

## Miért nem az, ami?

### Kis magyar háttér tanulmány

A rendszerváltás óta, birtokolni vélt szabadságunk tudatában, előszeretettel hangsúlyozzuk akár a mi „átkosunk”, akár más, hasonló berendezkedésű államok kultúrkorifeusainak szelektív, vagy legalábbis erősen elfogult történelemképét, e csapda azonban minket is kísért. A hazánkban – részben vagy egészben – az elmúlt két-három évtized művészetének történéseivel foglalkozó írások túlnyomó részét körüllengi a déj vu fuallata, aminek eredete természetesen nem tartalmi okokban, hanem a téma – mégoly szakszerű – megközelítésének tendenciózusságában rejlik. Bár a boldog(talan) emlékezetű, mindössze néhány éve kimúlt 20. század még élénken él nem csupán emlékeinkben, de zsigereinkben is, az utóbbi évtizedben különböző történelmi aspektusból már számos, rálátásunkat elegendőnek ítélt összegzés tett kísérletet egyes rész-időszakainak, vagy akár egészének rendszerezésére. Az értékelés objektivitása közhelyszerűen bizonyos távlatokat igényel, s itt nem csupán időbeli távlatokról van szó, hanem az értékelés tárgyát képező jelenségektől történő távolságtartásról is. E távlatok hiányuk esetén joggal kérhetők számon, hisz nélkülük a szisztematizáló diszciplína nem töltheti be teljes mértékben funkcióját. Arra vonatkozóan, hogyan érvényesül, vagy nem érvényesül mindez a gyakorlatban, irányítsuk figyelmünket mindössze egyetlen, immáron öt esztendeje napvilágot látott, címe és szándéka szerint különösen nagyjelentőségű kötetre. Ennek górcső alá vétele olyan, az utóbbi időszakban (is) jellemző jelenségre irányítja rá figyelmünket, ami elősegíti egy kulturális terület mai működési mechanizmusának megértését. A kiadvány képzőművészetünk múlt századi történetének feldolgozására vállalkozott, ráadásul oly módon, hogy a következő generációk tudományos alapvetéseként, mint egyetemi tankönyv jelent meg (Andrási Gábor – Pataki Gábor – Szücs György – Zwickl András: *Magyar képzőművészet a 20. században*, Corvina, 1999.). A szerzők kellő tudományos megalapozottsággal, széles körű ismeretekkel felvértezve, a nemzetközi áramlatokba illesztve rajzolták meg művészeti életünk legkarakterisztikusabb tenden-

ciáit. Megközelítésük alapvetően formalista, az utóbbi másfél évtized domináns műírói-kritikusi iskolájának sajátja, az uralkodó hazai és nemzetközi trendbe illeszkedő. A könyv szakmai kvalitásait nehéz lenne megkérdőjelezni, ez nem is lehet célunk. Gondolatvezetése világos, az egyes művészeti jelenségek és összefüggések interpretálása meggyőző. A jelen kis írás nem megkésett könyvismertetés, és nem is a könyv egyes állításaival való vitatkozás szándéka szülte, inkább arra szeretné felhívni a figyelmet, ami kimaradt belőle, illetve a pregnáns, de egyoldalú megközelítés veszélyeire, amelyek végső soron megakadályozzák a szerzőket szándékuk maradéktalan valóra váltásában. E művet nem egyedi, hanem tipikus jelenségként felfogva szeretnék általánosan rávilágítani a mögöttes rejtőző művészet-interpretálási mentalitásra is.

Az egyetemes művészet történetét tárgyaló legkiválóbb feldolgozásokat számos nyelvre lefordították, aminek révén az e területről szerzett ismeretek a nyugati civilizáció legnagyobb részén viszonylag egységesek. A legnagyobbak, Pheidiasz, Michelangelo, Raffaello, Tiziano, Rubens, Rembrandt, Bernini, Monet, Picasso, Duchamp, Warhol és a többiek neve általánosan ismert, a fő stílusokról és „izmusokról” nagyjából ugyanazt tanulja a chicagói, a párizsi, a jeruzsálemi és a zalaegerszegi diák. Az egyetemesség azonban rögtön viszonylagossá válik, ha a teheráni, az új delhi vagy a pekingi tankönyveket képzeljük magunk elé, s rögtön kiderülhet a fogalom erősen körülhatárolt volta. Mi azonban jelen esetben ne engedjünk képtelenségnek, s győzzük meg magunkat arról, hogy a globalizálódó nyugati civilizáció valamennyi közül a legsikeresebb, s ezért nyilván a legfejlettebb is, dominanciája általánosságban az egész földgolyó biserá kiterjed, ezért terminológiánk helyénvaló. A „mi is ebben élünk” – tudatából származó jó érzésünk csak akkor szenved ismét csorbát – együtt e civilizáció legtöbb országának gondolkodóival –, amikor saját művészeinket keressük e rendszerben, vagy a saját művészetünk történetét próbáljuk a jól ismert sikertörténetekhez viszonyítani. Magyar, lengyel, portugál vagy norvég művészt véletlenül is csak akkor találunk e művekben, ha a nagy francia, német, angol, olasz, vagy – utóbb – amerikai művészeti központok egyikéhez kötődnek. A művészet történetét, mint köztudott, nem a kis országokban írják. Ezeknek annyi lehetőségük marad, hogy a „nagyok” mintájára elkészítsék

a saját művészettörténetüket, és minél több kapcsolódási pontot találjanak az „egyetemeshez”. Az már teljesen természetesnek mondható, hogy az itteni művészeti jelenségek és törekvések csak szekunder jellegűek lehetnek, nem előzhetik meg amannak jelenségeit, hiszen értelmüket éppen az ahhoz való viszonylatukban nyerik el. Ebből világosan következik, hogy Izsó Miklóst, Szinyei Merse Pált, Kisfaludi Strobl Zsigmondot vagy Vajda Lajost (behelyettesíthetők a lengyel, portugál, norvég vagy más nemzetiségű művészek legjelesebbjeivel is) nem lehet a fent felsoroltak mellé állítani, habár személyes meggyőződésem szerint nem voltak kisebb tehetségek náluk. Az „egyetemes” fogalom így nem csupán külső viszonylataiban inog meg, de befelé is csak nagyon korlátozottan érvényes. A kultúra jellegét azonban ugyanott szabják meg, folyamatait ugyanott szabják fazonra, ahol a történelem íródik, ami a dolgok logikájából fakadóan természetesnek mondható.

Ha az egyetemesnek mondott művészettörténet csupán ily szelektíven nyújt tájékoztatást a művészet valódi eseményei és jelenségei között, okkal gyanakodhatunk arra, hogy az ennek kvázi alrendszereként működő magyar (lengyel, portugál, norvég stb.) művészettörténet belső viszonylataiban hasonlóan tendenciózus módon került összeállításra, így ahhoz hasonlóan hiányos. A hiányok kikapogásához nem egyes művészek vagy folyamatok számon kérő felemlgetésével kell hozzáfogni, hisz e próbálkozás a jelenségek szubjektív értelmezésének szabadságára történő hivatkozással visszautasítható. A hiányok akkor érhetők tetten, amikor az őket előidéző tendenciózusság lelepleződik, legfőbb feladatunk tehát, hogy erre próbáljunk meg rávilágítani. Esetünkben ennek forrása a csaknem doktriner módon formalista megközelítés. A művészet iránt áttételesen Arisztotelészre, majd az ő nyomán Senecára visszavezethetően általánosan támasztott követelmény – már alapfokon is ezt sulykoljuk – a tartalom és a forma egysége (Arisztotelésznél az ellentétpár az anyag és a forma, Senecánál a forma és az idea). Ha az egyik primátust szerez a másikkal szemben, a művészet jellege megváltozik. Ha a tartalom kerül előtérbe, a minőség kérdőjeleződhet meg, ha a forma, akkor a műalkotás kiüresedésének nő meg a veszélye, és a művészeti folyamatokat a közönségtől (ha úgy tetszik, a társadalomtól) mind jobban elszakadva önmaguk gerjesztik. Ez az elmúlt két évszázad európai művészetében különösen

szembetűnővé vált. A keresztény világkép és az erre épülő művészet dominanciájának széthullásával a 18. század vége felé megszűnt az a másfél évezreden keresztül hatékony tartalmi vezérfonal, amelyre az európai művészet gyakorlatilag felfűzhető. Ez egyik oldalról a művészet addigi funkciójának alapvető megváltozását eredményezte, másik oldalról a hangsúly a megújulni képtelen tartalmi oldalról a formaira tevődött át. E folyamat az impresszionizmus, majd az avantgárd térhódításával vált igazán érezhetővé. Bár az ezzel egy időben, a 19-20. század fordulója körül kikristályosodó művészettörténet-tudomány számos jeles képviselője a mainál jóval nagyobb hangsúlyt helyezett a tartalmi vonatkozású, ikonológiai jellegű kutatásokra (*Hans Sedlmayr, Aby Warburg* stb.), a megváltozott és az egyre szerteágazóbb irányzatok révén mind bonyolultabb és áttekinthetlenebbé váló helyzetben a kortárs művészeti jelenségek ilyen irányú vizsgálata egyre inkább ellehetetlenülni látszott. A művészek tevékenységének központjában a formai-technikai extrémítás, a művészettörténetészekében ezek dokumentálása és összefüggéseik feltérképezése állt. Egységes tartalmi megközelítés vagy kérdésfelvetés a különböző irányzatok többségét nem jellemezte, az egyes, mind bonyolultabban dekódolható magán-mitológiák interpretálása pedig az erőfeszítéshez képest kevés hozadékkal kecsegtetett, és sokszor maguk a művészek sem igényelték azt (értelmezze ki-ki magának az alkotást, ha tudja). Udvardi Erzsébet ezt így fogalmazta meg: *„Miközben a bizonytalan értékeket teremtő 20. század a tagadás szellemében mindenáron olyat szeretett volna produkálni, 'amilyen még nem volt', fokozatosan feledésbe merültek a festészet alapszabályai. A festék nem vált színné, csak rikító anyag lett a vásznon, az idomok eltorzultak. Olykor sejteni sem lehet, mit akar kifejezni a művész munkájával. Megfeledkezünk az alkotás ősi vágyáról: ábrázolni, feloldani, vagy megosztani a szívszorító emberi magányt, közvetíteni a létezés csodáit.”* (Magyar Nemzet 2003. dec. 24; 36. p.)

Nem állítható persze az, hogy ez a folyamat, amely a művész és a közönség közötti távolságot mindinkább megnövelte, a művészet teljes spektrumát jellemezte volna (illetve jellemezné), s az sem, hogy a „szakma” oldaláról nem születtek más, a tartalmi-tematikai szempontokra nagyobb hangsúlyt helyező rendszerezések (elsősorban persze a korábbi századok vonatkozásában, pl.

Szilárdfy Zoltán 18. századi ikonográfiai szempontú tanulmányai révén [ld. Sz. Z: *Ikonográfia – kultusztörténet. Képes tanulmányok. Balassi Kiadó, 2003.*], vagy Werner Hoffmann: *A földi paradicsom. 19. századi motívumok és eszmék* c. művében [München, 1960, magyar fordítása: Képzőművészeti Kiadó, 1987.], amely az iparosodás nagy századának művészetét ikonológiai megközelítésben, a hagyományostól teljesen eltérő, de az előbbivel rokon módon tárgyalja). Az ábrázoló művészeteken belül is széles körben élnek tovább a kommunikatív funkcióra nagyobb hangsúlyt helyező, akár vallási, akár profán, társadalmi alapról kiinduló törekvések, ám ezek a dominánssá vált formalista iskola jóvoltából csak igen korlátozottan jutnak nyilvánossághoz. A művészetben belül így erősödő polarizálódás figyelhető meg, amit az egyik oldal igyekszik mind inkább elkenni, és csupán a kvalitásra és az eredetiségre visszavezethető jelenségeként értelmezni, míg a másik oldal... Nos, a másik oldalnak a pusztán létén és a közönség széles rétegeihez való szorosabb kötődésén kívül nincsenek, vagy alig vannak eszközei véleményét kifejezni, vagy érvényre juttatni. Az ide tartozó alkotók által közölt, kevéssé kozmetikázható vagy magyarázható tartalom gyakran túl erőteljes vagy túl népszerű, az ezt hordozó forma – olykor a téma maga sem – „nem tükrözi eléggé korunkat”, így művészetük nem felelhet meg „napjaink kulturális szintjének és követelményeinek”. Csiszár Elek, Fischer György, Giczzy János, Kisléghi Nagy Ádám, Németh János, és még hosszan lehetne sorolni azokat az európai rangú művészeket csak a Nyugat-Dunántúlról, akik – úgy látszik – csupán a másik oldal magyar művészetéről szóló 20. századi összefoglalóban kaphatnak helyet. Alig esik szó a könyvben a templomi művészetéről, vagy a köztéri szobrászatról. Nem szerepel benne nagy múltú művésztelepeink (pl. Hódmezővásárhely) jelene, vagy az újabb alkotótábori kísérletek (pl. Zalaegerszeg-Gébárt), csak ha a prekoncepcióba illeszkednek. Nincs ismertetés a jelentős kiállítótermekről, galériákról sem (ez amúgy sokat elárulna a szerzők által preferált törekvésekről). Akik viszont helyet kaptak, döntő többségükben fővárosiak, vagy egy-két vidéki művészeti központukhoz kötődnek. A vidéki Magyarország – a provinciák világa – művészeti téren nem létezik, legalábbis e nézőpont szerint. (Majdnem „sajátos nézőpont”-ot írtam, de sajnos nem az.)

A két oldal, vagy pólus persze nem minden

esetben különül el élesen egymástól. Különösen tanulságos volt ilyen szempontból 2002 nyarán és őszén a Kecskeméti Képtárban megrendezett I. Kortárs Keresztény Ikonográfiai Biennálé. Itt másfél száz, eltérő alapállású művész értelmezése szerepelt a kereszt, illetve keresztre feszítés témaköréről. A résztvevők egyik részének alkotása sugárzóan mély hitből táplálkozott, másoknál viszont a kereszt kizárólag tartalmilag már kiüresedett ikonográfiai motívum volt. A legtöbben persze a két pólus között álltak, s munkájukban egyik véglet sem volt ilyen karakterisztikusan kitapintható, vagy legalábbis kódrendszerük ezt meglehetősen sikerrel leplezte. Kicsiben azonban a kiállítás – alighanem a rendezők szándékán túlmutató módon – leképezte a mai magyar művészeti palettát.

Nehéz ellene állni annak a kísértésnek, hogy mindezek mögött mélyebb, vagy más irányú összefüggéseket keressünk, maradjunk mégis – amennyire lehet – a művészettörténet területén. A probléma nem egyetlen könyvvel, annak szemléletmódjával van, hanem korunk vezető művészet-interprettorainak, legalábbis azok jelentős részének szelektív megközelítésével. Egy tudományágon belül nem lenne szabad helyet adni sem elvi alapállásból, sem szubjektív nézőpontból fakadó megkülönböztetésnek. A 20. századi, de különösen a kortárs képzőművészet sokkal szélesebb spektrumú, mint ami akár a tárgyalt könyvből, akár a leghangsúlyosabb – és leginkább támogatott – (elsősorban budapesti) kiállítóterem programjából megismerhető. Lehet, hogy az aczéli „három T”-ből ugyan csak kettő maradt (támogatunk, tűrünk), de a kettő hatékonysága vetekszik a hároméval? Lehet, hogy képzőművészeink jelentős hányada nagyon is körülhatárolható, bár gondosan leplezett okokból jut lényegesen kevesebb lehetőséghez, mint a nemzetközi trendbe jobban illeszkedő társai? Nyilvánvalóan nem sajátosan magyar jelenségről van szó. Az egyetemes kortárművészeti összefoglalókban nem csak a magyar, lengyel, portugál, norvég művészek feltűnő hiánya tűnik ki, de az említettekkel párhuzamba állítható, tartalmilag igényesebb és a lokális tradíciókkal szorosabb korrelációban lévő törekvéseké is. Egyfajta művészeti globalizációnak, ha úgy tetszik, amerikanizálódásnak lehetünk tanúi. Bár a nagy korstílusok jellege mindig is globális volt, esetükben az adott stílusjegyekkel kifejezhető tartalom gyakran nagyon is helyi aktualitásokat tükrözött. Ma a globális művészetben nem csak a forma, a

(kvázi)tartalom is (már ahol egyáltalán beszélhetünk róla) globális. Ennek a jelek szerint éppen az a célja, hogy a helyi aktualitásokat visszaszorítsa, illetve az egyes művészeti jelenségeknek a felszínen túlmutató tartalmi mélyrétegeit szublimálja. Az uniformizálódás így nem formai vagy tartalmi előírásokból, hanem azok tiltásából fakad, ebből kifolyólag megőrzi kvázi-heterogenitását. A művészet nemzetközi formavilágba illeszkedő tárgyalkotásai globális gondolatokat hordozhatnak, ami pedig ettől eltér, hagyományokhoz jobban kötődő megfogalmazásával, adekvátabb szimbolikájával, „diszsonáns” tematikájával csupán negligálásra számíthat (egyházi művészet, köztéri szobrászat nagy része, nemzeti tematika, stb.).

A tartalmi kiüresedést és az azzal ekvivalens elművészietlenedést hivatott leplezni a formai oldal folyamatosan gyors és látványos változása. A lényegét elárulja az a megközelítés, mely szerint „...a kortárs képzőművészet ... mindig az adott korszakra jellemző, mindig más tartalommal feltöltődő, folyamatosan változó entitás...” (Magyar képzőművészet... i.m. 253.). Ebből következik egyrészt az inkompatibilis tartalmi árnyalatok periferizálásának egyértelmű igénye, másrészt a tematizáció irányított volta. E művészetfelfogás antagonisztikusan szemben áll azzal, amit a kilencvenes évek egyik legnagyobb hatású, transzcendentálisában legtisztább alkotója, Kisléghi Nagy Ádám így fogalmazott meg: „A művészet gondolat és nem asszociáció. Minőség. Kinyilatkoztatás és nem kódosítás. ... Állandóan változik, és mégis állandó. ... A rejtettől az érthetőn keresztül tud szólni, nem pedig a rejtettől a rejtetten keresztül. Mindenkihez, nem csak az elithez. ... Nem a kultúrmajmok műbalhész bulija, nem kifizetődő. ...A művész... a tanúságtevő, a hitelesítő.” (Kisléghi. Festmények, é.n.). E két, végletesen eltérő értelmezés számára a magyar művészeti paletta a jelek szerint szűknek bizonyult. Ez vezetett a nyolcvanas-kilencvenes évek meglehetősen egysíkúvá monopolizált művészeti sajtójának világában a kilencvenes évek második felében üde színfoltként feltűnő, a másik oldal reprezentálására egyedülként hivatott Magyar Művészeti Fórum című folyóirat kaján hallgatással kísért agóniájához és megszűnéséhez, és végső soron a tárgyalt kötet megszületéséhez is.

A helyzet persze nem teljesen reménytelen. A látvány, és vele az adekvátabb tartalom hangsúlyozására újabb és újabb kísérletek történnek. „Az

1990-es évek közepétől kezdődően meglepő gyorsasággal zajlott le a művészetben a festészetből származó tárgyak és témák, valamint az elbeszéléshez való jog visszaszerzése. Amit a transzavantgárd még hevesen, játékosan és ironikusan elindított, azt komoly és sokkal csendesültebb, hagyománytisztelő folyamat követte” – írja érezhető optimizmussal Lajta Gábor (L. G: A Kép visszaszerzése, Műértő, 2004/1. 7. p.), s kérdésfelvetése – „Lesz-e új kép az új realitásból?” – magában foglalja a lényegét. Ha a látványelvű művészet és a hozzá sokkal inkább kötődő moralizáló tartalom újra elfoglalja az őt megillető helyet, ha a műalkotások megítélésének egyetlen szempontja nem az „ilyen még nem volt” elve lesz, hanem a formai kérdésekkel legalábbis egyenlő súllyal nyom majd a latban az emberi közösségformálás és a lélek felemelésének pozitív üzenete, végre a művészet is az lesz, ami egykoron, és nem csak a valóságban, hanem a papíron is.

A Magyar képzőművészet a 20. században című kötet vitathatatlan szakmai kvalitásai ellenére a fent vázolt formalista-globalista szemléletmódjából fakadóan kevésbé tűnik alkalmasnak arra, hogy szerzői szándékát betöltve, egyetemi tankönyvként átfogó képet adjon utódainknak az elmúlt évszázad magyar művészetéről. Egyoldalúsága éppen az általa elemzett folyamatok szakmailag magas színvonalú feldolgozása folytán veszélyes, hisz ezzel a korszak kimerítő ismertetésének fikcióját asszociálja. Csak reménykedhetünk abban, hogy egy hasonló igénnyel megszülető mű tartalma egyszer – remélhetőleg a nem túl távoli jövőben – kiegészül a másik oldal művészetével, szemléletmódja átfogóvá válik, s így valóban felöleli e kis ország teljes művészeti palettáját. S azt is csak remélhetjük, hogy művészetünk interpretátorai majdan a művészet fogalmát és funkcióit eltérően értelmező alkotókat (is) valóban objektíven, valamennyi szakmai értékük figyelembe vételével ítélik meg. Meggyőződésem szerint a művészet-történetnek ez lenne a feladata. Bár tudományágunk fontosságára nézve kétségkívül hízelgőnek is tűnhet társadalompolitikai életünk aktuális intoleranciájának leképeződése, ennek térhódítása valóban azt eredményezi, hogy már nem lesz többet az, ami.