

# „Láthatatlan látható”

Zugló–Párizs, avagy erről szól a művészet – az útról

2023 őszén *Zugló–Párizs* címmel rendezték meg a Molnár Sándor grafikáira fókuszáló kiállítást a Resident Art galériában. A tárlat több szempontból is hiánypótló volt, ugyanis e művek nemcsak, hogy a Műcsarnok februári, nagyszabású Molnár-életműkiállításán nem szerepeltek (bár éppenséggel szakmai érvekkel megmagyarázható, hogy miért nem), hanem korábban sem szerepeltek sehol.

Molnár munkái mellett láthattunk a Zuglói Kör művészeitől, valamint a Kör számára példaképnek számító francia festőktől – Jean René Bazaine, Maurice Estève, Hans Hartung, Alfred Manessier – is néhány alkotást. Összegezve tehát, Molnár Sándor „szinte teljesen ismeretlen, a korai – azaz az 1960-as és az 1970-es években készült – grafikai (műveire), valamint azok hazai és nemzetközi kontextusára”<sup>1</sup> összpontosított a tárlat, ahogy ezt Schneller János megnyitóbeszédében hallhattuk.

A kiállítás három téma metszethalmazának is tekinthető, ami a hasonlóságok és különbségek érzékeltetése mellett, akarva-akaratlanul, a háttérben lappangó kérdéseket és bizonytalanságokat is aktualizálta, úgymint: a Zuglói Kör tényszerű értékelése, a Nouvelle École de Paris művészet-felfogásának értelmezése és Molnár festészetének elemzése.

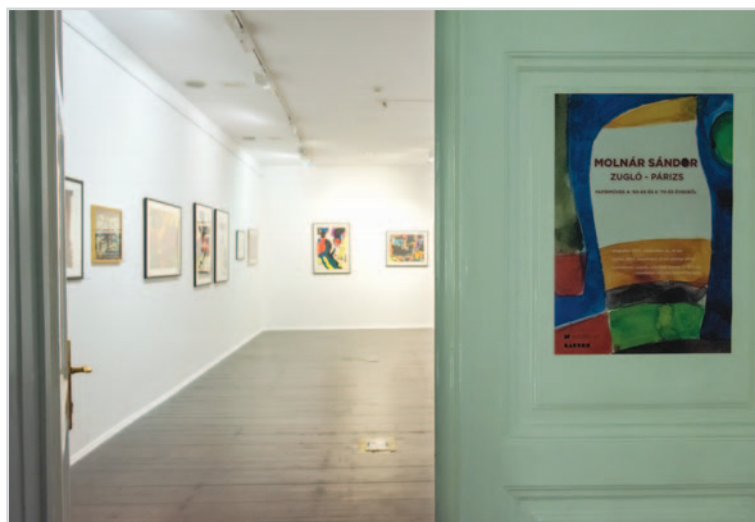
Jóllehet a felsoroltak sokak véleménye szerint a közelmúlt művészettörténetének alaposan megtárgyalt és megegyezéssel lezárt fejezeteinek tekinthetők, viszont az említett tárlat néhány részlet újragondolásának szükségét igazolta. A probléma lényege az, hogy a múlt, a közelmúlt és a jelen egy-egy képzőművészeti mozzanatának a súlya, hatása, értéke, hogyan, mi módon mérhető be a lehető legobjektívebben? Mivel a nagy befolyású művészeti piac értékítéletét, véleménynyilvánítását üzleti szempontok (is) irányítják, ezért ezek nem feltétlenül és nem minden esetben kiegyensúlyozottak. Jogos tehát az elvárás, hogy a túlértékelés, az alulértékelés és az elhallgatás hibáit elkerülve, amennyire lehet, elfogulatlanul történjen meg egy-egy képzőművészeti vonatkozású téma vizsgálata.

Azonban a helyzet nem ilyen egyszerű, mert az efféle ideális bemérés a legtöbb esetben igen nehezen valósítható meg maradéktalanul, tudniillik az esemény pillanatában,

érthető okok miatt, legtöbbször ez még nem feltétlenül lehetséges, viszont visszatekintve sem magától értetődő a feladat megoldása. És akkor nem beszéltünk a különféle elvárásokról, amelyek direkt–indirekt módon, durván vagy finoman szabályozhatják a kutatást és az úgynevezett „tudományos-szakmai” véleményformálást. Ha történetesen nincs efféle kimutatható presszió, akkor is megesik, hogy ugyanarról az eseményről, műről-műcsoportról, művészről, művészeti mozzanatról-időszakról a semmilyen tekintetben sem érdekvezérelt szakemberek eltérően vélekednek, attól függően, hogy ismereteik, ízlésük, hangoltságuk tükrében miként rajzolódik ki számukra a kutatott téma, és ebből milyen következtetést vonnak le, és miként látják kisebb-nagyobb rendszeren belül annak jelentőségét. Ebből következik, hogy jó pár képzőművészeti témát csak két különböző nézőpontú, de azonos súlyú, érvelő vélemény egymás mellé állításával lehetne megvilágítani, erre azonban ritkán kerül sor.

A kiállításon a látogatói beszélgetések során többször elhangzott, hogy a Zuglói Kör nem kap kellő figyelmet, jóval többet érdemelne, ha másért nem, hát azért, mert olyan kiemelkedő művészekkel lehet összefüggésbe hozni, mint például Bak, Deim, Nádler, Attalai, Csiky,

A *Zugló–Párizs* című kiállítás a budapesti Resident Art Galériában, 2023  
Fotó: Asszonyi Eszter  
© Resident Art Galéria



<sup>1</sup> Molnár Sándor '60-as és '70-es években készült papírmunkáiból nyílik kiállítás szeptember 14-én a Resident Art galériában = Resident Art, 2023. szeptember 10. <https://shorturl.at/1PjW2>



Enteriőrkép  
a Zugló–Párizs  
című kiállításról,  
2023  
Fotó:  
Asszonyi Eszter  
© Resident Art  
Galéria

Csutoros, Halmy, Hencze, Hortobágyi, Molnár László, nem szólva Molnár Sándorról. Viszont a Zuglói Kör történetét ismertető tanulmányokban felsorakoztatott és az egyéb források ellenőrizhető adatai alapján a kör pillanatnyi elhelyezése és értékelése ellen aligha lehet különösebb kifogást emelni, ellenben ami fenyegetni látszik, az nem az alul-, hanem a lelkes túlértékelés veszélye. Más szóval, hogy olyan kiemelést („hájpot”) kap, ami túllendíti valós értékén, tehát azon, amit valójában betölt a magyar művészettörténetben, ennél fogva hamis képet rajzol róla. Hangsúlyozzuk: nem az egyes művészek munkásságáról van szó, hanem egy mondhatni laza szerveződésű csoport – amely igazából baráti társaságnak sem tekinthető – tevékenységének, jelentőségének megítéléséről.

A túlértékelés veszélye két ok miatt tűnik megalapozottnak. Az egyik a bevett gyakorlat, amikor az egyéni teljesítmények, a sikeres, jól pozicionált, hazai vagy nemzetközi művészettörténeti jelentőségre szert tett alkotók eredményeit utólagosan visszavetítik arra a csoportra (körre, asztaltársaságra stb.), amelynek – lehet, csupán

rövid ideig, de – tagja volt, amelyhez időlegesen csatlakozott, ezzel a csoportra is ráruházva a későbbi egyéni művészeti teljesítmények értékét. És persze fordítva is igaz: egy-egy csoportra irányuló figyelem a csoport periferiáján tevékenykedő, szerényebb képességű és teljesítményű művészekre is kiterjeszthető.

A másik, ha valamely nagy hírű európai művészeti megmozdulás iránt erősödik a nemzetközi piaci érdeklődés, akkor előbb-utóbb reflektorfénybe kerülnek azok a magyar alkotók és/vagy csoportok, amelyek azzal kapcsolatba hozhatók. Márpedig a második párizsi iskola festményeinél, az artprice.com szerint, évek óta tartó egyenletes emelkedés figyelhető meg: „százharminc százalékos növekedést mutat tíz év alatt”.<sup>2</sup> Gyanítható, hogy hasonlóan emelkedik majd a nevezett iskolával összefüggésbe hozható hazai művekre irányuló szakmai és közönségérdeklődés, ezekkel együtt a munkák piaci ára szintén, ami akkor válik visszássá, ha a műkereskedői tevékenység elkezd vezetni a szakmai hozzászólásokat, amelyek hatására aztán tovább emelhetők az eladási árak.

<sup>2</sup> La Seconde Ecole de Paris ou l'art informel après la seconde guerre = Artprice, 2006. október 11. <https://shorturl.at/N28z8>

A Zuglói Kör jelentőségét és az új párizsi iskola Zuglói Körben kimutatható hatását András Gábor kitűnő tanulmányaira támaszkodva érdemes áttekinteni, mindenekelőtt felelevenítve a Kör történetét. A húszas éveikben járó képzős fiatalok 1962-től Molnárék zuglói lakásán rendszeresen azzal a céllal jöttek össze, hogy megismerjék azokat a modern művészeti izmusokat, áramlatokat, elméleteket, amelyekre a főiskolán a Kádár-rendszer oktatáspolitikája miatt nem volt lehetőségük. (Életkoruk hangsúlyozása – az általános életkori és az alkotás lélektanának életkori sajátosságai miatt – korántsem elhanyagolható információ, mégis rendre elfelejtik megemlíteni.)

Először is beszerezték a számukra fontosnak gondolt olvasmányokat. Az idegen nyelvű szövegeket lefordították, vagy lefordították, néhányról másolatokat készítettek, az olvasottakat pedig megvitatták, továbbá felkeresték egymást műtermekben, és meglátogattak néhány, megítélésük szerint fontos, de akkoriban mellőzött idősebb festőt. Mindez több szempontból sem számított egyszerű feladatnak, nem beszélve a tevékenység állambiztonsági megítéléséről. Tehát joggal nevezhetjük a csoportot lelkes „önképzőkörnek”, amit Hajdu István, tizenegy évvel a csoport felbomlása után megjelent írásában nevez először zuglói körnek (sic), a névadással visszamenőleg egységet, formát, koherenciát adva a laza, amorf és nyitott szerveződésnek.<sup>3</sup>

Az eltérő, ezért hosszabb távon össze nem egyeztethető szándékok és látásmódok, valamint a személyi ellentétek, a politikai és művészetpolitikai változások 1968-ra a csoport felbomlásához vezettek. Molnár Sándor így emlékezik vissza erre az időszakra: „A korszerűség fogalma ártékelődött bennem. Arra a megállapításra jutottam, hogy önálló közép-európai művészetet kell létrehoznunk és ki kell lépünk az utánzó szerepéből”<sup>4</sup> – érti ezt a Zuglói Kör idején készült alkotásokra, mindenekelőtt a sajátjaira. Véleményét nem utólagos kritikának, hanem egyfajta összegző értékelésnek tekinthetjük.

Visszatérve az önképzéshez: meglehetősen az olvasmánylista, amit tanulmányozásra kijelöltek maguknak. Alapos feldolgozásuk bámulatos, sőt hihetetlen teljesítménynek számít. A szemléltetés kedvéért néhány szerző

és (magyarul többnyire nem olvasható) mű – Martin Heidegger: *Mi a metafizika?*, Ferdinand Alquié: *Az ész magánya*, Jean Filliozat: *Misztika és önmegtartóztatás*, Karl Jaspers: *A pszichológia megértése*, Jean-Paul Sartre: *Egzisztenciális pszichoanalitika*, Robert Oppenheimer: *Egy bölcsesség új feltételei* stb. Tehát tudományos (filozófiai, pszichológiai) művek, másik részük pedig, és ezek vannak többségben, festők művészetről-festészetről szóló fejtegetései; azon belül a legnagyobb darabszámú (huszonhárom tétel<sup>5</sup>) egységet a második párizsi iskola művészeinek rövidebb lélegzetvételű írásai alkotják, jelezve, hogy gondolataiknak és festészetüknek – még ha nem is találtak általánosan helyeslésre és követésre a zuglói önképző körben – kiemelt figyelmet szenteltek.

A második párizsi iskola legalább annyira heterogén volt, és ugyanúgy nem volt ténylegesen iskola, mint ahogyan az első. Megesik, hogy a másodikat az első valamiféle folytatásának tekintik, és a nouvelle / seconde megkülönböztetés nélkül mindkét iskolára az École de Paris elnevezést használják,<sup>6</sup> a különbséget működésük idejének feltüntetésével jelölve.

Tágabb értelemben az 1940-es években és az utána következő pár évtizedben Franciaországban (nem feltétlenül Párizsban) tevékenykedő, el nem kötelezett, azaz semelyik ismert irányzathoz, izmushoz nem sorolható figurális és „nem figurális” (non-figuration, figuration allusive, szándékosan kerülve az absztrakt kifejezést) festőket sorolják ide.<sup>7</sup>

Szűkebb értelemben véve főként a francia, lírai absztrakt festőket tekintik a második párizsi iskola művészeinek, hozzátéve, hogy a lírai absztrakció az informel, a tasizmus és a Michel Tapié alkotta art autre (egyéb, vagy más művészet) megnevezéseket is magában foglalja.<sup>8</sup>

Esetenként pedig azokra a művészekre gondolnak, akik a II. világháború utáni időszakban, de akár már azt megelőzően is, kifejezetten az absztrakt festészet egy bizonyos válfaját művelték, és az absztrakció mibenlétéről, szerepéről, kifejezési lehetőségeiről hasonlóan vagy közel hasonlóan gondolkodtak. A 2017-es roueni *La Nouvelle École de Paris* című nagyszabású kiállítás megrendezésénél ez volt a mérvadó szempont, felvonultatva ismert és

Molnár Sándor,  
Cím nélkül,  
az 1960-as  
évek vége  
Fotó:  
Lukács Gabi  
© Bánki Ákos  
gyűjteményéből

<sup>3</sup> HAJDU István: *Csiky Tibor*. Bp., Képzőművészeti Alap, 1979

<sup>4</sup> SINKOVITS Péter: *Az impressziótól a metamorfózisig. Beszélgetés MOLNÁR Sándorral = Művészet*, 1986, 3. sz., 36.

<sup>5</sup> Maurice Estève-től kettő, Jean Fautrier-től egy, Jean Bazaine-től nyolc, Pierre Francastell-től egy (ő szoros barátságot tartott fenn többek között Jean Bazaine-nel), Alfred Manessier-től kettő, Jean Dubuffet-től egy, Eduard Pignon-tól egy, Roger Bissière-től egy, és ide sorolhatjuk Georges Matthieu-től származó hat rövidebb írást is.

<sup>6</sup> Az École de Paris és a „Nouvelle École de Paris” kifejezést egyes források André Warnod-nak tulajdonítják. Lydia Harambuorg *L'École de Paris* című könyvében azonban azt olvashatjuk, hogy: „először

1952-ben Charles Estienne kritikus használta a párizsi Galerie Babylone-ban rendezett kiállításán, hogy elkerülje az »első« École de Paris és a háború utáni absztrakcióban gyökerező új generáció közötti összetévesztést. Charles Estienne ebbe a kifejezésbe sorolta az 1950-es éveket szimbolizáló művészek többségét, akiknek semmi közük nem volt az előző generációhoz.”

*The 50's in Paris 1945/1965 = Applicat-prazan*

<https://www.applicat-prazan.com/en/second-school-of-paris>

<sup>7</sup> Lásd *École de Paris* = Wikipedia

[https://fr.wikipedia.org/wiki/%C3%89cole\\_de\\_Paris](https://fr.wikipedia.org/wiki/%C3%89cole_de_Paris)

<sup>8</sup> *Applicat-prazan i. m.*





Molnár Sándor,  
Kompozíció,  
az 1960-as  
évek vége  
Fotó:  
Lukács Gabi  
© Festőjoga  
Alapítvány

házánkban talán kevésbé ismert művészeket, mint például Josef Sima (1891–1971) festményeit. Őt azért említjük meg, mert tőle származik a „l’invisible vu” („láthatatlan látható”) bonmot, amit, ha kiegészítünk Alfred Manassier egy mondatával, akkor a Második Párizsi Iskola képzőművészet-felfogásának a sűrítményét kapjuk. „Egy olyan nyelv vagy plasztikus jel kereséséről van szó, amely az érzelmi világot érzelmként és a lelki világot végső kinyilatkoztatásként egyaránt megtartja; hitelesen, plasztikus eszközökkel feltárni a külső világ és egy belsőbb világ lelki egyenértékűségét.”<sup>9</sup>

A Zuglói Körben azonban mindenekelőtt Jean René Bazaine (1904–2001) gondolataira, írásaira fókuszáltak. Bazaine-t a második párizsi iskola 1941-es nyitányának számító, *A francia hagyomány húsz fiatal festője* (*Vingt jeunes peintres de tradition française*) című kiállítás szerve-

zőjeként és címadójaként, költőként, üvegablak- és díszlettervezőként, festő-filozófusként az iskola meghatározó szellemi vezetőjeként tartjuk számon.

A nevezetes, 1941-es nyitókiállítás egyértelműen a francia művészek kisebb csoportjának demonstratív megnyilvánulása volt, ami értelemszerűen meghatározta a bemutatóra szánt képek jellegét, a művek és a tárlat utólagos értékelését. „Ez nem volt más, mint egy meglepetés judeo-marxista kiállítás, annak minden formájában, abban az időben, amikor a galériák csak náci művészetet mertek bemutatni.”<sup>10</sup> Bazaine visszaemlékezésének az a része, hogy egy olyan időszak bátor művészei voltak, amikor semmi mást sem lehetett látni a párizsi galériákban, csak náci művészetet (l’art d’obédience nazie), erős túlzás, viszont jól mutatja, hogy a politizálás, a politikai állásfoglalás, esetleg szerepvállalás fontos volt számukra. Tény,

<sup>9</sup> „Il s’agit de rechercher un langage ou un signe plastique retenant à la fois le monde sensoriel comme émotion et le monde spirituel comme révélation finale; mettre à nu, par des moyens authentiquement plastiques, les équivalences spirituelles du monde extérieur et d’un monde plus intérieur.” *Enquête sur la peinture, réponse de Manassier. Esprit*, 1950, 6., 168. sz.

<sup>10</sup> „Il ne s’agissait de rien d’autre – de rien moins – que de permettre, par surprise, une exposition judéo-marxiste, sous toutes ses formes, à une époque où les galeries n’osaient montrer que de l’art d’obédience nazie”. Idézi BERNARD, Michel-Georges: *Jean Le Moal*. Neuchâtel, Ides et Calendes, 2001, 66–67.

hogy erős nyomatékot kapott az a mozzanat, hogy az École de Paris festői közül sokan az ellenálláshoz tartoztak, és ezért egy bizonyos időszakban nehezebben, esetleg egyáltalán nem állíthattak ki. Hogy a későbbiekben a politika mennyire szötte át, és mennyiben határozta meg az iskola tevékenységét, befolyásolta-e művészettörténeti elhelyezését és megítélését, hozzájárult-e a háború utáni kiterjedt galériás kapcsolati rendszerük kialakításához,<sup>11</sup> az aránylag gyakori kiállításlehetőségekhez, az külön kutatást érdemelne, amely gyaníthatóan meglepő összefonódásokat tárna fel.

A Zuglói Kör mindezzel érthető okok miatt nem foglalkozott, célirányosan a párizsi iskola képzőművészetre vonatkozó gondolatait kívánták háttérismereteik és néhány fekete-fehér reprodukció segítségével megfejteni és értelmezni. Maradva Bazaine-nél, a következő vele kapcsolatos, vagy tőle származó idézetek jól érzékeltetik a feladat nehézségét. A festő „a látható világ »újratereemtése« felé [halad], amelyet személyes élményei befolyásoltak [valamint] a természet emlékei. [...] Erősen azonosul a természettel. Ez az azonosulás nem hasonlít az impresszionistákéhoz, akik egy múlt érzést akartak elkapni [...] Ezért sokkal inkább etikai megközelítésről van szó, amely szerint a művész élete teljesen belemerül alkotásába”. „A világ sorsa nem a »figuratív« és a »nonfiguratív« közötti választás, hanem a megtestesült és a nem megtestesült között, ami nagyon különbözik.”<sup>12</sup> „Azt javasolja, hogy a látszaton túl adják vissza [a festők] azt, ami inspirálta [őket]; metafizikai rezonanciájú impresszionizmus, a természetfelettség eszköze.”<sup>13</sup> „Egy festmény életének nincs se kezdete, se vége [...] a festés ideje nem az emberé.”<sup>14</sup> „A hit embereként a párbeszéd, a közösség és az eszmecsere révén van lehetőség újra kapcsolatba kerülni a világegyetemmel, a primitív intelligencia mélységeibe merülve, »ami bennünk alszik«. A művészet eszköze kell, hogy legyen ennek”<sup>15</sup> – és így tovább...

Andrási Gábor magyarázatával megvilágítva: „Bazaine-ék absztrakciója »logikusan« épített a kubizmus eredményeire, s e lépés Molnárék számára is érthetőnek és követhetőnek bizonyult.”<sup>16</sup> „Lírai absztrakciójának gyökereit – Bazaine-ék nyomán – a Zuglói Kör is a kubizmus formafelbontó látvány-analízisében ismerte fel.”<sup>17</sup>

Tegyük hozzá, hogy a kubizmus formafelbontásával – ami a francia festők számára afféle honi sajátosságként, némi túlzással a 60-as években már evidenciának számított – a Zuglói Körben az önképzés során ismerkedtek meg. Csakhogy Bazaine nem kifejezetten a hagyományos értelemben vett kubizmus valamelyikére (cezanne-i, analitikus, szintetikus) és még csak nem is az apollinaire-i osztályozásra (hagyományos, ösztönös, zenei/orfikus/ és természeti/fizikai/) gondolt,<sup>18</sup> hanem egy átdolgozott, szabadabban értelmezett eljárásra. A „kubizmust [...] nem, mint [...] racionális festői metódust tekintette, hanem a zárt, kompakt tárgyat átlekesítő, emberi »életlendülettel« feltöltő, a tárgyat [...] dinamikus téri relációkba helyező, a tárgyat »megnyitó« módszerként”.<sup>19</sup> Ennek ismeretében meglehetősen kétséges, hogy a hagyományos értemben vett kubizmusra koncentrált önképzés elvezethet az alig definiálható, inkább csak körülírható bazaine-i kubista felfogás megértéséhez és alkalmazásához.

Azt sem hagyhatjuk figyelmen kívül, hogy az új párizsi iskola számára a forma-formastruktúra-formafelbontás és a líraiság összevonása, kapcsolata, mintegy adta magát, azaz értelemszerűbben volt együtt kezelhető, mint azoknak a festőknek, akik másféle képzőművészeti múlt hátterén, más képzőművészeti közegben vették fel ugyanezt az elméleti szálát. Így nem meglepő, hogy a lírai absztrakció Párizsban nem jelentett akkora újdonságot, mint mondjuk néhány korábbi izmus, s ha igen, akkor nem kifejezetten tartalmi-formai vonatkozásai miatt. A roueni kiállítás katalógusában azt olvashatjuk, hogy az új párizsi iskola a New York és Párizs között zajló, a „művészeti szcéna uralmáért” folytatott egyre erősödő verseny során, mintegy annak főszereplőjeként, „jelenik meg a hírek élén”.<sup>20</sup> Tehát nem úgy mint festészeti nóvum és érdekesség. Sőt, 1960-ban már a Nouvelle École de Paris mellett ott a másik figyelemfelkeltő újdonság! Pierre Restany műkritikus vezetésével, (miután szakított az új párizsi iskolával<sup>21</sup>) ekkoriban szerveződött meg a popos elemeket bőven tartalmazó Nouveau Réalisme, az új realizmus nevű művészeti mozgalom, amit a Nouvelle École de Paris kritikájaként, ellenáramlataként is felfoghatunk, igaz éppenséggel párhuzamban jól megfértek egymás mellett,

<sup>11</sup> Egyes párizsi galériák a felszabadulás óta aktívan támogatták ezeket a művészeket, például a Suillerot galéria, a Le Chapelin galéria, az Élysée galéria, a Bernier galéria, a Drouant-David galéria, majd Maurice Garnier és Jean Minet a La Galerie d'Art de la Place Beauvau.

<sup>12</sup> BAZAINE, Jean: *Notes sur la Peinture d'aujourd'hui*. Paris, Aux Éditions du Seuil, 1953

<sup>13</sup> Jean Bazaine a valóság festője. Előszó a Bazaine, Estève, Lapicque című kiállítás katalógusához. Párizs, Galerie Louis Carré, 1945

<sup>14</sup> BAZAINE, Jean: *Exercice de la peinture*. Paris, Aux Éditions du Seuil, 1973

<sup>15</sup> Jean-René Bazaine 1901–2001 = *Applicat-prazan*

<https://www.applicat-prazan.com/en/artists/jean-rene-bazaine/>

<sup>16</sup> ANDRÁSI Gábor: *A Zuglói Kör (1958–1968). Egy művészcsoporthatvanas évekből* = *Ars Hungarica*, 1991, 1. sz., 52.

<sup>17</sup> Uo., 51.

<sup>18</sup> Apollinaire költői kubista szemlélete közel áll a második párizsi iskola felfogásához, akár egyfajta előképnek is elfogadhatjuk.

<sup>19</sup> ANDRÁSI Gábor: *Motívumrejtő absztrakció a Zuglói Körben (1961–1968)* = *Ars Hungarica*, 1998, 1. sz., 86.

<sup>20</sup> *L'Invisible Vu*. 2017. július 8. – október 1. <https://shorturl.at/e3VWn>

<sup>21</sup> *Applicat-prazan* i. m.

megírva külön-külön a maguk huszadik századi művészettörténeti fejezetét.

Ettől függetlenül a lírai absztrakció festésetelmélete vitathatatlanul elgondolkodtató és értékes meglátásokból épül fel. András *Motívumrejtő absztrakció a Zuglói Körben* (1961–1968) című tanulmányában részletesen kifejti ennek lényegét: „A lírai absztrakció nem nonfiguratív művészet [...] a tárgy festői transzcendentálását a valóság, a realitás túllépésével, egy magasabb, tágasabb dimenzióba emelésével és nem felszámolásával kívánta megvaló-

sítani. [...] Ez praktikus az analógiás formaképzés gyakorlatában nyilvánult meg. [...] Az analógiás vagy más szóval alternatív formaképzést... nevezi írásaiban Molnár Sándor áthatásnak. Ez a formai átalakulás, metamorfózis a lényege az École de Paris lírai absztrakciójának, melyet mindezek tükrében talán helyesebb motívumrejtő absztrakciónak nevezni. A motívumrejtő absztrakció festői jelei... olyan jelek tehát, melyek »a látható forma mélyebb értelmére utalnak« és »a dolgok átfogó jelzésére törekednek.« [...] Ezek az »elvont« kompozíciók azonban

Hortobágyi  
Endre,  
Kompozíció,  
az 1960-as  
évek vége  
Fotó:  
Horváth Gábor  
© Hortobágyi  
Archívum



rendre megőrizték magukban a táj, a motívum emlékét, de sohasem annak egy bizonyos látványhoz kötött konkrétságában, hanem a természet alapvető, esszenciális, »absztrakt« formai struktúráiban, mozgásaiban és színeiben.<sup>22</sup>

A kérdés, hogy mindez hogyan valósítható meg a gyakorlatban, és az eredmény mennyiben ellenőrizhető, azaz a vászonra felfestett színek, formák-foltok-vonalak valóban a természet esszenciális formai struktúráját és a látható forma mélyebb értelmét tükrözik vissza és nem valami mást, például formák-színek-vonalak önálló rendszerét, amelynek megfestésekor a festő nem gondolt semmilyen konkrét tárgy-tárgycsoport forma transzcendentálására, mélyebb értelmére, átfogó jelzésére. Illetve, ha gondolt, akkor erről a szándékáról és a megvalósítás sikerének mértékéről műve önmagában, kiegészítő kommentár nélkül, nem tájékoztat és így tovább. Röviden: egy tetszetős ábrázolás, elgondolás nem biztos, hogy meggyőző módon visszatükröztethető festményeken. Feltehetően a Zuglói Kör alkotói közül néhányan – miközben megkísérelték a francia szövegek tartalmát fedésbe hozni a hozzájuk eljutó fekete-fehér reprodukciókkal és fordítva, valamint az igen jelentős szakirodalomból leszűrt tanulságokat összeilleszteni a második párizsi iskola művészeti filozófiájával – hasonló eredményre és belátásra jutottak.

A festészetben minden akkor dől el, amikor a festő megáll a vászon előtt és felteszi a kérdést: mit és hogyan fessek? Ösztönösen, netán valamiféle szabályhoz igazodva, miért úgy ahogy, miért nem másként, mivel igazolható a döntés helyessége stb. Lényeg, hogy festeni kell valamit, és a megoldandó, nagy feladat éppen az volt a Kör művészei számára, hogy mit és hogyan. A Zuglói Körön kívüli alkotókat is hasonló problémák foglalkoztatták.

Világos, hogy valamilyen jó elvet, mintát, példát kerestek, olyat, amiből kiindulhatnak, amit afféle alapötletként használva elkészíthetik annak egyéni-helyi változatait. A 60-as években Magyarországon – a lírai absztrakció mellett – ismertté váltak egyéb irányzatok is, és úgy tűnik, hogy végül azok felé fordult a többség. A Zuglói Kör Nouvelle École de Paris iránti érdeklődése 1965 után lanyhult, majd „mint szellemi és formai összetartó erő 1966–67-ben elvesztette vonzerejét”.<sup>23</sup>

Azokat a munkákat, amelyek az új párizsi iskola hatása alatt készültek, részben kísérleti daraboknak tekinthetjük – ahogy Sinkovits Péter fogalmazott Nádler István 1985-ös kiállításán: „...inkább kordokumentumok, mint igazi mű-

vészi értékek...”<sup>24</sup> Részben pedig a később kibontakozó egyéni stílusok bevezetésének nevezhetők. Ez utóbbi jól megfigyelhető Molnár művészetének alakulásában, aki talán a legelkötelezettebb híve és propagátora volt a jeunes peintres de tradition française festőinek, Bazaine gondolatának és a lírai absztrakciónak, mígnem feltehetően felismerve a lírai absztrakció körben forgó festészetelméleti érvelésének a távlattalanságát, radikálisan szakított a lírai absztrakcióval. Ugyanis Molnárnak nem az volt a célja, hogy valamiféle zuglói lírai absztraktként követőjük legyen, mint ahogyan nem akart magyaros pop-art művész, absztrakt expresszionista vagy geometrikus absztrakt festő sem lenni, és még a konceptuális művészet sem csábította el. Erős és általános érvényű, a festővel szemben mind magasabb elvárásokat támasztó, távlatos, elméleti alapvetést keresett, amit Hamvas Béla filozófiájában, élet- és művészetszemléletében talált meg. Érthető hát, hogy találkozásaikra mint fordulópontokra, barátságukra mint mester–tanítvány kapcsolatra élete végéig rendszeresen hivatkozott.

Molnár új művészeti alapvetése az 1966-ban kidolgozott úgynevezett életerve volt. „Harmincéves koromra halmozódott fel bennem a tudás, amely az életerv elkészítéséhez elengedhetetlen. Milyen tudásra van [...] szükség a tehetségen kívül és fölött? Először is a hagyomány, a tradíció, az archaikus kor tudására. Másodszor a kereszténység, a történeti idő ismeretére. Életervemem [...] megmutattam Hamvas Bélának, aki elolvasta, és azt mondta, legyen a címe: festőjoga [...] Erről szól a személyes életerv – a lélek útjáról. Erről szól a művészet – az útról.”<sup>25</sup> Ennek szellemében a festőnek mindenekelőtt önmagán kell dolgoznia, önmagát kell mind nemesebbé tennie. Festészetelméletében tulajdonképpen arra a nagy múltú feltételezésre ismerhetünk, ami a mű minősége és az alkotó lelki-szellemi „minősége” között szoros kapcsolatot feltételez. Sarkítva: az lehet jó festő, aki jó ember (aki a jó úton halad), a rossz embernek bármily látványos lehet a munkája, mégsem hozhat létre igazán jó művet, hiszen hogyan is közvetíthetne magasabb szellemi tartalmakat az a festmény, amelynek készítője nem az önművelés, a szellemi-lelki önfejlesztés útján halad.<sup>26</sup>

A „festőjogának” szintén vannak homályos, újragondolásra, újratárgyalásra váró részletei, ám ez már távolabb esik az École de Paris-tól és a Zuglói Körtől, kifejezetten Molnár Sándor művészetét érintik, amelynek beható és elfogulatlan feltárása egyelőre még várat magára.

<sup>22</sup> ANDRÁSI: i. m. (1998), 84–89.

<sup>23</sup> Uo., 57.

<sup>24</sup> SINKOVITS Péter: *Motívumvándorlás. Nádler István kiállítása a Műcsarnokban = Művészet*, 1986, 1. sz., 30.

<sup>25</sup> MOLNÁR Sándor: *A festészet útja*. Bp., Irány, 2013, 11–12.

<sup>26</sup> Molnár úgy látta, hogy „a művészet nagy részét a démoni, létrontó erők és a bűzlő zombiszemét adja, a démonok által megszállt képvilág.” Uo., 60.