlen. Csernus Tibor – Képek a Sulkowski-gyűjteményből. *Mozgó Világ*, 35. 2009. 12. sz. 97–99; P. SZABÓ Ernő: Alkimista festők kiállítása. Csernus Tibor és Szabó Ákos kiállítása a Forrás Galériában. *Új Művészet*, 20. 2009. 12. sz. 12–14; SINKOVITS Péter: A Csernus-mítosz folytatódik. Képek a Sulkowski-gyűjteményből. *Új Művészet*, 20. 2009. 12. sz. 8–10 [=SINKOVITS 2009a]. Időközben több vidéki kiállításon is szerepelt Kovács Gábor gyűjteményének egy része: 2009-ben a szegedi REÖK-ben, 2012-ben a hódmezővásárhelyi Tornyai János Múzeumban, majd Békéscsabán és Tihanyban, illetve egy kismonográfia is megjelent Csernusról: SINKOVITS Péter: *Csernus Tibor*. Budapest, Hungart Egyesület, 2009 [=SINKOVITS 2009b].

30 *Csernus Tibor műterme*. Szerk. FERTŐSZÖGI Péter. Budapest, Kovács Gábor Művészeti Alapítvány, 2015.

31 Ld. FEHÉR Dávid: Kívül az időn. (A Csernus és a Montmartre. Egy műterem titkai című kiállításról). *Élet és Irodalom*, 62. 2018. 51–52. sz. 46; SÍPOS Tünde: Kiterjesztett műterem. Csernus és a Montmartre. *Új Művészet*, 29. 2018. 11. sz. 22–23.

32 Pl. NÉMETH 1987/88 (ld. 8. j.); GVÖRGY 1989 (ld. 26. j.); SZABADI 1998 (ld. 7. j.); BEKE 2000 (ld. 20. j.); STENCZER Sára: *Csernus Tibor*. Szakdolgozat. Kézirat. Budapest, ELTE BTK, 2002; LAJTA Gábor: Őskép és illúzió. Csernus Tibor retrospektív kiállítása Németországban. *Új Művészet*, 16. 2005. 3. sz. 18–24; SINKOVITS 2009b (ld. 29. j.); bár ezek sem hagyományos értelemben vett kutatáson alapuló dolgozatok. Nem soroltam ide azokat a tanulmányokat, pl. Hornyik Sándor írásait, amelyek Csernus hazai periódusával foglalkoznak.

és elhalványulva – még ma is érezhetően jelen van a művész hazai befogadásában.³³

Csernus párizsi korszakának recepciótörténetében felfedezhető két olyan toposz, amely hosszú ideje alapjaiban meghatározza a róla szóló narratívát, ebből fakadóan megnehezíti az elemző kutatást, mert személyét megközelíthetetlené teszi, művészetét pedig kiemeli kortársai alkotta természetes közegéből, és ezáltal elidegeníti attól: ez a két visszatérő motívum a saját korától elszakadó magányos alkotó figurája, illetve művészetének a nagybetűs Festészet végső kérdéseit érintő lényege. Műveinek elemzésekor szembevetendő a vonatkoztatás hiánya és a meglévő művészettörténeti terminológia repertoárjának kimerülése, miközben a misztifikálás ellenében a szakmai feladat éppen e művek kontextualizálása, a képek adta látvány verbalizálása és festészete mibenlétének magyarázata lenne.

Az első toposz értelmében Csernus a társtalan alkotó, akinek művészete korának dimenzióján túli jelenség, éppen ezért besorolhatatlan, kontextuson kívüli, öncélú és titkokkal teli, „leírhatatlan és megnevezhetetlen”, ahogyan Beke jellemezte fentebb. Németh Lajos az 1989-es tárlat megnyitó beszédében megerősíti a *Csernus Tibor és a Kép* című elemzésében már idézettek: „hiba lenne [...] megpróbálni besorolni művészetét a posztmodern, posztavantgarde, azaz a ma divatos irányzatok közé. Csernus műveinél döreség lenne ilyen aktualizáló megközelítés”.³⁴ Egy másik értelmezője is ezt a kívülálló létezését erősíti: „Csernus Párizsban is magányos maradt, nem csatlakozott a szubkultúrák kínálta lehetőségek egyikéhez sem. [...] Csernus valóban társtalan művész, képei elhelyezhetetlenek a művészettörténet stílusok és iskolák összehasonlító elemzésére épülő tábláin”.³⁵ Egyesek szerint művészete kortévesztett: „A titok az 1980-as évektől kezdődően a Caravaggio formai megoldásait követő, legtöbbször bibliai tárgyú képekben jelentkezett, amelyek motivációja megmagyarázhatatlannak, jószerivel felfoghatatlannak látszott [...] vajon nem arról van-e szó, hogy Csernus nem neki kedvező korb született bele.”³⁶ Van, aki a Hogarth-sorozat kapcsán „személyes zsenialitás révén létrejövő műalkotá-

sokról” beszél,³⁷ míg egy másik kritikus Csernus előbb korokon túli egyediségét hangsúlyozza („Valamiféle meghatározhatatlan idejű játék zajlik a kép téren és időn kívül álló közegében, s ez a különös játék egyedül a festészet sajátja”³⁸), majd Csernus különállását „némi-képp korok felett lebegő helyzetként” jellemzi, mint akit ugyan besoroltak „különböző allegorikus, metafizikus és más klasszicisták közé, nem teljesen alaptalanul, ám Csernus valahogy mégis magányos utas maradt”.³⁹ A magányos, illetve magányban alkotó művész régi toposza a művészetírásnak, a génusz sztereotípiájának egyik alkotóeleme, amely Leonardo, Pontormo, Michelangelo és mások életrajzában is felbukkan, és amellyel már Vasari is foglalkozott.⁴⁰ Csernus recepciótörténetében egyaránt szolgálja a kultuszépítést, és jelzi elszigeteltségét is.

A másik toposz egyfajta festészeti eszkatológia, mely szerint Csernus a művészet mindenkori – és egyben az élet végső, örök – nagy kérdéseivel foglalkozik, művészte a végletekig vitt, abszolút értelemben vett festészet, melyre hajlama és sorsa predesztinálja; életművének célja maga a művészet mint legfőbb esztétikai kategória művelése. A párizsi korszak barokkizáló évtizedének első komoly, Németh Lajos általi értékelése már ezzel az erős felütéssel indul, a kinyilatkoztatásszerű értelmezés a későbbi elemzésekben is rendre visszaköszön. „Nem kisebb dolog történt – írja Németh – mint hogy Csernus eljutott a Képhez, az önmagát létrehozván autonóm szféráját megteremtő Festészethez.”⁴¹ Majd alig egy évre rá ezt halljuk: „Abszolút festészet ez, mikor is a festészetnek nincs más feladata, mint önmaga prezentálása és létjogának igazolása”, mert Csernus művei „tragikus korunk létszituációinak metaforái”.⁴² A létmetafora képlet más szerzőknél is felbukkan, újra és újra: Csernus „a legtöbbre vállalkozik nagyszerű képsűrítményeivel. A világ, az emberi létezés modelljei ezek a képek”.⁴³ Másoknál a világgal vívott harcának víziója jelenik meg: „Ha a világ azt sugallja, hogy a képfestést abba kell hagyni, mert a fejlődés azt diktálja, akkor ez a világ nem kell számára. Akkor a világgal szemben kell a festészet.”⁴⁴ Az létezés kérdései mellett a festészet lét-

33 MÉLVI 2009 (ld. 29. j.) 97.

34 NÉMETH 1989 (ld. 26. j.) 105.

35 GYÖRGY 1989 (ld. 26. j.) 219, 222.

36 SZABADI 1998 (ld. 7. j.) 1435–1436.

37 KESERÜ 1999 (ld. 18. j.) 44.

38 LAJTA 1999 (ld. 13. j.) 4.

39 LAJTA 2005 (ld. 32. j.) 20–21.

40 Vö. Rudolf WITTKOWER–Margot WITTKOWER: *A Szaturnusz jegyében. A művész személyisége az ókortól a francia forradalomig*. Budapest, Osiris Kiadó, 1996. 98–102.

41 NÉMETH 1987/88 (ld. 8. j.) 175.

42 NÉMETH 1989 (ld. 26. j.) 103, 105.

43 KESERÜ 1999 (ld. 18. j.) 44.

44 P. SZÜCS 1989 (ld. 26. j.) 19.

kérdései is szóba kerülnek: „az ő képei vetik fel újra és újra (s válaszolják meg persze a legmeggyőzőbben) azt az alapkérdést, hogy szükség van-e festészetre a XX. század végén.”⁴⁵ A győzedelmes festészet ideája igen népszerű: „Csernusnál a tanulság: a festészet győzi!”⁴⁶ Egy másik vélemény konklúziója szerint: „A világ galériáit elborító ötletthalmazok, semmitmondó áljelek, üres posztmodern sablonok után ezek a képek a festészet soha meg nem szűnő erejét igazolják.”⁴⁷ Az eleddig pozitív kicsengésű festészet vs. élet szembenállás Szabadi Judit mindig is kritikus álláspontja felől nézve már nem érvényes: „arról a különbségről vagy távolságról van szó, ami felismerhető volt [a kor művészeti jelenségei] és Csernus Tibor döbbenetes erőfeszítése között, amely konokul mindig a festészetre irányult, beleveszve az önmagukért való festészeti kérdésekbe [...] [most nem] a korral való szellemi szembesülésről, valamiféle világnézeti viszonyulásról volt szó, hanem sokkal inkább a festészet belügyéről”.⁴⁸ Évek múltán mindezt visszahalljuk Csernustól is egy interjúban: „De a festészetnek nem csak ez a célja... Hanem magának a festészetnek a művelése is célja.”⁴⁹ A patetikus hangnem olyannyira beleivódott a Csernusról szóló írásokba, hogy kezdő művészettörténészek is átvették, egy róla szóló szakdolgozat például ezzel a felüttéssel indul: „Nehéz írni Csernus Tiborról. Egyrészt mert halhatatlanná vált, mint a festőóriások általában. Másrészt mert festményeit az írott szó, de még az élő sem tudja visszaadni. Csernust ismerni kellett, festményeit pedig látni. Minden egyéb hiábavaló.”⁵⁰ A végső dolgok kinyilvánításához mért festészet retorikai fordulata azért jelent nehézséget, mert a tudományos elemzés által, például egy ikonográfiai, narratológiai vagy hermeneutikai szempontból megfogalmazott állítás ennél szükségszerűen kevesebb kell hogy beérje.

Mindemellett a párizsi időszak magyarországi bemutatkozásainak kritikai recepcióját olvasva szembetűnő, hogy az életművet elemzők rendre megkerülik annak megnevezését, hogy Csernus barokkizáló korszakát, közelebbről is az 1980-as évektől kezdődő és az 1990-es éveket is magába foglaló időszakot milyen irányzathoz lehetne (vagy kellene) sorolni, és az életmű ezen részét milyen kontextusban lenne érdemes interpretálni. A recepciótörténetet három olyan kérdés mentén elemzem,

amelyek mindegyike közelebbről foglalkozik a kontextus behatárolásával: ezek a korszerűség és a barokkizálás problematikája, illetve a párizsi korszak magyar művészetéhez való viszonya.

Értelmezhető-e Csernus párizsi korszaka mint „magyar” művészet?

Csernus párizsi korszakának méltatói között változatos, egymást is kizáró véleményeket olvashatunk arról, hogy az életmű ezen időszaka mennyiben „magyar”, azaz valamiféleképpen részét alkotja-e a magyar művészet egészének: a kirajzolódó tendencia szerint a lelkes igen a kételkedésen és bizonytalanságon át idővel elvezet a másik végletig, a határozott tagadásig. Csernus 1964-es emigrációját megelőző itthoni festészete stílus- és iskolateremtő volt, a korszak hazai művészete nem érthető meg tevékenysége és hatása nélkül. Az életműben már a szürnaturalizmus is külső impulzus hatására, az 1957–1958-as párizsi utat követően, a tasizmus és a gesztusfestészet inspirációja révén bontakozott ki. Az emigráció hirtelen változást jelentett Csernus munkásságában, a fizikai elszakadást idővel markáns szellemi váltás követte. E szellemi váltás lényegét, melynek gyökerei sokkal régebbre nyúlnak vissza az életműben, György Péter fogalmazta meg a legpontosabban: míg az ötvenes években a bernáthi hatástól kellett Csernusnak eltávolodnia, „Az igazi feladat annak a provincializmusnak a meghaladása volt, amely legalább olyan erős és mély volt, mint az elnyomás [...] nagy a távolság, amelyet Csernusnak meg kellett tennie a kortárs Európa horizontjáig.”⁵¹

Az 1989-es visszatérésre adott első reakciók között P. Szűcs Julianna még felhőtlen optimizmusával tűnik ki: „ezzel a kiállítással végképp repatriáltatott a magyar művészettörténet elmúlt fél évszázadának legmarkánsabb és legnyughatatlanabb vonulata”,⁵² de három évtized távlatából ez láthatóan nem bizonyult igaznak. Többek véleménye, hogy a barokkizáló korszakhoz a Párizsban látott művészeti hatások nélkülözhetetlenek voltak: „Ezeket a képeket csak Párizsban festhette meg egy innen elszármazott festő. De nem franciaként, hanem azzal az önmagát megtalált szabadsággal és tudással, amelyhez Párizs hozzásegíthet.”⁵³

45 P. SZABÓ ERNŐ: A szajha útja. Csernus Tibor festményei a Múcsarnokban. *Árgus*, 10. 1999. 2. sz. 73–74.

46 BEKE 1999 (ld. 3. j.) o. n.

47 SZINTE 1999 (16. j.) 35.

48 SZABADI 1998 (ld. 7. j.) 1432–1433, 1435.

49 LAJTA 1998 (ld. 22. j.) 7.

50 STENCZER 2002 (ld. 32. j.).

51 GYÖRGY 1989 (ld. 26. j.) 217.

52 P. SZŰCS 1989 (ld. 26. j.) 19.

53 KESERŰ 1999 (ld. 18. j.) 7.

Tíz évvel később, a Hogarth-sorozat honosítása kapcsán már megjelennek a kétkedő hangok: „Miért »magyar« ez a festészet? (Ha egyáltalán...) Mert megteremtett Magyarországon még egy iskolát, a szürnaturalizmus iskoláját, amely már maga volt a festőiség kihívása.”⁵⁴ A kételkedés más szempontból is jogos, ugyanis az egykori iskolateremtés nem vonja maga után a jelenbeli beilleszkedést. A kérdésben Mélyi József markáns véleménye jelent egyfajta lezárást, mert egyértelműen kimondja, hogy Csernus „jelenleg visszailleszthetetlen” a magyar művészet történetébe, de egyben felvillantja a nemzetközi kontextusban való értelmezés távlatát is: „Csernus ugyanis időközben francia festővé vált. Szellemi inspirációja, közege a korszak nemzetközi – és ezen belül francia – festészete lett, amelyben tulajdonképpen egy-két formai elemtől eltekintve alig maradt nyoma a korábbi magyarországi korszak hagyományainak.”⁵⁵

Csernus esetében – nyilvánvalóan – el kell különítenünk a festő identitását műveinek identitásától. Műveinek „magyarsága” nem csupán azt jelentené, hogy azok magyar kulturális (művészeti, irodalmi stb.) hatásra vagy Magyarországon készültek, illetve részét képezik a magyar művészet narratívájának, hanem hogy – Forgács Éva Fülep Lajos és Kállai Ernő nyomán kialakított eszmeifuttatását követve – rendelkeznek olyan jellemzőkkel, amelyek révén egy specifikusan magyar életérzést vagy kifejezőmódot fogalmazznak meg. Mint Forgács írja: „Ahhoz, hogy nemzeti művészetről beszéljünk, vagy a globális állapotok iránti karakteres, nemzetiként azonosítható érzékenység, vagy sajátos nemzeti problematika szükséges, [...] vagy talán mindezeknél is inkább közönség.”⁵⁶ Másképp fogalmazva: vajon a magyar művészet belső történéseinek, folyamatainak és problematikájának ismerete hozzásegít-e Csernus párizsi korszakának, ezen belül is a Hogarth-sorozatnak a megértéséhez, azaz a magyar művészet tudáskerete megteremti-e a ciklus értelmezéséhez szükséges kontextust? És *vice versa*, Csernus barokkizáló művészete előmozdítja-e a hazai művészet 1980-as évektől kimutatható tendenciáinak megértését? Míg Csernus korai, 1964 előtti művészete egyértelműen rendelkezik ezekkel a jellemzőkkel, addig az emigrációban alkotott művek nemzeti karakter

rével kapcsolatban feltett fenti kérdésekre nemleges válaszokat tudunk adni.

A korszerűség kérdése:

Csernus művészete kortárs művészet-e?

Ma már talán meglepő módon Csernus méltatóinak véleménye nem volt egyöntetű annak megítélésében, vajon teljes értékű kortárs művészetnek minősíthető-e a festő párizsi korszaka; ezt a kérdést a korszerűség problematikáján keresztül lehet és érdemes tárgyalni, mert a korabeli recepció e fogalommal foglalta össze a művészet kortársi mivoltának kritériumait. Korszerűségeen tágabb értelemben a művek aktualitását, korszakhoz való igazodását, időszerűségét, modernitását, majd később posztmodern jellegét értették.

Csernus vonatkozásában e jelző használatának gyökere régre nyúlik vissza: a korszerűség a progresszív kortárs művészet szinonimájaként jelent meg hazai periódusának recepciótörténetében. Az 1956-ot követő fojtó levegőjű bezártságban ő a nyugat-európai művészet felé orientálódó művész megtestesítője, a felzárkózás letéteményese; érdeme, hogy „a hatvanas évek elején ébren tartotta a korszerűség igényét”.⁵⁷ Méhes László személyes hangú beszámolója szerint „a XX. századi aktuális művészettel találkoztam az ő [Csernus] tolmácsolásában [...] [ezzel] nyílt meg előttük a mind ez idáig csak kevésbé ismert, külföldről érkező vizuális információk befogadásának a lehetősége”.⁵⁸

Merőben más jelentéssel bír a korszerűség a Caravaggio stílusából merítő festményekről írt beszámoló esetében: ez a barokkizáló stílus a várható képest meghökkenően újszerű és a hazai művészetben párhuzam nélküli volt, emiatt gyakran zavarba ejtőnek tűnt. A stílus okán Csernus valós idejűsége, alkotásainak jelenre vonatkozhatósága, kortárs mivolta kérdőjeleződött meg. Méltatói szükségét érezték kiemelni festményei kortárs jellegét: a korszerűség tehát a stílus ellenében a szimultán létezés, a nyugat-európai tendenciákhoz való tartozás megerősítését jelentette.⁵⁹ Beszámolók szerint már az 1989-es retrospektív tárlat megrendezésében is szerepe volt az „aktuális” vs. „nem aktuális” tér-

54 BEKE 2000 (ld. 20. j.) 174.

55 MÉLYI 2009 (ld. 29. j.) 98.

56 FORGÁCS ÉVA: Magyar művészet vagy magyar művészek? *Holmi*, 12. 2000. 8. sz. 951–952.

57 Sinkovits in: DOBAI Ágnes–NÉRAY Katalin–SINKOVITS Péter: *Tendenciák 1970–1980: 2. Másodlagos realizmus. Tárgyi és képi metamorfózisok*. Kiáll.

kat. Budapest, Magyar Képző- és Iparművészek Szövetsége, 1980. 3.

58 Idézi: SZABADI Judit: Hagomány és korszerűség. Avantgarde kezdeményezések a 60-as évek magyar festészetében. *Jelenkor*, 27. 1984. 9. sz. 779.

59 Vö. pl. D. FEHÉR Zsuzsa: Csernus. *Petőfi Népe*, 44. 1989. március 29., 74. sz. 4.; P. SZÚCS 1989 (ld. 26. j.); SINKOVITS 1989 (ld. 26. j.); WAGNER 1989 (ld. 26. j.).

felek vitájának.⁶⁰ A következő gondolatmenet jól szemlélteti, hogy miért tűnt Csernus irányváltása „hibásnak”: „Elvétette, igen, mert anakronisztikusnak mutakozó művészete – bár nem volt híján a nyugtalanító, zavarba ejtő, provokatív tulajdonságoknak – nem felelt meg a korszellemnek.”⁶¹ Egy tanítványa visszaemlékezésében is megjelenik ez az ambivalencia: a Caravaggio hatására született festmények „a »transzavantgárd« idején »korszerűtlen korszerűségükkel« keltettek feltűnést”.⁶²

A Hogarth-sorozathoz a korszerűség kérdésköre tehát két irányból érkezett, egyrészt a progresszív szürrealista képek örökségéként, másrészt a barokkizáló narratív festmények irányából. Tíz évvel később méltatóinak hangneme észrevehetően megváltozott, a Szabadi-féle elítélő hangok elcsitultak. A kritikusok a ciklus kapcsán némileg fellélegezve jutottak el az újraértelmezés tényéhez, ami azt eredményezte, hogy a recepciótörténetben a korszerűség és a festészeti hagyományok felemlítése mellérendelt viszonyba került. Csernus lesz az, aki „merészen aktualizálni képes”,⁶³ aki mindvégig úgy kortárs, hogy „tökéletesen földégett egy másik világot anélkül, hogy kiesett volna a *jelenlevőből*”,⁶⁴ aki egy pályatársa szerint „újraértelmezi és szimultán alkalmazza a különböző festészeti hagyományokat, a klasszikus kompozíciókat fordítja le saját – XX. század végi – nyelvére: kortársakkal mint szereplőkkel és korunk jellemző tüneteivel tölti meg azokat”,⁶⁵ és akinek művei „nem idézetgyűjtemények, hanem átértzett, hiteles, korszerű élményt nyújtanak”.⁶⁶

Csernus ismeri a vele szemben megfogalmazott negatív hangú kritikákat, ezért némi sértettséggel maga is több alkalommal hangsúlyozza kortársi mivoltát. Előbb egy aktualizálás híján elutasított kiállításról tesz említést,⁶⁷ majd a korszerűséget és a modernitást is szóba hozza, mint tévesen megkérdőjelezett jellemzőt.⁶⁸ „Én nem érzem, hogy a múltban élnek”, mondja

egy 2003-as interjúban,⁶⁹ majd néhány évvel később részletesebben is reagál: „Mondjam azt, hogy nekem egészen más véleményem van a korszerűségről vagy magáról a festészetéről is, mint kritikusaimnak? Tény, hogy képeim a tradicionális festészeti hagyományból építkeznek; a nagy tradíciók és a festeni tudás nálam tényleg alapvető kérdés. De kifejezetten modern festőnek tartom magam.”⁷⁰

„Barokk” szemfényvesztés vagy neobarokk stílusgyakorlat?

Csernus munkásságát mindig is stílusán és annak változásain keresztül definiálták, azonban az 1980-as években készült barokkizáló alkotásainak első méltatói nem igen találtak megfelelő fogalmat az életműben is újnak számító kettős kötődésű, klasszikus alapokon nyugvó kortárs stílus leírására. Néray Katalin említi ezt a tanácstalanságot az 1989-es tárlat katalógus-előszavában, feltehetően Csernus külföldi kritikusaira gondolva: „ezeknek a képeknek nem sok köze van a narratív festészethez, a nouvelle figuration-hoz és a hiperrealizmushoz – a kritikusok nem találnak más fogódzókat.”⁷¹

Az itthoni reakciókat olvasva leggyakrabban körülírással találkozunk, ami igen széles skálán mozog: olyan barokk stílus, amelybe mai elemek, vonások keverednek, anakronisztikus barokk, megtévesztő barokk, barokkos átirat stb. P. Szűcs Julianna úgy írja le ezeket a műveket, mintha ténylegesen barokkot látnánk: „a legklasszikusabb kora barokk képépítési módszer tanúi vagyunk. [...] A barokk itt nincs idézőjelben. A nézőt nem távolítja el semmilyen eklektikus és oda nem illő tárgy. [...] Csernus ezzel a lélegzetelállító barokkal nem akarja a művészetet megtéríteni. [...] Azért fest barokk, mert leltárt csinált a számára bevégeztetett festészet-történetből.”⁷² Van, aki elsőre megtévesztőnek találja:

60 Vö. P. SZABÓ, 1999 (ld. 45. j.) 73: „a vita egy bizonyos pontján szóba kerültek Csernus Tibor művei is, mégpedig abban az összefüggésben, amely szerint művészete ma nem aktuális, így bemutatása nem indokolt a budapesti Műcsarnokban”. Az igazgató „a szavak további szaporítása helyett” rendezett egy Csernus-kiállítást.

61 SZABADI 1998 (ld. 7. j.) 1432.

62 LAJTA 2005 (ld. 32. j.) 22.

63 SINKÓ 1999 (ld. 16. j.).

64 LAJTA 1999 (ld. 13. j.) 4.

65 KESERÜ Ilona: Előszó. *Csernus Tibor kiállítása*. Kiáll. kat. Budapest, Blitz Galéria, 2003. o. n.

66 KODOLÁNYI Gyula: Amerika ideje: Személyes, tárgyilagos visszatekintés. *Magyar Szemle*, Új Folyam, 12. 2003. 5–6. sz. 141.

67 LAJTA 1998 (ld. 22. j.) 43. Lajta kérdésére, miszerint keresik-e Magyar-

országról kiállítási ajánlatokkal, Csernus beszámol egy barátok által kezdeményezett tárlat elutasításról, azzal az indokkal, hogy „nem aktuális [...] valószínűbb, hogy a festészetem nem-aktualitását kell értenem ezen”.

68 Vö. CSERNUS Tibor: Útlevelel. In: *Az „Állj fel” torony árnyékában*. Szerk. A. SZABÓ Magda–ABLONCZY László. Veszprém, Új Horizont Kiadó, 2003. 470. „A Magyar Műhelyben valamelyik okos, nevét se tudom, közölte: festészetem elavult, mert nem követem a modern művészetet.” Uo. 565. „[...] azt is írták, hogy szép, szép, de a modern irányzatok hiányzanak munkásságomból.”

69 MURRIS 1989 (ld. 26. j.) 30.

70 KIS 2006 (ld. 28. j.) 15.

71 NÉRAY Katalin: Találkozás a Csernus-mitosszal. In: KRATOCHWILL 1989 (ld. 2. j.) 7.

72 P. SZÜCS 1989 (ld. 26. j.).

„meglátni a XVI–XVII. századi reminiszenciákat idéző művekben a mában érvényes értelmet már kevésbé volt egyszerű. [...] De hogy valaki »Caravaggio-képeket« fessen, és a művek között járkálva úgy érezze az ember, hogy egypár századdal visszafordították az idő kerekét! Legalábbis az első benyomás ez volt”.⁷³ Gyakori a látottak kortárssal keveredő barokk stílusként való körülírása. Egy méltatója szerint „mai figuráival az egykori eseményeket kívánja felidézni, színpadias elrendezésük egy letűnt, de nagy festőinek műveiben továbbélő világ reminiszenciájának tetszik [...] Csernust időgépe Caravaggio műhelyébe repítette”;⁷⁴ más valaki „caravaggiói barokkal beoltott hiperrealista kompozíciókról” ír,⁷⁵ egy jellemzés szerint „Caravaggio és a neobarokk, a szür- és a hiperrealizmus modorában”,⁷⁶ míg mások úgy vélik, hogy ez a korszak Csernus életművében „barokk szerepjátszás” volt.⁷⁷

A Hogarth-sorozat 1999-es bemutatkozásakor azonban merőben más a helyzet: Csernus barokk-ihletésű stílusa már nem érhetne meglepetésként a közönséget, a ciklus leírása is elmozdulni látszik egy pontosabb besorolás, a neobarokk átírat felé. A kiállítási katalógus még csak körülírja Csernus stílárís újítását: „aminek a 18. században kellene játszódnia, abba anakronisztikusan belevegyül a jelenkor is”,⁷⁸ ám méltatói már szabatosabban fogalmazzák meg e kettős elköteleződést, a festészeti tradíció kiaknázásával művelt kortárs festészetet. A definiáláshoz olyan kreatív jelzőket használnak, amelyek képesek áthidalni az egykori és a mai közti időbeli és stílárís átvezetést. Szabadi Judit kötete, a *Hagyomány és korszerűség* szellemében, amely Csernusnál ezen kettősséget már a hatvanas évekbeli munkáin is észrevette,⁷⁹ Csernus lesz a „hagyományos lázadó”,⁸⁰ aki „Nagyon tradicionális. Nagyon időszerű”,⁸¹ a „kortárs klasszikus”,⁸² és az ő festményein jelenik meg „Dionüszosz farmeröltönyben”.⁸³ Furcsa módon éppen Szabadi Judit, aki nagyon korán észrevette mindezt, tud a legkevésbé dűlőre jutni Csernus stílus- és témaváltásaival: „többnyire nem tudjuk elfojtani azt az ingerültséget, amelyet afőlött érzünk, hogy ezekhez a kitekeredett testű és végtagú alakokhoz, no meg az ő több évezre-

de megesett történetükhöz semmi közünk nincsen [...] mi, akik a szakmai ügyben nem vagyunk érdekeltek, kirekesztettek maradunk. A hatalmas barokk jelenségek szereplői akár ránk is zuhanhatnak. [...] Ugyan kit érdekel, hogy [...] minden úgy van megfestve, ahogyan ezt évszázadokra visszamenően a legnagyobbak csinálták, ha a kép dőlőfős hallgatásba burkolódzik”.⁸⁴ Csernus korabeli kritikussai nem találták az újraértelmezett barokk, a neobarokk parafrázis fogalmát, amely kifejezéssel ma már pontosabban leírhatnánk a Hogarth-sorozat kvalitásait.

A kontextus kérdésének elméleti megközelítései

A műcsarnoki bemutakozó kiállításon a kurátori koncepció egymás mellé rendelte Csernus sorozatát és Hogarth eredeti 18. századi metszeteit mint az inspiráció forrását és a belőle készült átíratot; ez az elrendezés egy olyan szemiotikai vagy narratológiai nézőpontot követő összehasonlító elemzés alapjaként kiválóan működhet, amely a vizuális jeleket vagy az elbeszélői struktúrát vizsgálja. Azonban a művészettörténeti interpretáció, amely a mű történetiségét feltáró értelmezés, nem tekinthet el az adott történeti kontextus által meghatározott keretfeltételektől. A fenti három kérdésre adott változatos reakciókból látszik, hogy Csernus esetében a kontextus kérdése megosztja a szakmai közvéleményt, éppen ezért külön vizsgálódást érdemel – ám e vizsgálódásnak sürgősszerűen meg kell előznie bármiféle interpretációt. A párizisi korszak kontextusa körüli ambivalenciát érzékelve és a kérdésekre adott válaszok tendenciáit figyelembe véve Csernus kontextusát a nemzetközi kortárs művészetben érdemes keresnünk.

Egy mű kontextusa nem kőbe vésett jellemző, a mű és a mű értelmezői teremtik meg; hogy mi tartozzék egy mű kontextusához, az részben az adott interpretáció függvénye.⁸⁵ Kortárs képzőművészeti alkotások ritkán

73 SZABADI 1998 (ld. 7. j.) 1435.

74 SINKOVITS 1989 (ld. 26. j.) 26–27.

75 D. SZABÓ 1989 (ld. 26. j.) 44.

76 WAGNER 1989 (ld. 26. j.).

77 RÓZSA 1999 (ld. 16. j.) 9.

78 BEKE 1999 (ld. 3. j.) o. n.

79 SZABADI 1984 (ld. 58. j.) 773–782.

80 KIS 1996 (ld. 27. j.).

81 P. SZABÓ 1999 (ld. 17. j.).

82 ROCKENBAUER 2006 (ld. 28. j.).

83 PATAKI Gábor: Dionüszosz farmeröltönyben. *Filmvilág*, 50. 2007. 12. sz. 18–19.

84 SZABADI 1998 (ld. 7. j.) 1437.

85 Vö. Jonathan Culler, idézi: Norman BRYSON: Art in Context. In: *Studies in Historical Change*. Ed. by Ralph COHEN. Charlottesville, University of Virginia Press, 1992. 21: 4. lábjegyzet.

készülnek egy adott funkció (szakrális vagy világi) ellátására, éppen ezen elsődleges funkció alapú besorolás hiányában válik a kontextus vizsgálódásra érdemes témává. A középkori és a reneszánsz művészet alkotásai, legyenek azok templomi oltárképek, magánhasználatra készült kegyképek vagy megrendelők által készített portrék, mind adott, jól körülhatárolható rendeltetéssel bíró művek. Ezen művek esetében a kontextus vizsgálata akkor válik izgalmassá, amikor a tárgy az eredeti kontextusától merően új közegbe kerül, például egy modern kori múzeumba vagy magángyűjteménybe, és a két kontextus összeütközésbe kerül.

A régi műalkotások kontextusának kutatásához megkerülhetetlen, a kortárs művek kontextusának megértéséhez hasznos segédlet Hans Belting *A mű a kontextusában* című tanulmánya, amelyben a kontextus tényezőinek korhoz kötöttségéről és e tényezők felfejtésének nehézségéről beszél: „A kontextusban testet öltő feltételek és állítások rekonstrukciója talán konkrétabban tárja fel a mű alakjának korábban kevesebb figyelemre méltatott sajátosságait. Itt kap szerepet a műfaj, a médium és a technika, a mű elhelyezése és történelmi megtapasztalásának helye, továbbá a tartalom is, amennyiben befolyásolta a formai struktúra megválasztását. [...] egy mű időtlen rangja a korhoz kötődő vonásai ismeretében olykor világosabban látható, mint akkor, ha e rangot csak deklaráljuk.”⁸⁶ Módszerét a sienai székesegyház főoltárán, Duccio *Maestà* oltárképén mutatja be, melyet a kép és középkori közönsége viszonyában elemez, és ezen elemzés során figyelembe veszi az oltárkép eredeti kialakítását, helyszínét és közvetlen környezetét.⁸⁷

Belting módszertana a drasztikus kontextusváltást vagy funkcióvesztést elszenvető, elsősorban középkori műalkotások kontextusának vizsgálatához igazodik; kortárs műveknél módszere kevésbé használható, mert a kontextus rugalmasabb, és bizonyos mértékben értelmezésfüggő. Esetükben a kontextuson a mű értelmes olvasatot biztosító keretfeltételeinek rendszerét értjük. A kortárs művekre alkalmas kontextusfogalmat Norman Bryson dolgozta ki az *Art in Context* című 1992-es tanulmányában, mely már a posztmodern és a feminis-

ta fordulat figyelembevételével íródott. Bryson számba veszi azokat a tényezőket, amelyek fontos szerepet játszhatnak egy mű kontextusának kialakításában: ezek között megtaláljuk a művész személyes élményeit és életkörülményeit, a kulturális miliőt, a történelmi közeg, a műtárgyiac és a művészeti intézmények befolyásoló tényezőit, tehát mindazon helyzeteket, tényeket és összefüggéseket, amelyek a kortárs alkotást alakíthatják annak létrejötté és későbbi élettörténete során.⁸⁸

A Hogarth-sorozat kontextusa

Norman Bryson nyomán a következőkben sorra vesszük azokat a meghatározó tényezőket, amelyek hozzájárulnak a Hogarth-sorozat kontextusának kialakításához, hozzáigazítva a brysoni rendszert a csernusi élethelyzetből adódó szempontokhoz.

(a) A sorozat első bemutatkozásának helye és ideje

Belting szavaival ez a mű „történelmi megtapasztalásának helye”. Noha többen is látták a sorozatot elkészülése folyamatának különböző fázisaiban, a Hogarth-ciklus első találkozása a közönséggel az 1999-es műcsarnoki tárlat volt. A helyszín, annak ellenére, hogy a hazai kortárs művészet legfontosabb bemutatkozóhelye, önmagában nem vonja, és itt sem vonta maga után a mű hazai művészetbe való beágyazódását.

(b) A festői intenció kérdése

Csernus nem akart saját maga teoretikusa lenni: mikor Kis Tibor egy 1996-os interjúban felteszi neki a kérdést, hogy milyen irányzathoz sorolja a munkáit, egyenes választ kap: nem sorolja sehova.⁸⁹ Azonban számos esetben említ olyan kortárs festőket, akikkel festői törekvéseiben közösséget vállal. Ilyen például Francis Bacon vagy Picasso,⁹⁰ Rauschenberg festészete és az új figurativitásnak nevezett irányzat (*nouvelle figuration, figuration narrative*),⁹¹ David Hockney és López García, akikkel közös kiállításon szerepelt,⁹² vagy Balthus, akinek festészethez való viszonyát több interjúban is idézi.⁹³

86 HANS BELTING: A mű a kontextusában. In: Művészettörténet. Bevezetés. Szerk. HANS BELTING–Heinrich DILLY–Wolfgang KEMP–Willibald SAUERLÄNDER. o. n. (Eredeti megjelenése: Das Werk im Kontext. In: *Kunstgeschichte. Eine Einführung*. Berlin, Dietrich Reimer Verlag, 1985, 203–221.) Online tananyag (letöltve: 2020.02.02.) URL http://arthist.elte.hu/TAMOP_412/1_1_einfuehrung.html#idp949960.

87 A *Maestà* ma a dómmúzeumban látható.

88 BRYSON 1992 (ld. 85. j.) 21–40, de főként 23 és 38.

89 KIS 1996 (ld. 12. j.) 33.

90 LAJTA 1998 (ld. 22. j.) 6.

91 MURRIS 1989 (ld. 26. j.) 28.

92 KIS 1996 (ld. 12. j.) 33. Antonio López García (1936–) spanyol festő, az említett tárlat az 1985-ben Washingtonban megrendezett *Figuration Abroad* című kiállítás (Hirshhorn Museum and Sculpture Garden).

93 CSERNUS 2003 (ld. 68. j.) 565–566; LAJTA 1998 (ld. 22. j.) 4.

(c) *A mű által életre hívott, előre nem látható kérdések belső logikája*

Csernus esetében ez az 1980-as évektől kezdődően készült munkáinál a barokk stílushatás jelenléte, elsősorban Caravaggio és Hogarth műveinek átírata, tágabban értelmezve maga a posztmodern átértelmezés gesztusa, a parafrázis mint a festészeti tradíció kisajátításának gyakorlata.

(d) *A tradícióra tett utalások, az intertextualitás kérdése*

Csernus választott tradíciója a barokk nagymesterek, a már sokszor említett Caravaggio–Traversi–Velázquez triász, illetve az itáliai és a spanyol barokk világa, szellemisége és festészeti bravúrja; emellett fontos szerepet játszik a filmes és a populáris kultúra.⁹⁴ A tradíció jelenlétét vizsgálva az életművet közvetetten érő hatásokkal is számolnunk kell, például a múzeumi látogatások és tanulmányok hatásával (elmondása szerint Csernus napi szinten látogatta a Louvre-t).⁹⁵

(e) *A tekintélyelv és a kulturális központok szerepe*

„[M]inden hájjal megkent festészeti multú nemzet”,⁹⁶ mondja a franciákról Csernus. Az emigráció fontos életeseemény, az új élet helyszínél választott Párizs szellemi inspirációja révén mutat új irányt festészetének. Bár a hatvanas évektől Párizs vezető szerepe a művészeti életben fokozatosan csökken, ezt a nyugati hatásoktól elzárt hazai művészeti közvélemény, így feltehetően Csernus sem érzékeli.⁹⁷ A város nemcsak mint élettér, hanem mint képi háttér is megjelenik, gyakran beazonosítható helyszínekkel.

Bryson szerint a kontextust, amely a mű értelmezési kerete, maga a mű generálja. Itt két alapelv együttes hatásával kell számolnunk: a jelentés kontextus általi meghatározottságával, illetve a kontextus (elvileg végtelen) kiterjeszhetőségével. A kiterjeszhetőség ad teret a kontextus problematizálásának, és ebből következik, hogy a kontextus sosem egy eleve elrendelt jellemző.⁹⁸ A mű értelmezéséhez vezető folyamat során a kontextus meghatározásának lépésében el kell tudnunk különíteni az erős és a gyenge határfokú tényezőket és a köztük fennálló dinamikus viszonyokat.⁹⁹ Csernus

Hogarth-sorozatát vizsgálva a ciklus bemutatásának helyszíne gyenge hatásnak számít, mivel nem vonta maga után a helyszínből esetlegesen következő betagozódást, míg a többi négy tényező a brysoni értelemben vett erős hatás. A kiterjeszhetőség lehetővé teszi, az erős meghatározottság pedig afelé mutat, hogy Csernus párizsi korszakát, és ezen belül a Hogarth-sorozatot is nemzetközi kontextusban, nemzetközi kortárs művek és keretek között értelmezzük. Belting írja, hogy „Az egyes mű még ott is, ahol harsányan hirdetik az esztétikai autonómiát, valamilyen külső kontextusban foglal helyet, amelyre a maga belső, formai struktúrájával felel.”¹⁰⁰ Ez a külső kontextus Csernus párizsi korszaka esetén a posztmodern, amelyre a festő a barokkizáló formai struktúrával, majd a barokkizáló stílusjegyek mentén kialakított, attól némileg eltávolodó stílusával felel, amely a Hogarth-sorozatot is jellemzi.

Paul Mattick egyfajta dinamikus kontextuskonceptiót kínál fel, amely eseménynek tekinti a mű létrejöttét: az autonóm alkotás szerinte is meghatározza saját kontextusát, de ez egyben elvezet a mű közeli olvasatához. A közeli olvasat a Hogarth-ciklus esetében nem nélkülözheti az eredeti metszetsorozattal való összevetést, amelyet a sorozatot elsőként bemutató Beke László értelmetlen feladatnak talált. „Ha azonban – Mattick szerint – a műalkotást önmagában is egy eseménynek tekintjük, amely a történelem sűrű eseményhálózatában helyezkedik el, akkor vizuális jellegzetességei már nem tűnnek úgy, mintha a »formai« tartományhoz tartoznának a »tartalom« tartományának ellenében.” A közeli olvasat tehát nem tekinthet a műre pusztán mint kontextus nélküli esztétikai entitásra.¹⁰¹ Vagyis a barokkizálás nem csupán koncepció, hanem tünet, kortünet is. Mattick értelmében Csernus ciklusának keletkezése maga is esemény, barokkizáló stílusa leválaszthatatlan a tartalmi jelentéséről. Történeti távlatban tekintve Csernus ciklusa nem segít hozzá sem a hogarthi kor Londonjának, sem az 1990-es évek magyarországi társadalmi-szociális közegének megértéséhez, ellenben látletet ad az ezredvégi Párizs helyszíneiről, hangulatáról, történéseiről és lehetőségeiről (illetve azok hiányáról). Ha nézőpontot váltunk, immáron Hogarth sorozatát sem tudjuk a csernusi parafrázis nél-

94 LAJTA 1998 (ld. 22. j.) 7–8.

95 CSERNUS 2003 (ld. 68. j.) 401. E hatások konkrét érvényesülésére feltehetően az egyelőre nem kutatható hagyatékban találunk több adalékot.

96 KIS 1996 (ld. 12. j.) 32.

97 MÉLVI 2009 (ld. 29. j.) 98.

98 BRYSON 1992 (ld. 85. j.) 39.

99 Uo. 23.

100 BELTING 1985 (ld. 86. j.) o. n.

101 Paul MATTICK, Jr.: Context. In: *Critical Terms for Art History*. Ed. by Robert S. NELSON–Richard SHIFF. Chicago–London, The University of Chicago Press, 1996 (2003). 116.

kül értelmezni, mert a tárgysorozat élettörténetéhez hozzátartozik annak utóélete is, beleértve mindazon átiratokat, remake-eket és parafrázisokat, amelyek a sorozat nyomán készültek.

Posztmodern látásmód, hagyományos médium

Csernus munkáival megérkezett a posztmodern a Műcsarnokba. Kevesen vették észre. Bár az 1989-es retrospektív tárlatot követően Németh Lajos és György Péter is elvetették, hogy Csernusnak köze lenne a posztmodernhez, voltak, akik később ezt másképp gondolták. Beke helyesen jegyzi meg, hogy ez már „média utáni festészet”, azaz a média képekre gyakorolt hatását magába olvasztó festészet, mert „kénytelen figyelembe venni a mesterséges képi világot, az újságot, a televíziót, a fényképet, a filmet, az utcát, a közlekedést, a világitást”,¹⁰² ám ennyiben párhuzamba állítható az eredeti Hogarth-sorozattal, amely szintén sokat köszönhet a populáris vizuális kultúrának.¹⁰³ Amit Sinkovits reminiscenciának nevez,¹⁰⁴ azt a szűk szakmai közege túlról érkező irodalomtörténetész, Kodolányi Gyula egyértelműen posztmodern hatásnak tart: „Az amerikai modernista, posztmodernista hatás nem annyira szöveginspirációként jött át hozzánk, mint segített saját idiómánk megteremtésében, bátorított a köznyelviségre. [...] Akiknél pedig az amerikai hatás közvetlenebb, azok éppen a nyolcvanas években – vagyis az Amerika-inspiráció kimerültekor – térnek vissza posztmodern módon a ma-

guk hagyományához. A legjelentősebb ezek közül a Párizsba emigrált Csernus Tibor példája. [...] Azt sugallják ezek a képek, hogy hirtelen fontosabbak lettek nekünk a mesterek, a hagyomány, mint az úgynevezett újítás.”¹⁰⁵

Kétségtelen, hogy az eltelt idő finomabb distinkciók megtételére ad lehetőséget, ennek ellenére nem megkerülhető a kérdés: lehetett volna-e Csernust már a *maga idejében* posztmodernnek tekinteni? A párizsi korszak 1989-es első nagy bemutatkozásakor még aligha, az 1999-es kamarakiállítás alkalmával már minden bizonnyal igen. Két tényező játszott ebben szerepet: időközben Csernus festészetében a „megtanult barokk” kreatív felhasználása új, kiforrott stílusvariációhoz vezetett, ám ez nem lett volna elég: a két műcsarnoki tárlat közötti évtizedben a magyarországi szakmai köztudatba berobbant a posztmodern. Az új irányzat az építészet és a filozófia felől érkezett: az 1980-as évek elején megjelent posztmodern építészetéről szóló kötetek után¹⁰⁶ az 1990-es évek elejétől a posztmodern eszmei alakítóinak fontos elméleti szövegei váltak gyors egymásutánban elérhetővé magyar fordításban is: Peter Bürger, Francis Fukuyama, Jürgen Habermas, Fredric Jameson, Jean-François Lyotard, vagy Richard Rorty¹⁰⁷ nézetei mellett a hazai értelmiség meghatározó alakjai is megszólaltak a témában,¹⁰⁸ a művészetet közelebről érintő kérdésekben is.¹⁰⁹ A posztmodern neobarokk vonulata kifejezetten vizuális jelenség volt, amely itthon az 1980-as évek végétől a filmművészet révén kezdett ismertté válni. A két, festőnek induló angol filmes, Derek Jarman és Peter Greenaway Magyarországon bemutatott filmjeiről számos méltatás, kritika és tanulmány született, többek között a Csernus művészetét részletesen elemző György Péter tollából.¹¹⁰ A posztmodern

102 BEKE 2000 (ld. 20. j.) 174.

103 DAVID KUNZLE: *The Early Comic Strip: Narrative Strips and Picture Stories in the European Broadsheet from c. 1451 to 1825*. Berkeley, London, University of California Press, 1973., 9–10. fejezet.

104 SINKOVITS 1989 (ld. 26. j.) 26.

105 KODOLÁNYI 2003 (ld. 66. j.) 140–141.

106 Ld. *A poszt-modern építészet*. Szerk. BALÁZS György–KÉVÉS György. Budapest, Magyar Építőművészek Szövetsége, 1980; *A poszt-modern klasszicizmus*. Szerk. KÉVÉS György–TARNAI István. Budapest, Magyar Építőművészek Szövetsége, 1981.

107 Ld. pl. FRANCIS FUKUYAMA: A történelem vége? *Valóság*, 33. 1990. 3. sz. 16–31; PETER BÜRGER: A posztmodern – az esztétika ellentmondásai. *Világosság*, 32. 1991. 6. sz. 434–441; JÜRGEN HABERMAS–JEAN-FRANÇOIS LYOTARD–RICHARD RORTY: *A posztmodern állapot*. Budapest, Századvég Kiadó, 1993; *Posztmodern filozófiai írások*. Szerk. BUJALOS István. Debrecen, Kossuth Lajos Tudományegyetem, 1993.

108 A teljesség igénye nélkül: ALMÁSI Miklós, VAJDA Mihály, BACSO Béla, BALASSA Péter, SZEGEDY-MASZÁK Mihály, MORAVÁNSZKY Ákos, NÉMETH G. Béla, ENDREFFY Zoltán, NÉMETH Lajos, HELLER Ágnes,

TAMÁS GÁSPÁR Miklós: Körkérdés a posztmodernről. *Medvetánc*, 7. 1987. 2. sz. 217–263; ÉRDI Péter: Teremtett valóság, 6. *Posztmodern természet(?)tudomány*. BUKSZ, 1991. Téli szám, 454–460; PERNECZKY Géza: A posztmodernről a káoszelméletig: Matematikai válasz a történelemfilozófiai vitákra? *Népszabadság*, 49. 1991. szept. 28. 228. sz. 23; VAJDA Mihály: *Változó evidenciák: Útban a posztmodern felé*. Budapest, Cserépfalvi Kiadó–Századvég Kiadó, 1992. Ld. még *Világosság* folyóirat 1990-es 2–3, 5. és 6. számait, 1991-es 7–8 számát, az *Újhold*-évkönyv 1990-es 2. számát, 1991-es 1. számát, a *Valóság* folyóirat 1990-es 6. számát.

109 Ld. többek között: *A posztmodern*. Szerk. PETHŐ Bertalan. Budapest, Gondolat, 1992; BONTA János: *Modern építészet – posztmodern építészet*. Budapest, Műegyetemi Kiadó, 1995; GYÖRGY Péter: *Művészet és média találkozása a boncasztalon*. Budapest, Kulturtrade, 1995.

110 Az 1990-es évekből ld. pl. GYÖRGY Péter: Derek Jarman és a Caravaggio-mitosz. A Kép és a Hírnév. *Filmvilág*, 33. 1990. 10. sz. 11–15; ARDAI Zoltán: Peter Greenaway. Az undor titokzatos tárgya. *Filmvilág*, 34. 1991. 12. sz. 4–7; BALASSA Péter: (Greenaway) Prospero lapozgat és vonul. *Filmvilág*, 35. 1992. 2. sz. 24–28; CSÁKY M. Caliban: Greenaway, Jarman, Prospero. *Filmvilág*, 35. 1992. 7. sz. 16–21; ld. továbbá a *Met-*

mint irányzat és ennek neobarokk vonulata tehát az 1990-es évek végére, a Hogarth-sorozat műcsarnoki bemutatkozásának idejére már itthon is széles körben ismert volt,¹¹¹ ennek ellenére – a hazai posztmodern prózával szemben – a „magyar posztmodern művészet” máig nem bevett kategória.¹¹² Csernus besorolásának hiánya tehát semmiképpen sem a posztmodern ismeretlenségére vezethető vissza. Németh Lajos nem érthette meg Csernus barokkizáló munkáinak kifutását, György Péter a posztmodern viszonylatában elsősorban amerikai művészettel foglalkozott,¹¹³ Beke László a Hegyi-Lóránd-féle új szenzibilitást azonosította a posztmodernnel, és ehhez Csernusnak tényleg nem volt köze. Bár Beke más műnemek posztmodern alkotásairól írt tömör jellemzése tűpontos megfogalmazása lenne a Hogarth-sorozat lényegének: „A többi művészeti ágban, zenében, filmben, színházban, de még az irodalomban is megfigyelhető egy csaknem avantgárdellenes új narrativitás jelentkezése, mely gyakran bonyolult időbeli szerkezetekkel, illetve idézettechnikával jár együtt.”¹¹⁴ Hogy mindez Csernus művészetének vonatkozásában annak idején mégsem került egyértelműen kimondásra, annak feltehetően a művészhez kapcsolódó berögződések, a honi művészetbe való visszaillesztés vágya, szándéka játszhatott szerepet.

Csernus barokkizáló festészetét, képi értelemben képstruktúrái, narratív megoldásai, a hagyományhoz való viszonya, illetve maga a parafrázis gesztusa teszi posztmodernné. Tény, hogy Csernus 1980-as évekbeli munkái között találni néhány megtévesztően barokknak látszó művet, elsősorban csendéletet, ezek azonban betudhatók a tanulási folyamat részének. E munkákra jogosan mondja a kritika, hogy „Nem látom Caravaggio mögött Csernus Tibort, noha nyilvánvaló: a képek se nem másolatok, se nem utánérzések.”¹¹⁵ Ellenben a narratív (főként mitológiai és bibliai témájú) festményei, beleértve a Hogarth-sorozatot is, nem megtévesztőek: a képszerkezet,

a történetkezelés, az ábrázolt testkép és a mozdulatképzés terén égbekiáltóan messze állnak a barokk képi világtól. Nézzük például a Hogarth-sorozat elbeszélői módszerét: a hogarthi klasszikus narráció szerint ez Moll Hackabout felemelkedésének és bukásának története. Csernusnál a (London helyett) Párizsba érkező, majd prostitúcióból megélhetést kovácsoló főhős történetének időbeli kibontása ugyan megmarad, de ez csak a történet kezdő- és végpontjára, az indulásra (megérkezés) és a halálra (tényleges halál) érvényes. Csernus a négy köztes stációt csak a számozás szintjén rendezi sorba, a történet szintjén nem: ezek a köztes epizódok tulajdonképpen felcserélhetőek egymással. A csernusi narratívának nincs határozott, önálló dramaturgiai íve: mivel nincs felemelkedés, nincs elbukás sem, csak tévelygés, esetlegesség, és az ebből eredő konfliktusok léteznek. A posztmodern verzió nem csupán a hagyományos történetmesélés kronológiáját hagyja maga mögött, hanem a klasszikus értelemben vett főhőst is: Csernus nem a főszereplő személyére építi fel a történetet; annak ellenére, hogy többé-kevésbé beazonosítható marad, elvesz a funkciója. Nincs karakterfejlődés, és nincs nyoma a főhős szemszögéből kialakított hierarchikus szerepleosztásnak sem. Mindez nem csak a dramaturgia, de a kompozíció szintjén is érvényes, ennél fogva a főszereplőnek nem dolga végigvezetni a nézőt az elbeszélésen. A sorozat így nem csupán a szereplők narratívában elfoglalt pontos helyét, hanem az egyes képek fő cselekményét sem akarja pontosan láttatni. Ez a szándékosan létrehozott dramaturgiai zavar nem új sajátossága az életműnek: az 1980-as évek ritka ikonográfiai témáinak átírtaival állítható párhuzamba, ugyanis mindkét jelenség arra kényszeríti a nézőt, hogy letérjen az ismert történet vagy a hagyományos ikonográfiai típus által kijelölt útról és a képet pusztán mint önmagában létező látványt fejtsse meg a képi univerzumban létező szereplők, relációk és intervenciók függvényében.

ropolis folyóirat. *Festészet és film* / Derek Jarman 1997-es őszi számának tanulmányait.

111 Engedtessek meg itt egy személyes megjegyzés: az 1992/93-as tanévtől, még matematikushallgatóként bejártam az ELTE Esztétika Tanszékének óráira, itt hallottam először a posztmodernről György Pétertől, majd Rényi András óráin a posztmodern neobarokk fordulatáról Caravaggio, az REM és Jarman összefüggésében. Az Esztétika Tanszék a posztmodernről volt hangos, a fővárosi művészműziumban eseményszámba mentek Jarman és Greenaway filmjeinek premierjei, György Péter az 1994-es tavaszi félév egyik óráját Jarman halálhírének bejelentésével kezdte. Greenaway 1996-os látogatásakor zsúfolt terem várta a Titanic Filmfesztivál helyszínén, a Toldi moziban (Greenaway később többször is járt Budapesten, és kiállítása is volt). Greenaway installációi az 1993-as Velencei Képzőművészeti Biennálé

keretében megrendezett tárlatán máig az egyik legfontosabb kiállításműnyem (a Palazzo Fortunyban rendezett tárlathoz írt megjegyzéseit ld. Peter GREENAWAY: *Víznyező. Filmkultúra*, 1994. 2. sz. 6–1).

112 Kivételként ld. pl. RÉNYI András: A dekonstruált kegyelet (Jovánovics György 1956-os emléké/műve és a posztmodern szobrászat). *Holmi*, 7. 1995. 10. sz. 1405–1431.

113 Ld. a már korábban is említett *Művészet és média találkozása a boncasztalon* (ld. 109. j.) című kötet tanulmányait.

114 BEKE László: Neoavantgárd és posztmodern a képzőművészetben. 1984 Frissen festve. In: *A magyar irodalom története III. 1920-tól napjainkig*. Szerk. SZEGEDY-MASZÁK Mihály–VERES András. Budapest, Gondolat, 2007. 498 (kiemelés tőlem – H. Gy.).

115 VADAS 1989 (ld. 26. j.).

A képtér dekonstrukciója mellett Csernus a képi elemekkel és a mellékszereplőkkel is a jelenet csoportkohézióját gyengíti. A Hogarth-sorozat esetében a klasszikus kompozíció elutasítása vagy decentralizált képteret, vagy az átlós tengely dominanciáját hozta magával. Ennélfogva, ha van is fő epizód a képen, az nem mindig kerül a középpontba. A festői eszközök széles repertoárja sem a történet kibontását segíti elő: a véletlenszerűen összesereglett sokaság kaotikusan tölti ki a teret, ez a klasszikus képi narráció hierarchián alapuló szemléletének ellentéte. A jelenetet alakító képi elemek divergenciája leginkább a figurák gesztusai és mozdulatai révén észlelhető: a gyakran hirtelenségükben ábrázolt és a képtérből kifelé irányuló mozdulatok arra mutatnak rá, hogy az egyes alakok mennyire elkülönülve léteznek a jelenetben, céljuk nem az epizódba való betagozódás, vagy az egymással való kapcsolat kialakítása, mint ahogy ez egy barokk festmény jeleneténél történik, hanem a fő narratív epizódra irányuló figyelem elterelése. A túláradó emberi jelenléte túláradó tárgyi jelenléte kíséri, de ezek ugyanazt az akadályoztatást szolgálják.

Csernus alkotásainak a barokk gyakorlattól való eltérése kiváltképp a narratív képek figuráinak mozgásformuláinál szembetűnő. Egy barokk képen a figura az epizódban rá leginkább jellemző cselekvés szerint kerül ábrázolásra; a mozdulatok sűrítettek, a látvány pontossága helyett a mozdulat érzetének visszaadása az elsődleges szempont. Ezzel ellentétben Csernus alakjai a barokkban sosem volt testformákkal és pózokkal rendelkeznek; pillanatnyiságuk nem sűrítmény, hanem töredékesség, mivel a szem számára túl rövid „expozíciós idővel” készültek. A hirtelen mozdulatok, a kifacsart pózok és a túljátszott gesztusok a posztfotografikus kor testábrázolásainak lenyomatai. Mindez már a korai aktokon is észrevehető, később József, Saul, Atalanta, Bethsabé vagy Salome alakjain, és kiváltképp a Hogarth-sorozat jeleneteiben érik be.

Csernus Hogarth-sorozata posztmodern parafrázis. Ismert művészi produktumok tudatos átvételével, továbbgondolásával, új kontextusba helyezésével, illetve kreatív használatával Csernus a tágabb értelemben vett kisajátítás (*appropriation*) gyakorlatát követi, amely gyakorlat a sorozat elkészültének idején, az 1990-es évek második felében már a posztmodernre jellemző, múzeumi vásárlások és művészeti díjak révén legitimált művészi attitűddé vált. A talált tárgy helyett a

Hogarth-sorozatban „talált történet”, illetve ritkábban „talált kompozíció” van, amelyből hiányzik a kritikai vagy metastratégia: sem a műtárgy fogalmát, sem az eredetiség, a plágium vagy a szerzőség kérdését nem kérdőjelezi meg, ahogy egykor Marcel Duchamp, vagy később Sherrie Levine és kortársai tették. Művésze azokkal rokonítható, akik a festészeti hagyomány kreatív újrahaznosításán dolgoznak. P. Szűcs Julianának Csernus kapcsán a festményhamisító Han van Meegeren is eszébe jut,¹¹⁶ bár a kétféle művészi szándék esetében semmiféle átfedést nem találunk. Stílusától eltekintve még Roy Lichtenstein attitűdjé is közelebb áll Csernushoz, mert mindketten új kontextust kreálva sokszorosított grafikai alapanyagból készítettek nagy méretű, egyedi festményeket. Csernusnál azonban erősen érezhetőek a festészeti hagyomány reminiscenciái, mint ahogyan például a barokkizálással szemben elfogadottabb klasszicizálás felé forduló és időnként szintén realistának nevezett David Ligare, vagy a barokkot gunyorosan kifacsaró Giovanni Gasparro esetében is. A harsány színválasztás majd az *appropriation art* Csernus után következő generációjának körében lesz népszerű, ezt az előképeket felismerhető módon megtartó Glenn Brown vagy a dekoratív látványvilágot létrehozó Kehinde Wiley példája jól érzékelteti. Számos kisajátítással foglalkozó művésszel ellentétben Csernus végig megmaradt a festészet médiumánál, ezért művészetének közeli párhuzamai tartalmi és formai szempontból kettéválnak.

Csernus festői gondolkodásában régről jelen volt az átvétel, az átirat, a parafrázis iránti fogékonyság. Hajlam-e ez, amint Szabadi Judit és György Péter nevezi,¹¹⁷ vagy attitűd, mindenesetre Németh Lajos már 1950-ben felfigyelt rá: „Igen helyes – mondja –, hogy Csernus stíluskeresésében a múlt eredményeihez nyúl, de ennyire átvenni egy-egy művész formáját igen veszélyes.”¹¹⁸ Korai műve, a szocreál hatása alatt készült *Orlai festi Petőfit* (1951) az életmű későbbi gyakorlata szempontjából érdekes: már a kortársak előtt is köztudott volt, hogy Csernus aktualizálta a szituációt, valójában a képen ő festi jóbarátját, a költő Juhász Ferencet. Forgács Éva szerint ez a „történelmi áttűnés” a hagyomány jelenbeni újraértelmezéséről szól.¹¹⁹ De ha az Orlai-Petőfi páros szituációja kiterjeszthető a Csernus-Juhász párosra, úgy kiterjeszthető a majdani Csernusra is, aki Caravaggiót és Hogarthot értelmezi újra a vászon előtt. A jelenet

116 P. Szűcs 1989 (ld. 26. j.).

117 György 1989 (ld. 26. j.) 220; Szabadi 1998 (ld. 7. j.) 1436.

118 NÉMETH Lajos: Fialatok a kiállításon. *Szabad Művészet*, 4. 1950. 9. sz. 334.

119 FORGÁCS 2000 (ld. 56. j.) 953.

és a jelenet áttételes értelme együtt alakítják a jelentést. Másféle átértelmezésre mutat példát a híres *Saint Tropez* (1959), amelynek képstruktúrája erősen épít a *Breda átadása* (Velázquez, 1634–1635) kompozíciójára. A fektetett téglalap forma terét az előtér vízszintesen, frízszerűen felsorakozó figurái és a dárdák, illetve hajóárbócok függőlegesen definiálja, mely hosszan elnyúló háttérrel nyit ki, és keskenyre zárt előtérrel fordul a néző felé. Velázquez neve említés szintjén számtalanszor felmerült Csernus kapcsán, részletesebb forráselemzésre azonban nem látunk példát. Nem tudni, Szabadi Judit vajon efféle átvételekre gondolt-e, amikor azt írta: „Velázquez mint előkép ugyancsak jelen van. Még akkor is, ha kompozíciói más témájú képekbe vannak elrejtve.”¹²⁰

A művészetelmélet posztmodern művészetet definiáló jellemzőinek és a csernusi oeuvre barokkizáló szakasza ismérveinek metszete a parafrázison túl is bőven tartalmaz elemeket. Craig Owens, a posztmodern egyik első teoretikusának alapvetésében a posztmodern műalkotást modern társaitól megkülönböztető jegyek közül a kisajátítás és a halmozás (*accumulation*) a Hogarth-sorozatnak is sajátja. A kisajátítás révén létrehozott kép reprodukált kép, az owens-i értelmezés szerint ez egyben kulturális interpretáció is, amely új jelentésével felülírja a régi jelentésréteget.¹²¹ Charles Jencks a *What Then is Post-Modernism?* című írásában, amelyben a posztmodern nem antimodernizmusként, hanem a modernizmust továbbgondoló irányzatként értelmeződik, a szerző a modernizmus nyíltságával szemben a posztmodern új elemeként az ironikus önreferenciát, a modern jelen idejűségével szemben pedig az idők (a jelen, múlt és jövő), azaz tágabb értelemben véve különféle korszakok összekapcsolását (*time-binding*) említi.¹²² A csernusi ironikus önreferencia számos példája közül a Hogarth-sorozat pizsamás önarcképét érdemes kiemelni, az idősíkok összekapcsolása a hogarthi történet jelenbe ágyazásával valósul meg. A klasszikus érzékenységgel bíró festőket az 1960-as évektől induló posztmodern festészet öt kategóriájába csoportosító Jencks Csernust tematikája alapján minden bizonnyal David Hockney, Anselm Kiefer és R. B. Kitaj mellé, a narratív klasszikus (*narrative classical*) irányzathoz sorolná, míg stílusa szerint inkább a realista klasszikus

(*realist classical*) irányvonal képviselői, a hiperrealista és a figuratív festők között kapna helyet.¹²³ A modern vs. posztmodern Jencks nyomán kialakított tulajdonság-párjainak posztmodern megfelelői között Csernus párizsi korszaka festészetének olyan lényegi (tematikai, stiláris vagy kompozíciós) tulajdonságait találjuk meg, mint a történeti visszautalás, a barokkizálás, illetve a rézsútos térképzés, vagy a képtér bővítményekkel való ellátottsága.¹²⁴ És végül a Hogarth-sorozat fentebb taglalt jellemzői juthatnak eszünkbe akkor is, amikor Jean-François Lyotard a narráció kríziséről beszél, amely nem csupán az ismert toposzt, a nagy narratívák hanyatlását jelenti. A narráció mibenlétének átalakulása kortűnet, olyannyira, hogy Lyotard a hővesztesztett elbeszélésen keresztül határozza meg a posztmodern kort: „A végtelenségig leegyszerűsítve úgy definiálom a *posztmodern*t, mint a metanarratívákban való kételkedést. [...] A narratív funkció elveszti működtetőit, nagyszerű hősét, nagyszerű veszélyeit, nagyszerű utazásait, és nagyszerű célját.”¹²⁵ Csernus Hogarth-sorozata éppen ezt az elkallódó, ezredvégi „hős” célját szem elől tévesztő történetét ábrázolja.

Összegzés

Csernus párizsi korszakának szakirodalmán végigtekintve megállapítható, hogy a kutatás maig nemigen tudott túllépni a deklarált zseniképen és ez meg nem kerülhető hatással volt a kései korszak feldolgozására és értelmezésére. Az okok között minden bizonnyal szerepet játszik a korai periódus műveinek erős és egységes beágyazódottsága, a művész körül kialakult kultusz, a párizsi korszak műveinek elérhetetlensége, de jelentős tényezőként kell számfontartanunk a kései periódust elsőként elemző, tekintélyt hordozó hangok bizonytalanságát, a művészt a befogadóktól távol tartó toposzokhoz (mint a besorolhatatlanság vagy a festészet mint létmetafora) való ragaszkodást, illetve az egyezményes kontextus hiányát is. Ha Norman Bryson és Paul Mattick nyomán a kontextust mint értelmes olvasatot biztosító keretet fogjuk fel, akkor az elméleti

¹²⁰ SZABADI 1998 (ld. 7. j.) 1435.

¹²¹ CRAIG OWENS: *The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism*. *October*, 12. 1980. 67–69.

¹²² CHARLES JENCKS: *What Then is Post-Modernism?* In: *The Post-Modern Reader*. Ed. by Charles Jencks. New York, John Wiley & Sons Ltd., 2010. 2 14.

¹²³ CHARLES JENCKS: *What is Post-Modernism?* London, Academy Editions–New York, St. Martin's Press, 1989. 36–38.

¹²⁴ PETHŐ Bertalan: *Posztmodern, ismeretterjesztő előad(ód)ásban*. In: *A posztmodern 1992* (ld. 109. j.) 178–179.

¹²⁵ JEAN-FRANÇOIS LYOTARD: *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Manchester, Manchester University Press, 1984. xxiv.

megközelítések figyelembevételével a párizsi korszak alkotásait nemzetközi kontextusban érdemes vizsgálnunk, mégpedig a posztmodern korabeli tendenciáinak tükrében. Ez kiváltképp érvényes az oeuvre fő művére, a Hogarth-sorozatra.

Csernust festményeinek képstruktúrái, elbeszélői módszere és maga a parafrázis gyakorlata is a posztmodernhez köti. A Hogarth-sorozat esetében a szándékos dramaturgiai következetlenségek, a főhős eljelentéktelenítése és a csoportkohézió gyengítése, a kompozíció centrumának kibillentése, vagy a figurák töredékes mozgásformulái mind olyan posztmodern elemek, amelyek inkább elfedik, mintsem megvilágítják a Hogarthtól örökölt narratívát. Csernus Hogarth-sorozata posztmodern átírat, amely a művészi kisajátítás ezredvégi gyakorlatát elsősorban a választott történet

(és előkép) jelenbe helyezésével és egy új kontextus létrehozásával teremti meg. Mindezek okán Csernus szerepét tekintve éppen ellentétesen értendő az az állítás, miszerint „az íratlan szabály szerint egy kortárs festő vagy »halad a korrall«, vagy nem »halad a korrall«, de hogy a »kor halad«, hogy a világ előrefelé megy, az senki számára nem kétséges”.¹²⁶ Mert hozzátehetnénk: a műkritikus vagy halad a korrall, vagy nem, de a festő halad.

Horváth Gyöngyvér
művészettörténész
horvathgyongyver@gmail.com

¹²⁶ P. Szűcs 1989 (ld. 26. j.).

Tibor Csernus's Hogarth-series

The Ambivalence of Context and the Postmodernism

In the 1990s, the painter Tibor Csernus (1927–2007) created a series of large canvases retelling William Hogarth's *A Harlot's Progress* (1733) in elaborately staged scenes set in end-of-millennium Paris. Early in his career, Csernus became a legendary icon of the Hungarian post-war art scene, his novel impasto style had initiated a new trend called Surnaturalism. With his 1964 immigration to Paris all this has changed. Instead of continuing the avant-garde tradition, which so many expected of him, he turned to old masters. First, in the 1980s, he was learning and imitating the dramatic style of early Baroque painters through a series of rare mythological and biblical subjects. In the 1990s, however, he was creatively renewing this style, which appeared most strikingly in the master work of his oeuvre, the Hogarth-cycle. The change in the oeuvre meant a slow transition, but the Hungarian audience faced it in a sudden way when, in 1989, the Kunsthalle [Műcsarnok] held a retrospective exhibition of his works, and it was still a bit of surprise in 1999 when the Hogarth-series was first seen in public.

Although Csernus's virtuoso style impressed everyone, the exhibitions caused a rarely seen confusion in Hungarian art scene. The reaction of the most influential art critics of the time, Lajos Németh, Péter György, and later László Beke, Julianna P. Szűcs, Judit Szabadi or József Mélyi was not entirely positive, showed uncertainty or aversion. Hence, Csernus's return to the Hungarian art scene has failed. The confusion in art criticism, as the paper points out, can be captured on three levels, and is related to the context of Csernus's works. It was

doubted whether (1) Csernus's corpus belongs to Hungarian art; (2) Csernus's works are progressive (i.e. contemporary) or are rather outdated; (3) his Paris period style can be labelled as Baroque itself, Baroque-ish, or perhaps Neobaroque.

The paper argues that with Csernus's exhibitions postmodernism has arrived to Hungary. It was difficult to recognize it as such in 1989, but it might have been noticed by the 1999 exhibition, mainly because in the meantime the idea of postmodernism had become more and more prevailing in Hungarian culture. Based on Norman Bryson's and Paul Mattick's concept of context, the paper claims that context should be used as a framework for meaningful interpretations. Therefore, Csernus's Paris period should be interpreted as being part of international postmodernism. This is especially true for the masterpiece of the oeuvre, the Hogarth-series, the visual features and narrative characteristics of which also support this argument. Intentional dramaturgical inconsistencies, weak group cohesion, insignificant main protagonists, unbalanced compositions, and fragmentary movements are those elements with which he obscures rather than illuminates the story inherited from Hogarth.

Horváth Gyöngyvér
art historian
horvathgyongyver@gmail.com

TÁRGYSZAVAK

Csernus Tibor, William Hogarth, kontextus, posztmodern, neobarokk, recepciótörténet, képi elbeszélés

KEYWORDS

Tibor Csernus, William Hogarth, context, postmodernism, neobaroque, reception history, visual narration

Németh, Csernus és a Kép

A Csernus Tibor festészetéről és a Képről írott nagy ívű tanulmányában Németh Lajos már több mint harminc éve is azt kérdezte, amit azóta is állandóan kérdezgetnek a festészet permanens halála és aktualitása kapcsán: van-e értelme még képet, festői értelemben vett képet alkotni? El lehet-e még mondani valamit a festménnyel, amit más médiumokon keresztül nem, és amit még nem mondtak el olyan festők, mint Leonardo, Rembrandt, Cézanne és Picasso? A kérdés a nyolcvanas évek közepén azért is vált különösen élessé az akkor már húsz éve Párizsban élő Csernus esetében, mert a szürnaturalizmus legendás atyja akkoriban éppen caravaggieszk képeket festett, és büszkén vallotta, hogy az ő teóriája nem más, mint Caravaggio.² De nem Derek Jarman, és nem is Mieke Bal Caravaggiója,³ hanem az „eredeti”, a 17. századi Caravaggio, az első naturalista festő.⁴ Németh elemzéséből azonban gyönyörűen kilálglik, hogy sem Caravaggio, sem pedig a naturalizmus fogalma nem fedi le Csernus festészetének lényegét, de mindkettő kiváló alkalmat kínál arra, hogy elgondolkodjunk azon, mi is az a bizonyos Kép, amelyet

Caravaggio és Caravaggio nyomán Csernus megfest a valóság után, de „szabadon”.

Amikor Németh Lajos Budapesten a kép fogalmán töprengett, akkor ugyanezt tette Chicagóban W. J. T. Mitchell és Bázelen Gottfried Boehm is, akiknek köszönhetően ma a képtudományok korát éljük.⁵ Németországban újra sikk lett a *Bildwissenschaft*,⁶ Amerikában pedig egyre inkább az *Image Studies*ban látják a művészettörténet jövőjét, amely a képek filozófiáját és pszichológiáját összekapcsolja nemcsak a szociológiával, de a neurológiával is.⁷ Boehm *Ikonische Wendéje* és Mitchell *Pictorial Turn*je azonban csak a művészettörténet, a fenomenológia és a nyelvfilozófia régi problémáit definiálta újra a megváltozott mediális és szociokulturális körülmények között.⁸ Nietzsche és Schopenhauer, Warburg és Merleau-Ponty régi elképzelései az aktív és élettel teli mentális képekről a posztmodern és antikarteziánus intellektuális áramlatoknak köszönhetően vezettek el a *l'image pensive* és a *psychohistoire des images* diszkurzusáig Hubert Damisch és Georges Didi-Huberman jóvoltából.⁹ Németh Lajos azonban

1 NÉMETH Lajos: Csernus Tibor és a kép. *Literatura*, 1987–1988. 1–2. sz. 162–178.
 2 Michel Troche idézi Csernus mondatát: „Caravaggio a teóriám”. In: *Tibor Csernus*. Exhib. cat. Ed. by Michel Troche. Paris, Galerie Claude Bernard, 1986. Csernust és Troche-t idézi: NÉMETH 1987/88 (I. 1. j.) 173.
 3 Mieke BAL: *Quoting Caravaggio. Contemporary Art, Preposterous History*. Chicago, University of Chicago Press, 1999.
 4 Már Giovanni Pietro Bellori is naturalistának (naturalista) nevezte Caravaggiót, ami mindmáig tartja magát a szakirodalomban. Vö. John F. MOFFITT: *Caravaggio in Context. Learned Naturalism and Renaissance Humanism*. Jefferson, McFarland, 2004.
 5 Vö. W. J. T. MITCHELL: *Iconology. Image, Text, Ideology*. Chicago, University of Chicago Press, 1986; Gottfried BOEHM: *Bildnis und Individuum. Über den Ursprung der Porträtmalerei in der italienischen Renaissance*. München, Prestel, 1985. Amíg Mitchell az amerikai és a francia „nyelvi fordulat” diszkurzusa felől közelített a kép és a képiség problémá-

jához, addig Boehm a francia és a német fenomenológiai tradíció felől tett föl hasonló kérdéseket. Kettőjük későbbi párbeszédéhez ld. Gottfried BOEHM & W. J. T. MITCHELL: *Pictorial versus Iconic Turn. Two Letters. Culture, Theory, and Critique*, 2009. no. 2–3., 103–121.
 6 Vö. Hans BELTING: *Kép-antropológia. Képtudományi vázlatok* (2001). Budapest, Kijárat, 2003; Horst BREDEKAMP: *Mellőzött hagyomány? A művészettörténet mint képtudomány* (2002). BUKSZ, 2003. 3. sz. PURL <http://buksz.c3.hu/0303/bredek.pdf>
 7 Vö. *Images. A Reader*. Ed. by Sunil MANGHANI. London, Sage, 2006; W. J. T. MITCHELL: *Image Science. Iconology, Visual Culture, and Media Aesthetics*. Chicago, University of Chicago Press, 2015.
 8 Vö. W. J. T. MITCHELL: *Képi fordulat* (1992). *Balkon*, 2007. 11–12. sz. 2–6; *Was ist ein Bild?* Hg. Gottfried BOEHM. München, Fink, 1994.
 9 Vö. Hubert DAMISCH: *Théorie du nuage. Pour une histoire de la peinture*. Paris, Seuil, 1972; Hubert DAMISCH: *L'Origine de la perspective*. Paris, Flammarion, 1987; Georges DIDI-HUBERMAN: *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paris, Minuit,



1. **Csernus Tibor:** *Minüász lányai*, 1990
Olaj, vászon, 190 × 220 cm. Magángyűjtemény / Budapest, KOGART Archívum

mindezen áramlatoktól függetlenül Bécs és Budapest szellemtörténeti feszültségterében tette föl azt az izgalmas kérdést,¹⁰ miként is kellene szemlélnünk Csernus Caravaggio után festett műveit, hogy azokról a

lehető legkomplexebb képet kapjuk, és a választ egészen meglepő módon a forma és a kompozíció némiképp elhasznált fogalmaiban találta meg, melyeket Warburg, Sedlmayr, Panofsky, Gombrich és Białostocki

2002; Ernst van ALPHEN: *Art in Mind. How Contemporary Images Shape Thought*. Chicago, University of Chicago Press, 2005.

¹⁰ Budapest és Bécs szellemtörténeti kapcsolatáról bővebben: Paul STIRTON: *A Bécsi Iskola Magyarországon – Antal, Wilde és Fülep* (2013). *Enigma*, 85. 2016. PURL <http://www.meridiankiado.hu/>

node/139; MAROSI Ernő: *A bécsi művészettörténeti iskola magyar kapcsolataihoz*. *Enigma*, 84. 2016. PURL <http://www.meridiankiado.hu/node/122>; MARKÓJA Csilla: *Wilde János és Max Dvořák – Avagy beszélhetünk-e budapesti művészettörténeti iskoláról*. *Enigma*, 85. 2016. PURL <http://www.meridiankiado.hu/node/141>

optikáin át kívánt aktualizálni.¹¹ Csernus klasszicizálása így nála eggyé vált a korábban túlságosan is leegyszerűsített képi ábrázolás, avagy a festői reprezentáció kérdésének dramatizálásával. Csernus, a festő ugyanis a fényképezéssel és a mozival birkózó korábbi önmagának kritikusként fordult el a valóság valóságghú-leképezésének programjától, hogy megérkezessen a valóság megteremtésének egyszerre mitikusán ősi és fenomenológiai, illetve kognitív értelemben nagyon is modern kérdéséhez.

Caravaggio, Csernus és Németh viszonyának kiváló illusztrációja lehetne egy Németh által még nem ismert 1990-es festmény, a *Minüasz lányai*: Alkithoé, Arszippe és Leukippé története. Ők ugyanis arról lettek híresek, hogy a rációra és a józan észre hivatkozva ellenálltak Dionüszosznak, megmaradtak szövetségükknél, de a mámor istene szép leányként és mindenféle állat alakjában végül csak elvette az eszüket, és úrrá lett rajtuk az őrjöngés. Leukippé egy mitológiai történetben még saját gyermekét is széttépte, Ovidiusnál pedig testvéreivel együtt denevérként végzte, hogy mindörökké Dionüszosz éji birodalmában kelljen élnie.¹² Az *Átváltozásokból* ismert történet most azonban nem is annyira az ikonográfiája, mint inkább az ikonológiája miatt lehet izgalmas, hiszen egy új elemmel is gazdagíthatja Csernus neoklasszicizmusát és új humanizmusát: a Németh Lajos által elemzett caravaggieszk *Saul*-képektől eltérően a személyes dimenziókat is markánsan behozza a képbe. A mitológiai jelenet centrumában, a bacchanália középpontjában ugyanis maga Csernus koronázza, vagy inkább koszorúzza meg az egyik szülőindával körbefont meztelen nőt. A kép azonban a barokk és rokokó bacchanáliáktól eltérően nem igazán erotikus, Csernus nem tébolyult isten és nem is kéjvágyó szatír, hanem modern alkotó művész, az érzelmek, a szenvedélyek, a pátosz ura és parancsolója, Dionüszosz farmeröltönyben – Pataki Gábor frappáns megfogalmazásában.¹³



2. **Jean Lepautre:** *Minüasz lányai*, 1676
Rézmetszet, 7,6 × 9,5 cm
Washington, The National Gallery of Art

Az eredeti történetben, Ovidiusnál azonban nincs feloldozás, Dionüszosz nem helyez koszorút, sem babért, sem pedig mirtuszt Leukippé fejére. A koszorúzás inkább Apolló terrénuma, a babér pedig egy másik klasszikus nőtől, Daphnétól ered, akit Apolló már nem érthetett el szerelmével, mert a kezei között változott babérfává. Az apollói babérokra pályázó modern Dionüszosz szerepénél azonban most talán érdekesebb, hogy az átváltozások és a megtestesülések a fenomenológia felől nézve a festőművészet dicséretének kerettémái is lehetnek.¹⁴ Ikonológiai keretben a *Minüasz lányai* ráadásul visszaigazolhatja Németh Lajos értelmezését és a kép és a festészet modern lehetőségét és értelmét kereső Csernusról, aki a szürnaturalizmus és a hiperrealizmus után fordult vissza a klasszikus, mitológiai és biblikus festészethez. A festmény pedig a modern, avagy poszt-

11 Németh Lajos mestere Fülep Lajos volt, így Németh az ötvenes évektől kezdve Fülep és Lukács György, valamint Hans Sedlmayr és a válságfilozófiák nyomdokain a nyugati művészetet a reneszánsztól az avantgárdig ívelő hanyatlástörténetként értelmezte. Vö. NÉMETH Lajos: *A művészet sorsfordulója*. Budapest, Gondolat, 1970. Németh szellemtörténeti keretben történő értelmezésének relevanciáját veti fel GOSZTONYI Ferenc is: Tolnay Károly, Fülep Lajos és a Vasárnapi Kör. Megjegyzések Tolnay Károly *Cézanne történeti helye* című tanulmányának kontextusához. *Ars Hungarica*, 2018. 3. sz. 389. Az ötvenes-hatvanas évek szellemtörténeti narratívája még a nyolcvanas évek ikonológiai (Panofsky, Gombrich, Białostocki) és társadalomtörténeti (Francastel, Bourdieu) irányultságú művészettörténeti historiográfiáján belül is érzékelhető Némethnél. Ld. NÉMETH Lajos:

Törvény és kétely. Budapest, Gondolat, 1992. Ez a narratíva érhető tetten Csernus értelmezése során is a „lehet-e Festészetet csinálni, Képet alkotni a XX. század második felében, utolsó negyedszázadában?” kérdésben és nézőpontban. NÉMETH 1987/88 (ld. 1. j.) 163.

12 Publius OVIDIUS NASO: *Átváltozások*. PURL <https://mek.oszk.hu/03600/03690/03690.htm#26>

13 PATAKI Gábor: Dionüszosz farmeröltönyben. *Filmvilág*, 2007. 12. sz. 18–19.

14 Csernus *Saul*-képeinek értelmezése során maga Németh Lajos alkalmazza Białostocki ikonológiai elméletét és kerettéma kifejezését. Vö. JAN BIAŁOSTOCKI: *A „kerettémák” és az archetipikus képek* (1965). In: JAN BIAŁOSTOCKI: *Régi és új a művészettörténetben*. Budapest, Corvina, 1982. 167–178.



3. **Csernus Tibor:** *Motorbicikli*, 1974
Olaj, vászon, 130 × 195 cm. Budapest, Kovács Gábor Művészeti Alapítvány

modern korban éppen festőisége, érzékisége, kézzelfoghatósága, időbelisége és mindenekelőtt mágikus személyessége okán lesz több, mint a bennünket körülvevő technikai képek univerzuma.

Az *ikonische Wende* fenomenológiai keretmeséjébe helyezve olyan, mintha a valóság valódibb képének, sőt a nagybetűs Képnek mint olyannak a megalkotása lenne Németh és Csernus célja is, amely egyként legitimálhatná a posztmodern festészet és a modern művészettörténet létjogosultságát is. Mintha a kép máságát, Gottfried Boehm kifejezésével élve az ikonikus differenciát akarta volna megfesteni a festőművész és megérteni a művészettörténész.¹⁵ Dionüszosz és Apolló intellektuális kettőse felől nézve pedig olyan, mintha

a testről alkotott valódi, azaz a testben benne rejlő és abból eredő, érzéki, mentális képet kívánná megidézni és megtestesíteni Csernus és Németh is.¹⁶ Ekként a Husserl ideáit megtestesítő Maurice Merleau-Ponty alakja is felsejlik itt, már csak azért is, mert Németh Lajos megfogalmazásával élve már Csernus korábbi objektív realizmusa is egy fenomenológiai redukció eredménye volt.¹⁷ Vagyis úgy volt realizmus, hogy Csernus nem egy reális dolgot ábrázolt, és nem is annak „objektív” képét festette meg, hanem egy fogalmakból, emlékekből és érzéki benyomásokból összeálló mentális képet realizált a vásznon. Ekként Németh provokatívan és elgondolkodtató módon nem a naturalistákkal, hanem az absztraktokkal állította párhuzamba Csernust, aki

15 Vö. Gottfried BOEHM: Ikonische Differenz. *Rheinsprung 11 – Zeitschrift für Bildkritik*, 2011. no. 1., 170–178.

16 Vö. Friedrich NIETZSCHE: *A tragédia születése* (1872). Budapest, Európa, 1986; Gilles DELEUZE: *Nietzsche és a filozófia* (1962). Debrecen, Gond,

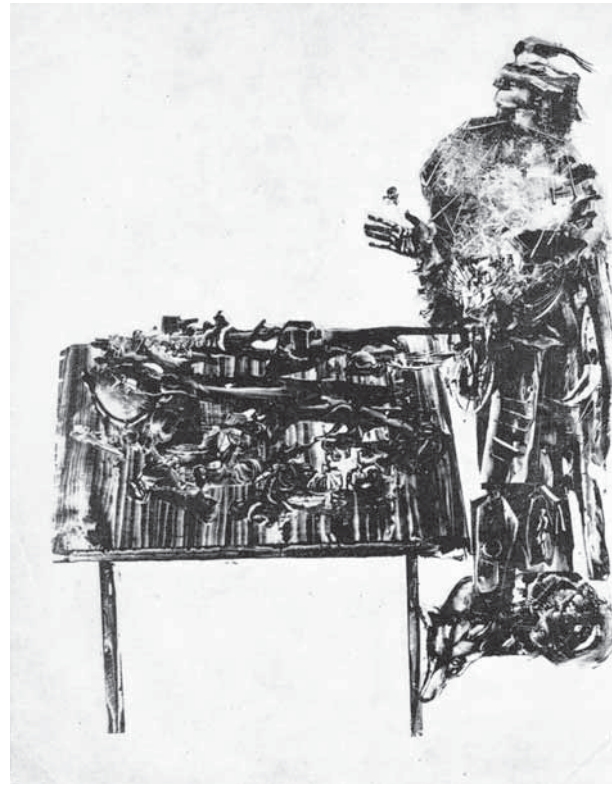
1999; Georges DIDI-HUBERMAN: *La Peinture incarnée*. Paris, Minuit, 1985.

17 NÉMETH 1987/88 (ld. 1. j.) 170. Edmund Husserl fenomenológiai redukciójának kritikájához ld. Maurice MERLEAU-PONTY: *A látható és a láthatatlan* (1964). Budapest, L'Harmattan, 2006.

hozzájuk hasonlóan az ábrázolás nullpontját kereste,¹⁸ de nem az elvont struktúrákra, hanem a stílusmentes, objektív realizmusra talált rá.

Amíg Mondrian vagy Rothko fenomenológiai redukciója a fenséges érzésére irányult, addig Csernus fenomenológiai redukciója (avagy a külső, kézzelfogható valóság mint referencia zárójelbe tétele) a valóság, a valódiság érzésének megragadására törekedett, ami nem az amerikai hiperrealistákhoz, hanem Francis Baconhoz és Lucian Freudhoz közelíti munkásságát.¹⁹ Ahhoz a Baconhoz, akit Csernus túlságosan is absztraktnak, elvontnak gondolt, miközben ő maga sem akart egyszerűen csak fotografikus valóságot festeni, de mégis meg akart maradni a valóság képénél. Csernust amúgy nem különösebben érdekelték a filozófusok, művészi problematikája mégis a fenomenológiához közelíti, amit Németh kiváló beleérzéssel fel is ismert, amikor átvette egy francia kritikus, Anne Tronche kifejezését, a már említett objektív realizmust, amelynek semmitmondó képzőművészeti tautológiáját a fenomenológia felől új jelentésekkel tudta gazdagítani.²⁰

Németh az objektív realizmus, vagyis Csernus nem hiperrealista realizmusa kapcsán ugyanis Koffán Károlyt idézte fel emlékezetében,²¹ aki észrevette, hogy Csernus látszólag fotorealista képei (a hetvenes évek első feléből) közelről szemlélve Seurat és Maurice Denis divizionizmusára, fizikai és fiziológiai asszociációkat keltő pointilizmusára emlékeztetnek. Ebben a perspektívában viszont Csernust már nem egyszerűen a klasszikus naturalizmus, hanem a tudományosan, fiziológiailag és pszichológiailag is megalapozott, az érzékelés folyamatával is számoló modern naturalizmus foglalkoztatja. Így akár olyan érzésünk is lehet, hogy Csernus a Cézanne-t értelmező Merleau-Ponty szellemében közelít a testiséghez és a világ taktilis húsához.²² Vagyis a festményként megtestesített és a testiség asszociációit az optikai képnél erőteljesebb-



4. **Csernus Tibor:** *Cím nélkül (Saint-Exupéry és a róka)*, 1964
Monotípiá, lappang
(reprodukció)

ben felkeltő megfestett kép létrehozása foglalkoztatja.²³ Fizikai és ismeretelméleti szempontból azonban ez már nagyon ingoványos talaj, hiszen a felakasztható képtárgytól a retina képén át a mentális képekig és az azokat tagadó logikai propozíciókig ívelően brutális fi-

18 Németh a kód nélküli képi ábrázolás felidézésével vélhetően Roland Barthes szemiotikájára utalt. Roland BARTHES: *Az írás nulla foka* (1953). In: Roland BARTHES: *A szöveg öröme*. Budapest, Osiris, 1996. 5–49; valamint Roland BARTHES: *A kép retorikája* (1964). *Filmkultúra*, 1990. 5. sz. 64–72.

19 Gilles Deleuze Bergson és az életfilozófiák, illetve Merleau-Ponty fenomenológiája felől értelmezi újra Bacon festészetét a valóság szerkezetét és működését megragadó realizmus legmodernebb verziójaként. Vö. Gilles DELEUZE: *Francis Bacon. Az érzet logikája* (1981). Budapest, Atlantisz, 2014.

20 Anne TRONCHE: *L'Art actuel en France. Du Cinématisme à l'Hyperréalisme*. Paris, Balland, 1973. 68–72. A realizmus irodalmi, pszichológiai és tudományfilozófiai diszkurzusait összefonó Ernst Gombrich felől nézve az „objektív realizmus” kifejezés tautológia, hiszen a képi realizmus a valóság objektív reprezentációjaként érti önmagát, vagyis nem is lehet más, mint objektív. Vö. Ernst GOMBRICH: *Művészet és*

illúzió. A képi ábrázolás pszichológiája (1960). Budapest, Gondolat, 1972. A realizmus fogalmának művészettörténeti komplexitásához ld. Art As Worldmaking. *Critical Essays on Realism and Naturalism*. Ed. by Malcolm BAKER–Andrew HEMINGWAY. Manchester, Manchester University Press, 2018.

21 Németh Lajos 1986-os életútinterjújában idézte fel Koffán Károly véleményét Csernus festészetéről. Vö. Németh Lajos: „Szigetet és mentőövet” – Életinterjú, 1986. Szerk. BEKE László–NÉMETH Katalin–PATAKI Gábor–TÍMÁR Árpád. Budapest, MTA BTK Művészet-történeti Intézet, 2017. 298.

22 Vö. Maurice MERLEAU-PONTY: *Cézanne kételye* (1945). *Enigma*, 3. 1996. 76–90; valamint: MERLEAU-PONTY 1964 (ld. 17. j.).

23 A kép megtestesülésének, testet öltésének mediális és fenomenológiai problematikájához ld. DIDI-HUBERMAN 1985 (ld. 16. j.); BELTING 2001 (ld. 6. j.).

lozófia mélységek és nyelvi zűrzavar tárul fel,²⁴ pedig tulajdonképpen csak a kép lényegének megragadásáról lenne szó. Ezt a mélységet, ezt az intellektuálisan vonzó káoszt érezhette meg Németh Lajos is, amikor Csernus munkássága kapcsán rátalált a kép fenomenológiájának diszkurzusára, amely összekapcsolhatja Csernus és Merleau-Ponty nézőpontját, sőt visszavisz minket egészen Nietzsche, Dilthey, Simmel, Lukács és Fülepe korába, az élet megformálásának és persze megformálhatóságának problematikájához. Ám Németh érdekes és tanulságos módon Csernus kapcsán nem Simmel Rembrandtját vagy Lukács drámaelméletét idézi fel,²⁵ hanem Bernáth Aurélnak a kompozícióról szóló 1937-es szövegét,²⁶ aki akkor – Fülepehez hasonlóan – Cézanne-ban látta a természetet leképező, de nem szimplán ábrázoló, vagyis nem pusztán naturalista művészet csúcsát. Bernáthtól Németh Lajos Csernus-értelmezése során át is veszi a Simmelt, Lukácsot és Fülepet hallgatólagosan azért megidéző, megformáltsággént is érthető kompozíció fogalmát, ami mindig valamilyen „ideatartalommal” (Bernáth kifejezése), avagy világgéppel, világnézettel, lényegi értelemmel tölti meg a szimpla képet.²⁷

Németh amúgy Csernusban mindig is a nagybányai és posztnagybányai tradíció zseniális modernizálóját látta,²⁸ aki aztán Párizsban a pop és a hiperrealizmus idején tért vissza a klasszikusokhoz, először Vermeerhez és Chardinhez, majd Vélaquezhez és Caravaggióhoz. Pernecky Gézától eltérően tehát nem egyszerűen egy informellel és tasizmussal „felbütykölt” posztnagybányai naturalizmust látott benne,²⁹ hanem értékelte a felturbóztatás, illetve a szétroncsolás világgépi összetevőit is, amelyeket összekapcsolt a modern természet-

tudománnyal, illetve az atomkori dezintegrációval. És ez a bizonyos világgépi-világnézeti komponens lesz a legerősebb elem az objektív realizmus, illetve a megkomponált caravaggieszk naturalizmus értékelése során is, amivel Németh egyértelműen kiemeli Csernust a szimpla idézetek és parafrázisok posztmodern festői praxisából. Csernus ugyanis nem a képromboló neo-avantgárral, a happening és a koncept art művészeivel szakítva tért vissza egy posztkonceptuális, szenzuális és reális (fogyasztói szempontból is) festészeti praxishoz, mint a *Pictures*-generáció vagy a *Neue Wilde* festői tették.³⁰ Hiszen Németh szerint csak a forma, a megformálás kedvéért fordult a klasszikusokhoz, hogy újra komponálhasson, de ezt úgy tegye – vélhetően –, mint egykoron Manet és Cézanne, hogy a természet képéből valami nemeset, múzeumi minőséget hozzon létre. De vajon mit is jelent mindez a kép és az ikonológia szempontjából? Talán azt, hogy Csernus nem pusztán a toposzokat, a kerettémákat vette kölcsön, hanem egy egész korszak látásmódját (*period eye*) sajátította el,³¹ és azon keresztül látta saját magát és korát, illetve abban a művészet helyzetét. Immáron nem Orlai Petrich Somaként, és nem is Antoine de Saint-Exupéryként,³² hanem Dionüszoszként festette meg magát, mintha egyenesen a szenvedély istene kellene ahhoz, hogy valaki kilépjen saját korának spektakuláris fogyasztói valóságából, fotografikus alapokra épülő álomvilágából.³³

Csernus a még Bernáth által is nagyra tartott Manet-től és Degas-tól jutott vissza Caravaggióig, és saját korának Manet-jaként és Degas-jaként becsülte a legtöbbre David Hockney és Antonio López García munkásságát,³⁴ akik sajátos mágikus realizmusukkal a reklámo-

24 Vö. *The Language of Images*. Ed. by W. J. T. Mitchell. Chicago, University of Chicago Press, 1980; Michael TVE: *The Imagery Debate*. Cambridge, MIT Press, 1991.

25 Ld. Georg SIMMEL: *Rembrandt* (1916). Budapest, Corvina, 1986; Lukács György: *A modern dráma fejlődésének története*. I–II. Budapest, Franklin, 1911.

26 BERNÁTH Aurél: A kompozíció sorsa az újabb festészetben. *Magyar Művészet*, 1937. 3. sz. 137–168.

27 Vö. Lukács György: *A lélek és a formák*. Budapest, Franklin, 1910; Fülepe Lajos: *Művészet és világnézet* (1923). In: *Magyar művészet*. Budapest, Corvina, 1970. 219–266.

28 NÉMETH Lajos: *Modern magyar művészet*. Budapest, Gondolat, 1968. 143.

29 PERNECKY Géza: A magyar „szür-naturalizmus” problémája. *Új Írás*, 1966. 11. sz. 100–109.

30 Vö. Douglas EKLUND: *The Pictures Generation, 1974–1984*. New York, Metropolitan Museum of Art, 2009.

31 Vö. Michael BAXANDALL: *Reneszánsz szemlélet – reneszánsz festészet* (1972). Budapest, Corvina, 1984.

32 Csernus a diplomamunkáján, az *Orlai festi Petőfit* című, 1951-es festményén vélhetően a nagy elődökön, a költőn és a festőn keresztül önmagát és barátját, Juhász Ferencet is reprezentálta az új idők forradalmi művészeiként. Csernus e szimbolikus reprezentáción túl az ötvenes és a hatvanas években sem festett a szó szoros értelmében vett önarcképet. A hetvenes években viszont egyes műtermi képein már ő maga is megjelent repülőgépmoდეllek társaságában. Ebben az időszakban több festményt is készített az általa igen nagyra tartott Charles Lindberghről, a hatvanas évekből pedig ismert egy grafikája, amely vélhetően egy másik híres pilótát idéz fel, Antoine de Saint-Exupéryt, hiszen a kép főhőse egy róka és egy rózsza társaságában jelenik meg.

33 Vö. Guy DEBORD: *A spektakulum társadalma* (1967). Budapest, Balassi, 2006. Debord objektíválódott világlátásként is értelmezhető spektakulum-fogalmának egyik ihlető forrása Lukács György volt az eldologiasodás elméletével és a franciául 1960-ban publikált *Történelem és osztálytudattal*.

34 Kis Tibor: Századvégi zárszámadás. Beszélgetés Csernus Tiborral. *Kritika*, 1996. 10. sz. 33. Csernus ebben az interjújában is kiemelte Manet festészetének fontosságát, akinek egyik műve, a *Reggeli a műteremben* (1868) konkrétan is inspirálta őt a *Három lektor* (1957)

kon és az álmokon keresztül alkották újra a valóságot. Csernusnak ehhez az újraalkotáshoz a klasszikus mitológiára volt szüksége, ahol Szaturnusz és Geometria kései leszármazottjaként, melankolikus művészként nimfákon keresztül kommandírozhatta a környező valóságot.³⁵ Németh azonban ennyire mélyre nem kívánt ásni: a pszichologizálás, a sokszorososan ingoványos performativitás, a szenvedélyek birodalma nála egy másik, nem tudományos lapra tartozott, így saját képfilozófiai értelmezését az objektív képesség, a tudományos és művészi értelemben vett kép- és világgépalkotás, Panofsky és Mannheim Károly dokumentum- és lényegi értelmére futtatta ki.³⁶ Vagyis a mai, fenomenológiai horizontú, de posztstrukturalista értelmezőktől eltérően nem tért vissza a világ húsához (*chair du monde*),³⁷ érzéki va-

lóságához és pszichikai dimenzióihoz, hanem megmaradt az objektív világgép objektív realizmusa mellett, ami Panofskyhoz hasonlóan számára is lehetővé tette, hogy egy már-már abszurd fenomenológiai redukcióval a művészettörténeti értelmezés társadalmi, kulturális és ideológiai összefüggésein túllépve a Képre fókuszáljon.

Hornyik Sándor

művészettörténész, tudományos főmunkatárs

Bölcsészettudományi Kutatóközpont, Művészettörténeti Intézet

hornyik.sandor@btk.mta.hu

megfestése során. A későbbi *Nádas* (1964) kapcsán pedig a *Reggeli a szabadban* (1863) toposzának radikális, informel átírása merülhet fel. A Manet-hatásról bővebben egy másik szövegemben írok: A szürnaturalista kísérlet. Csernus Tibor és a szocialista realizmus. *Ars Hungarica*, 2011. 3. sz. 7–19.

35 Amikor Aby Warburg az 1929-es – sokat idézett – naplóbejegyzésében pszichotörténészként értelmezte saját ikonológusi munkásságát, akkor azt írta, hogy a Nyugat skizofréniájának, avagy a *vita activa* és a *vita contemplativa* feloldhatatlan ellentmondásának képi lenyomatait kutatja, amelyeknek legtisztább allegóriáit az eksztatikus nimfa és a melankolikus folyamisten alakjában fedezte fel. Vö. Aby WARBURG: *Tagebuch der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg mit Einträgen von Gertrud Bing und Fritz Saxl*. In: *Gesammelte*

Schriften, Bd. VII. Hg. von Karen MICHELS–Charlotte SCHOELL-GLASS. Berlin, Akademie Verlag, 2001. 429.

36 Vö. Erwin PANOFSKY: A képzőművészeti alkotások leírásának és tartalomértelmezésének problémájához (1932). In: *A jelentés a vizuális művészetekben*. Szerk. BEKE László. Budapest, Gondolat, 1984. 218–233. A Vasárnapi Körben eszmét cserélő Mannheim, Lukács és Fülep világnézet-fogalmait egyfajta szellemtörténeti közös nevezőre is hozhatók, amiből Panofsky Mannheim *Dokumentsinn* fogalmát ismerte meg, és gondolta tovább. Lukács és Mannheim világnézet-fogalmának filozófiai hátteréhez ld. DEMETER Tamás: *A szociologizáló hagyomány*. Budapest, Századvég, 2011. 91–110.

37 MERLEAU-PONTY 1964 (*ld.* 17. j.); DIDI-HUBERMAN 1985 (*ld.* 16. j.).

Németh, Csernus and the Picture

The concept of the “picture” and “iconology”, as perceived by Lajos Németh and Tibor Csernus, are perfectly illustrated by Csernus’s painting of 1990 entitled *The Daughters of Minyas*. Alcithoe, Arsippe and Leucippe, after all, became famous for using their reason and common sense to resist Dionysus, steadfastly working at their looms, until the god of intoxication ensnared them anyway. The story from the *Metamorphoses* is also exciting from an iconographic perspective, for in the centre of Csernus’s mythological scene, in the middle of the bacchanal, the artist appears not as Dionysus, but as Apollo, as he places a garland of flowers on the head of one of the girls, who have vine tendrils draped around them. Unlike Baroque and Rococo bacchanals, the picture is not particularly erotic, and Csernus is neither a depraved god nor a lustful satyr, but a modern creative artist, a master of emotions, passions and pathos, Dionysus in the role of Apollo, dressed in denim.

Within an iconological frame, *The Daughters of Minyas* may verify Lajos Németh’s interpretation of Csernus as searching for the modern potential and meaning in the image and in painting, as the artist, after surrealism and hyperrealism, turned back towards classical mythological and biblical painting. The painting stood out from the universe of technical pictures in the post-modern period because of its painterliness, its sensuality, its tangibility, its temporality, and above all, its magical personalness. What Csernus wanted to paint was the phenomenological otherness of the painted image, that is, its iconic difference. Seen from the intellectual pairing of Dionysus and Apollo, it seems he wanted to represent a true picture of the body: the sensual, mental image latent in and originating from the body. According to Németh, Csernus’s earlier hyperrealism, his objective realism, was also a product of phenomenological reduction, for Csernus’s realism was not an “objective” picture of something real, but a mental image composed out of concepts, memories and sensory impressions, and executed on canvas.

In relation to Csernus’s objective realism – his not-truly-hyperrealist realism –, Németh stressed that the artist’s apparently photorealistic paintings, when seen close up, resembled the divisionism of Seurat and Denis, the kind of pointillism that conjures up physical and physiological associations. In this sense, however, Csernus is not concerned simply with classical naturalism, but with a scientifically, physiologically and psychologically grounded, modern naturalism, that also reckons with the process of perception. As such, we may feel that Csernus approaches physicality and the tactile flesh of the world in the spirit of Merleau-Ponty’s interpretation of Cézanne: in other words, he aims to create a painted image that is embodied as a painting, but which generates associations of physicality more powerfully than an optical image. This intellectual complexity was probably also perceived by Lajos Németh when, in his interpretation of Csernus, he struck upon the discourse of the phenomenology of the image, which in fact may interconnect the perspectives of Csernus, Cézanne and Merleau-Ponty. What is more, it harks back to the age of Nietzsche, Dilthey, Simmel, Lukács and Fülep, to the problem of the forming and formability of life, a problem that had already been closely examined by Csernus’s “classical” master, Aurél Bernáth. It was perhaps for this reason that Németh borrowed from Bernáth the concept of understanding composition as “well-formedness”, in which a simple picture is always imbued with some kind of “content of ideas”, a world picture, a worldview, a fundamental meaning. Csernus’s idea, despite its classicising form, was actually modernity itself.

Sándor Hornyik

art historian, senior research fellow

Institute of Art History, Research Centre of the Humanities

hornyik.sandor@btk.mta.hu

TÁRGYSZAVAK

Csernus Tibor, Németh Lajos, Gottfried Boehm, Maurice Merleau-Ponty, képtudomány, képelmélet, fenomenológia, ikonológia, realizmus, posztmodern

KEYWORDS

Tibor Csernus, Lajos Németh, Gottfried Boehm, Maurice Merleau-Ponty, image studies, picture theory, phenomenology, iconology, realism, postmodernism

A mezőkomáromi Szent Péter és Pál-plébániatemplom

Mezőkomárom község a Sió csatorna bal partján elterülő, dombos vidékre épült. A középkori falu a községtől délre, a Sió mellett feküdt. Pfeiffer János kutatásai szerint a Zaka nevű településhez tartozó egykori templomfalak maradványait az ún. Sírhegyen találták meg.¹ A környező vidék a 16–17. században, a török hódoltság idején elnéptelenedett, a közeli Németiből áttelepített jobbágyokkal népesítették be a lakatlan területet. A település mai neve a 18. században állandósult, amikor a herceg Batthyány család sármelléki uradalmi központjává vált.² Lakosai földműveléssel, főként gabona- és kukoricatermesztéssel, állattenyésztéssel foglalkoztak, és a környező szőlőhegyeken (Aranyhegy, Középhegy és Alsóhegy) szőlőt műveltek. 1757-től mezővárosi ranggal büszkélkedett a falu, Mezőkomárom területe azonban fokozatosan csökkent. Határából 1802-ben mérték ki Lajoskomáromot, melyhez 1922-ben és 1932-ben újabb területeket csatoltak. A település központi szerepét a 19. század elejétől fokozatosan Enying vette át.³ Az 1870-ig herceg Batthyány Fülöp birtokában álló uradalmi te-

rület öröklés útján a gróf Draskovich családhoz került. Az évszázadokon át Veszprém megyéhez tartozó település 1950. március 16. óta Fejér megyéhez tartozik.

Az egyház megszervezése és a templom építésének körülményei

A veszprémi főegyházmegye papságának névtára szerint már 1496-ban említették Mezőkomárom papját: „altarista S. Georgii in Comar”.⁴ A katolikusok régebbi temploma a mai falun kívül, a régi temetőben állt. 1697-ben Szily István licentiatus végezte benne a legszükségesebb lelkipásztorkodást, majd az 1720-as évek elejéig a simontornyai ferencesek. Egy 1817-ben készült egyházlátogatási jegyzőkönyv szerint 1723-ban alapították katolikus parókiáját.⁵ Az uradalomban betöltött vezető szerepe nyomán az egyház megszervezé-

* Köszönet Gömörly Juditnak a kutatás során nyújtott segítségért.

1 Vida Antal plébános jegyezte fel, hogy ez az egykori településnév (Zaka) csak a nép nyelvén maradt fenn, mert a falut újraterelítő Batthyányak szigorúan meghagyták, hogy a község neve Mezőkomárom legyen. PFEIFFER János: *A veszprémi főegyházmegye plébániáinak rövid története*. Gépirat. Veszprémi Főegyházmegyei Levéltár, é. n. 168–169.

2 A Sárvíz (Nádor-csatorna) és a Sió közti, északnyugati irányba nyitott, mocsarakkal szabdalta tájon Mezőkomárom átkelőhely volt Veszprém és Somogy megye között. Oklevelekben először Somogy megye rovásadó összeírásában (dicalajstromában) említették a települést 1536-ban. 16. századi neve „Saar Komar” (azaz Sárkomárom) volt, a 17. században felbukkant a „Révkomárom” elnevezés is. Egyes források szerint 1649-ben Batthyány Ádám hozta létre a mai Mezőkomárom elődjét. 1536 – Saar Komar (ekkor még Somogy megye), 1542 – Komar (itt már Veszprém megye), 1662 – Révkomárom (a Batthyány család sármelléki uradalmának falujaként említik), 1676 – Mező Comarom. In: ILA Bálint–KOVACSICS József: *Veszprém Megye Helytörténeti Lexikona*. Budapest, Akadémiai

Kiadó, 1964. 264–265. Ld. még DANÍ Lukács: Mezőkomárom. In: *Fejér Megyei Történeti Évkönyv*, 22. Szerk. FARKAS Gábor. Székesfehérvár, 1991. 101–102. 1678-ban Batthyány Kristóf elzálogosította a falut, ahol a török kiűzésekor (1688) mindössze nyolc jobbágy maradt. De már egy évvel később újra benépesült. A Rákóczi-szabadságharc idején a császári zsoldosok pusztításai nyomán azonban ismét elnéptelenedett.

3 1895-ben vásárolta meg az enyingi uradalmat gróf Draskovich Józseftől Csekonics Endre gróf. A 20. század első harmadában a község legnagyobb földbirtokosa az Esztergomi Római Katolikus Főképtalan volt. Később a főképtalan Wertheim Miksa és fia részére adta bérbé a községet. 1950 és 1954 között az összeépült Szabadhídvég településsel egyesítették, melytől csupán a Sió csatorna választotta el, s ekkor neve Mezőhídvégre változott.

4 *Veszprémi schematismus. A veszprémi főegyházmegye papságának névtára*. Veszprém, Veszprém Egyházmegyei Hatóság, 1975. 129–130.

5 Veszprémi Érseki Levéltár (a továbbiakban VÉL), I.1.7. Acta et fragmenta visitationes canonicae parochiarum, XX.11.



1. Torony
Mezőkomárom, Szent Péter és Pál-plébániatemplom
(fotó: Csomortány Levente)

se is itt összpontosult a 18. század elején. Az 1724-től induló anyakönyvezések alapján már önálló katolikus plébániával rendelkezett a település, melyhez tizen-négy filia kapcsolódott: Enying, Bozsok, Ádánd, Falu- és Városhídvég Szabadhegygel, Nagyberény, Szokol, Nyék, Mezőszentgyörgy, Dég, Káloz, Lepsény és Szilas.⁶ A szórvány pasztorációt végző ferencesek után az első

6 Később leváltak a községek, 1838-ban végül Enying és Bozsok, majd 1846-ban Lajoskomárom, 1945-ben Hídvég.

7 VÉL, I.1.13. 1/4.1733: *Protocollum Episcopale. A veszprémi egyházmegye összeírása 1732–1733.* 43–44; VÉL VIII. 31. Pfeiffer János hagyatéka, 41. doboz, Mezőkomárom; továbbá KÖRMENDY József: Fa- és sövénytemplomok a Veszprémi Egyházmegye területén a 18. században. *Veszprém Megyei Múzeumok Közleményei*, 10. 1971. 62. Az alapítás és építés kezdeteiről Angyal Vendel, Ősi egykori plébános is írt egy is-

lelkipásztor Miskoltzy Gergely licentiatuus volt, ő kezdte meg az anyakönyvezést. A mezőkomáromi egyház megszervezése után náddal fedett fatemplomot építettek (1720–1725 körül), amely 1735 környékén már közel állt a pusztuláshoz.⁷ 1728-ban Borsothy Péter lett a plébános, aki ekkor végzett Nagyszombatban, s később a veszprémi székesegyház esperese lett. Batthyány Lajossal a hívek szorgalmazására egy új, kőből és téglából épített templom létrehozása mellett döntöttek, melynek alapkövét Bíró Márton veszprémi püspök tette le 1742. június 23-án, abban okmányt helyeztek el az alábbi kronosztikonnal:

„Honori beati petri et pavli extravitvri / Ista domus sacra / et ipsius noviter erigenda strvctvrae / primus et angvlaris laps / religiosis sancti victorini martiris / vt hostes ecclesiae victiervbescant / Ita exornatvs atqve a praesposito s. Magdalena / eörsiensis vicarioqve generali / Martino bíró die 23-ta ivni postvs / est, xvrgat / et el qvo civis e thersavris / gratiae svae devs tribvat incrementa / avxilio patronorvm lvdovic battian / ac caroli vtrivsqve excellentsimi / athletae, et vlcri gloriosae / patriae regni in vngariae ac illius cancellarii, / istivs vero incliti regiminis generalis / qvorvm placor datio (hvcvsqve) hic qvoqve / vigeat in seras posteritates et perpetuas aeternitates.”⁸

A Szent Péternek és Pálnak szentelt templom építésének körülményeiről, korabeli felépítésének, tagozatainak pontos részleteiről egyelőre nem ismeretesek további források. A Batthyány család iratainak részét képező, a mezőkomáromi uradalomhoz tartozó iratok között található egy 1746. január 24.-i dátummal ellátott, pecsétes tanúsítvány, miszerint Borsothy Péter plébános és a mezőkomáromi egyház képviselőtestülete (Öreg Bíró Nagy Mihály, Jó István, Ros Mihály, Sebestény Mihály, Márké János és többek) Rádiskoviel Ferenc számtartótól kértek búzát a „mezőkomáromi Szentegyház harangjai megvételére”.⁹ Ebből következik, hogy a templom 1746 legelejére nagyjából felépülhetett, s bizonyosnak tűnik, hogy nyugati homlokzatánál már ekkor torony is tartozott hozzá, amelybe a harangokat szánták.

metertőt, de kéziratában feltehetően nem pontosan szerepelnek az adatok, pl. nem kezdhetette el Batthyány Fülöp építtetni a templomot az 1720-as években, hiszen 1781-ben született. VÉL H-IV/1. Angyal.

8 VÉL, VIII. 31. Pfeiffer János hagyatéka, 41. doboz, Mezőkomárom.

9 Fejér Megyei Levéltár (a továbbiakban FML), XIII.3. Batthyány család iratai (1686–1888), I.2.d.3. Mezőkomáromi uradalom iratai (1720–1749).

Szintén a Battyhány család iratanyagából származik egy 1756-os és egy 1773-as térkép, amelyeken jól látható az akkori településen feltüntetett katolikus templom (közvetlen közelében a reformátusok akkori templomával). A korábbra datált, vázlatszerű térképen az enyingi uradalom részét képező Mezőkomárom település házsorai között, a Sió partjához közel ceruzával rajzolt két apró kereszt jelzi a község két templomának helyét. Az 1773-as térkép egy kisebb metszetet ad az uradalom mezőkomáromi határáról, ahol a területi beosztás mellett lakó- és más épületek ugyan nincsenek feltüntetve, a két templom épülete egymáshoz közel azonban jól kivehető.¹⁰

A plébániatemplom épületének története

A templomépület

A kelet–nyugati fekvésű, 25 × 10 méter alapú, homlokzati középtornyos templom a falu főutcája mentén, kis téglatámfallal megtámasztott dombon áll. A nyeregteővel fedett hosszház délkeleti oldalához féltetőű mellékhajó csatlakozik, a szentélytől északnyugatra pedig L alaprajzú sekrestye. A négyzet alaprajzú, homlokzatnál jóval keskenyebb tornyon alacsony, bádogfedésű sisak található (1. kép). A templom szentélye a főhajónál kissé keskenyebb, a nyolcszög három oldalával záródik. Az épületen szürkére festett cementlábazat húzódik körbe, az oldalhajón tagolatlan, a templomépület többi részén gazdagon profilozott formában, a faltagoló pilaszterek vonalában golyvázódva. A templom falfelületei pilaszterekkel, az oldalhajó falai lizénákkal tagozottak. Az épület sarkain és az ablaktengelyek közeiben található pilaszterek egyszerű profilozású fejezetekkel vannak ellátva, a szintén egyszerű tagozatokból álló, 1:2:1 magassági arányú párkány alsó eleme és frízrészese a pilaszter felett golyvázódik. A templom tornya szintén pilaszter keretelésű, a párkányszint alatt a sarokpilaszterek közti szakaszon negyedkörívben legömbölyített sarkokkal kialakítva. A toronnyal tagozott főhomlokzaton egy álló téglalap alakú, keretezetlen ajtónyílás található, benne kétszárnyú faajtóval. Az ajtó felett keret nélküli, kör alakú ablaknyílás húzódik. A tornyot a hajón körbefutó zárópárkány köztes



2. Főhomlokzat, részlet
Mezőkomárom, Szent Péter és Pál-plébániatemplom
(fotó: Csomortány Levente)

övpárkányként tagolja, felette még két alacsonyabb szint található, egyszerűbb, lapos tagozatokból kialakított, keskeny övpárkány által elválasztva. A felsőszintet a plasztikusabb pilaszterfejezetek felett lizénaként továbbfutó keretelés és kiülő párkány zárja. A második toronyszint délnyugati homlokzatán egy négyzet alakú ablak, a legfelső szakaszon mindegyik oldalon egy-egy nagyobb, félköríves záradéku ablak helyezkedik el, felette a homlokzat síkjára rögzített fém óraszámleppal (2. kép). A templom főhajójának déli homlokzatán három pálcatagos, záróékes keretelésű, szegmensíves záradéku ablak látható. A sekrestye

¹⁰ FML, XIII.3. Battyhány család iratai (1686–1888), Enyingi uradalom mérnöki hivatalának mappái III. 1756–1844., 50. téka, A.1./1756. jelű

térkép és D773. Mező-Komáromi határ térképe.



3. Templombelső (szentély)
Mezőkomárom, Szent Péter és Pál-plébániatemplom
(fotó: Csomortány Levente)

L alaprajzú épületének félteteje a főhajó zárópárkánya alatt csatlakozik a templomhoz. Délnyugati homlokzatán az oromfalban álló téglalap alakú padlásajtó, északnyugati homlokzatán szegmensíves záradéku ablak, északkeleti homlokzatán egyenes záródású ajtónyílás, azzal egy tengelyben felette szegmensíves záródású ablak húzódik. A homlokzat oromfalán kis kör alakú, pálcátagos szalagkeretű szellőzőablak található. A templom délkeleti oldalhajójának északkeleti homlokzatán egy, délkeleti homlokzatán három ablak fedezhető még fel. A hosszoldal második tengelyében nyílik a templom oldalbejárata.

A templom toronyalja a földszinten fiókos dongaboltozattal van fedve. Az oldalfalak előtt egy-egy deszkapad található. A padlón szürke cementlap burkolat. A szilárd anyagból épített, vakolatdíszes homlokoldalú, torony felőli boltszakasz terét kitöltő karzatot két pillér és két falpillér támasztja alá, három nyílása félköríves. A toszkán jellegű fejezettel ellátott pillérek szélességében a karzat homlokoldalán lizénák futnak fel. Az árkádívek záradéka felett keskeny, profilozott osztópárkány húzódik. A lizénák az osztópárkány felett lemeztagos lábazzal és fejezettel képzett törpepilaszterekké alakulnak, melyek lábazzata az osztópárkány, fejezete a karzattal szembe fordított lemeztagos párkányának golyvázódó részét képezik. A törpepilaszterek közeiben fekvő, negyedkörívvel kimetszett sarkú téglalap alakú, mélyített falmezők találhatóak. A nyílásívek felett, középen stilizált angyalfej és -szárnyat viselő záróék látható. A templomtér karzatalja három csehboltozat által lefedett, a

pillérek és falpillérek a homlokzati pilaszterekhez hasonló, toszkán jellegű fejezetekkel. A délkeleti boltozó sarkába a karzatra vezető lépcsőt határoló fal vág bele L alakban, itt nyílik a karzatra vezető lépcsőház ajtaja. Az északnyugati boltszakaszban a falnál fa gyöntatófülke áll. A délkeleti boltszakaszban két pad található. A hajónál keskenyebb szentélyt fiókos dongaboltozat fedi, a főhajó három, hevederekkel elválasztott csehsüveg-boltozattal van lefedve. A boltszakaszokat pilaszterek által alátámasztott hevederek választják el egymástól, a heveder közepén végigfutó sekély vágattal. A karzatalj és a főhajó padlója harántirányban, hálóban rakott kelheimi kőlappal van burkolva. A szentélyt a hajótól elválasztó diadalív egyszerű, tagolatlan falmező (3. kép). A hajó boltozatát alátámasztó sarokpilaszter fejezetének felső eleme párkányként fordul át a diadalív falsíkjára, és fordul be a szentély felé. A szentély boltozatát alátámasztó sarokpilasztereken és a diadalív pilléreként kiképzett szakaszán egyszerűsített ión jellegű fejezet található a hajó megfelelő tagozataival egy magasságban. A szentély falai tagolatlanok, csak a délkeleti oldalhajó felőli szakaszt töri meg egy betekintő ablaknyílás. A szentélyben a Szent Péter és Pál főoltára, a diadalív déli oldala mellett a hajóban a Nepomuki Szent János-, északon a Szent Anna-mellékoltárok találhatóak. A szentélyben a diadalív előtt a fából készült szembeisméző oltársztal látható. A hajó északnyugati falán, a mellékoltártól nem messze elhelyezkedő szószék a sekrestye mellékterében elhelyezkedő falépcsőről közelíthető meg. A szentély északnyugati falán nyílik a sekrestyébe vezető ajtó. A sekrestyében – és a síkmennyezetes mellékhajóban is – sakkáblaszterűen lerakott, vörös-fekete cementlap burkolat található. A sekrestye északkeleti falán található a bejárati szélfogó építménye, északnyugati falán pedig a nagy méretű sekrestye- és ruhásszekrény. A bejárattal szemben lévő falon magas szegmensíves záradéku nyílás enged betekintést a keskenyebb térrészbe, ahol a karzatra vezető, kétkarú egyenes falépcső található. A hajó és a szentély találkozásánál képződő, sekrestye terébe lépő pozitív sarok bejárat felé néző falán félköríves szoborfülke húzódik. Az oldalhajó és a templom szentélye felől egy, míg a főhajó felől három nyíláson át közelíthető meg az oldalhajó felé. A főhajó délkeleti falán három szegmensíves nyílás található az ablakok tengelyében. A toldaléképület délnyugati falán egy Mária-oltárt helyeztek el. A mellékhajóban a fal mellett kettésével, a szentély melletti szakaszon pedig hat sorban elhelyezett padsorok láthatók (4. kép).

Felújítások a 18. század második felében és a 19. században

A 18. század közepén elkészült templomépület további története 1746 után közel száz éven át (1750 és 1850 között) alig adatolt, csupán néhány egyházlátogatási jegyzőkönyv tett említést a templomról. A 19. század közepétől azonban a források tanúsága szerint számos helyreállításon és több nagyobb léptékű felújításon is keresztülment az épület a plébánialakkal együtt.

Jankó Gábor 1839 és 1854 között vezette a parókiát Mezőkomáromban, az ő ideje alatt vált Lajoskomárom önállóvá. Az 1846-os egyházlátogatási jegyzőkönyv szerint a templom „jelen állapotjára nézve elég erősnek láttatik, és tartósságot ígér minden részeiben, azonban a naponként szaporodó hívek befogadásához egyre szűkebb”.¹¹ A bővítésről szóló kérést már ekkor benyújtották Batthyány Fülöp kegyúrnak.¹² Az említett jegyzőkönyv nem tett említést a templomtető állapotáról, melynek javítását már 1845-ben kérte a plébános, hivatkozva arra, hogy a tetőn utoljára 1827-ben végeztek munkálatokat, s azóta a zsindegy nagyon szétnyílt. Az 1852. november 11-én készített kimutatás részletes adatokat közöl a tető javítására költött tételekből.¹³ Az összesítésben említik, hogy a templom és a torony meszeltetését későbbre halasztották. Ebből feltételezhető, hogy ekkor már a falak is javításra szorultak.

A tetőzet állapotának kérdése gyakran felmerült a templom épületének történetében. Legtöbbször javításokat eszközöltek, nem teljes cserét vagy felújítást, így a hibák néhány évente ismét felszínre kerültek. Mezőkomárom régi, Vas megyei nemesi családból származó, gyógyítóként is tevékenykedő plébánosa, Vida Antal (plébános 1854–1894 között) 1865. október 24-én a püspöknek írt levelében jelezte, hogy az erős szélviharok miatt megrongálódott a tető, és az egész tetőzet cseréje időszerű lenne. Néhány gerendát már annyira



4. Templombelső (Nepomuki Szent János-mellékoltár, padosrok és mellékhajó részlete)
Mezőkomárom, Szent Péter és Pál-plébániatemplom
(fotó: Csomortány Levente)

tönkretett a szű, hogy fel kell dúcolni, a templom főtetőzetéről pedig a sekrestyére folyik az esővíz, átnedvesíti a boltozatát. Ám ekkor csak a legsürgősebb javításokat végezték el, kb. 50 forint értékben, Pátzay Ferenc építőmester szeptemberi kalkulációjában jelezte is, hogy az árajánlat a tetőzet ideiglenes javítására vonatkozik. Néhány éven belül sürgetővé vált egy nagyobb renoválás: 1869-ben a kegyúr és a püspök engedélyével és anyagi hozzájárulásával (1000, illetve 1091,81 forint) bádogos-, ács-, cserepes-, valamint kőművesmunkákat végeztek a tetőn.¹⁴

A település 1858. évben készült kataszter jellegű térképén látható a templom jelenlegitől eltérő alaprajzi kontúrja. Ennek alapján egyértelműen megállapítható, hogy a délkeleti mellékhajó ekkor még nem, feltételezhető viszont, hogy az északnyugati oldalhoz csatlakozó sekrestye a mostanival azonos formában fennállt.

11 VÉL, I.1.7. Visitationes Canonicae, 1846. XXXVIII.10. A vizitáció jegyzőkönyvéből az is kiderül, hogy a templom szomszédságában lévő plébániaház erős anyagokból épült 1788-ban, s jó állapotban van.

12 A templom befogadóképességének problémája újra és újra előfordul a következő évtizedekben. A plébánosok leveleiből tudható, hogy csupán a mezőkomáromi hívek számára is szűkösen bizonyult a belső tér, ráadásul a filiák nem rendelkeztek saját templommal, az ottani hívek is Mezőkomáromba jártak misére. Ehhez kapcsolódik a szintén az 1846. évi Canonica visitatio iratanyagában található folyamodvány és egy június 7-i levél gróf Zichy Domonkos püspökhöz, melyben a lajoskomáromi közösség megírja, hogy saját templommal nem rendelkeznek, csak egy imaházuk van, de a közösség szeretne egy saját papot. VÉL, I.1.7. Visitationes Canonicae, 1846. XXXVIII.10.

13 VÉL, I.1.44. Acta Dioecésana 787/1845, 837/1852. A dr. Mihályfi József, a kegyúr képviselője és Köves János enyingi plébános aláírásával el látott kimutatást maga Jankó plébános állította össze. Az összesen 1357 forint értékű felújítás alatt ács- és kovácsmunkát végeztek, cserepeket javítottak és cseréltek, stb. A rendelkezésre álló forrásokból még az is kiderül, hogy a munkák során kimaradt némi nyersanyag (16 szál deszka, 18 öl fenyőszál és 130 darab lécs).

14 VÉL, I.1.44. Acta Dioecésana 1142/1865. Az árajánlat az alábbiakról szól: a sekrestye tetején az eltörött „szalufák” megerősítése kapcsokkal, a torony mellett az északi részen két törött „szalufa”, 1 koszorúfa, 1 hosszú kötés megerősítése és földúcolása kapcsokkal együtt, a „farazaton” és torony mellékén cserép kijavítás, 300 db cserépszindely, 25 db görbe cserép, a sekrestye fölött csatorna és lefutó cső cinkből. VÉL, I.1.44. Acta Dioecésana 519/1869.

1860–1880 között a Batthyány-levéltár kegyurasági iratai szolgálnak némi információval a templom épületén végzett kisebb helyreállításokról, melyek arra engednek következtetni, hogy ebben az időszakban jelentősebb tatarozás nem történt.¹⁵ A plébániatemplom 1859–1860. évi számadásából például kiderül, hogy abban az évben megújították az ablakokat, üvegesmunkára 2 forint 60 krajcárt költöttek. 1870-ben kisebb kőművesmunka történt, 1871-ben pedig a sekrestyénél javították a cserepet, valamint kovácsmunkára költöttek, és asztalosmunkára az orgonához. 1874-ben toronyóra gondozására, harangokra és a haranglábakra, sőt a templom tetőzetének tűz elleni biztosítására (hat évre) is fordítottak pénzt. 1875-ben ismét a cserépszindely javítására kellett költeni, majd 1880-ban az oltárkép tisztításáért és festéséért 15 forintot fizettek.

A 19. század legvégén (1898–1899) egy teljes körű felújításnak köszönhetően megújult a már meglehetősen rossz állapotban lévő épület. A helyi római katolikus egyház földjeinek hasznélvezője évtizedeken át Schlakker Károly (1895 és 1942 között Mezőkomárom plébánosa) volt, akinek többször akadt konfliktusa a hívekkel.¹⁶ Nem sokkal kinevezése után számolt be a püspöknek az akkori állapotokról, miszerint a külső vakolat nagy része már lehullott, s belül is darabokban szakadozik, a falak pedig olyan koszosak, mintha füsttel vonták volna be őket, csonkák a szobrok, vörössel van bemázolva a szószék, s az oltárképeket is ki kell javítani a helyi mester „nevetséges pingálása” miatt. Schlakker is jelezte, amit elődei már a múlt század közepe óta kértek az egyházmegyei hatóságtól, tudniillik, hogy a templom nagyon szűk, a hívek nem férnek be, sokan emiatt maradnak távol a miséktől. S aki mégis eljön, az oda szorul, ahová éppen tud, az oltár köré csoportosulva, vagy a sekrestyében zsúfolódva. Ezért szükséges lenne a templomot mindkét oldalról oratóriummal bővíteni. A plébános épületnagobbításra vonatkozó kérését ismét nem támogatták. A püspök döntését megelőző esperesi vélemény szerint ugyanis a plébános által előterjesztett tervrajzok és költségvetés alapján nincs szükség a bővítésre. Rosos István esperes 1898. március 3-án kelt levelében három indokkal támasztotta alá ellenkezését: egyrészt az évi perselypénz kevés, egyáltalán nem azt

mutatja, hogy annyian látogatnák a templomot, hogy azt bővíteni kellene. Másrészt az építkezés a benyújtott költségvetés alapján 11 047 forint 19 krajcár lenne, s a templom összes vagyona kevesebb ennél, így a bővítést jelen állás szerint nem engedheti meg magának a plébánia, ráadásul a plébános „már 3 éve súrlódásban van” híveivel a párbér és a munkaváltság miatt.¹⁷ A püspök, helyt adva az esperes meglátásainak, nem támogatta a bővítést, viszont egy nagyobb méretű felújítást igen.

1898. augusztus 2-án leveléhez mellékelte Schlakker Károly plébános Horváth Sándor veszprémi építőmester, Marxreiter A. Viktor pécsi festő és Jiratko Albin, a berendezés felújításáért felelős mester árajánlatait.¹⁸ A püspök engedélyezte a renoválás megkezdését, ugyanakkor kiemelte, hogy az előzetesen kalkulált 5834 forint 53 krajcár összköltséget semmiképpen ne lépjek túl. Horváth Sándor az alábbi munkálatokat végezte el 1898. augusztus 31-én készült, javított költségvetése alapján összesen 1681 forint 23 krajcár + 892 forint 50 krajcár, azaz 2573 forint 73 krajcár értékben: a kórus pártafalának könyöklőpárkányát kihúzták cementhabarccsal, a torony belső vakolatát javították, a tető cserépfedését helyreállították, az éleket és hajlatokat letisztították, az esetleges hézagokat kívülről meszelték. Továbbá a sekrestye megrepedt boltozatát kimeszelték, s falán törtek egy két méter széles és három méter magas nyílást. Levakolták még kívülről a sekrestyét, a templom lábazatát (112,32 m²), s a homlokzatot (1117,79 m²), ami szint is kapott. Az elvégzendő feladatok között szerepelt még 24,6 folyóméter (fm) téglá „sturcz” (stulc) készítése lépcsőnek, fehérmész habarcsba rakva, a hézagok portland cementtel kikelve, 5 m³ vert fal rakása terméskőből és téglából, fehér meszhabarcsba rakva ugyanolyan meszhabarccsal vakolva, a földnek a kerítés mellőli elplanírozása és megfelelő rézsűkészítés, a kerítés vakolatának, illetve téglahézagainak javítása, 32 fm téglá stulc készítése lépcsőnek a plébánialak felől, és megvalósult 12 fm téglá stulc készítése is lépcsőnek a kálvinista templom felől. Az egyéb kivitelezési munkák magukban foglalták 22,6 fm kóruslépcső készítését tölgyfából, 16 fm tölgyfagerenda elhelyezését a haranglábhoz, a régi, megviselt gerendázat kicserélését (12 fm tölgyfagerenda) és új támgerenda elhelyezését, 10 fm

15 FML, XIII.3. Batthyány család iratai (1686–1888), I.14.d.14. Kegyurasági iratok 1800–1882. Veszprém egyházmegyében kebelezett Kallócsai Esperességben létező Mezőkomáromi plébánia templomnak számadásai.

16 PFEIFFER É. N. (ld. I. j.) 168–169.

17 VÉL, I.1.44. Acta Dioeciesana 990/1898.

18 VÉL, I.1.44. Acta Dioeciesana 2274/1898. Rosos esperes az építőmester ajánlatát túl magasnak találta, ezért felkérte Say Ferenc székesfehérvári építőmestert egy másik árajánlat kiállítására, amely jóval alacsonyabb volt. Az esperes szerint a beterjesztett ajánlatban több felesleges pont is van, például ereszcatorna felállítására véleménye szerint nem lenne szükség, ugyanakkor a haranglábak javítása valóban sürgető, mert nagyon korhadtak.



5. Szent Anna-mellékoltár, részlet
Mezőkomárom, Szent Péter és Pál-plébániatemplom
(fotó: Csomortány Levente)

haranglábfgó kicserélését, a torony lépcsőfokainak kijavítását, 16 fm lépcsőkorlát elhelyezését gyalult, gömbölyű fenyőből, a templomtetőbe három torokgerenda behúzását, 20 m² újra rakását a toronyban, 1,70 fm kerítés és kapu készítését vasalással és festéssel együtt (három darab, négy darab toronyablak zsaluleveleinek festését olajfestékkel, valamint 2 fm kóruslépcsőkorlát készítését egyszerű kovácsolt vasból, egy kóruslépcsőt díszkerettel vasalás és mázolásal együtt, két kétszárnyú bejárati ajtót fenyőből tokkal, vasalással és mázolásal együtt, egy egyszárnyú ajtót, négy ablakot a templomra rámatokban csakis külső szárnyakkal, egy üvegfal elkészítését a szentély oldalfalába egy kétszárnyú ajtóval.

Az 1899. május 9-én készült jegyzőkönyv szerint Rosos István esperes felkérésére Pátzay Ferenc városhídvégi építőmester vizsgálta meg szakértőként az átalakítások megfelelő teljesítését és apróbb hiányokat leszámítva, melyeket a vállalkozó nyolc napon belül javított, tulajdonképpen mindent rendben talált, így Horváth mester május 16-án kiállított számlája alapján kifizetésre került díjazásának utolsó részlete is.¹⁹

Marxreiter A. Viktor pécsi festő 1898. június 22-i, 630 forint összdíjazású tervezete már az év végére megvalósult. A decemberi helyszíni szemlén azonban Rosos István esperes és a kegyúr megbízásából jelen lévő dr. Mihályfi József ügyvéd kifogásolták, hogy a mester az előzetes tervekkel ellentétben a templomhajó oldalfala-



6. Nepomuki Szent János-mellékoltár
Mezőkomárom, Szent Péter és Pál-plébániatemplom
(fotó: Csomortány Levente)

it nem simára festette „szolid színben”. Marxreiter ki is fejtette a püspöknek szóló válaszában, hogy munka közben úgy ítélte meg, hogy az oldalfalak nem alkalmasak szép, sima felület kialakítására, ezért egy szakmailag szerencsésebb mintázatú, szebb megoldást választott. Az esperes javaslatára azonban az 1898 októberében befejezett munkát csak 1899. március elején fizették ki teljesen, miután felállították az új mellékoltárokat és a szószéket, és ezt követően a festő elvégezte a megbeszéltek szerint az oldalfalak újrafestését, simára javítását.²⁰ Az általa még 1898 nyarán benyújtott ajánlatban egyébként részletes leírás olvasható a templom

19 VÉL, I.1.44. Acta Dioecésana 1674/1899, 1702/1899, 1573/1899, 1401/1899, 3043/1898, 2770/1898.

20 Száz forintot tartottak vissza a díjazásból a teljes javítás elvégzéséig. VÉL, I.1.44. Acta Dioecésana 3367/1898, 960/1899, 852/1899.

belső tereinek tervezett díszítéséről, ornamentikájáról. A főhajó és a szentély mennyezetére egyházi szimbólumokat (Isten báránya, Hit, Remény és Szeretet, Pelikán, Jézus és Mária szíve) terveztek díszes kialakítású ornamensekkel, a beosztások középrészein égszínkék színmezőkben úszó csillagokkal. A hajó és a szentély között húzódó homlokzati részre egyházi feliratot („Dicsőség a magasságban Istennek”, esetleg más latin felirat) szántak. A szentély oldalfalai világos színekben, templomi mintával, szegélyzettel, míg az oszlopok itt és a templom más részeiben is világos színben márványozva, az oszlopfejek metszésekkel díszítve készültek. A főoltár mögötti falszakasz felső szegmensében égszínkék csillagok között egyházi szimbólumot helyeztek el, az oldalsó részekben pedig szőnyeghez hasonló mintát. A sekrestye – a főhajóhoz hasonlóan – oldalfalain sima festéssel, szegélyzettel, míg felső szakaszán égboltot jelképező csillagokkal és egyházi jelképpel készült el.

A kívül-belül megújított templom berendezését Jiratko Albin pécsi szobrász- és oltárépítő-mester 2290 forint 90 krajcár fizetségért vállalta, s elvégzett munkájáért a számlát 1899. március 6-án állította ki. Ennek tanúsága szerint e megrendelés kapcsán készült el a templom két új mellékoltára Szent Anna és Nepomuki Szent János tiszteletére (5–6. kép), s mindkét oltárhoz készült bronzfeszület és kánontábla is. Új szószéket, két új gyóntatószéket, egy áldozópodot, összesen tíz bronz gyertyatartót és egy húsvéti gyertyatartót rendeltek az egyház számára, valamint a sekrestye szekrényének megújítását.²¹ A főoltárkép restaurálását Heimróth József lengyel festő végezte el, aki átfestette a régi, elmosódott oltárképet (7. kép).²²

A felújítást követően Schlakker Károly plébános ismét levélben folyamodott a püspökhöz, s további támogatást kért, hogy a gyönyörűen rendbe hozott épületben lévő rossz padokat még kicseréljék. 1899. augusztus 5-én mellékelte is Cseh András városhídvégi asztalos költségvetését és rajzvázlatait húsz darab, egyenként 2,60 méter hosszú, tölgyfából készült padra vonatkozóan. A plébános ezúttal nem kapott engedélyt. A kegyúr jóvoltából dr. Mihályfi ügyvéd a templom nagymértékű kiadásait követően azt a megállapítást tette, hogy a padok kisebb javítással még hat-nyolc évig megfelelnek. Rosos István esperes szintén a padok beszerzésének

halasztása mellett érvelt a püspöknél. Igaz ugyan, hogy a templom felújítására szánt összegből kétszáz forintot terveztek a fenyezőpadok rendbetételére költeni. Ez azonban nem valósult meg, mert a javítást vállaló Jiratko mester úgy nyilatkozott, hogy a rossz állapotú, célszerűtlen alakú és elrendezésű padozatok helyett célszerűbb lenne teljesen újakat beszerezni. Ám az erre szánt kétszáz forint közel sem elég (Cseh András ajánlata is nyolcszáz forintról szólt), ráadásul ebből az összegből száz forintot kivettek az oltárkép átfestésére. Egyébként pedig az esperes véleménye szerint megfelelő minőségű szárazfával nem rendelkeznek vidéki asztalosok, így azt messzebből kellene hozatni.²³ Végül 1901-ben kapott engedélyt a plébános arra, hogy szigorú feltételek mellett szerződést kössön az asztalossal az új padozat elkészítésére. A szerződés – melyet Schlakker plébános 1901. augusztus 27-én, 89. számú levele mellékleteként juttatott el az Egyházmegyei Hatóságnak – tartalmazta, hogy Cseh András asztalos vállalta a benyújtott tervek alapján a munkát, melyet három hónap alatt kellett teljesítenie beszereléssel együtt. Az összáróból köteles volt tíz százalékot engedni, vagyis 1152 korona a díjazása, amelyet csak részletekben, a munka előrehaladtával párhuzamosan vehetett fel. Az elkészített padokért pedig öt év garanciát vállalt, amely idő alatt köteles volt ingyen javítani a felmerülő problémákat. A régi padokat a templomi pénztár javárá értékesítették.²⁴

A nagyarányú századfordulós renoválást még éppen csak befejezték a templomi szerelvények 1903-as beszerzésével,²⁵ amikor 1904 szeptemberében Schlakker plébános ismét arról számolt be, hogy a tetőzet javításra szorul, állítása szerint a zsindelet az egész tetőt át kell rakni.²⁶

A plébániatemplom bővítése és további renoválások a 20. század folyamán

A mezőkomáromi templom épületének történetében az egyetlen olyan átalakítás, mely a templom eredeti alaprajzi elrendezését, térszervezését némileg módosította, a 20. század elején történt. A templom szűkösségének problémája évtizedek óta megoldásra várt, de az Egyházmegyei Hatóság felé érkezett plébánosi kérések

21 VÉL, I.1.44. Acta Dioeciesana 959/1899, 984/1899.

22 VÉL, I.1.44. Acta Dioeciesana 2011/1899, 3256/1898.

23 A készítendő pad méretei: lába 5 cm, ülése 3 ½ cm, háta 2 ½ cm, teteje és térdeplő 2 ½ cm vastag tölgyfa padlóval. Padozat 10 m² vastag tölgyfagerendákra 2 ½ cm vastag fenyeződeszkákkal borítva, a padok

feje faragással díszítve és az egész firniszsel behúzva. Így egy darab pad ára 40 forint. VÉL, I.1.44. Acta Dioeciesana 2575/1899, 3114/1899.

24 VÉL, I.1.44. Acta Dioeciesana 2082/1901., 2545/1901.

25 VÉL, I.1.44. Acta Dioeciesana 3749/1903.

26 VÉL, I.1.44. Acta Dioeciesana 3272/1904.

korábban nem teljesültek. Legutóbb Schlakker Károly kérte a templom épületének bővítését rögtön kinevezését követően, ám akkor a belső renoválás sürgetőbbnek bizonyult. 1907-ben a plébános ismét felvetette a nagyobbítás szükségességét, amely a mellékelt tervek szerint 8521 korona 11 fillérbe kerülne. Időközben új esperest, Bendekovics Adolfot neveztek ki a kerület élére, aki 1907. június 27-én a püspöknek írt levélben még nem támogatta egyértelműen a javaslatot. Elismerte, hogy valóban szükség lehet valamilyen megoldásra, hogy a hívek beférjenek a misékre, de meglátása szerint a jelenlegi időszak nem alkalmas efféle beruházásra. Az is megfontolandó, hogy szakértő bevonásával található-e olyan megoldást, mellyel a bővített részben is megfelelően lehet hallani és látni a szentbeszédet, mivel a mostani javaslat esetében a melléképület-toldással ez nem lenne megoldott. Felvetette oldalhajó építésének vagy az oratórium sekrestye fölé helyezésének a lehetőségét is. A plébánossal való egyeztetéseket követően 1908. február 19-én elfogadta a beterjesztett tervet, amelyet Hornig Károly veszprémi püspök engedélyezett azzal a kitételrel, hogy a vállalkozóval úgy kössék a szerződést, hogy az építési költség tíz százalékát csak a befejezést és átvételt követő egy év múlva fizessék ki.²⁷ A bővítésről készített korabeli tervek sajnos nem ismertek. Csupán a vállalkozóval kötött szerződésben foglalt feltételekről tudható, hogy az ifj. Bognár János veszprémi vállalkozóval kötött megállapodás értelmében a mesternek 6039 korona 79 fillér díjazás ellenében vállalt munkát még 1908 tavaszán meg kellett kezdenie, s legkésőbb ez év szeptember 30-ig befejeznie. Az említett összeg tartalmazta az anyagdíjat és a vállalkozó által biztosítandó munkások díját is. Az összeg tíz százalékát, 604 koronát, – a püspök kérésének megfelelően – csak az átadás után egy évvel, az utólagos szakértői vizsgálatot követően, a püspök külön engedélyével fizették ki. A vállalkozó biztosítésként lekötötte minden ingó és ingatlan vagyonát. Az építkezés menetéről nem szólnak a források. A kifizetések alapján azonban úgy tűnik, hogy szeptember elejére a 21 méter hosszú és 5 méter széles oldalhajó kivitelezése befejeződött, Schlakker plébános ugyanis 390 koronát kért a templomi pénztárból az elkészült oldalhajó új padozatainak beszerzésére (8. kép).²⁸



7. Szent Péter és Pál-főoltárkép, részlet
Mezőkomárom, Szent Péter és Pál-plébániatemplom
(fotó: Csomortány Levente)

A következő évtizedekben jelentősebb beavatkozás nem történt az épületen, de kisebb javítások, a tetőn jelentkező hiányosságok újra és újra előfordultak, például 1911-ben vagy 1913-ban is, amikor egy nagy szélvihar ismét megrongálta a cseréptetőzetet, a torony párkányzatát, valamint a vakolatot. De hasonló eset történt 1920 nyarán is, mikor szintén sürgős javításra volt szükség.²⁹ 1910-ben kívülről újravakolták és lemeszelték az idő(járás) viszontagságai által megviselt falakat.³⁰ 1912-ben a gróf Draskovich Iván-féle mezőkomáromi birtok megszerzésével a mezőkomáromi templom kegyurasága az esztergomi székeskáptalanra szállott. Graefel János préposthelyettes jelezte báró Hornig Károly veszprémi püspöknek, hogy mérnökükkel felmérték a szükséges javításokat, s júniusi levelében már arról számolt be, hogy az elvégzett helyreállítás 3674 korona 40 fillérbe került az előzetesen becsült 3250 korona helyett, mivel a tervezett függőcsatornák helyett fekvő csatornákat szereltek fel, és villámhárítóval is ellátták a templom épületét. A bástyafal helyrehozatalát a következő évre tervezték (de majd csak 1926-ban került rá sor). A vállalkozó a kegyúri és birodalmi építkezéseknél rendszeresen foglalkoztatott mester volt.³¹

1917-ben a kerületi esperes a hozzá tartozó templomok látogatása során megállapította, hogy mindegyik

27 VÉL, I.1.44. Acta Dioeciesana 581/1900, 1559/1907, 2908/1907, 1144/1908. Gróf Draskovics Iván kegyúr képviselőjeként dr. Mihályfi József ügyvéd sérelmezte, hogy a kegyúr előzetes állásfoglalása ellenében a püspök mégis elrendelte az építkezést, Draskovics gróf ugyanis nem támogatta a plébános javaslatát. VÉL, I.1.44. Acta Dioeciesana 2332/1908.

28 VÉL, I.1.44. Acta Dioeciesana 1489/1908, 2684/1908, 2970/1908, 3365/1908, 3694/1908, 4381/1908, 5506/1908., 3372/1911.

29 VÉL, I.1.44. Acta Dioeciesana 4619/1911, 2444/1913, 3129/1920.

30 VÉL, I.1.44. Acta Dioeciesana 2772/1910, 2837/1910, 3181/1910.

31 VÉL, I.1.44. Acta Dioeciesana 3253/1913, 7216/1913, 257/1914, 2663/1926.



8. Mellékhajó
Mezőkomárom, Szent Péter és Pál-plébániatemplom
(fotó: Csomortány Levente)

állapota – a mezőkomáromi is – rendben van, tisztán tartják az épületeket.³²

A templom toronyóráját 1869-ben Keresztes Pál veszprémi lakatos készítette. 1923. augusztus 5-én a mezőkomáromi plébános 49. számú levelében azt írta, hogy az óra már évek óta nem jár, így szeretné megcsináltatni. A benyújtott két árajánlat közül az enyingi órás mestert, Günzl Hermannt választotta, aki 1924 húsvét vasárnapjáig volt köteles az órát a toronyba hibátlan állapotban visszaállítani 450 kg búza ellenében. Az óra és a fizetségül járó búza Enyingre szállításáról a hitközség gondoskodott. A javításért öt év garanciát vállalt a mester.³³

1926-ban a templomtetőről lefolyó esővíz alámosta a templomot körülvevő, változó magasságú téglakerítést, melyet még Vida Antal építtetett, így azt Schlakker Károly plébános rendbe hozatta. 1927–1928-ban bevezették a villanyt, bádogosmunkát végeztek a torony tetőzetén, valamint ismét javítási munkákat végeztek a külső falazaton, főként az északi oldalon, a toronymál.³⁴

1939. július 24-én Torma József kerületi esperes Schlakker Károly plébános mellett kinevezte Tóth Lajost *administrator in spiritualibusnak*, s átadta a mezőkomáromi plébániahivatal vezetését neki.³⁵ Az esperes 1942-ben látogatást tett Siófokon, Balatonfőlkajáron és Mezőkomáromban. Az április 20-i mezőkomáromi útjáról úgy számolt be, hogy a templom épülete kívül-belül felújításra szorul (hiszen kb. negyven év telt el a Schlakker-féle nagy renoválás óta), a cseréppel fedett tetőn folyamatosan befolyik az eső és a hó, tetemes kárt okozva a tetőszerkezet faanyagában.³⁶

A második világháború pusztulással fenyegető éveiben nevezte ki Mindszenty József veszprémi püspök Tóth Lajost – aki már 1942 óta plébánoshelyettesként működött a községben – Mezőkomárom plébánosává.³⁷ A plébános beszámolója ad tájékoztatást a háború okozta károkról is a községben. 1944. december 3-án este 8 órakor érkeztek meg a szovjetek a faluba. 1945. január végéig állomásoztak ott, majd Mezőkomáromot felszabadították a magyarok. Fíliája, Szabadhídvég azonban orosz kézen maradt, így a frontvonal majdnem három hónapon át az egymástól alig egy kilométerre fekvő két település között húzódott. A plébános írásából kiderül, hogy a Sió hidját felrobbantották, szabadhídvégi híveiről semmit nem tudott a megszállás alatt. A közel héthetes orosz megszállás a két községben összesen tizen-négy áldozatot követelt. A plébániát nem érte nagyobb kár, annak ellenére, hogy az oroszok (mintegy ötven fő) majdnem öt héten át nála laktak, s teljesen kifosztották vagyonából. A templomot viszont több találat is érte, tornyát és a benne lévő két harangot (320 kg és 160 kg) lövés érte. Az épület teteje súlyosan megrongálódott, oldalait belőttek, ablakait, ajtóit a légnyomás bezúgta. Az iratokat feldúlták és részben eltűntek, de a legfontosabbak, például az anyakönyvek megmaradtak. Az összesen mintegy négy hónapon át tartó megszállás alatt harminc lakóház égett le a községben, valamint a plébánia majorja és számos gazdasági épület is. Beszámolójának végén a plébános megjegyezte, hogy az embe-

32 VÉL, I.1.44. Acta Dioeciesana 1167/1917.

33 VÉL, I.1.44. Acta Dioeciesana 2699/1923, 3899/1923, 4384/1923.

34 VÉL, I.1.44. Acta Dioeciesana 3329/1926, 4618/1927, 5326/1927, 2987/1928, 3105/1928, 3428/1928. 1944-ben – mintegy tizenöt évvel a beszerelését követően – a Pannonia Áramszolgáltató Rt. jelezte a plébánosnak, hogy tűzveszélyes a villanyvezeték, sürgősen át kell szerelgetni, ellenkező esetben ugyanis kikapcsolják. Egy helyi villanyszerelővel elkészítették a terveket, a munka 1450 pengőbe került, amelynek elvégzését június 1-jén engedélyezte az Egyházmegyei Hatóság. VÉL, I.1.44. Acta Dioeciesana 2613/1944.

35 A püspöknek írt levelében beszámolt arról is az esperes, hogy nyo-

matékosan kérte Schlakker plébánostól és a fiatal Tóth Lajostól is a hitközségben uralkodó folytonos nyugtalanság és konfliktus rendezését, és hogy ők maguk is törekedjenek a békés együttműködésre. VÉL I.1.44. Acta Dioeciesana 4430/1939.

36 Soraiban többek között kiemelte, hogy a historia domus használatban van, de mindaddig, míg megfelelő irattárszekerényt nem készítenek, az iratokat nem tudják rendesen tárolni. VÉL, I.1.44. Acta Dioeciesana 2569/1942.

37 Mivel az esztergomi főszékesegyházi káptalan kegyúri jogaival nem kívánt élni a kinevezés kapcsán, így a püspök Tóth Lajosnak adományozta a plébániát 1945. augusztus 30-án. VÉL I.1.44. Acta Dioeciesana 1703/1945.

rek teljesen elszoktak a templomba járástól, talán soha nem voltak olyan kevesen, mint ebben az időszakban.³⁸

A mezőkomáromi templom történetének második nagy helyreállítása 1958–1964 között zajlott. A háborúban erősen megrongálódott épület legszükségesebb ideiglenes javításait még akkor elvégezték, önerőből a tetőzetet és a falakat javították, a ledöntött tornyot újraépítették. Ezekért a munkálatokért abban az időben kb. három vagon búza értékét fizették ki a vállalkozóknak. Továbbá 1955-ben a megrongált sekrestye kárait szintén kijavították 7500 forint értékben.

A teljes rendbetétel azonban csak 1958-ban vette kezdetét, amikor a külső megújulás első lépéseként június 25-én Tóth Lajos engedélyt és segélyt kért az összesen 120 000 forintba kerülő tatarozásra, melyből 90 000 forintra a hívek áldozatkészségéből már volt fedezet. Július 18-án 10 000 forint segélyt utalt ki az Egyházmegyei Hatóság. A mezőkomáromi római katolikus egyház képviselőtestületének rendkívüli üléséről felvett jegyzőkönyv alapján a Vándor Ferenc egyházmegyei építésszámológépkészítő által kiírt felújítási munkával Szuplics Gyula mezőkomáromi és Szigligeti Gyula kádártai építkezési vállalkozókat bízták meg árajánlatuk alapján 53 527 forint díjazással, amely csupán a munkadíj volt, mert a szükséges nyersanyagot az egyházközség biztosította. A jegyzőkönyvben szerepelt az a vállalkozók felé támasztott feltétel is, mely szerint szeptember 15-ig be kellett fejezniük a munkát, s a határidő lejárta után naponta egy százalék kötbért voltak kötelesek fizetni. 1959. január 25-én készült jegyzőkönyvben a képviselőtestület arról határozott, hogy kénytelen kölcsönért folyamodni az Egyházmegyei Hatósághoz, mert nem tudták kifizetni a vállalkozókat az előző évben elvégzett munkáért. A plébános február 10-én felterjesztett levelében írta, hogy a renoválás messze túlhaladta a tervezett kiadásokat, mintegy 139 000 forintba került. Ezért

25 000 forint kölcsönért folyamodott, melyet két éven belül terveztek visszafizetni.³⁹ Vándor Ferenc készítette 1963. június 19-én terveket a torony ács- és bádogosmunkálataihoz. Megrajzolta a torony vasszerkezetének és a toronyban elvégzendő ácsmunka 1:20 arányú kiviteli tervét.⁴⁰ A javítási munkákhoz, az állványozásra, a lakatos- és bádogosmunkákra az Országos Műemléki Felügyelőség megadta az engedélyt, a belső helyreállítás és festés tekintetében azonban részletesebb tájékoztatást kértek – színvázlatokkal kiegészítve – a régi festés állapotáról készített fényképes dokumentációval.⁴¹ Az nem volt kérdés, hogy az épület festésére szorult, hiszen az 1899-es nagyobb felújítás óta meglehetősen rossz állapotba kerültek a falak, s a háború okozta sérülések tovább rontották a helyzetet. Vándor Ferenc javaslatára a helyszíni szemlét követően Imrik László mérnököt bízták meg az elektromos falszigetelési munkák elvégzésével 12 671 forintért, s megszavazta a mezőkomáromi római katolikus egyház képviselőtestülete, hogy a szükséges engedélykészerítését követően haladéktalanul kezdődjön meg a helyreállítás. Azért volt szükség erre a szigetelési módra az építész szerint, mert a talajvíz erősen „felhúzódt” a falakon, s az átnedvesedett felületeken nem lett volna tartós az új festés sem. Tóth Lajos építkezési segélyt kért a belső felújításokhoz, melyek már sürgetően szükségesek voltak, például az ún. kistemplom vagy oldalhajó vakolata annyira elázott, hogy bármikor leszakadhatott. A festés 1964-ben valósult meg, Radács László veszprémi festőt bízták meg 60 000 forint díjazásért, melyből 10 000 forint segélyt biztosított az Egyházmegyei Hatóság.⁴²

A templomi épületek állagáról 1972-ben összeállított felmérés szerint a mezőkomáromi templom épülete körülbelül hetven százalékban volt használható. A tetőszerkezete, a nyílászárók megfelelőek voltak, a falak salétromosak, de épek. Fűtés viszont nem volt,

38 VÉL, I.1.44. Acta Dioecesisana 122/1945; VÉL, I.1.44. a. 1190/1945.264r, gépelt, VÉL, I.1.44. a. 1190/1945. 59r–64v, nyomtatott, *Folytonos fegyverpogás közepette. Források a veszprémi egyházmegye második világháborús veszteségeiről* I. Szerk. VARGA Tibor László. Veszprém, Veszprémi és Érseki Főkáptalani Levéltár, 2015. 152–153, 369–371.

39 VÉL, I.1.44. Acta Dioecesisana 283–4/1958, 283–5/1958, 283–6/1958, 283–1/1959.

40 Korábban, a helyreállítás kezdetén a tervezett bádogosmunka meghiúsult. 1959. február 27-én lehetősége nyílt az építésnek száz tábla bádóg megvásárlására. Akkor úgy látszott, hogy a soron következő két felhasználási hely Mezőkomárom és Pula lesz. E két hely számára az Egyházmegyei Hatóság segélyt szándékozott folyósítani. E segélyek terhére Vándor Ferenc felvett hat-hatezer forintot. Ezen összegeket odaadta a bádogosmesternek, s levélben értesítette a két plébániát, hogy az ötven-ötven tábla bádóg vasúttállomásról történő elszállításáról gondoskodjanak. A száz tábla bádógot Lukács György

fivére, Elek vásárolta és adta át a mezőkomáromi és tapolcai állomásokon az alábbi elszámolás szerint: 421 kg és 432 kg (ötven-ötven horganyzott vaslemez), 126 és 168 forint vasúti fuvar díjával. A Pulára szánt anyag a toronyfedésnél nyert felhasználást. A mezőkomáromi munka azonban anyagi nehézségek miatt nem készült el. Tárolták őket, míg május 8-án írt Vándor Ferenc Tóth Lajos plébánosnak, hogy legalább negyvenöt lemezt adjon fel István István kaposvári bádogosmester címére a somogyhársági és a szuloki csatornák elkészítésére. A táblák mérete 100 × 200 centiméteres volt. Június 8-án telefonon egyeztetett Vándor Ferenc a mezőkomáromi plébánossal, aki elmondta, hogy negyvenöt lemezt feladott a megbeszéltek szerint, s 140 forintba került a szállítás. Öt tábla maradt a településen. A visszaszolgáltatott bádóganyag árát jóváírták a korábban felvett kölcsönbe. VÉL, I.1.44. Acta Dioecesisana 283–3/1961, 283–4/1961.

41 VÉL, I.1.44. Acta Dioecesisana 283–5/1959, 283–6/1959.

42 VÉL, I.1.44. Acta Dioecesisana 283–3/1963, 283–4/1963, 283–3/1964.



9. Orgona
Mezőkomárom, Szent Péter és Pál-plébániatemplom
(fotó: Csomortány Levente)

és a téglakerítés is romos a templom körül.⁴³ 1990-re azonban megint arról számoltak be a források, hogy amikor Pék Lőrinc adminisztrátor átvette a mezőkomáromi és lajoskomáromi plébániákat, az előbbi plébániatemplomának épülete kívül és belül egyaránt, valamint a falak és a tetőzet is megújulásra szorult.⁴⁴ Források azonban egyelőre nem állnak rendelkezésre az épület változásai, történetével kapcsolatban. A *Fejér Megyei Hírlap*ban egy 1998. május 2-i hír arról tudósított, hogy a katolikus templom felújítása a végéhez közelít. Eszerint önerőből körbeszigetelték, felújították a tetőszerkeze-

tét, külső homlokzati javításokat végeztek, s amennyiben a költségvetés engedi, tervezték a templomtorony felújítását is.⁴⁵ Tóth Lajos és Pék Lőrinc plébánosokat követően 2009 óta Lajoskomáromból látják el a lelki szolgálatot (a 2015. év kivételével, amikor Mezőkomárom Enyinghez tartozott).

A harangok és az orgona

A mezőkomáromi plébániatemplom harangjairól szóló legkorábbi forrás a templom építésének idejéből származik, amikor 1746. január 21-én Borsoshy Péter plébános a számtartótól kért búzát az új templom harangjainak megvételére. Ezt követően sokáig nem kerülnek említésre a fellelhető iratanyagban.

Egy 1915. szeptember 1-jei felmérés szerint a mezőkomáromi templomban ekkor három darab (500 kg, 250 kg és 100 kg súlyú) bronzból (20% ón és 80% réz ötvözet) készült harang volt. A két kisebbet 1916 szeptemberében „a katonai igazgatás tulajdonába átvették 2482 fillér térítés ellenében”, tehát egy nagy harangja maradt a templomnak. Ennek ellentmond azonban, hogy 1928-ban Schlakker Károly plébános kéréssel fordult a veszprémi püspökhöz, melyben arról panaszkodott, hogy a háborúban elvitték a nagyharangot, így két kisebb harangja maradt a templomnak, amelyeknek viszont gyenge a hangja, a távolabbi házakban már nem lehetett hallani. A hívek vettek ugyan önerőből egy újat (180 kg), de lehetséges, hogy erre a harangra gondolt a plébános, amikor azt írta: „A szegény Tóth Árpád által készített harangot is be kellett cserélni, nem jött meg a hangja.” Kránitz Kálmán veszprémi püspök engedélyezte 1000 pengő felvételét a templomi pénztárból két harang beszerzésére. A plébános köszönőlevelében említette, hogy a Wlazer-cég által készített harangok szépen sikerültek, külön-külön és együtt is szépen szólnak. A második világháborúban lerombolt toronnyal a harangok is odavesztek. 1947-ben 30 000 forint értékben Szlezák Rafael harangöntő öntött két kisebb harangot Rákospalotán, melyek a helyreállított toronyba kerültek. Ezek ún. ajkai meghajtásos rendszerrel szólnak meg, amely a harangot a húzókar két oldalán lengeti. A nagyharangot pedig Gombos Lajos készítette Órbottyánban, 1985-ben. A nagyharangot az

43 1972-es felmérés az általános állapotról. Összesítő az egyházi épületek állagának felméréséről. H. n., Székesegyházi-Pápai Főesperesség, 1972.

44 VÉL, I.1.44. Acta Dioeciesana 51/1990.

45 SAJTOS Lajos: Mezőkomárom templomai. *Fejér Megyei Hírlap*, 1998. május 2., 7.

említett meghajtásos rendszer nem tudta kiszolgálni, így azt hamar visszaalakították kézi meghajtásra, így a templom bejáratáig lelógó kötéllel lehet vele ejtősen harangozni.⁴⁶

A plébániatemplom orgonájával kapcsolatban az egyik legkorábbi említés Jankó Gábor plébános 1852. augusztus 1-jén kelt levelében olvasható, amikor a templom pénztárából 90 pengőt rendeltek az orgona javítására, s a javítással a megbízható, Kistormásból származó Georgius Mirczet bízták meg. 1871-ben Vida Antal arról panaszkodott, hogy a mintegy huszonöt évvel azelőtt megtisztított tizenkét változatú orgona meglehetősen rossz állapotban van, a hangja „botránnyosan nyekergő”, ezért javításra szorul. Ezzel egybeeseng a Batthyány család kegyurasági iratai között fellelhető német nyelvű költségvetés másolata, melynek eredeti példányát 1871. június 9-én juttatták el a mezőkomáromi plébánosnak (magát a másolatot Farkas Imre tiszttartó készítette). Karl Weis nagykanizsai orgonaépítő-mester ajánlata alapján megújították az orgonát. 1896-ban ismét javításra szorult az orgona, Schlakker plébános két árajánlatot, Szalay és Angster mester költségvetéseit terjesztette elő a püspöknek, aki utasította Rosos István esperest, hogy személyesen nézze meg Mezőkomáromban, hogy melyik lenne kedvezőbb megoldás: megjavíttatni a régi orgonát vagy újat készíttetni. Az esperes Angster József pécsi mester véleményét tolmácsolta, aki szerint 307 forintba kerülne a javítás, de nem lenne tartós, mert igen rossz állapotban van már a régi orgona. Ajánlata

egy új, tízváltozatos orgona építése volt. Az esperes javaslata a szakvélemény figyelembevételével az volt, hogy a plébános egy nyolcváltozatos orgonára kérjen ajánlatot, s a régit számíttassa bele az új árába, magát az orgonaszekrényt pedig csak javítsák. Az új orgonát végül Angster mester készítette el 1897-ben 1232 forint értékben. 1911-ben az orgona használhatatlanná vált, mert a sípok megteltek porral és a fúvója elrepedt. A javítást Kovács Menyhért veszprémi orgonakészítő-mester végezte. Később a háborúban az orgona sípjait elkobozták. 1925-ben ennek rendbetételével már magát a készítő, Angster mestert bízták meg (4000 pengő díjazás ellenében). Torma József esperes 1942-ben tett látogatásakor többek között feljegyezte, hogy a tatarozásra szoruló templomban az orgonát is újra kell festeni, hogy a szekrénye oldalán „dísztelenkedő” feliratok eltűnjenek. A mezőkomáromi plébániatemplom orgonája Horváth Cirill 1951–1972 között feljegyzett orgonafelmérésében is szerepel, melynek tanúsága szerint a húzógombos, mechanikus orgona gyönyörű barokk szekrénnel rendelkezik (9. kép).⁴⁷

Árvai-Józsa Kitty

művészettörténész, tudományos segédmunkatárs

Bölcsészettudományi Kutatóközpont, Művészettörténeti Intézet

Arvai-Jozsa.Kitty@btk.mta.hu

46 VÉL, I.1.44. Acta Dioecisana 711/1923, 2887/1928, 2233/1928, 1885/1928, 283–4/1963.

47 VÉL, I.1.44. Acta Dioecisana 596/1852, 1667/1871, 149/1897, 692/1897, 3004/1911, 755/1925, 2569/1942, VÉL, VIII.31. Horváth Cirill orgonafel-

mérése: 1951–1972; FML, XIII.3. Batthyány család iratai (1686–1888), I.14.d.14. Kegyurasági iratok 1800–1882, Veszprém egyházmegyében kebelezett Kalocsai Esperességben létező Mezőkomáromi plébánia templomnak számadásai.

The Parish Church of Saints Peter and Paul in Mezőkomárom

The parish church in Mezőkomárom was built on the initiative of the parish priest, Péter Borsothy, and Count Lajos Batthyány. Its foundation stone was laid by Márton Padányi Bíró, Bishop of Veszprém, on 23 June 1742. The church was probably completed by the start of 1746.

The history of the church between 1750 and 1880 is hardly known, and is only mentioned in a few canonical visitation documents. From the mid-nineteenth century onwards, however, the sources reveal that the church underwent numerous restorations and several major renovations, mostly to repair the roof. The church building was in extremely poor condition prior to the comprehensive renovation carried out in 1898–1899. This renovation was initiated by the parish priest, Károly Schlakker, and work began in August 1898 following plans by Sándor Horváth, a master builder of Veszprém, A. Viktor Marxreiter, a painter of Pécs, and Albin Jiratko, the expert in charge of restoring the furnishings and fittings. Although this major renovation project had only just been completed by the time the liturgical equipment was procured in 1903, in September 1904 Father Schlakker once more issued a report about the poor condition of the roof.

The building of the church in Mezőkomárom has only been altered once in its history in a way that affected its original groundplan and spatial arrangement, in the early twentieth century: the idea of expanding the building had been raised several times before, but in 1907 the parish priest was granted permission to implement the now essential expansion. Sadly the plans for the reconstruction have not survived.

The effects of the Second World War were reported by the then-priest, Lajos Tóth. The clergy house was not seriously damaged, but the church building suffered several direct hits. The roof was severely damaged, the side walls were struck by bullets, and the windows and doors were blown out by explosions. The second major renovation of the church in Mezőkomárom was carried out in 1958–1964: the task was assigned by Ferenc Vándor, diocesan engineer, to the contractors Gyula Szuplics and Gyula Sziglieti.

According to the survey on the condition of ecclesiastical buildings conducted in 1972, the church in Mezőkomárom was approximately 70% utilisable: the roof structure and the windows and doors were in acceptable condition, and the walls, while suffering from rising damp, were intact. By 1990, however, the walls and the roof were once again in need of repair. There are no available sources concerning the changes carried out to the building. An article published in the county newspaper (Fejér Megyei Hírlap) in 1998, however, reported that the renovation of the Catholic church was nearing completion. According to the article, the church had used its own funds to insulate the building, renovate the roof structure, and repair the exterior facade, while there were also plans to restore the tower.

Kitty Árvai-Józsa
art historian, assistant research fellow
Institute of Art History, Research Centre for the Humanities
Arvai-Jozsa.Kitty@btk.mta.hu

TÁRGYSZAVAK

Mezőkomárom, Szent Péter és Pál-plébániatemplom, templomépítézet, építéstörténet, restaurálástörténet

KEYWORDS

Mezőkomárom, Parish Church of Saints Peter and Paul, church architecture, building history, restoration history