

**MAGYAR KÉPZŐMŰVÉSZETI EGYETEM
DOKTORI ISKOLA**

**ELÁGAZÓ UTAK A
MANIERIZMUSBAN –MÁIG HATÓ
KÖVETKEZMÉNYEKKEL**

SZUBJEKTÍV MŰVÉSZETI TÖRTÉNET

DLA értekezés

ESZIK ALAJOS

2006. október 31.

KOCSIS IMRE

Festőművész,

egyetemi tanár (Magyar Képzőművészeti Egyetem)

TARTALOMJEGYZÉK

1. MANIERIZMUS	1. oldal
2. EXPRESSZIONIZMUS	15. oldal
3. MAGYAR EXPRESSZIONIZMUS	19. oldal
4. A GROTESZK	31. oldal
5. A MANIERIZMUS ÉS EXPRESSZIONIZMUS MÁIG HATÓ KÖVETKEZMÉNYEI	33. oldal
6. MAGAMRÓL	34. oldal

I. MANIERIZMUS:

Alapvető célom a saját és környezetem, a kortárs művészet jobb megértése, ehhez bizonyos tendenciák történeti voltára rá kell világítanom, és ez dilettáns művészettörténészkedésre kényszerít. Noha szinte gyermekkorom óta szenvedélyesen érdekel a művészet története, ezt a dolgot nem tekinthetem tudományos munkának, mivel nem vagyok tudós. Példaképmül talán *Bernáth Aurél* művészeti morfondírozásai szolgálnak (*Így éltünk Pannóniában; Utak Pannóniából; A múzsa udvarában; Gólyáról, Helgáról, halálról; Kisebb világok*).

Tudom, ez túl magas mérce, hiszen a nálam magasabb intellektuális szint mellett ezek a könyvek még szépirodalmi erényeket is felvonultatnak. Minden tisztelet sem akadályoz abban, hogy *Bernáth Aurél* véleményével itt-ott vitába szálljak.

José Ortega y Gasset így ír erről: „Ha egy festő a képe előtt állva a festészetről beszél, az általában igen lehangoló. Az az érzésünk, hogy kettejük közül a kép az intelligens. De ez csak azért van, mert a festő intelligenciája más felépítésű, mint az entellektüellé. Vagy úgy is mondhatjuk, hogy két különböző embertípusról van szó.”¹

De, hogy invokáció helyett mentegetődzéssel kezdjem (de most utoljára), még *Schoppenhauertől* kell idecitálnom, hogy „(...) a művész művei szándékával és céljával nincsen absztrakt módon tisztában, nem egy fogalom, hanem egy idea lebeg a szeme előtt, ezért nem tud a tevékenységéről beszámolni...”²

Magától értetődő lenne, hogy a manierizmus fogalmának kialakulásával, végül valamilyen közmegegyezés alapján, a definíciójával kezdeném írásomat. Abban mindenki egyetért, hogy a reneszánsz válságáról vagy a reneszánsz utáni válság művészetéről van szó. *Heinrich Wölfflin* 1888-ban nagyon elítélőleg nyilatkozik a stílusról: „A művészet pusztán formaivá vált, és semmi kapcsolata többé a művészettel. Mozdulatmotívumokat gyárt, *egyéni recept* (kiemelés tőlem) alapján, és a test már csak egy sematikus ízület-izom-masina.”³

Wölfflin periodizációs rendszerében amúgy is zavaróan hat a manierizmus, mivel nála a tektonikus és atektonikus korszakok váltják egymást, így a reneszánszra a barokknak kellene válaszolnia. *Wölfflin* ugyanott így ír *Michelangelóról*: „Senki

sem akarja őt felelőssé tenni a közép-itáliai festészet sorsáért... de a hatása borzasztó volt.”⁴

Abban már a kortársak (mármint *Michelangelo* kortársai) is egyetértettek, hogy időskori műveiben merőben új, szokatlan megoldásokat alkalmaz. Úgynevezett *Michelangelo*-vita alakul ki. *Dolce* és *Arretino* barátok voltak. Vitáik nyomán *Lodovico Dolce* *Michelangeló*hoz írt levelében fejezi ki ellenérzéseit az *Utolsó ítélet* kapcsán, majd kiadja a *Dialogo della Pittura in tilato l’Aretino* (Dialógus a festészetéről, *Aretinó*ról elnevezve) című értekezését. „*Michelangelo* művészi kvalitásait *Dolce* is elismeri, de sajnálatosnak tartja, hogy a művész ezeket nem a *raffaelói* klasszikus természetűség, ideális imitáció érdekében kamatoztatta.”⁵-kommentálja a vitát *Klaniczay Tibor*. Érdekességként megemlítem, hogy *Wölfflin* szerint senki, közöttük *Raffaello* sem festett klasszikusan harmonikus képet. Egy tipikus manierista *Raffaello*-képről, a *Borgó égéséről* majd később szólok.

Michelangelo az *Utolsó ítéletet* 1534 és 1540 között festi. Bizonyosan benne van a képben a *Saccónak* (Róma kifosztásának, 1527) megrázó élménye is. Ugyanígy benne van *Michelangelo* elmélyülő, új típusú vallásosságának hatása is.

A reneszánsz világias korszak volt. Senkinek nem jutott eszébe Isten létét tagadni, de az emberek vallásossága amilyen magától értetődő, gyakorta olyan formális is volt. *Michelangelo* vallásossága nem a tridenti zsinattal induló ellenreformáció mozgalmas, népi vallásossága. Az ő confessiója arisztokratikusan privát, intellektuális, gyötrődő, kételkedő napi kapcsolat Istennel.

„A forráshoz, melyből a földre
jöttünk, minden egyébnél hasonlóbb,
melyet látunk, a Szépség, a bölcsek szemében.”

(*Michelangelo*, XXXII. szonett)

Itt hétköznapi nyelven szólva azt mondja *Michelangelo* (bár egy vers hétköznapi nyelvre fordítása az eredeti jelentéstartalom szegényítésével egyenlő), hogy a szépség isteni eredetű, és intellektuális természetű. Ez utóbbit, akkor és ott, úgy fejezték ki: fontosabb a *concetto*, mint a *disegno*.

Visszatérve *Lodovico Dolce* és *Pietro Arretino* párbeszédére, *Arretino* így fanyalog: „Aki egyetlen alakot lát *Michelangelótól*, mindegyiket látja.”⁶ *Arretino* szerint: „*Michelangelo* teherhordókat festett, *Raffaello* nemes embereket.”⁷

A konzervatív filiszter hangja ez, mely évszázadokon keresztül máig hangzik – azaz a művészet legyen szép, elegáns, illedelmes.

Ezzel a pozícióval küszködik aztán a mindenkori művész, aki jogot formál az igazmondásra, és nem látja problémátlanok a társadalmi- és magánéletet.

Az *Utolsó ítélet* mellett az úgynevezett *Rondanini Pietà* jelzi az alapvető változást. Ez az a műve *Michelangelónak* ugyanis, ahol a *Gombrich* által emlegetett *transzcendentális gótika* nemhogy bejelentkezik, de egyenesen túlsúlyra jut.

Michelangelo hatalmas utat tesz meg a két *Pietà* között, a Szent Péter bazilika-beli és a milánói Castello Sforzescóban található úgynevezett *Rondanini Pietà* között. Bár maga a *Pietà*-ábrázolás, és annak kompozíciós sémája is gótikus gondolat, de az elsőnél a megvalósítás ideája reneszánsz. Milyen érdekes a befogadás lélektana, hogy ezt a két egyformán gyönyörű és egyformán fiatal embert Máriának és Jézusnak tudjuk látni. *Kenneth Clark Akt* című könyvében leírja, hogy *Michelangelo* halott Krisztus tartásában a római Capitolium egy katona síremlékének sérült katonát ábrázoló figuráját idézi fel.

Ugyanakkor a motívumvándorlás jó példája, hogy *Parmigianino Hosszúnyakú Madonnája* a *Michelangelo- Pietà* oldalfordított megismétlése, ahol Mária ölében a halott Krisztus helyett a gyermek Krisztus fekszik. Ez egyébként nem *Kenneth Clark* meglátása, hanem a saját észrevételem. Viszont ő az, aki rámutat, hogy az első *Michelangelo- Pietà* Krisztusának pozitúráját *Raffaello* is átvette a *Sírbatétel* című kompozícióján, ami a Borghese Galériában található.

Fülep Lajos szerint „*Michelangelo* nemzedékek útját teszi meg egymaga.”⁸ Hogy ezt a hosszú utat érzékeltesse, *Fülep* leírja, hogy *Michelangelo* egymaga bejárja a háromszáz éves utat *Polycleitostól Praxitelésen, Skopason át Lysipposig*.

„Az öreg *Michelangelo* számára a deifikáció (megistenülés) elveszti értelmét: az ember szerencsétlensége, tragikus bukása és szenvedése (kiemelés tölem) foglalja el a régi «istenember» helyét.”⁹ *Heller Ágnes* írja ezt végső konklúzióként, amikor *Max Dvořák* nyomán végigköveti *Michelangelo* és az Isten viszonyát.

Amikor az expresszionizmushoz érek írásomban, akkor ezek az általam kiemelt fogalmak újból vezető szerephez jutnak a művészek akkor aktuális mondanivalójában. Kerettémává válik az ember szenvedéstörténetének emblematikus leporellója, a Passió. *Kenneth Clark* a már idézett művében, az *Aktban* külön

fejezetet szentel a szenvedő testnek, amely nála az aktábrázolás egyik archetipusa, és amelyben az átmeneti vagy végleges vereséget megélt ember képét látja.

Noha *Heinrich Wölfflin* úgy gondolta, hogy az összes manierista *Michelangelo* köpönyegéből bújt elő, a valóságot *Hauser Arnold* szavai inkább kifejezik: „A klasszikus művészet formaszépsége és formaszigora nem elégíti ki többé az igényeket: az új nemzedék alapérzését meghatározó ellentmondások fényében a reneszánsz egyensúly és nyugalom olcsónak, ha ugyan nem hazugnak tetszik, mindenfajta harmónia üresnek és tartalmatlannak, mindenfajta egyértelműség túlzott leegyszerűsítésnek, a szabály feltétlen tisztelete pedig árulásnak önmagunk ellen.”¹⁰

Milyen érdekesen rímel ez a gondolat *E. H. Gombrich*nak: „Mélyen átéreztek az emberi szenvedést, a nyomort, az erőszakot, a szenvedélyeket, és ezért úgy vélték, hogy a művészet harmóniához, szépséghez való ragaszkodása súlyos bectelenség.”¹¹

Hogy a két idézetet egy harmadikkal kössem egybe: „Van valami keresztímélése az idő múlásának a történelemben.”¹² *Bódy Gábor* filmrendező mondta volt ezt 1978-ban.

Visszatérve a művészet XVI. századi problematikájához –az új antiklasszikus művészet helyi változatokat hozott létre, éppen ahogy *Németh Lajos* megfogalmazta: „A korstílus mindenek előtt csupán variációiban, provinciális változataiban, elfajzásaiban –tehát modifikációiban él.”¹³

Nagyon leszűkítve és vázlatosan, a teljesség minden igénye nélkül, néhány iskola és művész:

Firenzei vagy toszkán manierizmus: *Pierro di Cosimo, Jacopo Pontormo, Andrea del Sarto, Rosso Fiorentino, Angelo Bronzino, Giorgio Vasari, Domenico Beccafumi* (ő sienai volt)

Velencei manierizmus: *Tiziano, Jacopo Bassano, Tintoretto (Jacopo Robusti), Veronese*

Pármai manierizmus: *Coreggio, Parmigianino, Giacomo Mazolla Bedoli*

Francia manierizmus (fontainebleau-i iskola): *Primiticcio, Rosso Fiorentino, Andrea del Sarto, Jean Cousin, François Clouet, Maître de Flore, Niccolo dell Abbate, Salviati*

Flamand iskola: *Hendrik Goltzius, Cornelis Cornelisz, Abraham Bloemaert, Joachim Wteavel, Bartholomeus Spranger, Giovanni da Bologna, eredetileg Jean de Boulognex*

Német iskola: *Hans von Aachen, Johan Rottenhammer, Josef H. Heinz*

Spanyol manierizmus: *Luis de Morales, El Greco (Domenico Theotocopuli)*

Magyarországi manierizmus: *Giulio Clovio II. Lajos udvarában, Paul Juvenal (a pozsonyi vár elpusztult mennyezetfreskói), egyes leírások szerint Bethlen Gábor manierista udvart tartott Gyulafehérvárott.*

Láthatóan átfedések is vannak, hiszen többen több helyen is dolgoztak, például a flamand *Spranger*, aki Bécsben is és Prágában is alkotott, vagy a német iskola tagjai, akik dolgoztak Itáliában (például *Josef Heinz Tintoretto* műhelyében), vagy Bécsben és Prágában a rudolfinus udvarban is.

Még hosszan lehetne folytatni a névsorolvasást, de számomra nem ez a fontos. Csupán annak megvilágítása, miféle utak ágaztak széjjel. Ezek közül az egyik a *Michelangelo-Tintoretto-Greco* vonal, hogyan folytatódott a választott hagyomány „a vahltradition” elve alapján az expresszionisták működésében a XX. században.

A manierizmust nem mint a társadalom válságát kifejező művészetet, hanem mint a művészet válságát ítélték meg sokan és sokáig. Igazi változásra a XX. század elejéig kellett várnunk. Nézzük azoknak a teoretikusoknak a névsorát, akik ismerté tették és értékén kezelték a korszakot.

Birsch Hirschfeld, Werner Weisbach, Max Dvořak, Lili Fröchlich Bum, Nicolaus Pevsner, Antal Frigyes, Werner Hoffmann, Wilhelm Pinder, Walter Friedländer. Közülük többen a bécsi szellemtörténet iskola köréhez tartoztak. *Fülep Lajos* így vélekedett az iskola módszeréről: „A műtörténet a szellemtörténeti módszerrel... s éppen azon elv alkalmazásával... hogy tudniillik minden kort a saját mértékével kell mérni, valósággal fölfedezett és nélkülözhetetlen láncként kapcsolt a történelmi összefüggésbe oly korokat, melyeket azelőtt – idegen mérték alkalmazásával – például dekadenciának bélyegeztek, s alig méltattak figyelemre.”¹⁴

Mondanom sem kell, itt a manierizmusról van szó, amiről *Fülepnek* ez a véleménye: „Vitathatatlanul még mindig nagy művészet, de már nem mindennapi kenyér, hanem fantasztikusan nagyszerű bankett, pávasültekkel és pávafarokkal,

ínyenceknek delícia, Trimalchiók, Lucullusok dőzsölése”¹⁵ Levonja a tanulságot : „, a l’art pour l’art tulajdonképpen a reneszánszban kezdődik.”¹⁶

A manierizmus definiálásának nehézségeit mutatja, hogy ezek a sorok pontossan illenek *Vasarira*, *Ammanatira*, vagy *Arciboldóra*, de egyáltalán nem *Pontormóra*, *Tintorettóra*, vagy *Greóra*. A stílust csak körbetapogatni lehet, de szabatosan körülírni szinte lehetetlen, mert az egymásnak tökéletesen ellentmondó végletek jellemzik. És a legjellemzőbb rá, ez a végletes belső ellentmondásosság. Néhány ilyen (ti. ellentmondást) próbálok most összegyűjteni.

A reneszánszban a cselekmény, a tér és az idő hármas egysége az egy szempontú perspektíva látószögéből volt látható. A manierizmusban ez a rövid egység újra fölbomlott, visszatér a gótikából jól ismert szimultán jelenetezés és a több nézet egyesítése.

Biztosan irigykedve nézték a *későreneszánsz* művészei azt a térábrázolási szabadságot, amellyel például *Cimabue* jelenítette meg a korabeli Rómát Assisiben a San Francesco felsőtemplombeli freskóin – már-már kubista bontásban.

A manierizmusban visszatér az olasz gótika díszítőkedve, azaz elegáns, pompás, olasz gótikus modor, amely *Simone Martinit*, *Benozzo Gozzollit*, *Gentile da Fabriánót*, a *Lorinzetteket* (*Pietrót és Ambroggiót*) és *Pisanellót* jellemzi.

Ugyanakkor egy drámai spiritualizmus is megjelenik, talán az Alpokon túlról. Ez a fajta drámaiság inkább csak *Giotto és Masaccio* műveiben volt jelen a korábbi itáliai festészetben. Az újfajta spiritualizmus képviselői: *Michelangelo*, *Pontormo*, *Fiorentino Rosso*, *Tintoretto*, *Greco*.

Még két ilyen drámai epizód jut eszembe az őket megelőző időszakból, az egyik *Luca Signorellinek* az orvietói dóm *San Brizio* kápolnájába készült freskói (az *Utolsó ítélet*, *Az elkárhozottak*), illetve *Donatellónak* egy Mária Magdolna szobra (*Museo dell’Opera del Duomo, Firenze*).

A középkorias szimultán jelenetezésre jó példa *Pontormo József Egyiptomban* című képe (1517/18 National Gallery, London). József a baloldali előtérben látható amint a fáraó elé járul, majd a lépcsőn igyekszik felfelé egyik fiát kézen fogva (azon a furcsa levegőre támaszkodó nagy ívű csigalépcsőn) majd ugyancsak ő Jákob halálos ágya mellett térdelve. Ugyanilyen szimultán jelenetezést látunk *Pontormo Tizenegyezer mártír* című képén is (*Palazzo Pitti, Firenze*).

Ugyanígy jár el *Michelangelo* a *Krisztus az Olajfák hegyén* című rajzában (Galleria Doria). „Középkori módszert vesz át, amikor a tér-idő egységet elhanyagolva Krisztust kétszer ábrázolja ugyanabban a térben”¹⁷ – írja *Charles de Tolnay*, azaz *Tolnai Károly*, aki pesti éveiben a Vasárnapi Kör tagja volt, *Balázs Béla*, *Lukács György*, *Fülep Lajos*, *Bartók Béla*, *Kodály Zoltán*, *Hauser Arnold*, *Antal Frigyes*, *Manneim Károly*, *Wilde János*¹⁸ és például *Nemes Lampérth József* voltak a kör látogatói. Közülük *Hauser Arnold*, *Antal Károly*, *Wilde János* sokat tettek a manierizmus – téma feldolgozásáért, feltárásáért.

Tolnay 1965-ben a firenzei Casa Buonarrotti igazgatója lett. Visszatérve a szimultán jelenetezésre, az érett reneszánsz koncepciójában elképzelhetetlen, de a gótikus gondolat a kora reneszánszban még evidens például *Sandro Boticelli* *Mózes próbatételei* című freskóján (Sixtina Roma) hétszer szerepel Mózes ugyanabban a térben. Ugyanez a középkori kompozíciós elv tér vissza a velencei manierizmus mestereinek *Paulo Veronesenek* *Európa elrablása* című képén (Velence, Palazzo Ducale). *Veronese* képregényszerű mozzanatokban tárja elénk a jelenetet attól kezdve, hogy Európát társnői felsegítik a bika-Zeus hátára, addig, amíg a tengerben el nem tűnnek a szemünk elől. Ugyanazon szereplők furcsa mód többször feltűnnek egy képen belül. Legtalányosabb ilyen szempontból *Jakopo Pontormo* *Mária és Erzsébet találkozója* című képe (Carmignano plébánia templom). *Mária* és *Erzsébet* rendezői jobbról, illetve balról érkeznek, de mögöttük a képsíkkal párhuzamos síkban áll az ő megkettőzött figurájuk (ugyan más ruhában) és kinéz a nép nézőjére. Vajon miért?

A jelenetezés önkénye sokszor montázs-hatást, montázs-szituációt hoz létre. Ennek következményei a modern művészetekig (pl. *Max Ernst*ig vagy *Csernus Tibor*ig) mutatnak. Térjünk vissza *Pontormóra*, beszéljünk a színeiről. „Éteri, életidegen színek”¹⁹ –írja *Kelényi György*. Mások egyenesen pszichedelikus színekről beszélnek *Pontormo* kapcsán, és itt a hippi-korszak kábítószer hatása alatt készült festményeire gondolnak. Hatalmas meglepetést keltett, sokan a japán restaurátorok hozzá nem értésének tulajdonították, hogy hasonló színek kerültek elő a restaurálás során *Michelangelo* Sixtus kápolna-béli freskóin is. *Pontormo* és *Michelangelo* szoros kapcsolatban voltak egymással, és noha a nagyobb hatással *Michelangelo* bírt, a visszahatás is kimutatható.

Persze, ha az expresszív színhasználatról beszélünk, eszünkbe jut *Matthias Grünewald* Isenheimeri Oltárának feltámadás-táblája (Krisztus fantasztikus cangiante –franciául *changeant*, magyarul *szansán*, azaz színváltó köpenye), vagy *Greco* extatikus színlobogásai.

A Szépművészeti Múzeum *grecoit* is nehezen fogadta el a közönség a restaurálás után. Felháborodva jelentették ki, hogy milyen csiri-csaré lett az *Angyali Üdvözlét*, a *Jézus az olajfák hegyén*, vagy a *Bűnbánó Magdolna*.

Nem csoda viszont, hogy a XX. század elejének *fauve*-jai, illetve expresszionistái tőlük kaptak bátorítást, vettek példát a szakmai múltból.

Visszatérek a tér-idő-akció egység és az egy szempontú perspektíva reneszánsz paradigmájához. *David Hockney Titkos Tudás* című művében számos trükközést lepez le, amelyre az egy szempontú szerkesztés látszata, de annak hátrányai csábították a művészeket (illetve *Hockney* szerint az optikai segédeszközök használata). *Dirck Bouts* 1464 és '68 között festett *Utolsó vacsorájáról* kimutatja, hogy a vetítésugarak minden arcra merőlegesen esnek. „A végeredmény lényegét tekintve kollázs.”²⁰ –vonja meg a mérleget *Hockney*.

Ugyanezt mondja (ti. sokablakos perspektíva) *Hugo van der Goes* híres és csodás *Portinari Oltáráról*. *Hockney* úgynevezett kompozit-képei (*Gombrich*) is ezzel a módszerrel készülnek. *Titian* 1516 és '18 között festette híres *D'Assuntáját* (Mária mennybemenetele) a Santa Maria Gloriosa dei Frariba, Velencében.

Ha következetes perspektívát fest, túl nagyok a földön álló apostolok, túl kicsi lett volna Mária, nem beszélve milyen kicsire kellett volna az őt fogadó Atyaistent festeni. Legalább kettő, de inkább három horizontja van a képnek, gyakorlatilag minden szintnek saját. Ugyanez a helyzet *Raffaello Krisztus színeváltozása* című képével a Vatikáni Képtárban, és *Rosso Fiorentino* azonos című képén a Citta di Castello székesegyházában.

A művészek az új szubjektívizmus korszakában felmondják a hallgatóságos egyezséget, és szubjektív tereket alkotnak. Sokan választják az emelkedő képháttér megoldást, hogy a sokszor a háttérbe rejtett főmotívumot meg tudják mutatni. Például: *Tintoretto Sárkányölő Szent György* című képe.

E tekintetben felmerül az *eredetieskedés* vádja, legtöbb esetben teljes joggal. „Szubjektív, individualista, imaginatív irány.”²¹ –összegzi véleményét *Kelényi*

György. Az újszerűség, a különösség hajszolása talán itt kezdődik, vagy itt válik jelzésértékűvé, meghatározóvá.

Nagyon sok féle manierizmus volt. Persze a művészettörténészek megpróbálnak csoportosítani, tipizálni. *Antal Frigyes* például megkülönböztet egy *Michelangelo*-, *Rosso*-, *Bandinelli*-, *Allori*-vonalat, amelyet az energiák expresszív áramlása jellemez, és egy másikat, amelyet *Parmigianino*, a fontainebleau-i iskola, vagy az angol *Hilliard* neve fémjelez. Ez egy kifinomult erotikus udvari stílus.

Hozzáfűzhetjük, hogy ezek kombinációi, -például *Bartholomeus Spranger* és *Goltzius*-, miközben formaadásuk a michelangelói vonalhoz kapcsolható, a prágai rudolfinus udvarban betöltött szerepük és feladataik a másik irányba tolják őket, erotikus kabinetképek és udvari dekorációk felé. Ezekben egyébként *Arcimboldo* volt a szakember, hiszen amellet, hogy ő tervezte a milánói dóm üveglablakait, szőnyegtervet készített a comói katedrálisba (Mária halála), kosztümterveket rajzolt. Fennmaradt egy szánkóterve: egy delfinen lovagló Ámor sítalpakon, egy lóra szerelhető sárkányjelmez. Ezen kívül hivatalos portrékat festett II. Rudolfról, valamint a közismert fejeket, amelyek az évszakokat, a négy fő elemet stb. ábrázolták. Ezeket a fejtranszformációs játékokat egyébként máig lehet követni a műtörténetben, pl.: *René Magritte*, *Orosz István*.

Színes, kreatív egyéniségét nehéz egy kalap alá venni a létproblémákat görgető *Michelangeló*val, vagy a vallási szenvedély olyan megszállottjaival, mint *Tintoretto* vagy *Greco*. Belefér a manierista stílusba a mozgásviharos *Fiorentino Rosso* éppúgy, mint a jegesen erotikus *Angelo Bronzino*. (*Bronzino* még akkor is fest a képre egy-két erotikus szépséget, amikor olyan témát ad elő, mint a *Krisztus alászáll a poklok tornácára* Firenzében a Santissima Anunziatában.)

Az ő festészetének idő nélkülsége, szoborszerű merevsége tér majd vissza a metafizikus festőkben (*Giorgio de Chirico*, *Carlo Carra*), de jelen van *Modigliani* művészetében (ő és *Parmigianino*), de felfedezhetjük őt az olyan római iskolás, novocentós művekben, mint *Domanovszky Endre Jairus lányainak föltámasztása*, *Kontuly Béla Pihenő modell*, vagy *Medveczky Jenő Nővérek* című kompozíciója. Ezek természetesen ad hoc példák e művészek novocentós korszakából, még bőségesen lehetne válogatni.

Beszélnem kell még a manierizmus azon sajátosságáról, hogy az egy intellektuálisan túlterhelt stílus. „Az emberek általában kifejezik magukat, pusztán

érzésből és tudatlanul, igen ösztönösen. Nem úgy, mint az utánczó, a manieristák «imitatores servum pecus» (utánczó szolgai csürhe), akik a művészetben a fogalomból indulnak ki: észreveszik mi az ami az igazi műben tetszik és hat, értelmezik, fogalmat alkotnak, és utánozzák nyíltan vagy titokban, okos szándékoltsággal. Mint a parazita növények, táplálékukat idegen művekből szipkássák, és mint a polipok, egyből felveszik táplálékuk színét... Minden utánczó, minden manierista fogalommá világítja más példaértékű művek lényegét, de a fogalmak soha nem tudnak egy műnek igazi belső életet adni.”²² Schopenhauer nagyon kemény és nagyon sommás ítéletet mond a manierizmusról. De ez a fajta manierizmus ilyen vegytisztán a művészi nyomorultság ilyen kvintesszenciájaként csak a filozófus agyában létezik, akkor, amikor a manierizmus tisztán fogalmilag van elgondolva.

De a nyavalya valóságos, a belső arányok azonban változó. Egészen a XX. század elejéig szokás a művészettörténeti irodalomban, hogy a stílus legnagyobbjait kiemelik (*Michelangelót, Tintorettót, Grecót, Breughelt, Shakespeare-t, Cervantest*) és a maradékot leszólják. Tagadhatatlanul a művészet e korban valóban spekulatívva válik, hatalmas tudásanyagot görget, és azt emblémákba és allegóriákba renndezi.

A képeket valósággal desriffirozni kell. Közvetlen érzéki tartományokon túl még három jelentésréteget említenek, úgymint 1.) allegorikus, 2.) morális, 3.) misztikus. Beépített elemek a titkos tudományok, a számmisztika, a kabbala, okkult tudományok, alkímia. Nem véletlen, hogy *Erwin Panofsky* különös előszeretettel kutatja e korszakot ikonológiai módszerével. Ez az elméletekkel való túlterheltsége a modern művészetek egyes irányzataival rokonítja a manierizmust. A XX. század izmusaiban a tudományos impresszionizmus (divizionizmus, pointilizmus), a szimbolizmus, az akcionizmus, a vizuális költészet, a fluxus, a happening, a performance, de legfőképpen a konceptualizmus, mind erősen fogalmi meghatározottságúak. Itt említeném meg az általam nem ismert, de *Sebők Zoltán* által említett *pittura coltát*, *Sebők* azt írja 1982-es római bemutatkozásáról: „Az újat valamelyik régi művészetben keresték, mindenek előtt a klasszicista és manierista örökségben...”²³ „Gyakran beszélnek a memória festészetéről, hipermanierizmusról, és anakronista festészetéről.”²⁴

Ez a jelenkori leszármazott, amely manifeszt módon vállalja származását, de számtalan olyan XX. századi és mostani művészeti jelenség van, amely nem

tudatosítja eredetét. Az, hogy a manierizmus, ez a jogosan csodálható és jogosan vizsgálható korszak megőrizte látens vagy nem látens folyamatosságát, az persze az akadémiáknak is betudható. 1563-ban I. Cosimo, Firenze teljhatalmú ura, hercege (a XVII. századi abszolutizmusok kis előfutára) engedélyezi *Vasarinak*, hogy megalapítsák az *Accademia del Disegno*t, az első modern művészeti akadémiát.

Vasari korának és a későbbi koroknak is jellemző festőfejedelme, akadémikusa, fullasztóan dagályos, száraz, ünnepélyes, közepszerű, de mindentudó pictor doctus. „*Raffaello* és *Michelangelo* nyomán kánonná emelt elvei és megoldásai hozzájárultak a doktréner akadémizmus kialakításához.”²⁵ –írja róla *Kelényi*. Nyugodtan le lehet írni, hogy az elbizonytalanodó társadalmi preformáció (a világ látásának társadalmilag viszonylag egységes módja) vezetett az individuális megközelítéshez, és az akadémizmushoz is, noha ez első látásra paradoxonnak tűnik.

Szellemes azonban *Hauser Arnold* megfogalmazása: „Kezd doktrínává válni, innen már csak egy lépés, hogy kérdésessé váljon.”²⁶ A normák kiüresedésére, kérdésessé válására ugyanakkor megkövülésére sokan tudnának példákat sorolni a családok és társadalmak történetében (például: *Thomas Mann: A Buddenbrock-ház*).

Hauser stílus leírásánál megemlíti a figurák egyenlőtlen csoportosítását, azok expresszív túlformálását, az architektonikus elemek eklektikus kiegyensúlyozatlan alkalmazását. Gondoljunk csak *Pontormo* levegőben lógó körlépcsőjére a *József Egyiptomban* című képén. Emlékezzünk, *Lodovico Dolce* idézett párbeszédében *Raffaello* volt a bezzeg-példa *Michelangelóval* szemben, *Hauser* viszont tökéletesen látja, hogy „*Raffaello* utolsó öt-hat évében, körülbelül a *Borgó égésétől* számítva, határozottan a manierizmus felé tart.”²⁷

„A *Borgó égése* esetében nyilvánvalóan arra szolgál a mellékalakok előtérbe állítása, hogy tökéletesen kimunkált, plasztikusan megformált szép testüket gondosan megválasztott, dekoratív és tetszetős –ámbar az alkalomhoz nem igen illő- pózokban mutathassák be a kép alkotói.”²⁸ Az alkotók többszámánál *Hauser* nyilván arra gondolt, hogy ezeket a nagy vatikáni képeket *Raffaello* tanítványai fejezték be.

„Indokolatlanok, céltalanok, bár mutatványnak hatásosak.”²⁹ –összegzi véleményét *Hauser*.

Paolo Pini Dialogo di Pittura (1548) című művében azt ajánlja a kortárs festőknek, hogy legalább egy titokzatos vagy nehéz alakot helyezzenek el a képen.

Írni kell még arról az új jelenségről, hogy a kor művészei neurotikusak. *Pontormo* depressziós, *Parmigianino* búskomorságba esik, felhagy a festéssel, és alkímiával kezd el foglalkozni, *Fiorentino Rosso* öngyilkos lesz, *Tasso* elméje elborul. *Antall Frigyes* így vélekedik erről: „Az új irracionális expresszionista stílusok előfutárainak és úttörőinek gyakran abnormális és kiegyensúlyozatlan a személyisége, összhangban az új stílus természetével, ilyen a manierista *Pontormo* és *Rosso*, a kora-romantikus expresszionisták, *Fuseli* és *Blake*, a XX. századi expresszionizmus előfutárai, *Van Gogh* és *Munch*.”³⁰

Ebből és *Antall Frigyes* más helyütt kinyilvánított véleményéből is kiderül, hogy ő az expresszionizmust széles értelemben és nem egy adott korhoz kötötten kezeli (örök expresszionizmus). „Semmi sem indokolja, hogy az «expresszionizmus» kategóriáját a kontinensen 1905 és 1910 között (főleg Németországban) fellépő, majd az 1920-as évek elején elterjedő képzőművészeti irányzatra szűkítsük”³¹ – vélekedik.

Ezek után *Van Gogh* és *Munch*, a korai *Cézanne*, majd az időben visszafele haladva *Blake* és *Fuseli*, végül a manierizmus expresszionizmusáról ír. Azzal érvel, hogy *Dvořak* is „Ausdruckkunst-ról” beszél az öreg *Michelangelo* kapcsán. Azon kívül, hogy nem értek egyet ezzel a fogalomhasználattal, ezzel a parttalan expresszionizmussal, a művészek kiegyensúlyozatlan személyisége pedig evidencia, hogy összhangban van kiegyensúlyozatlan művészetükkel. De ez is mint annyi más itt jelentkezik először, vagy először ilyen erőteljesen. Tulajdonképpen a romantikus művészlét, a magányos géniusz, az önmagát elégető, elemésztő, a vátesz típusú, a meg nem értett, a helyettes szomjazó (mármint a teljességre mások helyett is szomjazó) művész, művész típus is ebben a korban tűnik fel. Ennek magyarázata a normák viszonylagossá válásában, az emiatt fellépő kételyekben, öngyötrésben keresendő.

Az öntudatos művész vagy a piacon találja magát, vagy visszamenekül udvaronc státuszba. A magára maradó küldetéses művész típusa is ekkor bukkan fel és megjelenik a kommersz is, persze nem a mai szépen fejlett formájában.

Még valamit a manierista művészet magyarországi jelenlétéről. Ebben az időben Magyarország a törökkel élet halál harcát vívja, az ország nagy része török megszállás alá kerül. 1541-ben Buda is török kézre kerül. Az északi (felvidéki) és a nyugati városokban maradtak meg a művészeti élet feltételei. A megmaradt tárgyi

emlékeknél a későgótikus és a reneszánsz elemek keveredésénél gyakorta nehéz megállapítani, hogy későgótikus vagy manierista művekről van e szó (például a ruszti Halász templom mellékoltára, 1634, amely Szt. Katalint, Szt. Flóriánt és Szt. Orsolyát ábrázolja).

Jellegetes manierista művész a flamand *Adam Elsheimer* tanítványa *Paul Juvenel*, aki a pozsonyi vár azóta elpusztult mennyezet freskóját festette.

Pommersfeldenben található *Jézus a gyermekek között* című műve. Erről a képről fogalmat alkothatunk a magyarországi manierizmusról.

Ezen kívül sírkölapok és epitáfiumok például *Greft Lőrinc epitáfiuma* Lőcséről. Sopronban néhány Várkerületen belüli ház homlokzata manierista jellegű, kapufelirataik szerint 1630. körül épültek.

Galavics Géza foglalkozott a korszak magyarországi művészetével, 1973-ban megjelent írásában jelzi „Barokk kutatásunkban a legtöbb probléma a barokk kezdeteinél... található”³². A periodizáció nehézségeit jelzi, hogy addig jobbra a barokkhoz soroltak manierista műveket is.

A magyar anyag és különösen a grafika történet külön tanulmányba lenne illeszthető. Alapmű *Pataki Dénes A magyar rézmetszés története*. A külföldön tanult magyar diákok rézmetszetes tézislapjai későreneszánsz, manierista és barokk stílusban készültek. A manierizmushoz legközelebb álló lapok kiválogatása és felsorolása meghaladja dolgozatom kereteit. Mint ahogy nem beszéltem a stílus kialakulásának társadalmi háttéréről sem, *Hauser Arnold* vagy *Antal Frigyes* művészetszociológiai kutatásai kimerítően tárgyalják ezt a témát. Ugyan így külön dolgozat tárgya lehet az építészeti manierizmus nemzetközi és magyar példákkal, *Nikolaus Pevsner* foglalkozott a témával részletesebben, vagy például *E. H. Gombrich*, aki *Giulio Romano* mantovai Palazzo Téjét elemezve mutatta ki a stílus építészeti sajátosságait.

Amikor korunk egyik legérdekesebb művészeti jelenségéről gondolkodunk, ti. a nőművészetéről (amelyről *Sturcz János* értekezik *A Janus féluton* című kötetében), akkor fontos megjegyezni, hogy mint annyi minden ez is a manierizmussal kezdődik. A legelső hírnévre jutott női festő a cremonai születésű *Sofonisba Anquissola* (1540-1625), vagy említhetjük *Maria Robustit*, *Tintorettónak* a kortársak szerint rendkívül tehetséges festő lányát is.

A másik jellegzetesség, amelynek hatása a kortárs művészetig ható a képi idézetek, átvételek, vendégmótvumok szerepeltetése. Természetesen ez nem vadonatúj jelenség a XVI. században, de arányaiban itt válik feltűnővé. Például felhozható *Allori Utolsó ítélete* Firenzéből a Santissima Anunziata ex Montauto kápolnában³³, amely *Michelangelo* Sixtina-beli képének zanzásított változata. *Vasari* is gond és kétely nélkül leutánozza *Ucello San Romano*i csatáját a Palazzo Vecchioba festett *Siena bevétele* című képén.

Mabuse flamand festő olaszországi útján lemásolja *Leonardo* híres *Szent Anna harmadmagával* című képét, ám Szt. Annát kihagyja a kompozícióból és egy flamand tájképi háttérrel helyez mögé.

Bronzinónak a firenzei Santa Croceben a della Fonte család síremlékén lévő pietàja a *Rondanini Pietà* kompozícióját másolja. És még hosszan lehetne sorolni az átvételeket, idézeteket.

Radnóti Sándor Hamisítás című tanulmánykötetében a „mintakövetés történeti típusait” veszi számba és felsorolja „az eredeti, a replika, a variáció, a verzió, a kópia, a pastició (idézetgyűjtemény), a plágium, a parafrázis, a paródia és a persziflázs”³⁴ kategóriákat.

Ezeknek a kérdéseknek a taglalásával és történeti nyomon követésével eljuthatunk a posztmodernig (vendégszövegek, építészeti idézetek) vagy akár az „appropriation art”-ig (*Radnóti* is említi ebben az összefüggésben).

Mivel át kívánok térni az expresszionizmusra *Arnold Gehren* néhány minősítését jegyzem le „elformátlanítás és túlformálás, túlfinomult és ormótlan...A következmények szélsőségességét éppen az előfeltételek megszüntetésével magyarázhatjuk”³⁵. Ha pedig egy, az egészre egyaránt vonatkoztatható minősítését kell kiemelnem, úgy az a következő: „A stabilitás elvé emelt hiánya.”³⁶

Hauser Arnold a stílus XX. századi újrafelfedezéséről így vélekedik: „Adekvát szempontból csak ez a nemzedék vizsgálhatta a manierizmust, mely átélte a modern művészet létrejötte által kiváltott sokkot, más szóval a manierizmus újraértékelésének előfeltételeit az a kor teremthette meg, amely létrehívta a modern művészetet. A modern expresszionista, szürrealista és absztrakt művészet, amely előkészítette a talajt a manierizmus újraértékeléséhez...”³⁷

II. **EXPRESSZIONIZMUS:**

A stílus újrafelfedezése egyben az Alpokon túli művészet öntudatra ébredésének folyamata, amelyben megszűnik az érett klasszikus reneszánsznak, mint *egyedüli* zsinórmértéknek a használata. Szellemi muníciót ehhez *Wilhelm Worringernek* 1908-ban írt tanulmánya *A gótika formaproblémái* (a gótikus formaakarás sorsa) szolgáltat. Már egyetemi disszertációja is erről szolt: *Absraktion und Einfühlung* (absztrakció és beleérzés).

Ezzel a két szóval jellemzi a két irányzatot, a gótikát az absztrakcióval, a reneszánszot a beleéléssel. „A gótika szűkebb, iskolás értelemben, minden klasszikumtól való végleges emancipáció.”³⁸

A barokkról írja *Worringer*: „...és még egyszer végigzúg a világon az északi művészetakarás minden harmonikus mértéket megvető folyama.”³⁹

Aztán arról a *transzcendentális pátoszról* ír, amit később *Gombrich* gótikus transzcendentalizmusnak nevezett. *Gombrich* meséli *Kokoschkáról*, akivel kitűnő személyes viszonyban volt, hogy utóbbi kisfiú korában milyen áhítattal nézte *Maulbertsch* freskókat a melki apátság mennyezetén. Ez meghatározó volt számára, később tudatosan tagadta meg a harmónia itáliai klasszikus konvencióit.

Worringer gyorsan ki is jelöli az expresszionisták német felmenőit. „A nagy magányosok: *Dürer*, *Grünewald*, *Holbein* helyzete: még mind szorosan összefüggnek a gótikával, ha jobban megfigyeljük őket. *Grünewald* gótikája festői pátosznak mutatkozik, *Holbein* rajzi jellemző készsége az északi lineáris művészet utolsó koncentrációja. És *Dürer*? Nos *Albrecht Dürer* éppen a két alapjában összeegyeztethetetlen művészi kifejezésvilág összezapásának lett a mártírja.”⁴⁰

Az expresszionizmus ugyan úgy válságjelenség, mint a manierizmus. Mögötte az a társadalmi válság munkál, ami az első világháborúban és az azt követő forradalmakban fog kulminálni.

A világháború kétféle hatást gyakorol: részint igazolja katasztrófa előérzeteiket, részint messze fölülmúlja és elnémítja azokat. A századforduló táján induló stílus közvetlen előzményeit *Van Goghban*, *Paul Gauguinban*, *James Ensorban* és a norvég *Edward Munchban* találja meg. Bár a mozgalom korai éveiben keverednek a személyek a csoportosulásokban utólag különbözőnek látszik a francia és a német irány. A Fauves (a vadak) mozgalma a művészet belső megújítására törekszik, fény és szín problémáinak kibontása révén. A stilizáló művészet

újráfelfedezése a francia művészeknél ritkán jár együtt azzal az új lelkeséggel amit a német romantika messianizmusa, társadalmi aktivizmusa, egyszóval az ember új megváltására tett kísérlet jelent.

A gazdag gótikus hagyomány, a katedrálisok, a *Villeneuve-les-Avignoni Pietà* *Jean Fouquet* vagy a *Flemailli Mester* nem olyan eleven hagyomány a franciáknál, mint *Schongauer*, *Hans Baldung Grien*, vagy *Lucas Cranach* a németeknél. A nagy forradalom és az azt megelőző felvilágosodás a francia szellem ideáljává a racionalizmust, és a materializmust állította. Történészek talán ki tudják mutatni, én csak sejtem, hogy ehhez köze volt az hugenották kiűzésének, a Szent Bertalan-éjszakának (1572. augusztus 23-24.).

A mi Szépművészeti Múzeumunk *Niccolo dell'Abbate* (vagy egy követője?) által festett kis Medici Katalin portréja az egyik szellemi szerzőt ábrázolja. Talán a reformátusok lemészárlása és elüldözése miatt nem jött létre Franciaországban vallási megújulás. A nagy francia forradalom alatt a chartres-i katedrális kőbányának használták, és később se sokat törődtek középkori emlékeikkel.

1904-ben ugyan Párizs nagy szenzációja a Francia Primitívek (Primitifs Français). A francia művészet, amely az impresszionizmus naturalizmusa után új stilizáló elveket keres, éppen olyan lelkesedéssel fedezi fel saját középkori festészetét, mint az afrikai, japán, vagy indiai művészetet, de semmivel se nagyobb. A fauve színrobbanás éve egybeesik a *Die Brücke*-csoport drezdai indulásával, közös kiállításokat is szerveznek, mégis a fentiek értelmében ma már jól elkülöníthető két sajátos útról van szó. Persze a kivételek erősítik a szabályt, ilyen kivétel *Georges Rouault*, aki gótikus üvegablakok restaurálásával kezdte pályafutását, művei mélyen vallásosak, és nagyon erős társadalomkritika fűti őket.

Koczogh Ákos egészen odáig megy, hogy kijelenti „expresszionizmusról, mint mozgalomról, gyűjtőfogalomról Németországon kívül aligha beszélhetünk.”⁴¹ Csak egy sor a „színrobbanás” kifejezés magyarázatául: „A színrobbanás akkor történt meg, amikor a két mester (*Matisse és Derain*) nyáron a legszebb környezetben Colioure-ban, 1905-ben együtt dolgozott a tengerparton.”⁴²

Nem akarom nagyon primitíven és szimplán leírni ezt a folyamatot, de *Delacroix* azt mondta, hogy a lilát és a zöldet nem kell a palettán összekeverni, hanem egymás mellé fel kell rakni a vászonra. *Seurat*, *Signac* fel is rakták kicsiny pontokban, létrehozták a pointilizmust, a divizionizmust, a tudományos

impreszionizmust. *Matisse*, de főleg *Derain* (aki ezt az új módszert kikísérletezte, amikor kb. háromszáz festményt másolt le a Louvre-ban), fölnagyították a pointilisták apró pontjait, és létrejött a fauveizmus. *Matisse* *Gauguin* hatására szakít a pointilizmussal és növeli meg a foltok nagyságát képein.

Igazából *Derain* és *Flaminck* voltak a mozgalom expresszionizmushoz közelebb álló képviselői. *Matisse* egy nagyon erős kvalitás, de felfogásában más irányt jelent. Örölkük és a hozzájuk kapcsolódó magyar fiatalokról, akiket gauguinistáknak, neósoknak, és újabban magyar Vadaknak neveznek, később szólok.

Visszatérve a német expresszionizmusra, *Grünewald*, *Holbein*, vagy *Dürer* mellé az egyetemes művészettörténet köréből is kerestek maguknak elődöket, és meg is találták a manierizmus *Michelangelo-Tintoretto-Greco*-féle vonulatában. Őket, mármint a német expresszionistákat, utópisztikus vágyak hajtották, ezt jól mutatja *Carl Schmidt-Rottluf*nak egyik barátjához 1914-ben írt levele: „Sohasem szerettem azt a művészetet, amely a szemnek hízelgett, és egyébként semmi mást nem tartalmazott, alapvető megérzésem, hogy még sokkal erősebb formákat keresünk, oly erőseket, amelyek ennek az egész mai világörületnek a hatalmát megtörik.”⁴³

Siegfried Salzmann Greco és az expresszionizmus című írásából tudjuk, hogy *Oscar Kokoschka* „előszeretettel hangsúlyozta mindig *Tintoretto*hoz, *Greco* tanítómesteréhez való szoros vonzódását, 1910 és '17 között behatóan foglalkozott *Greco* művészetével.”⁴⁴

A *Greco*-reneszánsznak, amelynek München és Köln voltak a központjai, magyar vonatkozása is van. A Királyi Képtár 1911-ben ugyanis bemutatta *Nemes Marcell* budapesti gyűjteményét, hatalmas sikerrel. A gyűjtemény olyan *Greco*-műveket tartalmazott, mint *Krisztus az Olajfák hegyén*, *A Szent Család*, *Szeplőtelen fogantatás*. *Franz Marc* így fogalmazta meg a *Greco*hoz való vonzódás okait a *Blauer Reiter* folyóiratban: „A lélekben felébred a misztérium, és vele a művészet legősibb elemei.”⁴⁵

Itt az alapvető különbség a francia és a német irány között. A franciák keresték a művészet legősibb elemeit (primitívek, naivak stb.), de nem keresték a misztériumot.

A mozgalom szellemi megalapozásához olyan neveket kell felsorolnunk, mint *Schopenhauer*, *Nietzsche*, *Dilthey* (*Életfilozófia-szellemtörténet*), *Dosztojevszkij*, *Ibsen*, *Strindberg*, és olyan szellemi irányzatokat, mint az

okkultizmus, teozófia, buddhizmus. (Csak mint érdekességet említem, hogy *Mednyánszky*, aki csavargóportréival a magyar expresszionizmus egyik előfutárának tekinthető, a teozófia lelkes híve volt.)

Ha már az elméleteknél tartunk, *Lukács György* 1934-ben az *Internationale Literatur*-ba írt egy cikket az *Expresszionizmus nagysága és bukása* címmel, amelyben súlyosan elmarasztalja a stílust és ideológusait, dekadenciája, irracionalista-mitologikus alapvetése miatt. Nem veszi észre, hogy a beteges, dekadens jelleg hangsúlyozásával milyen közel kerül a náci állásponthoz. Az *Entartete Kunst*, az elfajzott művészet kiállítás, melyet a nemzeti szocialista kultúrpolitika rendezett, szinte ugyanezen az alapon stigmatizálja az expresszionizmus művészeit. Az „egészséges művészetek”, a nemzeti szocialista és a szocreál, aztán nem véletlenül hasonlítanak kísértetiesen egymásra. Nem fogok ebben a dolgozatban az expresszionizmus történetével, a *Brücke*-csoporttal, a Müncheni Körrel, a Neue Künstlervereinunggal, majd felbomlása után a *Blaue Reiter*rel foglalkozni.

III. **MAGYAR EXPRESSZIONIZMUS:**

A manierizmus egyféle változata, és az expresszionizmus közötti történeti keresztírm felvázolásán túl a bibliai kerettéma és ezen belül a Passió (Krisztus keresztútja) ábrázolásai érdekelnek, valamint az expresszionizmus magyar vonatkozásai. A német hatás nagyon jelentős, noha az első világháborúig (amíg az expresszionizmus a virágkorát élte), a magyar újat kereső művészet mindenképp előtt frankofil. Minden művészletrajz rövid müncheni tartózkodást, majd párizsi utazást tartalmaz. Az idei évben a Nemzeti Galériában megrendezett Magyar Vadak című kiállítás impozáns anyagon mutatta be a magyarok jelenlétét és majdnem teljes szinkronitásukat a századelő Párizsának festészeti kalandjában. Példa rá *Berény Róbert*, aki tizenhét évesen elképesztően érett munkákkal van jelen (az 1906-os *Bölöni-portréval*), a Salon d'Automne-on. Ő és *Czóbel* kerül legközelebb a francia fauve-okhoz. Aktrajzai, amelyeket vázlatként készített az ún. *Montparnasse-akthoz*, a magyar rajzművészet legízesebb groteszk, expresszív rajzai. Persze miközben ezek a fiatalok Párizsra hangolják a festészetüket, a háttérben ott vannak a nagy manieristák.

„*Greco, Tintoretto* voltak a főistenek a múlt mesterei közül, *Cézanne, Matisse, Braque, Picasso* az újak közül, valamint *Fujita* és *Van Dongen*.”⁴⁶ – írja emlékezve *Orbán Dezső*, a Nyolcak egykori tagja 1967-ben Sidney-ből, egy *Dévényi Ivánnak* szóló levelében. Lenyűgöző, ahogy e kor ifjú magyar festői ingáznak Budapest, Párizs és Nagybánya között. Kiállítanak az Őszi Szalonon és Pesten „MIENK” kiállításán, bejáratosak a rue de Fleurus 27-be *Gertrude Stein* szalonjába, ahol találkoznak szombat esténcént *Picassoval, Modigliánival, Derainnal, Braque-kal*.

Perlrott Csaba Vilmos Matisse-nak a szabadiskolájában kedves tanítványa így emlékezett: „Nevezett urak (ti. *Matisse* és *Picasso*) ajánlatára, kiknek feltűnt gótikus hajlamom velük együtt Spanyolországba hát ízibe kimentem.”⁴⁷ Úticél a *Greco- és Goya-* művek megtekintése. Nagyon bájos *P.Cs.V.* megjegyzése: „Többet vártam *Goyától* és *Grecotól*.”⁴⁸

Ugyanezen ifjak itthon *Bartókkal, Balázs Bélával, Kaffka Margittal, Weiner Leóval, Ady Endrével, Fülep Lajossal* járnak egy társaságba. *Tihanyi és Ady* barátsága közismert. Egy *Adyról* készült litográf portré ennek tárgyi bizonyítéka.

Az 1906-os párizsi nagy *Gauguin*-kiállítás 1907-ben már Budapesten volt látható. 1910-ben a *Művészházban* Nemzetközi Impresszionista Kiállítás, a VII. számú teremben neoimpresszionisták címszó alatt *Cézanne, Van Gogh, Maurice Denis, Gauguin, Matisse, Picasso* képek.

Ady 1906-ban kiadott „Új Versek” kötetére a válasz az 1909-es „Új Képek” kiállítás kb. a Nyolcak gárdájával. 1911-ben megalakul a Nyolcak. Jelképes erejű, hogy *Ady* és *Bartók* egy Nyolcak-megnyitón ismerkedik meg személyesen (az utolsón, 1912-ben). Igaz a Nyolcak csoportja 1909 és 1912 között csak három évet élt meg és mindössze három közös kiállítást rendezett, de örökre beírta nevét a magyar műtörténetbe. Manifesztumuk: „A természet hívői vagyunk. Nem az iskolák látásával másoljuk, értelemmel merítünk belőle.”⁴⁹

Engedtessek meg egy gonosz megjegyzés – a művészettörténészek nagyon szeretik a csoportokat, pláne ha manifesztumuk is van. Konyhakész áru. Ez a megjegyzés nem a Nyolcakra és nem *Kovalovszky Mártára* vonatkozik. De például *Ziffer Sándor*, aki végig ennek a társaságnak a tagja volt és festői erényei predestinálták rá, nem maradt meg a művészettörténet oly’ éles emlékezetében,

mint a Nyolcak tagjai, mivel valami buta nőügyön összeszólalkoztak *Czóbel Bélával* és így nem lett a csoport tagja.

Az idilli képet, amit itt lefestettem csak a nagyközönség értetlensége és alpári röhögése zavarja (ld. *Kovács Bernadett* Írását. *Képek a „nevetőkabinetből”, avagy a Nyolcak festészete a karikatúrák tükrében.*⁵⁰⁾

A kifogások két területen kulmináltak: a „természetellenes színek” (bár ebben már az impresszionisták felpuhították a közvéleményt, ill. a figurák „természetellenes”, kicsavart, keresetlen artisztikus modorosságú pózai. Mindkettőben könnyű áthallani a manierizmus elleni kifogásokat. Mindkét esetben egy antiklasszikus stílusról van szó, ahol a kifejezés érdekében felülírják a látványfestés normáit. A normák viszonylagossá válnak és kétségessé. Annyi érvényes szabály létezik, ahány igazi művész, mondta *Giordano Bruno* a manierizmus legjelentősebb gondolkodója.

Valami nagyon fontosról kell még szólnom a magyar művészet sorsában: az első világháborút és a trianoni békediktátumot követő, aztán egyre fokozódó provincializálódásról. Mint már említettem a magyar művészet a századfordulót követő években francia orientálizációjú volt. A háborút és a kommünt követően a művészek egy része Bécsbe és Berlinbe emigrált. Berlin ebben az időben fokozatosan Európa legfontosabb kulturális metropoliszává vált, s az is maradt a náci hatalomátvételig. Termékeny együttműködés jött létre a magyar és a német művészek között. Baráti kapcsolatok a *Der Sturm* és a *Die Aktion* köreivel.

A hivatalos kultúrpolitika lassan Róma felé tájékozódott. Létrejött a *Gerevich Tibor* által szervezett Római Ösztöndíj, az ösztöndíjasokból a Római Iskola.

Az avantgárd *Mussoliniból* konzervatív *Mussolini* lett és a futurizmus helyett a novocentót támogatta. Az expresszionizmus a tanácsköztársaság után zsidó-kommunista bélyeget kapott. A kurzusművészet és az avantgárd között szolid polgári középútnak mutatkozott a posztnagybányai Gresham-vonal, ugyanúgy mint majd az ötvenes, hatvanas években. A húszas években amúgy is kontinens szerte általános klasszicizálódási hullámról ír *Pataki Gábor*. Az alternatívák leszűkültek, kényszerpályák révén provinciálisabb lett a magyar képzőművészet. De igazán provinciálissá csak a második világháború, a fordulat éve után, a kemény vonalas sztálinista kultúrpolitika idején vált. A Kádár-rendszer félig bezárta és ravaszul

manipulálta a művészársadalmat. A mozgásterület nőtt, de hithűséget követeltek érte. A provincializmus bebetonozódott és örökkévalónak tűnt.

Ez után a kitérő után térjünk vissza a német expresszionizmushoz, az emberi szenvedésekkel való érzelmi azonosuláshoz és annak következményeként az állandó kerettémaként fellépő biblikus kompozíciókhoz – ezen belül a passió-ábrázolásokhoz. *Rouaultról*, mint francia kivételről már szóltam. Itt megemlíthetjük *Chagallt* és *Soutine-t* is de az, hogy ők eltérnek a franciák fölfogásától, az abból adódik, hogy az egyikük orosz zsidó családból származik, a másik egy vilnai zsidó szabó tizenegyedik gyermeke. Az expresszionisták „mélyen átérezték a szenvedést, a nyomort, az erőszakot, a szenvedélyeket és ezért úgy vélték a művészet harmóniához, szépséghez való ragaszkodása súlyos becstelenség.”⁵¹ Nézzük meg *Gombrich* véleménye mennyire fedésbe hozható *H. Wölfflinnek* a manierizmusról alkotott ítéletével, amelyet a 10. szám alatt citáltam.

Természetesen az expresszionista vallási tematika mögött nincs egységes vallási fölfogás, valamiféle vallási reneszánsz. A mozgalom szellemi háttere ugyancsak eklektikus.

Herbert Kühn 1919-ben ezt így látja: „Az expresszionizmus – ugyanúgy, mint a szocializmus – nagyot kiált az Anyag, az intellektuális Barbárság, a Gép, a Központosítás ellen, s kiáll a Szellem, Isten, az emberben lévő Ember mellett.”⁵² Csendesen és maliciózan jegyezzük meg, hogy aztán *létező* szocializmus nem kiáltott nagyot ez ügyekben, sőt...

„A látható világ csupán láthatatlan »spirituális« tartalmak kifejezésére szolgáló metafora.”⁵³ – mondta *Erwin Panofsky*. Ilyen metaforaként működik a vallási tematika is. Egy már ismert struktúrába lehet beilleszteni az új, a személyes üzenetet. A művésznek több esélye van a befogadás sikerére, üzenetének megértetésére. Magam is gyakorta élek ezzel a lehetőséggel. A német expresszionizmus albumait lapozgatva bőséggel találunk példákat a biblikus kerettémára ezen belül a szenvedés metaforáiként működő passió képekre, a mártíriumok, a kataklizmák (pl. özönvíz), az infernók megfestésére. Természetesen ebben is a gótika és a manierizmus örökösei. Gondoljunk csak *Tizian* „*Töviskoronázására*” vagy ugyancsak ötöle a „*Szent Lőrinc mártíromságára*”, *Tintoretto* döbbenetes erejű *Keresztrefeszítés*-képeire, vagy a velencei Scuola di San Roccóban látható „*Keresztútjára*”.

A manierizmus olyan emblematikus jellegű képeire, mint *J. Pontormo* főműve a *Sírbatétel*, vagy az ún. *galuzzai certosa Passiója* (öt megfestett lunetta a karthauzi barátok templomában).

Fiorentino Rosso „*Levétel a keresztről*” kompozíciójára, erre az ingatag gúla gyakorlatra, amely majd *Max Beckmann-nak*, ennek az ingatag kedélyű expresszionistának az 1917-es „*Levétel a keresztről*” című képét inspirálja.

A Szépművészeti Múzeumban van egy Keresztút, amelyet *Hauser Arnold* kérdőjelesen ugyan, *Schiavonenak* tulajdonít, én úgy láttam régebben *Jacopo Bassano* nevén szerepelt. A passio képekhez tartozik *Taddeo Zuccarinak* *Krisztus megkorbácsolása* című képe (Rómában a Santa Maria della Consolazineben), vagy *Raffaellino da Reggio Krisztus Pilátus előtt* című vászna, és persze *Brueghel Krisztus keresztútja* a bécsi Kunsthistorisches Museumban. Mindenképpen meg kell említeni *Greco* ide tartozó művei közül egy-kettőt: *Jézus az Olajfák hegyén*, *A keresztre feszített Krisztus*. *G. A. Pordenone* nagy *Golgotáját* a cremónai dómban.

Ide tartozik *Luis Morales Pietàja* (akinek egy *Leonardo*-manírban festett képét láthattuk a Szépművészeti Múzeum *Greco*, *Velasquez*, *Goya* című tárlatán) és mindenek előtt az alapmű: *Michelangelo Rondanini Pietàja*.

Még a német expresszionisták előtt, mintegy előképül és hangütésül ott van *Gauguin* „*Sárga Krisztusa*” 1899-ből, amire majd *Lovis Corinth* „*Vörös Krisztussal* felel 1922-ben. *James Ensor*tól „*Krisztus bevonulása Brüsszelbe*”, 1888-ból is protoexpresszionista mű (ha elfogadnánk *Antal Frigyes* „örök expresszionizmusát”, akkor csak egyszerűen expresszionista.

A passió-képek közé tartozik *Oscar Kokoschkának* a Szépművészeti Múzeumban őrzött *Veronika kendője* című képe is, vagy magától értetődően 1906-os litográfsorozata a *Passió*. *Emil Noldét* kell megemlítenünk, aki sok bíráló megjegyzést kapott egyházi hivatalosságoktól lángolóan szenvedélyes és gyakorta groteszk biblikus képeiért (*Az Utolsó Vacsora*, *Királyok imádása*, *Tánc az aranyborjú előtt*, *Krisztus kigúnyolása* stb.)

Franz Marc terve volt egy illusztrált Biblia kiadása, amelyre olyan művészeket kért fel mint *Kandinszkij*, *Klee*, *Heckel*, *Kokoschka*, *Kubin*. A háború keresztül húzza a szándékot, megakadályozza a terv megvalósítását. Egyedül *Alfred Kubin* készül el a mű ráeső részével *Dániel-könyvének* illusztrálásával, *Franz Marc* viszont 34 évesen a fronton, szívében golyóval befejezi pályafutását.

A háború vet véget a francia és német művészek fraternizálásának, amelyben az utóbbiak voltak a kezdeményezők. A háború után a franciák gögösen bezárkóznak (pl. *Max Ernstnek* is hamis papírokkal kell Franciaországban bujkálnia). De például *Rippl-Rónait* is internálják mint megbízhatatlant, francia barátai, *Nabis-s* kollégái közbenjárására szabadul, hazatelepül, hogy itthon az itteni hivatalnak újból csak ő legyen a megbízhatatlan.

Ha *Van Gogh* és *Gauguin* az expresszionista festészet előfutára, úgy *Strindberg* az expresszionista drámáé. *Damaszkusz felé* címmel drámát ír, amely műfaját tekintve Stationendrama (stáció dráma) – amely a passiófestészet irodalmi megfelelője (tulajdonképpen *Madách Ember tragédiája* is egy stációdráma, az emberiség történetében az eszmék vesszőfutása).

A vallási lelkesültség és messianizmus néhány expresszionista művészt, írókat egyenesen a nemzeti szocialista Antikrisztus karjaiba hajt (pl. *Curt Corrinth* író).

Visszatérve a biblikus képekre megemlítendő *Max Pechstein* *Miatyánk* című 12 db-os fametszetsorozatra, vagy *Karl Schmidt-Rottluf* kilenc lapból álló Krisztus fametszetsorozatra. A háború után azonban a dada, az Új Tárgyiasság, a Bauhaus már nem kultiválta ezt a kerettémát. Az expresszionisták második generációja (1919-1925) *Konrad Felixmüller*, *Georg Grosz*, *Otto Dix*, *Ludwig Meidner* már kevésbé műveli a gótikus-manierista tradícióból következő bibliai kerettémát.

De most már nézzük meg a stílus magyar kapcsolatait, áttételeit. Itt és most el lehetne mondani *Kassák Lajos* hatalmas szervező munkáját. Hogyan mentette át a Nyolcak progresszivitását az aktivizmusba. A „Ma” és a „Tett” szerteágazó kapcsolatait a „*Der Sturmmal*”, a „*Der Aktionnal*” a lengyel, a cseh, az orosz avantgárd képviselőivel. Ez azonban nem tárgya a dolgozatomnak. Amit még meg szeretnék vizsgálni az a magyar expresszionizmus státusza a magyar művészetben, ill. hatása a kortárs magyar művészetre.

Mindenekelőtt egy képről, *Hollósy Simon Rákóczi-indulójáról*, amit már annyian elparentáltak (*Fülep Lajos*, *Németh Lajos*, *P. Szűcs Julianna*), kudarcnak, vázlatnak, dugába dőlt kísérletnek nevezték. Én az 1899-es, a Nemzeti Galériában őrzött változatról beszélek.

P. Szűcs Julianna így ír erről „milyen jó lett volna ezeket a nagy fényes kudarckokat összehasonlítani! Pl. egy légtérben látni *Hollósy Rákóczi-induló* vázlatait, *Thorma Aradi vértanúk-ját* és *Réti Honvédtemetését!*”⁵⁴

Igen ennek minden ésszerű érv mentén mindnek kudarcnak kellene lennie. Hiszen ami kudarcra van ítélve az impresszionista festői módszer és a romantikus nagy történelmi téma házassága. De a festészet nem logika, nem így működik. Szerintem az *Aradi vértanúk* kudarc, a *Honvédtemetés* kvalitásos szolid munka, a *Rákóczi-induló* pedig remekmű. Nem annak ellenére, hogy vázlatos, hanem azzal együtt. Pontosan a vázlatos, expresszionista festésmód teszi lehetővé a fenti ellentmondás feloldását. Ez egy protoexpresszionista mű. Természetesen nem azt akarom mondani, hogy *Hollós*y egész festészetével az expresszionizmus előfutára volt, csak annyit, hogy az expresszív hangütés már a stíluskorszak előtt is megtalálható a magyar festészetben (pl. *Csontvári A Siratófalnál* című képe, vagy *Mednyánszky Csavargó*-portréi).

Visszatérve a biblikus példára csak néhány magyar példa: *Berény Róbert Krisztus a kereszten* című műve, *Bernáth Aurél Szent Sebestyénje* 1919-ből, *Kernstock Károly Utolsó vacsora* c. alkotása, *Derkovits Gyula* ugyanilyen című műve, mindkettő 1922-ből. Igaz, *Kállai Ernő* 1921-ben már kijelentette, hogy az expresszionizmus halott, át kell, hogy engedje helyét a konstruktivizmusnak, ám sok művész még az elkövetkező években is kitűnő expresszionista műveket alkotott. *Bokros Birman Dezső* 1920-ban *Jób* címmel litográfiai sorozatot készített, ugyancsak bibliai témájúak *Perlrott Csaba Vilmos* 1921-es, '22-es litográfiái. *Bajkay Éva* ez utóbbit így méltatja: „Drezdában és Berlinben még közvetlenebb hatást tett a gótikus művészet *Perlrott* grafikai stílusára, s mindezt átszötte az izmusok dinamikusan tagolt formaépítésének ismerete. Hathatott rá *Kokoschka* 1906-os *Passió-sorozata*, vagy *Schmidt-Rottluf* 1918-as *Krisztus-sorozatának* expresszivitása.”⁵⁵ Később így folytatja „... a litográfiák nemcsak *Perlrott*, hanem a modern magyar sokszorosított grafika csúcsteljesítményei.”⁵⁶

Egyszer szívesen végiggondolnám, gyűjtögetném az ún. „Árkádia-képeket” a magyar művészetben! Első felindultságomban azt mondanám, hogy *Cézanne* szörnyűséges fürdőzőivel szabadította ki a szellemet a palackból, de tudom, hogy néki *Poussin Bachanáliái* lebegtek a szeme előtt, akinek viszont *Niccolo dell' Abbate* fontainebleau-i képei, akinek pedig talán *Giorgone Koncert a szabadban* című képe volt a példa. A végeredmény szörnyűséges, a zöld környezetben szanaszét heverő hurkaszerű meztelen emberek. Csak viszonylag elviselhető és borzalmas képeket lehet felhozni példaként. Akár a magyar fauve-ok (*Boromissza Tibor*, *Kernstock*

Károly, Berény Róbert), akár a két világháború között alkotó *Korb Erzsébet, Aba Novák Vilmos*, vagy *Derkovits Gyula* festettek Árkádia képeket, az eredmény mindig kételyeket ébreszt: vajon az egész elgondolásnak van e létjogosultsága? Érdekesnek tartom, hogy ennek a zsákutcás ideának tudtommal a művészettörténészek közül senki nem vont le a következtetéseit.

Van a magyar expresszionizmusnak egy olyan sajátos megnyilvánulása is, mint *Kosztá József* festészete. Igazi expresszív furor működött benne. "Olyan felindulásban dolgozom, hogy egyszer holtan fogok összeesni a festőállvány előtt"⁵⁷-mondta. Valami furcsa alföldi expresszionizmus *Holló László* festészete is. Kudarcos történelmi csataképei ellenére önarcképeiben a *Greco*-képek lobogása fénylik.

Furcsa, hideglelős expresszionista művészet *Farkas Istváné*. Ha lett volna már akkor ilyen kategória, azt is mondhatnám rá, hogy egzisztencialista.

Kiváló expresszionista festő volt *Frank Frigyes*, de ő a franciásabb fajtájából. Kedvesen groteszk *Mimi*-képei sajátos hangot képviselnek a magyar művészetben. Komor és tragikusan rövid fejezet viszont *Nemes Lampérth-é*. Iszonyatos energiasűrűségű festékpázmákkal felrakott képei robbanó indulatokat hordoznak. Az expresszionizmushoz tartozik *Hintz* egy korszaka és a fiatal *Uitz Béláé* is. Az expresszionizmus egyik különös változata *Tóth Menyhért* fehérben izzó művészete. Expresszionizmus és konstruktivizmus egyszerre volt jelen *Kohán György* munkáiban.

Aba Novák - külön kategória. A *Vak muzsikusok* nagy kép – expresszionista főmű. Más kérdés, hogy miért nem szeretem *Aba Novákot*. Mi nem tetszik? A tarkabarkasága, a flottsága, a csengő-bongó megoldásai. Mindig imponál, de csak ritkán indít meg.

Román György expresszionista volt? Nem tudom, groteszkek, álomszerűek, expresszívek a képei. *Scheiber Hugó* fiatalon remek expresszív tájképeket festett, *Herwarth Walden* a Sturm főszerkesztője 1924-től rendszeresen kiállítási lehetőséget biztosított neki. Mint ahogy *Hintz Gyulának* is 1929-ben (aki ott és akkor, *Moholy Nagy Lászlóval* állított ki. Korábban, 1924-ben ugyanott a brassói születésű *Mattis Teutsch János, Paul Kleével* volt közös kiállítása).

1922-ben jelenik meg a *Graphik Aurél Bernáth-mappa*, Bécsben. Hat lap, kézi festéssel kombinált litográfia, ill. sablonnyomat (inkább kubo-expresszionista). *Hevesy Iván* még azonmód lelkes cikkben üdvözli a Nyugatban. *Bernáth* azután

ifjúkori botlásként kezeli az esetet (25 éves volt ekkor. Persze ez az az időszak, amikor *Márai Sándor* expresszionista újságba ír Berlinben). Visszatérve *Bernáthra* 1919-ben egy ízig-vérig expresszionista *Szent Sebestyént* fest.

1923-ban *Herwart Walden* hívására ő is kiállít a Sturm galériában. ”Én két évemet elpazaroltam az absztrakt művészetek kísérletezéseivel”⁵⁸ – mondta 1963-ban *Bernáth*.

1926-27-ben festett *Rivierája* igazi neurotikus, pengekemény, német expresszionista mű. De ő már ekkor egy sarkos esztétikai fordulatot vett. Ettől kezdve rendkívüli következetességgel utasít el mindent, ami antiklasszikus. A gótikus drapériák irritálják. Nem csak az Isenheimi-oltáron kifogásolja őket, hanem *M. S. mester* esztergomi *Kálváriáján* is.

Természetesen a manierizmus is taszítja: „Az érett renaissance-nak van egy sajátossága, ami noha a legmagasabb szinten jelentkezik – esetleg tiziánói rangon -, fullasztó számunkra... a sok tudás nem csak tökéletességet sugall, hanem üzemszerűséget is.”⁵⁹ *Tiziáno* mellett *Veronesét* és *Piombót* említi, de szenvedélyesen hadakozott *Greco* ellen is, egyaránt támadva benne az egzaltáltságot és az „üzemszerűséget”. *Kosztá Józsefet* sem szívelte, halála alkalmából fontosnak tartott, hogy belérúgjon. Ilyeneket ír nekrológ gyanánt: „*Van Gogh* magasrendű és ihletett fényábrázolása után *Kosztá* megoldása persze naiv és kultúrálatlan.”⁶⁰ Valójában *Bernáthot* *Kosztá* drámaisága és expresszivitása taszítja. Én inkább *Bellák Gáborral* értek egyet, aki így ír *Kosztá* művészetéről: „Erőteljes, barbár erejű festészete, kirobbanó koloritja a magyar táj új expresszív töltetű képét formálta meg.”⁶¹

Bernáth írja *Dürerrel* kapcsolatban: „Mi lehetett abban az olasz szellemben, hogy ily rangú teremtő elmét oly mértékben magához vonzzon, hogy szinte fuldokol a vágytól idomulni hozzá?”⁶²

Vajon mi lehetett abban az olasz szellemben, amely kifordította az eredetileg expresszionista *Bernáthot* önmagából és a klasszikus harmóniák hívévé tette? A görög-római olasz lélekről így vélekedik: „...sem az extatikus, sem a beteges, sem a túlságosan árnyalt, sem a kicsinyes, sem a hivalkodó lélek-mozdulatokat nem érinti. Ismeri őket, de nem él velük.”⁶³ Itt a magyarázat arra, hogy *Bernáth Aurél* miért idegenkedik a gótikától, *Grünewaldtól*, *Greco*tól, az expresszionizmustól, *Csontváritól* stb. *Bernáth* tragikusnak nevezi *Dürer* sorsát amiatt, mert valami

olyanba vágott bele, ami önazonosságát kétségessé tette. Sokszor látunk ilyen sorsot, talán *Bernáthé* is ilyen volt. A pannon idill s egyfajta festészeti parnasszizmus a valóság előli menekülés volt. Talán egyetlen egyszer rendült meg hitében, amikor elismerte, hogy *Grúber Bélát* rosszul ítélte meg.

Persze a szellemi függetlenséget csak mellőzöttséggel együtt lehetett „elnyerni” (lásd *Hamvas Béla*), amúgy meg kellett váltani és ennek ára volt, pl. *A munkásmozgalom kezdete az építőiparban*, vagy a fehérházi pannó. Mindezt úgy írom, hogy mint festőt mint tanárt, mint szellemet is nagyra tartom *Bernáth Aurélt*. Nem a személyeskedés miatt írom le felemás érzéseimet vele kapcsolatban, hanem mert tipikusnak érzem a mentalitását. Radikális indulást, a csalódást, a valóság előli menekülést, a nyomorúság, a súlyos kompromisszumok, önmentő megigazolását. Ez még a dolgok szebbik változata, hiszen másoknál a válasz alkohol és önfelszámoló életmód volt.

A XX. századi művészetet feldolgozó *Herbert Read* mindenesetre négy magyar festőt emelt be a parnasszusába, ők: *Réthy Alfréd, Hantai Simon, Moholy-Nagy László, Vásárhelyi Viktor (Victor Vasareli)*. Sorsukban az a közös, hogy egyikük sem Magyarországon alkotta meg életműve java részét. Nincs nagyobb provincializmus annál a beismerésnél, hogy innen nem lehet egyetemes értéket teremteni. Miközben elismerem művészi teljesítményüket, megkérdem, vajon tényleg ők négyen voltak az elmúlt évszázad legjobb magyar művészei?

Visszatérve a magyar expresszionizmushoz, *P. Szűcs Julianna* szerintem indokolatlanul leszűkíti a stílus bázisát: „Általában expresszionizmussal indultak a Horthy-Magyarországon azok az alsó kispolgárságból származó zsidó művészek, akik ugyancsak rühelték a nemzeti színekkel áthúzott művészeti restauráció valamennyi formáját.”⁶⁴ Persze ő sem írja, hogy csak a szegény zsidó művészek és csak korai korszakukban voltak expresszionisták, de azért ez a kijelentés megérne egy hosszabb kifejtést. Az ellenpéldák fölsorakoztatása azzal a rosszízű osztályozással járna, hogy kik voltak zsidó származásúak, és kik nem.

Kovalovszky Márta így vélekedik: „Van a magyar festészetnek egy vékonyka szála, amely az 1910-es évek végétől jó két évtizeden át bizonyos posztokon összekapcsolta *Derkovits Gyula, Kádár Béla, Scheiber Hugó, és Schönberger Armand* művészetét. Nyomokban, töredékekben, egy sajátosan félbemaradt, ki nem bomlott expresszionizmus emlékképeit, árnyait fedezhetjük fel a kompozíciókban.

Az expresszionizmus eszméi, látásmódja közvetlenül, vagy áttételeken keresztül valamennyiüket érintette, a festők ideig-óráig azonosultak érzelme- és gondolatvilágával, használták stiláris fordulatait, de önálló stílussá, mozgalommá nem érlelheték.”⁶⁵

Ezzel szemben *Németh Lajos* egy szélesebben értelmezett expresszionizmus-felfogás alapján így fogalmaz: „Az indulati fűtöttség, az alapvetően romantikus indíték némiképp az északi, különösen a német művészethez közelíti a magyart, nem véletlenül vált a modern magyar művészetnek oly fontos összetevőjévé az expresszionizmus.”⁶⁶ *Németh Lajos* például *Egry* festészetében is expresszionista alapvetést lát. Az indulás és az 1930-as évek figurális kompozíciói (*Töviskoszorús Krisztus, Cirkuszi kikiáltó*) erős expresszív hevületűek. Persze az expresszionizmus hatását és erejét megítélő két nézet összebékíthető, mert mint *Koczogh Ákost* idéztem, aki szerint Németországon kívül expresszionizmusról, mint mozgalomról sehol sem beszélhetünk (így Magyarországon sem), az expresszív indulat és formaképzés végighullámozott a hazai művészet tükrén. Ugyanakkor ennek háttérbe szorítása (főleg kultúrpolitikai okokból) mind a két háború között, mind az ún. szocializmus alatt furcsa eredményeket hozott. Az egyik, a nagybányai utóimpresszionizmus végtelen hosszú utóélete, és megérkezése a kommerszbe, a másik, a szép parancsuralma a közízlésben és tilalma a sznobizmusban. Németországban az expresszionizmusnak közvetlen a második világháború után lelkes, jóvátenni akaró újrafelfedezése volt, amit követett az absztrakt expresszionizmus térhódítása az '50-es években. Majd ezek leszármazottai: az akciófestészet, a gesztusfestészet, a csurgatásos festészet (drip painting), az '50-es, '60-as években a Heftige Malerei (indulatos festészet), különböző megnyilvánulásai a '70-es évek végén, és a '80-as évek elején.

1981-ben *Die Neue Wilden* néven a Moritz Platz Galériában kiállítók voltak: *Fetting, Middendorf, Salome, Zimmer*. Kölnben mutatkozott be a *Mülheimer Freiheit*-csoport (*Adamsky, Böhmels, Dahn, Dokoupil*), az expresszionista módszer továbbélését jelzik a német művészetben. „Képeik rendszerint túlmutatnak a tisztán vizuális belső értékeken, olyan kérdéseket feszegetnek, mint a német identitáskeresés...”⁶⁷ –jellemzi őket *Sebők Zoltán*. Lám, valahogy megint előbukkan a „gótikus transzcendentalizmus”, mint amikor a fauve-okat és a német expresszionistákat kellett megkülönböztetni. *Sebők A. R. Pencket, Sigmar Polkét,*

*Markus Lüpertz*et, *Georg Baselitz*et amlíti az újvadás közvetlen előfutáiraiként, hasonló sorminta alapján válik el ez a művészet az olasz transzavangardtól is, amely pedig formai jegyei alapján nagyon sok Alpokon túli vonást hordoz (*Sandro Chia* , *Francesco Clemente*, *Enzo Cucchi*, *Mimmo Paladino*).

A '70-es, '80-as évek svéd képzőművészete inkább a német hangot visszhangozza, de még több felvállalt politikummal: *Lars Hillersberg*, *Olof Sandahl*, *Tommy Östmar*, de mindenek előtt *Peter Dahl*.

Az osztrák művészetben máig ható erővel jelen van a figurális és az absztrakt expresszivitás. Csak néhány nevet említek: *Joseph Mikl*, *Maria Lassnig*, *Georg Eisler*, *Adolf Frochner*, *Martha Jungwirth*, *Siegfried Anzinger* és természetesen *Arnulf Rainer*. Az ehhez az irányzathoz tartozó, és alapvető művészek közül meg kell említenem *Francis Bacon*t, *Willem de Cooning*et, *Anselm Kiefer*t, a dán *Per Kierkeby*t, vagy a grafikus virtuóz *Horst Jansent*. Az expresszionizmus meghatározó elem például *Jean Michel Basquiat* művészetében is, akivel kapcsolatban „első kritikusi *Willem de Cooning*... és a metró spray-művészetének ötvözéséről cikkeztek.”⁶⁸ Sajnos művészete huszonhat évesen, korai halálával lezárult. Vagy egy kortárs festőnőt említenék a holland dél-afrikai *Marlene Dumas*-t. Témája az ember, és ezen belül főképpen a nő, méltatlan helyzetekben, az emberi méltóság vesszőfutása. Nagyon izgalmas festőnő, már magyar követői is vannak –és akkor még finom voltam.

A nemzetközi művészetben az expresszionizmus tehát egy mindig új formában felbukkanó, de mindig fölbukkanó kifejezési forma, amely eredeti utópisztikus, messianisztikus törekvéseitől megszabadult (ennek módja leginkább a keserű csalódás volt) a mai világban az antihumánus, a többé-kevésbé arctalan erők játékszereként megjelenő ego kétségbeesett hangját közvetíti.

A magyar művészet többszörösen eltérített művészet. Az expresszionista törekvések mindig (még a szocreál alatt is) jelen voltak benne. Említhetnénk *Szalay Lajos* (főleg korai) rajzait, *Anna Margit* groteszk babáit, *Csohány Kálmán* grafikáit, *Kokas Ignác* expresszív festészetét, *Sváby Lajos*, *Veress Sándor* művészetét. A szobrászatban *Vilt Tibor* egy korszakát, *Bokros Birman Dezső*, *Kerényi Jenő*, és *Somogyi József* expresszionitással formált szobrait (még *Pátzaynak* is volt expresszív korszaka).

Külön téma lenne szétbogarogni azokat a szálakat, amelyekből *Kondor Béla* művészete szövődött. Köze van az ikonfestészethez éppúgy, mint a későgótikus látomásos festészethez, *Schongauerhez* és *Hieronymus Boschhoz*, a gótikus-romantikus-expresszionista vonalat úgy folytatja, hogy abba még *Rembrandt* és *William Blake* is beleférnek. Nagy összegező művész, aki tökéletesen tisztában volt vele, hogy korának semmi szüksége ilyen nagy összegező művészre. Ő egyszerre volt az okos fehér bohóc, és a buta *August*. Vagyis, egy kegyetlen önkontrollal megvert romantikus érzésű ember. Egy bravúros stiklivel megkerülte a „Szentendre vagy Vásárhely” dilemmát, és így az abba gonosz módon becsomagolt urbánus-népies dilemmát is. Olyan messzire nyúlt hátra a művészetbe támaszul, amilyen messzeségben ezek az oppozíciók értelmetlennek tündek. „*Kondor* műve mondhatni, öncélját vesztő konfesszió: vallomás, vallomástevő nélkül. Nem a valódi én megtalálásáért, igaz föltárásáért vállalt önkínzás művészi lenyomata, inkább annak a tárgyilagos belátásnak szenttelen dokumentuma, hogy a szubjektumnak immár nincs kitüntetett helye sem a művészet, sem a szélesebb universum köreiben!”⁶⁹ Ezt *Rényi András* írta róla, és a fentiekkel nem teljesen értek egyet.

Szerintem *Kondor* művészete egyszerre lenyomata annak az önkínzó folyamatnak, és egyszerre ezen törekvés hiábavalóságának rezignált tudomásulvétele. Egy nagy könyvet befejezett és becsukott, nem pedig kinyitott. Ezért volt balgatag, de egyébként érthető törekvés művészetének folytatása, és stílusának tovább éltetése.

IV. A **GROTESZK**:

A tézisekben ígértem még, hogy a groteszkről is szólok. Van itt két halmaz: az expresszionizmus és a groteszk, amelyeknek közösen lefedett mezője is létezik. A groteszk az antik Róma falfestési stílusa volt. Elnevezésében a *grotta*, a barlang szó rejlik. A groteszk, a *Gregus*-féle esztétikai kategória-kerékben a „fenségessel” szemben helyezkedik el. Ami nem tárgyasul a fenségesben, az a korlátozottság (testi, fizikai, szellemi, szociális értelemben egyaránt). Az ideálistól, a harmonikustól, a klasszikustól való eltérés célja a hibás, a gyarló, az esendő, a rút, a neveltséges, a szörnyű, a gonosz, a hiábavaló és még számtalan, a tökéletestől való eltérő állapot megjelenítése. A klasszicizáló korszakok legfőbb ellenpontként, az

antiklasszicizálók (hellenizmus, gótika, manierizmus, romantika, expresszionizmus) bőségesen élnek vele.

A korlátozottságok megjelenítésén túl, azok nevetségessé tétele is szükségeltetik a groteszkhez. Ez egy halvány mosolytól a fetregő röhögésig más és más kategóriákat, műfajokat hoz létre. A groteszk előfutárai a román oszlopfőkön megjelenő kis szörnyalakok (a bűnök megtestesítői) kifejlett példái a középkor démonológiájának (így a groteszk ábrázolásnak is). Például: *Schongauer*, *Bosch* Szent Antal megkísértés-képei. Ugyancsak kiváló alkalmak a pokol-ábrázolások (ráckevei szerb templom). A későreneszárszban *Leonardo* groteszk fejgyűjteménye folytatja a sort. A manierizmusban kitűnő alkalom a keresztútját járó Krisztust körülvevő csőcselék figuráinak megfestése, pl.: *Schiavino ? (Jacopo Bassano?) Keresztútja*, *Gaudenzio Ferrari Keresztrefeszítése*, vagy *Wolf Huber Krisztus elfogatása*. Ugyanezen indulatok hasonló eredményre vezetnek majd *Rouault* bírósági képeinél (mint ahogy előzőleg *Daumier* hasonló témájú képein is), vagy *Nolde* farizeus-ábrázolásainál. *Arcimboldo* arctranszformációi úgy groteszkek, hogy visszautalnak a stílus római kori előképeire. Groteszk elemekkel zsúfoltak *Goya* egyes képei (pl.: a *Húshagyó kedd*), vagy grafikai sorozatai (pl.: *Caprichos*). A következő kézenfekvő példa *W. Hogarth*, aki gyakran a karikatúra határáig jut, hasonlóan *Leonardo* gúnyrajzaihoz. *Fusseli* szerintem nem groteszk, hanem inkább bizarr, s ma már inkább nevetség.

Az igazi groteszk háttérében az ún. „népi nevetés”, azaz az alulról jövők leleplező, demokratikus nevetése áll, ahogyan azt *Mihail Bahtyin* a „karneváli tudatról” írt tanulmányában kifejtette. Egészen más íze van a lesajnáló mosolynak, vagy a felülről undorkodó humornak.

Az irónia, a travesztia gyakorta a fensőbbiség, legalábbis intellektuális fensőbbiség pozícióját sugallja.

Az expresszionizmus és előfutárai bőségesen ontották a groteszk figurákat. *Ensor*, *Rouault*, *Nolde*, *Kubin*, *Grosz*, *Dix*, *Dubuffet* mind kitűnő példák. *Kubin* például rajzol *Wilhelm Bush* *Fliegende Blätter* című vicclapjába is. A magyarok közül *Csontváry* figuráinál (pl.: a *Siratófalnál*), *Berényi* ún. *Montparnasse-aktjain*, vagy *Tihanyi* portréin érződik a groteszk íz. *Scheiber* *Hugó* gyilkos humorú önarcképei, *Bokros* *Birman* szobrai (az egyik éppen *Scheiber* *Hugóról*) is fősorakoztathatók példa gyanánt. *Aba Novák* egészen démoni portrékat festett a

jászszentandrási templomba, vagy Szegedre a Dömötör-kápolnába. *Szabó Vladimír* szintén mestere volt a groteszk jellemzésnek. *Vajda Lajos* néhány groteszk maszkja közel áll ahhoz a fajta groteszkhez, amit *Kleenél* ismertünk meg. (*Kleenek* a képcímei is groteszk egysorosak: *A kutya szegényembereket szidalmaz; Az ökörbéka-család kriptája; A madarak tudományos szexuális kísérleteket végeznek*). *Bálint Endrét* is meg kell említeni, és nem csak a *Groteszk temetés* miatt. *Román György* besorolhatatlan festészete groteszk, expresszív és szürreális elemeket tartalmaz. *Kondor Béla* groteszk elemekkel kontrázza meg az ikonos emelkedettséget (példa töménytelen, de példának egy: *A négy szent* című kép 1961-ből, négy svájcisapkás szenttel). A groteszk hang feltűnő a Vajda-stúdiósoknál, különösen *Wahorn András*nál.

V. A MANIERIZMUS ÉS EXPRESSZIONIZMUS MÁIG HATÓ KÖVETKEZMÉNYEI:

A magyar grafikában kivált erős a groteszk hajlandóság. A '70-es '80-as évek legjellemzőbb iskolája a groteszk. Az egész kádárizmus, az a bornírt tragikomédia, abszurditásával valósággal kiprovokálta a groteszk hangot. (Csak *Örkény István* irodalmi párhuzamát említem itt.)

Gácsi Mihály a karikatúráig közelített. *Gross Arnold* szeretnivaló, esendő kisemberei egy mesebeli tesz-vesz város idilljében téblábolnak. *Gyulai Líviusz* archaizáló kompozíciókba illesztett groteszk figurákat. *Major János* fanyar, önelemző humora egészen unikális. *Pásztor Gábor* imbolygó torzképei is groteszk hatásúak. (Az elmúláson való elmélkedés, a test múlandósága melankolikus – ugyanakkor groteszk tematika.) *Rékassy Csaba* szelíd iróniával ábrázolta klasszikusan megmetszett figuráit. *Szemethy Imre* konzseniális illusztrációkat készített *Szentkuthy Miklós* groteszk-démonikus világához, szakro-szexi koktéjljaihoz. *Dorosz Károly*, vagy *Banga Ferenc* kitűnő szakmai színvonalon szólaltatta meg a groteszk, ironikus hangot. Ide kell sorolni a fiatalon elhunyt kitűnő *Dolnik Miklóst*, aki vad, tomboló groteszk politikai, rajzi pamfleteken örökítette meg politikusaink vad, tomboló hülyeségét. A kádári kort, ezt a furcsa, szerepjátszó társadalmat (te is tudod, hogy én is tudom, hogy szerepet játszol, de én is azt játszom, hogy nem tudom, meg te is), felváltotta a korai kapitalizmus, amelynek már volt

egyszer ekvivalens képzőművészete száz évvel ezelőtt. Most az osztályismétlésre ítélt társadalom száz éves korában vegye elő a száz éves véleményét? Szerepjátás után szerepzavar. A groteszk amúgy is lejátszott lemez. „A nép egészséges nevetése”? De hol az a nép? Mintha csak lakosok lennének. Nem a *Tótékon*, hanem a kandikamerán nevetnek.

VI. *MAGAMRÓL:*

Mielőtt kultúrbusongásba esnék, belevágok az utolsó témába. Ez pedig annak indoklása volna, hogy miért is választottam ezt a témát. Mert úgy gondoltam, hogy ebben a szerteágazó manierizusból származó erős ágban (a manierizmus *Michelangelo-Tintoretto-Greco*-ága, az expresszionizmus), a saját művészetem ágára találtam. Minden művésznek keresnie kell a saját tradícióit, hiszen különben olyan, mint a templomküszöbre kitett csecsemő.

Ez a művészet figura-centrikus, sőt, figura mániákus. Beszéde testbeszéd. Hogy a testtel azt a sok mindent ki lehessen fejezni, a testet bizony alaposan ki kell csavargatnom. Néha viszont minden különösebb ok nélkül is ki kell. Bizony, néha látom azokat a „fullasztó” manieristákat (*Bernáth*) őseimként. Még korábról a szubjektíven torzító, moralizáló gótikusokat is hasonló helyzetben. Stílusom alapvetően lineáris stílus, ebben is a gótikához, a reneszánszból a toszkán reneszánszhoz, de inkább a toszkán manierizmushoz hasonló. Bennem is munkál az a „gótikus transzcendencia”, amely *Kokoschkát Maulbertsch* műveiben elragadta. Csak evilági, materiális okokból nem tudnék annyit összeszedni, amely az alkotáshoz szükséges dachoz és pátoszhoz kell. Persze ez másféle pátosz, mint amivel a hatalmasok ünneplik magukat, ez a pátosz a pusztá létezéshez kell.

Bár nem tartom magamat expresszionistának, vonalvezetésem, torzításaimat, azok diabolizmusát expresszív logika irányítja. Szeretem a biblikus kerettémákat, sőt, egyáltalán a kerettémákat. Ebben a formában jobban meg tudom mutatni, mi az, amivel azonosulok, és mi az, amivel nem. Valamikor sokszereplős allegóriákat készítettem. Ma általában egy magányos szereplővel dolgozom. Régebben a gúny és a groteszk hang határozta meg munkáimat, ez némi fölényérzettel párosult. Ezt a fölényérzetet módszeresen fölmorzsolta az idő. Nem is az embertársaimmal szemben éreztem én ezt a fölényt, hanem az étellel szemben en

bloc. A groteszk és a karikatúra között az összetevők aránybeli eltolódása dönt, ahogy az irónia és a szarkazmus között is. Az irónia a hamis pátoszon gúnyolódik, de a valódi pátoszhoz való jogot követeli vissza. A fekete humor és az abszurd a dadaista nevetéshez áll közel, a mélyén az munkál, hogy a dolgok már nem egyszerűen nevetségesek, hanem az értékek a fejük tetején állnak. Nagyon fontos a nevető pozíciója, minél kívül állóbb és keserűbb, annál nagyobb esélye van rá, hogy az ítélkező pozíciójába lavírozza magát.

Véleményem szerint egy művésznak nem feladata, hogy illetén istenkedés keretében erkölcsi piedesztálról minősítgessen embertársait. Különben is, a kész ítéletek eltárgyasítása azt a helyzetet hozza létre, amelyet *Schopenhauer* az általam 22. szám alatt jelzett idézetben kifejtett a manierista művészekkel kapcsolatban, vagyis egy fogalmilag elgondolt ítélet tárgyiasul el.

Mint már említettem, megrögzötten figurális művész vagyok. A figurális művészetet a szocreál a naturalizmus és a politikai tendenc irányába sodorta. A nemzetközi trendeket eközben az absztrakt expresszionizmus, a gesztusfestészet, és a drip painting uralta. Aki ebbe az irányba mozdult, az könnyen a periférián találta magát. A rendszerváltás után –egyébként érthető módon- ezeknek a művészeknek a kárpótlása folyt. De ezek mind a művészetten kívüli, és azt torzító folyamatok (a perifériára szorítás és az utólagos kárpótlás egyaránt).

Ha két vagy három figurával jelenet az ember, akkor azonnal egy színpadszerű, dramatikus helyzet, sőt, kimondom, könnyen zsánerszituáció jöhet létre. Narratív és illusztratív lesz a munka. Márpedig ezek a jelzők súlyos bunkók a magyar kritikai életben. Persze arra való a tér-idő-akció hármasságának felrúgása, hogy a zsánerszituációt fölrobbantsa –mintegy elemelje a jelenetet a trivialitástól. (Már ott is vagyunk, ahol a part szakad, a manierizmusnál.)

Csernus Tibor festészete érdekes példája az újmanierizmusnak, vagy posztmodernnek. Különösen érdekes a *Hogarth*-metszetek, például *A szajha útja* alapján készült sorozata. A narratívát már készen hozza, úgy, mint a kerettémánál. Ebbe helyezi el az újdonságait, anakronizmusait. A tér-idő-akció egységet szabadon kezeli –azaz a sztorit fenntartja, de fontossága felől kételyeket ébreszt. A képtérbe úgy zuhannak be figurák nála, mint *Tintorettonál* (lásd *Szent Márk megment egy rabszolgát, A Tejút eredete, Bacchus és Ariadné*). Nyilvánvalóan fotót használ, erről így vélekedett egy beszélgetés során: „Persze a fotónak lehet szerepe a festészetben,

körülbelül ugyanannyi, mint az előttünk levő természetnek. Azt se lehet lefesteni, és a fotót se.”⁷⁰ Három különböző egzisztencia bontakozik ki szavai nyomán: a természet, a fotó és a festmény. Abszolút mértékben egyik sem hozható fedésbe a másikkal, a természethez képest a másik kettő approximáció. Két vereség. De *Csernus* szerint a fotó maga is festészetten kívüli valóság, noha a természethez képest másodlagos, és még annak a leképezése is lehetetlen a festészet számára. *Csernus*: „Mennél rosszabb a fotó, annál jobb. Annál több lehetőséget ad számomra a beavatkozáshoz és a hozzáadáshoz.”⁷¹

Itt válik ketté a fotonaturalista, hiperrealista és egyéb, a fotót átértelmezés nélkül a kompozícióba emelő eljárás és a szubjektív, értelmező, átíró magatartás, amely a gótikát, a manierizmust, az expresszionizmust és a többi tudatosan átíró, stilizáló művészettelfogást jellemzi. Magamat ez utóbbi vonulathoz sorolom. Erősen vonaldominanciájú munkáimon a színeknek alárendelt szerepük van. A túl drámai színek agyonvágthatják a vonaldallamot, túlformáláshoz vezetnek: mint két egymás tetejére helyezett munka, külön-külön érnek célba. Ugyanígy a mozgásával jellemzett figura nem bírja el a túlszichologizált arcot. Nem véletlen, hogy a pantomimban, a klasszikus balett tánckarában az arc jellegtelen fehérre van mázolva. A túljellemzett arc árt a dolog generális jellegének, riportage-zsá teheti a képet.

A művészeknek ez a figuramániás vonala ritkán éri el a személyességnek olyan fokát, mint *Rembrandt* vagy *Chardin*, az érzékiségnek (az erotikának) azt a vonzó erejét, mint *Boucher* vagy *Modigliani*. A testbeszélgetők analitikusan viszonyulnak a testhez, ez viszont agyon vágja a test erotikus auráját. Számos munkámnak, mint már említettem, bibliai vagy mitológiai témája van. Ezt jelzik képcímeim: *Ádám és Éva*, *Kiűzetés*, *Ádám és Lillith*, *Káin*, *Jób*, *Sámson*, *Saul*, illetve *Zeusz és Európa*, *Hintakentaur* stb. Jellemző rám is, amit *Arnold Gehlen* a manierizmusról mondott: a stabilitás elvvé emelt hiánya.

Expresszionista elődeim előtt a magyar művészetben már a kerettéma felhasználásával festette *Ferenczy Károly* biblikus képeit: *A Hegyi beszédet*, *a Józsefet eladják testvéreik*, vagy *kedvencem*, az álomszép *Háromkirályok*. A magyar képzőművészet lehet hogy másodlagosságok története, de a művészet nem innováció, nem tudomány, itt az első, ha fontos is, még fontosabb a minőség. Ebben a dolgozatban már egyszer idéztem *Németh Lajos* véleményét, miszerint: „A korstílus

mindenek előtt csupán variációiban, provinciális változataiban, elfajzásaiban –tehát modifikációiban él.”⁷²

Az irodalmi Nobel-díj bizottság bizonyára fölfedezte ugyanezt, hiszen kolumbiai, perui, portugál és magyar író kapott díjat többek között. A centrumok és perifériák egymást megtermékenyítő hatásáról nálam okosabbak (pl. a történész *Wallenstein*) bizonyára többet és árnyaltabbat tudnak írni, a dolgok bonyolult dialektikáját elemezve. Persze, mint ebben az írásban is érintettem, megvan a történelmi oka, hogy a szegény vidéki rokon kisebbségi komplexusával tébláboljunk Európa előszobájában. Érthető, de nem egészen jogos. Abban a kiskunfélegyházi cukrászdában, (ahová szüleim egy kávéra beültek, s egy szimpla mellett hosszan elbeszélgettek), a falon képzőművészeti reprodukciók függtek. Később beazonosítottam két képet, amelyet négy-öt évesen áhítatosan bámultam: az egyik *Ferenczy Károly Kavicsot hajigáló fiúk* (1890), a másik *Glatz Oszkár Birkózó fiúk* című képe volt (1901).

Hatottak rám? Biztosan, ha megjegyeztem őket (bár már felnőtt fejjel *Glatz* művészete például egészen távol áll tőlem). Ösztönös irányultságom azonban más vizekre vitt. A Főiskola vége felé egyszer *Kopasz Tamás* évfolyamtársam nálam járva, a lapjaimat nézegetve azt mondta: „Alajos, te egy német grafikus vagy.”

Ezen akkor én megsértődtem, de mai ésszel azt kell mondanom, hogy Tamás sokat meglátott a törekvéseimből.

Hans Siedlmayer szerint a melankólia és az irónia romantikus attitűdök. Így hát romantikusnak is kell tartsam magamat, de azért egy kicsit olyan romantikusnak, akit egy racionálisabb társ-ego bizonyos távolságból nézeget és véleményez.

Ennél többet magamról írni szemérmelenségnek tartanék, ezért aztán pontot teszek ezen íromány végére.

J E G Y Z E T E K:

1. Y GASSET, José Ortega: *Goya*. Budapest, Helikon, 1983. 95. o.
2. SCHOPPENHAUER, Arthur –idézi: BAUMGART, Fritz: *Renaissance und Kunst des Manierismus*. Köln, Verlag M. Dumont Schauberg, 1963. 199. o. (ford.: Erdei Judit)
3. WÖLFFLIN, Heinrich: -idézi: BAUMGART, Fritz: *Renaissance und Kunst des Manierismus*. Köln, Verlag M. Dumont Schauberg, 1963. 201. o. (ford.: Erdei Judit)
4. WÖLFFLIN, Heinrich: -idézi: BAUMGART, Fritz: *Renaissance und Kunst des Manierismus*. Köln, Verlag M. Dumont Schauberg, 1963. 201. o. (ford.: Erdei Judit)
5. KLANICZAY Tibor: *A manierismus*. Budapest, Gondolat, 1975. 37. o.
- 6-7. ARETINO, Pietro: -idézi: MAROSI Ernő: *Emlék márványból vagy homokkőből*. Budapest, Corvina, 1976. 165. o.
8. FÜLEP Lajos: *Művészet és világnézet*. Budapest, Magvető, 1976. 532. o.
9. HELLER Ágnes: *A reneszánsz ember*. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1971. 65. o.
10. HAUSER Arnold: *A modern művészet és irodalom eredete. A manierismus fejlődése a reneszánsz válsága óta*. Budapest, Gondolat, 1980. 16-17. o.
11. GOMBRICH, E. H.: *A művészet története*. Budapest, Gondolat, 1978. 462. o.
12. BÓDY Gábor: In: *Filmvilág*. 1978/11. sz.
13. NÉMETH Lajos: *Minerva baglya*. Budapest, Magvető, 1973. 144. o.
14. FÜLEP Lajos: *Művészet és világnézet*. Budapest, Magvető, 1976. 322-323. o.
15. FÜLEP Lajos: *Művészet és világnézet*. Budapest, Magvető, 1976. 531. o.
16. FÜLEP Lajos: *Művészet és világnézet*. Budapest, Magvető, 1976. 534. o.
17. DE TOLNAY, Charles: *Michelangelo, Mű és Világkép*. Budapest, Corvina, 1975. 116. o.
18. BEKE László: *Pálya és világkép*. –a fenti Tolnay-mű utószava 369. o.
19. KELÉNYI György: *A manierismus*. Budapest, Corvina, 1995. 27. o.
20. HOCKNEY, David: *Titkos tudás*. Budapest, Officina'96, 2003. 86-89. o.
21. KELÉNYI György: *A manierismus*. Budapest, Corvina, 1995. 14. o.

22. SCHOPPENHAUER, Arthur –idézi: BAUMGART, Fritz: *Renaissance und Kunst des Manierismus*. Köln, Verlag M. Dumont Schauberg, 1963. 199. o. (ford.: Erdei Judit)
23. SEBŐK Zoltán: *Az új művészet fogalomtára*. Budapest, Orpheus, 1996. 86. o.
24. SEBŐK Zoltán: *Az új művészet fogalomtára*. Budapest, Orpheusz, 1996. 87. o.
25. KELÉNYI György: *A manierizmus*. Budapest, Corvina, 1995. 46. o.
26. HAUSER Arnold: *A modern művészet és irodalom eredete. A manierizmus fejlődése a reneszánsz válsága óta*. Budapest, Gondolat, 1980. 201. o.
27. HAUSER Arnold: *A modern művészet és irodalom eredete. A manierizmus fejlődése a reneszánsz válsága óta*. Budapest, Gondolat, 1980. 197. o.
28. HAUSER Arnold: *A modern művészet és irodalom eredete. A manierizmus fejlődése a reneszánsz válsága óta*. Budapest, Gondolat, 1980. 198. o.
29. HAUSER Arnold: *A modern művészet és irodalom eredete. A manierizmus fejlődése a reneszánsz válsága óta*. Budapest, Gondolat, 1980. 198. o.
30. ANTAL Frigyes: *Stílustörténet kortörténet*. Budapest, Corvina, 1979. 243. o.
31. ANTAL Frigyes: *Stílustörténet kortörténet*. Budapest, Corvina, 1979. 191. o.
32. GALAVICS Géza: *Későreneszánsz és korabarokk*. In: *Művészettörténet tudománytörténet*. (főszerk.: Aradi Nóra) Budapest, Akadémiai Kiadó, 1973. 43. o.
33. PILLIOD, Elizabeth: *Pontormo, Bronzino, Allori. A geneology of Florentin Art*. London, Yale University Press, 2001. 152-153. o.
34. RADNÓTI Sándor: *Hamisítás*. Budapest, Magvető, 1975. 139. számú lábjegyzet, 102. o.
35. GEHLEN, Arnold: *Kor-képek*. Budapest, Gondolat, 1987. 274. o.
36. GEHLEN, Arnold: *Kor-képek*. Budapest, Gondolat, 1987. 268. o.
37. HAUSER Arnold: *A modern művészet és irodalom eredete. A manierizmus fejlődése a reneszánsz válsága óta*. Budapest, Gondolat, 1980. 14. o.
38. WORRINGER, Wilhelm: *A gótika formaproblémái*. In: MAROSI Ernő: *Emlék márványból vagy homokkőből*. Budapest, Corvina, 1976. 379. o.
39. WORRINGER, Wilhelm: *A gótika formaproblémái*. In: MAROSI Ernő: *Emlék márványból vagy homokkőből*. Budapest, Corvina, 1976. 380. o.
40. WORRINGER, Wilhelm: *A gótika formaproblémái*. In: MAROSI Ernő: *Emlék márványból vagy homokkőből*. Budapest, Corvina, 1976. 379. o.
41. KOCZOGH Ákos: *Expresszionizmus*. Budapest, Gondolat, 1967. 96. o.

42. FLAM, Jack: *Bevezető a Magyar Vadak katalógushoz*. Budapest, Magyar Nemzeti Galéria Kiadványai, 2006/1., 18. o.
43. SCHIMDT-ROTTLUF, Karl levele Dr. Ernst Beyersdorffhoz. In: *Az expresszionizmus Németországban* katalógus. Budapest, 1980. 163. o.
44. SALZMANN, Siegfried: *Greco és az expresszionizmus*. Fenti katalógus 15. o.
45. MARC, Franz: -idézi SALZMANN, a fenti cikkben. Katalógus 15. o.
46. ORBÁN Dezső levele Dévényi Ivánnak. –idézi BIZZER István, *Magyar Vadak katalógus*. Budapest, Magyar Nemzeti Galéria Kiadványai, 2006/1., 273. o.
47. PERLROTT Csaba Vilmos: -idézi BOROS Judit, *Magyar Vadak katalógus*. Budapest, Magyar Nemzeti Galéria Kiadványai, 2006/1., 243. o.
48. PERLROTT Csaba Vilmos: -idézi BOROS Judit, *Magyar Vadak katalógus*. Budapest, Magyar Nemzeti Galéria Kiadványai, 2006/1., 243. o.
49. *A Nyolcak manifesztuma*. Idézi: KOVALOVSKY Márta: *A modern magyar festészet remekei (1896-2003)*. Budapest, Corvina, 2005. 8. o.
50. KOVÁCS Bernadett: *Nyolcak. (Képek a „Nevető kabinetből”)*. In: *Artmagazin*, 2006/2. sz. 57. o.
51. GOMBRICH, E. H.: *A művészet története*. Budapest, Gondolat, 1978. 462. o.
52. KÜHN, Herbert: -idézi RICHARD, Lionel: *Az expresszionizmus enciklopédiája*. Budapest, Corvina, 1987. 20. o.
53. PANOFSKY, Erwin: *Jelentés a vizuális művészetekben*. Budapest, Gondolat, 1984. 97. o.
54. P. SZŰCS Julianna: *A lepel alatt*. Budapest, Helikon, 2001. 166. o.
55. BAJKAY Éva: *A magyar avantgárd litografált sorozatai az 1920-as években*. In: *A modern magyar litográfia (szerk.:) Miskolc, Miskolci Galéria, 1998. 130. o.*
56. BAJKAY Éva: *A magyar avantgárd litografált sorozatai az 1920-as években*. In: *A modern magyar litográfia (szerk.:) Miskolc, Miskolci Galéria, 1998. 130. o.*
57. KOSZTA József saját magáról In: *Modern magyar festészet (1919-1964)*. Szerk.: KIESELBACH Tamás. Budapest, Kieselbach Galéria és Aukciósház, 2004. 836. o.
58. BERNÁTH Aurél –idézi WEHNER Tibor: *Adatok és adalékok a hatvanas évek művészetéhez*. Wehnert idézi HERNÁDI Miklós: *Artmagazin*, 2006/2. sz. 53. o.
59. BERNÁTH Aurél: *Feljegyzések éjjél körül*. Budapest, Szépirodalmi, 1976. 40. o.
60. BERNÁTH Aurél: *Kisebb világok*. Budapest, Szépirodalmi, 1974.

61. BELLÁK Gábor: A „magyar ugar” *Magyar föld, magyar táj, magyar lélek*. In: *Modern magyar festészet (1919-1964)*. Szerk.: KIESELBACH Tamás. Budapest, Kieselbach Galéria és Aukciósház, 2004. 13. o.
62. BERNÁTH Aurél: *Feljegyzések éjjél körül*. Budapest, Szépirodalmi, 1976. 127. o.
63. BERNÁTH Aurél: *Feljegyzések éjjél körül*. Budapest, Szépirodalmi, 1976. 128. o.
64. P. SZŰCS Julianna: *A lepel alatt*. Budapest, Helikon, 2001. 130. o.
65. KOVALOVSKY Márta: *A modern magyar festészet remekei (1896-2003)*. Budapest, Corvina, 2005. 89. o.
66. NÉMETH Lajos: *A modern magyar művészet*. Budapest, Corvina, 1972. 154. o.
67. SEBŐK Zoltán: *Az új művészet fogalomtára*. Budapest, Orpheusz, 1996. 54. o.
68. STURCZ János: *Janus félúton*. Budapest, Új Művészet Kiadó, 1999. 93. o.
69. RÉNYI András: *A testek világlása*. Budapest, Kijárat, 1999. 171. o.
70. LAJTA Gábor: *Kinek ígértem meg? Beszélgetés Csernus Tiborral*. In: *Csernus Tibor*. Budapest, Helikon, 2000. 155. o.
71. LAJTA Gábor: *Kinek ígértem meg? Beszélgetés Csernus Tiborral*. In: *Csernus Tibor*. Szerk.: VARGA Zsuzsa. Budapest, Helikon, 2000. 155. o.
72. NÉMETH Lajos: *Minerva baglya*. Budapest, Magvető, 1973. 144. o.

BIBLIOGRÁFIA

1. ANTAL Frigyes: *Stílustörténet kortörténet*. Budapest, Corvina, 1979.
2. BAJKAY Éva: *A magyar avantgárd litografált sorozatai az 1920-as években*. In: *A modern magyar litográfia*. Miskolc, Miskolci Galéria, 1998.
3. BAUMGART, Fritz: *Renaissance und Kunst des Manierismus*. Köln, Verlag M. Dumont Schauberg, 1963.
4. BELLÁK Gábor: *A „magyar ugar” Magyar föld, magyar táj, magyar lélek*. In: *Modern magyar festészet (1919-1964)*. Szerk.: KIESELBACH Tamás. Budapest, Kieselbach Galéria és Aukciósház, 2004.
5. BERNÁTH Aurél: *Feljegyzések éjjél körül*. Budapest, Szépirodalmi, 1976.
6. BERNÁTH Aurél: *Kisebb világok*. Budapest, Szépirodalmi, 1974.
7. *Az expresszionizmus Németországban* katalógus. Budapest, 1980.
8. FLAM, Jack: *Bevezető a Magyar Vadak katalógushoz*. Budapest, Magyar Nemzeti Galéria Kiadványai, 2006/1.
9. GALAVICS Géza: *Későreneszánsz és korabarokk*. In: *Művészettörténet tudománytörténet*. (főszerk.: Aradi Nóra) Budapest, Akadémiai Kiadó, 1973.
10. GEHLEN, Arnold: *Kor-képek*. Budapest, Gondolat, 1987.
11. GOMBRICH, E. H.: *A művészet története*. Budapest, Gondolat, 1978.
12. HAUSER Arnold: *A modern művészet és irodalom eredete. A manierizmus fejlődése a reneszánsz válsága óta*. Budapest, Gondolat, 1980.
13. KELÉNYI György: *A manierizmus*. Budapest, Corvina, 1995.
14. KOCZOGH Ákos: *Expresszionizmus*. Budapest, Gondolat, 1967.
15. KOVALOVSKY Márta: *A modern magyar festészet remekei (1896-2003)*. Budapest, Corvina, 2005.

16. KOVÁCS Bernadett: *Nyolcak. (Képek a „Nevető kabinetből”)*. In: *Artmagazin*, 2006/2. sz.
17. *Modern magyar festészet (1919-1964)*. Szerk.: KIESELBACH Tamás. Budapest, Kieselbach Galéria és Aukciósház, 2004.
18. LAJTA Gábor: *Kinek ígértem meg? Beszélgetés Csernus Tiborral*. In: *Csernus Tibor*. Szerk.: VARGA Zsuzsa. Budapest, Helikon, 2000.
19. NÉMETH Lajos: *Minerva baglya*. Budapest, Magvető, 1973.
20. NÉMETH Lajos: *A modern magyar művészet*. Budapest, Corvina, 1972.
21. P. SZŰCS Julianna: *A lepel alatt*. Budapest, Helikon, 2001.
22. PANOFSKY, Erwin: *Jelentés a vizuális művészetekben*. Budapest, Gondolat, 1984.
23. PILLIOD, Elizabeth: *Pontormo, Bronzino, Allori. A geneology of Florentin Art*. London, Yale University Press, 2001.
24. RADNÓTI Sándor: *Hamisítás*. Budapest, Magvető, 1975.
25. RÉNYI András: *A testek világlása*. Budapest, Kijárat, 1999.
26. RICHARD, Lionel: *Az expresszionizmus enciklopédiája*. Budapest, Corvina, 1987.
27. SEBŐK Zoltán: *Az új művészet fogalomtára*. Budapest, Orpheus, 1996.
28. STURCZ János: *Janus félüton*. Budapest, Új Művészet Kiadó, 1999.
29. WORRINGER, Wilhelm: *A gótika formaproblémái*. In: MAROSI Ernő: *Emlék márványból vagy homokkőből*. Budapest, Corvina, 1976.