

Hornyik Sándor

A szürnaturalista kísérlet

Csernus Tibor és a szocialista realizmus¹

A szürnaturalista kísérletnek, amely egyrészt a festészetben, másrészt a művészetkritikában zajlott az 1950-es évek végén és az 1960-as évek elején, mára nem sok nyoma maradt. Úgy is lehetne mondani, hogy ekként kudarcot vallott, ám a művészettörténetnek mégis része lett, bár elképzelhető, hogy nem a megfelelő rubrikát kapta.² Talán jobban mutatna, többet mondana magáról és koráról, ha nem a *pop art* előképét, vagy az „avantgárd” sokadik megnyilvánulását látná benne a művészettörténész szakma, hanem a szocialista realizmus és a hivatalos kultúrpolitika háttére előtt fejthetné ki nem kevésbé bomlasztó hatását. A szürnaturalista kísérlet újrascenírozásának így nem elsősorban a figuratív festészet berkein belül van értelme – bár ha az új lipcsei iskolát és a legújabb orosz figurális festészetet nézzük, talán ott is –, hanem inkább a kultúra vizuális és textuális jelenségeit egyaránt vizsgáló művészettörténetben. Már csak azért is, mert maguk a művészek már a hatvanas évek közepén elfordultak attól, amit a kritika akkoriban „szür-naturalizmusnak” nevezett – némiképp pejoratívan. Ilyen irányú kísérleteit Csernus Tibor, Lakner László, Gyémánt László, Szabó Ákos, Altorjai Sándor, Korga György és Kóka Ferenc a hatvanas évek folyamán jórészt feladta – ha eltérő okokból is. E tanulmány nem vizsgálja az egyéni „kudarcok” közötti differenciákat, hanem az irányzat vezéralakjának tartott Csernus három művén keresztül vázolja fel a kísérlet jelentőségét, amely vázlat a *Saint-Tropez* és a *Nádas* elemzésében csúcsosodik majd ki.

A szürnaturalizmus a szó szoros és szigorú értelmében elsődlegesen a műkritika és a művészettörténet kísérletének, mi több, kísértetének tekinthető, amely azóta sem lelt igazán nyugalomra. Talán azért sem, mert nem találta meg helyét a hatvanas évek első felének stíluskritikai alapon megírt történeteiben – erre utal amúgy, hogy egy ideig mágikus realizmusként is „futott”.³ Másrészt azért, mert az értelmezők valamiképp mindmáig kerülik azt, hogy egy lapon említsék Csernus és Lakner bravúros és ötletes festészetét egyes követők giccsbe hajló naturalizmusával. Pedig a közös lap adott, és az egyes mikrotörténetek éppen arra várnak, hogy szétszálazzák őket, és kikerülhessenek a politika- és a stílustörténet diktatúrájának kizárólagos fennhatósága alól. A „diktatúra” fennállásának kritikája azonban nem feltétlenül jelenti a dikta-

Hornyik Sándor PhD, tudományos főmunkatárs, MTA Művészettörténeti Kutatóintézet; kutatási területe: a huszadik századi avantgárd és neoavantgárd művészet, a művészettörténet historiográfiája, a vizuális kultúra elméletei. E-mail címe: hornyik@arthist.mta.hu

Sándor Hornyik, Ph.D. Research fellow at the Research Institute for Art History of the Hungarian Academy of Sciences; fields of research include: avant-garde and neo-avant-garde art of the twentieth century, historiography of art history, theories of visual culture. E-mail: hornyik@arthist.mta.hu

¹ E tanulmány egy nagyobb kutatási projekt első eleme, egyfajta problémafelvető esszé, így számos fogalom és jelenség alaposabb tárgyalására nem lesz mód. Ezek közé tartozik a „szocialista realizmus” is, valamint a kultúrpolitikai összefüggésrendszer olyan elemeinek alaposabb tárgyalása, mint Aradi Nóra, Németh Lajos vagy Bernáth Aurél „kapcsolati tőkéje”.
² És nemcsak a magyarnak, hanem a „nemzetközinek” is: PIOTROWSKI (2009), 160–161.

³ SZABADI (1966).

túra nézőpontjának teljes elvetését. Csernus műveit például érdemes és tanácsos is formalista nézőpontból elemezni, miközben úgy gondolom, hogy a jelentés feltárása során hasznosak lehetnek a „posztformalista” kritika szempontjai is, amelyek a „mögöttes” és „kontextuális” tartalmakra (is) fókuszálnak, és igyekeznek a jelenségeket genealógiai elemzésnek alávetni.⁴

A szürnaturalizmus genealógiája mindenekelőtt Pernecky Géza 1966-os írásához vezet.⁵ Ő beszélt először nyíltan a „Csernus-körőről”, illetve Csernus „tanítványairól”, akik Lakner László visszaemlékezése szerint az ötvenes évek végétől kezdve jártak fel Csernus Tibor és Sylvester Katalin lakására szakmai beszélgetésekre.⁶ A kifejezést azonban nem Pernecky találta ki: vélhetően Oelmacher Anna használta először nyomtatásban, aki akkoriban a Magyar Nemzeti Galéria grafikai osztályának vezetőjeként meglehetősen befolyásos művésznek és ítéshozóként számított.⁷ Oelmacher ráadásul nem is Csernus, hanem Korga György kiállítása kapcsán alkalmazta, akinek katalógusához az a Németh Lajos írt előszót, aki korábban a „mestert”, Csernust is nagyon támogatta, több helyen, több ízben is. Korga a magas művészet szempontjából ma már talán mellékfigurának tűnik, de a szürnaturalizmus karrierje szempontjából nem az, hiszen a Csernus-körből ő kapott először önálló kiállítási lehetőséget, nem pedig a nála tehetségesebbnek tartott Csernus, vagy a szintén „problematikus” Lakner. Az sem érdektelen, hogy talán Korga folytatta a legtovább a szürnaturalista praxist, és sikeres is lett vele – mint sci-fi illusztrátor. Miközben a már szinte világhírű (erről később) Csernusnak nem rendeztek itthon egyéni tárlatot, addig tanítványa jóval didaktikusabb, antifasiszta és antikapitalista tematikájú képeivel kiállíthatott a Mednyánszkyteremben, sőt még a *Művészet*-be is bekerülhetett, ahol Szabadi Judit írt róla elismerő hangon.⁸ Oelmacher Anna viszont a súlyos stíluselhajlást, a készen kapott formanyelvet kárhóztatta Korga kiállítása kapcsán a *Magyar Nemzet*-ben. Vajon mi lehetett akkor az úgynevezett hivatalos álláspont? Vagy ilyen talán nem is volt Csernus és Korga esetében? Talán ilyen részletkérdésben az egyéni mozgástér és a politikai „frakciók” közötti szembenállás érvényesült, nem pedig a nagypolitika?⁹ Egy biztos, a hatvanas évek elejének kádári konszolidációja támogatta a vitákat, a „tűrt” művészet ugyanis jó alapot adott az ideológiai, művészetpolitikai és esztétikai kérdések tisztázásához.¹⁰ A frontvonal egyik oldalán – Korga esetében – Németh Lajos, Lánicz Sándor és Szabadi Judit, a másikon pedig Oelmacher Anna és Aradi Nóra állt, miközben valahol mindenki valamilyen „hivatalos” álláspontot képviselt, hiszen ami nem ilyen volt, az a cenzúrának köszönhetően meg sem jelenhetett volna a „párt lapjaiban”.¹¹

A Tanítvány

A „politikai” helyzetet csak tovább bonyolítja, hogy az egyik legfontosabb „társutas” művész, Bernáth Aurél is egy „hivatalos” álláspontot képviselt Csernus Tibor kapcsán egészen addig, amíg tanítványából nem lett „szür-naturalista”. De mit is jelenthetett Bernáth első számú tanítványának lenni az ötvenes években? Bernáth a „felszabadulás” után lett főiskolai tanár, és pozícióját megőrizte a Rákosi-korszakban, Nagy Imre kormánya alatt, sőt a kádári konszolidáció idején is, amelyben része lehetett annak is,

⁴ A „posztformalista” kritika működésére kiváló példa Yves-Alain Bois és Rosalind Krauss munkássága, akik a greenbergi „formalista” kritikát a posztstrukturalista eszmétörténet talaján művelték.

Lásd BOIS (1990); KRAUSS (1993).

⁵ PERNECKY (1966).

⁶ SZENTESI (1991).

⁷ OELMACHER (1964).

⁸ SZABADI (1964).

⁹ Lásd erről bővebben KALMÁR (1998).

¹⁰ Vö. PATAKI (1991).

¹¹ Lásd még LÁNCZ (1964).

hogy Kádár legfontosabb kulturális tanácsadójával, Aczél Györggyel is jó kapcsolatokat ápolt. Csernus Bernáth legjobb tanítványaként már jóval Aczél „regnálása” előtt, 1952-ben, huszonöt évesen, végzős festőként Munkácsy-díjat kapott az *Orlai Petrics festi Petőfit* című képéért, majd 1955-től a négy nyertes festő egyikeként az elsők között lett Derkovits-ösztöndíjas. 1952-es diplomázása után Bernáth maga mellé vette „tanársegédnek” is, aki ha nem tartott is órákat, de részt vett Bernáth akkori freskó megbízásainak kivitelezésében, és a mester beajánlotta a Szépirodalmi Könyvkiadóhoz is. Budapesten 1953 után amúgy eléggé zűrzavaros politikai időszak vette kezdetét Sztálin halálával és Rákosi menesztésével, a személyi kultusz szempontjainak enyhülésével, és új, vagy inkább megújulni próbáló kultúrpolitikával, amely igazán csak az 1956 utáni kádári konszolidáció alatt szökkent szárba, mivel 1958-tól a Politikai Bizottság és a Központi Bizottság határozatai alapján már működésbe lépett Aczél György szellemi irányításával (aki ekkor még csak miniszterhelyettes) a „három T” kultúrpolitikája.¹² Csernus pályakezdekésekor viszont a politikát még sokkal inkább a belső hatalmi harcok (az 1953-ban miniszterelnökké kinevezett Nagy Imre menesztése 1955-ben, Rákosiék visszatérése a hatalomba) izgatták, mintsem a kommunizmus képzőművészeti reprezentációja. Talán ennek a figyelemhiánynak, illetve 1956 sokkjának tulajdonítható a legendás, 1957-es Tavaszi Tárlat megrendezése is, amelynek egyik, Bernáth által elnökölt zsűrijébe Csernus is bekerülhetett.

Ebben a köztes időszakban, nagyjából 1953 és 1958 (a Nagy Imre-per) között keletkezett Csernus egyik legsikeresebb képe is, a *Három lektor*, amely az egyik modell visszaemlékezése szerint legalább egy évig készült.¹³ A jól sikerült 1953-as *Juhász Ferenc*-portré után ugyanis Csernus immár új barátait, a Szépirodalmi Könyvkiadó szerkesztőit kérte meg, hogy üljenek neki modellt egy hármast portréhoz. Domokos Mátyás, Vajda Miklós és Réz Pál ennek örömmel eleget is tett. Több mint egy éven át figyelték a műteremben a modell pozíciójából a kép készülését, sőt Domokos később még a híres mű utóéletét is áttekintette idézett, remek esszéjében. Tőle tudjuk, hogy a képet még maga Rákosi elvtárs is alaposabban szemrevételezte a Politikai Bizottság egyik 1955-ös ülésén. Farkas Mihály ugyanis a Bizottság elé tárta Csernus képét egy másik festménnyel együtt, amelyet kizsűriztek az országos tárlatról. E ritka esemény apropója az lehetett, hogy a kizsűrizett kép nemes témát, partizánokat ábrázolt, amint kirobbantanak egy fasiszta bunkert, Csernus viszont egy dekadens kávéházi jelenetet örökített meg. A képet és Csernust már ekkor Németh Lajos védte meg, aki az idő tájt a párt művelődési osztályának képzőművészeti előadója volt. Németh fő indoka egész egyszerűen – és meglepő módon – a minőség volt. Ez a minőség jelentette a beugrót a Szépirodalmi Könyvkiadóba is, valamint talán az is, hogy Csernus jó barátja, Juhász Ferenc – aki szintén igen fiatalon részesült igen magas állami kitüntetésben (ezüst fokozatú Kossuth-díj, 1951-ben, huszonhárom évesen) – itt dolgozott szerkesztőként.

Csernus emlékei szerint a „Szépirodalmin” és a Szépirodalmi szerkesztőin keresztül került be egyfajta igényes „high life”-ba, vagy ahogy ők hívták, nem kevés íróniával, „higlic”-be, amely a „magas” kávéházi kultúrát jelentette, ami a kultúrpolitika felől persze a kispolgári dekadencia melegágya volt. Csernus közeli barátain, Juhász

¹² Vö. Az MSZMP művelődéspolitikájának irányelvei, 1958. július 25. MOL. M-KS 288. és A Politikai Bizottság 1958. november 25-i határozata a művészeti szövetségek helyreállításáról és a művészek közötti ideológiai és politikai munka egyes kérdéseiről. Részletek: <http://gervaiandras.hu/koenyvekm/a-tanuk/25-a-mveszeti-szoevetsegek-ujraalakitasa.html>, letöltve 2011. szeptember 30.

¹³ Domokos (2006).

Ferencen és Nagy Lászlón kívül olyan élő legendák jártak a valaha volt New Yorkba, mint Déry Tibor, Mándy Iván, Vas István és Ottlik Géza. Csernus így az „életképpel” talán nem is annyira a három lektort, mint inkább a New Yorkból lett Hungáriát akarta



1. Csernus Tibor: Három lektor, 1955

megfesteni, és ennek során igen komoly művészettörténeti előképek is lebegtek a szem előtt – példának okáért nem kisebb név, mint Édouard Manet, és az ő legendás kávéházi képei. Vagyis Csernus nem csak a New Yorktól a Hungáriáig, hanem a Manet-től Bernáthon át Csernusig vezető utat is meg akarta festeni, ily módon festői kísérletet téve a tradíciók újraértelmezésére, a hagyomány modernizálására. Ugyanazt akarta tenni Manet-val, mint amit Manet tett Velázquezszel.¹⁴ Mindehhez az alapot persze Bernáth „iskolája” jelentette, vagyis egy nem absztrakt, figuratív festészet, amely mégsem pusztán illusztratív szocialista realizmus, hanem inkább valamiféle panteisztikus naturalizmus, amelyet az új szocialista érában „kispolgári naturalizmusnak” minősítettek – miközben azért a ködös, (Vajda Lajos kifejezésével) „békanyálás” esztétika nem is állt olyan távol a vidék földhözragadt, vallásos világképétől; másrészt pedig kellő távolságot tartott attól a hétköznapi, jelenkori valóságtól, amelynek megjele-

¹⁴ ABLONCZY (2008).

nítése igen problematikus volt még a későbbi Kádár-korban is. Csernus ebbe az el-
kent, nem e világi festészetbe akarta belevinni újra a valóságot, a kávéház nagyon is
kézzelfogható, valamint a manet-i realizmus nagyon is elvont festői valóságát úgy,
hogy a szeme előtt a nagy mesterek (Degas, Cézanne), a posztimpreszionista „lát-
ványfestészet” példája lebegett.¹⁵

Csernus célja tehát az igazi kultúra, a „szabad”, „felvilágosult” kávéházi kultúra
megfestése lett egy ahhoz illő, azt festőileg kifejező stílussal, az akkoriban általa igen
nagyra becsült Manet (*Reggeli a műteremben, A Folies-Bergère bárja*) realizmusával.¹⁶
Manet *Születésnapja*, a Csernus egyik visszaemlékezésében fel is idézett képi minta
talán a *Reggeli a műteremben* lehetett, az asztal előtt álló fiatalemberrel, és a „fél-
bevágott”, füstöt fújó, kalapos úrral. Csernus kávéházi életképén szintén három alak
látható, mint a *Születésnapon*, a „tükrök”, a tükröződő üvegfelületek viszont a *Fo-
lies-Bergère*-re emlékeztetnek, melyet nyilván szintén jól ismert a festő. A téma pedig
így a műterem és a bár kontaminációja lesz, annak egyfajta szocialista realista ver-
ziója, a „három lektorral” és magával a Hungária kávéházzal, amely a festő számára
egyfajta szellemi stúdióként is szolgálhatott. Innen nézve viszont nem annyira, vagy
nem kifejezetten a három lektor elidegenedett figurája a hangsúlyos, melyek elren-
dezése – legalábbis György Péter értelmezése¹⁷ szerint – azt sugallja, hogy mit is je-
lentett a hallgatás és a kiszolgáltatottság korszakában értelmiséginek lenni. Hanem
inkább az értelmiségi lét látszólagos melankóliája mögött és „előtt” a tükrök és a tük-
röződések (múlt és jelen, hagyomány és modernség, magánszféra és köztér, szellem
és anyag) játéka határozza meg a kép vizualitását az ablakokkal, a vizeskancsóval,
a nekitámasztott újsággal, és persze a kókadt vörös tulipánnal, amelyben sokan már
akkor a szigorú rákosista, kommunista ideológia temetését látták.¹⁸ Egyszóval a téma
maga a festészet, és annak egy lehetséges autonóm, „kulturált” formája 1954–1955-
ben, a szocialista realizmus delelőjén.

¹⁵ BERNÁTH (1962).

¹⁶ Vö. BEKE (2000), 166.

¹⁷ GYÖRGY (1989).

¹⁸ Uo.

Az új Riviéra

Vajon mit is jelenthetett sikeres festőként kiállítani a *Saint-Tropez* című, nagyméretű
festményt a legnagyobb volumenű hazai kiállításon (VII. Magyar Képzőművészeti
Kiállítás), 1959-ben? Mi lehetett a képpel Csernus célja? Mert bizonyára volt, hiszen
a *Három lektor* sem szimpla életképnek készült, és Csernus lassan festett, keveset dol-
gozott, azt is igen megfontoltan. Talán egy új *Riviéra* lebegett lelki szemei előtt? Ber-
náth 1927-es *Riviérája* az expresszionista kaland utáni „új”, „igazi” Bernáth első jelen-
tős festménye; ez az a mű – nota bene egy posztexpresszionista festmény –, amelytől
maga Bernáth is számította művészi pályája kezdetét. A *Saint-Tropez* Csernus addigi
legnagyobb – két és fél méter széles – festménye, amely egy kikötőt ábrázol, az elő-
térben a Riviéra forgatagával, és egy szakállas, portrészzerű alakkal, valamint egy nem
kevésbé titokzatos fekete kutyaival.¹⁹ A háttérben egy hatalmas második világhábo-
rús cirkáló tölti be a képteret, valamiféle technicizált mementó, amely elemeli a mű-
vet a posztimpreszionista tájképtől, sőt a szürrealizmustól is, melyhez technikája
alapján kötni szokták.²⁰

¹⁹ A Bernáth *Riviérája* felé mutató asszociációkat erősítheti a kép bal oldalán magasodó hatalmas szikla is, valamint az ég kéksége.

²⁰ A kép felső részén látható egy furcsa, szárnyas repülő szerkezet is, amelybe akár még egy *homage* a Kondor Béla is belelátható, de éppígy utalhat a közös „mintára”, Leonardo da Vincire, illetve Ikarosz mitológiai történetére.

A *Saint-Tropez* sztorija ugyanis többnyire életrajzi, vagyis Hantai Simon és Max Ernst sztorija 1957-ből. A történet szerint Juhász Ferenc ajánlotta Cernusnak, hogy ha már arra jár, látogassa meg Párizsban földijét, a szintén biai Hantai Simont, aki aztán megmutatta neki, hogy éppen a Max Ernst-féle szürrealista technikákkal kísérletezik: tubusból nyomja a festéket a vászonra, és azt ott valamilyen késsel vagy fémdarabbal húzza el, ami szép, márványos festői felületet eredményez. Vagyis Párizsból érkezik Cernushoz és értelmezőihez a *frottage*, a *grattage* és a *décalcomania*, a dörzsölés, a kaparás és a cuppantás mindenféle anyagokkal és struktúrákkal. Tehát Ernst és Hantai a fókuszban – miközben ez inkább csak a technikai oldal, pontosabban a technika modernizálása ahhoz, hogy újra aktualizálni lehessen a modernizmus klasszikus és továbbra is érvényes, „festői” problémáit. Itt sem szabad elfelejteni ugyanis, hogy Cernus továbbra is Bernáth, de még inkább Degas és Manet felől „jön”. A *Saint-Tropez* mögött így nem annyira Ernst, vagyis egy szürrealista áll, hanem inkább Manet, vagyis egy realista, még pontosabban – ahogy kortársa, Charles Baudelaire mondta – a „modern élet festője”, aki maga is festett egy lenyűgöző árbocerdőt a bordeaux-i kikötőről. És ebben a nem annyira avantgárd, mint inkább modern genealógiában ugyanolyan fontos – legalábbis Cernus felől nézve – a „festő”, mint a „modern”.

Manet modernségének művészettörténeti konstrukciója amúgy meglepő módon és jellegzetesen „szocialista”, nehezen szakad el ugyanis a tartalom és a forma ket-tősétől. Ezt mutatja T. J. Clark és Michael Fried „vitája” is.²¹ Ebben Clark képviselte a tartalmat, a „marxista” reflexiót, amely szerint a művészet története mindenekelőtt társadalomtörténet. Fried jórészt ezzel az értelmezéssel és a kapitalista, piaci ideológiával szemben – Clement Greenberg nyomán – a modernizmust a formában kereste, a festészet autonómiájában.²² Ezért is lett nála – éppúgy, mint Greenbergnél – Manet az első modern festő, aki bizonyos értelemben szakított a hagyománnyal és annak „másolásával”. Ami persze – legalábbis Cernus nézőpontjából – furcsa, hiszen Manet Velázquez és Goyát modernizálta, de Greenberg és Fried szerint mégis nála uralkodott el először a festői felület esztétikája az ábrázolt tartalom politikája fölött, és vált a festészet témájává a festészet maga. Clark ezt nem vonja kétségbe, mégis úgy gondolja, hogy minden formai újításán túl Manet – a többi intranszigenz, közkeletűben, és némiképp félrevezetően, impresszionista festővel egyetemben – a burzsoázia és a kapitalizmus prominens festője volt, aki az új osztály új, polgári világképét vitte vászonra. Ez persze Cernust nem igazán érdekelte, ő nem „nyugati” szűrőn át látta Manet-t, inkább a szocialista realizmus problematikájából keresett rajta keresztül kitérési lehetőséget; a zsdanovi „fából vaskarikát” úgy fogalmazta meg, hogy „feszünk természet után, úgy, ahogy látjuk, de a kép témája olyan legyen, mint amilyen lesz majd húsz év múlva a Szovjetunió”.²³ És itt igazán a „de” a hangsúlyos. Cernus számára ugyanis nem az absztrakció és a figurativitás feszültsége volt fontos, hanem vérbeli realista festőhöz illően az idea és a matéria viszonya.²⁴ Az *Újpesti rakpart* 1956-ban már erről szólt, és aztán jött csak a festék maratásának és kaparásának szürrealista megerősítése Hantai és Ernst által, ami kiváló eszközt kínált egyrészt az irreálisá váló, Kádár-kori hazug valóság, másrészt a lassú, de biztos ideológiai erózió ábrázolásához is.

²¹ Vö. CLARK (1985); FRIED (1990). Innen nézve érdekes, hogy Clarktól és Friedtől egyaránt függetlenül Németh Lajos is a nagybetűs Kép és az autonómia képviselője alapján írta meg kései és legátfogóbb Cernus-elemzését, amely így kikerülte Cernus művének – szerintem releváns – „marxista” kritikáját. Vö. NÉMETH (1987–1988).

²² GREENBERG (1940); GREENBERG (1961).

²³ Kis (1996).

²⁴ És ez egyúttal fontos kontextus ahhoz is, hogy miért lettek ők szür-naturalisták, nem csupán szimplán szür-realisták – éppen az ideát kérték rajtuk számon, és a merő naturalizmus miatt kárhoztatták őket.

Vagyis Csernus festését nem annyira a szürrealizmus, mint inkább a szocialista realizmus felől érdemes szemlélni. Csernus művei ugyanis 1958-tól és a *Saint-Tropez*-től kezdve nem kisebb feladatot hajtanak végre, mint a szocialista realizmus felbomlásának, amortizálódásának művészi leképezését: ennek a programnak lesz majd



2. Csernus Tibor: *Saint-Tropez*, 1959

egyfajta végpontja az 1964-es *Nádas*. De előbb még jött a nagy kísérlet a szintézisre, a *Saint-Tropez*. Egy nagyon „nyugati” kép, amely a maga idejében csakis a dekadens, bomló, oszló Nyugatot ábrázolhatta, a látszat és a valóság kettőségét, az illúzió ál-ságos hatalmát, és a még nagyon közeli világháború traumáját, amelyet a Nyugat – legalábbis „bal”-ról, illetve Keletről nézve – a fogyasztás spektakulárumával próbált meg elfedni. Az előtér forgataga maga a jólét, a divatos, nyüzsgő tömeg azonban a jachtok erdejének festői háttere előtt a háttérben álló hatalmas hadihajó elrejtését szolgálja. Mindezt az ideológiai tartalmat azonban a korabeli kritika és a néző elől is eltakarta a kivitelezés zavarba ejtő gazdagsága, a látványfestészet „szürrealista” fel-frissítése, amely amúgy Bernáth zavart értetlenségét is kiváltotta, aki ha nem is absztrakciót, de értelmetlen torzítást látott a műben.²⁵ A kritika persze nem nagyon írta ezt meg, maximum „Buffet hatását” emlegette, meglepően tájékozottan.²⁶ A későbbi „tanítvány”, Gyémánt László szerint viszont a *Saint-Tropez* óriási hatást tett rájuk, ekkor indult be igazán a Csernus-iskola, mert mindenki azt akarta csinálni, amit Csernus, aki a kiállítás egyik szenzációja lett.²⁷ A *Saint-Tropez* után viszont retorziók jöttek, pedig a mű valójában sikeres volt, legalábbis külföldön: beválogatták ugyanis a bécsi VIT (Világifjúsági Találkozó) magyar képzőművészeti anyagába, és az ottaniak 1959-ben még oklevéllel is kitüntették.

²⁵ A képen amúgy valószínűleg e torzítás forrása, az „új stílus” hőse is szerepel, hiszen a kép centru-mába helyezett, portrészzerűen megfestett, szakállas, kék ruhás alakban – korabeli fotói alapján – Hantai Simont lehet sejteni.

Az is elképzelhető, hogy Csernust éppen ő vitte el *Saint-Tropez*-ba is, de erről nincsenek adataink.

A többi alak a szürrealitás különböző fokain áll, többnyire nincs arcuk, az egyik központi figurának a feje is beleolvad egy lakóhajó szinkavalkádjába, egy másik pedig a kép jobb szélén olyan, mintha Degas egyik vásznáról lépett volna át.

²⁶ HERCZEG (1959).

²⁷ GYÉMÁNT (2004).

Magyarországon viszont nem engedték kiállításra Csernus műveit, pontosabban nem kapott egyéni kiállítási lehetőséget, és nem kapott köztéri megbízást sem (állítólag részt vett a székesfehérvári pályaudvar és a Madách Színház freskóinak pályázatán), viszont jelentős – persze inkább külföldi – kiállításokra vitték, amelyeket Aradi Nóra is citált, amikor Németh Lajos számon kérte a kultúrpolitikán Csernus háttérbe szorítását, illusztrátorrá degradálását.²⁸ Sőt Aradi azt is hozzátehetette volna, hogy Csernustól még vásárolt is az állam (a Magyar Nemzeti Galéria)! Arról viszont nem szól Aradi, hogy milyen műveket állítottak ki Csernustól a *Saint-Tropez* „sikere” után. Kizárólag grafikákat: az 1960-as Velencei Biennálén is a József Attila verseihez készített könyvillusztrációi szerepeltek, és ezeket vásárolta meg, majd állította ki külföldön a Nemzeti Galéria is.²⁹ Csernus tehát – sommásan – külföldön reprezentálhatta ugyan a Magyar Népköztársaság liberalizmusát az első amnesztiák (1960, 1961) éveiben, de itthon nem kapott komoly kiállítási lehetőséget, nehogy nagyméretű és tetszetős műveivel „züllesztő” hatást fejtsen ki. (Más kérdés, hogy a *Saint-Tropez* szellemét már nem lehetett visszazárni a palackba, de erről majd később, a *Nádas* kapcsán.)

A nyilvánosság problémáját pontosan exponálja Kondor Béla közbevetése is, aki Lánosz Sándor egy bírálatára reagálva azt indítványozta az *Élet és Irodalomban*, hogy legyen Csernusnak nyilvános egyéni kiállítása, és ne zárt ajtók mögött, szűk szakmai körben vitassák meg és (borítékolhatóan) ítélik el festészetét.³⁰ De ugyanebben az időben Németh Lajos és Aradi Nóra csörtéje is erről szólt az *Új Írásban*. Németh Lajos az 1956 utáni új tendenciák és friss kívánalmak értékelése során az absztrakció és a szürrealizmus problematikája kapcsán két fiatal festőt – Kondor Bélát és Csernus Tibort – konkrétan is kiemelt a szocialista realista művészet lehetséges megújítói-ként. Művészetüket Kállai Ernő és a „természet rejtett arca” nyomán – áttételesen ugyan, de – a természettudomány új világképéhez kötötte. Aradi viszont nem látta meg a művek újszerűségét és aktualitását, az absztrakt és a szürrealis törekvéseket egyaránt sematikusnak, öncélúnak tartotta; hangsúlyozta, hogy azok nem közölnek társadalmilag hasznos mondanivalót, és – Németh Lajossal egyetemben – figyelmen kívül hagyják a két világrendszer minden területre kiterjedő küzdelmét. Aradi tehát tartotta magát a dekadens szürrealizmus és a „nyugati” elidegenedés marxista olvasatához, amelyhez amúgy kiváló illusztrációként szolgálhatott a *Saint-Tropez*, majd a francia korzó „magyar” verziója, az 1962-es *Lehel téri piac* is. Miközben a festmény „igazsága” valahol Aradi vonalás kommunizmusa és Németh „reformkommunizmusa” között helyezkedhetett el – Csernus tartotta magát a realizmushoz, de annak felfrisítéséhez nem áttért „nyugati” eszközökhöz nyúlni.

A Nádasban

A *Nádas*t Magyarországon 1965-ben állították ki először a X. Magyar Képzőművészeti Kiállításon. Csernus ekkor már Párizsban dolgozott, de még nem disszidált. 1964-ben – kétéves hercehurca után – a párizsi Galerie Lambert rendezhetett kiállítást műveiből, miközben Budapesten nem kapott ilyen lehetőséget. A festő ráadásul egy

²⁸ NÉMETH (1961).

²⁹ ARADI (1962).

³⁰ KONDOR (1962).



3. Csernus Tibor: Nádas, 1964

tanulmányút keretében, érvényes útlevéllal, feleségével együtt ki is kísérhette képeit. Csak akkor „disszidált”, 1965-ben, amikor – talán részben a *Nádas* kritikái miatt – nem hosszabbították meg újra a kint tartózkodási engedélyét, mégis Párizsban maradt. Ekkor, a X. Magyar Képzőművészeti kiállítás apropóján a kritikák továbbra is Csernus formalizmusát nehezményezték. A vita megfellebbezhetetlen konklúziójában pedig, a *Társadalmi Szemlében* Rózsa Gyula adta ki az ukázt, mely szerint nem elsősorban formai, hanem tartalmi szempontok alapján kellene bírálni Kondor és

Csernus (ismét így együtt) nem marxista „filozófiáját”, előbbi esetében az egzisztencializmust, utóbbinál pedig a szubjektív idealizmust – bármit jelentsen is az.³¹

E filozófiai interpretációra azonban még a Csernust támogató művészettörténészek sem tettek kísérletet, és az egész irányzatot értékelő Pernecky Géza sem vállalkozott a feladatra. A szürrealizmus, és pláne a szürnaturalizmus valószínűleg túl nagy falat lett volna egy „képzőművészeti” kritikus számára. Bernáth Mária is elkerülte ezt a csapdát a Csernusról szóló korabeli írásában, talán azért is, mert nem kisebb figura, mint az ország vezető, hivatalos kritikusa, Rényi Péter mondta ki a verdiktet Csernusról a *Népszabadságban*, miszerint az alkotó az irracionalizmus elméleteivel kokettál, és még filozófiaként is komolyan veszi a szürrealizmust.³² E komolyság szellemében egyedül Szabó Júlia írt a *Nádasról*.³³ Elemzése lényegében igényes, konszenzuális, szürrealista ihletésű elemzés, amely Kállai Ernő tradíciója felől értelmezi a képet. Kiemeli a kép szürreális, biológiai, mikrovilágbeli dimenzióit, és hangsúlyozza azt is, hogy provokatívan összekapcsolódik benne a pszichológiai és a biológiai világ, és maga az emberi is a biológiai dimenziók felől ábrázolódik. Mintha egy új, szürreális, biromantikus *Reggeli a szabadbánt* látnánk – sugallja Szabó Júlia, az asszamlázs-szerű megjelenés viszont már a neoadat és Robert Rauschenberget idézi, aki 1964-ben lett a Velencei Biennále nagydíjasa.

Ehhez az adekvát művészettörténeti elemzéshez képest, mely bizonyos tekintetben még mindig szocialista, hiszen filozófiai kontextust kerít a formalista, stíluskritikai elemzés köré, létezik már egy posztoszocialista értelmezés is arról a szürreális, „atomkori” tájképről, amelyet Csernus és követői (például Korga és Gyémánt) megjelenítettek.

Juhász Ferenc és Kondor Béla kapcsán György Péter írt bővebben erről a világgépről, amely 1956 traumája után hirtelen és nagy ívben eltávolodott a napi politikától, mondhatni a kozmoszhoz menekült, és ebben a perspektívában mutatott rá az emberi lét esendőségére és borzalmára.³⁴ Csernus ugyanehhez az „eszképista” körhöz tartozott, hiszen jól ismerte és tisztelte mind Juhász, mind Kondor munkásságát. Ez az új elemzés azonban valahol még mindig formalista, mert mintha nem számolna azzal, hogy Kondor – és még inkább Csernus – festészete nem csak épít és teremt, és nem csak elmenekül ebbe a „másik” világba, hanem egyúttal valamit le is bont, ha tetszik: dekonstruál, vagy legalábbis dekomponál, és paradox módon a régi mestereknél keres ugyan támaszt, de közben mégiscsak a látható világ elemeiből építkezik. E látható világ konkrét idézetek formájában meg is jelenik a *Nádasban*. Csernus ugyanis több dolgot is beleragasztott a festménybe: egyrészt egy külföldi magazin borítójáról készült ofszet reprodukciót, másrészt pedig érmék és egy óra képét is. A magazin címlapján gyönyörű, szőke nő látható, az egyik érmén pedig – antik reminiscenciákat ébresztve – egy kentaur alakja ismerhető fel. Ez a kentaur mintegy vissza is vezet a mű „témájához”, a nádasban álló stéghez, a fura Parnasszushoz, ahol az alakok a bomlás és a dekomponálás különböző fokát mutatják. Egyes alakok – összesen tizenkettőt lehet számba venni – fotografikus hűséggel vannak megfestve, míg mások csupán egy-egy „vonással” (inkább késsel, mint ecsettel). A stégen elhelyezkedő csoport egyes figurái jól láthatóan férfiak, míg a többiek in-

³¹ RÓZSA (1966).

³² VÖ. BERNÁTH (1965); RÉNYI (1965).

³³ SZABÓ (1966).

³⁴ GYÖRGY (2005), 54–66.

kább nők, a középpontban azonban nem Apolló, de még csak nem is Homérosz áll, hanem egy csinos, fiatal, fürdőruhás nő fekszik a hasán, csábos, napozó pozícióban, kacéran felemelt lábbal – ha tetszik, Kalliopé, Zeusz és Mnemoszüné lánya, az epikus költészet múzsája egy férfimagazin címlapjáról. Csernus tehát nemcsak a realista és a szürrealista festői elemeket keveri, hanem a klasszikus, antik és a korabeli, populáris képi fragmentumokat is, ami egy egészen szemtelenül nyugati, dekadens, „popos” összhatást eredményez. A klasszikus formalista elemzés is valami hasonlót nehezményezett Csernus és szürrealista „mestereinek” témaválasztásában, és az sem véletlen, hogy Aradi Nóra – Andrej Zsdanov és Révai József nyomán – a szürrealizmus veszélyes irracionálisát a mesék és a „komolytalan” gyermekkönyvek világába száműzte.³⁵

³⁵ ARADI (1964).

A valós képekhez képest az irodalomban a szürrealizmus sokkal szervezettebben tudott túlélni. Jó példa erre Juhász Ferenc költői világa a népi és a tudományos kozmológia kombinálásával, vagy a *Tékozló ország* (1954) a mocsár képével, amelyet Kondor szinte rögtön illusztrált is a híres *Dózsa*-sorozattal 1956-ban, végzős főiskolai hallgatóként. Ebből a perspektívából felmerülhet a kérdés, hogy Csernus *Nádasa* vajon rokona lehet-e Juhász mocsarának: „Hogy zabál a mocsár, fortyogva, bőföggve befalja mind a menekülőt! Gyomrában majd a csontvázak csipketornyai, a halál csontkastélyai libegnek, a csonttalan egyszertű, az ős-puhány így lesz csontvázal több, mint a gyermek, ha épül anyja méhében, de most még kortyol, hemzseg a fuldokló barom, üvölt.” Ha igen, akkor ezzel az újfajta anyagisággal lépést tartva talán még a „dekadens” formalista elemzés is módosítható. Korga kapcsán már céloztam rá, hogy a Gresham-körnek tulajdonított panteisztikus és arisztokratikus természetvallás a hatvanas években aktualizálható volt az atomkor szelleme szerint, amely belelátta a természetbe a világ mélyszerkezetét, és azt is, ahogyan az elemeire bomlik a nyugati kataklizma (Hiroshima traumája) során.

Ez a nézőpont egyáltalán nem idegen attól, amivel a posztformalista elemzések a szürrealizmust felövezték.³⁶ Krauss és Bois értelmezésében a szürrealizmus nem csupán a modernizmus másik arca, hanem egyúttal mélyebb szintje is, amely nem csak a bretoni, légies, álomszerű dimenziók felé nyitja meg a képzeletet, hanem megjelenik benne a valódi matéria is; az, amivel kapcsolatban Georges Bataille az *informe* kifejezést használta, ami távolról sem rokon az informel és a tasizmus festői kísérleteivel.³⁷ Bataille a maga új, alapvető (bázisszerű) materializmusát a húszas évek végén fejtette ki, André Bretonnal szemben; Krauss és Bois pedig Clement Greenberg és Michael Fried optikai modernizmusával szemben alkalmazta, amely idealista, purista, síkszerű és önreferenciális. A posztformalista kritikusok, így Bataille és barátai (a *Documents* szerzői, Breton ellenfelei), azaz a másik szürrealizmus, illetve a neodada, az újrealizmus és a *pop art* anyagszerűségét és „obszcenitását” domborították ki, és olyan kifejezések mentén értelmeztek a műveket, mint a dekomponálás, a formátlanság, az entrópia és a giccs. Így jelenhetett meg náluk a „másik”, a bataille-i szürrealizmuson keresztül a modernizmusban mindaz, amit elfojtott a ráció és a psziché, mindaz, ami abjekt, irracionális, szexuális és állati.

³⁶ KRAUSS-BOIS (1997).

³⁷ BATAILLE (1929), 382.

Ebben a szürreális dimenzióban a *Nádas* maga a magyar *informe*. Virtuális kontextusában ott van a *nouveau réalisme* és a *pop art* „vissza a valósághoz” programja, de Jackson Pollock csikkjei is a *Full Fathom Five*-ban, és Robert Rauschenberg „piszokfestményei”. Pernecky is ebből az irányból írhatta azt már 1966-ban a szür-naturalisták kapcsán, hogy az már egyféle *pop art*; és valóban, az 1964-es Velencei Biennále mintha komoly fordulópontot jelentene – legalábbis a magyar művészetben. Csernus Párizsban már nem fest (pontosabban nem állít ki) több szürnaturalista művet, itthon pedig Lakner és Gyémánt is vált a *pop art* felé. Bizonyos tekintetben már a Stúdió '66 hírhedt „szürnaturalista” terme is „poszt” jelenség, és már Pernecky is egyfajta nekrológot írt a „szür-naturalizmusról”. A bomlás és a dekompozíció művészi megjelenítése azonban nem 1964-ben, de nem is a második világháború után kezdődött a szürrealizmus és a dada második hullámával, hanem jelen volt már a húszas években is – legalábbis Georges Bataille és társai műveiben. Érdekes módon Bataille Greenberghez hasonlóan, de őt megelőzően, szintén Manet-nál kereste a modernizmus kezdetét, ez azonban nála egy „másik”, mondhatni „valódi” modernizmust jelentett. A modernizmus kulcsa ugyanis a francia filozófus számára az *Olympia* volt, annak prominens és izgató erotikája, amely abból fakad, hogy a nő a képen igazából nem tartozik sehová, nem akadémikus, mitológiai alak, és nem is naturalista kurtizán, teljesen egyedi és egyedülálló – és Bataille szerint ez a valódi realizmus.

A sehová nem tartozás és az egyediség Csernust sem hagyta hidegen. Ennek és a szürnaturalizmusnak is a *Saint-Tropez* a fő műve, illetve szinte tézisműként az 1963-as *Modellezők (Endresz Béla emlékére)*, amely a magyar technikatörténet örve alatt nem kisebb témát vitt vászonra, mint az ideák és a valóság, avagy az illúzió és a realitás viszonyát. Az 1964-es *Nádas* már a törekeny egyensúly, a festői utópia végét jelzi. Az idealizált emberi alakok eltűnnek, helyüket abjekt, amorf lények veszik át a *Nádas*, azaz a magyar mocsár kisszerű, gusztustalan Parnasszusán. Mintha Csernus egy végső, maró szatírába csúszó, ironikus gesztussal magáévá tette volna a szocialista realista bírálatot, mely szerint művei minden formai különlegességük és technikai érdekességük (értsd: minden szürrealista *trouvaille*) ellenére is alapvetően izléstelenek, formátlanok. A *Nádas* így a tagadás maga, a szocialista valóság, az illusztratív kisrealizmus (mocsár) és a szocialista ideák, a formátlan, amorf marxista esztétika (stég) együttes tagadása. A végső csattanó mégis az, hogy ehhez az interpretációhoz nem annyira az új kultúrtörténeten, mint inkább a klasszikus formalizmust megszüntetve megőrző, posztformalista esztétikán keresztül vezet az út, amely nem a figuratív realizmus absztrakt tagadását keresi a *Nádas*ban, hanem a szocialista realista esztétika konkrét kritikájaként fogja fel azt.

BIBLIOGRÁFIA

- ABLONCZY (2008) – ABLONCZY László: A Montmartre lovagja: Csernus Tibor, *Hitel*, 2008, 1. sz., 73–74.
- ARADI (1962) – ARADI Nóra: Válasz egy vitacikkre, *Új Írás*, 1962, 1. sz., 57–65.
- ARADI (1964) – ARADI Nóra: *Absztrakt képzőművészet*, Budapest, Kossuth, 1964.
- BATAILLE (1929) – Georges BATAILLE: L'Informe, *Documents*, 1929, 7. sz.
- BEKE (2000) – BEKE László: Csernus és a festészet, in Uő (szerk.): *Csernus Tibor*, Helikon, Budapest, 2000.
- BERNÁTH (1962) – BERNÁTH Aurél: Az absztrakt művészetről. A Szinyei Társaság és művészetünk útja (1947), in *A múzsa körül*, Budapest, Szépirodalmi, 1962, 172–186.
- BERNÁTH (1965) – BERNÁTH Mária: Csernus Tiborról, *Magyar Építőművészet*, 1965, 2. sz., 38–39.
- BOIS (1990) – Yves-Alain BOIS: *Painting as Model*, Cambridge, MIT Press, 1990.
- CLARK (1985) – T. J. CLARK: *The Painting of Modern Life. Paris in the Art of Manet and his Followers*, New York, Knopf, 1985.
- DOMOKOS (2006) – DOMOKOS Mátyás: Képregény. Non-fiction, *Holmi*, 2006, 7. sz., 851–867.
- FRIED (1990) – Michael FRIED: *Manet's Modernism, or the Face of Painting in the 1860s*, Chicago, University of Chicago Press, 1990.
- GREENBERG (1940) – Clement GREENBERG: Towards a Newer Laocoon, *Partisan Review*, 1940, 7–8. sz., 296–310.
- GREENBERG (1961) – Clement GREENBERG: Modernist Painting, *The Arts Yearbook*, 1961, 4. sz., 103–108.
- GYÉMÁNT (2004) – GYÉMÁNT László: Csernusnál, Párizsban, *Premier*, 2004, 12. sz., 106.
- GYÖRGY (1989) – GYÖRGY Péter: Kondorostól Párizsig, *Holmi*, 1989, 11. sz., 215–222.
- GYÖRGY (2005) – GYÖRGY Péter: *Kádár köpönyege*, Budapest, Magvető, 2005.
- HERCZEG (1959) – HERCZEG János: A VII. Magyar Képzőművészeti Kiállítás, *Népszabadság*, 1959. április 19., 7.
- KALMÁR (1998) – KALMÁR Melinda: *Ennivaló és hozomány. A kora kádárizmus ideológiája*, Budapest, Magvető, 1998.
- KIS (1996) – Kis Tibor: Századvégi zárszámadás. Beszélgetés Csernus Tiborral, *Kritika*, 1996, 10. sz., 31.
- KONDOR (1962) – KONDOR Béla: Olvasói levél, *Élet és Irodalom*, 1962. január 20.
- KRAUSS (1993) – Rosalind KRAUSS: *The Optical Unconscious*, Cambridge, MIT Press, 1993.
- KRAUSS-BOIS (1997) – Rosalind KRAUSS-Yves-Alain BOIS: *Formless. A User's Guide*, New York, Zone Books, 1997.
- LÁNCZ (1964) – LÁNCZ Sándor: Korga György festményei, *Népművelés*, 1964, 5. sz., 38–39.
- NAGY (1991) – NAGY Ildikó (szerk.): *Hatvanas évek. Új törekvések a képzőművészetben*, Budapest, MNG, 1991.
- NÉMETH (1961) – NÉMETH Lajos: Megjegyzések képzőművészetünk helyzetéről, *Új Írás*, 1961, 8. sz., 738–744.
- NÉMETH (1987–1988) – NÉMETH Lajos: Csernus Tibor és a kép, *Literatúra*, 1987–1988, 1–2. sz., 162–178.
- OELMACHER (1964) – OELMACHER Anna: Fiatal festő képei a Mednyánszky-teremben, *Magyar Nemzet*, 1964. március 5.
- PATAKI (1991) – PATAKI Gábor: A „hivatott kertészek”. Képzőművészeti kritika 1957–1965 között, in NAGY (1991), 28–32.
- PERNECZKY (1966) – PERNECZKY Géza: A magyar „szür-naturalizmus” problémája, *Új Írás*, 1966, 11. sz., 100–109.
- PIOTROWSKI (2009) – Piotr PIOTROWSKI: *In the Shadow of Yalta. Art and Avant-Garde in Eastern Europe, 1945–1989*. London, Reaktion, 2009.
- RÉNYI (1965) – RÉNYI Péter: A X. Magyar Képzőművészeti Kiállításról, *Népszabadság*, 1965. október 3., 9–10.
- RÓZSA (1966) – RÓZSA Gyula: A X. Magyar Képzőművészeti Kiállítás a bírálatok mérlegén, *Társadalmi Szemle*, 1966, 1. sz., 78.
- SZABADI (1964) – SZABADI Judit: Korga György kiállítása a Mednyánszky Teremben, *Művészet*, 1964, 7. sz., 43–44.
- SZABADI (1966) – SZABADI Judit: Magic Naturalism, *New Hungarian Quarterly*, 22, 1966, 194–199.
- SZABÓ (1966) – SZABÓ Júlia: Csernus Tibor: Nádas, *Jelenkor*, 1966, 5. sz., 454–456.
- SZENTESI (1991) – SZENTESI Edit: Beszélgetés Lakner Lászlóval, in NAGY (1991), 125–138.