

## 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.<sup>2</sup> De nem Derek Jarman, és nem is Mieke Bal Caravaggiója,<sup>3</sup> hanem az „eredeti”, a 17. századi Caravaggio, az első naturalista festő.<sup>4</sup> 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.<sup>5</sup> Németországban újra sikk lett a *Bildwissenschaft*,<sup>6</sup> 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.<sup>7</sup> 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.<sup>8</sup> 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.<sup>9</sup> 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. Csernus-t 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://buzsz.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,<sup>10</sup> 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.

<sup>10</sup> 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.<sup>11</sup> 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 mitikus és 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.<sup>12</sup> 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 meztelenőt. 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.<sup>13</sup>



2. **Jean Lepautre:** *Minüasz lányai*, 1676  
Rézmetset, 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 keretémái is lehetnek.<sup>14</sup> 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 kétély*. 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.<sup>15</sup> 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.<sup>16</sup> 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.<sup>17</sup> 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,

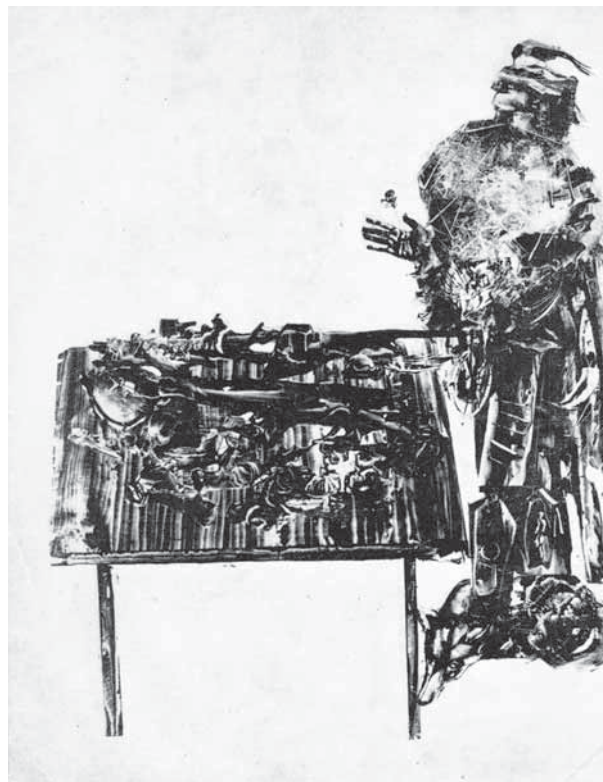
1999; Georges DIDI-HUBERMAN: *La Peinture incarnée*. Paris, Minuit, 1985.

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,<sup>18</sup> 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.<sup>19</sup> 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.<sup>20</sup>

Németh az objektív realizmus, vagyis Csernus nem hiperrealista realizmusa kapcsán ugyanis Koffán Károlyt idézte fel emlékezetében,<sup>21</sup> 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.<sup>22</sup> 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.<sup>23</sup> 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,<sup>24</sup> 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,<sup>25</sup> hanem Bernáth Aurélnak a kompozícióról szóló 1937-es szövegét,<sup>26</sup> aki akkor – Fülepehez hasonlóan – Cézanne-ban látta a természetet leképező, de nem szimplán ábrázoló, vagyis nem pusztán naturalista művészet csúcspontját. 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.<sup>27</sup>

Németh amúgy Csernusban mindig is a nagybányai és posztnagybányai tradíció zseniális modernizálóját látta,<sup>28</sup> aki aztán Párizsban a pop és a hiperrealizmus idején tért vissza a klasszikusokhoz, először Vermeerhez és Chardinhez, majd Vélaquezhez és Caravaggióhoz. Pernecky Gézáttól eltérően tehát nem egyszerűen egy informellel és tasizmussal „felbütykölt” posztnagybányai naturalizmust látott benne,<sup>29</sup> 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.<sup>30</sup> 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,<sup>31</sup> 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,<sup>32</sup> hanem Dionüszoszként festette meg magát, mintha egyenesen a szenvedély istene kellene ahhoz, hogy valaki kilépjen saját korának spektakuláris fogyasztói világszínházából, fotográfikus alapokra épülő álomvilágából.<sup>33</sup>

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,<sup>34</sup> 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 Tye: *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.<sup>35</sup> 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.<sup>36</sup> Vagyis a mai, fenomenológiai horizontú, de posztstrukturalista értelmezőktől eltérően nem tért vissza a világ húsához (*chair du monde*),<sup>37</sup> 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 szürrealista 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