

SZUBVERZÍV ANAKRONIZMUS A MŰVÉSZETTÖRTÉNETBEN

– A mágikus „szocialista” realista festészet esete –

HORNYIK SÁNDOR

Bölcseztudományi Kutatóközpont Művészettörténeti Intézet,
tudományos tanácsadó

hornyik.sandor@abtk.hu

ORCID 0000-0002-0369-8665

Subversive Anachronisms in Art History

– The Case of Magical “Socialist” Realist Painting –

By using the term „subversive anachronism” I mean to invoke Georges Didi-Huberman’s concept of „sovereign anachronism”, which is itself the product of a montage of theories. Following Walter Benjamin and Aby Warburg, Didi-Huberman constructs the phenomenon of intellectual montage in the historical sense, which frees the concept of anachronism from its negative scientific connotations. In this spirit, anachronistic associations of artists, aesthetes and art historians can critique and destabilise the existing social, political and aesthetic order. Tibor Csernus and his best-known ‘followers’ in the history of Hungarian art, László Lakner and Gyula Konkoly, were described early in their careers as surrealist naturalists and magical realists, respectively. Magic realist painting is based on the hybridisation of different realities (real and fictitious), while Csernus, Lakner and Konkoly adapted the German and American magic realist painting of the interwar period to the Hungarian reality of socialist realism. In a superb and anachronistic way, this adaptation mixed together the ideologies and visual cultures of different periods and different chronotopes (early German Lowland painting, Dutch Baroque Realism, German and American Magical Realism between the two world wars, French Surrealism, American Abstract Expressionism and Pop Art, and Hungarian Socialist Realism)

Keywords: critical iconology, avant-garde, magical realism, montage, Aby Warburg, Georges Didi-Huberman, Tibor Csernus, László Lakner, Gyula Konkoly

■ A művészettörténet mint tudomány egykoron a pozitivista babérokra pályázó szellemtudományok körében formálódott, egy olyan intellektuális környezetben, ahol a *Zeitgeist* értelmezése és rekonstrukciója kitüntetett szerepet játszott. A szellemtörténetre épülő művészettörténeti képtudomány, az ikonológia is alapvetően „korhű” értelmezési és világnézeti keretekkel dolgozott, hiszen Erwin Panofsky kezdetben Karl Mannheim dokumentumértelmezés-fogalmát (*Dokumentsinn*) vette kölcsön a legmélyebb és a legalaposabb szintű értelmezés feladatának és logikájának megvilágításához.¹ Még Michael Baxandall nyelvi fordulat utáni ikonológiája is lényegében egy adott kor szemléletmódjának rekonstrukciójára irányult, csak éppen a „period eye” már nem a neoplatonikus filozófiát vagy a katolikus teológiát helyezte a középpontba, hanem a hétköznapi tapasztalatokat, az üzlet és a szórakozás, az akózás (a térfogat és a tömeg becslése) és a tánc kultúráját a quattrocento Firenzéjében.²

Az anakronizmus, az anakronisztikus értelmezés, a kulturális téridő összezavarása nem igazán passzolt a művészettörténet pozitivista irányultságú rekonstrukciós programjához, a hermeneutika és a fenomenológia azonban a jelentés különböző horizontjainak kijelölésével mégiscsak beengedte az időbeliséget a kor dokumentumaként definiált képbe. A fenomenológiai indíttatású francia művészettörténet jeles képviselője, Georges Didi-Huberman ráadásul éppen Baxandall relativista, egy adott korszak nyelvéből kiinduló értelmezési módszerének kritikája kapcsán világított rá arra, hogy a művészek akár a „period eye” tudatos felforgatói is lehetnek, akik szándékosan keverik a világnézeteket, amikor archaikus elemeket újítanak fel vagy oda nem illő kultúrákat hoznak be a képbe. Didi-Huberman *Az idő előtt – a művészet története és a képek anakronizmusa* című könyvében arra is rámutat, hogy a történeti értelemben vett kronologikus idő előtt, vagy inkább attól függetlenül, a jelen múlttá rögzülését megelőzve különféle, szuverén és öntörvényű képalkotói logikák is működhetnek a művészetben.³ Baxandall híres könyvében, a *Festészet és tapasztalatban a devotio* (áhitat) korhű kritériuma alapján értékeli Fra Angelico festészetét, ám Didi-Huberman arra hívja fel a figyelmet, hogy az angol művészettörténész tulajdonképpen – és anakronisztikusan – egy harminc évvel későbbi esztétikától, Cristoforo Landino neoplatonista filozófiájából veszi át a fogalmat, miközben a dominikánus Fra Angelico alkotói gyakorlatához sokkal közelebb állhatott a *contemplatio* (Aquinói Szent Tamás értelmében) fogalma és praxisa.

¹ Erwin PANOFSKY, „A képzőművészeti alkotások leírásának és tartalomértelmezésének problémájához” [1932], ford. TELLÉR Gyula, in BEKE László, szerk., *Jelentés a vizuális művészetekben*, 218–233 (Budapest: Gondolat Kiadó, 1984); Karl MANNHEIM, „Adalékok a világnézet-értelmezés elméletéhez” [1923], in SZÁNTÓ Zoltán és WESSELY Anna, szerk., *Tudásszociológiai tanulmányok*, ford. BENDL Júlia et al., 7–66 (Budapest: Osiris Kiadó, 2000).

² Michael BAXANDALL, *Reneszánsz festészet – reneszánsz szemlélet* [1972], ford. BEKE László és FALVAY Mihály (Budapest: Corvina Kiadó, 1986).

³ Georges DIDI-HUBERMAN, *Devant le temps: Histoire de l'art et anachronisme des images* (Paris: Minuit, 2000).

A képek és a képalkotás anakronizmusának szentelt kötetben az igazán durva, ám igen izgalmas, és nyilvánvalóan anakronisztikus provokáció akkor következik be, amikor Didi-Huberman maga Jackson Pollock és a gesztusfestészet felől olvassa újra Fra Angelicót. Az *Árnyékok Madonnájának* (1450) (1. kép) alsó képtábláin ugyanis illuzionisztikusan megfestett márványlapok láthatók, amelyek Krisztus sírját szimbolizálják, és a márvány pettyes-szálás közetszövetét Fra Angelico helyenként fröcsköléssel és csepegtetéssel adta vissza.⁴



1. kép. Fra Angelico, *Árnyékok Madonnája*, 1450.
Freskó, predella részlete. San Marco, Firenze

Didi-Huberman pedig ezt a gesztust, ezt az illuzionista technikát a posztstrukturalista fenomenológia, Maurice Merleau-Ponty és Jacques Derrida felől úgy értelmezte, mint intenzív, térhatású, a megtestesülés csodáját is kifejező figurációt, amely akár még Krisztus vérenek élettel teliségére is asszociálni enged. Ez az életteliség, ez a fajta vitalitás kapcsolhatja össze Fra Angelicót az akciófestészet ötszáz évvel későbbi sztárjával, Jackson Pollockkal. A festék és a figuráció modernista szuverenitásának tételezése azonban talán túl erős és túlságosan is anakronisztikus értelmezés, hiszen Merleau-Ponty és Deleuze esztétikáját vetíti vissza a quattrocentóba, amikor a Francis Bacon festészete kapcsán kidolgozott figurális (*figural*) kifejezést használja, amely

⁴ Georges DIDI-HUBERMAN, *Fra Angelico: Dissemblance et figuration* (Paris: Flammarion, 1990).

alakot öltést, tágabb értelemben megtestesülést is jelent, de hangsúlyosan a technikai képek, a fotográfia és a film korszakában jött létre.⁵



2. kép. Konkoly Gyula, *Danaé és Maya*, 1967.

Olaj, vegyes technika, farost, 150 × 160 cm.

Nudelman Gyűjtemény. Fotó: Nudelman László jóvoltából

Ha már anakronizmusról és különböző kronotoposzokról (quattrocento kori Firenze versus hidegháborús New York) esik szó, akkor számunkra különösen tanulságos lehet a hatvanas évekbeli budapesti képzőművészeti szcéné néhány érdekes esete, amelyekben ugyancsak az absztrakt expresszionizmus és a klasszikus festészet kultúrája konfrontálódik egymással. Az egyik legizgalmasabb példa Konkoly Gyula

⁵ Gilles DELEUZE, *Francis Bacon: Az érzet logikája* [1981], ford. SEREGI Tamás (Budapest: Atlantisz Kiadó, 2014).

Danaé és Maya című festménye (1967) (2. kép), ahol a reneszánsz képi hagyomány és a kortárs avantgárd művészet metszetében Pollock aranyesője termékenyíti meg Danaé klasszikus horizontú, holland realista aktját, miközben a romantikus spanyol szépség mellett a pop-art által kedvelt sablonbetűkkel jelenik meg a GOYA felirat.



3. kép. Konkoly Gyula, *A múzsa látogatása a Képzőművészeti Főiskolán*, 1964.
Olaj, vászon, 110 × 140 cm.

Magányűjtemény. Fotó: Kieselbach Galéria Archívum

Konkoly kompozíciója technikai és stiláris értelemben jól értelmezhető a szürrealizmus és a kvázipop korabeli, illetve mai terminusaival,⁶ ám kérdés marad, hogy a kortárs festészet vizuális kultúrájának, a szürrealizmusnak és a pop-artnak a látásmódjával Konkoly miért is éppen Rembrandt *Danaéját* (1643) és Goya *Meztelen Majáját* (1800) értelmezi újra a gesztusfestészetet idéző fröcsköléssel és a fogyasztói

⁶ PERNECZKY Géza, „A magyar »szür-naturalizmus« problémája”, *Új Írás* 6, 11. sz. (1966): 100–109; Dávid FEHÉR, „Where is the Light? Transformations of Pop Art in Hungary”, in Darsie ALEXANDER and Bartholomew RYAN, eds., *International Pop*, 135–152 (Minneapolis: Walker Art Center, 2015).

kultúrára utaló sablonokkal? Mai, posztfeminista szempontból Danaé és Maja, a görög királylány és az elegáns spanyol nő alakja is organikusan simul bele a férfitelket kapitalista kultúrájába, de a hatvanas években az akt és a meztelenség egyúttal a kommunista aszkézis és a szocialista prudéria kultúrájára is reflektált. Talán a szexista reklámok, a hippi kultúra és a pop-art gyors térhódításával magyarázható a klasszikus aktok magyar képzőművészeti reneszánsza is, de Konkoly absztrakt expresszionista aranyesője mindenképpen egyéni invenciónak tekinthető, és tulajdonképpen az amerikai akciófestészet ironikusan tálalt diadalmeneteként is interpretálható, melynek során az „isteni”, amerikai gesztusok úrrá lesznek a szépség klasszikus európai toposzain. Danaé és Maja alakja Konkoly keze alatt vélhetően az informel gesztusszerűség és az absztrakt expresszionista vitalitás alkalmazásából kifolyólag vált expresszíven vázlatossá, ami miatt a két női figura nem is annyira egy anakronisztikus remake-nek, mint inkább könnyed idézetnek, illetve laza kisajátításnak tűnik.

A figurális gesztusok és az értelmezési trópusok sűrűsége egyúttal azt a kérdést is élesítheti, hogy egyáltalán mennyire is határolhatók el egymástól az idézet, a kisajátítás, az átértelmezés és a kulturális fordítás különféle gyakorlatai és esetei? Konkoly egy másik festményén (*A múzsa látogatása a Képzőművészeti Főiskolán, 1964 [3. kép]*) Édouard Manet-n és Émile Zolán keresztül a realizmus és a naturalizmus többféle nézőpontját (Caravaggio, Velázquez, Manet, Rodin, Carlo Carra) is megidézi.

Tulajdonképpen önmagát festi meg Manet Zolájaként (*Émile Zola portréja, 1868*), akit éppenséggel Zola studióját idéző – a falon ugyanazok a reprodukciók láthatók, mint Zolánál – budapesti, főiskolai műtermében látogat meg a múzsa. A realitán ábrázolt műtermi helyzet realizmusának, illetve naturalizmusának problematikáját csak még tovább bonyolítja a művészettörténet Manet és Zola utáni fejezeteinek, többek között Rodin szobrászatának és Carra metafizikus festészetének konkrét műveken keresztül történő festői színpadra állítása. Maga a múzsa ráadásul még modernebb, hiszen – az ortodox szocialista-realista kritika által elítélt⁷ – szürnaturalista dekalkomániával (*décalcomanie*) készült, és Max Ernst múzsáira, például Leonora Carringtonra emlékeztet a *Napóleon a vadonban* című festményről (1941). Ernst vélhetően Oscar Domingueztől, illetve André Bretontól halott a dekalkománia, a különleges, 18. század végi kerámiafestési technika szürrealista átértelmezéséről, amelynek során a vászonra felvitt nedves festékrétegbe különféle anyagokat (szivacsot, szövetet, természeti tárgyakat) lehet belepréselni. A szürrealista alkotók verziói azonban nem csak szimpla lenyomatok, hiszen tudatosan a véletlen szerepére fókuszálnak: amikor ugyanis a nyomot hagyó anyag vagy tárgy elválik a festéktől, amikor kicuppan abból, akkor kaotikus, előre nem látható alakzatok jönnek létre, amelyekben Ernst felfedezte a számára amúgy is vonzó biomorf vadon képi világot.

⁷ A szürnaturalista kifejezést először Oelmacher Anna használta a Csernust „követő” Korga György festésze kapcsán. OELMACHER ANNA, „Fiatal festő képei a Mednyánszky-teremben”, *Magyar Nemzet*, 1964. március 5., 8.

A fiatal Konkoly korabeli példaképének, a magyarul festékcuppantásnak nevezett dekalkománia pesti meghonosítójának,⁸ a szürnaturalizmus vezető mesterének, Csernus Tibornak a festészete is sokszor anakronisztikusnak tűnik. Csernus ráadásul nem egyszerűen csak idéz vagy kisajátít, hanem inkább átvesz, illetve átlényegül: úgy fest, ahogy Manet és Ernst, vagyis az általuk használt vizuális nyelven beszél, ami így már jóval élesebben veti fel az anakronizmus és az anakronisztikus értelmezés kérdéseit. Csernus részben tudatosan, részben talán öntudatlanul, a történetiséget performatív zárójelbe téve, nyilatkozataiban is összemossa az idősíkokat Caravaggiótól Max Ernstig ívelően, sőt Ernst technikája kapcsán arról beszél, hogy alkalmazásával olyan felületeket lehet létrehozni, amelyeket Jan van Eycknél csodálhat meg az ember.⁹ A van Eyck párhuzam azért is érdekes, mert Csernus ötvenes évekbeli budapesti képzőművészeti szocializációja idején a frissen szovjetizált magyar kultúra meglehetősen anakronisztikusnak tűnt számára, hiszen úgy kellett festeni, ahogy Ilja Repin és a *peredviznyik* festők tették a 19. század végén.¹⁰ Az örökérvényűnek tűnő realizmus kívánalma mindazonáltal rendkívül tágas, stiláris és szemléleti teret nyitott a kulturális hibriditás avagy – egy fokkal kevésbé anakronisztikusan fogalmazva – a sokféle beszéd (*raznorecsi*) számára is,¹¹ hiszen a realista leképezés kapcsán nemcsak az oroszok és a szovjetek jöhettek szóba, hanem a fran-

⁸ Csernus a dekalkomániát és a festék grattázsszerű formálását Hantai Simontól tanulta el 1957-ben, első párizsi tartózkodása idején. Hantai viszont Max Ernst hatása alatt állt az 1950-es évek közepén, amikor intenzíven alkalmazta ezt a technikát, ami nem melleleg Juhász Ferenc tetszését is elnyerte, aki szintén ebben az időszakban talált rá a maga sajátos bioromantikájára. Juhász ötvenes évekbeli „biológiai látása” Weöres Sándoron keresztül összekapcsolható az Európai Iskola sajátos szürrealista világképével, amelynek markáns intellektuális komponensét alkotta Kállai Ernő bioromantikája, amelyet 1947-ben a *Természet rejtett arca* című kis könyvecskéjében fejtett ki részletesebben. Lásd erről bővebben: HORNYIK Sándor, *A szürnaturalizmus archeológiája* (Budapest: ELKH BTK Művészettörténeti Intézet, 2021), 326–327. Juhász „biológiai látásához” lásd ANGYALOSI Gergely, „A láthatatlan természet képei: Juhász Ferenc lírája az ötvenes évek első felében”, *Alföld* 60, 9. sz. (2009): 59–64.

⁹ „A tradicionális festészetben csodált precizitás, művesség hirtelen felbukkanni látszott Max Ernst automatista, véletlenek által irányított képfelületein. Ez az egész számomra nagyon csábítóan tetszett. Hiszen a dolog majdhogynem úgy tűnt fel, hogy az elődöknél kevésbé fáradtságos módon lehet realizálni olyan felületeket, amelyeket például Van Eycknél csodált meg az ember – csak résen kell hozzá lenni, észre kell venni az anyag önmozgásában rejlő lehetőségeket.” (Kis Tibor, „Századvégi zárszámadás: Beszélgetés Csernus Tiborral”, *Kritika* 25, 10. sz. [1996]: 31–33, 31.)

¹⁰ Csernus egy interjúban arról beszélt, hogy az ötvenes évek olyan mértékben átvette a 19. század végének realista festészeti stílusát, hogy a szovjet festmények, és az azok nyomán készülő magyar képek nyugodtan készülhettek volna akkor is. Vö. ABLONCZY László, „Valahogy úgy» A Montmartre lovagja: Csernus Tibor”, *Hitel* 1. sz. (2008): 66–78, <http://www.epa.hu/01300/01343/00072/pdf/20080125-46015.pdf>.

¹¹ A *raznorecsi* (nagyjából: sokféle beszéd, vagyis többféle nyelv és beszédmód egyidejű jelenléte egy adott kultúrában) fogalmához lásd Mihail BAHTYIN, „Szó a költészetben és a prózában” [1935], ford. KÖNCZÖL Csaba és KÖRÖSI József, in Mihail BAHTYIN, *A szó esztétikája*, 173–215 (Budapest: Gondolat Kiadó, 1976).

cia és a német, sőt még akár a kortárs amerikai realisták is.¹² Vagyis olyan művészek, mint Manet, Degas, Grosz, Beckmann, Ben Shahn vagy – *horribile dictu* – a mágikus realista Ivan Albright,¹³ aki egészen szürreálisan kísérteties képeket festett, többek között a dekadens és okkult Dorian Grayról is, méghozzá egy hollywoodi film (*Dorian Gray arcképe*, 1945) számára.

Ez a fajta stiláris és kulturális hibriditás vizuális tekintetben mágikus és szürreális hatást kelt, miközben fenomenológiai és antropológiai értelemben tulajdonképpen jobban megfelel az emberi elme működésének, mint a pozitivista szellemtörténet. Nem véletlen, hogy Didi-Huberman szemléleti kiindulópontja a szuverén anakronizmus definiálása kapcsán Bergson időtartam (*duration*) és Deleuze idő/kép (*temps-image*) fogalma lett.¹⁴ A képek – innen nézve – mindig az aktuális és a virtuális, a létező és a létrehozható, avagy az elképzelhető dimenzióiban bomlanak ki az emberi gondolkodásban. A kép így szinte törvényszerűen mindig többféle idősíki (emlékek, érzetek, fantáziák) elemeit egyesíti magában. Ezt a fajta fenomenológiai időfogalmat kapcsolja aztán össze Didi-Huberman Aby Warburg és Walter Benjamin munkásságával,¹⁵ hogy a pátoszformulákban és a dialektikus képekben is felfedezze az aktuális és a virtuális, a jelen és a múlt tudatos konfrontációját. A csak a 20. század végén divatosá váló, sokáig éppen okkultsága miatt feledésre ítélt hamburgi művészettör-

¹² Lakner kifejezetten ki is emeli az amerikai realisták és mágikus realisták, Ben Shahn és Ivan Albright hatását korabeli munkásságára. Lásd SZENTESI Edit, „Beszélgetés Lakner Lászlóval”, in NAGY Ildikó, szerk., *Hatvanas évek*, 127–128 (Budapest: Magyar Nemzeti Galéria, 1991).

¹³ Ivan Albright lett az egyik főhőse a mágikus realizmus amerikai, mégpedig észak-amerikai karrierjének, amely a képzőművészetben megelőzte a közép- és dél-amerikai irodalmi karriert. Alfred H. Barr 1943-ban a MoMA-ban már mágikus realista kiállítást rendezett, amely Franz Roh fogalomhasználatára építve a mágikus realizmust a kritikai realizmus (*Neue Sachlichkeit*) és a szürrealizmus kísérteties, mágikus ötvözeteként értelmezte. Vö. Dorothy C. MILLER and Alfred H. BARR Jr., eds., *American Realists and Magic Realists* (New York: MoMA, 1943). Lásd továbbá: Franz ROH, *Nach-Expressionismus: Magischer Realismus. Probleme der neuesten europäischen Malerei* (Leipzig: Klinkhardt und Biermann, 1925). Roh és Barr mágikusrealizmus-nézőpontja felfedezhető a hatvanas évek magyar művészettörténetében is. Vö. Judit SZABADI, „Magical Naturalism”, *The New Hungarian Quarterly* 7, 22. sz. (1966): 194–199. A mágikus realizmus fogalmának – szintén Rohra visszavezethető – irodalmi recepciótörténetének összefoglalásához lásd BÉNYEI Tamás, *Apokrif iratok: Mágikus realista regények* (Budapest: Kossuth Kiadó, 1997).

¹⁴ Vö. Henri BERGSON, *Teremtő fejlődés* [1907], bev., ford. Dr. DIENES Valéria (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1930); Gilles DELEUZE, *Idő-kép* [1985], ford. KOVÁCS András Bálint (Budapest: Új Palatinus Könyvesház Kft., 2008).

¹⁵ „Nem arról van szó, hogy az elmúlt fényt vet a jelenbelire, vagy a jelenbeliből fényt vetül a múltbelire, hanem a kép maga lesz az, amelyben az egykor voltat magában őrző elem [Gewesene] a mosttal villámcsapászerűen egy konstellációvá áll össze. Más szavakkal: a kép a nyugvópontra jutott dialektika [Dialektik im Stillstand]” (Walter BENJAMIN, *Das Passagen-Werk: Gesammelte Schriften* V, Hg., Rolf TIEDEMANN [Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991], 576–577. Idézi BACSÓ Béla, „A felszín kicsiny szimptomái”, *Jelenkor* 49, 3. sz. [2006]: 303–308, <http://www.jelenkor.net/archivum/cikk/957/a-felszin-kicsiny-szimptomai>.)

ténész azért is érdekes és fontos hivatkozás, mert ő ezt a bizonyos időbeli konfrontációt ismeretelméleti értelemben is szituálta – már az 1920-as években. Későn felfedezett jegyzeteiben és naplóiban a képekbe rögzült múltbeli érzések empatikus – jelenbéli – értelmezésének folyamatában éppen a distancia jelentőségét hangsúlyozta a *Zwischenraum*,¹⁶ a köztes tér, a két dolog, a két idő közötti tér ikonológiájának programját hirdetve. Ami pedig az időt és az anakronizmust illeti, illetve a pozitivizmus és a korszellem problematikáját – Warburg ezt is gyönyörűen hidalta át az ironikus *Gespensergeschichte* fogalmával,¹⁷ amelynek egyszerre játékos és tragikusan komoly regiszterében a művészettörténet kísértettörténetté vált. Vagyis nem szellemtörténet lesz, hanem a kísértetek története, olyan jelenségek és energiák története, amelyek kísértik az embert, amelyek újra és újra megjelennek, és „energia-konzervként” működő pátoszformulákban öltenek testet.¹⁸ A leghíresebb pátoszformula Warburgnál az eksztatikus nimfa alakja, aki Freud, Lacan és Deleuze felől nézve nyilvánvalóan a szexualitás és a vágy energiáit zárja magába, vagyis a psziché, a fantázia, az emlékezés és a gondolkodás egymással összefonódó síkjaihoz vezet.¹⁹

A köztes terek ikonológiája ekként összekapcsolható a hibrid identitás elméletének híres harmadik terével is,²⁰ hiszen Warburg szándékai szerint a képek és a jelek, a mimézis és a nyelv, az eksztázis és a reflexió, az érzelem és az értelem közötti terek feltárása lehet az igazán érdekes a művészet- és a kultúratörténet számára. Vagyis egy olyan képtudomány művelése lenne a cél, amely reflektál a reprezentáció mindkét (vizuális és verbális) típusára, az élet mindkét (emóció és ráció) felére, és amely éppen a képek értelmezése során fellépő ellentétpárok feszültségének elemzésén át generálja a jelentést és a mondanivalót. A *Mnemosyne atlasz* (4. kép) bevezetőjéhez írt szövegében a képek és a jelek közötti tér manifeszt módon a szubjektum és valóság közötti feszültség dinamikáját is reprezentálja. Végso verziójában ugyanis a köztes tér ikonológiája a képszerű és a jelszerű gondolkodásmód között oszcilláló psziché

¹⁶ Aby WARBURG, „Mnemosyne I: Aufzeichnungen (1927–1929)”, in Aby WARBURG, *Werke in einem Band*, Hg. und kommentiert von Martin TREML, Sigrid WEIGEL, und Perdita LADWIG, 640–646 (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2010), 643.

¹⁷ Uo.

¹⁸ Aby WARBURG, „Grundbegriffe II”, *Notizbuch*, 1929, 21, kézirat. Warburg jegyzetfüzete a londoni Warburg Institute archívumában található. Idézi Ernst H. GOMBRICH, *Aby Warburg: An Intellectual Biography* (London: Warburg Institute, 1970), 243.

¹⁹ A nimfa alakja Warburg pszichohistorikus ikonológiájának központi szereplője lett. A warburgi pszichohistoria értelmezéséhez lásd bővebben: Georges DIDI-HUBERMAN: *L'Image survivante: Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg* (Paris: Minuit, 2002). Giorgio AGAMBEN, *Nymphs* [2007] (Chicago: University of Chicago Press, 2013).

²⁰ Homi K. BHABHA, *The Location of Culture* (New York: Routledge, 1994). A közép-európai kulturális hibriditás részben Bhabha, részben Bahtyin által inspirált irodalmi értelmezéséhez lásd Marcel CORNIS-POPE and John NEUBAUER, eds., *History of the Literary Cultures of East Central Europe: Junctures and Disjunctures in the 19th and 20th Centuries*, vols. 4 (Amsterdam: John Benjamins, 2004–2010).



4. kép. Aby Warburg, *Mnemosyne atlasz*, 46. tábla, 1924–1929

értelmezését jelenti. Warburg egész pontosan úgy fogalmaz, hogy ez a fajta ikonológia teremtheti meg a „művészettörténeti anyagot a képszerű és a jelszerű gondolkodásmód közötti ingadozás fejlődépszichológiájához [Kunsthistorisches Material zu einer Entwicklungspsychologie des Pendelganges zwischen bildhafter und zeichnmäßiger Ursachsetzung].²¹ És pontosan ebben a gondolatban fedezi fel saját, ismeretelméleti és pszichológiai indíttatású montázselméletének gyökereit Didi-Huberman is, amikor a gondolkodás, a kép- és a történelemalkotás relativizmusát és szubjektivitását felmutató, „szürrealista” gondolkodókhoz (Warburg és Benjamin) kapcsolja a „szuverén anakronizmus” kreatív fogalmiságát.²²



5. kép. Csernus Tibor, *Saint-Tropez*, 1959.

Olaj, vászon, 115 × 250 cm.

Magyar Nemzeti Bank. Fotó: a Virág Judit Galéria jóvoltából

Az első magyar szürnaturalista festmény sikere is anakronizmusából, illetve annak különleges dinamikájából adódott. Csernus *Saint-Tropez*-ja (1959) (5. kép) ugyanis látszólag organikusan simult bele a dekadens Nyugat modernizált szocialista realista ábrázolásának programjába az olvadás és a felzárkózás keleti blokkjának művészeti világában.²³

²¹ Ezt a mondatot Ernst Gombrich is idézi: GOMBRICH, *Aby Warburg*, 253. Lásd még Aby WARBURG, *Tagebuch der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg*, Hg. Karen MICHELS und Charlotte SCHOELL-GLASS (Berlin: Akademie Verlag, 2001), 434.

²² DIDI-HUBERMAN, *Devant le temps*, 22–24.

²³ A szocialista realizmus ötvenes évekbeli korszerűsítéséről, illetve modernizálásáról lásd bővebben: Susanne E. REID, „Modernizing Socialist Realism in the Khrushchev Thaw: The Struggle for a

A híres francia kikötő magyar festői reprezentációján a Riviéra és a korzó „nyugati”, festői toposza egészen harmonikusan fonódott össze a hadihajók és a gyarmati háborúk „imperialista” kultúrájának „keleti”, antikapitalista, politikai kritikájával. Éppen ebben az időszakban lépett fel ugyanis a magát már Koreában is kompromittáló francia hadsereg brutális erővel az algériai forradalmárok ellen, amiről természetesen a magyar sajtó is tudósított. Ezzel párhuzamosan, és ennek ellenére, az allegorikus tartalommal feltöltött Nyugat-kép, a militarizált nyugati városkép vizuális vezérelve – a modernizáció szellemében – az egykori (impreszionista és posztimpreszionista) optikai realizmus és a modern valóság „szürreális” anyagszerűségének konfrontálása lett. Csernus *Saint-Tropez*-ja ugyanis távolról egy festőien impresszionisztikus politikai allegóriának tűnt, és csak közelebbről tárulnak fel a látványt roncsoló grattázs- és dekalkomániaszerű festői gesztusok. A legtehetségesebb Bernáth



6. kép. Konkoly Gyula, *Tulp doktor anatómiai leckéje*, 1967.
Vegyes technika, fa, 132 × 204 cm.
Magyar Nemzeti Galéria – Szépművészeti Múzeum.
Fotó: Szépművészeti Múzeum

»Contemporary Style« in Soviet Art”, in Polly JONES, ed., *Dilemmas of De-Stalinization: Negotiating Cultural and Social Change in the Khrushchev Era*, 193–230 (New York: Routledge, 2006). Magyar vonatkozásban: HORNYIK Sándor, „A szocialista realizmus reformja: A keleti, szovjet típusú modernizáció és a nyugati modernizmus találkozásai”, in SASVÁRI Edit, HORNYIK Sándor és TURAI Hedvig, szerk., *A kettős beszéden innen és túl: Művészet Magyarországon, 1956–1980*, 113–136 (Budapest: Vince Kiadó, 2018).

Aurél-tanítvány esztétikai és művészettörténeti kiindulópontjai Manet árbócerdővel dúsított kikötői (*Port de Bordeaux*, 1871) és Degas kecses balerinákat felvonultató balettórái lehettek,²⁴ amelyek aztán Csernus elméjében összekombinálódtak Bernáth *Riviérájával* (1927), majd az egész képi egyveleg szürnaturalistán összeborzolódtott és felfodrozódott, vagyis szinte tapintható életre kelt Ernst és Hantai szürrealista képalkotó technológiájával. A *Saint-Tropez* így egyszerre tűnhetett üdvözítően és kísértetiesen modernnek az avatott szemek számára. Németh Lajos és Pernecky Géza a jellegzetesen magyar posztnagybányai festészet avantgárd megújítását látta benne,²⁵ a fiatal festők (köztük Lakner és Konkoly) viszont a tipikusan nyugati, újrealista és posztszürrealista festészet már-már arcátlanul provokatív meghonosításán döbbsentek le,²⁶ hiszen Csernus a *Saint-Tropez*-t a Tanácsköztársaság emlékének szentelt országos képzőművészeti kiállításon mutatta be.

A fiatal „követő”, Konkoly viszont nem sokkal később már egy eltérő, az illúzió és a képalkotás működésére is erőteljesebben reflektáló, kritikai útra lépett a *Tulp doktor anatómiai leckéjével* (1967) (6. kép), ami a szó szoros értelmében nem is az emberi testet, hanem Rembrandt festményét és annak állítólagos szocialista humanizmusát analizálta.

Rembrandt (*Tulp doktor anatómiája*, 1632) így kerülhetett közvetlen kapcsolatba a vonal és a szín új mágusainak, Kenneth Nolandnak és Yves Kleinnak a vizuális kultúrájával. Rembrandt realizmusa és humanizmusa és rajta keresztül a szocialista realizmus „új” realizmusa és új humanizmusa ekként éppen a legmodernebb francia és amerikai, elvont és spirituális vizuális kultúrákhoz képest vált anakronisztikussá. Az egyáltalán nem magától értetődő újrealista Rembrandt-parafrázis intellektuális forrása talán az idősebb pálya- és vetélytárs, a Rembrandtra szintén sokrétűen reflektáló Lakner László lehetett. Az egy évvel korábbi *Rembrandt-tanulmányok* (1966) (7. kép) ugyanis Rembrandt, Larry Rivers (*Dutch Masters and Cigars*, 1963) és Alberto Burri realizmusának összekombinálásával a szocialista realizmus által ellaposított klasszikus realista program invenciózus kontinuitására mutatott rá.

Az újrealizmus, a pop-art és a barokk korának holland realizmusa ugyanis csak látszólag, illetve művészettörténeti értelemben tűnik anakronisztikusnak, hiszen az anyag és a matéria, avagy a festőművészet szempontjából a realizmus problematikája örök érvényű Pliniustól Leonardo da Vincin át Gombrichig ívelően.²⁷ Talán ezért is lesz a Lakner-kép főszereplője a ráfestett nyíl tanúsága szerint a fiatal Rembrandt

²⁴ Csernus több interjújában is említette, hogy mennyire nagyra tartotta Manet, illetve Degas festészetét.

²⁵ PERNECKY, „A magyar »szür-naturalizmus«...”, 101; NÉMETH Lajos, *Modern magyar művészet* (Budapest: Corvina Kiadó, 1968), 143.

²⁶ VÖ. SZENTESI, „Beszélgetés Lakner Lászlóval”; KONKOLY Gyula, *Önéletrajz*, kézirat, 1990. Idézi SZÉKELY Katalin, „Radikális jövőkép: Konkoly Gyula munkássága 1964-től 1973-ig”, in KONKOLY Gyula, szerk., *Konkoly Gyula*, 28–30 (Budapest: St.Art Galéria, 2008).

²⁷ Lásd Norman BRYSON, *Vision and Painting: The Logic of the Gaze* (New Haven: Yale University Press, 1983).

vállán meggyűrődő ruha, amely egy valódi textil gyűrött lenyomata, vagyis a dekalománia egy sajátos verziója. A képi történések szöveges kommentárjaként a festett



7. kép. Lakner László, *Rembrandt-tanulmányok*, 1966.

Olaj, vászon, 110 × 95 cm.

Magyar Nemzeti Galéria – Szépművészeti Múzeum.

Fotó: Szépművészeti Múzeum

HOL A FÉNY? felirat az amerikai kortárs kolléga,²⁸ Rivers *Dutch Masters and Cigars* képeinek PRESIDENTS feliratához hasonló módon – a göngyölegeknél használt – sablonbetűkkel jelenik meg a különféle realizmusok terében. Ha pedig jól megnézzük, avagy alaposan tanulmányozzuk a magyar képet, akkor az is látható lesz, hogy Rembrandt – Lakner által megidézett és kielemezett – *34 éves önarcképén* (1640) a vállnál meggyűrődő kabát valójában sötétben marad, és messze nem rajzol ki olyan komplex gyűrődésrendszert, mint Lakner odapréselt textilcsomagja, dekalkománia-válla. Így még az sem teljesen elképzelhetetlen, hogy Lakner a modern művészet realizmusának fényében Rembrandt realizmusának pontosságát és valószerűségét kritizálta, az önróniát sem nélkülöző módon.

A mágikus szocialista realizmusként is érthető magyar szürnaturalizmus egyik legtitokzatosabb műve a *Nádas* (1964) (8. kép).



8. kép. Csernus Tibor, *Nádas*, 1964. Olaj, vászon, 134 × 152 cm.

Budapesti Történeti Múzeum.

Fotó: a Budapesti Történeti Múzeum jóvoltából

²⁸ A festmény művészettörténeti kapcsolatainak alapos feltárásához lásd FEHÉR Dávid, *Avantgarde-Arrieregarde: Történetiség, képiség, referencialitás Lakner László életművében*, PhD-disszertáció (Budapest: ELTE, 2018), 198–204.

Csernus többszörösen is anakronisztikus Parnasszusa Robert Rauschenberg, Francis Bacon és Max Ernst módszereivel idézi meg a múzsákat és a klasszikusokat, akik egy balatoni nádas ingoványán fölülemelkedve, egy stégen sütkérezve és groteszk módon olvadozva néznek vissza ránk. A klasszikusok egykori realizmusa és realitása ekként új nyelven, illetve nyelveken szólal meg, hogy visszaadja az akkori jelen kaotikus valóságát, amire gyönyörű példa a nádas mocsarában az olasz *Vie Nuove* magazin „megidézése” az új, szép és modern életet reprezentáló Monica Vitti képmásával. Az idézés technikája sem mellékes, hiszen Csernus Rauschenberg találmányát, az oldószeres képtranszfert (*solvent transfer drawing*) használja, vagyis egy valódi újság képét olvasztja, illetve oldja és ragasztja át festményébe. Emellett a fürdőző és napozó modern múzsák megmintázása során a mozgás Bacon-féle megragadására (*motion blur*) is reflektál, a nádas növényi részeit pedig a valódi lenyomatokat és préselt növényeket is felhasználó dekalkománia technikával festi fel, amit Ernst saját szatirikus hangvételű Árkádiáján, *Reggeli a szabadban* (*Déjeuner sur l'herbre*, 1944) című parafrázisán is használt. Mindez így együttesen egy nagyon modern, realista program vizuális lenyomatának tűnik, ami nemcsak a hidegháborús magyar valóság heterogenitását és hibriditását, de az elme és a psziché fragmentált, montírozott struktúráját is képes visszatükrözni, ami talán éppen a kettős beszéd és az álcázás, avagy Czesław Miłosz kifejezésével élve, az esztétikai ketman Aczél-féle kultúrájában bontakozhatott ki ennyire gazdagon és szépen, mégpedig éppen a politikusok számára amúgy is túlságosan titokzatos és ambivalens vizualitás birodalmában.²⁹ Annak a vizualitásnak a birodalmában, amely éppen határtalan képisége folytán válhatott képessé arra, hogy minden más reprezentációs formánál összetettebben mutassa meg a Kádár-kori, kelet-közép-európai művészet mágikus hibriditását, amelyben a valódi és fiktív elemekből építkező művészi identitások a múlt, a jelen és a jövő alakjaiból, a történelem, a hétköznapok és a fantázia különféle narratíváiból rakták össze elbűvölően és riasztóan szürreális valóságukat.

²⁹ A ketman szellemisségéhez, avagy a valódi gondolatok elrejtésének pragmatikus, kora újkori perzsa kultúrájához, illetve annak közép-európai átértelmezéséhez a sztálinizmus időszakában lásd Czesław MIŁOSZ, *A rabul ejtett értelem* [1953], ford. FEJÉR Irén (Budapest: Mérleg Kiadó, 1992). Az intellektuális álcázás és az identitás-maszkok viselésének kommunista gyakorlatához és posztkommunista kritikájához lásd Sheila FITZPATRICK, *Tear off the Masks! Identity and Imposture in Twentieth-Century Russia* (Princeton: Princeton University Press, 2005), <https://doi.org/10.1515/9781400843732>. Az orwelli *doublethink*kel is párhuzamba állítható kettős beszéd Sasvári Edit értelmezésében a különféle, de dominánsan nyugati (kapitalista) és keleti (kommunista) elvárásoknak történő párhuzamos megfelelési kényszert és vágyat jelentette a Kádár-korszak politikai, kulturális és gazdasági életében. Vö. SASVÁRI Edit, HORNYIK Sándor és TURAI Hedvig, szerk., *A kettős beszéden innen és túl: Művészet Magyarországon, 1956–1980* (Budapest: Vince Kiadó, 2018), 9–17.