

A kultúra fossziliái

Hornyik Sándor: *A szürnaturalizmus archeológiája*
 Budapest, Bölcsészettudományi Kutatóközpont Művészettörténeti
 Intézete, 2021, 527 oldal

„Ha a képekre a kultúra fossziliáiként tekintünk, amelyekből ráadásul visszafejthetők az alkotó elme elképzelései és motivációi is, akkor tulajdonképpen egy szürnaturalista képelmélethez jutunk” – összegzi Hornyik Sándor *A szürnaturalizmus archeológiája* című kötetében Csernus Tibor festészetének első, közel huszonöt éves periódusát (1951–1974). De ezen belül is kiemelten foglalkozik a könyv az első párizsi út (1957) és a második, immár végleges párizsi letelepedés (1964) közé eső, kora Kádár-kori időszakokkal.

Már maga a cím is magyarázatra szorul. A szürnaturalizmus szót először Apollinaire használta az I. világháború végén, aztán a 20-as években a mozgalom intézményesülésével párhuzamosan felváltotta a ma használatos szürrealizmus elnevezés. Ezt a feledésbe merült kifejezést eleveníti fel 1964-ben Oelmacher Anna, aki a szocialista realizmus dogmatikus képviselőjeként még a szürrealizmusnál is károsabban ítéli meg Csernus és követői (Lakner László, Gyémánt László, Szabó Ákos, Konkoly Gyula, Korga György, Kóka Ferenc, Maurer Dóra, Sylvester Katalin, Major János, Méhes László, Altorjai Sándor) művészetét. Szerinte a képek túlzott realizmusukkal egy felszínes és giccses, valóságidegen naturalizmushoz, pontosabban szürnaturalizmushoz vezetnek. Oelmacher megbélyegző címkéjéből két évvel később, Perneczky Géának köszönhetően lett ideológiailag megalapozott stíluskritikai fogalom. Perneczky a szürnaturalizmust sajátos magyar szupereklektikának tartotta, amely összehordott, zsúfolt jellegével a szürrealizmust idézheti. De nem annak tipikus magyar ágát (Ámos Imre, Vajda Lajos), amelyet az Európai Iskolához tartozó Bálint Endre, Anna Margit, Ország Lili, Korniss Dezső, illetve a mágikus realista művészek Kondor Béla nevével fémjelzett csoportosulása folytat tovább, hanem az akadémizmus (Bernáth Aurél, Szőnyi István) groteszk-ironikus, Dalí, Magritte és Max Ernst művészetén alapuló átalakítását. Az archeológia szó

pedig Foucault *A szavak és a dolgok*ban kifejtett archeológiai programjára utal. A festészet archeológiája a régészethez hasonlóan egyes tárgyakra, illetve tárgyi emlékekre, kifejezésekre és kijelentésekre fókuszál, és innen fejt vissza a korszak vizuális kultúráját.

A könyv borítója is hatásosan tükrözi a címet. Az ezüstszürke borítóból elmosódóan kidomborodó kusza vonalak, Csernus Tibor *Nádasának* (1964) zsilett, kaparásos részlete egy őskövület benyomását keltik a szemlélőben, míg a lazacpiros betűk a szürnaturalizmusra, a szocialista realizmus időszakának egy újfajta valóságábrázolására utalnak. A zsdanovi doktrínával szemben, amely a művészek számára a konkrét valóság forradalmi fejlődésben való optimista szemléletű megjelenítését tette kötelezővé, Csernus egy élettelibb valóság bemutatására törekedett. A természet valóságghú leképezését próbálta elérni a festészet legmodernebb eszközeivel. Így a szocialista realizmus fából vaskarika valóságábrázolásával szemben a szürrealizmus, majd később a pop-art eredményeinek felhasználása (dörzsölés, kaparás, cuppantás, „barkácsolás”, kollázs, montázs, transzfer technika) révén egy teljesebben megragadott valóság hű képét próbálta visszaadni.

Csernus Tibor már a felvételin kitűnt rajzkészségével. Mindhárom, osztályt indító tanár (Berény Róbert, Bernáth Aurél, Szőnyi István) szívesen fogadta volna tanítványának. Csernus Tibor viszont a *Reggel* (1927) című kép alapján (amelyet Lakner László is Bernáth Aurél legjobb képének tartott) Bernáth mester mellett döntött.¹ Így végzett Bernáth Aurél legtehetségesebb, legkedvesebb tanítványaként a Képzőművészeti Főiskolán, és lett a mester tanársegédje. Diplomamunkája az *Orlai festi Petőfit* (1951) témájában és stílusában is jól tükrözi a bernáthi lavírozó nézőpontot, ami összebékíthetőnek látta a nagybányai természetelvű piktúrát a szocialista realizmussal. Csernus itt a Révai-féle esztétikai kánon (Petőfi, Munkácsy) óvatos modernizálásával valójában gyerekkori barátját, Juhász

¹ *A varázsló. Csernus Tibor festőművész. Dokumentumfilm.* Rendezte: SURÁNYI András, forgatókönyv: SURÁNYI András, JUHÁSZ Anna, 51 perc, 2022

Ferencet és önmagát jelenítette meg a történelmi alakok szerepében. A kép sikerét mutatja, hogy Csernus 1952-ben megkapta érte a frissen alapított Munkácsy-díjat.

Sztálin halála után a lassú olvadás magával hozta a kánon változását is. A romantikus, klasszicizáló, népies Munkácsy–Petőfi eszményt felváltotta a modernebb, az expresszionizmus, szürrealizmus elemeit a realizmussal ötvöző, urbánusabb Derkovits–József Attila ideál. Ennek hatása érződik már Csernus *Újpesti rakpart* (1957) című képén. Ám Derkovits *Rakodómunkások a Dunán* (1927) című festményével ellentétben Csernus a festményén nem a munkások kizsákmányolását jelenítette meg, de még csak nem is a szocialista realizmus elvárásai szerinti szorgos munkálkodást, hanem kártyázó embereket. Ahogy a rakpart valóságghú kavicsos érzetét is a modern, a szürrealisták által használt dörzsölés technikájával érte el.

Csernus festői látásmódjára, világszemléletére az apaként tisztelt mester, Bernáth Aurél mellett a gyermekkori barát, Juhász Ferenc is nagy hatással volt. A költő révén került be a Szépirodalmi Kiadóba illusztrátorként, de Juhász Ferenc Weöres és József Attila iránti rajongása nyitott utat számára a szürrealizmus és a mágikus realizmus megismerése felé. 1957-es első párizsi útja alatt Juhász ajánlására kereste fel a költő barátját, Hantai Simont.

Az 1948-ban külföldre emigrált festő révén pedig Csernus első kézből ismerte meg a francia főváros legmodernebb művészeti irányzatait, és került kapcsolatba a bretoni szürrealista körrel. A párizsi művészvilágot ugyanis ebben az időben az absztrakt vagy a figurális ábrázolás, a „hideg” vagy „meleg” absztrakt, illetve a szürrealista vagy gesztusnyelvi festészet közötti viták osztották meg. A hazatérése után elkészült *Saint Tropez* (1959) többszörösen is kitüntetett helyet foglal el Csernus életművében, egyben fordulópontot is jelent művészi pályáján. Ezért is találó rá Hornyik Sándor megállapítása, miszerint ez a festmény tekinthető az „első”, de egyben az „utolsó” szürnaturalista képnek.

A *Saint Tropez*, amelyet Bernáth is tanítványa legjobb művének tartott, volt az 1959-es Magyar Képzőművészeti Kiállítás egyik sztárja. Ezt igazolta, hogy mind a Bécsi VIT-en, mind a Fialat Művészek I. Párizsi Biennáléján ez a festmény képviselte hazánkat. Ugyanakkor a kép témája és stílusa modernségével szintén a földrengés erejével hatott a fiatal képzőművész-hallgatókra, akik hamarosan tanítványként, követőként kezdték el beépíteni művészetükbe Csernus újfajta festészeti személetemódját, megteremtve a szürnaturalista iskolát, a napjainkban Csernus-körként ismert csoportosulást. A fiatal nemzedékre

Csernus Tibor:
Lehel téri piac,
1962, Magyar
Nemzeti Galéria,
Budapest
© Szépművészeti
Múzeum, 2019



gyakorolt akaratlan befolyásával viszont Csernus kivívta a konzervatív művészetpolitika hatalmasságai (különösen Aradi Nóra) ellenszenvét. Képeit rendre kizsúrták, csak illusztrátorként tevékenykedhetett, évekig kellett várnia, mire Aczél jóindulatából engedélyezték párizsi kiállítását, amire kiutazva már nem is tért haza, véglegesen letelepedett a francia fővárosban. Itt az a Géraud Gassiot-Talabot műkritikus figyelt fel rá, akit a nouvelle figuration irányzatából (1960–1965) kinövő figuration narrative (1965–1972) fő teoretikusaként tartanak számon, és aki majd 2008-ban a Pompidou Központban megrendezi *Narrative figuration* (1960–1972) címmel a két irányzat átfogó és reprezentatív kiállítását.

Csernus mint frissen végzett festőművész, Bernáth tanársegéde, megkapta Perlrott-Csaba Vilmos egykori Dráva utcai műteremlakását, amelynek első lakója Márffy Ödön és felesége, Boncza Berta, Ady Csinszkája volt. A munkáscsaládból származó és József Attila költészetéért rajongó Csernust megihlette a Dráva utcai műterem ablakából látott ipari táj, így festészetében kezdettől fontos szerepet kap a nagyváros, ezen belül is az akkor még külvárosnak számító Angyalföld: *Angyalföld* (1956), *Angyalföld / Angyalföldi MÉH-telep* (1959), *Dráva utca* (1959 körül). Gyárépületei az iparosítás pusztulófélben maradt torzói, akár Bosch vagy Brueghel Babel-tornyainak modern változatai. A vas és acél országának heroizmusa helyett a rozsdás és enyészett világa jelenik meg itt, mint az 1960-as évek elején született *Gyárváros* esetében. De ahogy ezt az *Újpesti rakpart*nál tette, továbbra is szívesen ábrázolta a hétköznapi élet eseményeit, leginkább a piaci nyüzsgést, mint az a szürrealista technikájú *Lehel téri piac* (1962–1964) emblemikusnak számító festményén is látható. Ez a modern, elidegenedett nagyvárosi életet, a fogyasztást szimbolizáló piaci világ a 70-es évek elején franciaországi festményeinek szintúgy kedvelt motívuma maradt, igaz, ekkor már hiperrealista stílusban: *Piac* (1973), *Lányok farmernadrágban az utcán* (1973), *Rue Ramboteau* (1973).

A technikarajongó Csernus pályáját – mint téma – végigkísérte a vonatok és a vasút mellett a repülés imádása. Ugyanúgy szenvedélyes makettépítő volt, mint magyar kortársa, Kondor Béla, a repülés és az űrhajózás másik szerelmese. De Csernus számára – ahogy Kondornál is – a levegő ember általi meghódítása a hősiesség, a férfiaság, a modern technika jelképe: *Modellezők* (1963), *Pilóták* (1960-as évek vége), *Lindbergh repülőgépe* (1971), *Aviá-*

torok (1970-es évek eleje), ellentétben német kortársával, Gerhard Richterrel, akinél viszont ez a téma a II. világháború pusztításának vagy a hidegháború fegyverkezési versenyének szimbóluma: *Stukák* (1964).

Hornyik Sándor nagymonográfiájában azonban többre vállalkozik, mint egy átlagos művészettörténeti szakmunkától elvárható lenne. Nemcsak Csernus Tibor és követői képeit elemzi, de egyben el is helyezi ezeket a művészeket a világ és a magyar képzőművészet stílusirányzatainak, hatalmi harcainak bonyolult mátrixában, azaz Foucault terminológiájából kiindulva megkísérli mind a szocialista realizmus, mind a szürnaturalizmus diszpozitívjának leírását adni.

De mit is jelent a diszpozitív szó a francia filozófus értelmezése szerint? Szekeres András meghatározását idézve a foucault-i diszpozitív „egyrészt heterogén elemek (diskurzusok, intézmények, építészeti konfigurációk, rendeletek, törvények, adminisztratív intézkedések, tudományos vagy erkölcsi fejtegetések) összessége, másrészt ezen elemek viszonyrendszere, amelynek társadalmi funkciója is van.”² „A diszpozitívum tehát – Giorgio Agamben szavaival – az a hálózat vagy szövet, amely ezen tényezők között áll fenn. Mindig van stratégiai funkciója, mindig beíródik valamely hatalmi játszma, ezért igencsak szoros kapcsolatban áll a hatalommal.”³

A Szovjetunió és az Amerikai Egyesült Államok között zajló hidegháborús verseny a művészeti élet területére is kihatott, azt is átpolitizálta. A szovjet szocialista realizmus doktrínájával szemben az antikommunista propaganda részeként a CIA a MoMA olyan nagy vándorkiállításait támogatta, mint az 1946-os realista és szürrealista művészeket felvonultató *Advancing American Art*, illetve az 1956-os *Modern Art in the USA* és az 1959-es *New American Painting*, amelyeken már az absztrakt expresszionistáké volt a főszerep. Érdekes megemlíteni, hogy az 1959-es kiállításról nemrég megjelent naplójában Márai Ilona is beszámol, aki maga is jelen volt a megnyitón. Véleménye jól tükrözi a kor átlagemberének a legújabb absztrakt művészeti irányzatokkal szembeni értetlenségét: „5 után”, „Modern Artban” meghívottak, „amer. festők” kiállítása. „Elképzelhetetlen torz képek, csalás vagy elmebaj? Tömeg nézők mit érezhetnek, mit gondolhatnak?”⁴

Ugyanakkor a magyar művészeti életet amellől, hogy szintén áthatotta a politika, még az egyes szekértáborokon belül is számos érdekellentét szabdalta szét. A helyzet bonyolultságát jelzi, hogy a szocialista realista tábor maga

² SZEKERES András: *A fegyelmzés technikájától az elsajátítás taktikájáig* = *HÍD*, 2006, 3. sz., 42–43.

³ AGAMBEN, Giorgio: *Mi a diszpozitívum?* Ford. DOBRAI Zsolt Levente = *A Szem*, 2017. február 12.

<https://aszem.info/2017/02/giorgio-agamben-mi-diszpozitivum/>

⁴ MÁRAI Ilona: *Betűbe zárva. Napló I. (1948–1964)*. Szerk. ÖTVÖS Anna, Bp., Helikon, 2022, 599.

is kétfrontos harcot vívott, az úgynevezett „belső” és „külső” ellenséggel szemben. Lukács György személyének, szerepének és megítélésének változásai jól érzékeltetik e folyamatok ellentmondásait. Egyszerre volt a rendszer elismert ideológusa, illetve támadásainak céltáblája. A nagy realizmus jegyében zajló absztrakcióvitában (1945–1948) Lukács György a vita legfajsúlyosabb személyiségeként számolt le az általa károsnak ítélt művészeti irányzat, a szürrealizmus két hazai teoretikusával, Kállai Ernővel és Hamvas Bélával. 1949-ben a *Felelet*-vitában, amely Déry Tibor regényének szemlélete körül bontakozott ki, Lukács szintúgy Révai oldalán foglal állást, Déryt elítélve. Majd a „nagy építészeti vitában” is, amely a Dózsa György úti MÉOSZ (Magyar Építőipari Munkások Szövetsége) Székházának építése (1948–1950) nyomán 1951-ben zajlott, Lukács még a front sztálinistárakosista erőinek oldalán nyilvánított véleményét.⁵ Ám már ekkor elindult személye ellen a támadás Rudas László *Társadalmi Szemlé*ben megjelent cikke nyomán, amely a filozófus *Irodalom és demokrácia* című könyvének második kiadása kapcsán kozmopolitizmussal és burzsoá elhajlással vádolta Lukácsot. Ez az 1949 és 1950-ben zajlott Lukács-vita vagy Lukács-per – ahogy ezt maga a filozófus is látta – valójában a Szovjetunióban Fagyjev ellen konstruált koncepció per magyarországi megfelelőjének volt tekinthető.

Sztálin halála után Révai szerepének visszaszorulását jelezte a Derkovits-vita (1954–1956). Az 1954-ben, a Szépművészeti Múzeumban megrendezett Derkovits évfordulós kiállítás jól mutatta, a konzervatív Munkácsy-Petőfi-kultusszal szemben egyre jobban teret nyert egy modernebb művészeti felfogás, amelynek ikonjai Bartók, József Attila és Derkovits lettek. Végül a 60-as évek elején (1963–1965) Roger Garaudy „parttalan realizmus” koncepciója váltott ki heves vitákat itthon és a Szovjetunióban a francia kommunista filozófus könyvének magyar, illetve orosz kiadása után. Ennek eredményeként könyvelhető el, hogy Németh Lajos *Modern magyar művészetében* (1968) bár még a realizmus állt a fókuszban, mégis a kötet narratívájának fő vonulatát az avantgárd adta meg, az impresszionizmustól a szürrealizmusig ívelően.

Belső vitáik mellett a szovjethű, pártos szocialista realista tábor ideológusai a szürrealizmus ellen is harcot vívtak. Ennek három kulcsmozzanata a már Lukács kapcsán említett absztrakció-vita mellett a *Tavaszi tárlat*- (1957), illetve az *Új Írás*-vita (1961–62).

Makrisz Agamemnonnak, az újjászervezett Képzőművészeti Szövetség elnökének vezetésével 1957 tavaszán létrejöhetett egy úgynevezett népfrontos *Tavaszi tárlat*

a Múcsarnokban. Ennek négy zsűrielnöke a sokszínűség jegyében a pártos, realista Domanovszky Endre és Burghardt Dezső mellett a szürrealista, Európai Iskolához tartozó Korniss Dezső és a posztavantgárd „polgári” Bernáth Aurél volt. Ám a kiállítás heves vitákat robbantott ki, amelyek vezéralakja és generátora az új Művelődésügyi Minisztérium frissen kinevezett osztályvezetője, Aradi Nóra volt. Ahogy az *Új Írás*-vitát elindító Németh Lajos-cikk kapcsán, amely a képzőművészetben a modernizmus pozícióját olyan alkotókat rehabilitálva próbálta erősíteni, mint Vajda Lajos, Bálint Endre, Anna Margit, Ország Lili, szintén Aradi Nóra volt Németh Lajos leghevesebb bírálója.

De ahogy a szocialista realista tábor nem volt egységes, úgy szakadtak a szürrealisták is több táborra (Kállai Ernő bioromantikája, az Európai Iskola, Mezei Árpád–Pán Imre testvérpár nyugati szürrealizmusa, a Hamvas–Kemény házaspár keleti szürrealizmusa) és társaságra (Gyarmathy Tihamér műterme, Vajda Júlia lakása, a Rottenbiller utca 1., a Hamvas-tanítvány Molnár Sándor Zuglói köre, vagy később a belvárosi presszó törzsvendégeit alkotó Muskátli „galeri”, Kondor és Erdély Miklós társasága). Ugyanakkor ezen táborokon és társaságokon belül számos átfedést is találhatunk, ami inkább egymás erősítése, mint a széthúzás irányába mutatott.

A szürnaturalizmus azonban csak rövid ideig volt életképes. Nemcsak azért, mert Csernus 1964-ben véglegesen Franciaországban telepedett le, ahogy a kör több tagja is követte őt, és külföldre távozott: Lakner László Németországba, Gyémánt László Angliába, Méhes László, Szabó Ákos, Konkoly Gyula Franciaországba, hanem mert az innováció erejét ellopta tőle a pop-art, a hiperrealizmus, a konceptuális művészet, amelyek felől nézve idejétmúlt, giccsesen eklektikus stílusnak tűnt. Egyedül a sci-fi könyvek képi világában maradhatott hosszan népszerű, amint Korga vagy Csernus illusztrátori tevékenysége is mutatja.

A 2022-ben Csernus Tiborról bemutatott, *A varázsló* című dokumentumfilm végén Fehér László felveti,⁶ mennyire más irányban fejlődhetett volna a magyar művészet, ha Csernusnak, Laknernek, Gyémántnak nem kellett volna elhagyniuk az országot, ha teret kapva a Képzőművészeti Főiskola tanáraiként nevelhették volna ki a fiatalabb festőgenerációkat. Persze tudjuk, a történelem nem ismeri a „mi lett volna, ha” fogalmát, mégis Hornyik Sándor nagymonográfiája kapcsán valószínűleg sokakban felmerül majd ez a Fehér László által megfogalmazott gondolat, akár a művészek egyéni életpályájának alakulásain, akár a magyar művészet egészének sorsán végigtekintve.

⁵ KALMÁR Miklós: *A „nagy építészeti vita” = Index*, 2018. július 12. https://ntf.hu/index.php/2018/07/12/a_nagy_epiteszeti_vita

⁶ *A varázsló. i. m.* (2022)