

Tisztelt Megnyitó Közönség!

Amikor kézhez vettem a kiállítás meghívóját, örömmel olvastam, hogy nem „megnyitnom”, hanem bevezetnem lehet a 40 éves a Gyulai Művésztelep jubileumi kiállítást. Úgy gondolom, ez olyan jogosítványt ad számomra, ami nemcsak protokoll megnyitóra ad lehetőséget, hanem szélesebb merítésre, akkor is ha a bevezető kissé hosszabbra sikerül majd, mint az illik, vagy szokás.

De hogy egy ilyen bevezető sok lehetősége közül mégis egyenirányúsítsam szövegemet, három pillérre alapozva építkeztem: az első a magyar festészet „organizált keretei” között alakuló történetéből egy szeletet emelek ki, a második: a hetvenes éveknek hazai nagy művészeti funkcióváltását idézem fel – azt az időt, amikor a Gyulai művésztelep legjobb korszaka esik, a harmadik magának a kiállításnak művei között tartok rövid szemlét – igyekezve kiemelt művek által az egész gyulai csapat munkásságát jellemezni. Természetesen mindhárom területen csak vázlatot készítettem, a téma kidolgozása egy nagyobb tanulmányban fejthetné ki teljes mondanivalóját.

Mindannyian tudjuk, hogy a modern magyar nemzeti festészet bölcsője Nagybányán ringott. Ott művészek, festők olyan szabad társulása alakult, akik korábban Münchenben iskolázták magukat. Mozgalommá fejlődött, amelynek hangsúlyosabb oldala volt a sajátos festői-művészeti kérdések, mint a tematikai-tartalmi problémák taglalása. Ahogy művészettörténet írásunk ezt kiemeli, nem alkotott „hangsúlyosan egynemű stílusképletet”, elnevezése, a „nagybányai iskola” nem takar stílusegységet. Hollósy, Ferenczy Károly, Réti, Thorma, Iványi-Grünwald egyéni arcélú művészetet teremtett. Ami közös bennük, a táj, a környezet hatása, és a művészetről közösen vallott erkölcsi értékek. Ilyen értelemben a később alapított művésztelepek sora, a „művészeti szervezetek speciális vonásokkal rendelkező intézményei” etalont kellett hogy lásson Nagybányában. Szolnok, Kecskemét, Hódmezővásárhely, Miskolc, Szentendre – mindegyik a maga módján alakította, változtatta a vele szemben támasztott elvárásoknak, igényeknek is megfelelő programját, átfogó művészettörténeti távlatból azonban nyilvánvaló, hogy olyan alkalmat, lehetőséget teremtettek, nevezzük most már őket így, a „művésztelepek”, amely a mesterségben alapozást és a stílus formálását, továbbfejlődést is elősegítette. Nem kell most foglalkoznom a régmúlt művésztelepeivel, de eseményeikben emlékeznünk kell arra, hogy a magyar festészet történetében a m u n k á s é l e t e t, a p a r a s z t i s o r s ábrázolását, a helyi milieu-be helyezett életsors eseményeit ezeken a művésztelepeken emelték be a mesterek a festői programjaikba. Így 1885-ből említhető Deák-Ébner Hajóvontatók-ja, majd Fényes Adolf Napszámosa, (és következménye a Szegény ember sorozata), a példákat folytatva Koszta József Hazatérő aratók-ja (1897) Mezőn (1904) és Kukoricatörés (1915 körül) idézendők. Ezek a jelzett tematikában első úttörő művek saját élményből és megfigyelésekből fakadtak.

Nem ismerem a Gyulai Művésztelep alapító okmányát – utólag látom, ahogy ez a jelen kiállításra kiadott „Fényképek és dokumentumok” albumból kitűnik: nem is volt ilyen, csupán Tóth Tibor festőművésznek, az „alapítónak” címére elküldött a Népművelési Intézet felkérése (1969 június 20) tudósít arról, hogy aug.1-20-ig Gyulán művésztelep lesz. Nincs módom itt ismertetni a 60-as 70-es évek alkotótelepeinek programjait, ezeknek az egykori művésztelepi „alapító” okiratok szövegeinek elemzése, értékelése még várat magára, de annyi világos, hogy művésztelep maga, mint társulás, programjaitól bizonyos mértékben függetlenül lehetővé teszi, hogy az ott részvevők egyazon szellemiséget vállaljanak és homogén stílusorientációt alakítsanak ki, s mint intézmény, bizonyos keretekhez tartsák magukat művészeti munkájukban. Egy ilyen, ha úgy tetszik, elvárást, vagy lehetőséget beteljesítette a gyulai nyári művésztelep: elegendő bizonyíték a most válogatott művek közös szellemisége, egymást erősítő stílusigazodása.

A huszadik századig a szélesebb néprétegek nem nyertek olyan ábrázolást, melyekben egyénítették volna egyedeiket, személyiségeiket. Allegorikus attribútumokban, példázatokban, idillekben, a tájbrázolás staffage-alakjaiként vagy ideológiai megfontolásokban tipizált ideogrammként jelentek meg. Jószerint a XIX században jelenik meg, amit immár sajátos értelemben munkás-és parasztábrázolásnak tartunk: Courbet-nál, Meunier-nél, Millet-nél, Menzelnél, van Goghnál, Perovnál (1866), Repinnél (1873). Csak felhívom Önöket, hogy idézzék emlékezetükbe akár a 20. századi magyar művészet ilyen tematikájú ábrázolásait – összehasonlítva Európa egyéb festőiskolaival – hiányos a leltárunk. Nem lehetett ez véletlen. A XIX században kialakuló magyar nemzeti művészet sem bővelkedett ilyen típusú művekben. A történelmi félmúlthoz érkeзве: a munkás-és parasztábrázolást, a föld és a gyár munkástömegeit, a „dolgozó nép”, bemutatását lejáratta az ötvenes évek irányzatos, és minőségében nagyon gyenge hivatalos művészete, így történhetett az, hogy annak Kállai Ernőnek, aki erősen baloldali volt, aki mindig is sokat harcolt a legmodernebb irányok érdekében 1925-ben, az „Új magyar piktúra”-ban leírt megállapítása sokáig, évtizedeken át érvényes maradt: „amikor nemzeti sajátosságokról van szó, természetesen nem a liberális polgári illúziók...értelmében való fogalmakat használok. Az osztályokban tagozódó társadalom egészére kiható, egységes nemzeti kultúráról beszélni igen késői felújítása volna romantikus történelmi konstrukcióknak. Új piktúránk magyar, de polgári magyar művészet. Sem a magyar paraszt, sem a magyar munkás élete, gondolat- és érzésvilága nem ölt testet benne. Hacsak nem polgári entellektüelektől származó értelmezések alakjában,„. 1925-ben Kállai nem osztálytudatos pártos művészetet vizionált, de megjegyzése a magyar festészet történetének egyik kitöltetlen fejezetét involválja. Mikor készültek a kisemberről-a kisiparosokról, hivatalnokokról, különböző szabadfoglalkozású nem intellektuel rétegről, nem a középosztályról, de nem is az öntudatos munkásokról és földművelő vagy állattenyésztő parasztságunkról festői sorozatok? Amelyek nem zsánerben vagy karakterképen, hanem általánosságukban, típusaikban, cselekvő életükben vagy általános létükben ragadják meg ezeket a társadalmi osztályokat, és réteget? Úgy hiszem, kis számban, és nagyon ritkán. Maradt helyettük a mára megfakult esküvői fénykép, később a munkahelyi brigádok, egyesületek, sportkörök és dalárdák, stb. tablófényképei, és az 50-es években a MOKÉP heti híradója. Valójában a magyar képzőművészekről a szociológiai-társadalmi elemzés éppoly távol állott, mint a mélyebb filozofálás, a különösebb, víziós vallásosság, az expresszionizmus lélekbúvárlása, az elvont komponálási-szerkesztési kérdéseknek, magukban a művekben felmutatható jelenléte. Kállai kívánsága a paraszti és munkásrétegek, sőt a kispolgári rétegek sorsának, tudatvilágának bevonása a képzőművészetekbe végül is nem következett be. NEM VALÓSULT MEG AKKOR SEM, amikor a második világháború után a művészetre irányuló pártos propaganda ezt történelmi megalapozottság nélkül erőltette, hiszen internacionalista világréptől vezetettve és totalitáriánus államszervezet kereteiben diktált a művészeknek. A „közösségi művészet felé” modern formákban gondolkodó irányt adminisztratív módon betiltották, a népi irodalomra támaszkodó, illetve a két háború közti magányos, elszigetelt szocialista művészet törekvéseit / Derkovitsot/ is csak 1956 után –tűzték lobogóra. Milyen jellemző, hogy Derkovitsról írt nagymonográfia csak 1968-ban készült el / Körner Éva munkája /valószínű, hogy az MSZMP újabb kultúrpolitikai irányának kialakításához szabott, taktikai fordulat hatására írt Szabolcsi Miklós féle Bartók, József Attila és Derkovits művészetének sajátos szempontú rehabilitálásának következményeként óhajtották a nagy proletárfestőt újraértékelve paradigmának állítani. Amikor már vagy évtizede Juhász Ferenc A Tékozló országához készített Kondor illusztrációknak /1954!/ kellett volna érvényben lenniük. Az 1960-as évtized első felére hivatalos körökben is kimerült az ún. szocialista realista művészet diktátuma-amely valójában egy nagyon megkésett, és k e l e t -ről importált, nálunk ilyen formákban soha nem honos naturalisztikus típusú festészet párthatározatok árnyékában erőltetett

irányzata volt. (ha már Derkovits-ot említettem- mennyire jellemző hogy a művészfiatalok még 1970-ben is Derkovits-ról elnevezett ösztöndíjat kaptak- noha, amit alkottak, jobbára köszönő viszonyban sem volt a proletár festő munkásságával./

És mivel a szocialista társadalom berendezkedésében a művészet is felépítmény-az államtól függő tudatforma, és nem a társadalom magából kitermelt szabad tevékenysége, a 60-as 70-es évtizedek művelődéspolitikai gyermekeiként létrehozott művésztelepeken jobbára már taktikájában megváltozott-„oldjunk, hogy köthessünk”- ideológiák elvárásai és az izmusok állami tiltásai,- de ferde mellénézéssel mégiscsak túrt,- vagy a művész magára erőltetett önkontrollja működnek. A jólnevelt, valóban „felkészült” művészettörténészeket, a művelt esztétákat-akik a realizmusok, új-realizmus, és mágikus realizmus, vagy hiperrealizmus, pszichorealizmus, illetve szürnaturalizmus kategóriáját laboratóriumi körülményeik között „analizálták”, azonban megzavarta a külföldi orientáció és a hazai irodalom: A 70-es évtized eleje a magyar irodalom már Örkényé, Weöresé, Pilinszkyé, másrészt Gáll Istváné, Galgóczi Erzsébeté, Csukáé, még nem teljesen Csoórié de ugyanígy Tandorié, Esterházy Péteré, Hajnóczy Péteré és Nádas Péteréé. Egy olyan irodalom, melynek jellegét akkor nehéz volt leírni-jellemezni. Tandoriról pl. azt írták: prózája „racionalista dadaizmus”- és Esterházyval is ugyancsak birkóztak./A Termelési kiss-regény megjelenésekor a Népszabadság a lukácsi realizmus totalitását kérte számon az írón. Így még 1990-ben is az /akadémiai / Magyar Irodalomtörténet-ben ez olvasható: „...írásainak „térhódításával az irodalom funkciójának átértelmezéséről, érzékenyebb esztétikai jelrendszer /jelent meg irodalmunkban / s általa olyan konszenzus megteremtése, amely akaratlanul is zárójelbe teszi a v a l ó s á g á b r á z o l ó epika két fő tartópillérét: a k ö z ö s s é g közvetlen képviselőjét és a lineáris fejlődés elvét. Ez a prózaváltozat .. a nyelv, a kifejezés r e l a t i v i t á s á n a k élményéből született, s ebből következően a par excellence esztétikai a l a k í - t á s lehetséges mozzanatait állította érdeklődése középpontjába, l e g f ő b b témájává ..maga az elbeszélés módja vált.”/Kis Pintér Imre / Hogy aztán a képzőművészet funkcióváltásának mily következményei lettek a 70 es évek folyamán arra Németh Lajos emlékeztető tanulmánya vet fényt. Ő „Gesztus vagy alkotás” /A kortárs művészet fejlődéstendenciáiról / első közlés Tájékoztató Magyar Képzőművészek Szövetsége.1975 1 sz. 5-10 old/ írásában összesítve nyolc irányt ír le-s misem jellemzőbb, hogy maga az irányok értelmezése-milyen skolasztikusan-körülményes nyelven íródott, s az irányzatok magyarázata-értése még ma is milyen szakmai, előzetes bennfentességet, tájokozottságot kíván. Nehéz ma rekonstruálni, milyen pozitív és negatív visszhangokat váltott ki az írás az akkor szokatlan befogadási érzékenység szintje, a nem felkészült közönségük –és nem utolsó sorban a hivatalos ideológia oldaláról az irányokban nemcsak a nagyrealizmus elleni támadást sejtő illetékeseknek mily problémákat jelentett az egykori modernizmus értése. Hogy emlékeztessünk a szöveg valóban nem egyszerű terminusaira, meghatározásaira íme két szűrőpróba: Németh Lajos ezeket: írja többek között/im 168-169 old /”

„A mű, mint differenciált értékstruktúra koncepció helyett csupán parciális érték realizációjává válik. Ennek modellje az op-art, mikor is redukció történik bizonyos alapmotívumok permutációs és variációs sorára. A végső fázis a minimál art, A parciális értékre szorítkozás, illetve az értékstruktúra redukciója bizonyos optikai elemekre azt eredményezi, hogy a m ű a nézőre csak mint pszicho-fiziológiailag meghatározott receptorra kíván hatni, azaz pszichofizikai apparátusára, és nem, mint korábban, egész pszichika és kulturális bázisára.”

Vagy:

„A jelen szakasz paradox jellegét mutatja, hogy egyszerre mutatkozik- és a paradox szituáció jeleként ugyanabban a jelenségben-a szubjektivitás paroxizmussá fokozása és egyúttal kiiktatása. Ennek modellje a gesztusfestés, amely egyszerre a szubjektivitás paroxizmussá fokozása, másrészt a véletlennek és a dimenzió nélküli expresszivitásnak való

kiszolgáltatódása, amely pedig a valódi szubjektivitás halálát jelenti.”/ Ezek korfestő szavak. nagyon jellemzőek az egykori műkritika nyelvi bonyolultságára, ami mögött természetesen az /művészeti/irányok filozófiai komplikáltsága húzódik.

Az 1970-es évtizedben a hazai pályán nemcsak a művészetnek született, új, bonyolult, nehezen érthető és értelmezhető nyelve, hanem a művészetet értelmező kritikának is. És valljuk meg, mindkettő értéséhez bizonyos scientizmus szükségeltetett, ahogy szükségeltetik ma is. De kétségtelen ekkor jelent meg Kassák Lajos „Az izmusok története” Magvető, 1972, és két kiválóan annotált, pontosan dokumentált, elmélyült helyzetfelmérés a Kritika folyóiratban Beke Lászlótól: A magyar nem-ábrázoló művészet I-/Az absztrakció továbbfejlődése: konstruktív és organikus tendenciák Kritika 1971 sz. 16-22 és II /A tiszta forma művészei Kritika 1971 sz. 24-28 oldd /és azok a művészek, akik elméleti igazolást vagy igazodást kerestek saját művészetfelfogásukhoz, végre magyar nyelven is jó szakirodalmat olvashattak. /az megint más kérdés, hogy az irányokat hogyan lehetett értelmezni. De az kétségtelen, hogy jóhiszemű vitát csak ismeretek alapján lehet végbevinni- s bármennyire elkötelezettnek ítéljük vagy látjuk ma ezeket az írásokat-akkor a szellemi vagy talán csak műveltségi horizontunk tágítását szolgálta. Másrészt, a társadalomban jelentkező, az önállóbb és liberálisabb gondolkodáshoz a művészet is tápot igyekezett szolgáltatni. De megemlítendő, hogy az évtized elejének szellemi szituációja, kultúránkra irányuló alapkérdések életszerűségei, amelyet inkább a magyar irodalom sorskérdésiről folytattak, sokkal inkább valódi problémák felett tornyosultak, mint egy újabb, fiatalabb nemzedék jövőre irányuló programja: /Németh László Ha ma lennék fiatal / és Illyés Gyula Válasza ahhoz a kérdéshez hogy provinciális- e nemzeti klasszikusaink öröksége /1969 Magyar irodalom- világirodalom / Illyés akkor szállt harcba /és síkra/ a nemzeti kultúra klasszikus tradícióiért, /örökségéért „gyökerekért” / amikor maga „mindent lehet „ jelszóval kései lírájának szabadabb ütemezéseivel, gondolatrítmusával, „ formátlanságával” jelentkezett /amely megformáltság mögött az irodalomismerő természetesen ismerte a rhapszodosz költőnk korábbi nyelvi szigorú strukturáltságát.

Az 1970-es évtized fordulójához érkezve, amikor a Gyulai művésztelep alakul, a helyzetet a Kritika 1971-es képzőművészet értékeléséről írt tanulmánya világítja meg.

/NL. Realista törekvések a kortárs magyar képzőművészetben Kritika 1971 2. sz.21-25/

Az írásról röviden annyit, hogy program-tanulmány . A tágan értelmezett realizmus és r e a l i z m u s o k meghaladására tett kritikusi javaslat, amely bizonyos kortárs tendenciák áttekintésére támaszkodik A tanulmány gondolatmenete több szálon fut- több korábbi és egykorú általa tág-vagy nagyrealizmus értelmezésbe bevont irányt említ- meglepő, hogy elfogadja ./Kállay megnevezése alapján / mint. pszichikai realizmust Vajda Lajos művészetét. Bevezetőnk szempontjából nekünk elég most a hódmezővásárhelyi, azaz tágabb értelemben az alföldi festészet akkori centrumának tendenciáiról mondottakat felidézni. A realizmus NL-nál a következőkben summázható:

Társadalmi töltetű elkötelezettség, jelenségeket a fejlődésnek posztulált jövőkép elérésnek alávetett bizonyos elvontságot a művészetekben is tárgyiasítható, elemző módszer humánközpontú törekvések analízise Erősen rokon a realista irodalom etikai szempontú témavállalásaival, a valóságot, azt totalitásában megragadó és azt ábrázolni képes művészeti módszer. Nem stílus, hanem módszer És ebből a totalitás igényből erednek alapkérdései-hogy a realizmus világképet teremtő művészet,. hogy .világot konstruál –de nem helyettesíti a valóságot. Ezért a realista művész és művésze mindig szembesül a valósággal-párbeszédet folytat vele- elemzi és értelmezi és k ö z l i a nézővel erről az ontológiai entitásról a saját, erkölcsileg megalapozott véleményét A 20. századi realizmus tulajdonkép r e a l i z m u s o k sora - állítja a dolgot, amelyben a tartalom az elsődleges-a formák ugyan megfelelnek a tartalomnak, de változnak, változtathatók. A realizmust nem megjelenési formái, hanem a

tartalom értékelése, elemzésének módja határozza meg. Németh Lajos –és ez a mi szempontunkból is figyelemreméltó körülmény 1970 es évtized elejére meghaladottnak, kiüresedőnek tartja a korábbi magyar realizmus irányokat, így a kortárs vásárhelyiek szemléletét is, ezt-meglehetősen tévesen -„paraszti m í t o s z t é b r e s z t ő n e k v a g y p a r a s z t i é l e t v e r i s t a á b r á z o l á s á n a k t a r t j a ”- és helyette egy új művészeti világjelenséget a pop art irányát ajánlja, továbbá a felélesztett n e o a v a n t g á r d d a l ismerteti meg olvasóját.

Az ismét aktualizált „modern” művészet a 70-es években így már nem tudott, nem is akart a „Valósággal” foglalkozni :- hiszen magát a nyelvet, a kommunikációt vizsgálták-áttértek a filozofálgatásra-hogy vajon a nyelv által, nyelvvel-hiszen a művészet is nyelv, beszéd-mit lehet mondani, közölni. Művészeink, kritikusaink Wittgensteint és Heideggert olvastak- a művészet és műkritika lét-és ismeretelméletté vált. Kétségtelen nagy hatása volt a magyar esztétikára Heidegger Der Ursprung des Kunstwerkes –egyik hazai kiváló értelmezője szerint a század egyik leglekerekítettebb, legszebb, művészetről szóló filozófiai szövege-noha kiváló fordítása magyarul csak 1988-! ban jelent meg, a sokkal „szolidabb”- természetesen egészen más alapokról induló Nicolai Hartmann féle Esztétika is 1977-től volt olvasható magyarul Azt már kevésbé tudom, hogy vajon Heidegger kis írása a „Die Kunst und der Raum”-ja 1969 St. Gallen /”Das Draussen zum Innenraum wird „ismert volt-e a hazai körökben pl. Schaár Erzsébet körül?/.

Az 1971 es Kritikában megjelent /NL/ dolgozatnak, mára kiható tanulságaiból azt emelem ki, hogy a kritikus mindig az előtt a nehéz feladat előtt áll, hogy szakmája éppen kurrens vagy bevett nyelvén értelmezze, magyarázza azokat a műalkotásokat, amelyek a befogadójuk számára mindig szövegek, üzenetek, hiszen a műalkotások tartalmi rétegeiben csak igen vékonyka szelet, réteg az, amit a jóhiszemű kiállítás-látogató kérdez. Mit á b r á z o l a kép /szobor stb./ és jól, azaz „hűen”- helyesen? vagy érdekesen ábrázolja? Elfogadom-e azt amit a művész mond,, vagy nem tetszik nekem ez az alkotás?

Hogy ezek a jelentéstartalmak: mint mondanivaló, cél, ráhatás a nézőre, katartikus folyamat felkeltése, az értsd és értelmezd amit láatsz, továbbá az, hogy a látvány nemcsak látvány, hanem látványon túl lendülő elemzést kívánó tény-anyag—meghosszabbítható eseménysor, környezet - állapot és előzmény – leírás vagy elemzés , asszociációkra készítő megjelenítés-ezek a jelentés-tartalmak egykor és ma aktuálisak –e, leírhatók, megközelíthetők, kifejthetők, kimondhatók, és magyarázhatóak- e- rejtetten vagy kifejtve rajta-azaz benne vannak-e a műben-a arról kell még nekem most beszélnem .Azaz 1970-es évtizedben, majd, 80/85-ig amikor a gyulai művésztelep legjobb munkái készültek- milyen kapcsolata volt e csoportnak a r e a l i t á s s a l /vasággal/ annak realizmus vagy nem realizmus módszerében fogant elemzésével, az egyenes beszéd vagy áttételes jelképrendszer alkalmazásával- azoknak az éveknek más irányzatok elemzéseinél oly gyakran alkalmazott kritikai nyelvének használhatóságával- Ezek közül, emlékszünk, azon években az alábbiak voltak az elemzésekben a főbb jelszavak: tükrözés vagy átírás, vulgár-naturalizmus vagy illusztratív életképszerűség, avantgárd- modernség vagy helyi tradíció továbbmentése, az ábrázolások egy elhatárolt tartalmi köre, mint a nemzeti szellem realizmusának monopóliuma., továbbá egyéni-vagy kollektív mitológia, szuverén világ stb. .Használhatók voltak-e, alkalmasok-e ezek a kritikától elvárt nézőpontok a gyulai művészcsoporthoz? És ha igen, hogy használhatók ezek ma is?

Anélkül, hogy akikről az alábbiakban nem teszek említést, azok művei nem lennének fontosak, egyaránt szerves részei a kiállításnak, az alábbi kiemelések arra szolgálnak, hogy világossá tegyem fenti megjegyzéseket...

Szakáll Ágnes szereti elmosódott kopottas tükörben mutatni, pontosabban megfigyelni önmagát. Mintha közben egy, a szubjektumára vonatkozó nyelvi játékot is becsempészne a tükrös önarcképekbe: mit jelent az, hogy tükörben jelenik meg alakja Érdekesége festménynek, hogy a nézővel szembenező szobafal virágmintája erőteljesebben és

konkrétabban nyerte el jelenlétét, valóságát, mint a tükörben a főszereplő- vagyis a tükör kissé homályosan, csalafinta módra tükröz. . Ilyen értelemben tehát nem azt mutatja - ilyen vagyok - a „tükröm tükröm mondd meg nékem alapján”- hanem mintegy kérdezi - ilyen volnék? A tükör úgy aktiválja magát, hogy elfed egyéniségemből valamit- A cím kettősséget sugall:a falon is árvácskák-a tükörben a portretírozott is az „Árvácskák.” a festmény címe. Talán mindkettő- a virág is és a festő is oly másodlagos fontosságú lenne, mint a falra felvitt monoton kiegészítő minta? Tömpe Emőke éveken át visszatér ugyanahhoz a tárgyhoz, környezethez, ugyanahhoz a kertsarokhoz-így kettősük közössége a kölcsönös egymásra vonatkozás, a vallatás. Itt mi változott-és vajon én is változtam? Máskülönben Szakáll Ágnes és Tömpe Emőke akvarelljei a természetközelség oly klasszikus darabjai, melyben a lebbenő pillanat és a rebbenő lélek egymásba kapcsolódása ritkán látható boldogságos akvarelleket eredményeznek. Szabó Éva Mária a lepusztuló kamrák üres üvegeinek nemcsak egyszerű képi leltárát adja, hanem elég bátor ahhoz, hogy olyan metamorfózist varázsoljon a hétköznapi tárgy l e i r á s b a , hogy attól még egy asztalkendő rendetlensége, a „nem leszedett” rendezetlen asztali kellékek is organikusabb, majdnem, hogy maguk-kellette csalfán derűs életre keljenek. A korszak egyik alapelvárása volt a tükrözés-elméletek vizsgálata, tágitása Ha e három művésznőnek az ún. „összetett valóság” iránti érzékenységét kell szavakban megközelíteni- megfigyelhető náluk a tudatos szemlélet- szűkítés, és valami olyan műkritikai nyelvet kellene találni, amelyben nincs helye a sok díszítő jelzőnek, - a mellébeszélésnek, a helyzetek így mondták kozmetikázásának-tehát lakonikus tömondatokat kellene mondani-ugyanakkor a tárgyakra vonatkozó fogalmaknak, - melyek a nyelvben főnevek, nos ezeknek a főneveknek kell felszívnüik magukba a tárgyak jellemzőit, jelzőit egyszerűségét, puritán életét. Ebből, vagy a fiatalabb generációból Bodor Zoltán szívéből is oldottabb, lágyabb színvilág kel életre-még a címadásban is érzékeljük ezt - Lila szoba festményére gondolok. Ő mer derűs is lenni- környezet megfigyelése részletgazdag - de gondolatai egy magabiztos egyéniségen keresztül leszűrtek. Hogy a kiállított művek között mily sokszor szerepel a modellrajzolás műhelye, egy nyárra elhagyott elemi iskola igénytelen környezete, az sem lehet véletlen: a kis környezet jelenik itt meg, amelyben a mesterséget gyakorolták./Rajzok, festmények, fejszobor születtek kedvelt modelljükről /..

De a fő téma a kertsarok, az elhagyott ház, az üres konyha- szoba, a romladozó veranda, a fészer, a sufni, a bezárásra ítélt műhely- a tárgyak, az elhasznált készletek, és igen, mondjuk ki a hagyaték elnevezéssel egykor e hasznos tárgyakat így megcsúfoló, az idővel kicsorbult, hasznavehetetlen sok kacat- vacak. Tudom, hogy ezeket a k k o r lefestőik nem mint festői tárgyakat, hanem mint dramatizált jelképrendszer elemeit akarták elének sorolni. Akkoriban máshol- az „objets trouvées”-k , „ready made”-ek divatja volt-de azoknak mily más volt jelentése! /ti az, hogy mi lesz valamiből értelmezésük folyamán, ha nem eredeti környezetükben, hanem valamiféle kivágásban elidegenített helyzetben, a különösségben jelennek meg /

Itt (a kiállításon) a szobrok egy csoportját nézegetve, azt kérdezve, hogy ezek gyökeresen miben különböznek az „object trouvée”-programjától, a válaszok különböznek kettős természetük miatt. A szobrászat évezredekén keresztül az emberalakot örökítette szoborba-most tárgyakat tesznek szoborrá. Különbség tehát, hogy bennük a kisművészet oly plasztikai tulajdonságokkal gyarapodik, amivel a tárgyak felemelkednek a „statua”, a szobor rangjára és jelentés-tartományába. De nem úgy, ahogyan Rauschenberg valós széke-amely egy kommersz, áruházban vásárolható nyári kerti bútordarab-csak éppen egy kiállítási posztamensre helyezték- Lakatos Péter és Tömpe Emőke a hétköznapi tárgy-dolgait m e g f a r a g ják, kiformázzák, meg-és újra alkotják, és aztán helyezik, emelik a talpazatra . Ezzel máris más dimenzióba utalják a saját maguk készítette, tehát nem „ready made „ tárgyaikat. Noha ezek oly op-art-osak,/ vagy akkori hazai terminussal szürnaturalista formálásúak hogy első pillanatra valódi tárgyakként percipiáljuk őket. Nem véletlen ez a feltétlen tárgy-hűség

elérése-gyümölcsöző program volt ez évtizedben a fotózás, mint önálló művészeti ág vallatása. De itt az alkotók egy kis műfogással megváltoztatták a tárgy életét. Az „in memoriam” tárgy-szobor emlékmű. Tömpe Emőke ráadásul még üveg-urnába helyezi a tárgyat. Az irattáskát egy posztamensen látjuk felravatalozva. Így a fennkölt, de ironikus cím vagy arra utal, hogy egykor benne olyan iratokat tartottak, amelyek emlékeztetők voltak-vagy egyszerűen arról van szó, miként a Bohéméletben a festő elsiratja kabátját-itte most a szobrászművész elhasznált táskáját. Amikor samottból készített Irattáskáját is szobornak teszi és a samott a bőr anyagszerűségét adja, akkor a régi tromple'euile-ök trükkjével él. De kerámia-tárgyai anyagszerűségükben kissé kellemetlenek. Metamorfózisuk élettana a „furcsává tévő” ironikus elidegenítés. Én a magam részéről a szobrok egy csoportja között veszem észre azt a fiatalos derűt, azt az ideológia-mentes, ösztönös életbe-helyezettséget, amitől eltérnek a kiállítás festményei Említem .Albrecht Júliát, - önála bizonyos szecessziós különállást is érzek- abban is, hogy ugyanazt másként másban adja: ez szellemes játék. Rácz Katalin terrakottái, oly derűs és humoros közérzetet közvetítenek, hogy azokat szemlélve mintha más világba érkeznénk Egy derűs lélek vezet itt biztos kezét, és örömmel tölt el minket, hogy az élet erre is módot ad. Szőke Sándor bátran fogalmazza mondatait formák iránt érzett fantáziája a karakterisztikum megragadása felé húzza őt.. Fejein a karakterek megjelenítése az epidermisz elemzéséig közelíti meg szereplőinek élettanat.(Király néni).Lukács István Brancusin érlelt organikus képződményére nagyon szellemesen helyez egy kiváló minőséggel faragott egymásba fonódó emberpárt-itte az ironia lépést tart a tradíciók kultúrájával.

Az ”alapító tagok” /Székelyhidi Attila, Balogh Gyula, Marosvári György, Szakáll Ágnes / festészetében ami élénk tárul, az a városban, Gyulán, a minden itt maradt elromlott, elhasznált eszközt, annak saját múltját és /akkori/jelenét mondja, idézi, következetesen, konokan .ismétli Semmi különös értelmezési trükk-áttételes átírás stb.- ezek lerobbant házak, lepusztult kertalja, kamratöltelések- ilyenek-és kész. A festő nem nyúl bele világukba-még halmazait sem rendezi kompozícióba- így vannak, így kerülnek szemünk elé, így megkerülhetetlenek, Szúrják szemünket. Ez lett életmódjuk. Kiüresedtek, lekoptak, pusztulnak. Már élettelenek, csak még nem vitték ki őket eltemetni. Én az előadásban sokszor szándékolt, kényszerítő távolságtartást vélek e mögött a szemlélet mögött, egy olyan programot, amelyben –nem a lírai és művészi én szándéka érezhető, hanem egy technicista kamera / a fényképező-lencse/lehetőségei realizálják a világunkat- egy empirikus szociográfia valóság feltáró helyzetjelentése, - talán éppen azért, hogy ne túlozzon, másítson a művész., - ne emelje be szubjektumát a tárgy és a róla alkotott festmény közé. Sőt éppen ellenkezően, „objektívizáljon”, tárgyiasítson. .

Székelyhidi Attila követi legszorosabban a helyi eseményeket. Milyen kesernyés a számos munkaérdemrenddel kitüntetett képmása, milyen kevés féltlenivaló akad egy olyan házban, ahol „nemsokára bezárják az utcaajtót”- milyen póznélküliek a portretírozottak és mennyire kihalt a klasszikus csendéletből azok egykori eredeti környezet díszítő vagy benső otthonossága- sajátosságai. Ezek mintha egy anti-műfajban megfogalmazott tárgy - halálesetek-csak az üres csend az ő elfogyó életük.

Vizsgálom - a beszélő címek nélkül mi lehet ezeknek a festményeknek-szobroknak és rajzoknak is-élményhorizontja, mondanivalóban megfogalmazott tágassága vagy éppen lehatároltsága? Azaz a kép, mint olyan - címe-képalírás szövege nélkül mennyit és mit mond? /természetesen most nem a technikai szintre, az előadás minőségére kérdezek - ez más problémák területe-amiben nincs székenkezni való /.

Feltűnő, hogy hosszabb, elbeszélő vagy értelmező címeket is olvasunk a képalírásoknál. Talán ez az a pont, amelynél a kritikus nem mint interpretáló, hanem mint kritikus léphet fel. A műalkotás szemléletében másodlagos tényező lehet, ha alkotója magyarázó programokkal látja el művét. A gyulaiak szeretik az epikus jellegű címadást, noha maga a képi nyelv már

eléggé kifejező ahhoz, hogy nézője megsejtse a tartalmakat. Jogos az is, hogy a művész vezesse nézőjét, de jogos a befogadónak az a szabadsága, hogy ő döntsön mit választ valamely mű összetettségéből. Még Balogh Gyula szegregált munkásruhái is megkapják denotáció-jukat-/speciálisan rámutató jelentésüket /nehogy ne tudatosuljon nézőben, hogy itt nem akármilyen kabátokról, hanem a levetett, fogasra vetett, elnyűtt munkaruháról van szó- mintegy a heideggeri használt cipő, kitaposott cipő egzisztenciájának párhuzamaiként. Fájdalommal is ironizálnak a képcímek: egy elhomályosított szemüvegen keresztül minden biztonnal pontosan semmit nem látó öregember portréja alatt ez olvasható: „Felteszem a szemüvegemet”.Egyik festményének címe- „A Két öreg még...” képvilága, maga a kép oly gazdag asszociációkban-hogy véleményem szerint nem szükséges a képcím-hiszen nem a Biblia Pauperum-ok egyirányított, a kanonizált történetekre való figyelésre felszólító mondatszlagjai a megvilágítók vagy a barokk populáris metszeteinek képmagyarázatai-a huszadik századi néző már látó, értő- tudja, hogy a képnyelvnek is saját világa, mégpedig közlő nyelve, grammatikája van, ő már művészetet értelmez - és ebben nem korlátozhatjuk. Balogh persze tudja ezt - de talán szükségtelen előzékenységgel fordul közönsége felé - magyarázza azokat a vásznait is, amelyek „sejtető vagy utaló eligazításokat nyerne a címalírásokkal: Így a Konyhaasztal, Árvalányhaj. Míg ezeken a vizualitás tényei bővülnek a címadással-de a cím egyirányúsít - addig talányt adnak az olyan megnevezések, mint az „Örök emlék” és „Vásárhelyi levegő” címek.

Hiányzanak az emlékkiállításról Marosvári György munkái-pedig azok kapcsán talán a legkövetkezetesebb helyzetelemzéseket olvashatjuk –az ő programja volt a legmélyebbre látó, leginkább konokul elemző. Marosvári György „Szüleim” emberközlésében a tisztesség jelenléte fog meg-az ablak kivágásában látható kedélytelen lakótelep megfestése talán nagyon is közvetlen értelmezés-ahogy a varrógép, kulcs csomó, táskarádió attribútumként való bemutatása meglehet csak szűkebb körben nyeri el világos értelmét. Ezzel rögtön a termés, a festmények közönségére kell kérdeznem Magán-és, családtörténetek, magánsorsok világa ez? Mi lesz a sorsa ezeknek a festményeknek? A jövőben hová sorolhatnák? Ma még értjük és érezzük közvetlen vagy közvetett mondanivalójukat-de mit olvasnak le belőlük a jövőben?

Ismét Marosvári festményeit idézem.. Tükör, /tehát jelen- képe / óra /azaz idő-képe/, ismételt a múltból itt maradt, kifakult családi-fénykép újra-exponálása /tehát elmúlt letűnt zsáner, műfaj- idézése /, mindent árusító giccsbirodalom boltja /azaz kacat vacak bővli világ hirdeteménye /, „Langyos víz”- ami nem gyógyít, ami olyan mint a társadalom embere se nem hideg se nem meleg-határozatlan, jellegtelen statisztikai adat--emléktárgyak a szobasarokban /ahol minden olcsó nyomat vagy bensőséges emléket idéző fénykép f e r d é n lett felerősítve a falra, és az éjjeli szekrényről majd leesnek, lecsúsznak a tárgyhalmozok/ hagyaték-leltár- ahol a lehasznált tárgyak értéknélküli lomtára talán az egykori, kézzel készített eszközök mára értelmetlenné váló hiábavalósága a jelentés-mintegy a céljukat és funkciójukat vesztett tárgyak mint „vanitatum vanitas” újabb attribútum rendszert kívánnak tudatosítani a nézőben -VI. kerület Eötvös utca 51 megengedhetetlen urbánus nyomor ocsmánysága,- egyszóval- mindaz amit látunk- az nem a jó és értelmes élet, a szép természet, a maradandó emberi alkotások világa-hanem anti-esztétika - az értéknélküliség ontológiája. Hát akkor mégis szomorú az üzenete ennek a művészetnek? Minden esetre elgondolkoztató a szöveg közlések és a vizuális tárgyak közé feszülő ellentmondás. Ezért gyakoriak az ilyen címek: Kint és bent, Emlékkonzerv, Emlékkép, Szanalás, Önszembesítés, Törött tükör parabola tükör.” Salamon György kitörni látszik társainak szigorából-gazdag halmazokban mutatja környezetének tárgy-és tényvilágát-de festői előadása annyira oldottá tud válni, hogy nála már a nem-szép világ nem jelent oly erőteljes erkölcsi kihívást, mint a művésztelep elkötelezettebb állandó résztvevőinek.

A Marosvári György néhány munkáján mégiscsak – új-realizmusnak pesszimista realizmusnak nevezhető - vásznanon feltűnnek az akkori életvalóság provokatív kérdései. Nem fordultunk-e el a k k o r ezektől a művektől, és inkább követtük a delikátabb, ínycsiklandozóbb-mert bizonyos mértékben csak közvetetten, konzakrálási cselekkkel beavatott módra izgató és „modern „műveket, melyek a Kultúrpolitika és Ellenállás közti harcot jelentették, bizonyos ellenzékiiséget szolgáltak, de elvarázsolt álruhában jelentek meg? Nem éreztük kellemetlenül, magunkat? Esetleg sznobnak, beavatottnak, taktikusnak, okosnak, konformistáknak, cinkosnak” ?

És most visszatérhetek az 1970 es évek művészetpolitikájához, és Németh Lajos jószándékú, ám stratégiájában vitatható dolgozatához. Akkor ellenszenves volt számunkra a művészet felelősségének, váltig ismételt kérdése-érvényessége, társadalmi kapcsolata, az az elfáradt hitelét vesztett művészetpolitikai törekvés, mely elvárta, hogy a művészet ideológiák mentén és alapján „szolgálja” a realitást, mit mondjon és hogyan a valóságról, és hogyan szóljon az emberhez.. Dehát milyen is a valóság? És mi az igazság? Ma már óvakodunk attól, hogy hatalmi érdekekben lássuk e kérdéseket, vagy ideológiai vitákat folytassunk e kérdésektől. Elfáradtunk a modernizmusoknak attól a kérdéskörétől is, melyek a művészet és mű határait elemzi, azoktól az izmusoktól, amelyekben önmagát vizsgálja az alkotó az alkotása kapcsán - mitől mű a mű, művész a művész?. És hogy hová tesszük a művészetet? Tárgyi értelemben is- hol foglal helyet életünkben, milyen környezetet alakíthatunk segítségével? /Vagy csak egy alkalomra mint a mai- egy kiállítás-megnyitásra vagy múzeumlátogatásra? / Ismét az ember érdekel minket. Sokkal kevésbé a mű belső problémaköre .Az az ismeretelmélet saját specifikus területévé kezd válni/. Igaz, nem várunk kinyilatkoztatást a múltól, de k ö z l é s t igen. Aminek megvannak a tradíciói, é s utalásai erre a tradícióra. Ma is az ember érdekel, aki mára már mindentudó, mindenütt ott akar lenni-mindennek részese akar lenni mégpedig az egész világban-örökéletű akar lenni, klónozni akarja magát-mindenben a „leg”-et akarja választani és elérni - családtervezéstől halálnemének megválasztásáig - és minden medián saját maga diadalát és eredményességét akarja láttatni, tudatni és elfogadtatni magával és másokkal - és ezért a kritikus ismét perbe száll korának művészetével... 1970-ben még a mainál szűkebb létkérdések foglalkoztatták társadalmunkat- a szocialista feudalizmusból/ezt egy marxista professzor mondta így - hogy lehetne kijutni egy nyitottabb, nemzetibb, hatékonyabb és boldogabb világ felé-és akkor a művészek egy csoportja is, a maguk módján ezt kérdezte és erre próbált választ adni Arra kérdezett, mi történik, mi történt az emberrel és társadalmával Valamilyen módra elkötelezett, közösségi művészet volt - igaz a különböző ideológiák különböző javaslatokat tettek a művészetek vonatkozásában is...A művészet nem a művészettel kezdődik, és nem is zárkózik be önmagába. És nem merő párbeszéd a múlt művészetével, és nem gyűjtők befektetési vállalkozása. A mai kitágult és sokszor iránytalan világban igenis lehet útjelző, segítő társunk Az ember a művészetben ráismer önmagára. Nemcsak örömeire, hanem szűkösségére, szegénységére, Ennek a kiállításnak egykori megteremtői mertek szembenézni ezzel a szorongatottsággal, az elmúlással és leépüléssel.

. Ha e bevezetőben még egyszer visszatekintünk kultúránk történetében, így képzőművészetünk alakításában is - ezt ki kell mondani: utat tévesztettünk 1920-as és 30-as évtizedekben-és ugyanezt tettük 1970- 1980-as évtizedek folyamán. Az előbbire talán mentség, amit a korszak egy kiváló ismerője mondott- a két rossz helyett a kisebbet választottuk - utóbbira talán nincs mentség - mert nem vállaltuk magunkat. A történelmünkötől sújtott, létünkben meghatározott, szabadsághiányban szenvedő, reményről lemondott önmagunkat. Azt a kitűnő magyar művészetet, amit jószerint még ma sem ismerünk teljességében.

A kiállítás kapcsán többször említettük a művészek etikai elkötelezettségét.

De ki volt ezekben a évtizedekben a bátor, vagy a néma, a csak bűnös, vagy csak ártatlan? Okos taktikus, vagy bátor másként gondolkodó? A kiállítás számos alkotása szomorú esetekről számolt be- de a műveken felfénylik az igazság. És előbb utóbb tudatosul bennünk az, hogy festmények – magánya, csendje valójában szeretet-töltésben formálódnak. Ennek érzékeltetése nagy szakmai tudást kíván - és elsősorban a művészi magatartásban gyökerezik. A nagypolitika monolit ideológiái és nagyhatalmi érdekei között csak- csak eligazodtunk, de a mindig valamely teleológiai céllal jövőbe irányuló stratégiával igazolt, igazolni akart ún., „nemzetközi (politikai) helyzet”-ben? Ami bizony válságosra fordult. Az olajárak robbanása a szocialista országokba is begyűrűzött. Az amerikaiak elhagyják Vietnámot /1973/ újságírók,- a média elnököt buktatnak meg az USA-ban, Nyugat-Németországban felüti fejét a terrorizmus, mint eszköz a politika szolgálatában /1975/, szovjet csapatok nyomulnak be-természetesen „felkérésre” Afganisztánba,-1979-ugyanebben az évben visszatér Khomeini Ajatollah Iránba-ezzel megkezdődik egy olyan irány az iszlámban amely mára kiteljesedett. 1980-ban már nem is lepődünk meg, nem feledve 1968-as korábbi bevonulást, amikor bekövetkezett az, hogy egy lengyel tábornok szükségállapot kihirdetésével saját hazáját foglalja el. Majd a következő évben fegyveres merényletet követnek el a lengyel pápa, II János Pál ellen /1981-/ilyen sem történt a XV. század óta, és szomszédunkban megkezdődik a falurombolás. Folytatódik, immár globális mértékben az értelmetlenség, a felvilágosult ész elborulása, a természeti világ rontása. Még a technikai szellem is oly mélypontra süllyedt, hogy az újra beinduló fegyverkezési hullámban /1983/, amikor az emberiség már olyan mennyiségű atombombával és szállító apparátussal rendelkezik, hogy pár óra leteltével kölcsönösen megsemmisíthetik egymást a harcoló felek, a katonai szakértők azon vitatkoznak, hogy melyek a „csak” támadó és melyek a „csak” védekező rakétarendszerek. Talán két reménysugár, hogy 1975-ben 35 ország aláírta a Helsinki Egyezményt, melynek betartását, emlékszünk hiába szorgalmazta a Határozatok Végrehajtását Ellenőrző Bizottság- hiszen ott hangzott először külföldön, hivatalosan magyar politikus szájából az, hogy hazájának területét megnyirbálták 2/3 át elvették, sőt az egyezmény hatására kollektív és egyéni önállóságnak nagyobb teret engedtek, önálló felelősséggel bíró kezdeményezéseket megtűrték—majd a szokásos ereszd el, húzd meg!-taktika alapján 1975-ben gyorsan visszafejlesztették a vállalatok egyéni kezdeményezéseinek hatáskörét-így végül is semmissé igyekeztek tenni Helsinki belpolitikai lehetőségeit. De a művészetben történt valami nagyon fontos, a jövőbe mutató, és lelkesítő: 1975-ben Makovecz Imre és néhány ifjú építész csoportosul,- átgondolja az ember és alkotásának kapcsolatát, és megteremtenek egy olyan építészeti irányt, amely szövegével, nyelvvel a Kárpát-medencére érvényes mondanivalóval rendelkezik, ezzel visszahozza a magyar tehetség becsületét.. De ki szólhatott akkor itt Realizmusról, ki vallathatta a Valóságot? Lábunk alatt beszennyeződött a föld, felettünk a levegő /Csernobil és a hatalmas energiafogyasztás szükségszerű velejárója/ akkor is idézhettük, ahogy ma is idézhetnénk egy 18 sz. angol költőt, aki azt írta: „Ha szól a harang, ne kérdezd kiért szól- Teérted szól!”

Visszatérek a kiállítás műveinek életrajzához.. Keletkezésük idején nem méltatta őket sem országos sajtó, szakmai élet, sem szélesebb értő közönség nem fordult feléjük. Talán nem is volt ez nagy baj, félrehúzódva dolgozhattak. Ma, nemcsak minőségeik okán, de a korszak-művészete egyik arculatának dokumentálásaként is jóvátételt kell kapniok. Arra figyeljünk, hogy a gyulaiak itt bemutatott alkotásai megtartják a vizualitás teljességét, a mondanivalóban, közlésben a kifejezés határozottságát, egyértelműségét .s ha ma történeti távlatból tekintünk vissza, ne feledjük: a történelmet, a múltat eltörölni nem kell, de nem lehet sem megszépíteni, sem átírni.

Ha most ilyen retorikai kijelentés nyomán elgondolkodunk a jubileum fölött, azt is meg kell kérdezni: hová tartozik, kié ma ez a művészet-hová kerül mindez a múlt tárházából--

magános marad, és családon, ismeretségi körön, kisközösségen belüli- néha-néha v á n d o r
k i á l l í t á s o n megjelenő?- vagy olyan közegbe- múzeumba kerül, ahol élő közelségben
lesz környezetével-és helyet kér magának emlékezésünkre méltó múltunk tanúi között?.

2009 július 25.