

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 frontvonalja 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 kritikusai 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 művészethez?

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 metszettekkel. 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 közzölték. 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 ismétli 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 pályáiv felrajzolására, életrajzi adalékok közlésére és stílusának elemzésére vállalkoztak.³² A szakírók szerint fontos tényező volt ebben Csernus művészetének hazai gyökérelensége 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 Békéscsábán 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 megközelíthetlenné 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 idézeteket: „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 korba 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. SZŰCS 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 korról 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 felüttessel 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 szembeűnő, 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 kételkedően 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 karakte-

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 örökségéeként, 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 földézett 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 kritikusaiknak? 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 kritikusai 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 eleméz, 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 műtárgypiac 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 helyszínül 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 különböztetni 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 vont 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 szexibilitást 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 átírataival 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 művészmozikban 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 jelenlét 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 hővesztesztet 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 korral«, vagy nem »halad a korral«, de hogy a »kor halad«, hogy a világ előrefelé megy, az senki számára nem kétséges”.¹²⁶ Mert hozzátehetnénk: a műkritikus vagy halad a korral, 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

