

KÖNYVBEMUTATÓ

KÖRNER ÉVA: AVANTGÁRD IZMUSOKKAL ÉS IZMUSOK NÉLKÜL

(*Elhangzott 2005. június 23-án az MTA Képtárában, a könyv bemutatóján*)

Kedves Kollégák!

Akik ismerték, azok tudják, akik nem ismerték, azok talán elhiszik: Körner Éva nehéz ember, de rendkívüli személyiség volt. Az emberről mindenkinek megvan a maga története, a személyiség lenyomatát pedig az írásai őrzik. Körner csak akkor írt, ha mondanivalója volt – írásainak ez az első, megszívlelendő tanulsága. Fogalmazásmódja tömör és célratörő, okfejtése logikus, ítéletei határozottak, olykor meghökkentők. Ez a kemény és racionális írásmód azonban bámulatosan érzékletessé válik, ha a számára kedves vagy fontos műveket jeleníti meg. (Gondoljunk pl. Seurat Grand Jatte-jának bemutatására.) Azok közé tartozott, akik úgy művelték az elméleti megalapozottságú művészettörténet-írást, hogy fogékonyak maradtak a művekből kisugárzó érzékenység iránt is. Írásainak ez a második nagy tanulsága.

Fülep Lajos tanítványa volt, akitől mindenekelőtt a művészet és a világnézet összetartozását tanulta meg, vagyis azt, hogy „minden esztétikai forma érdektelen jelentős világszemlélet nélkül”. Erre alapozta egész munkásságát, megteremtve általa azt a kiindulópontot, amelyre egy koherens művészeteszmény épülhet. Ez határozta meg számára a műalkotások helyét, ez formálta a róluk alkotott ítéletét.

Mesteréről írt tanulmányában Körner kifejti, hogy Fülep „teremtette meg a világszemléleti alapon rendszerezett magyar művészettudományt” azáltal, hogy fölállított néhány alapvető kategóriát. Ezek: a nemzeti és az egyetemes, a történelmi relatív és az esztétikai abszolút, az absztrakt és a konkrét fogalompárjai. Fülep az egyik főszereplője Körner merész tudománytörténeti áttekintésének, amely a „Váltások a magyar művészettörténeti irodalom szemléletében: a harmincas évek” címet viseli. Itt azzal a paradox helyzettel kellett megbirkóznia, hogy Fülep ekkor már régóta teljes visszavonultságban élt, művészeti kérdésekbe nem folyt bele. 1923-ban megjelent könyve (*Magyar művészet*), valamint a *Művészet és világnézet* című tanulmánya azonban ekkor kezdett hatni. Azt hiszem, hogy Körnernek ezt az állítását az idő egyre inkább igazolja, hiszen minél többet tudunk meg a kor művészeiről, annál inkább kitűnik, hogy a könyvet mennyien olvasták. Fülep mellett a tanulmány-

nak még két főszereplője van: Kassák Lajos és Kerényi Károly. Mellettük pedig a „futottak még” rovatban ott találjuk a magyar művészettörténet-írás teljes elitjét: Gerevich Tibortól Balogh Jolánon és Pigler Andoron át Péter Andrásig és Genthon Istvánig. Körner nem vitatja munkásságuk szakmai jelentőségét, a topografikus feldolgozó munka, a kis- és nagymonográfiák, az összefoglaló áttekintések fontosságát, de a '30-as éveket a magyar művészettörténet-írás válságának tekinti. Mert miközben a kutatómunka nagymértékben kitágult, minden sarkított művészeti szemlélet elpuhult, a fogalmak devalválódtak. A korszak történetírása kimondottan teóriaellenes. Hogy ebben volt egy becsületes önvédelem a politikai teóriák ellenében, azt Körner nem tagadja. Nem tudja megállni azonban, hogy ne hivatkozzék Fülepre, aki az ilyen típusú munkáról azt mondta, hogy az a tudomásra érdemes dolgok tudomást nem érdemlő feldolgozása. Nekem viszont kötelességem megemlíteni, hogy Éva nagyon is tudta, mi a filológiai aprómunka a forráskutatástól a műtárgy meghatározásig, és ha kellett, művelte is. Beosztottjaitól pedig szigorúan megkövetelte. Körner természetesen kitér Kállaira is, akinek könyvét úgy értelmezi, mint a fülepi elvárások peszszimista befejeződését.

Tanulmányának nagy bravúrja, hogy közös nevezőre hozza benne Fülepet és Kassákot, akik bár kortársak voltak, egymásról nem vettek tudomást. Kimutatja, hogy Kassák teóriája éppen annak a nagy törésnek köszönhette létrejöttét, amely Fülepet visszavonulásra kényszerítette, de mindkettejük elméletében a *társadalom* a művészet domináns tételezője. Ha azonban jobban belegondolunk, rájövünk, hogy az a bizonyos közös nevező nem más, mint maga Körner Éva, mert munkásságában ő egyesítette a fülepi kategóriákat a kassáki elmélettel és gyakorlattal.

A 30-as évek válságából két kitörési kísérletet lát: a szocialista képzőművészek csoportjának a marxista világnézetben alapuló tevékenységét, ami azonban kudarcba fulladt, mégpedig a speciális műforma „meggyőző prezentálásának hiányában” – tehát az esztétikai minőség miatt. A másik figyelemre méltó kísérlet pedig az ún. szentendrei program, amelyet Kerényi Károly „sziget” elméletével hoz kapcsolatba. A tanulmány további ismertetését itt most abbahagyom, mert Szentendréről a későbbiekben lesz még szó, de szeretném felhívni a figyelmet arra, hogy ez az írás annyira érdekes, hogy akár egy önálló konferenciát is megérdemelne.

A kötet első írása Medgyessy Ferencről szól, és csaknem fél évszázada jelent meg. Azóta elkészült a szobrász oeuvre-katalógusa, és megjelent róla legalább négy monográfia. Adatokban, részletekben többet tudunk, de érdemben nem. Körner szempontrendszere, elemzései és jellemzései ma is érvényesek, új megközelítési módokkal senki sem próbálkozott. A könyv zárótanulmánya 1997-ből való, és Veszelszky Béláról szól. A nagyon is földhözkött Medgyessytől a Földön kívüli, a szellemi világegység materiális formába öntésével vívódó Veszelszkyig tejed hát a kötet íve, amely 8 nagy, tematikus egységben 62 írást foglal magába. A nagy tanulmányok mellett ott vannak a sze-

mélyeket és életpályákat bemutató írások, valamint néhány kiállításkritika. Elolvastva Körnernek a 60-as években írt kritikáit az akkor nagy feltűnést keltett csoportos tárlatokról, az az érzésünk, csak azért vállalkozott a feladatra, hogy leírhasa azok nevét, akik nincsenek – mert nem lehetnek – jelen a tárlaton. Kassák, Korniss, Bálint Endre, Anna Margit, Barta Lajos, Jakovits József – mind hiányzott a X. Nemzeti Tárlatról 1965-ben, de nemcsak hiányoztak, a nevüket sem lehetett leírni pozitív összefüggésben. Nem véletlen, hogy ezek az írások vidéki folyóiratokban, elsősorban a *Tiszatáj*-ban jelentek meg, amelynek akkori szerkesztősége toleránsabb volt, mint a fővárosi lapokéi, jóllehet a *Tiszatáj* főszerkesztője ekkor éppen egy korábbi politikai tiszt volt.

Éva minden gesztusával tiltakozni akart a kultúrpolitika ostobasága ellen, és ehhez minden lehetséges eszközt igénybe is vett. A szobrászok közül Jakovitsot becsülte a legtöbbre, akit 1965-ös emigrálása után teljesen negligált a művészeti köztudat. Körner úgy tiltakozott ez ellen, hogy a *Magyar művészet a két világháború között* című kis könyvének német nyelvű kiadásába (1972) belevette Jakovitsot, még két képet is közölt tőle. Ezt csak úgy tehette meg, ha a szobrokat és így az életművet is antedatálta. Művészettörténetész ilyet nem tehet. Ezt ő is tudta, normális körülmények között nem is tette volna, de hát a körülmények nem voltak normálisak. Annál is inkább felmentve érezhette magát, mert ő sosem fogadta el 1945-öt korszakhatárként a magyar művészetben, hanem 1949-et tartotta annak. Így tekintve már nem is tévedett olyan nagyot.

A korszakhatár kérdésével elérkeztünk az egyik nagyon izgalmas, de kellő figyelemre nem méltatott írásához, a *Periodizáció és művészettörténet* címűhöz. A 60-as években nagy periodizációs viták zajlottak minden társadalomtudományi ágban, amelyek alapkérdése a történeti korszakok és a stíluskorszakok viszonya volt, céljuk pedig az, hogy a stílus fogalma, mint nem marxista kategória, visszaszoruljon a tudomány történetében. Körner nem a művészettörténeti, hanem az irodalmi vitán szólt hozzá, mégpedig Kenyeres Zoltán periodizációs vázlatához. Ebben sok más téma mellett felveti, hogy az irodalommal ellentétben, a művészetben 1945 nem korszakhatár. Felveti továbbá, hogy az 1949-es gyökeres fordulat után, amelyet a hatalmi nyomás idézett elő, „nem intervallumot kell-e a magyar művészet folyamatában jelölni”. Írása 1969-ben jelent meg, de azóta sem hozott áttörést. A korszakhatár csak az építészetben változott, Gábor Eszter egyértelműen a fordulat évét jelöli meg a Corvina által 2002-ben kiadott kötetben (*Magyar művészet 1800-tól napjainkig*). Így aztán Körner igazságát minden generációnak újra fel kell fedeznie. Legutóbb éppen Szücs György tette ezt a Műértő 2004. októberi számában.

Körner Derkovitsról írta kandidátusi disszertációját. A monográfia a védésnél korábban, 1968-ban jelent meg, számos részpublikáció után. 1965-ben közölt egy átfogó tanulmányt a *Valóság* című folyóiratban, mely a nagymonográfia tömör és bravúros összefoglalása. Ezt követően is írt Derkovitsról, aki

mindig is a szívügye maradt. Vizsgálódásának középpontjában – elveihez híven – a festő munkásságának történelmi determináltsága áll. Ebből a szempontból értékelte művészetének egyetemes érvényét is, kimutatva, hogy a lokális mű szerves része az egyetemesnek, az elszigeteltségben növekvő művészetek éppoly jelentősek lehetnek, mint a nemzetközi érdeklődésre számot tartók. Fülepét idézi arról, hogy az egyetemes jellegnek nem kritériuma az egyetemes hatás, hanem az *an sich* tartozik a műhöz.

Az 1990-es években új szempontokkal és felhangokkal bővítette a Derkovits-képet. A centenárium alkalmával tartott előadásán hivatkozott két miniszteri programra: Klebelsberg Kunóéire és Hóman Bálintéra, hogy érzékeltesse a festő utolsó éveinek kultúrpolitikai háttérét. Az olvasó joggal döbben meg azon, hogy mi mindent engedtek meg maguknak a miniszterek a képzőművészettel kapcsolatban, amit más esetekben nem mertek volna. Körner azonban nem volna önmaga, ha nem aktualizálná a kérdést, így hát gyorsan tesz egy jól irányzott oldalvágást az éppen regnáló kultúrpolitika irányába is.

Fülep Lajos nyomán ő is úgy gondolta, hogy a legnagyobbakkal kell foglalkozni. Bár Kassákról nem írt monográfiát, Bori Imrével közösen kiadott könyve (*Kassák irodalma és festészete*, 1967) máig irányadó. A Derkovits-könyv után Vajda Lajosról szeretett volna nagy monográfiát írni. Erre azonban nem volt reménye. Két Vajda-monográfiát a magyar könyvkiadás nem engedett volna meg. Az elsőt pedig Mátyás Stefániának kellett írnia, így kívánták ezt Vajda egykori barátai, amit Éva méltányolt is. Ezért a róla szóló nagy tanulmányban, valamint a szentendrei művészetet tárgyaló írásaiban mutatta be koncepcióját.

A szentendrei művészet fogalmát Körner Éva alkotta meg, és ezzel darázs-fészekbe nyúlt. Ma is hallom azoknak a köztisztelőben álló, idős szentendrei mestereknek a felháborodott hangját, akik még személyesen ismerték Vajda Lajost, de csak egy szelíd különcöt láttak benne, és nem művészt. Hogy lehet őt tenni meg a szentendrei művészet letéteményesének, és mellőzni azokat, akik egész életüket a város megörökítésének szentelték.

Körner tanulmányok sorában igyekezett megmagyarázni és megvilágítani álláspontját, elkülöníteni a város szenuális élményéből kiinduló festészetet attól, amit Vajda és Korniss kezdett el 1935-ben, és amely program a szovjet-orosz filmművészetből nyert alapvető ihletet, a lokális vonatkozások csak eszközök voltak és nem célok. Mert valójában kettőjükéről volt szó, és Körner kényszerűségből találta ki ezt a megjelölést. „Bár a szentendrei művészetben belül mindig is határozottan ki akartam emelni Vajda és Korniss 1935 évi fellépését, kezdeményezésükre nem találtam meg a kellő nevet” – írta 1976-ban. (*Szentendre – differenciált egység?*) Annál is inkább nehéz lett volna ezt megtalálnia, mert Körner a nyugat-európai tendenciáktól, így pl. a szürrealizmustól is el akarta különíteni a két festő munkásságát, akik már indulásukkor a valóság teljes problematikájával néztek szembe. Ezt fejtette ki nagy, összefoglaló tanulmányában (*Szentendre és a Kelet-európai avantgarde*), amely-

ben a szentendrei program fő vonásainak a keleti orientációt, valamint az esztétikai és a politikai, világnézeti tájékozódás egységét jelöli meg. Ezzel elérkeztünk munkássága lényegi fogalompárjához: a keleti és a nyugati művészethez. Míg Vajdát a keleti művészethez kapcsolja, a Korniss művészetében meglévő „rafinált esztétizis” a francia festőkével rokon.

A kötethez Pernecky Géza írt kitűnő bevezető tanulmányt, amelyben többek között azt a kérdést is felteszi, hogy az 50-es és a 60-as évek elzártságában vajon honnan lehettek Körnernek olyan átfogó ismeretei a modern művészet eseménytörténetéről és belső igazságairól (ez Pernecky szava). Ez is egy olyan kérdés, amire már sosem kapunk választ. Kiegészítésként azt tehetem hozzá, hogy Körner írta a négykötetes *Művészeti Lexikon* modern művészeti címszavainak nagy részét, valamint a kortárs áramlatokat és azok fő szereplőit (a hatvanas évekről van szó). Ezekről a művészekről a két főszerkesztőnek (Genthon Istvánnak és Zádor Annának) akkor fogalmuk sem volt, de bizonyos esetekben még a lexikon szuperlektorának, Németh Lajosnak sem. Kár, hogy a több folyóméternyi kézirat ma már nincs meg, és így elvesztek Németh Lajos lapszéli jegyzetei, amelyek a maguk úgynevezett „bizalmas” stílusában, akár tudománytörténeti adalékok is lehetnének. Így csak a harmadik kötetben szereplő fiktív művész címszava, mely valójában egy Körner-parafrázis, őrzi ennek a nagyon baráti, de mindig csipkelődő munkakapcsolatnak a nyomát.

Nem véletlenül emeltem ki Pernecky szavát a belső igazságról. Mert nem az az igazán meglepő, hogy Éva tárgyyszerűen mi mindent tudott, hiszen folyóiratok ekkor már érkeztek az országba, hanem az, hogy milyen minőségérzékkel válogatott, és hogy milyen tömören és maradandó érvénnyel jellemezte egy-egy művészt.

A 60-as években pályára lépő művészettörténész generáció végtelenül sokat tanult Körner Évától. Ma már nehéz felfogni, hogy miért volt olyan hatása annak a másfél ívnyi kis könyvnek, amelyet a két világháború közötti magyar művészetről írt. Mércét adott és értékeket jelölt meg egy olyan világban, amely a fordított értékrenden alapult. Tanulmánya a nyugati művészet új jelenségeiről 1960-ban jelent meg, és az első híradás volt a második világháború utáni új irányzatokról, amelyek az 1958-as biennálén arattak sikert: a tasizmusról, a kalligrafikus iskoláról és az objekt-művészetről – Pollocktól Hartungon és Soulages-on át Chillidáig és Alberto Burriig. Úgy olvastuk, mint egy tankönyvet.

Ha tehetné, továbbra is járt a biennálékra és a dokumentákra, esetenként írt is róluk, de érdeklődése a 60-as évek végétől Kelet felé fordult. A nyugati művészetből azokra az irányzatokra figyelt, amelyek a baloldali diákmozgalmakhoz kapcsolódva társadalmi, politikai kérdésekre reagáltak. 1981-ben írt is egy elemző tanulmányt az antiművészetről, székhelyét azonban Keletre tette át. Ezt kis túlzással akár szó szerint is vehetjük. 69-től rendszeresen járt Moszkvába, amelynek underground világában otthon érezte magát. Az

utakat a Képzőművész Szövetség művészcsere programja biztosította, és Évának akkora tekintélye volt, hogy maga választhatta meg útitársait. A hivatalos napi program után este, titokban – bár úgy vélem, hogy a KGB előtt semmi sem volt titok – extatikus lendülettel járta a havas utcákat, a pince- és padlasműtermeket és az egykori nagypolgári lakásokból kialakított többszörös társbérleteket. Jankilevszkij, Kabakov, Bulatov, Vasziljev, Steinberg, Rabin, Infante és társaik műveiben megtalálta azt a művészetet, amely úgy gyökerezett a nagy orosz hagyományban – Gogoltól Malevicsig –, hogy érzékenyen benne élt a szovjet valóság mindennapjaiban. A groteszknak és a tragikusnak olyan egyedi szimbiózist teremtette meg, amely csak itt és ekkor jöhetett létre. Körner ismert mindent és mindenkit, kiváló érzéssel igazodott el az emberek és a művek dzsungelében. Úgy tudom, hogy ezt nem írta meg. Nagy kár. Nem hiszem, hogy volt még valaki, aki ennyire értette és átélte volna ezt a művészetet, amelynek egy csapásra vége szakadt a 80-as évek végén. Ahogy fellazult a rendszer és betört a nyugati műkereskedelem, ez a művészet megszűnt. Képviselői szétszéledtek a világban, a Körner-féle művészetszmény utolsó bástyája elesett.

Annál többet írt a klasszikus szovjet-orosz avantgarde-ról. 1970-es nagy tanulmánya „Az orosz avantgarde művészet a szovjet gyűjteményekben és kiállításokon” – banális címe ellenére – olyan alapmű, amely nemcsak tárgyi ismereteket, hanem szemléletmódot adott, sarokpontokat a művek megértéséhez. Leszögezi, hogy az orosz művészetet megérteni csak Oroszországban lehet, mert minden nemzetközi kapcsolat ellenére lokális művészet, amely mélyen benne él a nemzeti múltban, a népművészeti és ikonfestészeti hagyományban. Az individuális vagy általános emberi kérdésekkel foglalkozó nyugati művészettel szemben ez a művészet kollektív érdekű. Ebben a tanulmányban már formálódik Körner avantgarde-értelmezése, amennyiben szembeállítja egymással az anyagi-szenzuális, illetve az idealista transzcendens alapú művészetet, Tatlint és Malevicset.

A kötet szerkesztői jó érzéssel választották ki azt az idézetet, amelyet a borító hátoldalán olvashatunk. Körner ebben az avantgarde fogalmáról beszél, a saját értelmezéséről. Szerinte az avantgarde kötött történelmi kategória, tartalma a formai és a világnézeti újítás együttese, mégpedig a teljes emberi közösségre vonatkoztatva. Nem tartja avantgarde-nak Malevicset, aki a tárgyi világtól elszakadva a tiszta érzet birodalmát építette ki, annak tartja viszont Tatlint, aki a művészet által egy új jövőképet akart kivetíteni. Nem vagyok az avantgarde szakértője, nem tudom, hogy Körner felfogása hogyan illeszkedik bele a nemzetközi kontextusba, de az tény, hogy ez az értelmezés az ő számára adekvát és jól használható volt. Joggal mondhatjuk, hogy fő témája az avantgarde, azon belül is az orosz művészet volt. Arra törekedett, hogy vagy önálló írásban, vagy legalább néhány bekezdésben minden műfajra kitérjen (film, fotó, plakát, színház stb.). Különösen érdekes Han Annával közösen írt tanulmánya, amelyben az orosz irodalom és a művészet, a verbális és

a képi nyelvújítás párhuzamát mutatja be. A tanulmány Kernstok Károly „Lovasok a vízparton” című képéből kiindulva a magyar és az orosz avantgarde-ot veti össze. Az írás első része olyan, mint egy hommage, tiszteletadás az 1910-es évek magyar progressziójának, annak a szellemi mozgalomnak, amelynek Fülep közvetítésével, ő maga is örököse volt.

Jól tudta persze, hogy az általa képviselt avantgarde ingoványos talajon jár, a világmegváltó, utópikus jövőképek gyorsan fordulnak át az ellentétükbe. Ez a művészet nagyon is kényes egyensúlyi helyzetben volt. Éppen ezért jó érzékkel tapintja ki azokat a pontokat, ahol az eszme dogmává, a szociális elkötelezettség szocialista demagógiává válik.

Természetes, hogy sokat foglalkozott a magyar avantgarde-dal, ezek az írásai közismertek. Így most csak a *Kállai Ernő konstruktivizmus-konceptiója 1921–1925* című nagyszerű tanulmányára (1993) hívnám fel a figyelmet, amelyben árnyalja és kiegészíti a korábbi tudománytörténeti áttekintését is.

Körner jó barátságban volt művészekkel, mindenekelőtt Kondor Bélával, Schaár Erzsébettel és az IPARTERV-generáció számos tagjával. Az utóbbiak közül Pauer Gyuláról több tanulmányt is írt. A pszudót, mint a manipulált létezés modellértékű bemutatását, az új magyar művészet egyik legfőbb teljesítményének tartotta, áttekintő írásaiban is mindig kiemelten elemezte. A kortárs művészetben is a társadalmi helyzetképet felmutató, annak bornírt hazugságait leleplező művekre és jelenségekre volt fogékony. Ezért írta meg összefoglaló tanulmányát a magyar koncept arttról: *Az abszurd mint konceptió* címmel. Kimutatja a nyugati koncept arttal közös vonásokat (Duchamp, Wittgenstein, a ready made, a minimal art hatásait), és kiemeli a speciális, a keleti valóság által determinált különbségeket. A magyar koncept art összegzésének Erdély Miklós Marly-téziseit tartja.

1991-ben a „Hatvanas évek kiállítása” kapcsán háromrészes, nagy tanulmányban foglalta össze véleményét az évtized magyar művészetéről, a kiállításról és annak katalógusáról. Bár ennek a bírálóknak mind Beke László, mind én szenvedő alanyai voltunk, az iránta érzett nagyrabecsülésünk mit sem változott.

Utoljára tíz évvel ezelőtt voltam nála, Jakovits József leveleit adta át másolásra és közlésre. Rezignált volt és keserű, de tervezett görögországi útjáról lelkesen beszélt. Ezután már csak futólag találkoztunk. Talán két éve annak, hogy egy adatot keresve elővettem a Derkovits-könyvet. Beleolvastam, és nem tudtam abbahagyni. Arra gondoltam, felhívom telefonon, és megmondom neki, hogy még most, ennyi évtized után is milyen jó és időtálló a könyv. Ahogy az lenni szokott, húztam-halasztottam a telefonálást, amíg már nem volt kit hívni. Sosem bocsátom meg magamnak, mert a gesztusokat addig kell megtenni, amíg ezek a rendkívüli emberek köztünk vannak.

Kedves kollégák, ezzel én be is fejeztem a kötet ismertetését, de nem szeretném ilyen rossz hangulatban zárni. Ezért meglehetősen logikátlanul, de érzelmileg talán indokoltan, idéznék néhány sort Körner Évától, amelyeket

Gross Arnold egyik grafikájáról írt: „egy csodás napig a természet szépsége májusfává változik, bámulatos színjátékot rendez, mindenki álmát valóra váltja. Mindenki az történik, amit szeretne, és mindenki megkapja azt, amit szeretne. Minden és mindenki súlytalan és lebegő, mesés szimbiózisban élnek tündérek, katonák és madarak, s a festő kecskével és angyalokkal körülvéve boldog tagja e birodalomnak.” Higgyünk hát abban, hogy Éva is megérkezett ebbe a súlytalan és lebegő birodalomba, ahol tovább folytatja kemény vitáit a számára kedves emberekkel: Németh Lajossal, Frank Jánossal, Schaár Erzsébettel és meghitt beszélgetéseit Lajta Edittel.

Nagy Ildikó