



Pécsi Tudományegyetem Művészeti Kar Doktori Iskola

Szántó István

A népi kultúra metamorfózisa

*A népi díszítő- és tárgy-kultúra megjelenése a magyar
képzőművészetben*

DLA-értekezés

Témavezető: Dr. habil. Hegyi Csaba DLA, egyetemi docens

2019

Tartalom

Bevezetés	5
I. rész	8
Folklór és hagyomány	8
A folklór és a hagyomány jelentése, valamint történeti alakulása	8
A folklór	8
A népi kultúra felfedezése	11
A hagyomány	15
Szakralitás a népművészetben	17
Ornamentika és motívum	20
A népi ornamentika	20
Az ornamentális gondolkodás 19. századi elmélete	22
Huszka József és Malonyai Dezső	24
Váltakozó ornamentális gondolkodás	27
Ornamentális	29
II. rész	32
A magyar népi kultúra a képzőművészetben	32
A népművészet mint kulturális minta a magyar képzőművészetben 1945 előtt	32
Gödöllői Művésztelep	34
„Munka–művészet–élet”	34
Nemzeti historista hagyomány és a magyaros népies szecesszió	35
Iparművészet és népi kultúra	38
Malonyai-gyűjtemény	39
A gödöllőiek kronológiai elhelyezése	40
Csók István	42
Lesznai Anna	45
Lesznai és korának ornamentális gondolkodása	45
Ornamentális vallási elhivatottság	47
Körtvélyesi kert	49
Háziipar	52
Lesznai aktualitása	53
Vajda Lajos	56
Művészi tapasztalás	58
Vajda és Korniss együttműködése	60
Vajda öröksége	65
A népművészet mint kulturális minta a magyar képzőművészetben 1945 után	66
Korniss Dezső	67
Egyetemes és nemzeti	67
Egyetemes és lokális formanyelv kialakulása	68
Vizuális nyelv	71
Az első korszaka, 1933–1937	73
A második korszak, 1945–50	75
A harmadik korszak, 1968–1978	78
Veszelszky Béla	84
„Időszerűtlen”	84
„...halmozó robbanó formák”	85
Keresztszemes minta	86
Schéner Mihály	92
„...organikus, játékos, figurális stilizálás”	92
Mézeskalácsok és huszárok	93
Amorf szakmai létezőmód	97
„Jellegzetes hazai pop-art”	98
„Létigazság kutató”	100

Paraszi- és prehisztorikus kultúrák hatása	102
„Mítoszteremtő művész”	103
Tárgyátalakítás	104
Vörös szerpentin	106
A népművészet mint kulturális minta a kortárs magyar képzőművészetben	108
Victor Vasarely	108
Keserü Iлона	111
Művésszé válás	112
Olaszországi tanulmányút	113
Rátalálás	115
Szuszek-tanulmányok	124
Kerítések	128
Pop-art	129
Népművészet egyetemes érvénye	130
Nádler István	133
Francia lírai absztrakció	133
„Hard edge mit Paprika”	134
Strukturális összehasonlítás	137
Folklórreferenciák	139
Bak Imre	140
Nemzetközi szituációk lokális minőségekkel	140
Pályakezdet és hatások	141
Stuttgart és a nemzetközi hard edge mozgalom	143
A különböző folklórjellegű referenciaidőszakok	147
Somogyi Győző	152
Bukta Imre	155
III. rész	157
Saját alkotói tevékenységem	157
Az alkotói tevékenységemben megjelenő folklórreferencia jelentősége	157
Motívumaim szerkesztési rendszerei	161
Saját munkáim bemutatása tárgycsoportok szerint	169
1. Mézeskalácsok	169
2. Ütőfák, fogadalmi tárgyak	170
3. Viaszágy	172
4. Enkauszтика táblaképek	173
5. Áttört fatáblák és papírkivágások	174
6. Természetművészet	177
Összegzés	178
Köszönetnyilvánítás	180
Képjegyzék:	181
Irodalomjegyzék	194
Könyvek, kiadványok	194
Folyóiratok	207
Internetes források	210
Szakmai önéletrajz	216

„A népművészet ősi (elfelejtett) hagyományt őriz meg,
elemeinek felhasználása (korszerűen) modern lehet.”
(Bak Imre: *Vizuális alkotás és alakítás*)¹

¹ Vö. Bak, 1977. 30. o.

Bevezetés

Értekezésemben és a kutatómunkám során azon képzőművészek életműveit vizsgáltam meg, akik alkotásaiban a népi kultúra kultikus díszítő művészetének összegző minősége megjelent. Ehhez az érdeklődéshez hozzájárulhatott, hogy első generációs városiként – családi környezetemben – még megérezhettem ennek a paraszti kultúrának a megmaradt minőségeit. Ezeknek az értékeknek feltételezhetően nagyon erős hagyományozott minősége volt a paraszti kultúrában. Magamban ezeknek az értékeknek a pozitív megjelenését késői kamasz éveiben tapasztaltam meg, és mint képzőművész csak később értem tetten ennek a paraszti kultúrának a képzőművészeti lehetőségeit.

Szabados Árpád a pécsi Nádor Galéria Art&Med Kulturális Központban megrendezett kiállításom megnyitószövegében arról értekezett, hogy véleménye szerint a magyar képzőművészetben nem jött létre a folklórnak a „magas” művészettel való összekapcsolódása és egybeépülése, valamint meggyőződése szerint ezt már nem is lehet megvalósítani, mivel még mindig szakadék van a két pólus között, és csak „hidakat” lehet állítani, hogy kapcsolódásuk létrejöjjön.² Tisztelettel végiggondolva Szabados Árpád megállapítását, véleményem szerint mégis létezik összeolvadás a magyar népi díszítőművészet és a képzőművészet között.³ A disszertációmban megpróbálom feltérképezni a fent említett egybeépülést,

² „A probléma talán ma már nem is a népi kultúra anyagának begyűjtésében, megmentésében gyökerezik, sokkal inkább abban, hogy nem épült be természetes módon a „magas” művészetbe. Úgy látom, hogy a szakadék feltöltésére nincs esélyünk, csak hídépítésre.”, Vö. Szabados, 2015. 1. o., http://www.art.pte.hu/sites/www.art.pte.hu/files/files/menuk/muveszetiszemle/szantoistvan-szabados_a_150430.pdf, (2018.09.10.)

³ Az emberi kultúra fejlődése során a „magas” vagy „hivatalos” művészet és a folklór sokáig nem vált szét, az ősművészetben még erőteljes „többszörös szinkretizmus” működött. Meghatározó változás az volt, amikor elkülönült egymástól a népművészet és a „hivatalos” művészet. Ezt követően a „hivatalos” művészetnek nagyobb szabadsága és lehetősége volt fejlődni, míg a folklór jobban ragaszkodott a korábbi hagyományosabb, archaikusabb formához.

A folklór és a „hivatalos” művészet között folyamatos volt a kölcsönhatás, de jellemzően intenzívebb volt a magas művészet hatása, míg a folklór „... a hivatalos művészetek által üresen hagyott területeken élt”. A két plus közötti kölcsönhatást a folklorizáció és a folklorizmus/neofolklorizmus fogalompár jellemzi. Az első esetben a „magas” művészet értékei hatnak a népi kultúrára, ellenben a folklorizmusnál már a népművészet elemeit, „termékeit, helyeit, formáit” emelik be a „hivatásos” művészetbe. Disszertációmban a neofolklorizmus eredményes lehetőségeit igyekszem jelentős példákön bemutatni, ott ahol a népművészet elemeinek a felhasználásával korszerű, modern képzőművészet jött létre. Vö. Katona, 1998. 20–23. o.

megvizsgálva a gödöllői művészek, Csók István, Lesznai Anna, Vajda Lajos, Korniss Dezső, Veszelszky Béla, Schéner Mihály, Samu Géza, Keresü Ilona, Bak Imre, Nádler István, Somogyi Győző és Bukta Imre életművét. Az ő személetük példaértékű számomra, és igyekszem az általuk fémjelzett alkotói pályát magam előtt tartani.

Saját fókuszáltságom során disszertációmban azokat a képzőművészeket vizsgáltam, akiknek az életművében megjelent a népi kultúra és díszítőművészet. Ez a feladat nem egyszerű, de rendkívül tiszteletre méltó program, mivel ebben a helyzetben egy képzőművésznek számos követelményt kell figyelembe venni, amelyek megnehezítik az alkotói folyamatot, és eltántorító erővel hatnak. Egyszerre kell koncentrálni a kortárs művészeti szituációkra, de egyben meg kell őrizni a népművészet kiterjedt, az élet egészét felölelő egységes szakrális és díszítőművészeti minőségét. Rendkívül nagy azoknak az életműveknek a száma, ahol a népművészet határozott referenciális jelenléte vagy annak bármilyen árnyalata megjelenik, ezért ennek a feltérképezése egy további kutatás célja lehet. Értékezésemben a saját választásom alapján határoztam meg az alkotókat.

A kiszemelt művészek fele már csak másodlagos módon találkozhatott a folklór szellemi és tárgyi kultúrájával, mivel a I. világháború után a paraszti világ részben elvesztette a létezés egészét felölelő rítusát és már csak szekunder élmény után hozhatták létre a szintézisét a hagyománynak és a modernitásnak. Ezért volt nehéz és elszánt vállalkozás korábban és most is, hogy egy alkotó visszaforduljon olyan eredeti forráshoz, amelyben már „...nagy műfaji- és formaváltás zajlott le...”.⁴ Az általam kiválasztott alkotók között vannak olyanok, akik a képzőművészeti világukba azokat a népművészeti motívumokat emelték be, melyeket párosítani tudtak autonóm elképzelésükkel, gyakran nem foglalkozva azoknak szellemi minőségeivel, ellenben nagyra értékelték a folklór szín-, forma- és ritmusvilágát. Azonban vannak olyan alkotók, akik továbbmentek a népi művészet formaképzésein, felkutatták annak szakrális és kultikus minőségeit, és teljes értékű kapcsolatot igyekeztek létrehozni a művészet és a folklór között.

A disszertációmban feldolgozott életművek mellett értekezem a folklór fogalmáról, mivel annak tisztázása alapvető, hogyha a népművészet megjelenését

⁴ Ua. 26.

kutatom a művészek eszköztárában, valamint foglalkozom az értekezés elején az ornamentális gondolkodással is, mivel az szervesen kapcsolódik a népi díszítőművészet absztrakciós képépítéséhez.⁵ Írásom legvégén saját alkotói tevékenységemet prezentálom, bemutatva a munkáimban megjelenő lokális hagyomány jelentőségét és motívumszerkesztési rendszereimet, valamint az elmúlt években létrejött népművészeti referenciájú munkacsoportjaimról adok ismertetést.

⁵ A népművészeti motívumok jellemzően absztrakt jellegűek, nehezen található benne naturális törekvést, „...mivel nem közvetlenül a természet megfigyelése nyomán keletkeztek.”, Vö. Ormos: Ornamentika, <http://mek.oszk.hu/02100/02115/html/4-216.html>, (2018.09.15.)

I. rész

Folklór és hagyomány

A folklór és a hagyomány jelentése, történeti alakulása

A folklór

A képzőművészeti tevékenységem jellemzője a folklór díszítő művészetének referenciális használata. Doktori kutatásom során feltérképeztem azokat az általam kiválasztott magyar alkotókat, akik a folklórból eredeztették munkáikat, és azt analizálva hozták létre tárgyaikat, mindezt azonban úgy tették, hogy egyben el is távolodtak az eredeti forrástól, de a népművészet értékei „pozitív és negatív értelemben egyaránt védettséget biztosítottak számukra”.⁶

A folklór szó rendkívül terhelt és „korunk legdivatosabb nemzetközi” kifejezése, amely számos jelentésárnyalattal és meghatározással létezik.⁷ Katona Imrének, a szókapcsolat egyik hazai szakavatott ismerőjének véleménye szerint a folklór meghatározások „közös jellemzője a hivatásos művészetekkel (...) való szembeállítás”.⁸ Értekezésemben én a folklór jelentéskörét a népművészettel, pontosabban a népi „díszítő- és ábrázolóművészettel” azonosítom.⁹ A képzőművészetemben megjelenő kulturális identitásom¹⁰ kulcsszimbóluma az itthoni

⁶ Vö. Menyhárt, 1981. 34. o.

⁷ „A folklór jelentése körében mindenesetre benne van a hagyományos, közösségi, népi, esetleg falusi kultúra vagy művészet fogalma, olyan az egész népi kultúrával, máskor csak a népköltéssel, ismét egyebütt a népművészettel azonosítják.” Katona, 1998. 15. o.

⁸ Katona Imre folklór fogalma erőteljesen elhatárolódik az úgynevezett „magas” kultúrához tartozó alkotásmódoktól és alkotásoktól, illetve a hivatalos művészetben megjelenő neofolklorizmust „öntevékeny” művészkedésként határozza meg. Vö. Ua. 15–23. o.

⁹ „A hazai szóhasználatban a folklór eléggé széles körű fogalomként honosodott meg: elsősorban a parasztság szellemi kultúrájának egészét értjük ez alatt, ezen belül főként a következő területeket: népköltészet, népzene, néptánc, népszokás, népi játék, népművészet (díszítő- és ábrázolóművészet értelemben).” Vö. Ua. 16. o.

¹⁰ A kifejezés definiálásához és elméleti tájékozódásomhoz elsősorban a Szegedi Tudományegyetem Juhász Gyula Pedagógusképző Kar Felnőttképzési Intézetének kulturális identitással foglalkozó konferenciakötetének tanulmányait olvastam. Ezek közül a tanulmányok közül elsősorban Újvári Edit a kulturális identitás fogalmáról szóló összefüggő értekezését használtam fel, valamint Pataki Ferenc és T. Kiss Tamás írásait és értekezéseit. Vö. Pataki, 1997; Újvári, 2008. 5–12. o. és T. Kiss, 2008. 135–142. o., <http://mek.oszk.hu/08200/08200/08200.pdf>, (2018.11.04.)

népi kultúra, mivel a magyar paraszti műveltséggel meg tudom határozni „»térrelációban« tapasztalható” viszonyulásomat.¹¹ A magyar folklór számomra lehetőséget nyújt, hogy formagyökeret találjak jellegzetes, hiteles és kortárs művészetemhez.

A dolgozatomban megjelenő tizenkét alkotó és egy művészeti iskola más-más módon integrálták művészetükbe a népi kultúra hagyományait, egyik esetben örökölt, a gyerekkorból és neveléséből eredeztethető hagyományként jelent meg a népművészet, mint például Schéner Mihály vagy Samu Géza esetében, akiknek gyermekkori életvilágát a falun eltöltött éveik határozták meg. Míg a másik esetben egy közvetett felvállalásról beszélhetünk a folklór hagyományának használata szempontjából, amikor egy formakutatás után vállalják az alkotók a népi kultúra összetett, archaikus minőségét; ezt a tendenciát követte művészetében Vajda Lajos, Korniss Dezső, Keserü Ilona, Bak Imre vagy Nádler István. A felsorolt alkotók mindegyikére jellemző a neofolklorizmus fogalma,¹² ahol a kortárs művészeti attitűdök a népművészeti minőségekkel találkoznak.¹³ Ennek során a népi kultúrát birtokba veszik a művészek és analizálják. Az alkotók számára fontos, hogy az általuk kiválasztott díszítőművészeti minőségeket újra felhasználják az aktuális művészeti mozgalmakba ágyazva, és mindezt azzal a szándékkal teszik, hogy új, modern művészeti szituációkat hozzanak létre.¹⁴ A neofolklorizmus a népművészet analízise során elidegeníti a folklórt, így annak alárendelt szerepe lesz, mivel eredeti jelentése már csak részben jelenik meg, pontosabban az jelenik meg, amit az adott művész fontosnak talál a folklórkincsben.¹⁵

Az általuk felhasznált folklórkincs nem veszett el, pedig sokszor jelezték lassú „elhalását” és megszűnését.¹⁶ Kétségbevonhatatlan tény, „... hogy nagy műfaj-

¹¹ T. Kiss, 2008. 140. o., <http://mek.oszk.hu/08200/08200/08200.pdf>, (2018.11.04.)

¹² Talán nem is megfelelő a 'neo' előtag, hiszen sokkal találóbb a posztfolklorizmus kifejezés, mert valójában az alkotó határozza meg, hogy a tradicionális népművészetből milyen funkciók jelennek meg az elkészült műben.

¹³ Vö. Voigt, 1972. 171. o. és Tánczos, 2011. 9. o.

¹⁴ „A 20. századi neofolklorizmus lényegében már a megunttá vált hivatásos művészeti formák népi elemekkel való felfrissítését jelenti (...) Legjobb esetben is a népi előképek alapján az öntevékeny művészkedés céljait szolgálja...”.

A szerző radikális fogalmazásában elutasítja a neofolklorizmus múlt századi eredményeit, én viszont - vállalva ennek ódiumát - , pont ennek a gondolatnak ez ellentétét tárom fel értekezésemben.

Vö. Katona, 1998. 22. o.

¹⁵ Vö. Voigt, 2001. 71. és 312–313. o.

¹⁶ Vö. Katona, 1998. 25. o.

és formaváltás zajlott le: nálunk például elhalt a népballada, kiszorultak a népi játékok és szokások, elhallgatott a népmese, jobban mondva mind ez visszavonult...”, de mindezek ellenére a folklór része a 21. század kultúrájának.¹⁷

A disszertációban felsorolt festők mindegyikére jellemző, hogy különböző módon használta a magyar népi kultúra hagyományait és díszítőművészetét, de mindegyik művész munkáiban tetten érhető a következő – Bak Imre által megfogalmazott – gondolat: „A népművészet ősi (elfelejtett) hagyományt őriz meg, elemeinek felhasználása (korszerűen) modern lehet.”¹⁸

A népművészet folyamatosan változott, kísérve az idő követelményeit és mára a folklór történeti aktualitása „befejeződött”, már nem jelenik meg olyan erős aktivitással, mint ahogy ez a 19. században megtörtént.¹⁹

A mai „folklórelméleti elgondolások” nemcsak a parasztság népi tudását értelmezik, hanem a folklórt, mint a mindennapi kultúra szerves részét vizsgálják, továbbá a mai folklórhoz tartozik még a „...tömegkommunikáció közvetítette úgynevezett masslore is.”²⁰ A masslore-ra²¹ nem jellemző Edward Shils háromgenerációs hagyományelmélete.²² Hoppál Mihály így fogalmazza meg a folklór mai helyzetét: „Az elmúlt évtizedekben Keleten és Nyugaton egyaránt az volt a »hivatalos« nézet, hogy lényegében nincs helye és szerepe, funkciója a folklórnak a mai életben. A világpolitika eseményei azt mutatják, hogy korai volt az ítélet”.²³ Közvetlenül jelenünkben az európai tradicionális népi kultúrával már nem találkozhat egy művész, hogy azt élőben tanulmányozhassa, mivel annak „folytonos átalakulásával kell számolnunk.”²⁴ Mára ezeket a kulturális minőségeket többnyire gyűjteményekben és kiadványokban találhatja meg az azt kutató, és így ismerheti meg a hagyományos, paraszti, falusi örökséget. A 20. század elején Bartóknak, Kodálynak és kortársaiknak még volt lehetőségük a parasztszene helyszíni átélésére,

¹⁷ Ua. 26.

¹⁸ Vö. Bak, 1977. 30. o.

¹⁹ „A folklór a hivatásos művészetek által üresen hagyott területekre szorult vissza, árnyéka csak önmagának, világtörténeti szerepe jórészt befejeződött, bár utóéletét itthon és külföldön még huzamos ideig szemmel kísérhetjük.” Katona, 2001. 26. o.

²⁰ Vö. Hoppál, 2004. 116–117. o.

²¹ „Magyarul talán a tömegtudat kifejezésével lehet visszaadni ennek az új jelenségnek a lényegét.” Ua. 117. o.

²² „Ahhoz, hogy valamit hagyománynak nevezünk, legalább három – rövid vagy hosszú – generáción kell keresztül haladnia.” Vö. Shils, 1987. 35. o.

²³ Hoppál, 2004. 117. o.

²⁴ Vö. Katona, 1998. 25. o.

ezért maga Bartók határozottan elutasította azt a komponálási módot, amikor a zeneszerzők külső gyűjtés nélkül építették be a paraszzenét a műzenébe.²⁵

Mindennek ellenére a folyamatosan változó hagyományos folklór részese a kultúrának. Mivel a kultúrának mindig része a népi, lokális viselkedési szituációk és tárgykultúrák, hagyományok, szokások, normák, hitek, és művészetek.

A népi kultúra felfedezése

A népi kultúrával való foglalkozás vagy egyáltalán annak felfedezése a 18. század végén indult el, amikor a „nagyhagyomány” elkezdett érdeklődni a paraszti hagyomány iránt („kishagyomány”), mint az ő kultúrájuktól eltérő, érdekes attitűd iránt.²⁶ A népi kultúrának a legismertebb, legnépszerűbb és legeklatánsabb korai európai képzőművészeti ábrázolója idősebb Pieter Brueghel, aki mintegy kívülállóként mutatta be a népi élet bukolikus, vitális világát. Erre talán a legszebb példa a *Farsang és Böjt harca* (1559) című képe, ahol a folklór középkori hagyományai jelennek meg. A középkorban a hagyomány követése a világrend biztosító volt. Úgy vélték, hogy minden eltávolodás vagy kilengés a kezdeti aranykortól csak veszélyezteti a hagyományát őrző világképet. Mircea Eliade az 1961-ben megjelent *Szent és profán* című könyvében úgy fogalmazza, hogy a világegyetem rendjében létezett az abszolút kezdet,²⁷ amely a teremtés kora lehetett, és majd a későbbi hagyományokban létező népszokások, mint a betlehemes, farsangi vagy újévköszöntő ünnepek ezt az eredetet ismétlik.²⁸ Az ezekben a szokásokban megjelenő összes elemet a hagyományok szerint igyekeztek minél pontosabban

²⁵ „Az én véleményem egyébként az, hogy akkor lehet csak igazán intenzív a parasztszene hatása valakire, ha az illető a paraszzenét ott, a helyszínen, a paraszttal közösségben átélhette. Más szóval: szerintem nem elegendő, ha csak múzeumokban elraktározott paraszzenével foglalkozunk. Mert a lényeges az, hogy a paraszzenének szavakkal le sem írható benső karakterét vigyük át a műzenénkbe, hogy átömlősszük belé a paraszti muzsikálás levegőjét. Nem elegendő csupán parasztszene-motívumok vagy ilyen motívum-utánpótlások beléoltása a műzenébe: ilyesmi csak külsőséges felcífrázáshoz vezetne.” Bartók, 2008. 83. o.

²⁶ A „nagyhagyomány” és a „kishagyomány” fogalomról Peter Burke, Robert Red szociálintropológus által meghatározott modell után definiálja. Burke használja ezt a terminológiát, de egyben túl szűknek is ítélte, mivel a két kultúra vagy hagyomány között nem biztosított az átjárhatóság. A Burke írásában megjelenő „nagyhagyomány” fogalom a szellemi elit kultúrájához köthető, és ehhez hasonlóan értelmezem a saját szövegemben a „magas” művészet fogalmát. Vö. Burke, 1991. 18–19. o.

²⁷ Eliade, 2009. 182. o.

²⁸ Vö. Ua. 68–69. o.

követni, némileg a népi kultúrában a tradíciót misztifikálták.²⁹



1. kép, Idősebb Pieter Brueghel: *Farsang és Böjt harca*, 1559, olaj-fatábla, 118 x 164,5 cm

A paraszti világra való reflektálás folyamatosan változott, a romantika eszményítése előtti időszakban azt tartották, hogy a nép körében csak a kultúra minőségének lesüllyedése zajlik. Eleinte nem is érezték a kultúra részének a népi hagyományt. Az úgynevezett „kishagyománynak” a megítélése folyamatosan változott, míg végül a nemzeti identitás részévé vált, sőt egyenlő is lett azzal.³⁰ A népi kultúrát felfedező romantikusok az alkotókészséget már a néptől eredeztették. A népi értékek felfedésével a költészet megújítását keresték, úgymond esztétikai forradalmat igyekeztek létrehozni. Johann Gottfried Herder új eszméi a 18. század végén az európai szellemi elit figyelmét irányították a népi kultúra felé. Herder szerint a költészetnek eleven hatóereje volt a múltban, amit elveszített, és már csak a folklór őrzi a korabeli költészet erkölcsi erejét.³¹ Herder, Goethe és kortársai szerint a modern poézis elszakadt az élettől, így felhívták a figyelmet a népi költészet gyakorlati funkciójára is, miszerint az igazi költészet az életmódhoz kötődik és organikus része a közösségnek.³² A Grimm testvérek a népköltészetet már természeti

²⁹ Mircea Eliade ebben a véleményében követi a miológiai rítuskutató iskola tagjainak egykori nézetét, emellett számos újabb megközelítés és rítuselemzés létezik. Vö. Balatonyi, 2017. 28. o.

³⁰ Burke, 1991. 17. o.

³¹ Ua. 18. o.

³² Vö. Voigt, 1972. 5. o.

alkotásként értelmezték.³³ Emellett megjelent az ősi múlt és primitívség kultusza.

Maga a folklór szó a 19. század közepétől lett használatos, illetve a német nyelvterületen fogalmazódtak meg azok az új szavak, amelyek jellemezték a paraszti világot, ilyen a volkslied, volklor, volksmaerchen, volksbuch vagy a néprajz kifejezése, a volkskunde, amelyet angol nyelvterületen a folklore szóra fordítottak. Ezt a legutóbbi kifejezést csak 1846 óta használják. Magyarországon mi ezt az angol kifejezést vettük át, amely szó szerint a „nép tudását” jelenti, megalkotója William John Thoms brit író, aki a fogalomba beleértette a szájhagyomány útján terjedő népköltészeti alkotásokat éppúgy, mint a különféle hiedelmeket, szokásokat, zenét és táncot.³⁴

Mindennek hatására a 18. század végével jelentősen megnőtt a népi kultúra iránti figyelem, amely egyfajta „igaz” műveltség képzetét vetítette a népi hagyományokra, zenére, szájról szájra szálló népmesékre és legendákra. A népi kultúra felfedezésének részese volt a „kulturális primitivizmus”, mely mozgalomnak alakja Jean-Jacques Rousseau,³⁵ aki szintén preferálta a népi kultúra naivságát, tökéletes egyszerűségét. Igaz ez a mozgalom nem a népi kultúra megőrzésére tette a hangsúlyt, de „nosztalgikus hangvételben emlékezett meg azokról a népekről”, akiknél megőrződött az élet organikus értéke.³⁶ A 18. század utolsó évtizedeiben divatos kifejezésekké váltak: a „vad”, a „nem klasszikus” és „primitív” fogalmak, valamint Európa szerte még intenzívebben elindult az érdeklődés a kishagyomány és az egzotikus, ősi, népi kultúrák felé.³⁷

Német nyelvterületen Herder hangsúlyozta, hogy „az igazi költészet” egy bizonyos életmódhoz kötődik, amelyet később „organikus közösségként» írtak le”.³⁸ Továbbá Herder hirdette, hogy minden népnek megvan a maga „génusza”, titka, amely identitásának alapköve.³⁹ A Grimm-testvérek is ezt a génuszt kutatták a

³³ Vö. Burke, 1991. 26. o.

³⁴ Vö. Voigt, 1972. 34. o.

³⁵ „...a népi kultúra felfedezése a »kulturális primitivizmus« mozgalomának volt a része, amelyben egyenlőségjel került a régi, a távoli és a népi közé. Nem meglepő, hogy e mozgalom nagy szószólója, Rousseau is vonzódott a népdalokhoz, amelyeknek egyszerűségét, naivitását és ősiségét megindítóan találta.” Vö. Burke, 1991. 25–26. o.

³⁶ Vö. 18. o.

³⁷ Vö. Ua. 24–25. o.

³⁸ Vö. Ua. 18. o.

³⁹ „Herder a népszellem idealista elmélete alapján hangsúlyozta a nemzeti nyelvben is kifejeződő kollektív génusz jelentőségét. A nemzetekről azt tartotta, hogy olyanok, mint az egyes személyek: lelkük és élettartamuk van. Hitt abban, hogy a történelem konkrét és értelmes folyamat.” Vö.

német népmesék gyűjtése során.⁴⁰ A német gondolkodó úgy látta, hogy korának nemzeti műveltségét nem csak egy szűk válogatott csoport határozza meg, hanem számos „együtt ható ok” eredményezi azt.⁴¹ Az 1800-as években „az európai értelmiség” elkezdett érdeklődni a nyugat-európai paraszti kultúra iránt, ezt az érdeklődést az is segítette, hogy Európa nyugati felében egyre jobban megjelentek a modernizációs tényezők, a városok fejlődése, az úthálózatok kiépítése, az írás és az olvasás elterjedése,⁴² ezek a változások a 20. század elejére már kétségtelen műfaji és formai átalakulásokat hoztak a népművészetben.⁴³

Szintén a 19. század első évtizedeiben Európa perifériáin nemzeti emancipációs mozgalmak indultak el, melyben fontos szerep jutott a folklórnak. Anglia, Franciaország vagy Olaszország nem csatlakozott a polgári nemzettudathoz kapcsolódó népiség kultuszához, náluk csak később, a 19. század második felében kezdtek a népi kultúrával foglalkozni, s akkor már tudományos igénnyel.

A folklór jelentése folyamatosan változott és tovább változik ma is, s hol kevesebb, hol nagyobb hangsúly terelődik a minőségére. Maga a folklór nem homogén, így nem lehet homogén a népi kultúra sem, hiszen „a parasztság kultúrája sem egységes”.⁴⁴ Kodály Zoltán ezt úgy fogalmazza meg: „A néphagyományt nem szabad valami egységes, azonos halmazállapotú anyagnak képzelnünk. Mélyreható különbségek vannak életkor, társadalmi, vagyoni állapot, vallás, civilizáltság, vidék és nem szerint”.⁴⁵

Hermán, 2004. 12–13. o.

⁴⁰ „...ahogy az minden nemzeti költemény esetében lenni szokott, s aminek így is kell lennie, hiszen ezek a művek az egész nép tulajdonát képezik.” Vö. Burke, 1991. 18. o.

⁴¹ „Ha nem hiábavaló, amit kezdettől fogva írtunk, akkor láthatjuk, hogy egy nemzet műveltsége és tovább művelődése sohasem más, mint a sors alkotása, ezer együtt ható ok eredménye, úgyszólván az egész elemé, melyben a nemzetek élnek. És ha ez, akkor micsoda gyerekes játék csupán egypár világosabb eszmébe és idea közé helyezni ezt a műveltséget, aminek alapján fellengzősen szónokolnak a tudományok valóságos újjászületéséről!” Vö. Herder, 1983. 98–106. o.

⁴² „A »köznép«, a »nép« a 18. század végén, a 19. század elején került az európai értelmiség érdeklődésének homlokterébe, amikor a hagyományos népi kultúra már éppen letűnőfélben volt.” Vö. Burke, 1991. 17. o.

⁴³ Vö. Katona, 1998. 25. o.

⁴⁴ Vö. Tánczos, 2011. 2. o.

⁴⁵ Vargyas, 1973. 14. o.

A hagyomány

Legkésőbbi időpontot tekintve a 20. század közepétől a népi kultúra nyilvánvalóan megváltozott, így a néprajznak kell azokra a kérdésekre válaszolni, hogy: Mi marad fenn ebből a kultúrából? A fennmaradó emlékek hogyan épülnek be a mai kultúránkba? Mi a kortársak véleménye a hagyományról? Mi a hagyomány definíciója?

A hagyomány a legbonyolultabb tartalmú tudományos és mindennapi gondolatink közé tartozik.⁴⁶ Például, Edward Shils, amerikai szociológus a hagyományt úgy fogalmazza meg az 1981-ban megjelent *Tradition* című műben, hogy: „...valami, amit a múlt a jelennek átad.”⁴⁷ Számos dolgot tekinthetünk hagyománynak: szavakat, játékokat, hiedelmeket, rítusokat, temetési, családi, szertartási és életmódokat. Shils azonban frappánsan fogalmazza meg a hagyományt, számára a tradíció az, amit a múlt a jelennek átad. Amikor a hagyományról értekezünk, akkor ez alatt olyan minőséget értünk, aminek mintái, tárgyi emlékei, adathordozói, gyűjtői, előadói vannak. Továbbá a hagyomány az, amit tovább adunk, illetve kapunk és amit mi alakítunk, formálunk tovább. Valami, amit a múltban alkottak, gyakoroltak, hittek, vagy amiről úgy vélték/véljük, hogy a múltban alkották, gyakorolták vagy hitték. A hagyomány fogalmához hozzákapsolódik a kitalált, megalkotott hagyomány fogalma, ahol hagyomány segítségével tudatosan felépítenek és megfogalmaznak célokat, amelyek lehetnek politikai, turisztikai vagy egyéb területek, melynek során nem törődnek az autentikus hagyomány értékeivel, hanem azokat öncélúan felhasználják.⁴⁸

A hagyomány természetesen az idő folyamán bizonyos változásokon megy át, mivel értelmezése változik, azonban a hagyomány legfontosabb részei megmaradnak úgy, hogy közben a többi eleme megváltozik. Attól válik valami hagyománnyá, hogy a fő elemei a külső megfigyelő számára megközelítőleg azonosak maradnak a sorozatos átadás, illetve birtoklás egyes szakaszaiban is.

Jan Assmann szerint az egyén és a társadalom csak azokra a hagyományokra képes

⁴⁶ Vö. Balatonyi, 2017. 25–28. o.

⁴⁷ Shils, 1987. 30. o.

⁴⁸ Vö. Balatonyi, 2017. 26–27. o.

emlékezni, amelyek „... a mindenkori jelen vonatkoztatási keretein belül múltként..., létrehozhatóak.⁴⁹ De mindez feltételezi azt, hogy az ember és annak közössége mindenképp kapcsolatba akar kerülni a múlttal.⁵⁰ A hagyomány elemei „... időhöz és térhez, konkrét csoportokhoz...” köthetőek, ezért csak, az a tradíció marad meg az emlékezetben, amelyet az adott társadalom fontosnak tart, de úgy, hogy azt a társadalom és az egyén az ismétlések során átalakítja.⁵¹ Továbbá fontos az, hogy a hagyomány nem csak a múlttal áll konstruktív kapcsolatban, hanem abban a jövő is megszerveződik.⁵²

A hagyomány nem képes önállóan újratermelődni vagy újrakeletkezni. Csak élő, értő, vágyakozó emberek képesek bevezetni, megújítani és módosítani. A hagyomány fennmaradásának idejéről azt írja Edward Shils: „Ahhoz, hogy valamit hagyománynak nevezünk, legalább három – rövid vagy hosszú – generáción kell keresztül haladnia.”⁵³

A hagyomány modelljeinek a követése során „torzulások” is bekövetkeznek, ennek a legegyszerűbb módja lehetett a felejtése vagy a már elfelejtett és elhalványult hagyománynak a helytelen bemutatása.⁵⁴ Mind emellett a hagyomány működése során létrejöhetnek a kultúra dinamizmusából adódó tendenciák, mint például az akkulturalizáció, az etnocentrikuság, a transzkulturáció vagy a kulturális hibriditás.⁵⁵ A paraszti kultúra „bomlása” valószínűleg éppen a hagyomány mintaadó jellegének megkérdőjelezésével indulhatott el, amikor az intenzíven változó és formálódó hagyomány alakulás olyan erővel hathatott a közösségre, hogy már nem érezhették kötelességüknek betartani a korábbi követendő mintákat, hanem azokat átalakították a saját jelenükhöz képest. Például az utód nem észleli kötelező érvényűnek azokat a viselkedés- és probléma-megoldásokat, amelyeket közvetlen hozzátartozója elvárna tőle, amelyeket az előd egy generációval korábban megkérdőjelezhetetlen mintaként vett át az ő felmenőitől.

⁴⁹ Vö. Jan Assmann: A kulturális emlékezet (egyetemi segédanyag), 1. o.,

http://www.banki.hu/~tk/segedanyagok/valaszthato/7_A_kulturalis_emlekezet.pdf, (2018.12.12.)

⁵⁰ Vö. Ua. 3. o.

⁵¹ Vö. Ua. 2. o.

⁵² Vö. Uo.

⁵³ Shils, 1987. 35. o.

⁵⁴ Vö. Tánczos, 2011. 9. o., <https://tanczosvilmos.files.wordpress.com/2011/09/01-alapfogalmak1.pdf>, (2017.03.18.)

⁵⁵ Vö. Balázs Géza: A kultúrákötés tipológiája,

http://epa.oszk.hu/02200/02263/00033/EPA02263_e_nyelv_magazin_2017_3_05.htm, (2018.11.23.)

A folklórhagyományból a jelenkor nem tudatosan, ellenben természetes ideológiáktól mentes módon leginkább azokat a jelenségeket örökíti tovább, amelyek a „mindennapi élet” rendjéhez legjobban hozzátapadnak, tehát azok a hagyományok öröklődnek tovább, amelyek a legkevésbé töltődtek meg tartalommal.⁵⁶

A régi, a 20. század közepéig majdnem fenntartott hagyományos paraszti élethez kötődő folklórműfajok vannak kitéve annak a veszélynek, hogy eltűnjenek. A népi kultúra elemei új kultúramodellekbe épülnek bele, megváltoztatva így eredeti funkciójukat, s így a hagyomány egyes részei a mindenkori jelenhez közelednek.⁵⁷ A népművészeti hagyomány folyamatosan változik, nincs téren és időn felüli állandója, amely szigorúan megőrizné egy kultúra konstans minőségét. A mai kultúrámban nem szükséges a hagyományos jelleg, a mai kultúrában az áthagyományozódás folyamata nem egyértelmű, a kulturális minőségek gyorsan cserélik egymást. Korunkban meg van az a lehetőség, hogy ne csak közvetlen múltunkból merítsünk, hanem egészen messzire is visszatekintsünk, s újabb lehetőségeket fedezzünk fel, így bármely korábbi múltbeli kultúraelem hagyománya ugyanúgy aláveti magát a 21. század felgyorsult kulturális változásainak, mint bármelyik kortárs kulturális jelenség. A 21. században a kultúra digitalizálódik, és így a népi kultúra is az új médiákban jelenik meg, tehát már nem csak gyűjteményekben vagy könyvekben találkozunk a népművészet emlékeivel. Ezek mind új lehetőséget és továbbgondolást igényelnek azoktól, akik a hagyományos népművészet iránt érdeklődnek.

Szakralitás a népművészetben

Dávid Katalin véleménye szerint a szakrális művészet „olyan alkotások összegző megnevezése, melyek egy valláson keresztül kötődnek Istenhez”.⁵⁸ Ebből a gondolatból kiindulva a fogalom nem kapcsolódik az esztétika világához, kizárólag a

⁵⁶ „Hoppál Mihály szerint a »mindennapi élet« folklórához tartozó jelenségek, a legkevésbé »jelentésteli folklór tények« a legtartósabbak, azok, amelyekben kevés az adaptációs jegy (például gesztusok, magatartás, viselkedési módok, érintkezési szabályok, tér- és időhasználat, hiedelmek stb.) (Hoppál 1982) A hagyományos életformához szorosan kötődő folklórműfajoknak eszerint kevés az esélyük, hogy népi közegben fennmaradjanak.” Idézetben Tánczos Vilmos, Hoppál Mihály: „*Parttalan*” folklór? című írására utal. Vö. Hoppál, 1982. 330. o.; Vö. Tánczos, 2011. 5. o., <https://tanczosvilmos.files.wordpress.com/2011/09/01-alapfogalmak1.pdf>, (2017.03.18.)

⁵⁷ Vö. Shils, 1987. 30–37. o.

⁵⁸ Dávid, 2014. 3. o.

valláshoz társítja a művészi tárgyat.⁵⁹ Ennek a meghatározásnak a legerősebb bizonyítékai a liturgikus tárgyak, amelyeket a szertartás alatt ugyanúgy használnak, mint a hétköznapi tárgyakat, de hogy megkülönböztessék őket a profán világtól, jelképekkel, ornamentális díszítésekkel látták el.⁶⁰

A népművészet tárgykultúráját is egyszerre jellemezte a szakrális és a tárgyi funkció.⁶¹ A paraszti kultúra szakrális kultúra volt, ahol bizonyos tárgyak duális minőséggel is rendelkeztek. Egyrészt a tárgyak a hétköznapi eszközök is voltak, segítették a parasztembert a hétköznapi munkájában, másrészt a tárgyak felületén szigorú szimbolikus motívumok és ornamentális jelek is szerepelhettek, s ezek kapcsolódhattak a szakrális világ minőségéhez. Ez a látszólag két különböző kvalitás összeforrott egy tárgyon belül, így a díszítéssel teljessé válhatott a tárgyak létezése, valamint megvalósult a profán és a szakrális tér/idő átjárhatóság.

Mind a szakrális világban, mind a népi kultúrában az ornamentális gondolkodás az adott díszített tárgyat megerősítette rendeltetésében és bevezette az adott műveltség szellemi univerzumába.⁶² Buji Ferenc továbbá úgy fogalmaz, hogy „...a tárgy »lelkének« egyedüli jele maga az ornamentika”.⁶³ Buji számára, ha a tárgyon megjelenő szép és ékes sorminta díszítésnek nincs határozott jelentése, akkor is megfogalmazódik benne az „isteni jegy”, amellyel már „megragadható” az értelem „aspektusa”.⁶⁴ „A szépség tehát a szellem lenyomata az anyagon, s így a szépség esszenciálisan mindig természetfeletti. Éppen ezért a szakrális kultúrák emberének a természetfeletti nem a természetén túl kezdődött – mint számunkra –, hanem a természetben: mindenütt ott látta a természetfeletti nyomát, ahol meglátta a szépséget és a rendet, akár az Isteni Kéz hozta azt létre, akár egy emberi kéz.”⁶⁵

A Buji által megfogalmazott szakrális kultúra a reneszánszon át eljutva a

⁵⁹ Vö. Uo.

⁶⁰ Vö. Uo.

⁶¹ A tartalmi és formai „reprezentációs funkció” mellett a népi műveltségnek „szociotradicionális funkciói” is vannak: „rituális, vallási, mágikus stb”. Vö. Tánczos, 2011. 9. o., <https://tanczosvilmos.files.wordpress.com/2011/09/01-alapfogalmak1.pdf>, (2017.03.18.)

⁶² Buji, 2014. 28. o.

⁶³ Vö. Uo.

⁶⁴ „Ha azonban a díszítőelem nem rendelkezik semmiféle speciális „üzenettel”, akkor is arra szolgál, hogy az adott tárgyat kiemelje a pusztán naturalitás világából. Az ornamentika által megvalósuló szépség mindenféle speciális intelligibilitás nélkül is „isteni jegy”. Ahogy a káoszról úgy jön létre a kozmosz, hogy „felékesítjük” (gör. kozmeó: ’ékesít’, ’csinosít’, ’rendez’; vö. kozmetika), éppígy teszi széppé és rendezetté – vagyis éppígy „kozmetifikálja” – a tárgyakat az ornamentika (lat. orno: ’díszít’, ’ékesít’).” Uo.

⁶⁵ Ua. 29. o.

tömegkultúráig „gyakorlatilag megszűnt”, de véleménye szerint a paraszti művészetben „szellemi értelemben tovább öröklődött a szakrális kultúra”.⁶⁶

Buji 2014-es tanulmányában rokonítja a népművészetet a szakrális művészettel, miszerint az ornamentális díszítőművészet „stilizált növényi és állati” sormintáinak használata mögött „jól kitapintható az »elveszett paradicsom« holografikus újravarázsolásának öntudatlan, de annál mélyebb vágya”.⁶⁷ Buji véleménye szerint a népművészet megszűnt és vele a népi vallásosság is már a múlté,⁶⁸ de véleményem szerint mindez megőrződött a képző- és iparművészet folklórizmusában. A népművészet egyetemes „kulturális kontextusában” a szakrális művészet megjelent néhány általam feltérképezett magyar alkotónál is, mint például Somogyi Győzőnél, akinek inspirációt jelentett a parasztbiblia archaikus, régies világa, vagy a nagyon ornamentális világképben gondolkodó Lesznai Anna életművében is ott van a folklór összetett kultikus rendszere.

A népművészeti alkotások között a vallásos népművészet tárgyi emlékei rendelkeznek kiváltképpen szakrális minőségekkel, de az erőteljes szimbolikus ábrázolásmódjuk révén a hagyományos paraszti kultúra tárgyi világa is részese az emelkedett kulturális és a szemi-szakrális kontextusnak.

A „népi” vallásosságot az egyes népek alakították ki saját hagyományaikkal „a nagy vallási” rendszerekkel együtt működve.⁶⁹ A „népi” és a „hivatalos” vallásosság mindig is kölcsönösen hatottak egymásra, sosem voltak egymástól függetlenek, valamint a népi vallásosságot úgy is szokták definiálni, hogy azt szembe állítják a „városi” vallásossággal. A „népi” vallásosság elképzelhetetlen a „hivatalos” vallás nélkül, de paraszti vallásosság nem ragaszkodik a teológia hiteleségéhez. A „paraszti” vallásosság pótolta az egyén vagy a közösség vallási elvárásait, amit maga az egyház nem tudott felkínálni.⁷⁰ A „népi” vallásosság rengeteg rítust tartalmaz, amelyek nem tartoznak a hivatalos valláshoz, mint például a hallállal kapcsolatos képzetek és kultikus tárgyak használata (a haldokló „megkerítése” gyertyával⁷¹).

⁶⁶ „A szakrális művészet oldalági örököse a népművészet, de nem a történeti kontinuitás értelmében, hanem ennél mélyebb, bensőbb és lényegibb módon: szellemi értelemben.” Uo.

⁶⁷ Uo.

⁶⁸ „A népművészet mint szervesen bontakozó művészet ma már a múlté, de formakincsét átmentette a népi iparművészet.” Vö. Uo.

⁶⁹ Bartha, 1998. 484. o.

⁷⁰ Vö. Uo.

⁷¹ Vö. Balázs, 2001. 260–267. o. Csikszentdomonkosi haldokló megkerítése egy rendkívül speciális

Ornamentika és motívum

Népi ornamentika

Az ornamentika mint ritmikusan ismétlődő vizuális díszítőelem számos művészeti kezdeményezésnek a kulcsa, mindenhol megtalálható: a népművészetben, az építészetben, az iparművészetben, a képzőművészetben. Wilhelm Worringer véleménye szerint az „ornamentika lényegéhez” tartozik, „hogyminden népművészet akarásának” a legelemibb, legzavartalanabb, legtisztább, legalapvetőbb megnyilatkozása, amely sokat mond az adott nép világgképéről és „esztétikai tevékenységéről”.⁷²

A népművészetben a tárgyak az ornamentális díszítésükkel lesznek a paraszti világgkép részévé, így egyszerre tagjaivá váltak a közösség kulturális rituáléinak és tárgyi világának. Mivel a folklórban megjelenő díszítések túlnyomó hányadban ornamentális arculatúak, ezért előfordul, hogy magát a népművészetet általánosítják ezzel a díszítési rendszerrel, emiatt a folklórt egyszerűen ornamentális művészetnek vagy díszítőművészetnek is nevezik. Természetesen ez a megállapítás pontatlan, mivel nem csak sorminta jellegű díszítés létezik a paraszti kultúrában.⁷³

Az ornamentikák sorminta és sík díszítmény jellegűek. A népi díszítésben a monocentrikus, önálló elem is megjelenik, mint az ornamens, motívum vagy díszítőelem, de ezeket is rendszerint körbeveszik ornamentikák, mint ahogy az alábbi festett tábla is mutatja. Az ornamens és a motívum a lineáris síkdíszítéstől eltérően önmagában is állhat. Szerepe akkor volt fontosabb, amikor még az írás és olvasás nem volt általános, és sokszor „névjegyként” adott tájékoztatást. A népművészet motívumai jellemzően elvontak, nem beszélhetünk tárgyilagos ábrázolásról, mivel emlékezetből készülhettek, legyen szó akár geometrikus, „szabad vonalvezetésű” vagy figuratív motívumról. A népművészeti motívumok keletkezése

rítus és szokás, ahol a haldokló háborítatlan eltávozásáért, lélekmentéséért és lelki védelméért nem az egyház instruálta imaformulákat alkalmazták.

⁷² Vö. Worringer, 1989. 45. o.

⁷³ A további szövegegységben, ahol forrásjegyzet nélkül idézőjelbe tett kifejezések és szövegrészek jelennek meg, azok mind a *Magyar Néprajzi Lexikon* digitális adattárának *Ornamentika* című szócikkből származnak. <http://mek.oszk.hu/02100/02115/html/4-216.html>, (2018.09.15.)

meghatározhatatlan ezért „régí eredetűnek” is nevezik.



2. kép, Templomi mennyezet táblája, virágkehelyből kiinduló, tengelyes szimmetriájú virágbokorral (Magyarókerke, v. Kolozs m., 1746), Néprajzi Múzeum, Budapest

A feltárt régészeti emlékek tapasztalata alapján az feltételezhető, hogy kezdetben a paleolitikum festészetéhez és sziklarajzaihoz hasonlóan a motívumok még a „naturális megfelelés céljával” készültek, és a folyamatos változások során elnyerték „esztétikai igénnyel leegyszerűsítve, jellemző stilizáltságukat”. Idővel a folyamatos ismétlődések után koronként és helyszínekként változott a motívumok megjelenése. Az eredeti motívumok módosulása oda vezetett, hogy azok elvesztették eredeti „kulturális-mágikus tartalmukat”. A *Magyar Népművészeti Lexikon*ban azt találjuk erről a folyamatról, hogy a motívum ornamenssé válik és devalválódik.⁷⁴

Az ornamensek sík díszítő sorai összefüggő „ornamentális rendszerekké” alakulnak. A magyar népi díszítőművészetben a növényi, „kötött szerkesztésű” ornamentális terülminták a legjellemzőbbek, mint ahogy ezt a sárközi kendő (3. kép) variáns sorai is mutatják. Saját képeimben is megjelenik a rendezett szerkesztés nézete, mivel jellemzően a szimmetriarendszerekkel lehet legpontosabban lekövetni a díszítővilágnak a vélt „részarányos” felépítéseit, ezért munkámban a szabályos motívumhasználathoz Gráfik Imre etnográfus szimmetriatipológiáját használtam fel.⁷⁵

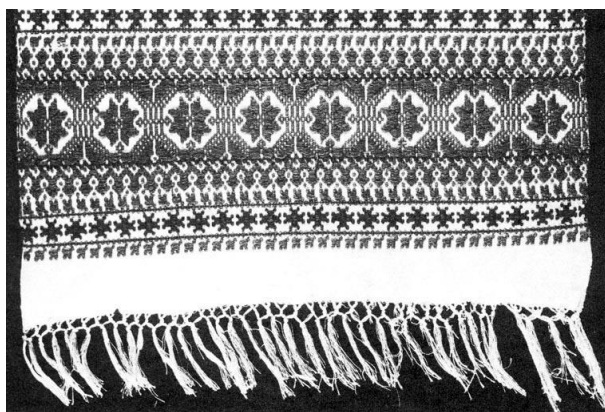
Mindennek ellenére vannak olyan sík díszítőművészeti megoldások, ahol nem lehet kikövetkeztetni az alakítási rendszert, ennek a „kötetlen, mellé soroló”

⁷⁴ Számomra a két fogalom között nincs minőségi különbség, az ornamens ugyanolyan erős minőségi monocentrikus format idéz, mint a motívum.

⁷⁵ Vö. Gráfik, 2008. 105–117. o.

felépítésnek is vannak példái, mint a „Kalocsa vidéki hímzés dobált rózsás mintái” vagy a „tiszántúli ostoronyelek berakása”.

A kevés példa ellenére az itthoni díszítésekre „kötött” és „részarányos felépítés” a jellemző. Az alábbi kendő pontosan jellemzi az itthoni folklór növényi, kötött ornamentális gondolkodásának végtelen repetitív sormintarendszerét. Ebben az esetben horizontális, ismétlődő „formaritmust” látunk, melyet kiegészít a színezés szabályos „színritmusa”.



3. kép, Kendő széle, szélesebb-keskenyebb sorokból összetett díszítménnyel, sárközi, 19. század vége, Néprajzi Múzeum, Budapest

A kendőszélen jól látható az eltérő sík díszítősorok rendszere. Ezt a változatos sorminta-cserélgetést a szaknyelv „mintatársulásoknak” nevezi, ahol a díszített területet meghatározott módon kombinálták. Az ornamentális gondolkodásban az is fontos, hogy a tárgyak kultikus minőségének a mértékét is képviselték a díszítésekkel, ha egy tárgynak úgymond a teljes felületét ornamensek borították, akkor a tárgynak még különlegesebb volt a szerepe az adott közösség életében.

Az ornamentális gondolkodás 19. századi elmélete

Az ornamentika jelenléte nemcsak a folklórt jellemzi, hanem a mindennapjainkban is körülöttünk van. Legtöbbször tudatosan nem is figyelünk erre a részvételre, de számos példa mutatja ennek a jelenségnek az általánosságát. A könyvespolcomra nézve látom, hogy könyveim a méretüket figyelembe véve vízszintes sorban helyezkednek el. A könyvekkel teli polcok horizontális rendje pedig terülő mintát ad.

Ennél látványosabb példa az egymás mellé ferdén parkoló autók lineáris sorai, amelyek madártávlatból terülő mintát adnak. Szobám padlóján is szembesülök az ornamentikával, ha megfigyelem a halszálkás csaphornyos parketta felületét. Körbenézve megszokott tereinkben mindenhol találhatunk analógiát az ornamentikára, létrejöttéhez csak egy formára van szükség.

Az ornamentális gondolkodás eredetéről több elképzelés létezik. Owen Jones, Gottfried Semper és Alois Riegel a 19. század első felében úgy ítélték meg, hogy az ornamentika az „építészeti és kézműves technikából”, továbbá az ősi háziiparból származik.⁷⁶ Gottfried Semper véleménye szerint az építészetben jelennek meg legösszetettebben a díszítőművészeti minőségek, mivel az építészet területén monumentális hatású művekben összpontosul a kultúra minden értéke. Semper ornamentálisnyelv-elméletében az ornamentika a mindenkori civilizáció minőségeket prezentálja, hisz az ornamentális stílus mindig a civilizáció változásait követte.⁷⁷ Tudományos tételeinek számos követője volt, akik elméleteit tovább bővítették, mint például a svájci származású Jacob Häuselmann, aki miliőelméletében az ornamentika kialakulását összekapcsolta az adott hely és népcsoport karakterével, klímájával, jelenével és szokásaival.⁷⁸ Véleménye szerint a miliőelméletet már a 18. század közepén meghatározta Joachim Winckelmann, amikor az ókori nagy kultúrák kialakulását párhuzamba állította a vallással, a korrallal, a szokással és a népcsoporttal.⁷⁹ Ez a felfogás azon országokban jutott leginkább érvényre, ahol az ornamentikával a nép a nemzeti identitást igyekezett megragadni. Ez a fajta ornamens miliőelmélet Magyarországon Huszka József tanár, néprajzkutató munkásságára volt a legjellemzőbb, aki állami támogatás segítségével gyűjtötte össze a magyar népi tárgyakon megjelenő motívumokat, és ezekre a

⁷⁶ „Semper 1860-ban tette közzé a stílusok törvényszerűségeiről szóló elméleti művét. Nézetei szerint az ornamentika az építészeti és kézműves technikából fejlődött ki, a stílusok fejlődése pedig a civilizáció fejlődésének lenyomata.” Sinkó, 2006. 19. o.

⁷⁷ „Kezdeti az emberiség – úgymond – »vad« állapotának korába nyúlnak vissza, mely kultúrfokon minden nép keresztül megy. A kezdeti »vad« állapot, valamint a civilizáció végének, az »elvadulás« állapotának jellemzői egybeesnek. A »vad« díszítőművészetét a geometrikus, sokszorosan ismétlődő minták alkotják, melyek az ősember díszítő-ösztöneiből és munkakultúrájából fejlődtek ki. Semper szerint az ősi emberi tevékenységek, mint például a varrás és fonás, meghatározzák a stílusok formai jellegzetességeit és motívumait. Ugyanakkor általánosabb, szimbolikus értelmet is hordoznak, mivel kifejezik a világban meglévő összefüggéseket. Semper az emberiség fejlődésével kapcsolatos pozitívista antropológiára, vagy ahogyan akkoriban nevezték, társadalmi tudományra vagy etnológiára építette a maga stílustanát.” Vö. Uo.

⁷⁸ Vö. Ua. 21. o.

⁷⁹ Vö. Uo.

kutatásaira építette fel további elméleteit.

A 19. század '60-as és '70-es éveiben a népművészet és a háziipar került az érdeklődés középpontjába. Kérdéssé vált, hogy a különböző népi ornamentális stílusok kapcsolatban állnak-e vagy sem a civilizációs fejlődés során létrejött „magaskultúrákkal”. A népi díszítőművészet eredetével kapcsolatban két vélemény ütközött. Az egyik tábor a népművészetnek a „magasművészettel” való kapcsolatát hangsúlyozta, míg a másik tábor az ősművészetnek, az archaikus művészetnek a hatását emelte ki. Ez a kérdés azokban az országokban akkumulált vitát, ahol a 19. század második felében még a paraszti kultúra aktívan jelen volt, amelyet a nagyipar ereje még nem morzsolat fel, vagy ahol a nemzeti önállóságukat a saját népi tárgykultúrájukkal is igyekeztek érvényesíteni. Itthon a folklóreredet-vita első körben a magyar népi ornamentika „magas” művészettel való kapcsolatát hangsúlyozta.⁸⁰ Később ez az elképzelés megváltozott a nyolcvanas és kilencvenes évtizedekben, a kutatók a magyar népi díszítőművészet eredetét inkább ősi összefüggésekben keresték. Hatással volt erre az elképzelésre a bécsi Moritz Von Hoernes munkássága, amelynek nyomán az ősművészetnek és a népművészetnek formai és felfogásbeli párhuzamai jelentek meg a 19. század legvégén. Hoernes az ősművészet tárgyi emlékeit művészeti alkotásként értelmezte, hangsúlyozva, hogy az ősművészet és a népművészet között párhuzam áll fenn.⁸¹

Huszka József és Malonyai Dezső

Jacob Häuselmann miliőelmélete mellett a Moritz Von Hoernes által képviselt teória is megjelent Huszka Józsefnél, aki a magyar nép körében fellelt használati tárgyakon lévő díszítmények ornamentikáját összekapcsolta az ősi forma- és hitvilággal. Huszka írásaiban a magyar népi ornamentikát keleti eredetűnek tartotta, és az indiai és a perzsa díszítőformákkal hozta párhuzamba. Ezt a keleti romantikus szemléletet a kortársai és a későbbi néprajzkutatás is elutasította, vagy vitába szállt vele, mivel feltevéseinek megfogalmazásakor a magyar etnográfus „úttörő” „felszínesen”

⁸⁰ Vö. Ua. 21–22. o.

⁸¹ Vö. Ua. 22. o.

gondolkodott a kronológiai és geográfiai tények korlátozó minőségéről.⁸² Jószándéka és fantáziája valószínűtlen észrevételekre buzdította, s talán érzései vihették a kitűzött céljai felé.⁸³

Huszka az itthoni ornamentális kultúra forrását a hunoktól és az avaroktól hirdette,⁸⁴ de ennek a formakincsnek a korábbi eredetét már merészen összekapcsolta a mükénéi, krétai civilizációk tárgyi emlékeivel is.⁸⁵ Huszka kiemelkedő publikációkat alkotott a népi ornamentika területén, ő fogalmazott meg elsőként tudományos kérdéseket a magyar paraszti kultúra tárgyalkotó díszítőművészetéről.⁸⁶ Nemcsak itthon, hanem Európában is ő volt az egyik első kutató, akinek az érdeklődése megélné a népi tárgykultúra iránt. Elméleti munkássága mellett aktív terepmunkát végzett Erdélyben, Észak-Magyarországon, a Dunántúlon és az Alföldön. Huszka érdeme, hogy kiállt, és bizonyította a magyar ornamentális gondolkodás eredetét, amely távolabbról számítható, mint a céhek itthoni XVI. századi megjelenése.⁸⁷



4. kép, Huszka József: *Magyar ornamentika*. 1898, Budapest, 286. ábra részlet, 177. o.

Huszka véleménye szerint a magyar ornamentika hagyománya mélyen a honfoglalástól származtatható, és ennek a díszítési hagyománynak átörökítése a paraszti tárgykultúrában valósult meg. A kereszténység felvételével igaz,

⁸² Vö. Kresz, 1968. 9. o.

⁸³ Pintér, 1930. 982. o.

⁸⁴ Huszka, 1996. 7. o.

⁸⁵ „A károk nyelve magyar volt. Egy részüknek már az őshazában is magyar volt a nevük. főistenük-ről, Herkulesről, akit Makar (Maker, Magor, Khon, Kijun, Kevan, Kiunkaun) néven is neveztek. Khios, Számos, Kos és Rhodos a makarok szigetei. Ciprus, Rhodos, és Kréta pedig a Makaria nevet is felvették.” Vö. Ua. 5. o.

⁸⁶ Vö. Kósa, 1989. 140. o.

⁸⁷ Vö. Huszka, 1899. 149–157. o.

megváltozott a hit, de a hit mellé rendelt díszítőrendszer nem. Huszka egyértelmű szándéka az volt, hogy megtalálja és megfogalmazza a magyar díszítőművészet sajátos arcát, amely elkülönül a környező népek tárgyalkotó kultúrájának ornamentális díszítésétől. Az európai népektől való elkülönülést a magyar néprajzkutató, az itthoni népi művészet keleti eredetében látta. (Huszka ebben a felvetésben még követte a 19. század közepéig kitarító ősvalláskutatás elveit.⁸⁸)

Huszka keleti eredetű ornamentális tradícióelméletéhez kapcsolódik a turanizmus gondolata, amely II. világháborúig aktív tényező volt a teljes magyar közéletben. Ezt követően a jelentősége szinte teljesen eltűnt, ami pedig szókapcsolatban felszínesen megmaradt utána, az az „átok”.⁸⁹

A 19. század végére a népi és az ősi formakincs összekapcsolása után a paraszti kultúrára mint ősi eredetre kezdtek tekinteni. A népi kultúra úgy jelent meg, mint az identitás szerves része, amely szöges ellentétben állt az akkori polgárosodó, modern, valós világgal. A népi kultúra és díszítőművészet korábbi egyetemes, „magasművészethez” való periférikus kapcsolódásának az elmélete kikopott. Általánossá vált a népi és az ősi művészet összekapcsolása.

A népi kultúra tárgyi emlékeinek és díszítőművészetének egyik legnagyobb volumenű összegző műve a Malonyai Dezső által szerkesztett *A magyar nép díszítőművészete* című ötkötetes, rengeteg illusztrációval és rajzzal kiegészített gyűjteménye. Malonyai képző- és iparművészek segítségével⁹⁰ igyekezett

⁸⁸ Vö. Ősvalláskutatás, <http://mek.niif.hu/02100/02152/html/07/353.html>, (2017.12.13.)

⁸⁹ A 19. század második felében fontos volt a magyar közéletnek és politikának, hogy a nemzettudata stabil legyen, ennek az is komoly feltétele volt, hogy meghatározódjon a magyarság etnikai és nyelvi eredete. Heves vita alakult ki a század nyolcvanas éveiben, ennek sarkalatos pontja volt az ugor és török nyelvrokonság kérdése (kirobbant az „ugor–török háború”). A magyar turanizmus kialakulásában nagy szerepe volt Vámbéry Árminnak, akinek *A magyarok eredete* című könyve generálta a szóban forgó vitát, s amelynek végső eredménye a finnugor eredet elfogadása lett. A finnugor elmélet mellett Hunfalvy Pál és köre is meghatározó gondolkodói voltak ennek az elméletnek, sőt ők rangos pozíciókban helyezkedtek el a magyar tudományos életben és a Magyar Tudományos Akadémia tagjai voltak. A turanizmust, a keletre való tekintést nemcsak ez a vita indukálta, hanem mindezt segítette a számos keletre induló kutatóút divatja, a keleti kultúrák gyűjtése és gyűjteménybe rendezése, a politikában megjelenő balkáni magyar „térhódítás” programja, valamint a művészetekben is megjelenő keleti személet (Csontváry Kosztka Tivadar, Ady Endre). Mindezek előzményei a turanizmusnak, amely az említett szájakat egységbe fogta. A turanizmus aktívan jelen volt a tudományos életben és a politikai szándékban egészen 1918-ig, de utána is meghatározó szempont volt a közgondolkodásban 1945-ig. Vö. Ablonczy, 2016. 32–46. o.

⁹⁰ Az első kötetben részt vettek: „Edvi Illés Aladár, Juhász Árpád, Kriesch Aladár festőművészek, Medgyaszay István építőművész, Tegedy Árpád bánffyhungyadi rajztanár, Groó István, az Országos Iparművészeti Iskola tanára és Rózsa Miklós dr.”
Vö. Malonyai Dezső: *A magyar nép művészete, A kalotaszegi magyar nép művészete, Bevezető*, <http://mek.oszk.hu/01600/01671/html/index.html?00002.htm&00001.htm>, (2018.09.15.)

feltérképezni és összegyűjteni a magyar nyelvterület népi díszítőművészetét.

Malonyai egyik fontos szándéka volt a köteteivel kapcsolatban, hogy a magyar művészeknek összegyűjtse az itthoni népi tárgyalgó kultúra díszítőművészeti emlékeit, elsősorban azoknak szín- és formarendszereit.⁹¹ A művészeti író és néprajzkutató sikerrel teljesítette ezt a célt. Számos alkotó használta a későbbi évtizedekben is köteteit, erre a legjobb példa Veszelszky Béla, akinek szintén a tulajdonában volt a Malonyai-féle sorozat, és onnan merítette rajzainak az előképeit.⁹²

Disszertációmiban hosszabban értekezem Malonyai népművészet-gyűjtői tevékenységéről, a Gödöllői Művésztelep című fejezetemben.

Váltakozó ornamentális gondolkodás

Míg itthon Malonyai és társai a népi ornamentális díszítés lehetőségeiben látták a művészet megújulásának az opcióit,⁹³ ezzel szemben kortársaik, főként építészek elvetették az eklektikus építészetnek a díszítésről, az ornamentikáról szóló elveit, hogy az ornamentika a civilizáció mindenkori fokának jelzése és a díszítés a szerkezet jelképes megerősítése lenne. Mindezt a modernista építészek új nemzedéke külső cifraságnak, álarcnak tekintette. Ezek a felvetések vezettek végül Adolf Loos *Az Ornamentika és bűnözés*⁹⁴ című írásához, amelyben már a díszítés igényét egyenlőnek tekintette a degenerációval és az elmaradottsággal. Természetesen az ornamentika megítélése nem itt zárult le, de meghatározó események sora vezetett ahhoz, hogy Loos büntetthez hasonlítsa az ornamentális díszítést, amelyet csak civilizáción kívüli népcsoportok használnak, mint például a pápuai vad emberevők vagy a társadalom margójára szorult rabok, ahogy az osztrák építész fogalmaz. „Mivel az ornamens már nem függ össze szervesen a kultúránkkal, nem is jelenti többé kultúránk kifejeződését. A ma létrehozott díszítés semmilyen összefüggésben sincs velünk, egyáltalán nincsenek emberi összefüggései, nem függ össze a

⁹¹ Vö. Uo.

⁹² N. Fülöp, 1997. 30. o.

⁹³ Vö. Malonyai Dezső: *A magyar nép művészete*, <http://mek.oszk.hu/01600/01671/html/index.html?00002.htm&00001.htm>, (2018.09.15.)

⁹⁴ Vö. Loos, 2004. 154–164.o.

világrenddel.”⁹⁵ Akármennyire radikális Loos 1908-as díszítés elleni gondolkodása, későbbi írásiban már összetettebben fogalmaz, a nevelésről szóló publikációjában (*Ornamens és nevelés*) már a klasszikus ornamentikáról az a véleménye, hogy az rendet visz a formaalkotásba, valamint 1920-as évekbeli architektonikus tervei (*Chicago, Tribune Torony, 1922*) megelőlegezik a posztmodern építészetet, ahol a díszítés lehetősége újra megjelenik.⁹⁶

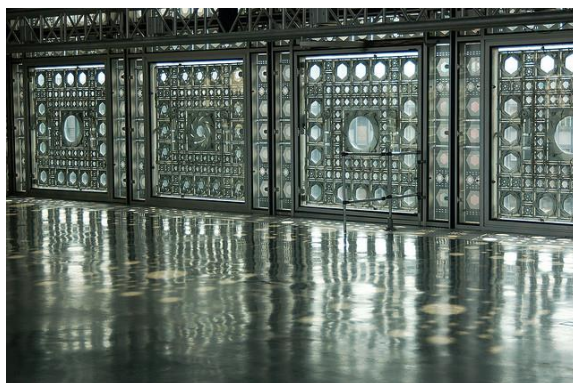
Az ornamentika megítélése mindig változó volt. A teljesség lehetősége nélkül, rendkívül röviden összegezve az ornamentika vizsgálatát, melynek korai fontos állomásai voltak Owen Jones, Alois Riegel, Gottfried Semper tanulmányai és publikációi, valamint a képző- és iparművészet területén kiemelkedő ornamentális díszítőrendszert állítottak össze az angol Arts and Crafts-irányzatból kialakult kézművességet és a „magas” művészetet fuzionáló mozgalmak, valamint az ezt követő nemzetközi szecesszió különböző lokális szituációi. De a Bauhaus sem zárkózott el a díszítés lehetőségeitől. Az 1919-ben induló weimari Bauhausban díszítő sormintákat terveztek. A Walter Gropius által szervezett Bauhausban jelent meg a geometrikusan konstruált ornamentika, amelynek már nem volt közvetlen növényi előzménye.

Nikolaus Pevsner fontos azonosságot vélt felfedezni William Morrison és Gropius ornamentális művészeti gondolkodása között. Mindkét művész támogatta az ornamentális díszítés lehetőségét, igaz ezt különböző forrásokból eredeztették, egyikük a természeti formákból indult ki, míg másikuk a geometrikus építkezésből jutott el a sor- és terülminta struktúrákhoz, tehát számukra fontos volt az ornamentális gondolkodás, de a köztük eltelt időszakban ez a felvetés sokszor negatív előjellel járt.⁹⁷

⁹⁵ Ua. 159. o.

⁹⁶ „Klasszikus oktatás teremtette meg a nyugati kultúra nyelveken és határokon átívelő közösségét. Ha ezt feladjuk, szétromboljuk kultúránk utolsó közös kötelékét. Ezért aztán nemcsak a klasszikus ornamentekekkel, hanem az oszloprendekkel és tagozatokkal is folyamatosan törődni kell.” Vö. Ua. 172. o.

⁹⁷ Vö. Pevsner, 1977. 15–33. o.



5. kép, Jean Nouvel: Arab Intézet, Párizs, 1987

Az ornamentalitás a 20. század közepétől pozitív előjellel bír, például a posztmodern Pattern-painting a mintát a mozgalom zászlajára tűzte, a minimalizmus szerialitásában is megjelenik az ornamentális gondolkodás, valamint a kortárs nemzetközi építészeti világban határozottan érvényesül a díszítés ornamentális lehetősége, mint például Jean Nouvel *Arab Intézete* (1987) vagy Valerio Olgiati tiranai *Ardia Palotája* (2008). Ezeken az épületeken a díszítés nem másodlagos, hanem egységbe forr az épület kulturális üzenetével.

Ornamentalitás

Számomra az ornamentika összességében áttekinthető, kötött szerkesztési motívumrendszer, amelyben egy motívum vagy ornamens a legegyszerűbbtől a legbonyolultabb alakzatrendben jelenik meg.

Az ornamentika jelensége arra az emberi attitűdre is visszavezethető, hogy öntudatlanul, de önérdékből hajlunk a zavarok elhárítására, hogy valamilyen rendben lássuk a dolgainkat magunk körül. Ez a rendrakási kísérlet határokba ütközik, mindig megmaradnak a rendtelenség maradványai. Az ornamentika egyszerre áttekinthető és zavaros. Általában az embernek szüksége van két ellentétes pólusra, a mozgalmasságra és a nyugodtságra, az áttekinthetőségre és a zsúfoltságra. Az ornamentikát ez a dichotómia jellemzi.⁹⁸

Az ornamentika különlegessége még abban rejlik, hogy nem lineárisan egymás után értelmezhető, nincs alá- vagy fölérendelés, hanem az ornamentika

⁹⁸ Vö. Bordács, 2006. 80–84. o.

egységei, az ornamentelek egyenrangú elemek, ezáltal mindent egyszerre lehet befogadni. Az ornamentika egy nagy szimultán mű, ahol egyszerre minden hat. Pléh Csaba pszichológus szerint, ha hosszan nézünk egy nem ábrázoló ornamentikát, akkor olyan tudatmódosult állapotba kerülhetünk, „...ahol kevésbé fókuszált lesz figyelmünk, kevésbé keresünk tárgyi vonatkozást és mintegy átadva magunkat egy ... ilyen ... ritmikus érzelmi azonosulásba megyünk át.”⁹⁹

Az ornamentikában az ornamentelek tisztán a saját szabályaikat követve jelennek meg, „Tisztán önmaguk formai törvényeit követő, csak érzéki teljeségként átélhető valóságok.” – írja Bellák Gábor.¹⁰⁰ Az ornamentika Bellák számára egy tiszta esztétikum, amely mintegy védi az embert a valóságtól. Mindezt a gondolatot erősíti meg Worringer 1908-as írása, amelyben az ornamentikát a legmagasabb rendű absztrakt struktúrának nevezi: „Minél kevésbé tud az emberiség szellemi felismerés alapján a külvilág jelenségeivel megbarátkozni s irántuk bizalmat érezni, annál erősebben törekszik az absztrakt szépség legmagasabb fokának elérésére. (...) Az absztrakt, törvényszerű formák tehát egyedül azok a legmagasabb rendű formák, melyekben az ember a világgép szörnyű zürzavarában ki tudja pihenni magát.”¹⁰¹ Buji Ferenc az ornamentikára úgy tekint mint ami „stilizáltsága és rendezettsége révén is magán viseli a szellem bélyegét”, és amely összhangban van a „szakrális kultúrák szintetikus látásmódjával”.¹⁰² Buji az ornamentika összetett, mély, lényegi spirituális értelmét a népművészetben fedezi fel, ahol még megjelenik „a stilizált növényi és állati ornamentelek” terülő mintáiban „az» elveszett paradicsom« holografikus újrarázközlésének öntudatlan, de annál mélyebb vágya”.¹⁰³ A népi ornamentális díszítőművészetben megjelenő – a teljes kultúrára kiható – szakrális szellemiség nem csak Buji Ferencre hatott, hanem korábban Lesznai Anna irodalmi, képző- és iparművészeti tevékenységre is, aki az ornamentális gondolkodásban egy teljes, egységes életképet fogalmazott meg, sőt Lesznai magát az ornamentikát „lélekvalóság kivetítés”-ként értelmezte,¹⁰⁴ Lesznai összetett világgépét

⁹⁹ Lepsényi Imre: Kollektív ornamentika, Vö.https://film.indavideo.hu/video/f_kollektiv_ornamentika, 2:30–3:30 perc, (2018.12.13.)

¹⁰⁰ Bellák, 1986. 24. o.

¹⁰¹ Koczogh, 1981. 131. o., Valamint a szövegrészt idézte Bellák Gábor: *A historizmus és a szecesszió a népművészetfelfogása* című írásában, Bellák, 1986. 24. o.

¹⁰² Vö. Buji, 2014. 29. o.

¹⁰³ Vö. Ua. 31. o.

¹⁰⁴ „Minden ornamentika lélekvalóság kivetítés; nem lehet »impreszionisztikus a belső hangulati

disszertációm későbbi fejezetében bővebben kifejtem.

Disszertációmban a magyar művészetben megjelenő ornamentális képépítést követem, amelynek fő gerincét a népi díszítőművészet analízise adta. Azokkal a számomra motiváló művészekkel foglalkozom a következő oldalakon, akik használták a népi kultúra vizuális hagyatékát és ornamentális díszítő gondolkodását, megemlékezve a népi kultúra szellemi és vallási meghatározásairól. Ezek a művészek a felvállalt és az újrarendezett népművészeti díszítő struktúrákkal és asszociációs lehetőségekkel a népi kultúra folytonosságát teremtették meg.

expresszionizmus« sem, a lélek törvényei szigorú adottságok. A mese sem erőszakolja meg a valóság lelkét, hiszen az azonosságból indul ki, érzi, hogy magával egy lehetőségű, tehát valóban egy törvényű dolgokkal bánik. Az ornamentum sem dülja fel hangulataival a jelenségvilágot (sem értelemmel, tudással), de emberi ritmus- és egyensúly érzékünket felkelti, aláhúzza a dolgokban. Vö. Török, 2012. 44. o., Török Petra a saját szerkesztésében megjelent Lesznai Anna naplójegyzetiből összeállított *Sorsával tetováltan önmaga* című kiadványból idéz.” Lesznai, 2010. 149. o.

A magyar népi kultúra a képzőművészetben

A népművészet mint kulturális minta a magyar képzőművészetben 1945 előtt

A művészettörténet hosszú elméleti diskurzusa során, a 19. század végére a népi és az ősi formakincs összekapcsolódott. A paraszti kultúrára mint ősi eredetre kezdtek tekinteni. A kor a népművészet díszítményeiben vélte felfedezni a nemzetit, a lokálist, az egyedit, és megjelent a „nemzeti”, majd az „esztétizáló népmítosz” fogalma, az utóbbi a nemzeti minőséget eleve adottnak tartotta és a díszítményeknek egyre szimbolikusabb-egyetemesebb olvasatát prezentálta.¹⁰⁵ A népi kultúra úgy kezdett megjelenni, mint az identitás szerves része, amely nem állt ellentétben az akkori polgárosodó, modern világgal és „a hivatalos politika” ideológiájával.¹⁰⁶ A népi műveltség és díszítőművészet korábbi egyetemes „magasművészetéhez” való periférikus kapcsolódásának elmélete kikopott. Számos művész előtt a falusi kultúra úgy tűnt fel, mint a saját identitásuk organikus része, amely azonban már egy idegen világban jelenik meg. Az európai folklór kezdett új minőséget magára öltetni, az ősi hitvilágot és a szokásaiban archaikus „vallási szituációkat”¹⁰⁷ őrző paraszti kultúraként jelent meg.

A népi kultúra nagy területein belül a tudományos elit elsősorban a népköltészet, a népi építészet, a népzene, a néptánc, legvégül a népi tárgykultúra iránt érdeklődött, azaz ennek a sornak a legvégén kutatták és gyűjtötték azokat a díszítőművészeti minőségeket, amelyek majd a képzőművészeti érdeklődés középpontjába kerültek.

Képzőművészet itthon is lassabban reagált a népi kultúra szellemi és tárgyi világa, a 19. század negyvenes éveitől már romantikus magyarságképek jelentek meg a pusztáról és az alföldi pásztorok életéről, de ezek a művek erős „népkarakterológiai közhelyek megtestesítői” voltak.¹⁰⁸ Az 1850-es évektől jelentkeztek a magas szakmai

¹⁰⁵ Bellák, 1986. 23. o.

¹⁰⁶ Ua. 21. o.

¹⁰⁷ Eliade, 2009. 150. o.

¹⁰⁸ Sinkó, 2012. 210. o.

színvonalú „pozitív töltést hordozó” puszta- és népies zsánerképek, ezeknek a festményeknek az elsőszámú hazai alkotói: Markó Károly, Lotz Károly, Than Mór és Benczúr Gyula.¹⁰⁹ Az építészet területén az első maradandó magyaros stíl, Feszli Frigyes *Vigadója*, majd ez az út folytatódott az építészetben és az iparművészetben Lechner Ödönön és Zsolnay Vilmoson át Koós Károlyig. A szobrászat sem reagált gyorsabban a nemzeti folklórminőségekre, mint a festészet vagy az épített környezet, bár 1862-ben Izsó Miklós elkészítette a botra támaszkodó paraszt figuráját, a *Búsuló juhászt*.

A népi kultúra teljes esszenciális értékének megjelenése csak a nemzeti romantikus historista festészet után fogalmazódott meg.



6. kép, Lotz Károly: *Ménés a zivatarban*, 1862, olaj-vázon, 126,5 x 191,5 cm, Magyar Nemzeti Galéria, Budapest

¹⁰⁹ Ua. 211. o.

Gödöllői Művésztelep

„Munka–művészet–élet”

1901 és 1907 között Gödöllőn elindult egy államilag is támogatott művésztelep, amely a népi díszítő stílus tárgykultúráját felhasználva kialakította saját historizáló, de „esztétizáló-ornamentális szemléletét”.¹¹⁰ A Gödöllői Művésztelep ambiciózus tagjait számtalan impulzus érte, és munkáikban a „művész–proféta–tanító hármass” egysége jelent meg.¹¹¹ Ennek az idealizmusnak a forrásai: a preraffaeliták, a nazarénusok, a keresztény hitelvek, John Ruskin romantikus keresztény, embert és társadalmat átformáló küldetésstudata, William Morris – Edward Carpenter – Lev Tolsztoj vallási és erkölcsi nézetei, Schmitt Jenő Henrik gnosztikus gondolkodása, a francia szimbolizmus (Gustave Moreau, Puvis de Chavannes), Raymond Dumcan francia kommunája, Akseli Gallen-Kallela képi gondolkodása, a szecesszió összművészete és Székely Bertalan etikus művészetideálja.¹¹²

A felsoroltakban az az etikai és morális kérdés volt közös, hogy egy olyan művészetet jelöltek maguknak célul, amely a társadalmat a művészettel igyekezett megformálni és azt pozitív irányba vezetni. Az a művészetfogalom lebegett a szemük előtt, amelyben a „munka–művészet–élet” egysége megszerveződik, és ezt az abszolút egységet a korszak a népi kultúrában látta meg elsősorban, ahol a forma és a jelentés összesűrűsödött,¹¹³ azaz a népművészetben. „A tökéletes ornamens elmossa a határt a forma- és a jelentés művészete között... .”¹¹⁴ Ennek a zárt világnak a felvetése a 20. század elején rendkívül fontos elméleti megoldás volt. Ezt a gondolatot példázza Popper Leó: *Népművészet és a forma áttelekítése* (1911) című tanulmánya is: „... ahová mi hosszú tévelygések után egészen kifinomult érzékekkel megérkeztünk – a tárgy nélküli kifejezés és az áttelekített dísz súlyos problémáinak körében –, ott már készen állt és várt minket a népművészet, és végtelen

¹¹⁰ Bellák, 1986. 25. o.

¹¹¹ Gellér, 1987, 25. o.

¹¹² Keserü, 1987. 11–14. o. és Gellér, 1987. 21–27. o.

¹¹³ Vö. Keserü, 1987. 12. o.

¹¹⁴ Török, 2012. 81. o.

könnyedséggel folytatta utunkat.”¹¹⁵ A „művészet–munka–élet” egységének gondolata korábban már megjelent a preraffaelitáknál és a John Ruskin írásai által inspirált Arts and Crafts mozgalomban,¹¹⁶ valamint az angolok mellett Lev Nyikolajevics Tolsztoj is egy olyan művészeti programot készített elő a gödöllőieknek, amelyben intenzív emberek közötti kapcsolat van, ahol az ember önmagát is jól ismeri, ahol az emberek életét a szolidaritás, a szabadság, az egyenlőség és az önkéntesség egyaránt jellemzi. Ezeket a gondolatokat a gödöllőiek művészetükben és életükben vállalták, és ennek legtermészetesebb megnyilatkozását a népművészetben látták. Ezek az eszmék mint program jelentek meg Körösfői-Kriesch Aladár: *Ego sum Via, Veritas et Vita* és Nagy Sándor: *Mester, hol lakol?* című festményein.¹¹⁷



7. kép, Körösfői-Kriesch Aladár: *Ego sum Via, Veritas et Vita*, 1903, tempera-vászon, 158,5 x 286 cm

Nemzeti historista hagyomány és a magyaros népies szecesszió

A felsorolt hatások mellett a Gödöllői Iskola két vezéregyéniségének korai művészetére az akadémikus, a nemzeti historikus festészet volt a jellemző, amelyet mestereiktől, Székely Bertalantól és Lotz Károlytól sajátítottak el.¹¹⁸ A millennium után a nemzeti historikus festészet hagyatéka „representációs célokkal fonódott össze”, de Körösfői és Nagy a népi hagyománnyal igyekezett ezt az öröklött

¹¹⁵ Popper, 1983. 107. o.

¹¹⁶ Vö. Keserü, 1987. 11. o.

¹¹⁷ Vö. Ua. 14. o.

¹¹⁸ Vö. Keserü, 1987. 137. o.

történelmi festészetet megújítani.¹¹⁹ Azaz a folklórban látták meg azt a lehetőséget, amely életben tartja és megreformálja a romantikus, nemzeti historista festészet hagyományát.¹²⁰ Ez az út nem volt egyértelmű, mivel rendkívül erős stíluskeveredés után jutott el a két festő ahhoz a nemzeti stílushoz, amely erősen kötődött a népi művészethez, a szecesszióhoz és a historista hagyományhoz.

A népművészeti formakincs beemelése a képzőművészetbe már korábban elkezdődött. A magyarországi művészetet a 19. században a nemzeti eszme határozta meg, annak okán, hogy meg akarták határozni a magyar képzőművészet sajátos mibenlétét. Ez az attitűd kezdetben egyet jelentett az Európához tartozással és felzárkózással, mivel a népi kultúrával és a háziparral való foglalkozás lényegében Nyugat-Európából indult el. Bellák Gábor szerint ez a felzárkozási igény idővel átalakult egy olyan meghatározássá, amelyben már inkább az Európától való eltérés céljából használtuk fel népi kultúránk sajátosságait.¹²¹ Mindez a szerző szavaival: „Míg a 80-as években minden népművészetre irányuló művészi kezdeményezés (...) az Európához való felzárkózás igényével jelentkezett, addig e téren a '90-es évektől (...) egy sajátos keleti orientáció is teret nyert”.¹²² Ennek a keleti irányultságnak a kimutatásában Huszka József szerzett érdemeket.¹²³

A gödöllői festők megújított, már népies szecessziós, historista képzőművészetének nagyon erős „irodalmi, filozófiai, vallási vagy erkölcsi” értéke volt.¹²⁴ Festészetük célja az ideák érzéki formában való megjelenítése, de ennek az eszközei „a forma, a szín, a mozgás, a kifejezés” csupán másodlagos szerepet töltöttek be.¹²⁵ A gödöllőiek a „bergsoni metafizika és intuíciós” módszerek segítségével keresték az énjük legbelső titkait, és azt projektálták kifelé, de a világot naturalista módon ábrázolták munkáikban.¹²⁶ Ez egy „kettőség”, egyszerre idealizáló és realista, azaz a „látható által valami láthatatlan” jelenik meg művészetükben.¹²⁷ Erre az

¹¹⁹ Ua. 138. o.

¹²⁰ Vö. Ua. 136–139. o.

¹²¹ Vö. Bellák, 1986. 23. o.

¹²² Uo.

¹²³ Huszka úgy vélte, hogy a keleti stílus tovább hagyományozott a paraszti kultúrában, amely mindig megújult a kedvező szociális–kulturális–történelmi körülmények között. Vö. Huszka, 1996. 9 o.

¹²⁴ Gellér, 1987. 22. o.

¹²⁵ Vö. Uo., A szerző Nagy Sándor: *Művészeti hitvallások* című írásából idéz, amely *Művészet* folyóirat 1903-as számában jelent meg. http://www.mke.hu/lyka/02/muveszet_02_hitvallas.htm, (2018.11.09.)

¹²⁶ Vö. Uo.

¹²⁷ Uo.

idealizáló realista festésre jellemzően „misztikus, ezoterikus” és allegorikus szimbolikát használtak, de aktívan felhasználták az „...allegória megértést könnyítő módszerét...” is.¹²⁸ A gödöllőiek szerint a művészetnek boldogságként kell hatnia, „Körösfői-Kriesch *Művészi program*-jában a művészet egyedüli forrásaként és céljaként, Morris nyomán »az élethez való örömet« jelöli meg.”¹²⁹ Sok stílus és művészeti attitűd hatott azokra a közép- és kelet-európai művészekre, akik nyugat-európai iskolákban fejlesztették tudásukat. A stíluspluralizmussal áthatott műveiket úgy igyekeztek egyénivé tenni, és az epigonizmus vádja alól felmenteni önmagukat, hogy a népművészeti motívumok feldolgozásához fordultak, így a népművészet segítségével a saját egyéni ízüket tudták megmutatni egy idegen környezetben.¹³⁰ A 19. század végén a szecessziós és a magyaros népművészeti törekvések innovatívnak és modernnek számítottak, ellene mentek a támogatott akadémikus képzésnek. A művésztelep vezető egyénisége, Körösfői a népművészetben érezte meg azt a megtermékenyítő erőt, amely a modern művészetet áthathatná. Mindezt így fogalmazta meg *A népművészetéről* (1913) szóló cikkében: „...legfontosabb, hogy az a teméntelen művészi erő, mely, mint valamely tőke fel van halmozva a népművészeti termékekben (...) mint valami természeti forrás, át meg áthassa a modern művészet és modern élet megnyilvánulását.”¹³¹

Ennek a gondolatnak az eredője az 1873-as bécsi világkiállítás, ahol elsőként szerepeltek nemzetenként elkülönített „etnográfiai jellegű tárgyak”.¹³² A rendezvény szervezője Jakob Flake mint a Bécsi Iparművészeti Múzeum igazgatója írja: „Ami csak kell a korízlésnek, új és szép, jó és hasznos, az íme itt mind jelen van, és várja a feltámasztását, nemesbítését, és felvételét a modern művészetbe”.¹³³ Tehát a gödöllőiek magyaros, népies szecessziója úttörő esemény volt a korban. A gödöllőiek egyszerre megoldást mutattak a nemzeti és egyetemes művészet ellentétének feloldására, a népművészeti hagyomány megújulására, a népművészet

¹²⁸ Uo.

¹²⁹ Ua. 23.

¹³⁰ Vö. Keserü, 1987. 142. o.

¹³¹ Vö. Ua. 141. o. A szerző Körösfői-Kriesch Aladár: *A népművészetéről* című írásából idéz, mely az Magyar Iparművészet folyóiratban jelent meg.
http://epa.oszk.hu/01000/01059/00110/pdf/magyar_iparmuveszet_EPA01059_16_09_1913_351-355.pdf, (2018.11.04.)

¹³² Bellák, 1986. 21. o.

¹³³ Idézi Keserü Katalin, J. Falke: „Die nationale Haus.Industrie, Cultur und Kunst” című írását, Vö. Kresz, 1973. 34. o.; Vö. Keserü, 1987. 141. o.

hagyományának tudatos felvállalására, a nemzeti művészet kialakítására, és a nemzeti történelmi festészet újrafogalmazására. A magyar példa előtt (vagy mellett) ugyanezek a folyamatok zajlottak le lengyel, finn, orosz, cseh területeken: „...az európaiság és a nemzeti tradíció összekapcsolási kísérleteit” a népművészet analízisével igyekeztek megvalósítani.¹³⁴ A Gödöllői Iskola is csatlakozott ezekhez a nemzetközi áramlatokhoz, kontinensszerte hasonló művésztelepek jöttek létre, melyek ugyanúgy a lokális és az egyetemes egységére törekedtek, és mindehhez a népi kultúrát használták fel. Ilyen néhány példa Németországban a „dachau” és a „worpswedei” művészkolónia vagy Oroszországban az „abramenkói és talaskini” művésztelep.¹³⁵

Ezek a kolóniák és iskolák a modernitás lehetőségét a népművészetben látták, ugyanakkor ez a gondolkodás kapóra jött azoknak a kelet- és közép-európai országoknak, melyek a nemzeti művészeti sajátosság felmutatását a népi kultúrában látták.

Iparművészet és népi kultúra

A gödöllői közösség egyetértett abban, hogy „az ipari termelés során a tárgyak elvesztették esztétikai minőségeiket,” ami korábban a kézművességben és a céhrendszerben még egyértelmű minőség volt.¹³⁶ Ennek a tulajdonságnak a továbbélését a háziipar és a népművészet tárgyalkotó kultúrájában látták, tehát nemcsak a festészet lehetett a morális és etikai művészetfelfogásuknak a médiuma, hanem bármely háziipari vagy iparművészeti technika is. A gödöllői csoport számos alkotóját jellemzi a műfaji és technikai sokoldalúság, az ösztönművészetre való törekvés.¹³⁷ Véleményem szerint ebben a törekvésükben is tükröződik a népi kultúrához való kötődésük. A parasztember a környezetében lévő tárgyakat, sőt lakóházát is maga készítette, ehhez nagy anyag- és technikai ismerettel kellett rendelkeznie, hogy a mindennapi életet gond nélkül megvalósítsa, azt a mindennapi életet, amelyben az élet–munka és hitvilág egységesen jelent meg.

A Gödöllői Iskola közösségében részt vevő alkotók mellett, hogy egyéni

¹³⁴ Gellér, 1987. 19. o.

¹³⁵ Uo.

¹³⁶ Keserü, 1987. 11. o.

¹³⁷ Vö. Gellér, 1987. 82. o.

művészetük produktumait hozták létre, minden művükben ott érezhető a paraszti szakrális kultúra tárgyi és szellemi világának minősége, ahol az egyén szerepe alárendelt, ahol az alkotó úgymond eszköze az adott közösség kultúrájának, és alkotásait ennek szolgálatában hozza létre.¹³⁸ A művésztelep fent említett szellemiségét jelképezi, hogy vezéregyénisége Kriesch Aladár „...1907-ben a virágzó népművészettel büszkélkedő kalotaszegi faluról...”, Körösfőről vette fel a vezetéknévét, ezt a példát követte Undi Mariska, Toroczkai Wigand Ede és Medgyaszay István.¹³⁹ Ezzel a névválasztással egyértelműen kifejezték ars poeticájukat. A felsorolt művészek a paraszti világtól elsősorban tanulni akartak, átvenni és megújítani az évszázadokon át finomított tapasztalatokat. De nemcsak a vezetéknév-választásuk volt felmutató jellegű, hanem, ahogy környezetüket népművészeti tárgyakkal berendezték. A gödöllői művészek műtermeiben, lakásaikban az etnografikus díszítés mellett a szecesszió késői változatai is megjelentek, azaz a szecessziós vonalvezetés ötvöződött a népies ornamentális díszítéssel.

Malonyai-gyűjtemény

A Gödöllői Iskola munkáiban a népi kultúra gazdag formatapasztalata jelent meg, ezt mi sem bizonyítja jobban, mint hogy az ötkötetes Malonyai-gyűjtemény nagy részét a gödöllői művészek közreműködésével állították össze.¹⁴⁰ Az általuk összegyűjtött népművészeti anyag sokáig forrásul szolgált a képzőművészeknek, mint például Korniss Dezsőnek vagy Vajda Lajosnak. Minden iparművész, aki a népművészeti formakincsből igyekezett meríteni, fontosnak tartotta gyűjteni a népművészet tárgyalkotó emlékeit. Ennek az impulzusnak a nyomán indult el Malonyai Dezső vállalkozása 1904-ben, hogy több kötetben bemutassa a magyar nép művészetét. Malonyai első kötete Kalotaszegről adott hírt, ezt a helyszínt a gödöllőiek az első számú forrásuknak tekintették, Kriesch rendkívül egyedinek tartotta a kalotaszegi

¹³⁸ „Ami azonban a szakrális művészetet illeti, abban az egyén szerepe minimális: a művész ugyanis csupán eszköze egy szakrális kultúrának, s alkotásait ennek szolgálatában hozza létre. Úgy is lehetne mondani, hogy a szakrális művész a maga individualitását teljes mértékben egy univerzális szolgálatába állítja. Éppen ezért a szakrális művész igen gyakran névtelenségbe burkolózik.” Vö. Buji, 2014. 24. o.

¹³⁹ Keserü, 1987. 12. o.

¹⁴⁰ Ua. 142. o.

népi művészet színdinamikáját, amely „...színes, de nem tarka, virít, de nem rikít”.¹⁴¹ Sok művészt inspirált Kalotaszeg, számos művész publikált és előadást tartott azt ott tapasztalt értékekről, mint Juhász Árpád, Zichy István, Medgyaszay István, Undi Mariska, Edvi Illés Aladár.¹⁴²

Kalotaszegen kívül Göcsejben, a Dunántúlon és a Székelyföldön is folyt a gyűjtés. A második kötet a székelyföldi, a csángó és a torockói népi művészettel foglalkozott, ebben a kötetben a gödöllőiek közül Medgyaszay, Körösfői, Juhász és Undi is dolgozott. (Sőt, Torockó azon kívül, hogy Wigand Ede építészetének az inspiráló forrása volt, a művész még fel is vette előnévként a falu nevét). Később a Balaton-felvidéki területekkel és a Dunántúllal Juhász Árpád foglalkozott, legkevesebb figyelem a Délvidékre esett.¹⁴³

A gödöllőiek nemcsak a felszínen megjelenő díszítőmotívumokat gyűjtötték, hanem azok hordozóira is odafigyeltek, majd ezeket a tapasztalatokat beépítették szecessziós-szimbolista iparművészeti munkáikba. Ezzel előreléptek a népi kultúra tárgyalható emlékeinek analitikus feldolgozásában, sőt talán utódaikhoz képest is, akik csak formai vagy motívumlehetőséget láttak meg a folklórban. A gödöllőiek szerepe ezért is kihagyhatatlan.

A gödöllőiek kronológiai elhelyezése

Dolgozatom írása alatt dilemmát okozott Csók István és a gödöllőiek időrendbeli elhelyezése, hogy melyikük foglalkozott előbb a népművészet analízisével, és hogy kinek az alkotásmódja előremutatóbb ebben a témában. Ha sorrendbe akarom állítani Csókot vagy a gödöllőiek népművészettel foglalkozó munkásságát, akkor a száraz kronológiai besorolás nem tükrözi a hitelességet. Csók már új, előremutató, expresszív festészeti eszközöket használt – holott ő időben korábban alkotott – a gödöllőiekhez képest, akik még erősebben ragaszkodtak a kor aktuális formai irányzataihoz.

Csóknál és a gödöllőieknél fontos volt, hogy a nemzeti jellegű festészetet felcserélték a népire, de csak adaptáció szintjén közelítették meg a népi kultúrát, ők

¹⁴¹ Uo.

¹⁴² Kalotaszeg kiemelkedő inspiráló szerepéhez hozzájárult Gyarmathy Zsigáné tevékenysége, aki „az 1885-ös kiállításon mutatta be kalotaszegi varrottas-gyűjteményét.” Vö. Bellák, 1986. 22. o.

¹⁴³ Vö. Keserü, 1987. 142–143. o.

még nem foglalkoztak annyira intenzíven a népi kultúra tárgyi emlékeinek vallási és kultikus minőségeivel. Ez a minőség Lesznai Annánál és a „szentendreieknél” fogalmazódik meg hatékonyan. A gödöllőiek nagyot léptek előre a népi kultúra minőségeinek értékelésében, de még nem tették magukévá teljesen a népi kultúra mélyebb rétegeit, annak belső mozgásait és főként nem homogén, kozmikus világát. Ez az attitűd korai munkáikra volt erőteljesen jellemző, ahol formai követésről beszélhetünk, melynek segítségével tudták prezentálni elkötelezett vállalásukat a magyar folklór irányába, erre jó példa Nagy Sándor *Attila hazatérése vadászatából* című kárpitterve (1908), amelyen ornamentális díszítésként magyaros parasztfigurák jelennek meg oszlopként, valamint a kép jobb és bal sarkában a két szürmotívum dominál.¹⁴⁴



8. kép, Nagy Sándor: *Attila hazatérése vadászatából*, 1908, falikárpit tervrajz

Körösfői és Nagy alkotás közben nyugodtan csapongtak a népi formakincs értékei között, mi sem volt természetesebb számukra, hogy használták az adott kor erdélyi népi viseletét és motívumait, a történelmi hitelességgel nem igazán foglalkoztak, valószínűleg ennek a módszernek az előzménye még a historizmusban kereshető. A céljuk az volt, hogy az ősi eredet kapcsolatát hangsúlyozzák a még akkor élő paraszti kultúrával.¹⁴⁵ Később ez a csak formai beemelés megváltozott, és már megjelent munkáikban a népi kultúra egysége, és annak átfogó minősége.

A gödöllőiek sok tekintetben Kodály Zoltán és Bartók Béla előtt jártak, innen úgy tűnik, hogy a képzőművészetben már 10 évvel korábban megfogalmazódott a népi kultúra analízise, de csak formai szinten. Bartók és Kodály jutott el oda, hogy a folklór mélyére hatoljanak, és onnan új, egységes kompozíciókat hozzanak létre.¹⁴⁶

¹⁴⁴ Vö. Keserü, 1987. 140. o.

¹⁴⁵ Uo.

¹⁴⁶ Vö. Ua. 141. o.

Csók István

A gödöllői közösség elmélyedt a népi díszítőművészet rendszereiben és konstrukcióiban, hogy úgy hozzanak létre új műveket, ezek a tárgyak azonban nem tudták a gyakorlatban a tisztán redukált formai minőségeket megjeleníteni, mint ahogy azt Csók István tette, mivel a népi motívum tapasztalataikat összeforgatták szecessziós, szimbolista és historista értékekkel. Csókhoz képest tudományos kutatómunkában és rendszerezésben többet tettek a népi díszítő, tárgyalkotó kultúra megőrzésért, de Csók – úgy vélem –, jobban, esszenciálisabban tudta megragadni a népi formakincs egyedülálló minőségét.

A magyar festészet területén a paraszti világ az akadémikus-historikus ábrázolásban jelent meg először, de csak kulisszaként vagy zsánerképként. Feltételezhetően Csók volt az a magyar festő, aki már eltávolodott abból a szűkre szabott világból, ahol magyaros témájú képeket festett rapszodikus historizmussal átítatva. (Csók életművében is van erre példa, mint például a *Báthory Erzsébet* című festmény.) A magyaros népi zsánerfestészetet az generálta, hogy a párizsi és müncheni műgyűjtők érdeklődtek az egzotikus kelet-európai népi élet iránt. Ennek az igénynek a kielégítésére Aggházy Gyula, Deák-Ébner Lajos, Bihari Sándor és Böhm Pál nagyon gazdag népművészeti anyaggal rendelkeztek műteremiekben, hogy minél jobban eleget tegyenek a közönség színpadias, etnografikus, népi zsánerigényének.¹⁴⁷ Csók nagyot lépett előre ettől a fajta festészettől, őt már a folklór tárgyi emlékeinek forma- és színvilága érdekelte.

Csók művészetéhez a népművészeti forrást elsőként Tolna megyében találta meg, különös módon nem követte a kor többi művészt, a gödöllőieket vagy a Fiatalok Társaságát, akik elsősorban az erdélyi népi kultúrából merítették inspirációikat.¹⁴⁸

Csók az 1900-as évek első évtizedében olyan képeket festett, amelyek a magyar népi tárgyalkotó kultúrát ábrázolták. Nem szabad figyelmen kívül hagyni azt a tény sem, hogy Csók továbbra is egyértelműen számolt azzal, hogy magyaros témájú képeire vevőket találjon Nyugat-Európában, főként Párizsban. Csók a 19. század végén még direkt követte az akkor újszerűnek számító naturalista festészet

¹⁴⁷ Révész, 2013. 60. o.

¹⁴⁸ Ua. 56. o.

divatját, és ott találta meg a letűnő paraszti élet nosztalgiájának ábrázolását; számos francia festő nyúlt ehhez a témához, mint például Léon Augustin Lhermitte vagy Julien Dupré, legfőképp Jules Bastien Lepage. Ezek a képek a nagypolgárságnak készülhettek, akik a vidéki parasztságot ábrázoló bukolikus életképektől mintegy lelki megnyugvást vártak.¹⁴⁹ A festő az 1900-as évektől egyre határozottabban foglalkozott a népi témákkal és magyaros motívumokat keresett, mindezt inspirálta a „nemzeti stílus” programja és saját belső indíttatása.¹⁵⁰ Első körben az itthoni tájábrázolást választotta képeinek témájául, majd csak később fordult a magyar népi művészet tárgy kultúrájának irányába, ezzel a váltással kielégítette francia vásárlóközönségének etnografikus igényét és bekapcsolódott a századfordulón zajló etnikai–nemzeti stílusvitába.¹⁵¹ Csók munkája témájául a legintenzívebb színhasználatú népcsoportokat kutatta fel, és a helyszínen a paraszti élet zsánerszerű életképeit festette meg. Nem beszélhetünk arról, hogy belemélyedt volna a Tolna megyei sokácok vagy a sárközi emberek gazdag népi kultúrájának tanulmányozásába, inkább ruházatuk feltűnő díszítése vonzotta. A Tolna megyei délszláv népcsoportot ruházatuk túlzó díszítése miatt magyarországi indusoknak is nevezték.¹⁵²

Népművészeti ihletettséggű képeinek sorában a *Tulipános láda* (1910) a legkiemelkedőbb. Ezt a művét Csók is festészete egyik fontos darabjának tekintette, ezt mi sem prezentálja jobban, mint hogy kiállításain mindig a legszembevetőbb helyen mutatta be. Lázár Béla művészeti író így idézi a művet Csók szenvedélyes elbeszélése nyomán: „Éveken át – beszélte nemrég a művész – tartogatott az anyám a padláson egy tulipános ládát. Egyszer leszedem, porosan, piszkosan elviszem magammal Párisba. Amint mosogatom, látom, hogy a ráföstött tulipán lejön, de alatta új tulipán virul, égő, erős, tüzes színű tulipán, s az ott virít most a műtermemben (...) És megtanított a magyar színharmóniára, a magyar népmese hangját súgva a fülemben. Édes-édes magyar szó (...) magyar szín (...) amint téged a magyar nép ösztöne, ízlése, harmonizált, formált, összekapcsolt (...) Ez az érzés kísért most engem.”¹⁵³ Csók tulipános ládájának nagyon erős felmutató jellege van, úgymond

¹⁴⁹ Uo. 54–55. o.

¹⁵⁰ Vö. Ua. 56. o.

¹⁵¹ Ua. 62. o.

¹⁵² Vö. Ua. 58. o.

¹⁵³ Vö. Ua. 61.o. (A szerző Lázár Béla személyes elbeszélését idézi. Vö. Lázár, 1912. 202. o.)

rátalált egy formára, egy tárgyra, mely megerősítette vonzalmát a nép kultúrájához és annak gazdag forma- és színvilágához.¹⁵⁴ Ebben a képében nincs semmi historista sallang, hanem helyette tömörítés, lényegre törés, archaikus íz és rafináltság jelenik meg. Csók a népieskedő historista festőkhöz képest ultramodernként hathatott itthon azzal, hogy már-már az absztrakt, formaépítő, expresszív kifejezőmódot összekapcsolta a népművészettel.



9. kép, Csók István: *Tulipános láda*, 1910, olaj-vászon, 120 x 94 cm

Csók *Tulipános ládája* jelzi elsőként azt az utat, amelyben a népművészet szervesen kapcsolódik a magyar képzőművészethez. Igaz ez a művészi törekvés elméletben korábban megjelent, de a festészetben Csóknál határozódott meg legtisztábban. Révész Emese mindezt így fogalmazta meg: „(...) a jelképi erővel felruházott tárgy felfedezésének aktusa mitikus távlatot kap a tárgy feltalálásának és megtisztításának gesztusa a népművészet nemzeti művészetbe való beemeléseinek metaforájaként nyer új értelmet”.¹⁵⁵

¹⁵⁴ Vö. Uo.

¹⁵⁵ Révész, 2013. 61.o.

Lesznai Anna

Lesznai és korának ornamentális gondolkodása

A gödöllőiekhez és Csókhoz hasonlóan Lesznai Anna számára is fontos volt a folklór, a népi kultúrából vett ornamentális rendszerű műveivel egységes világképet igyekezett megfogalmazni. Képábrázolása sikerrel kapcsolódott a 20. század elejének avantgárd művészeti irányzataihoz, amelyek a grand art forma- és színvilágától távol álló archaikus képi ábrázolásokra irányította a figyelmet. A modern művészet a múlt század elején inspirációt merített a természeti népek és paraszti kultúra művészetéből.

Lesznai a magyar művészetet ornamentálisnak tekintette, melynek „... melódiája, lírája van”.¹⁵⁶ Lesznai művészetében nem törekedett a nemzeti ornamentális művészet megfogalmazására, mivel ezzel mintegy kétségbe vonta volna az egyetemes művészetfelfogást. Nála az ornamentalitás nem nemzeti jellegű, mint például Huszka Józsefnél, hanem egy sokkal inkább univerzális minőség. Mindezt Török Petra így interpretálja: „Lesznai az ornamenteket üzenetekkel telített, mágikus erejű tartalmak tökéletes formába váltott entitásának tekinti”.¹⁵⁷ Lesznai érdeklődése a népi díszítőművészet iránt szerencsésen párhuzamban állt a szecesszió megjelenésének térhódításával és az avantgárd folklór felé fordulásával, valamint a háziipar fejlesztésével.

A 19. század végén Lesznai ornamentális gondolkodása két fajta népművészet-szemlélettel találta magát szemben, az egyik a „historizáló népmítoszon alapuló népművészet-szemlélet” a másik az „ornamentális népszemlélet”.¹⁵⁸ Az első meghatározás az itthoni nemzeti eredetiséget a magyar népi díszítőművészet segítségével határozta meg, és úgymond a nemzeti művészetünk önállóságát igyekezett definiálni – szemben más nemzetek művészetével. Lesznai Anna nem ehhez az etnikai alapú népművészet-szemlélethez kötődött, az ő ornamentális megközelítése esztétikai alapú, ahol a motívumok „önmaguk formai

¹⁵⁶ Vö. Török, 2012. 65. o. Török Petra disszertációjában Lesznai Anna egyik naplójegyzetére hivatkozik, amely nem jelet meg publikációban. PIM V.3670/43/16 (1936. május 21.)

¹⁵⁷ Uo.

¹⁵⁸ Vö. Török, 2012. 66. o. A két fogalompárt Török Petra, Bellák Gábor: *A historizmus és a szecesszió népművészetfelfogása* című írásából merítette. Bellák, 1986. 21–27. o.

törvényeit” követik, és „érzéki teljességként átélhető valóságok”.¹⁵⁹ Lesznai ezen nézete hasonló Lechner Ödönéhez, aki nemcsak az itthoni díszítőrendszereket használta fel épületei díszítésére, hanem az indiai és perzsa motívumrendszereket is, ezzel mintegy létrehozott egy egyetemes kultúrákat összefogó dekoratív stílust.¹⁶⁰ De a teljesség igényével hozzá kell tenni, hogy Lechnert nagyon is befolyásolta Huszka József néprajzi munkája, amely a magyar motívumok keleti eredetét sugalmazta. Lesznai és Lechner népművészeti formaasszimilálását Fülep Lajos értelmetlennek ítélte, aki arra figyelmeztetett, hogy a paraszti művészet egy kész, koherens formavilág, tehát az ebből fakadó művészet nem egyéb, mint reflektált művészet.¹⁶¹ Ezt az elméleti elképzelést megcáfolta Lesznai, Lechner valamit a magyar építészet területén Medgyaszay István és Kós Károly, de hasonló eredményt ért el a már korábban tárgyalt Gödöllői Iskola is.

Lesznai művészetének ornamentális ábrázolása nem dekoráció, hanem egy nagyon erős és összetett világnézet. Lesznai ezen képi gondolkodását Török Petra művészettörténész találóan „formába kerekedett világnak” nevezi.¹⁶²

Török Petra itthon számos tanulmányt írt a művésznőről, melyeket felhasználtam dolgozatom megírásához. Ilyen például Török *Ornamenssé váltott sors – művészeti és irodalmi otthonteremtés Lesznai Anna életművében* (2012) című doktori disszertációja, valamint az általa szerkesztett naplójegyzetek Lesznai Anna tollából, melynek sokatmondó címe: *Sorsával tetováltan önmaga* (2010). Továbbá meghatározó volt az az interjú, amelyet Vezér Erzsébet 1965-ben készített a művésszel, melyben Lesznai hangsúlyozza művészetének népies-ornamentális és archaikus eredetét.

Lesznai elsősorban enteriőrművészettel foglalkozott, környezetében igyekezett harmóniát megfogalmazni, de mindezt ornamentális gondolkodásával egybekötve. Saját világát fogalmazta meg párnáiban, ruházati darabjaiban, falvédőiben,

¹⁵⁹ Bellák, 1986. 24. o.

¹⁶⁰ Török, 2012. 67. o.

¹⁶¹ „E népies-nemzeti irányt azonban – főként a gödöllőiekkel fémjelzett festészeti törekvéseket – a népművészeti elemek felhasználása, sőt a népi kultúra konstruktív szemlélete ellenére sem lehet egyértelműen a bartóki modell képzőművészeti megfelelőjének tekinteni, a kor leghaladóbb kritikusai fenntartással voltak vele szemben: Fülep Lajos például arra figyelmeztet, hogy a népművészet önmagában *befejezett* stílus, ezért a rátámaszkodó művészet nem egyéb *reflektált* művészetnél.” Vö. Németh, 1986. 9. o.

¹⁶² Török Petra ezt a címet – *Formába kerekedett világ* – adta 2001-ben megjelent könyvének, melyben Lesznai Anna művészetéről és hagyatékáról értekezik. Török, 2001.

hímzésiben. Az ornamentális gondolkodás Lesznai szavaival élve „kiteljesedett élet” volt.¹⁶³ Fontosnak tekintette azt az ornamentális világgépet, amelyet élettapasztalata során és a magyar szellemi elit inspirációjának hatása alatt formált meg. Lesznai rendkívül figyelt környezetére, a körülötte lévő dolgokra, ezt mi sem jellemezi jobban, mint nagy eposza: *A kezdetben volt a kert* (1966), amely a magyar történelem ötven évét írja le.

Ornamentális vallási elhivatottság

Lesznai számára a művészet az a forma, melyben megjelenik a világ összetett, archaikus minősége, ennek a minőségnek a legeredendőbb ábrázolása az ornamentika. Lesznai szellemiségét ornamentális világgépe után érthetjük meg, ornamentális gondolkodásával „saját vallásosságot teremtett”.¹⁶⁴ Leszaninál az ornamentális „az egész életműben központi elv”, bármilyen művészeti területtel is foglalkozzon, ez az idea jelent meg képzőművészetében, meséiben, versesköteteiben, nagyregényében vagy pedagógia munkájában.¹⁶⁵

Lesznai egy olyan világgépben hitt, amelyben minden növénynek, „élőnek lelke van”, sőt a körülöttünk lévő tárgyak is üzenetet hordoznak.¹⁶⁶ A világ úgy vesz körbe minket ebben a környezetben, mint egy ősi állapot, mely állapot örök, időn és téren kívül álló. Ezt az ősi, abszolút állapotot fogalmazta meg Lesznai művészeti tevékenységeiben, tehát a képzőművészeti produktumai nem mások, mint visszaemlékezések az ősi világra, az abszolútumra, ennek legalkalmasabb formája szerinte az ornamensben van.¹⁶⁷

Ornamentális gondolkodásnak vallási ereje is volt, belső meggyőződése vallási hitelvekké alakult. Lesznai vallási gondolkodását két hitvilág határozta meg, egyrészt örökölt izraelita hite, másrészt felvett keresztény hitvallása. Ez a kettőség

¹⁶³ Ua. 10. o.

¹⁶⁴ Török, 2012. 5. o.

¹⁶⁵ Ua. 179. o.

¹⁶⁶ „Animista felfogása szerint nemcsak az embereknek, de minden élőnek lelke van, sőt a teremtett konkrétumok is magukba zárt üzeneteket hordoznak. Egy örök, időn és téren kívül álló abszolútum foglal magában minden valaha voltat és majdan leendőket. Ebben az ősi állapotban élet és művészet érintkeznek, egyek, azonosak.”, Uo.

¹⁶⁷ Uo.

ezt eredményezte, hogy „kifeszítve lebegett két világ között”.¹⁶⁸ Mindezek ellenére óhajtott életében „a rendet és a transzcendenciát”, és ezért „egy új vallásosságot teremtett”, amelyet áthatott a zsidó és a keresztény hitvilág.¹⁶⁹

Lesznai a világgépének teljességét saját famotívumához hasonlította, és ezzel a famotívummal tudta legjobban megfogalmazni az általa meghatározott teljes, ősi abszolútumot, amely állandó, és amely téren és időn túl van. Ebben a világban minden növénynek lelke van, a tárgyaknak eredendően van jelentése és valósága is, amely befolyásolja az embert. Az általa elképzelt ősi abszolútumot a fa jelképezte, amely érintetlen, „tökéletes formába váltott entitás”,¹⁷⁰ ebben az ősi állapotban minden egyben van. De ez az abszolútum igyekszik formába is meghatározni magát, mindez úgy zajlik, hogy a fa állandó állapota megváltozik, és az abszolút formát ölt a művészetben. Az abszolútum a művészetben három különböző formában jelenhet meg. Lesznai szerint ennek a harmadik formája az „ornamentum”.¹⁷¹ Az ornamentum nála egy olyan transzcendentális minőség, amely egyszerre emberi és isteni, amely nem pusztán esztétikai minőség.¹⁷²



10. kép, Lesznai Anna: *Körtefa-hímzésterv*, 1918 körül, Janus Pannonius Múzeum Pécs, A fotódokumentáció a Műcsarnok: *Rejtett történetek – az életreform-mozgalmak és a művészetek* című kiállításán készült

¹⁶⁸ Ua. 9. o.

¹⁶⁹ Ua. 38. o.

¹⁷⁰ Ua. 65. o.

¹⁷¹ Ua. 21–22. o.

¹⁷² Ua. 22. o.

Körtvélyesi kert

Lesznai Anna képi gondolkodásának elsődleges formája a már bemutatott fa, a természet, a kert, az otthon és a népi kultúra, amelyekben a forma és a tartalom egysége összetetten megjelenik. Lesznai mindezt önvallomásként is megfogalmazta: „Amit láttam, tettem, tanultam és adtam, / Mind körülém gyűlik a lesznai napban. / Ha kertem nem volnál, bizony én sem volnék”.¹⁷³ Hímzéseiben, illusztrációiban, akvarelljeiben a kert a főmotívum, amely rendszerint Körtvélyest jeleníti meg és gyerekkorának intenzív élményét, vonzódását ahhoz a paraszti kultúrához, amellyel tizenévesen találkozott. Mezőkövesdi asszonyok mutatták meg neki a népi motívumok absztrakciós erejét, a szimbólumok lényegét és az eredendő díszítőszínek dinamikáját.¹⁷⁴ A természet és a paraszti világ bukolikus rendjét az ornamentális gondolkodással egybekötve fogalmazta meg képeiben. Ez a gyerekkori élmény jelenik meg az egész életművében, amelyben intenzíven összegzi korai felvidéki környezetét és az ott átélt paraszti világ jól szervezett rendjét, amelyben az emberek „követték a vallás és a törvények előírásait, hogy némán és hadakozás nélkül haljanak meg”.¹⁷⁵ 1919 és 1930 között bécsi emigrációja alatt is ezt az élményvilágot idézte fel magának Lesznai, az itt töltött alkotói időszakát „bruegheli” korszaknak nevezte.¹⁷⁶ Brueghel művészetében egy áhított, harmonikus egységet talált meg, ami inspirálta, úgymond ornamentális világnézetére talált a flamand festő piktúrájában.¹⁷⁷ Az 1930-as években Magyarországra visszatérve is sikerrel mutatta be kiállításain ezeket a népi életképeket, amelyeken a paraszti kultúra és a természet, valamint az abszolútum szimbolikus kertjének egysége jelent meg. Idillikus feudális állapotot mutatnak ezek a képek, ahol még „...gyerekkorában a parasztok ruhája szegélyét

¹⁷³ Lesznai, 1985. 44. o., valamint a szövegrészt idézte Török Petra: „*Ornamenssé váltott sors — művészeti és irodalmi otthonteremtés Lesznai Anna életművében*” című disszertációjában. Vö. Török, 2012. 24. o.

¹⁷⁴ „Nyolcéves koromban. Akkor az volt a divat, hogy nyáron kubikosok jöttek hozzánk Mezőkövesdről. Ezek magukkal hoztak egy-két asszonyt. Úgy nevezték: a szakácsnők. Egy szakácsnőtől tanultam először magyaros öltéseket.” Vezér, 1967, 10. o.

¹⁷⁵ Török, 2012. 7. o.

¹⁷⁶ Ua. 105–106. o.

¹⁷⁷ Lesznai eme eszme-futtatását a fiatal művészettörténésztől, Popper Leótól merítette, aki számára a flamand mester festészetében jelent meg kétségtelenül a forma és a tartalom szintézisének az ereje. Ezen kívül a kritikus úgy vélte, hogy Brueghel figurális ábrázolásai egy terülő minta struktúráját adják, hol nincsenek alá- és fölérendelt viszonyok. Lesznai Anna Popper gondolatát követhette, amikor a 20-as években készült képeire használta a „bruegheli” jelzőt, ahol ornamentális rendszerben ábrázolta a körtvélyesi kastély világát és a környező falu népességét. Vö. Popper, 1983. 73–82. o.

csókolgatták...”,¹⁷⁸ ahol még tisztelték a munkaadót, ahol még mély vallásos hitben éltek az emberek, és egy boldog, egységes világképben igyekeztek megtalálni boldogulásukat.¹⁷⁹ Lesznai familiája kölcsönös szimbiózisban élt a falusi népeiséggel egészen az 1930-as évek közepéig. Lesznai első férje, Jászi Oszkár, Lesznai bukolikus világában disszonanciát is érzett, szerinte Lesznai körtvélyesi kastélyából úgy tekintett a falura, mintha az élő múzeum lenne, amelynek archaikus rendjében meg kell maradnia, és érintetlenül kell átvészelnie a kor változásait.¹⁸⁰ Lesznai visszariadt minden változástól, ami a faluban történhetett, irritálta az első kerékpár megjelenése, és zavarta a népviselet elhagyása. Őt csak a békés, változatlan körtvélyesi világ nyugtatta meg, és ezt a miliót igyekezett környezetében mindig megjeleníteni, legyen az a már említett Bécs, Budapest vagy New York.

Lesznai szerint a népi kultúra tökéletes és totális világnézettel rendelkezett, amelyet nem az individuális, hanem a „szupraindividuális” gondolat jellemezett, úgymond az egyén még a kollektív értékek közé volt „beszorítva”.¹⁸¹ Ellenben ez a világnézet „...a lehető legnagyobb szabadságot adta a kezükbe: művészetükkel tökéletes azonosságot alkottak korukkal”.¹⁸² Az egyén individuális szerepének gondolata, amelyet Lesznai Anna fontosnak tartott, a vallásos népi kultúrában elképzelhetetlen volt. A paraszti kultúrában élő alkotók abszolút tökéletes azonosságban élhettek korukkal, ahol úgymond a forma és a tartalom összeért, ez a minőség rendkívül vonzotta Lesznait. A népi alkotó tárgyainak díszítése kapcsolódott korának világnézetével, a látszat lefedte a tartalmat, a díszítések egy világnézetet foglaltak magukba. Ezt a mágikus folyamatot Lesznai nemcsak a népi kultúrában, a keleti művészetben, hanem az őskori civilizációkban és a primitív művészetben is

¹⁷⁸ Török Petra disszertációjában többször megemlíti Lesznai gyerekkori élményét a parasztsággal. Vö. Török, 2012, 7. o.; 32. o.; 152. o., „[LA] Át is élt vagy három kerek századot: azoktól a napoktól fogva, amikor a falusi parasztlak ruhája szegélyét igyekeztek megérinteni ajkukkal, addig a napig, míg ugyanannak az utcának a parasztsága nem viszonzta többé az ő köszöntését.” Vö. Török, 2007. 40–45. o.)

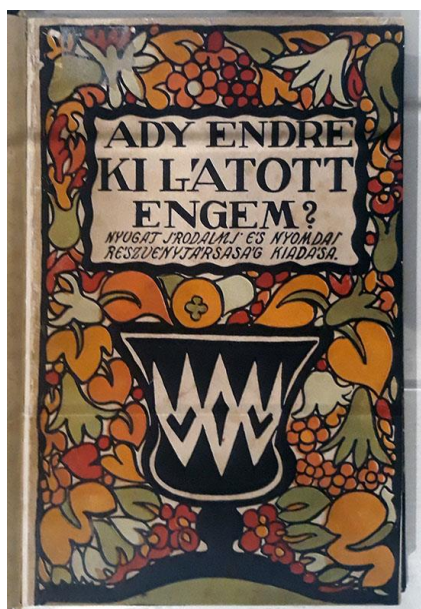
¹⁷⁹ „... rendes emberek népesítik be, akik csendesesen művelik a földet, ágyban hálnak meg, tartják a régi szokásokat és az elfogadott hit parancsait.” Vö. Lesznai, 1976. 29–30. o.

¹⁸⁰ Vö. Török, 2012. 29. o.

¹⁸¹ „Individualizmus alatt az összes szupraindividuális princípium tagadását és a civilizáció minden területének pusztán emberi elemekre való következetes korlátozását értjük; az individualizmus alapjában véve azonos azzal, amit a reneszánsz idején »humanizmusnak« hívtak, a humanizmus pedig a már vizsgált »profán szempont« jellegzetes terméke. Ezek valójában csak különböző megnevezései ugyanannak a jelenségnek; és arra is rámutathatunk, hogy a »profán« szemléletmód voltaképpen azonos az összes tipikusan modern tendencia gyökerénél fekvő antitradicionális szemléletmóddal.” Vö. Guénon, 1995. 53. o.

¹⁸² Török, 2012. 69. o.

érezte, de ezt a minőséget később egyéni alkotóknál is megtalálta, mint például Brueghelnél, Hieronymus Boschnál. Lesznai maga is ebben az irányban pozicionálta művészetét, és ideálisnak tekintette azokat a korokat, amelyekben az egyéni utak egy koherens egységnek a részei voltak.¹⁸³ Lesznainak meggyőződése volt, hogy ez a kollektív „mágikus formaalkotás” visszatér, és hogy eljőhet egy olyan kor, amikor a művész szerepe újból összekapcsolódik a történelmi és társadalmi körülményekkel, és a művész környezetével szerves egységet alkot, ahol a tartalom és a forma egységben áll.¹⁸⁴ Lesznai ezt a komplex alkotói világmodellt a népművészetben fedezte fel és vállalva követte alkotói tevékenységében.



11. kép, Lesznai Anna könyvborító terve Ady Endre: *Ki látott engem?* című kötetéhez, 1914, A fotódokumentáció a Mücsarnok: *Rejtett történetek – az életreform-mozgalmak és a művészetek* című kiállításán készült.

Popper Leó írásai mellett Lesznait inspirálták Fülep Lajos megfogalmazásai is, aki a magyar népművészetben látta meg az egységes zárt világgép inspiráló erejét, amelyet a művészeknek analizálni kell, és abból harmóniát összeállítani, ahol a forma és a tartalom átfedi egymást. Mindezt így fogalmazta meg 1907-ben: „Egy gyönyörű

¹⁸³ „...nem kellett talán annyira öntudatosan akarni, mert a társadalom és a vallás szépen, erősen tartották emberi formák közt az embert. Az egyén be volt rámozgatva emberi alkotásokba, és öntudatlanul stilizált. Ezek voltak a nagy stílusok, jobban érvényesültek a mindenkiben közös emberi alapformák, egyénibb volt a művész, és mégis egyöntetűbb a művészet ezen a közös alapon.” Vö. Lesznai, 2010. 110. o.

¹⁸⁴ Török, 2012. 69. o.

szép, gazdag, egzotikus stílus. És befejezett stílus. Mi a stílus? A rokon törekvések harmóniája. Egység, összetartás, centralizálás.”¹⁸⁵ Lesznai a századelő művészeti elitjének a közelségében a forma és tartalom kérdését megértette, és ennek a képzőművészi megfogalmazására a népi kultúra ornamentális díszítőművészetét használta fel, hogy azzal létrehozza saját ornamentális világgképét.

Háziipar

Lesznai Anna egyéni alkotói munkája mellett aktív közéleti szerepet vállalt a népi tárgyalkotó kultúra ornamentális díszítőművészetének hiteles közvetítéséért. Nemzetközi szinten 19. és a 20. században több gondolat született az ornamentális gondolkodásról, számos elképzelés alakult ki az ornamentika önállóságáról, ezek közül Gottfried Semper és Alois Riegl neve a legmeghatározóbb.¹⁸⁶ Alois Riegnél megfogalmazódott a háziipar és a hagyományos népművészet közötti tárgyalkotás különbsége.¹⁸⁷ Magyarországon a századforduló környékén elindult az úgynevezett háziipar, amely felkarolta a népi tárgyalkotó kultúrát, és gyakorlati oktatás érdekében műhelyeket hoztak létre vidékszerte. Ezzel a módszerrel az állam igyekezett megmenteni a már eltűnő népi kultúra tárgyalkotó tudását, de a háziipar egyben munkát is adhatott a parasztságnak, hogy minél kevesebb nélkülöző ember hagyja el az országot. A háziiparnak pozitív kulturális, gazdasági és szociogazdasági minősége volt, de negatív erővel is hatott a hagyományos formakincs erejének értékelésében. Ez a kritika szintén megjelenik Lesznai Annánál, hogy a háziipar veszélyezteti a hagyományos népi tárgyalkotó művészet eredőjét. Lesznai részben elutasította a háziipart, mivel annak semmi köze nincs a népi kultúra kozmikus hagyományához, ellenben a háziipar célja az értékesítés és a piacra való termelés volt. Lesznai véleménye szerint a 19. és a 20. század fordulóján voltak még olyan „elmaradott” térségek, ahol a parasztember csodálkozott, és visszautasította azt az ajánlatot, ha díszített használati tárgyiért pénzt kínáltak.¹⁸⁸ A háziiparnak és a népművészetnek az

¹⁸⁵ Fülep, 1988. 353. o.

¹⁸⁶ Vö. Sinkó, 2006. 18–19. o.

¹⁸⁷ Vö. Bellák, 1986. 21. o.

¹⁸⁸ „Némely elmaradt vidéken ma is csodálkozással fogadja, sőt visszautasítja azt az ajánlatot, hogy pruszlikját vagy festett tányérját adja el.” Lesznai Anna. 1913, 369. o.
http://epa.oszk.hu/01000/01059/00110/pdf/magyar_iparmuveszet_EPA01059_16_09_1913_369-386.pdf, (2018.11.09.)

eredete nagyon különböző, csak az azonos, hogy házilag és családi kereten belül jönnek létre a tárgyak, de a háziiparban ott van az ipari termelés jellege is. Lesznai a népi tárgyalkotás pusztulását látta abban az esetben, ha a háziiparban alkotók elfelejtették, „hogyművészet és háziipar között csupán külső és mesterséges összefüggések vannak.”¹⁸⁹ Továbbá fontosnak tartotta, hogy a háziipari munka szigorúan az adott térség díszítőművészetét őrizze. Féltette az ősi formakincset a tervezők álnaiv formaalkotásától, amely feltételezhetően befolyásolja a népi tárgyalkotót. Lesznai ezeket a problémákat látva fontosnak érezte, hogy 1913-as írásában megfogalmazza gondolatait a háziiparról, és lehetőségeket kínáljon annak optimális működtetésére. A tervezőművész munkáját ott találta lehetségesnek, ahol nem volt erős eredendő népi formakincs, és így a háziipar erőt adhatott egy díszítőforma újbóli megerősítéséhez. „A népművészetnek kezdete ellenben mindenütt azt mutatja, hogy a nép saját gyönyörűségére, és kizárólag fényűzési és esztétikai hajlamosságának kielégítésére teremtett tetszetős, ékes tárgyakat, melyeknek kereskedelemben bocsáthatóságáról fogalma sem volt.”¹⁹⁰ Lesznai egyenesen barbarizmusnak nevezi, ha az eredeti szín- és formavilágot megváltoztatva, úgymond a polgári közízlés javára módosítanak egy népi díszítőmotívumot. A szabad motívumanalízist csak alkotó képzőművészek számára tartotta megengedettnek, akik egyéniségüket követve új alkotásokat hoznak létre. Lesznai a háziipart fontosnak tartotta, de csak kontrollálva. Úgy, hogy szolgálja a népművészet tárgyalkotó kultúráját: „A háziipar és népművészet teljesen külön, sajátos lényegű, de gazdasági fejlődés által egymásra utalt munkaterek, melyek, ha kellő megkülönböztetéssel, egymás határainak kellő megbecsülésével működnek együtt, eredményesen szolgálhatják a nemzeti kultúrát.”¹⁹¹

Lesznai aktualitása

Lesznai ornamentális képzőművészeti tevékenysége számomra példaértékű, mivel az ő életművében érzem leginkább tárgyiasulva az ornamentális gondolkodás egységé

¹⁸⁹ Ua. 370. o.

¹⁹⁰ Ua. 369. o.

¹⁹¹ Ua. 376. o.

alakuló világszemléletének teljességét, ahol az ornamentális struktúra nem dekoráció, hanem személyes hitelv és művészeti törekvés.

Lesznai mintaértékét mutatja, hogy 2018 nyarán a Balatonfüredi Vaszary Galériában, a Petőfi Irodalmi Múzeumban Zoób Kati divattervező-iparművész megidézte Lesznai Anna díszítőművészetének egyedül álló minőségét. A kiállított kreációk tárgyiasították Lesznai irodalmi, képző- és iparművészeti tevékenységét.

A nagyszabású kiállításon feltárult Lesznai orientális képi struktúrája, mely terítőkön, párnákon, ruhákon jelent meg, ezáltal képzőművészete a saját környezetében, az őt körülvevő világban formálódott meg – ez az egyik fontos pontja ornamentális világgképének.

A kiállításon szereplő munkáinak lényeges eleme, hogy kompozícióinak közepén egy fő mustra van elhelyezve, amely meghatározza a munka címét is. A domináns, monocentrikus elem körül gyakran ágak és gallyak jelentek meg. Általában egy tervét több színvariációban valósította meg. A képeinek középső motívuma rendszerint kehely vagy váza, és mintha ebből folynának ki az ágak és különböző növényi struktúrák, ez a forma felidézi Lesznai alapmotívumát a teljes abszolútumot ábrázoló világfát. A képei köré rendszerint keretet épített, amely általában szimmetrikus. Növényi ornamenseken kívül figurák is megjelentek, de olyan figurák, amelyek általában árkádikus képciklusokban fordultak elő, mint például: meztelen táncosok, gyerekek, szerelmespárok.

Lesznai a népművészet felé való fordulását gyerekkorától indítja, így megteremtve „a maga ősmítosát” és a népművészethez köthető szimbolikus eredetét.¹⁹² Ennek az ismeretében Lesznai saját „művészi eredetmondáját” nem lehet megkérdőjelezni.¹⁹³ Ez az attitűd azonban azt is hozta magával, hogy Lesznai elhatárolódjon mint képzőművész, mint tervezőművész az utolsó nagy stíluskorszaktól, a szecessziótól. (Holott számos művészettörténész, mint például Szabadi Judit vagy Bajkay Éva a szecesszió alkotói közé sorolja.¹⁹⁴) A saját írásaiban kerüli ezt a stílust, ha említi, akkor is negatív viszonylatokban, a „rémes” jelzőt használva.¹⁹⁵ De a 19. század utolsó harmadától világszerte kibontakozó életreform-

¹⁹² Török, 2012. 84. o.

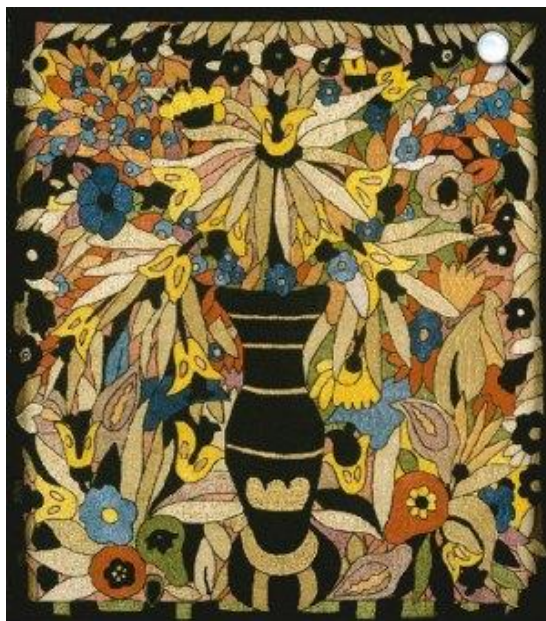
¹⁹³ Uo.

¹⁹⁴ A szerző Szabadi Judit (1979. 13. o.) és Bajkay Éva (1976. 13. o.) írási hivatkozik. Ua. 85. o.

¹⁹⁵ Vö. Ua. 86. o.

mozgalmak, nagy hatást gyakoroltak Lesznaira, amelyekben megjelent a spiritualitás, az „elveszett kozmikus teljeség” keresése, az öngyógyítás, a természethez és a népi kultúrához való visszafordulás.¹⁹⁶ Mindezek okán Lesznai számos műve szerepelt a Múcsarnok *Rejtett történetek | az életreform-mozgalmak és a művészetek* című kiállításán, hol „a 20. század első évtizedeiben virágkorukat élő életreform-mozgalmak eszmei és életviteli...” elemei jelentek meg, kiváltképpen a képző- és iparművészetben.¹⁹⁷

Lesznai Anna életművében jelent meg először a népi kultúra egységes világképe, amelyet össze tudott kapcsolni korának (elsősorban) iparművészeti szituációival. Lesznai Anna saját belső meggyőződését és művészeti gondolkodását hosszan fogalmazta meg, melynek középpontjában az ornamentális gondolkodás állt, amelynek meghatározó forrása volt a magyar ornamentális díszítőművészet tárgy-kultúrája. Ellentmondást nem tűrő formaelképzelései és ornamentális létmeghatározásai érzékszerveinkkel fel nem fogható szellemi tartalmakként jelentek meg.¹⁹⁸



12. kép, Lesznai Anna: *Ady-párna*, 1910 körül

¹⁹⁶ Vö. <http://mucsarnok.hu/kiallitasok/kiallitasok.php?mid=YnvqFLjsiAaZrxnOyTDOIJ>, (2018.12.11.)

¹⁹⁷ Uo.

¹⁹⁸ A szövegrészben felsorolt időszak mellett, Lesznai Annának állandó kiállítása van a Hatvany Lajos Múzeumban, *Morzsái az eltörött világkalácsnak* címmel.

Vajda Lajos

Itthon Lesznai modern törekvései mellett a 20. század első évtizedeiben részben Szentendre környékén fogalmazódott meg az újabb fordulópontja a népi kultúra és a kortárs képzőművészet kapcsolatának. A sorra következő állomás meghatározó művésze Vajda Lajos, aki a párizsi avantgárd tapasztalatai után az eredetit vélte felfedezni a népi kultúrában. Vajda hasonulni igyekezett ahhoz a művészeti programhoz, amelyet a zenében Bartók és Kodály véghezvitt. Sajnos ez az összegző és gyűjtőmunka nem teljesedett ki, de mértékadó viszonyulást adott ahhoz a hozzáálláshoz, amelyet Korniss Dezsővel elkezdett, és akinek a hosszabb életművében ez a képi gondolkodás tovább formálódhatott. Korniss is a folklór tárgyi emlékeiből megmerítkezve hozott létre műveket, de az ő oeuvre-jében a népi díszítőművészet többször is megjelent a második világháború után. Ezért Korniss életművét a fejezet következő részében prezentálom. Vajda 1936. augusztus 11-én feleségéhez írott emblemikus levelében megfogalmazta a Korniss Dezsővel folytatott rövid, de annál meghatározóbb „szentendrei programot”, melynek részei: a tradíciókeresés, a közösségteremtés, a népművészeti motívumok gyűjtése és a bartóki program követése.



13. kép, Vajda Lajos: *Szentendrei házak feszülettel*, 1937, tempera-vászon kollázs, 46 x 62 cm

A Vajdával foglalkozó szövegrészemhez támpontokat elsősorban Mándy Stefánia 1983-ban megjelent monográfiájából merítettem, melyben a fenti „program”-ban is

meghatározott népművészeti tárgykultúra inspiráló erejét hangsúlyozza a művészettörténész. A szakirodalomban mások viszont nem érezték megalapozottnak a „levél-program” motívumgyűjtésének kizárólagosságát, mint például Karátson Gábor¹⁹⁹ vagy Pataki Gábor.²⁰⁰ Az előbbi véleménye szerint a szentendrei rajzoknak „immanens jelenése nem a népművészet, (...) hanem a perspektíva újraértelmezése”.²⁰¹ Karátson szerint Vajda a „kiterjesztett perspektívával” a Szentendre környéki tájat és épületrészleteket egyszerre, egymásba forgatva igyekezett megfogalmazni, és szerinte Vajdánál a térszemlélet volt a fontos, nem a motívum, ezt alapozza meg a festő 1936 szeptemberében írt levele, ahol szavakba öntötte formatörekvéseit.²⁰² De mindezen állítások mellett, azt is megjegyzi Karátson, hogy a Vajdánál megjelenő népi tárgyak a művész számára egy igazán erős „érzelmi bizonysgot” adtak, „... amelyeken újszerű gondolatait demonstrálhatta”.²⁰³ Pataki is ezt a térábrázolási lehetőséget emelte ki Vajda szentendrei képalkotásában. Vajda változatos életútjának részleteit és annak személyes vonulatait feleségéhez írt leveleiből ismerhettem meg.²⁰⁴ Szakmai életútjának megismerését elsősorban a már említett Mándy Stefánia nagymonográfiájából derítettem fel, amely könyv máig a Vajda-kutatások „kiindulópontja”.²⁰⁵ (A felsorolt könyvek mellett felhasználtam Radák Judit: *Vajda Pepita füzetei* (2013) című doktori disszertációját, a Ferenczy Múzeumi Centrumban megrendezett *Világok között – Vajda Lajos élete és művészete* című kiállítás katalógusát (2018), valamint a *Vajda Lajos emlékkönyve* (1972) című tanulmánykötetet.)

¹⁹⁹ Karátson annak ellenére, hogy nem támogatja Vajda életművében a népművészet biztos jelenlétét, ezzel a kijelentésével nem ellene megy a népi kultúrának, sőt szövegében hangsúlyozza, hogy szereti azt. Vö. Karátson, 1976. 161. o.

²⁰⁰ „Ennek ellenére sem lehet vállalkozásukat a szigorúan tudományos alapon nyugvó bartóki népzenei gyűjtéssel analógnak tekinteni. Nem törekedtek (bár az adott körülmények között nem is törekedhettek) tudományos rendszerezésre, másfelől a népművészet általuk használt fogalma többet is, kevesebbet is jelentett a megszokott értelmezésnél. Kevesebbet, hisz a népművészet értelmezésükben nem azonos a néprajznak a népi építészetet, a népi díszítőművészetet tárgyaló meghatározásával.” Vö. Pataki, 2008. 20. o.

²⁰¹ Karátson, 1975. 161. o.

²⁰² „... inkább engedünk az érzésekből (...) és a fő súlyt inkább a konstruktivitásra, a kép térbeli alakítására fektetjük, ezért keressük az olyan témákat, amelyek szemléletünknek megfelelnek; tehát ami zárt, a formailag lezárt kerek egységet. Architektonikus, mértani dolgok emberi figurával vagy anélkül. (...) Most azzal kísérletezem, hogy különböző tárgyak más-más környezetből kiemelve, egy képsíkon összeszerelve hogy hatnak.” Mándy, 1983. 186. o.

²⁰³ Karátson, 1975. 162. o.

²⁰⁴ Vajda Lajos és Vajda Júlia közös levelezése, Mándy Stefánia nagymonográfiájának függelékében szerepel. Vö. Mándy, 1983. 178–197. o.

²⁰⁵ Radák, 2013. 4. o.

Művészi tapasztalás

Vajda gyermekkorát több helyszínen töltötte, de a későbbi művészeti nyelvezetére az volt a legnagyobb hatással, amikor szüleivel és testvérével az első világháború alatt Szerbiába költöztek, itt megtapasztalhatta a szláv népművészet formavilágát és az ortodox építészet, festészet hagyományát. Ez az élmény tovább gyökerezett, mikor a család a szerbek lakta Szentendrén telepedett le. A Pest megyei kisvárosban az ifjú Vajda ismét a görögkeleti kultúrával találta szemben magát, mely újabb konstans forrást adott majdan kialakuló formanyelvéhez.²⁰⁶

Vajdának a Magyar Képzőművészeti Főiskolán közös mesterei voltak Korniss-sal Csók István és Vaszary János személyében. Mindössze két évet járt az intézménybe, mivel másképp gondolkozó, „rebellis” társaival együtt elutasították a főiskoláról, így a fiatal festő az eltanácsolt társaival a baloldali aktivista képzőművészeti mozgalomhoz csatlakozott, melynek vezetője Kassák Lajos volt. Ez az időszak nem tartott sokáig, mivel az ifjúságot nem kötötte le Kassák zárt forradalmi, mozgalmi művészetszemlélete.²⁰⁷

Vajda 1930-ban Párizsba utazott, hogy ott a frissebb és intuitívabb szellemi életben megmerítkezve megismerje az École de Paris világát, amelyről korábban, főiskolai évei alatt mestereitől hallott. Korniss-sal ellentétben, aki csak egy évet töltött Párizsban, ő négy évig élt a francia fővárosban. Ennek a korszaknak a minőségét néhány fotókollázs őrizte meg. Ezekben az években ismerte meg Szabó Lajost, akivel közeli barátságba is került, és később Budapesten is szellemi társa volt a festőnek.²⁰⁸ Párizsban megismerte Marc Chagall, Vaszilij Vasziljevics Kandinszkij, Pablo Picasso és Paul Klee alkotásait. Ezenkívül hatással voltak rá az avantgárd francia és orosz filmrendezők művei, amelyekben különböző képi elemek jelentek meg egyszerre térben és időben, létrehozva ezzel a szimultán megjelenő minőségeket, amelyek együtt másképpen hatottak.

²⁰⁶ Vö. Mándy, 1983. 9. o.

²⁰⁷ Vö. Ua. 10. o.

²⁰⁸ „Szabó Lajossal Vajda már Párizsban összebarátkozott 1933-ban. Vele az első években nem volt szoros a kapcsolatuk, csak néha-néha találkoztak Lajos és Szabó. Volt úgy, hogy jól elbeszélgettek közös problémákról, s volt úgy, hogy nem. Lajos azt szokta mondani, hogy Szabó hasonló problémákon rágódik a maga területén, csakhogy ő spekulatívan gondolkodik, ami tökéletesen idegen.” Ua. 172. o.

Párizsi éveinek gondolkodására leginkább Vaszilij Vasziljevics Kandinszkij, El Liszickij és Kazimir Szeverinovics Malevics művészete hatott, és az új dimenziókat kereső nyugati mozgalmakra koncentrált.²⁰⁹ Továbbá figyelmét megragadták a törzsi művészet ábrázolásai, rendszeres látogatója volt a párizsi Musée d'Ethnographie du Trocadéro és Musée Guimet múzeumoknak.²¹⁰ Vajda véleménye az volt, hogy a művészek gondolkodására inspirálóan hat, ha minél több kultúra eredetét és minőségét megismerik.²¹¹ Vajda idejében és a korábbi évtizedekben számtalan művész látogatta a fent említett múzeumokat forrásgyűjtéssel kapcsolatban, vagy, hogy felfedezzék az európai civilizáción kívüli, eddig ismeretlen, kevésbé publikált népcsoportok kultúráját. A legismertebb látogatója a Musée du Trocadérónak maga Picasso volt, aki a kubizmus stílusának kialakítása során itt tekintette meg a néprajzi gyűjtemény afrikai szobrait, amely számára döntő élmény volt. Vajda szintén osztozott a Párizsban élő művészek számtalan lehetőségében, hogy minél több tapasztalatot gyűjtsön, és megtalálja önálló képzőművészeti megjelenését.

Vajda 1934-ben hazatért a Párizsban szerzett tapasztalataival, majd ettől az évtől egészen 1937-ig Korniss Dezsővel együttműködve fogalmazta meg és igyekezett megvalósítani a „szentendrei programot”, amely a magyar képzőművészet nagyívű programja lehetett volna. A mozgalomnak lehetősége volt összekapcsolni a környező országok művészeti szcénáit, valamint szintetizálni tudta volna a kelet-európai partikuláris minőségeket az egyetemes kultúrával, ez a terv sajnos 1937 körül megváltozott, és Vajda életműve újabb irányokat vett.

²⁰⁹ Radák: 2013. 42–46. o., <http://doktori.btk.elte.hu/art/radakjudit/diss.pdf> , (2018.11.07)

²¹⁰ Ua. 2. o.

²¹¹ Ezt a gondolatot felesége, Vajda Júlia felé így fogalmazta meg: „... Amit a formanyelved kialakításáról írsz, abban teljesen igazad van, kedvesem, az egyáltalán nem baj, ha valaki kezdetben más hatások alatt dolgozik, ez majdnem mindenkinél így van. Én magam is így voltam, és még ma is bizonyos külső hatások kényszere alatt vagyok, de ezt talán már sohasem fogom levetni tudni, és talán nem is fontos. Az egész mindenség kölcsönhatásnak van kitéve, ez alól senki sem vonhatja ki magát, s nincs kivétel. Egyik ember vagy egyik kultúra, civilizáció, művészet megtermékenyíti a másikat, az élet törvénye ez.” Vö. Mándy, 1883. 186. o.

Vajda és Korniss együttműködése

Mándy Stefánia Vajda munkásságának korszakait időrendben hét egységre osztotta: a fotómontázsok; a csendéletek; a vonalrajzok, képmontázsok; az ikonok; a maszkok; az imaginárius tájak és a hetedik nagy korszakként a nagy szénkompozíciói.

Az én érdeklődésem központjában a harmadik korszak vonalrajzokkal és rajzmontázsokkal készült művei állnak, mivel az életműben itt fogalmazódott meg leginkább a partikuláris és a népművészeti formavilág szintézise, a népi tárgy-kultúra formaalkotásában való elmélyülés. Vajda és Korniss művészetében ez a termékeny időszak csak három évig tartott, mivel a két festő ismeretlen okokból kifolyólag megszakította a közös munkát.²¹² Kolozsváry Marianna feltételezése szerint a két festő szellemi együtt működést egy harmadik ifjú alkotó, Bálint Endre fellépése zavarhatta meg.²¹³

A két festő a partikuláris minőségek analízisét a hazai kulturális életben csak a modern kortárs zenében találta meg, amely véleményük szerint megfelelt a kor változó kihívásainak és párhuzamban állt külföldi irányzatokkal. Ezt a zenei „magaskultúrában” Bartók Béla és Kodály Zoltán alkotásmódjában lelték meg, akik szerzeményeikben nem csupán a magyar kulturális minőségekhez kapcsolódtak, hanem kitekintettek a kelet-közép-európaira is. Sőt, Bartók tervezte, hogy kutatja más népcsoportok kulturális értékeit is a Közel-Keleten. Ez az univerzális érték-követés tükröződik vissza Vajda és Korniss „szentendrei programjában”, amelyben egy sajátosan kelet-európai, új művészeti szintézist igyekeztek kialakítani kelet és nyugat között, s ennek a közösségteremtő mozgalomnak a lehetséges kiterjesztését a háború után létrejött utódállamokban képzelték el.²¹⁴

²¹² Vajda és Korniss szellemi közös munkájának a megszakadásra a művész felesége sem tudott választ adni, Vajdáról szóló feljegyzéseiben erről így ír: „Korniss ismeretlen okokból elszakadt Lajostól. Lajos nagyon bús lett emiatt, mert ő volt a festőtársa, akivel megértették egymást.” Vö. Ua. 172. o.

²¹³ „Vajda és Korniss programjáról mit sem tudva, Bálint Szentendrén kereste barátját, ám Vajda nővére, Teri közölte vele, hogy Korniss-sal dolgoznak Szigetmonostoron. Bálint át akart menni hozzájuk a komppal, de a hatalmas vihar miatt ez meghiúsult, így csak másnap talált rájuk. (...) Talán Korniss kimondatlanul is úgy érezhette, hogy ezután romlott el valami. Könnyen elképzelhető, hiszen ebbe az idilli, hittel végzett munkán át szövődött barátságba belépett egy Korniss számára nem kívánatos harmadik.” Vö. Kolozsváry, 2018. 47. o.

²¹⁴ „...ha majd mozgalmunk kiszélesedik, kiterjeszkedik a környező utódállamokra is, mert mi gondolunk arra, hogy be kellene kapcsolni a munkába szlovenszkoíakat, erdélyieket és

Vajda minden népi kultúra iránt érdeklődött, művészeti inspirációját sok forrásból merítette, de mindegyikben megtalálható az eredetiségre és az archaikus minőségre való törekvés. Vajdát vonzotta a „nemes vadember” mítosza, mely eredeti és hiteles. De mint képzőművész nemcsak az afrikai vagy a dél-tengeri népcsoportok tárgykultúrája felé fordult, hanem saját népi kultúrájának tárgyi emlékeit is forrásul vette. Ezt a forrásválasztást feleségéhez írott levelében fogalmazta meg tényszerűen, „... tradíció nélkül nem lehet semmit sem csinálni, s ez a magyar körülmények között csakis a *magyar népművészet* lehet, a többi, ami ezen kívül áll, az legnagyobbbrészt értéktelen szemétlerakat (a szemétben itt-ott néha azért gyöngyöt is lehet találni), mely teljesen hasznavehetetlen, tehát eldobandó (vagy sötét helyen tartandó). Ugyanazt akarjuk körülbelül, amit Bartók és Kodály a zenében már megcsináltak, azt hiszem, hogy a piktúra területén ilyen törekvések még eddig nem voltak, ha sikerül célt érünk, akkor mi leszünk az elsők ezen a területen. Igen, nekünk az úttörők szerepét kell vállalni, és ennek azért érezzük fokozott szükségességét, mert a mai magyar művészetben mindenki visszafelé kacsint, mi is visszanezünk a múltba, de egészen más célzattal, azért, hogy még jobban megerősödjünk, s hogy a múlt értékeit megmentjük (ami még nem pusztult el), és a jövő számára adjuk át.”²¹⁵ Vajda a népművészeti tárgyakat azzal a céllal gyűjtötte, hogy belőlük egy értékes népművészeti múzeumot lehessen megalapítani, valamint Szentendre és környéke építészeti értékeinek a megóvására is felhívta a figyelmet. Ezt a gyűjtőmunkát és értékmentést Korniss-sal együtt végezte. A két alkotó közötti együttműködés példaértékű volt, „mindennap együtt” dolgoztak, témáik és gondolkodásuk parallel haladt, valamint közös munkájukban erős szándék volt az, hogy „bármilyen nyomorúságos” körülmények között is, de megvalósítsák saját szellemi produktumukat.²¹⁶

Munkájuk során igyekeztek rögzíteni azt a tárgyi kultúrát és építészeti örökséget, amelyet még láthattak Szentendrén és a szomszédos szigeten, Monostorapátiban. Mándy Stefánia véleménye szerint Vajda vizuális nyelvére jellemző, hogy erőteljesen beépítette a paraszti kultúra tárgyi emlékeit a modern képi

jugoszlávokat, éspedig nemcsak festőket, hanem építészeket, írókat, zenészeket, akikkel együtt egy kicsi, közép-kelet-európai nemzetközi munkaközösséget lehetne alakítani.”, Ua. 184. o.

²¹⁵ Ua. 181–182. o.

²¹⁶ Vö. Ua. 181. o.

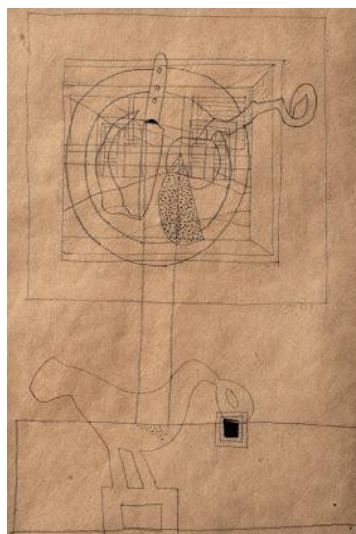
struktúrába.²¹⁷ Vonalrajzaiban érezhető ennek az asszimiláló képi gondolkodásnak a hatása, mint például a sík a síkban gondolkodás, a perspektíva kiszorítása, a háttérlezárás, a monocentrikus komponálás valamint a képi elemek szigorú előtérbe helyezése. Vonalrajzai nagyon tudatos formatanulmányok után jöttek létre, ez a minőség elhagy minden felesleget és csak a lényegét emeli ki, ehhez hasonló vonalkultúrát avantgárd alkotók közül sokan használtak, mint Klee, Modigliani vagy Matisse. Vonalaival Vajda tisztaságra és mindenféle felesleges, zavaró vizualitástól mentes képiségre törekedett, archaizáló rajzai nemcsak a környező népi díszítőművészet kultúráját jelenítik meg, hanem a prehistorikum, az ősfolklór, a törzsi folklór képi ábrázolását,²¹⁸ valamint a gyerekrajzok világát is. Vajda vágyott annak a hiteles képstruktúrának a kialakítására, amely a kultúrák ősi eredetét is prezentálta, s hogy az megjelenjen rajzaiban, a legközvetlenebb élő forráshoz nyúlt, a népművészethez. „Jelszerűen” leegyszerűsített, tisztaság jellemzi rajzait, mely már a korai figurális kompozícióiban is megjelent, mint például a *Parasztudvar* (1935), a *Házak beszéléssel* (1935) és a *Hegyi házak* (1936) című munkáiban.²¹⁹ A néprajzi kutatómunkája után készült képeinek fő motívumai az épített emlékek (utcarészletek, házfalak, zárókövek, kapuk, templomok, tornyok) vagy a mindennapok használati tárgyai. A festőt inspirálta a város organikus szerkezete, a középkori városmagja és az a köré épült 18. századi házsorok összefonódó harmonikus városképe, mely városképet az ortodox szerb templomtornyok vertikális megjelenése tett intenzívvé.

A képein megjelenő motívumok ismétlődnek, egy-egy mustrát szinte körbehordozott a képein, és ez a formajáték mindenhol más-más minőséget kölcsönözött a munkának. Ezek az ismétlődő motívumok: a szomorúfűz, a gyűrűs madár, a bárányfigura, a kapudísz és az ablakrács.

²¹⁷ Vö. Ua. 42–43. o.

²¹⁸ Vö. Katona, 1998. 15. o.

²¹⁹ Vö. Mándy, 1964. 20. o.



14. kép, Vajda Lajos: *Tányéros csendélet madárral*, 1936, tus-papír, 37 x 25 cm

A *Tányéros csendélet madárral* című rajzon egyszerre jelenik meg a belső és a külső környezet, az a makrokozmosz-szemlélet, amely megjelent Korniss Dezső munkáiban is. Az enteriőrelem a kés, a paprika, a hámozott alma, valamint a kenyérszelet, amelyet „Vajda már ismert pontocskái különös árnyaló varázssal” telítenek meg.²²⁰ Vajda ezt a térkitöltő megoldást közvetlenül a magyar díszítőművészetből merítette. A népművészetben példát találhatunk erre a felületkitöltésre ott, ahol az üres képmezőt egyszerűen kör alakú pozitív sablonnal fedte le a parasztember. Ez a fajta kitöltés a gyerekek krumplinyomdájához is hasonlítható, vagy bármelyik archaikus népcsoport „egyszerű” felületdíszítéséhez. A képen megjelenő belső világot egy ablakkeretbe állította, amely a külvilág felé néz, így szimbolikusan a magyar népi kultúra tárgyi emlékei bekapcsolódnak az egyetemes külső világ minőségének a rendszerébe. Ebben a képben megjelennek azok a gondolatok, amelyek Vajdát és Kornisst a '30-as évek közepén foglalkoztatták: a tradicionalizmus, a lokális anyag szimbolikus átértelmezése, az értékmegőrzés, az egyetemes és a lokális művészeti jelenség kohéziója. A *Tányéros csendélet madárral* mintha egyszerre jelentené a statikusságot és a változást. Ez a fajta „külső és belső tér kérdés” más munkáinál is megjelenik, mint a *Betekintés egy enteriőrbe* (1928), a *Templomtorony csendélettel* (1936) vagy a *Rácsos ablak csendélettel* (1936) című képeken. A Vajda képein feltűnő tárgyak „egymásba

²²⁰ Mándy, 1983. 50. o.

transzcendáló motívumok lebegő dinamikájában szívnak fel”, de ez a fajta feloldódás egyszerre a „szimultaneitás” képi ábrázolásban jelenik meg.²²¹ Vajda vonalrajzainak a jellemzője: a kompozíció „tömör egyszerűsége”, a tiszta körvonal, „a formák vizuális feszültsége”, „a sűrített szószavúságban megjelenő világnézet” és a szimultánizmus.²²² Munkáin hangsúlyos az előtér kitöltése, jóformán minden ott zajlik, ellenben a háttérrel elhanyagolja. Képein a színhasználat redukált, de nem monokróm.

²²¹ Ua. 45. o.

²²² Mándy, 1964. 21–22. o.

Vajda öröksége

Vajda személyisége romantikus volt. Visszaálmodta azt az időt, amikor az ember még szekéren utazott, „...egyszerű hajlékban egyszerű életmódot folytatott”.²²³ Ezzel a hagyományértelmezéssel is idealista, romantikus tulajdonságát mutatja, aki ellenállt a kor változásainak és a technikai világ minden vívmányát elutasította.

Vajda korai halála az életművet nem akadályozta abban, hogy az inspirációt nyújtson a második világháború utáni művészeti nemzedéknek. Vajda művészete megerősítette a háború utáni progresszív törekvések felé igyekvő társaságokat, mint az Európai Iskolát és a Galéria a 4 világtájhoz-t. Ezeknek a közösségeknek az alkotói elődjüknek tekintették Vajdát, de nemcsak őt, hanem „...a magyar művészet nehezen besorolható magányos művészeit: Csontváryt, Nagy Baloghot, Gulácsyt”.²²⁴ Vajda talán azért is kiemelkedő közülük, mert ő mintegy posztumusz tagja volt a két háború utáni képzőművészeti közösségeknek, mivel ezeknek a csoportulásoknak számos művésze elsődleges inspirációt kapott tőle. Vajda '30-as években készült a népművészetet analizáló, konstruktív szürrealista képépítése párhuzamra talált a háború utáni képzőművészeti irányokkal. Mindez azért volt lehetséges, mert Vajda képzőművészeti törekvéseivel, „szemléleti és magatartásbeli” tulajdonságaival példaként szolgált Ámos Imrének, Anna Margitnak, Szántó Piroskának és Bálint Endrének.²²⁵ Vajda képzőművészeti öröksége aktív erővel hat a mai képzőművészeti gondolkodásra is, ennek emblemikus jele az 1972-ban alapított Vajda Lajos Stúdió, ahol a tagok követik Vajda szürrealista festészeti törekvéseit is.

²²³ Mándy, 1983. 173. o.

²²⁴ György-Pataki, 1990. 64–65. o.

²²⁵ Ua. 65. o.

A népművészet mint kulturális minta a magyar képzőművészetben 1945 után

A magyar népi kultúra a képzőművészetben című fejezet második részében azokat a II. világháború utáni magyar alkotókat vettem számításba, akiknek a művészetében megjelent a népi kultúra. Ebben a szakaszban szintén négy alkotót választottam ki, Korniss Dezsőt, Veszelszky Bélát, Schéner Mihályt és Samu Gézát. (A négy művészt nem lehet szigorúan belevonni csak a háborút követő magyar képzőművészeti korszakba, mivel tevékenységük tágabb időintervallumban is meghatározható, de ha tagolnom kell az alkotók sorát, akkor együtt szerepeltetem őket ebben a második egységben.) A felsorolt művészek mindegyikéről elmondható, hogy a népi formákat tanulmányozva koruk és személyes érintettségük okán új naprakész struktúrákat hoztak létre. De a népi és az aktuális szintéziséhez mindenki más-más törekvés után jutott el. Korniss Dezső konstruktív-dekoratív átértelmezésekkel építette fel népi formakincs alapú festményeinek rendszerét,²²⁶ ezzel szemben Veszelszkyt nem – elsősorban – a népművészeti tárgykultúra díszítőművészete vonzotta, hanem inkább a benne megjelenő forma és jelentés egységének teljessége.²²⁷

Schéner Mihály és Samu Géza más módon jutott el táblaképeinek és tárgyainak népi-aktuális szintéziséhez: előbbi játékos konfabuláló expresszionizmussal és pop-artos tárgyalkotással valósította meg, utóbbi pedig paraszti kézműves technikákkal tradicionális népi tárgyakat alakított át, megváltoztatva a jelentésrétegeit az eredeti tárgyaknak.

²²⁶ Vö. Hegyi. 1982. 148–149. o.

²²⁷ Vö. Kunszt, 1997. 14–16. o.

Korniss Dezső

Egyetemes és nemzeti

Az 1945 utáni magyar festészetben a népi formakincs analízise és a fülepi egyetemes és nemzeti művészet korrelációja elsőként Korniss Dezsőnél jelent meg,²²⁸ aki Vajda Lajossal már a háború előtt megfogalmazta a „szentendrei programot”.²²⁹ Vajdával ellentétben Korniss művészetében a második világháború után, sőt még a '70-es években is megjelent a népművészet inspiráló hatása.

Korniss és Vajda együttműködő munkájában rendszerint az elsőséget Vajdának adják, az ő „levélprogramját” idézik elsősorban.²³⁰ De Vajda prioritása nem egyértelmű, mivel Korniss már a párizsi évei alatt megfogalmazta, hogy a népművészeti formáknak abszolút érvényességük van.²³¹

Korniss életműve több területet érintett, művészetére nem volt jellemző a homogenitás. Képei az itthoni közegben mindig modernnek és progresszívnek számítottak. Számomra, akinek fontos a hagyományos népi kultúra motívumainak és díszítményeinek újraértelmezése és szintézise, rendkívül inspiráló és megerősítő Korniss pályája. Az oeuvre-jét megismerve egyértelművé vált az az út, ahogy a festő eljutott az úgynevezett „három folklór” témájú periódusaihoz. A népművészet Korniss számára egy fontos, megbízható, egyenletes, állandó minőséget biztosított, amelyhez visszafordulhatott. Korniss a legmagasabb művészeti követelményeket találhatta meg a népművészetben, olyan formai és tartalmi megoldásokat, amelyeket egy tudatos képzőművészeti alkotófolyamat is nehezen tud megfogalmazni.²³²

Korniss életművének megismeréséhez feldolgoztam Korniss *Illuminációk* (1978) című füzetét, elolvastam Hegyi Lóránd (1982) és Körner Éva (1971) monográfiáit, a

²²⁸ Fülep Lajos (1923): *A magyar művészet* című könyvének bevezetőjében értekezik az egyetemes és nemzeti fogalmak korrelatív együttállásáról. Ebben a korrelációban a kortárs képzőművészeti megjelenést úgy értelmezte „amely ugyanakkor univerzális, amikor nemzeti”, tehát azt lehet mondani, hogy Fülep számára a legegységesebb művészet egyúttal a legnemzetibb is. Vö. Fülep, 1971. 27–28. o.

²²⁹ Hegyi, 1982. 31. o.

²³⁰ Uo.

²³¹ Vö. Ua. 23. o.

²³² Vö. Popper, 1983. 107–109. o.

Magyar Nemzeti Galériában megrendezett *Csak tiszta forrásból, Hagyomány és absztrakció Korniss Dezső művészetében című* kiállítás katalógusát (2018), valamint Vas István *Nehéz szerelem* (1983) című kötetéből felkutattam azokat a fejezeteket, amelyekben említést tesz az író a festőről.

Egyetemes és lokális formanyelv kialakulása

A művész életpályája hamar a képzőművészet felé terelődött, korai fejlődésére hatással volt hollandiai útja, ahol hatott rá a régi mesterek festészeti világa, de emellett felfedezhette magának a holland modern neoklasszicizmusát is. Személyesen találkozott Huszár Vilmosmal, akinek a műtermében fogalmat alkothatott a nyugat-európai avantgárd törekvésekről. Ezt az élményt követően munkáiban már megjelent a „látvány geometrikus rendszerbe” szervezése, a puritán egyszerűség, a konstrukciót hangsúlyozó dinamikus szemlélet és a szigorú szerkezeti igény.²³³

1925-ben felvétel nyert a Képzőművészeti Főiskolára, ahol Csók István és Vaszary János voltak a mesterei, akik a legjobban eltértek a főiskola akkori konzervatív hagyományaitól, és megismertették tanítványaikkal a legaktuálisabb francia festészeti irányzatokat, valamint támogatták hallgatóikat egyéni művészeti törekvéseikben. Korniss ebben a szellemi közegben találkozott először Vajda Lajossal, de festőtársai voltak ebben az időszakban még Hegedűs Béla, Trauner Sándor, Kepes György és Veszelszky Béla. A húszas években fő műveiben megjelent Pablo Picasso képeinek klasszikus hatása, mármint az, hogy az archaikus és eredeti minőséget összekapcsolja a modernitással.²³⁴ Hegyi Loránd monográfiájában is hangsúlyozza Picasso jelentőségét, miszerint a francia mester inspirálta már a '30-as években Kornisst a festészeti tradíció „etnikai-nemzeti” egységére.²³⁵ Ez a tapasztalás mintegy megelőlegezte, megerősítette vagy sejteni engedte azt a gondolatot, amelyet majd Vajdával közösen Szentendrén hozott létre a '30-as évek közepén. Ez idő tájt készült munkáit így jellemezte Vas István önéletrajzi írásában: „... sikerült létrehoznia valamit, ami kortársa volt az akkori európai festészetnek,

²³³ Hegyi, 1982. 9. o.

²³⁴ Érdekes az, hogy ebben az időben Vajdát is inspirálta Picasso művészete, de Kornisstól eltérően, ő a francia festő klasszicizálódását elítélte. Vö. Ua. 11. o.

²³⁵ Vö. Ua. 44. o.

tartott is némi rokonságot Rouault-val is, Modiglianival is, de mindenképpen jelentett valamit; szín- és formavilága egyéni volt és fitogtatás nélkül magyar, sőt erdélyi, mert Korniss onnan származott.”²³⁶

Korniss együtt képezte magát társaival, Kepes Györggyel, Trauner Sándorral és Schubert Ernővel, munkáikra jellemző volt „a kubizmus, a konstruktivizmus és a pretaszitikus absztrakció és a progresszív technikák használata”²³⁷. Egy sajátos avantgárd képépítő módszert, az úgy nevezett „konstruktív szürrealizmust” használták²³⁸, amely a szürrealista kollázsból és a nemzetközi konstruktivizmusból táplálkozott.²³⁹ Korniss társaival intenzíven asszimilálta a nyugati, francia, német törekvéseket és a keleti, orosz modernizmust, valamint már ekkor felmerült bennük a „keleti és nyugati művészet egyesítésének a gondolata”, amelyet majd később 1935 után Vajda és Korniss közös célként tűzött ki „szentendrei programjukban”.

Ezeket a törekvéseket az akkori kultúrpolitika elutasította. Megszüntették a modernitást támogató professzoroknak a státuszát, valamint a fiatalok ellen vizsgálatot indítottak, akik a botrány miatt elhagyták az iskolát.²⁴⁰ Korniss Kassák *Munka*-köréhez csatlakozott a főiskolai elutasítását követően, de lassan elfordult ettől az iránytól, mivel az új nemzedék sokkal összetettebben és személyesebben akart reagálni a környezetükre, mint a Kassák által importált, kollektív, baloldali, mozgalmi művészet világképében ez megvalósult.²⁴¹

Korniss a '30-as évektől kezdett a népművészet iránt érdeklődni, mely mozzanatra nagy hatással volt Bartók Béla és Kodály Zoltán zenei működése. Korniss is arra a modern szintézisre törekedett, amelyben a népiesség és modernitás egyszerre jelenik meg, s mindezt az addigi tapasztalatai után szerzett szürrealista asszociációs módszerrel és a konstruktív képépítéssel igyekezett megfogalmazni. Kornisst új gondolatai a *Munka*-körtől elszigetelték, „pontosabban mindenfajta

²³⁶ Vas, 1972. 565–566. o.

²³⁷ Hegyi, 1976. 102. o.

²³⁸ Hegyi, 1982. 15. o.

²³⁹ Később Korniss és Vajda szentendrei működésük alatt továbbfejlesztették ezt a munkamódszert, tehát sok avantgárd, progresszív képépítési rendszert használtak fel, figyelmen kívül hagyva, hogy korábban ezeket a megoldásokat a főiskolai csoportmunkájukban és a Kassákhoz köthető *Munka* című folyóirat körében kialakult képzőművészei tevékenységükben is alkalmazták.

²⁴⁰ A hivatalos botrány a közvélemény figyelmét a fiatalok tevékenysége felé fordította, sőt az egészen a képviselőházi interpellációig is eljutott. Ezek a körülmények segítették őket abban, hogy a KUT (Képzőművészek Új Társasága) csoport felvegye őket tagjai közé. Vö. Ua. 16–17. o.

²⁴¹ Vö. Ua. 18. o.

szervezett mozgalmi tevékenységtől”.²⁴²

A '30-as évek elején egy évet tölt Párizsban, ahol egyrészt fejlődni akart, és kíváncsi volt a francia főváros kulturális életére, valamint személyesen is tapasztalni akarta az École de Paris szellemét, de anyagi gondjai és szakmai elutasíttatása is erre a helyváltásra kényszerítette. Korniss a francia fővárosban a század nagy avantgárd mozgalmaival találkozott, de az aktuális, André Breton köré csoportosuló szürrealizmussal kevésbé érintkezett.²⁴³ Korniss életművében a francia minta mindig megmaradt, a francia művészeti nyelvet érezte magához közel. Munkáira mindvégig jellemző volt a Matisse-hoz és Picassóhoz is köthető „mediterrán anyagi-érzéki öröm” valamint a kép kompozíciós elemeinek az eleganciája.²⁴⁴ A francia mediterrán árkádikus festészet hagyománya mellett Korniss Párizsban megtapasztalhatta a „sajátos kulturális és történelmi »környezet«” megbecsülését.²⁴⁵

Mindezt megerősítette az a rendkívüli esemény, hogy „1931 nyarán egy Szajna-parti könyvárusnál...” rábukkant honfitársának, Fülep Lajosnak a *Magyar művészet* (1923) című könyvére²⁴⁶, amely mű a modern és a hazai művészet kohéziójáról, valamint az egyetemes és nemzeti „korrelatív” viszonyáról, továbbá a partikuláris minőségekről értekezett.²⁴⁷ A Párizsban tapasztalt francia festészeti hagyomány, Bartók és Kodály zenei munkája, valamint Fülep írása arra irányította rá a figyelmét, hogy a modern és korszerű minőségek megteremtéséhez fel lehet használni etnokulturális formai értékeket, és így megvalósíthatja „... az egyetemes és a nemzeti művészet” egységét.²⁴⁸ Kornissnál lassan olyan „művészi világkép” kezdett megjelenni, amelynek „...központi magja az egyetemes és nemzeti új szintézist megteremtő...” formanyelv és képépítés, amely a modern művészet értékeit használja, de egyben szintetizálja a tradíciót.²⁴⁹

Korniss rövid egy éves párizsi tartózkodása után megtörve érkezett vissza Magyarországra.²⁵⁰ A Párizsban megfogalmazott etnografikus hagyomány

²⁴² Vö. Uo.

²⁴³ Ua. 23. o.

²⁴⁴ Uo.

²⁴⁵ Uo.

²⁴⁶ Uo.

²⁴⁷ Uo.

²⁴⁸ Uo.

²⁴⁹ Ua. 25. o.

²⁵⁰ Ez a megtörtség és megkeseredettség a vajdai életműben is párhuzamos. Vajda esetében a családja a szemére vetette a párizsi éveinek a sikertelenségét. Vö. Mándy, 1983. 171. o.

értelmezése ellentétben állt az itthon induló népies mozgalommal.²⁵¹ A népi mozgalomtól Vajda is eltért, „...a helyi népi tradíció emlékeinek képzőművészeti” metamorfózisa jelent meg képeiken, nem a paraszti társadalom szociológiai és társadalmi problémái.²⁵² Korniss eszmevilágát a felsoroltak mellett Babits Mihály szellemi megnyilatkozásai is inspirálták, aki a művészetet egy sajátos nemzeti hagyományokból épülő minőségként képzelte el, amely része az európai kultúrának.²⁵³ Babits Mihály meghatározásában a nemzeti kultúra része az európai kultúrának, azaz a nemzeti minőségek egy egységes és közös egyetemes kultúrához tartoznak.²⁵⁴ Ebben a kultúrában az etnikai minőségek nem ellentétesek, továbbá az európai és az egyetemes kultúra elválaszthatatlan a nemzeti kvalitásoktól. Korniss ezeket a babitsi gondolatokat is szintetizálva hozta létre a '30-as évek közepén, azt a művészeti koncepciót, amelyben a modern magyar művészetet a közös európaiság által képzelte el, egyben hangsúlyozva a saját etnikumának hagyományos tárgykultúráját és képzőművészetét. Így jutott el ahhoz az elhatározáshoz, hogy megalkossa a képzőművészet területén is a népi kultúra tárgyi emlékeinek a metamorfózisát, és annak forrásként való felhasználását. Korniss olyan európai művészetet igyekezett létrehozni Vajdával, amely a magyar mellett más országok művészeivel karba öltve létre tudott volna hozni egy új közép-kelet-európai művészetet. Közös törekvésük az volt, hogy a nemzeti művészetet és az európai művészetet egymásba átfedjék.²⁵⁵

Vizuális nyelv

Korniss Dezső életművében, ha nagyon egyszerűen szakaszoljuk alkotásainak kulturális motívumválasztását, akkor három korszakot találhatunk, amelyben meghatározó a magyar népi díszítőművészet és a partikuláris ábrázolás. Az első ilyen időszak 1932-től 1937-ig tartott, a másik ehhez fogható időszak 8 évvel később jelent

²⁵¹ Vö. Hegyi, 1982. 22. o.

²⁵² [Hegyi Lóránd ezt a szövegrészt Németh Lajostól kölcsönözte. (Németh Lajos: *Magyar művészettörténet. Két világháború között*, Corvina, 1968, 44.o.)] Ua. 28. o.

²⁵³ Vö. Ua. 26. o.

²⁵⁴ „Viszont a nemzeti irodalmak is táplálják a világirodalmat. Egy-egy sejtjük újra és újra bekapcsolódhat a nagy vérkeringésbe. A legkisebb, legistenhátamögötibb nép is szülhet olykor egy-egy »világirodalmi nagyságot«. S aztán a »világirodalom« a nemzeti irodalmak közege át nyilatkozik.” Vö. Babits, 1991. 6–8. o.

²⁵⁵ Vö. Hegyi, 1982. 28. o.

meg az életműben, 1945 és 1950 között, majd a harmadik korszak, mely 1968-tól körülbelül 1978-ig tarthatott. Ez a három időszak majdnem egységes műsorozatot mutat be, ahol nemcsak a népi mustrák világának felületi kiképzése, valamint forma- és színvilága az elsődleges, hanem megfogalmazódik a hagyomány és az újítás összeépítésnek intellektuális programja is, amelynek ideálja a népi formakincs elemeinek a felhasználása egy rafinált konstruktív-dekoratív képépítéssel.²⁵⁶

Mindhárom korszakában jellemző munkáira a hagyományos folklór teljes átélése, és azok belső minőségeinek megjelenítése. A három periódus részben egységes, de sajátosságok megjelennek mindegyikben, mint például az első korszakot jobban jellemzi a belső és külső környezet összessége, amelyet Hegyi Loránd könyvében erőteljesen ismételve mikrokozmosz és makrokozmosz összefüggésének nevez.²⁵⁷ A második népművészeti időszakot nem a szentendrei belső és külső épített környezet jellemzi, hanem inkább a játékos és bizarr lényekkel beépített terek. Az utolsónak mondható népművészeti korszakában intenzívebben jelennek meg a népi tárgyalkotó díszítőművészet mintái és tárgyai.

Korniss témaválasztása nemcsak egy formakutatás eredménye volt, hanem a lokális kultúráját saját vizuális nyelvként használta. Németh Lajos 1978-ban azt írta a festőről egy tanulmányában: „...vizuális nyelven Korniss beszél magyarul legszebben”²⁵⁸ Olyan mustrákat választott, amelyekbe új tartalmakat tudott beletenni, és így összekapcsolta a népművészetet a kortárs jelenléttel. Talált népi ornamenseivel jelenértékű és rendkívül asszociatív képi világot alkotott meg.²⁵⁹ Kiválasztott, majd újraserkesztett formái erősen koncentráltak és monumentálisak, de formái nem önmagukban állnak, hanem meg is animálja azokat, mint például *Pásztorok* (1968) című művén, ahol az antropomorfizált szűrnotívumok a látóhatár felé mozdulnak. A népi kultúra hagyományaira épülő munkáinak képi megformálására – akár a harmincas, akár a hetvenes évek végén készült munkáira gondolunk – mindvégig a konstruktív geometrikus struktúra volt a jellemző. De ez a fajta geometrikus festészet sokkal több színtudatosságot és összetettebb mesterségbeli minőséget jelenített meg, mint a '60-as évek nemzetközi hard edge festészete.

²⁵⁶ Vö. Uo.

²⁵⁷ Vö. Ua. 31–39. o.

²⁵⁸ Németh, 1978. 6. o.

²⁵⁹ Vö. Hegyi, 1982. 32. o.

Az első korszaka, 1933–1937

Korniss Dezső 1933-ban készítette *Parasztasszony* című olaj-vászon képét, amely festményen már látható az itthoni népművészet minősége.²⁶⁰ Az ez idő tájt készült kompozícióihoz felhasznált motívumokat valószínűleg a Dunántúlról gyűjtötte.²⁶¹ Később, 1935 nyarától Korniss már Szentendrén dolgozott, és az első korszak műveinek az inspirálói a Pest megyei kisváros környezete és Szigetmonostor.²⁶² Ezekben a munkákban a lokális tárgykultúra analitikus feldolgozása mellett megjelent a szürrealizmus asszociációs módszere, a nemzetközi konstruktív-geometrikus gondolkodás és a francia mediterrán-humanista, dekoratív vizuális fogalmazás.

Motívumainak értelmezése nagyon ambivalens, egy képen belüli geometrikus konstrukcióiban egyszerre láthatjuk a „tárgyi és figurális motívumok” összejátszását.²⁶³ Szembetűnőek már az első úgymond népművészi tárgykultúrát követő korszakában a metamorfózisok, mint például a *Szentendrei motívum II.* (1935) képén, ahol a ház mintha visszatekintene ránk a kép jobb oldali szerkezetének architektonikus tetejéről. Ez a háromszögletű, játékos és fürkésző „szemes” oromzat nemcsak a *Szentendrei motívum*-sorozat képein tűnik fel, hanem a pár évvel korábbi *Madaras fiú* (1933) című pasztellen, sőt még az összegző későbbi *Tücsöklakodalom* című festményen is a '40-es évek végén.

Az első korszak meghatározó alkotásai a *Szentendrei motívumok I–IV.* (1935) című sorozat; Korniss olyan, folklórból esztétikailag átértelmezett festészetet hozott létre, amely Hegyi Loránd szerint egy „... teljes értékű lét” mikrokozmoszt alkotott.²⁶⁴ Ez a tartalmi mikrokozmoszjelleg ez idő tájt minden képére jellemző volt, de nemcsak tartalmilag, hanem formailag is megjelent ez a minőség a választott tárgyak, épületek enteriőr és exteriőr ábrázolásában.

Gyakorlatban a sorozat pasztellvázlatait 1935 nyarán készítette el Korniss, majd ez év telén festette meg a végleges olaj-vászon változatokat.

A Szentendrei motívumok sorozata egységes, de egyenként is izgalmas variációit

²⁶⁰ Ua. 31. o.

²⁶¹ Vö. Uo.

²⁶² Korniss pasztellvázlatokat készített a *Szentendrei motívum*-sorozatához, amelyet 1935 végén pesterzsébeti lakásán nagy méretben, változtatásokkal, olajban megfestett. Vö. Ua. 32. o.

²⁶³ Ua. 32. o.

²⁶⁴ Ua. 35. o.

láthatjuk Korniss képépítő gondolkodásának. A sorozat első darabjára a vertikális komponáltság a jellemző, a képet meghatározó épületarchitektúra felfelé nyúlik, de nem fenyegetően, ezt sugallja a kép jobb oldalán megjelenő antropomorf szempár. A festmény külső épített környezete átfogja és keretezi a kép közepén feltűnő belső tér tárgyait. Ezen, mint a korszak és a sorozat többi képén is, az enteriőr és az exteriőr egyszerre jelenik meg. A sorozat második darabján ez a mikro- és makrokozmosz a kompozíción belül szétválik, a kép jobb oldalán a belső tér tárgyait látjuk, míg az ellentétes oldalon a külső tér megformálását fedezhetjük fel, de mindennek ellenére a két pólus között nincs ellentét, mivel az enteriőr és az exteriőr egyenlő hangsúlyban jelenik meg a képsíkon. Ezzel szemben a sorozat következő darabján a belső tér jelenik meg, a külső térrel való egységét a tárgyak háttérét adó sötét tónusú téglatest adja és ennek a síkidomnak a tetején megbújó háztetőformájú lény. A képen feltűnő sötét síkidom egyszerre lehet asztal vagy egy épület homogén oldala, tehát rafináltabban itt is megjelenik az egységes világkép kettősége. A széria utolsó darabján visszatér az első kép formai megoldása, de pontosabb geometrikus-kubista kivitelezésben.



15. kép, Korniss Dezső: *Szentendrei motívum II.*, 1935, olaj-vászon, 120 x 140 cm
 16. kép, Korniss Dezső: *Szentendrei motívum IV.*, (*Befejeztelen csendélet*), 1935, olaj-vászon, 90 x 45 cm

Korniss *Szentendrei motívum*-sorozatára az „intellektuálisan felépített” formateremtés mellett jellemző még a szürreális játékosság és a meghökkentő képi világ, amelyben egyszerre jelenik meg a kortárs képzőművészeti szituációk formai

lehetősége és a lokális tradicionális értékmegőrzés.²⁶⁵

Korniss első népművészeti korszaka 1937 körül lezárult, ez összekapcsolható a Vajdával való közös munkakapcsolat megszakadásával és azzal a momentummal, hogy abbahagyta a tradicionális „humanista” gondolkodás képi megfogalmazását, mivel a közeledő kataklizma kitörése elfojtotta ezt a gondolati világot.²⁶⁶ Valószínűleg az évtized végére Korniss érezhette, hogy a mikrokozmosz teljes értékének ábrázolása kivitelezhetetlen már a II. világháborút megelőző években.

A második korszak, 1945–50

A népi kultúra díszítőművészetének inspiráló hatása, a nemzeti és egyetemes egység képi megfogalmazása a háború után is megjelent Korniss életművében, és továbbra is „...megtartotta a közép-kelet-európai kulturális kontextusból származó tárgyi-kép anyagot.”²⁶⁷ De a korábbi korszak külső és belső világának egységes ábrázolását eltűnt, helyette feltűnt képein a formák konfabuláló, egyre erősödő antropomorfizáló tulajdonsága.



17. kép, Korniss Dezső: *Kántálók*, 1946, olaj-vászon, 60 x 85 cm

18. kép, Korniss Dezső: *Kővágóörsi emlék (Kompozíció vonattal)*, 1945, olaj-vászon, 20,5 x 33 cm, magántulajdon

A *Kántálók* a második népművészetet szintetizáló korszak egyik fő műve. A kép háttérének egyenlő arányban osztott két síkja előtt három, úgymond mértani struktúrájú éneklő figura mozog. A *Kántálók* című képen látható geometrikus

²⁶⁵ Vö. Ua. 35. o.

²⁶⁶ Vö. Ua. 39. o.

²⁶⁷ Ua. 45. o.

rendszer már a korábbi, *Kővágóörsi emlék* (1945) című munkájának lámpa-motívumában is megjelent Kornissnak, valószínűleg onnan formálhatta tovább a festő az átlós formaelosztást. A képen feltűnő három konstruktív geometrikus fejforma színes síkjai más-más irányban és térmélységben mozognak az osztott háttér előtti képtérben, amely térnek a színek intenzív mozgásától mélysége és plasztikussága lett. A kép kompozíciójának érdekessége, hogy a jobb oldalán lévő figura hosszú, erőteljes piros nyele megbontja látszólag a képtér dinamikus kiszámítottságát, de csak ránézésre, mivel a bal oldali hátsó, szintén piros képsík mennyisége képes kompenzálni a nyél piros színének nyereségét. Ez a formai trükk szintén játékos mozgást ad a geometrikus antropomorf figurák helyváltoztatásának.

A kép archaikus formái már önmagukban erőteljesek, de a cím a kép értelmeséhez már egyértelmű utalást ad – olyan művel állunk szemben, amely a népi kultúra világából értelmezi magát, pontosabban a népzene deklaráló, zárt szerkezetű énekmondása jelenik meg a Korniss fejének geometrikus, feszes, szabályos formáiban, a három figura antropomorf fejformájának utolsó előtti sávjai imitálják a száj mozgását.

A képet többször volt szerencsém látni a pécsi Modern Magyar Gyűjteményben. Korniss a különböző telített színsíkokat ecsettel festhette ki, valószínűleg nem használt maszkolást, ezért érezhető a kéz koncentrált aprólékos munkája és annak nagyon finom felületi vibrálásai, amelyek nélkül a különböző színhatárok intenzív színélménye nem is tudhatott volna megvalósulni, mindezek a tények erőteljesen igazolják Korniss rendkívüli szintudatosságát.

A második korszaknak az összegző főműve a *Tücsöklakodalom* (1948). Ebben a festményben több korábbi kép megismétlődik, mint a *Kántálók* (1946), a *Mezei Vénusz* (1947), a *Bölcső variációk* (1947) és *Az Angyal* (1947).²⁶⁸ A *Tücsöklakodalom* című képnek és a fentebb említett festményeknek egyaránt jellemzője a „finom ízlés”, az elegancia, a mesteri felépítés és az egységes képi minőség.²⁶⁹ A kép kompozíciós világának nem sajátossága a véletlenszerűség, de ezzel szemben jellemzi az „ambivalens formaérzékelés”, az „asszociációk kimeríthetetlensége” és a „megtervezett kiszámíthatatlanság”.²⁷⁰ A vízszintesen

²⁶⁸ Vö. Ua. 66. o.

²⁶⁹ Uo.

²⁷⁰ Uo.

tagolt *Tücsöklakodalom* című festmény dinamikáját a három fő figura antropomorf „tánca” adja, és ezt a dinamikus elmozdulást követik és tovább hangsúlyozzák a kisebb piros képsíkok. A kép minden eleme izgalmas belső játékokkal kialakított képstruktúrát mutat. A horizontálisan elválasztott képmező határán hat kisebb antropomorf lény jelenik meg. Továbbá a képen bodobácsok naiv, megtévesztő formái is megjelennek, mintha egy gyerekek rácsodálkozó figyelme rajzolta volna fel őket az elnyújtott felület horizontjára. De ezek a bogarak egyben fenyegetnek is, páncélt viselnek, tüntetően védekeznek valami ellen, ez mind erőszakra utal. A diszsonancia ott van a függőleges tengelyeken megjelenő figurák játékos táncában is, mintha rúgnának vagy taposnának. (A középső figura mintha mérgesen összetaposná az alatta ügyetlenkedő közönséges verőköltő poloskákat). A kép mértani közepétől jobbra egy lúd alakja is megjelenik, ami szintén diszsonáns egy derűs mezei bogár lakodalomforgatagában. A festmény csak a címével utal a Bartók Béla által gyűjtött *Tücsöklakodalom* című népdalra. Korniss nem ábrázolta epikus módon a versecskében megidézett forgatagot, a címválasztással – ugyanúgy, mint a későbbi *Allegro barbaro* (1975) című munkánál – a magyar zeneszerző előtti tiszteletét fejezhette ki a festő.²⁷¹



19. kép, Korniss Dezső: *Tücsöklakodalom*, 1948, olaj-vászon, 122 x 300 cm

Ennek a korszaknak a többi művén, mint az *Együgyűeken* (1945) vagy a *Kővágóörsi emléken* (1948) és a *Reménytelen harcon* (1948) is megtalálhatóak Korniss mozgó, táncoló lényei, akik bárgyúságuk és csúfságuk ellenére is megkísérlik „a létezést az

²⁷¹ „A *Tücsöklakodalom* nagy összefoglaló, művészi teljesítménye azonban teljesen szuverén, önálló világot tár elénk.” Vö. 67. o.

emberi szférában”.²⁷² A felsorolt képek hangulati egysége harmonikus, még kedvesnek is mondható, de ez a kornissi harmónia kétséges „és bizonytalan, sőt olykor disszonáns”.²⁷³ Mindezt megerősíti az a tény, hogy Korniss második népi egységét nem csak a „bartóki program” vagy Fülep Lajos etnikai művészetszemlélete és a magyar népi formakincs inspirálta, hanem egy háborúban átélt ütközet élménye is.²⁷⁴

A harmadik korszak, 1968–1978

Az ötvenes évek közepétől a népi kultúra vizualitása eltűnt az életműből, de egy újabb alkotói korszakában ismét megjelent a folklór, sőt talán még intenzívebb és konkrétabb mustrahasználattal. Ez az újabb figyelemre méltó időszak 1968 és 1978 között volt.²⁷⁵ A második és harmadik folklóridőszak között kalligrafizmus és tasizmus jellemezte Korniss festészetét. A kalligrafikus festészetet is népművészeti ihletettségűnek tekintette Korniss, ezt így fogalmazta meg: „1949 óta festek kalligráfiát, ezt is a magyar folklórból, az írásos motívumokból vezettem le.”²⁷⁶ Az absztrakt gesztusfestészet után, 1968-ban egy huszárvágással más irányt vett képi ábrázolása, és úgymond a 13 évvel korábbi, a népi kultúrára jellemző vizualitás jelent meg az életművében, mely változásnak az első képe a *Szűrmotívum*-sorozat (1968) első darabja. Ez a mű teljes értékű, semmi bizonytalanság nincs benne, nem egy új út lehetőségének első, kezdeti megnyilatkozása, hanem egy erős korszak meghatározó műve, amely nagy erővel indította el további művek sorát.²⁷⁷ (Korniss életművében a tematikák, a képi gondolkodások váltják egymást, nem törekedett arra, hogy monoton, egyívű életművet hagyjon maga után.) Ezen az olajképen érezhető talán a legkorábban és a legegyszerűbben, hogy a kép vizuális motívuma nyíltan a népművészetből lett átemelve. A kép címe közvetlenül megragadja a motívum forrását, a mustra absztrakt megoldása nagyon közel van az eredeti formához.

²⁷² Uo.

²⁷³ Vö. Uo.

²⁷⁴ Ua. 77. o.

²⁷⁵ Korniss korszakainak kronológiai felsorolásához alapul vettem Hegyi Loránd nagymonográfiájának korszakolását. Vö. Hegyi. 1982.

²⁷⁶ Vö. Korniss, 1978. 10. o.

²⁷⁷ Vö. Hegyi, 1982. 145. o.



20. kép, Korniss Dezső: *Szűrmotívum I.*, (*Egy fejmotívum variációja*), 1968, olaj-vászon, 40 x 30 cm

21. kép, Korniss Dezső: *Szűrmotívum II.*, 1972–73, olaj-vászon, 40 x 30 cm

Formailag majdnem tengelyesen szimmetrikusak a képen a hullámvonalak, amelyek mintha körbevennének egy pávaszemet, vagy előre hajtott fejet, vagy talán egy lefelé fordított szívet. A *Szirommotívum*-sorozatban a folklór motívumvilága elevebben jelenik meg Korniss képein, mint más kortársának folklór ihlette művein, de az általa kiválasztott mustráknak új jelentést adott, és beillesztette szubjektív, összetett motívumait az itthoni díszítőművészet hagyományába. A sorozat első darabjának az alcíme: *Egy fejmotívum variációja*. Én nem fejet, inkább egy pásztorfigurát vélek felfedezni a szűrmotívumban. Ez a pásztorfigura-szűrmustra minthogyha fenyegetően felénk haladna, vagy csak vészjóslóan előre hajolna, akár gyanakvóan előre tekintene, és megfegyelmelné a nézőt. Ez a riogató forma tükrözi a szűrmotívumok eredeti jelentését, amely védelmet adott a pásztoembernek. Ezek a mustrák rendszerint a pásztor cifraszúrének hátoldalán, annak gallérján jelentek meg, mintha a pásztoembereknek hátul is lett volna vigyázó és ijesztően körbefürkésző szemük. A szűrmotívum említésével meghatározódik a cifraszúr, amely a legrégebb és a legmagyarabb ruhadarab az itthoni paraszti kultúránkban,²⁷⁸ mivel a magyar

²⁷⁸ „A szűr elterjedési területe tehát nagyjából azonos a magyar lakta területtel. Ezért bátran a legmagyarabb ruhadarabnak tarthatjuk.”

Vö. Györffy, 1930. 8. o., http://mek.oszk.hu/13100/13169/pdf/13169_1.pdf, (2018.11.11.);

„A szűr még a közelmúltban is egyik legkedveltebb ruhadarabja volt a magyar népnek, ennek díszesen kihímzett fajtáját, a cifraszúrt pedig a legszebb és legmagyarabb ruhadarabnak mondhatjuk. Legmagyarabbnak azért, mert az ország határain nem terjed túl, sőt nemzetiségeink is csak a magyar nyelvhatár mentén vették át. Az előállító mesterek, a szürszabók országszerte jó magyar emberek

nyelvterületeken kívül nem fordult elő más Kárpát-medencei népcsoportjánál.²⁷⁹ A szűr nagyon erőteljes szakrális minőséget hordoz. Ezt mi sem bizonyítja jobban, mint ha a szűrt kiterítenénk, akkor egy három és kereszthajós négyzetes záródású bazilikát kapnánk, a négyzetes záródást a szűr gallérja adja. Ezt a formai eredetiséget tovább bizonyítja, hogy a Debrecen környéki református hitű pásztorok szűrének nem volt gallérja, mintegy tükrözve vallásuk gyakorlatát, hogy nem használtak oltárt.²⁸⁰ Pap Gábor művészettörténész szerint a szűrnek egyszerre funkcionális és rituális minősége volt a magyar paraszti kultúrában, ez a két funkció egyidejűleg jelent meg benne.²⁸¹ *Szűrmotívum*-sorozatával Korniss nagyon erős felmutató jelleget adott munkáinak úgy, hogy a legeredetibb, legünnepebb és talán a legszakrálisabb mustrákat emelte munkái forrásául.²⁸²

Korniss további képeiben is megjelentek a szűrmotívumok, mint például a *Pásztorok* (1968) című képének jobb alsó sarkában, ahol az átlósan felfelé irányuló népi díszítőminta „nemcsak” a képstruktúra része, mint ahogy ezt a képi megoldást látjuk Nádler István azonos időben, 1968-ban készült *Szirommotívum* című művén, hanem ezen a képen is antropomorfizált „... ősi figurákat, ősi alakokat...” látunk.²⁸³ Ha összevetjük a két minta megjelenését, akkor Nádler estében egy sikeres formakutatás eredményét láthatjuk, míg Korniss érintettsége a folklór díszítőművészettel egy hosszabb befogadói munka eredményét mutatja.

Szűrmotívum-sorozatának mindegyikére jellemző, hogy homogén háterek előtt helyezte el Korniss statikus, zárt formáit, így a jel intenzíven függetlenedik a majdnem mindig egynemű hátsó színsíktól. A szériákon megjelenő motívumok feszesen állnak a kép síkjának alján, ezzel is még jobban hangsúlyozódik a mustra monumentalitása. A népművészetben gyakori az egyedül álló motívum megjelenése,

voltak, akik a népből sarjadtak ki, nem jártak külföldi vándorúton soha, Ízlésükre, művészetükre idegen nem hatott. Azt a gyönyörű ornamentikát, mely a múlt század második felében elhatalmasodott a szűrön, magyar kéz, magyar Ízlés teremtette.”

Vö. Györffy, 1930. 46. o., http://mek.oszk.hu/13100/13169/pdf/13169_1.pdf, (2018.11.11.)

²⁷⁹ „Vannak ősi, honfoglalás kori díszítményei a magyar szűrnek, de ezek nem hímzések, hanem rátét díszítések. (...) A szücsmesterség díszítő módjai között is a rátét kétségtelenül régebbi, mint a hímzés.” Vö. Györffy, 1930. 31. o., http://mek.oszk.hu/13100/13169/pdf/13169_1.pdf, (2018.11.11.);

„... a magyar szücsmunka az egész országban megőrzött egy közös forma- és díszítmény-kincset.”

Vö. Kresz, 1979. 62. o.

²⁸⁰ Vö. Pap, 1993. 85. o.

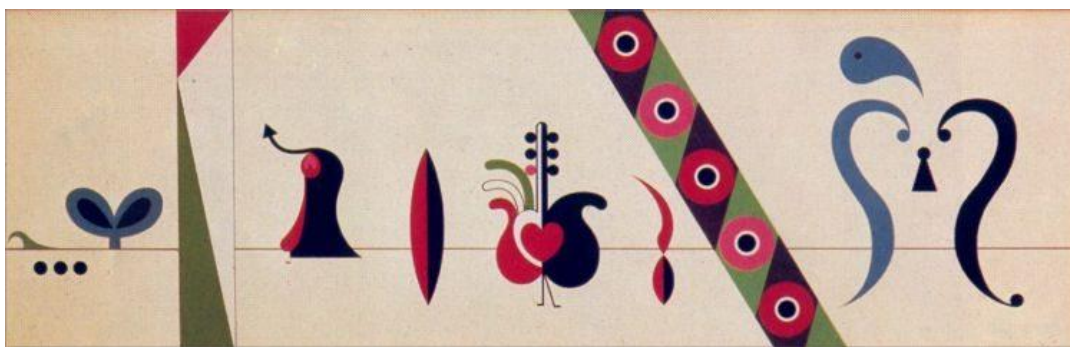
²⁸¹ Vö. Ua. 81. o.

²⁸² Vö. Ua. 81–82. o.

²⁸³ Hegyi, 1982. 148. o.

de azt rendszerint körbeveszi ornamentális díszítősor, ezt a megoldást Korniss mindig elhagyta, helyette „csak” az önmagában álló jelre koncentrált.

Korniss monocentrikus motívumábrázolása mellett ebben a korszakban készültek olyan művek is, amelyekben a motívumok megelevenedtek, történetet mesélnek, és nem jellemezi őket a statikus zártság, sőt inkább mozgásba lendültek. Ezek a képek a *Pásztorok I.* (1968), a *Szex* (1968) és a *Rablók I–III.* (1977).



22. kép, Korniss Dezső: *Allegro barbaro*, 1975, olaj-vászon, 70 x 230 cm

A fent említett mozgalmas, „szürreális-epikus” képtípusnak a legemblematikusabb műve az *Allegro barbaro* (1975).²⁸⁴ Ez a kép hasonlóan összegző mű, mint a *Tücsöklakodalom* című tábla. A festményen a magyar ornamentelek játékos felvonulását jeleníti meg, valamint mind a két képet egy vékony vízszintes tengellyel meghatározott horizontális képforma jellemzi. A képen felhasznált motívumok olyan korábbi művek mustráit idézik meg, mint például a *Zászló-triptichon* (1972) című munkájának piros és zöld átlós sávjait vagy a még ennél a formánál is konkrétabb *Szürmotívum II.* című kép lándzsás farkú alakját. Korniss ezen a képen is intenzíven használja a népművészet tárgyi emlékeinek motívumtradícióinak jelentéskörét.²⁸⁵ A mű összességét úgy ragadhatja meg a néző, ha kíváncsian kifürkészi az ábrázolt mustrák összetett, frivol, játékos asszociációs megjelenését.²⁸⁶

²⁸⁴ Uo.

²⁸⁵ Vö. Ua. 147–148. o.

²⁸⁶ A képet értelmezve balról jobbra haladva találunk egy horizonton áttekintő nagy szemű fürge lényt, ezt követi a piros, fehér, zöld színsáv. A képen nemcsak ez a színsáv jelenik meg, hanem van egy második is, amelyik átlósan a kép közepétől balra helyezkedik el. A két sáv termélységet is ad a képnek, és ellentétben állnak a horizontra felfűzött motívumok játékos térbeli sorával. Tovább folytatva a minták ismertetését a szürminta után, erotikus utalás is megjelenik mag vagy vulva formájában. Mindezt követi egy tulipánmotívum, melyből magok szökkennének ki. A sort folytatva ezek a magok mintha megtermékenyítenék a bal oldali átlós sáv körformáit, majd végezetül

A mű sokasszociációs játékot követel meg a mű nézőjétől. A festmény címe Bartók azonos című darabjára utal, amelyet 1911-ben komponált a zeneszerző. A mű címét Bartók utólag adta, reflektálva a kortárs kritikára, hogy művei túl nyersnek és barbárnak hatnak. A darab 20. századi avantgárd ritmuszene, de olyan, amelyben a népdal minőségei forrásként jelennek meg. Az allegro barbaro tempójelzésnek is tekinthető, melynek az üteme az erőteljes, pergő, játékos előadásmódot követeli meg, ezért a mű mindenkor előadójának megfelelően gyorsan kell játszania.²⁸⁷ Az Allegro barbarónak, a nemzetközi műzene kiemelkedő darabjának, több átdolgozása létezik, s egyértelműen prezentálja a magyar népzene és annak fúzióját az európai művészetben.

Kornissnak mindhárom a folklór díszítőművészetével foglalkozó korszakáról elmondható, hogy az általa használt konstruktív képépítés erős és szerencsés párhuzamot talált az itthoni népművészet szintén konstruktív arculatával, nem hiába tért hozzá vissza a festő három alkalommal is. A Korniss által használt népi kultúrából származó motívumok pontos, érthető, asszociálható üzeneteket küldenek, és eleve önmagukban hordozzák saját lokális-történeti-kulturális minőségeiket, de mivel egyben nagyon egységesek, univerzálisak az általa használt népművészeti jelek vagy az azokból megalkotott „jelteremtések és jelfelmutatások, ezért egységes archetipikus formákként is értelmezhetőek a képin megjelenő konstruktív-szürrealis formák”. Korniss élővé tudta tenni a „tradicionális-konvencionális” kultúrrétegeket úgy, hogy a folklórt analizálva kortársformákba ötvözte azokat.²⁸⁸

Később, 1976 körül, a hetedik dekád felé haladó mesternek a művészete „radikalizálódott”, a korábbi folklórforrással felhagyva inkább a rendkívül konstruktivista festészet felé fordult, és festményei felidéztek Kazimir Szeverinovic Malevics szuprematizmusát.²⁸⁹

Korniss életműve mindazok számára messzemenően inspiráló, akik a hagyományos népművészet tárgyalkotó formakincseit igyekeznek felhasználni képalkotásukban. Korniss művészetének minősége és az itthoni festészetben elfoglalt helye egyértelmű és magasan kanonizált. A festő kortársai között voltak olyanok,

megjelenik egy szírommotívumokból és kulcslyukból álló antropomorf figura.

²⁸⁷ Az allegro barbaro jelentése a tempómegfelelés szerint gyors és barbár, de ha tehetném, én a scherzando kifejezéssel is jellemezném, ami egyszerű, játékos előadásmódot kér.

²⁸⁸ Vö. Ua. 148. o.

²⁸⁹ Vö. Ua. 156. o.

akik nem ragaszkodtak annyira a magyar díszítőművészet konkrét mustráihoz, hanem jobban érdekelte őket a népi kultúra egysége, annak formai és jelentésbeli tartalmának együttes minősége, ezek közé az alkotók közé tartozott Veszelszky Béla is, akit vonzott a népi kultúra univerzalitása, valamint lenyűgözte a kereszt „... egyszerű tiszta...” formája.²⁹⁰

²⁹⁰ Körner, 1997. 65. o.

Veszelszky Béla

„Időszerűtlen”

Veszelszkyt „időszerűtlennek” és korát megelőzőnek ítélték pályája során.²⁹¹ Művészetében az aktuális (t)rendek felett átívelő minőségre törekedett, sokáig csak szűk kortársai ismerték munkásságát.²⁹² Az élet végtelenségében hitt, nem foglalkozott a „szűkös idődimenziók” türelmetlenségével, sem a szakma és a nyilvánosság elismerésével, mivel úgy vélte, „szellemi teljesítményért a siker vagy a sikertelenség nem minősíti”.²⁹³ Veszelszky annak ellenére, hogy nagyon tudatos festő volt, gondolatiságát, törekvéseit nem fogalmazta meg írásban, ezért a vele foglalkozók több irányból igyekeznek megvilágítani a művész életművét.²⁹⁴ Páran, mint Kunszt György, a Schmitt Jenő Henrik-féle gnosztikus gondolkodás inspirációját hangsúlyozzák,²⁹⁵ más, például András Gábor, inkább Cézanne természetből kiinduló konstruktív színérzékenysége és Piet Mondrian nagy, lemondó aszkézise nyomán igyekszik definiálni a festő munkásságát.

Veszelszky tevékenységében számomra viszont az az érdekes, hogy a népművészet ornamentális díszítőművészete milyen impulzusok és irányultságok során jelent meg, melynek konkrét formai megnyilvánulása a keresztzemes ornamens, az andráskereszt lett.

Veszelszky megismerésében támpontokat kaptam a Műcsarnok 1997-ben rendezett kiállításához szerkesztett szöveggyűjteményéből, valamint András Gábor Veszelszkyről szóló monográfiájából és a '79-es *Művészet*-almanachból, amelyben Körner Éva a művésszel folytatott beszélgetését közölték. Továbbá felhasználtam témavezetőm két Veszelszkyről szóló tudományos publikációját, az egyik a művész és barátja, Szabó Lajos művei között meglévő formai azonosság lehetőségét

²⁹¹ Vö. András, 1994, fűlszöveg

²⁹² Vö. Uo.

²⁹³ Vö. Uo.

²⁹⁴ Beke, 1997. 7. o.

²⁹⁵ Kunszt György *Veszelszky Béla és a gnózis* című rövid írásában, egyértelműen megfogalmazta, hogy a festő képépítési struktúráját „a gnózis értékelésmélete és esztétikája” határozta meg. Véleménye szerint a Schmidt-féle sajátos létdimenziótan (12 dimenziókör) jelenik meg a képein, ennek a tannak a megközelítésére és értelmezésére rendszerint a „pont, az egyenes és a sík geometria dimenzióinak a példázatát” használták fel. Vö. Kunszt, 1997. 12. o.

igyekszik felderíteni, és a Veszelszky festészetében megjelenő halmazelméletet kutatja, a másik írás Veszelszky kakasmotívumairól értekezik.

A művész életművét többször Csontváryéhoz hasonlították,²⁹⁶ mivel mind a ketten az „anyagot, a matériát nem szilárdként, hanem rezgések egységeként fogták fel”,²⁹⁷ továbbá, hogy a „látható tárgyakat egy magasabb világ reális megjelenésének tekintették”.²⁹⁸ Veszelszky kereste az „ideális magassági pontokat, amelyek földi kivitelezésére” ő vállalkozhatott.²⁹⁹

„...halmozó robbanó formák”

Filozofikus gondolatainak igyekezett tárgyilagos formát adni, ennek egyik eszközét a népi díszítőművészetben is meglátta, melyben a forma és a tartalom végtelen univerzális egységének ösztönös megjelenése minden sallang nélkül megfogalmazódik.³⁰⁰ Veszelszkyre alapvetően egy sajátos pointillista festőrendszer volt jellemző, ahol „a materiális anyagban szimbolikus-etikai normák jelentek meg”.³⁰¹ De az ő divizionizmusának nincs semmi köze a seurat-i személytelen és tudományos képépítéshez. Veszelszky egyáltalán nem volt fogékony a szimultán kontrasztok által létrehozott optikai törvényszerűségekre, festésze Andrási Gábor véleménye szerint inkább kapcsolódott a cézanne-i munkafolyamathoz, amelyre a természet utáni koncentrált képalkotás és a türelmes, újraalkotó konstruktív ábrázolás volt a jellemző.³⁰² Maga Veszelszky kategorikusan elutasította a divizionizmus nagy mesterével való összekapcsolást, ehelyett Van Goghot nevezte meg inspirálójául, akinek izzó, kavarázó ecsetkezelése jobban megfelelt a festő elveinek.³⁰³ De a van goghi festészet „érzéki életelevenségéből” hiányzott neki a „nyugvópont”, valamilyen rend.³⁰⁴ Ő ezt a lehetőséget a matematikában látta, „... mert a matematika csak az egyik nézőpontból hideg, nem eleven, másrészt át tudja tekinteni a témák végtelenségét, de ez egyedül nem elég, mert közönyös az egyéni hangulatokkal, a

²⁹⁶ Vö. Körner, 1997. 17. o

²⁹⁷ Uo.

²⁹⁸ Uo.

²⁹⁹ Uo.

³⁰⁰ Vö. Popper, 1983. 107-109. o.

³⁰¹ Körner, 1997. 17. o

³⁰² Vö. Andrási, 1994. 17. o.

³⁰³ Vö. Körner, 1997. 65. o.

³⁰⁴ Ua. 65–66. o.

személyes látványokkal szemben.”³⁰⁵ Tehát Veszelszky a „teljes élet” ábrázolásához mintául használta fel a Van Goghtól merített életelevenséget mutató „...halmozó robbanó formák” képi rendszerét és a matematikából kölcsönzött függőleges és vízszintes vonalakkal kialakított absztrakt matematikai jelek (kivonás, összeadás, szorzás) tudományos egzaktitását, amelyek törvényszerűséget és a racionalitás lehetőségét sugallták a művészeknek.³⁰⁶ Veszelszkynek igénye volt arra, hogy összekeverje a misztikát a tudománnyal, ebben az akkumulálásban vélte látni az élet egységét. Mindezt a Körner Évával folytatott interjújában így határozta meg: „Mondhatom azt is, hogy összekeverem a misztikumot a tudománnyal. (...) Át akarom látni az életet, ehhez kell a transzcendencia és kell a rendezés is.”³⁰⁷

Keresztszemes minta

Veszelszky táblaképeihez képest a kockás papírra vetett képterkein konkrétan jelennek meg az absztrakt matematikai jelekhez is hasonlítható andráskeresztszemes minták, amelyekből a népi díszítőművészet által instruált ornamentikák gazdag sorát alakította ki. A népi díszítés keresztszemes mintáiban is ott van a négyzetes koordinátarendszerben a matematikai gondolkodás és egyben hangsúlyosan ott van a kereszt szó „literális asszociációjában” a vallás és a misztika.³⁰⁸

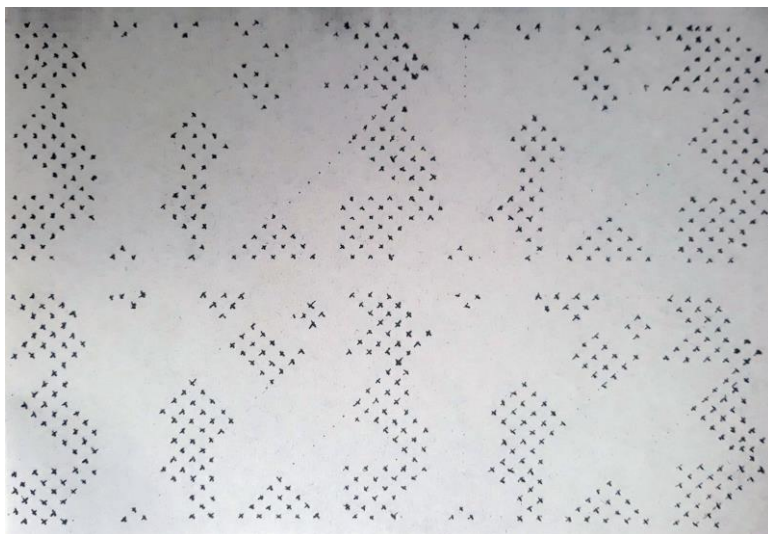
Veszelszky Béla körülbelül kétszázharminc keresztszemes mintával készült tervet készített. Ezeknek a rajzoknak a fő témái a tarajos, csillagfarkú kakasok, a madarak, a galambok, a tulipánok, a leányportrék és a lépő emberfigurák ornamentális sormintája.

³⁰⁵ Vö. Ua. 66. o.

³⁰⁶ Uo.

³⁰⁷ Uo.

³⁰⁸ Kunszt, 1997. 16. o.



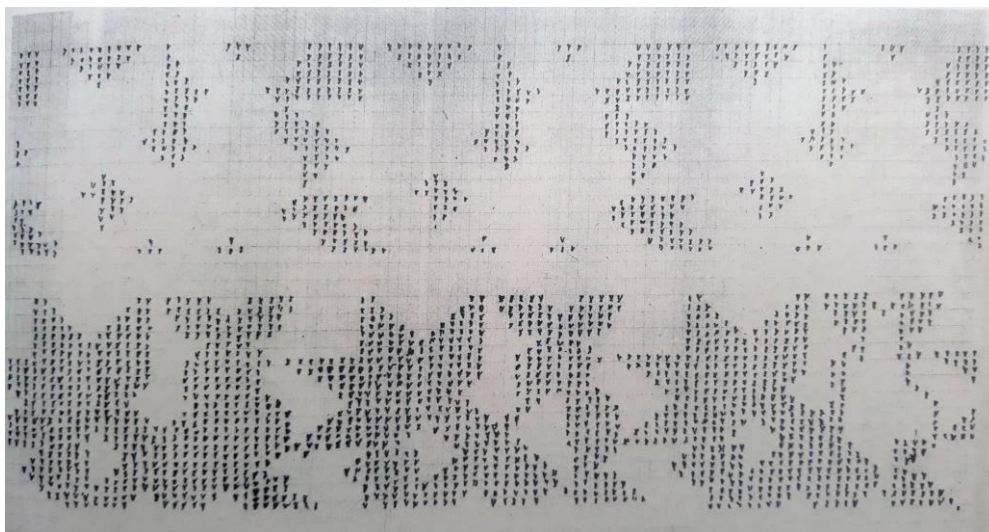
23. kép, Veszelszky Béla: *Keresztmotívum-kakas*, 1950-es évek, tus-papír, 29 x 41 cm, rajz hltsz.: 392, A Műcsarnok által szerkesztett Veszelszky Béla-kiadványból fotózva, 26. o.

Témavezetőm, Hegyi Csaba részletesen foglalkozik a kakasmotívummal az életművön belül. Ebből a mintából összeállított körbefutó sorminta díszítette jellemzően a halotti lepedőket a Felvidéken, amely mint egy abroncs jelképesen körbekeretezte a halottat, vagyis elválasztotta az élőktől. A kakas egyszerre jelöli a halált és az életet.³⁰⁹ Hegyi Csaba mindezt így fogalmazza meg: „A kakas a feltámadás reményét viteteti a halottal. Amit körbevesz, az az ég útja vagy a kárhozaté. A kakas az ég útjára szólít (örök világosság)”.³¹⁰ Veszelszky kakasai követik a hagyományos népi ábrázolás geometrikus és annak áttört, lyuggatott felépítését. *Veszelszky kakasai* című írásában Hegyi hangsúlyozza, hogy Veszelszky a tévesen fordított perspektívának nevezett térábrázolási rendszerben ábrázolta kakasos sormintáit, azaz „... a megfigyelőre néz mintegy a világ, benne és nem rajta kívül szimbolizálja a végtelent (Isten országa, ég, menny), és nem kihelyezi rajta kívülre, megszüntetve így a végtelen képi, téri szimbolizálásának lehetőségét.”³¹¹

³⁰⁹ Hegyi, 2016. 1. o., Hegyi Csaba: *Veszelszky kakasai* című 2016-os előadásának szövegéből, amelyet a szerző adott át nekem.

³¹⁰ Ua. 2. o.

³¹¹ Uo.



24. kép, Veszelszky Béla: *Keresztmotívum-kakas*, 1950-es évek, tus-papír, 29 x 41 cm, rajz hltsz.: 429, A Műcsarnok által szerkesztett Veszelszky Béla kiadványból fotózva, 17. o.

Veszelszky keresztszemes terülmintáinak a jellemzői a pozitív és a negatív formák használata, de többször a negatív, világos forma adja meg a motívum lényegét, hasonlóan, mint azokon a színpontos képein, amelyeket az 1960-as évek elején festett. Ezeken a képein a fehér vászon minősége egyre intenzívebben jelent meg, tehát a világos negatívban jelentek meg a képek ornamentális motívumai, melyek a kétdimenziós szimmetriatörvény lehetőségei közül az eltolással fedésbe hozhatóak egymással. Veszelszky ezen munkáinak forrását egyértelműen a népművészetből merítette. A 17. és 18. század környékén a keresztszemes motívumokkal díszített textíliákat jellemzően a Felvidéken készítették, és vándorárusok árulták a Kárpát-medence területén.³¹² Veszelszky a keresztszemes sorminták rendszerében olyan erőt vélt felfedezni, amelynek szerkezetessége „az absztrakciónak érzéki formában való” megjelenését mutatja.³¹³

Andrási Gábor véleménye szerint a művész a keresztszemes motívumban megnyilvánuló erő létezését Piet Mondrian elméleti írásai nyomán találhatta meg.³¹⁴ Veszelszky derékszögű keresztszemes formája abban tér el a holland művész vízszintes és függőleges struktúrájától, hogy míg Mondriannál a „nagy lemondás” hozta létre a formai redukciót, addig Veszelszky a „teljes életet” akarta

³¹² Vö. N. Fülöp, 1997. 30. o.

³¹³ Vö. Körner, 1997. 27. o.

³¹⁴ Vö. Andrási, 1994. 17. o.

megragadni.³¹⁵ Nem „az univerzum jelét és szimbólumát” akarta meghatározni Veszelszky, „hanem magát az univerzális Egészet, az eleven teljességet, ahol Törvény és változás egymásban ismer önmagára.”³¹⁶ Veszelszky feltételezhetően átvette Mondriantól azt az értelmezést, miszerint a derékszögű keresztminta „... egyesíti a szellemi-vertikális, valamint az érzéki-horizontális dimenziókat, a maszkulin és feminin jelleget...”.³¹⁷ Andrási Gábor rövid monográfiában (1997) azt fogalmazza meg, hogy Veszelszky számára a keresztaszemes rendszer nem szakrális jelkép, úgymond festészete mentes a „közvetlen szimbolikus-irodalmi utalásoktól”, számára a keresztaszemes minta „egyszerű tiszta forma”.³¹⁸

Andrasi Gábor gondolataitól eltérően Körner Éva és Kunszt György nem tesz akkora hangsúlyt a mondriani vagy a cezanne-i hatásra Veszelszky Béla életművében. Véleményük szerint a művész inkább követte Schmitt Jenő Henrik gnosztikus gondolkodását, ahol a népművészeti formakincs és annak végtelen abszolútuma példaértékű lehetett, erre utal, hogy Schmidt a művészetet, valamint az „esztétikát és a religiózus lét-tartományt egyetlen, összefüggő »életkörként«” fogalmazta meg.³¹⁹ Kunszt György rövid tanulmányában leírt véleménye (1997) szerint ennek a minőségnek lehetett egyik legtömörebb és legmasszívabb formája a népművészet tárgyalkotó művészete, mely területből Veszelszky a kereszt struktúrát emelte ki, Körner pedig úgy fogalmaz, hogy Veszelszky összefüggést talált a „nagy világgondolat” és a népművészet között.³²⁰

A fent említett két gondolkodóval párhuzamosan Hegyi Csaba is a népművészet érvényességét hangsúlyozza Veszelszky életművében. Veszelszkynek a négyzethálós papírlapokra felvitt keresztaszemes hímzsmintái úgy jelennek meg, mint egy népi textília folytonos díszítései, amelyek kontinuitást mutatnak, valamint amelyek hasonlítanak egy képzelte „megszakíthatatlan struktúrára”.³²¹ A szöttek fent megfogalmazott minőségét Veszelszky munkáiban „a könyveléshez használt francia kockás” papírlap adja, és ennek a hordozónak a szakadatlan nézethálós struktúrája

³¹⁵ Ua. 18. o.

³¹⁶ Uo.

³¹⁷ Ua. 19. o.

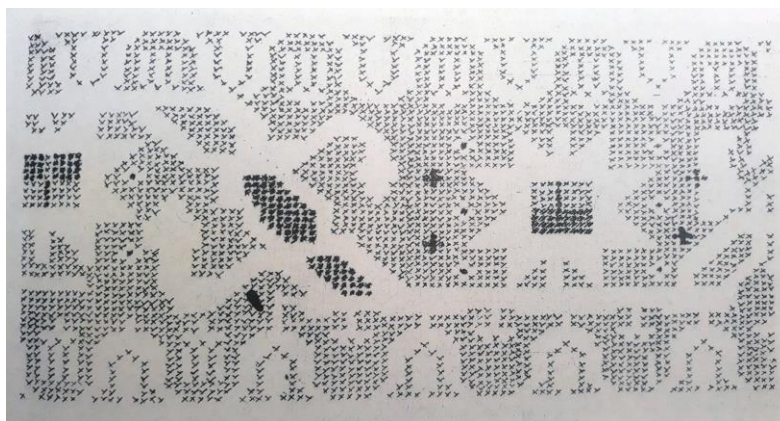
³¹⁸ Ua. 17. o.

³¹⁹ Kunszt, 1997. 13. o.

³²⁰ „Valószínűleg egyedül ő talált összefüggést a nagy világgondolatok és a népművészet által továbbélte ősi formák között.” Vö. Körner, 1997. 22. o.

³²¹ Hegyi, 2011. 2. o.

nem csak a minták megjelenítését szolgálja, hanem kitölti és meghatározza az egész felületet, függetlenül attól, van-e keresztzemes mustra a lapon vagy sem. Hegyi mindezt így fogalmazza meg: „a szöttes alap imaginárius” minősége hasonlatos „a kockás papírok síkmátrix”-ával.³²² A keresztzemes hímzésben megjelenő szorzás és összeadás jegyek, Hegyi véleménye szerint „... a lehető legkonkrétabb absztrakció jelenlétét...” sugallják.³²³



25. kép, Veszelszky Béla: *Keresztmotívum*, 1950-es évek, tus-papír, 29 x 41 cm, rajz hltsz.: 418, A Műcsarnok által szerkesztett Veszelszky Béla-kiadványból fotózva, 23. o.

Összegezve: Veszelszky művészetében a teljes élet megvalósításán ügyködött, vagyis a végtelen minőséget akarta véges formában megjeleníteni, mintegy a teljes abszolútum minőségének a küszöbére jutni.³²⁴ Gondolatainak körét meghatározóan a Schmidt-féle gnosztikus tanokból merítette, innen ismerte meg Mondrian képi struktúráját is. Veszelszky a teljességet a misztikumban és a tudományban látta, ennek a két eltérő entitásnak az együttállását igyekezett végleges formában ábrázolni. A misztikum ott van a folklór díszítőművészetében tapasztalható keresztzemes terülő mintákban, a tudomány pedig tetten érhető a keresztzemes négyzetes kvantitatív elrendezésében. Valamint Veszelszkyt lebilincselhette a népi életben tapasztalható forma és jelentés ősi együttállása, amelyben megláthatta az általa vágyott célt, a teljes élet ábrázolását.

³²² Ua. 3. o.

³²³ Uo.

³²⁴ Veszelszky Béla alkotói hitvallásának fundamentumát a „schmidti-kepesi művészetelmélet” adja. „Ezt Kepes igen plasztikusan írja le már többször említett monográfiájában: »A művészet nem egyéb, mint a végtelen formák véges formákon való kifejezése. A művészet ily módon a véges formák megfelelő rendezése által a rokon magasabb ritmust kelti fel az emberben.«” Vö. András, 1997. 14. o.

A '60-as és '70-es évek derekán számtalan művész foglalkozott a népi formakincs sikeres beemelésével, ezzel a lehetőséggel a művészek biztos és letisztult formákhoz juthattak. A hetvenes évek közepén, végén több kiállítás jelezte ennek a folklórból merítkező képzőművészetnek az intenzív jelenlétét, mint például a debreceni (1978), majd a budapesti (1979) *Népművészet-kortárművészet I–II.* című reprezentatív kiállítások. A *Művészet* 1979-es összegző almanachja is erőteljesen képviselte a folklór inspiráló hatását, olyan cikkeket közölt a kalendárium, mint az *Utak a népművészetből, Népművészet – kortárs művészet*, illetve olyan művészeket mutatott be az évkönyv, akik a népi formakincset használták fel munkáikban, mint például: Nagy Sándort, Keserü Ilonát, Szerváciusz Jenőt, Vajda Lajost és Schéner Mihályt. Utóbbi a '70-es évek elején mutatkozott be folklórmunkáival, felváltva korábbi, a '60-as években készített expresszionista képeit.³²⁵ Schéner és Veszelszky művészeti gondolkodásmódja erőteljesen különbözik, de a két alkotó között szoros kapocs a népművészet formai és tartalmi analízise. Az eltérés az, hogy Schéner harsányabban, a pop-art és az újfestészet szituációival értelmezte újra az itthoni lokális-kulturális és történelmi minőségeket (ennek ellenére Veszelszky rejtettebb, sajátos alkotásmódja aktuálisabbnak tűnik).

³²⁵ Vö. Menyhárt, 1981. 29–30. o.

Schéner Mihály

„...organikus, játékos, figurális stilizálás”

A népművészet minőségeit kétféleképpen is szokták meghatározni. Egyrészt számos helyen a népi kultúra univerzalitását emlegetik, azt, hogy a folklór tárgyi emlékeinek szimbolikája mindenhol értelmezhető, hatásuk és megértésük annyira egyetemes, hogy a kultúrák egymással tudnak kommunikálni. Ellenben vannak tudósok, néprajzosok, akik azt állítják, hogy minden kultúrának saját, csakis magára jellemző tárgykultúrája, saját szimbolikája van, amely csak az adott műveltségre jellemző és más kultúrában már idegennek tűnhet.

Schéner népi ihletésű munkáiban mind a két megközelítés megjelenik, a helyi-lokális és az egyetemes.³²⁶ Schéner a gyerekkorában látott népi díszítőművészet motívumkincseit és tárgyi kultúráját az egyetemesség jelképeivel egyeztette. Schéner tárgyaiban és képeiben megmutatta a paraszti ábrázolás naiv, archaikus világát és annak ösztönös és egyetemes együttálló minőségét, és mind e mellett reagálni tudott kelet-európai alkotóként a centrumok művészeti szituációira, mint a pop- és a minimal art-ra, valamint az újfestészetre.

Schéner „expresszív-szürrealista” munkáira jellemző az „...organikus, játékos, figurális stilizálás”³²⁷, úgy vélte, hogy ez a fajta képi sajátosság eltűnőben van, mivel ezt elnyomják azok a strukturális gondolatok, amelyek inkább a geometrizált, a síkszerű és főleg „a háromszög, a gúla, a négyzet mesterkél” konfigurációiból jönnek létre.³²⁸ (A Schéner által elutasított új geometrikus festészetnek a népművészettel való szintézise a '60-as évek végén Bak Imre és Nádler István művészetében jelent meg.) Az általa képviselt játékos, organikus

³²⁶ „Az igazi népiség egyetemessége mellett, amit ősi archeikincseiből Európa népei kollektíven hoztak létre, képes sajátosságokat is felmutatni. Oly módon, hogy a közös ősi eredet sajátos motívumaik által differenciáltabbá teszi, ezért a népiség fő princípiuma a kollektív érték mellett a különbözőségek sokszínűsége. Úgy vélem, hogy ez a népiségfelfogás vihet az európaisághoz a legközelebb. A különféle népi indításoknak, a végső soron sok közös vonást mutató archeformáknak egyetlen nagy áramlásban való találkozása, konfluenciája vezet az európainak nevezett művészetéhez.” Vö.Schéner, 2008. 38. o., <http://mek.oszk.hu/08700/08733/08733.pdf>, (2018.11.11)

³²⁷ Vö. Ua. 40. o

³²⁸ Vö. Ua. 59. o.

stilizálásnak a forrása az itthoni népművészet, amely ellene ment annak a népiesnek mondott általános minőségnek, amely felszínes és romantikus.³²⁹

Mézeskalácsok és huszárok

Életművében egyértelműen érződik gyerekkorának, a Medgyesegyházán eltöltött éveknek az élményanyaga.³³⁰ Munkáiban megjelent a vásárok, piacok, búcsúk forgataga. Ebből a tartalmas és eleven élményvilágból a gyermek Schéner figyelmét elsősorban a „különféle szokatlan formájú” mézeskalácsok ragadták meg.



26. kép, Schéner Mihály: *A magyar mézeskalács*, 1983, olaj-farost, 70 x 100 cm

Schéner nemcsak az életművében megjelenő folklorizmusa miatt fontos számomra, hanem a mézeskalács formavilágát megidéző munkái miatt is, mivel én is hoztam létre munkákat ebből az inspiráló, édes tézstaanyagból és formavilágból. De számomra nem a gyerekkor élményanyaga határozta meg ennek a formaalkotásnak a

³²⁹ Vö. Ua. 38. o.

³³⁰ „Élénken emlékszem a Szent Mihály-napi búcsúra, a nagy vasárnapi piacokra, az állatvásárokra. Ilyenkor mindenfelől özönlöttek az emberek Medgyesegyházára, nyüzsögtek a fazekasok, cserepesek, szíjgyártók ponyvás bódéi közt. A magasban kifeszített kötélén csabai és gyulai kolbászfüzérek, pirosmit -koszorúk himbálóztak. Felidéződik bennem a mutatványosok, a csepürágók produkciója, látom a hajóhinták, a ringlispíl körül tolongó gyerekeket s az elégedetten bólogató parasztembereket, amint az állatvásárban egymás kezébe csapnak, és az üzletre bőséges áldomást isznak. Legnagyobb élményt talán a szép színes mézeskalácsok, a sok viruló, pozsgás sütemény jelentette számomra. Később én is terveztem különféle szokatlan formájú mézeskalácsokat, a búcsúk és a vásárok jelenetei feltűnnek a festményeimben is.” Vö. Ua. 9. o.

fontosságát, hanem tudatos vállalása volt a magyar népi kultúrának. Az én mézeskalácsaim egy formakutatás eredményeként jöttek létre, kerestem olyan megoldásokat, amelyekkel meg tudtam jelenni egy itthonitól eltérő kulturális környezetben, hogy meg tudjam mutatni lokális eredetiségem, mindezt úgy, hogy kövessem a kortárs szenuális gondolkodás értékeit.

Schéner a népművészetből származó referenciális mintát nemcsak a vásárosok mézeskalács figuráiban találta meg, hanem a vándormutatványosok előadásainak látványos világa és a piaci forgatagok élményei is inspirálták. Mindezeket a formákat pedig átalakította az ő sajátos feldolgozásának fantáziájával, valamint szakmai gyakorlatában legtöbbször a nagyítás és a sokszorosítás lehetőségeivel élt. Schéner Mihályra a folytonos tárgyalkotás volt a jellemző, több méretben és technikában hozta létre munkáit, ezt az aktív és sokoldalú tevékenységet Menyhárt László „szellemi energia kisüléseként” értelmezte.³³¹

Schéner oeuvre-jét nézve azt vehetjük észre, hogy népművészei analízisének elsődleges formája a huszár. A huszár az egyik legjellemzőbb magyar motívum, ezzel a formával nagyon könnyen meg lehet határozni a magyar etnikai és nemzeti identitást. A huszárformát számtalan variációban megjelenítette, ha valaki a huszárformát megidézi, akkor Schéner konfabuláló formaalkotását nem kerülheti ki. Schéner Mihály képzőművészetére Szabados Árpád hívta fel a figyelmem, még 2009 nyarán, mivel párhuzamot látott mézeskalács-lovasaim és Schéner huszárai között, de ez a vélt egyezés akkor még csak látszólagos és formai volt. Én annak idején még nem tudtam pontosan, hogy a huszár- vagy a lovasformáimat miért használom, mivel még bizonytalan volt a programom.³³² Ezekben a munkáimban élményszerű felismerésen alapulva, összekeveredve megjelentek a korábbi témáim társadalomkritikai hangvétele, valamint a népi díszítőművészet felé való orientáltságom. Ahhoz, hogy ettől a bizonytalanságtól és a munkáimban megjelenő iróniától megszabadulhattam, sokat segített a témavezetőmmel folytatott munka, amely elvezetett a mézeskalács- és ütőformák pontos használatához és a folklór hiteles vállalásához. Ez a hitelesség már igazodott Schéner megfogalmazásaihoz.

³³¹ Menyhárt, 1981. 6. o.

³³² Sajnálatos módon magát a művészt nem tudtam személyesen felkeresi, mivel 2009 májusában már elhunyt.



27. kép *Majomkirály II.*, 2009, mézeskalács-fatábla, 50 x 50 x 2 cm

Mézes huszárait jellemzően kisütöttem vagy megfestettem. Ellenben Schéner a huszárfiguráit hihetetlen gazdag technikai variánsban jelenítette meg, mint az ütőfák negatív formáiban (*Törvénytábla II.* 1975), perforált fabetétekben (*Lovacska huszárral I.*, 1975), kubus rendszerű famodulokban (*Lovacska huszárral II.* 1974), konstruktív felfogásban (*Lovacska*, 1976), tasiszta festményeken (*Vásárosók*, 1974), textilplasztikákban (*Posztókotlós*, 1970) vagy réz ötvösmunkákban (*Huszárok*, 1978).

Schéner rendkívül változatos huszárszüleményeinek a létezését azzal is realizálta, hogy 1975-ben törvénytáblába véste őket, mint például ahogy ezt a *Csikóhal – huszárok*, *Féreghuszár – háború*, *Hinta – palinta – huszárok*, *Huszárok és akrobaták* című ütőfaformák mutatják.



28. kép, Schéner Mihály: *Törvénytábla IV. (Hinta-palinta-huszárok)*, 1975, diófa, 35 x 20 x 2 cm, Menyhárt László: *Schéner Mihály* című könyvéből fotózva

Ezekben a munkákban a korábbi, jellemzően expresszív képeihez viszonyítva a formák szabályosan, négyzetháló-struktúrákban jelennek meg. Mindez azt tükrözi, hogy habár Schéner művészetében közvetlenül nem jelenik meg a geometrikus absztrahálás képi struktúrája, de a mértani absztrakció szabályos képépítő rendszere vonzotta mint kifejezési eszköz, ám munkafolyamatának mégsem ez a formaalkotás volt a végső célja. Sőt egy interjújában megjegyezte, hogy Piet Mondrian képszerző logikájában és a paraszti kultúra térszervezésében és építészetében párhuzamosságot lát,³³³ miszerint: a parasztház és környezetének elrendezése, aránya, színviszonya, valamint „térszerző logikája” pontos összetett jelhalmaz áll össze, és ez a logikai törekvés hasonló a geometrikus absztrakció elvárásaihoz.³³⁴ A fent említett *Törvénytáblák* mellett zárt, redukált formákat is létre hozott Schéner, amely munkák a minimalizmus utáni vonzódását is kifejezik, ezt a minőséget képviselik a *Huszárok* (1978) és a *Lovacska huszárral* (1978) című rézmunka és fa plasztika.



29. kép, Schéner Mihály: *Huszárok*, 1978, réz, 39 x 34 x 7 cm

30. kép, Schéner Mihály: *Lovacska huszárral I.*, 1975, diófa, 57 x 52 x 13 cm, Menyhárt László: *Schéner Mihály* című könyvéből fotózva

³³³ „Amit most csinállok, ahhoz Mondrianból és a magyar népi építészetből tudok legtöbbet meríteni. Erről a színek felületi egzisztenciájáról többször beszéltem anketokon: nem kell több piros, mint amennyit egy fehérre meszelt parasztház ablakában a muskátli képvisel.” Vö. Menyhárt, 1981. 38. o.

³³⁴ Uo.

Amorf szakmai létezés mód

Schéner szerteágazó anyaghasználata sokszor megzavarhatta a művészettörténészeket, akik azt várták, döntse el már a művész, hogy milyen anyaghoz nyúl, és ne mozogjon annyira szabadon a műfajok között. Számomra ez a hozzáállás is szimpatikus, mivel rám is jellemző a technikai variációk sokasága és a képlékeny, amorf szakmai létezés mód.³³⁵ Mindezt bizonyítja, hogy a festés mellett, papírvágásokat metszek, papírnyomatokat készítek, inverter hegesztővel meleg hengerelt acélrudakból tablókat állítok össze, szűrőfűrészsel áttört formákat fűrészelve vagy fénydobozokat gyártok.³³⁶

Menyhárt László Schéner „műállományát” egyenesen „bábeli zűrzavarnak” értelmezi.³³⁷ Schéner olyan képzőművész, aki „önmagának ellentmondva és önmagától elfordulva” is változtatta műfajait és technikáit, és emiatt is nehéz nyomon követni művészetének arculatát, ez a választott létezési forma nagyon nehéz.³³⁸ Schéner ezt a folyamatos „transzponált létezés módot” alkalmazkodásnak, menedéknek, menekülésnek, bujkálásnak, álcázásnak nevezte.³³⁹

Mindenek ellenére Schéner munkái egymással egységet alkotnak, ha egy tárgyat kiragadunk az életművéből, akkor az képes reprezentálni az egészet, ez a magatartás jellemezte a folklór összetettségét is. Ha Schéner képlékeny, szabálytalan alkotói tevékenységét visszafelé vizsgáljuk, akkor a „redukció” segítségével egyértelművé válik sokrétűségének egysége.³⁴⁰ Schéner értő művészettörténésze, Menyhárt László próteuszi alkatú művésznek tekinti Schénert, aki mindig változtatja művészetének lehetőségeit, aki folyton műfajokat vált, és „elmenekül a kérdezősködők, a kíváncsiskodók markából”.³⁴¹ Schénernek ez a munkamódszere számomra vonzó, mivel tevékenysége nem egy-egy műcsoportra összpontosul, hanem „összetett, lényegében tevékenységközpontú” az alkotói szisztémája, amelyben a művészeti program és képzőművészeti vállalat a fontosabb.³⁴²

³³⁵ Vö. Ua. 22-23. o.

³³⁶ Schénerhez hasonlóan én sem tudok évtizedeken át megszállott következetességgel egy anyaggal és témával foglalkozni, a monomániás habitus távol áll tőlem.

³³⁷ Menyhárt, 1981. 5. o.

³³⁸ Ua. 22. o.

³³⁹ Ua. 22. o.

³⁴⁰ Ua. 23. o.

³⁴¹ Uo.

³⁴² Ua. 7 o.

Azt lehet mondani, Schéner folytonos mozgásban volt, és szükségszerűen állította elő munkáit, nem törődve annak történetével és elhelyezésével, ötletei és terveik kimeríthetetlenül készültek.³⁴³ Tárgyait és formáit mindig nagy mennyiségben képzelete el, azt gondolta, hogy ez jobban segíti érvényesülésüket. Mindezt így fogalmazta meg 1981-es interjújában: „akkor tudom igazán bebizonyítani a formákban rejlő törvényszerűségeket, ha minél több példányban jelenítem meg őket”.³⁴⁴

„Jellegzetes hazai pop-art”

Schéner az 1970-es évek elejétől integrálta a művészetébe a népi ábrázolást, és „jellegzetesen hazai pop-artot csinált”.³⁴⁵ De nem élcelődve a népi tárgy-kultúra akkori jellegzetes túlbujánzásán, hogy jóformán minden nappaliban meg lehetett találni egy miskakancsót vagy egy csikóbőrös kulacsot. Ezt a pszichés és pszichés-szociális természetű helyzetet nem lehet figyelmen kívül hagyni, amikor az emberek felcserélték falusi életüket egy városi, urbánus környezetre, ami teljes értékelvonást és értékvesztést indukált. Azzal, hogy ezek az emberek később a folklórhoz fordultak, tehát népművészeti tárgyakat vásároltak vagy folkprogramokra jártak, ezzel igyekeztek visszaállítani azt a korábbi értékrendet, amellyel régebben gyerekként és ifjúként azonosulhattak.³⁴⁶ Schéner a népi kultúrához való kötődését úgy fogalmazta meg, hogy mindez gyerekkorának élményrétegeiből származik, de egyben hathatott rá a '60-as, '70-es és '80-as évek otthonaiban akkumulált népi tárgy-kultúrájának a helytelen, rossz és giccses, újraértelmezett tárgyi világa is. Munkáiban azt érzem, mintha megpróbálta volna újra eredeti világi és szakrális minőségükbe visszavezetni a folklorizmuson átesett tárgyakat, amelyek ebben az új helyzetben elvesztették korábbi, összetett létüket. Ebben a küldetésében segítette a nemzetközi pop-art mozgalma, amely a hétköznapi tárgy-kultúrát igyekezett bevezetni a „magasművészet” szituációjába.

Schéner a pop-artnak a térhódításával külföldi tartózkodása alatt ismerkedett meg, és mivel a pop-art a folklór értékeit is beemelte művészeti eszköztárába, így

³⁴³ Vö. Ua. 6–7. o.

³⁴⁴ Ua. 51. o.

³⁴⁵ Vö. Ua. 31. o.

³⁴⁶ Vö. Bíró–Gagyai, 1987, 63–66. o.

Schéner múltbéli emlékei visszaidézésének lehetőségét látta meg ebben a nemzetközi mozgalomban. De nem hagyható figyelmen kívül, hogy táblaképei habár pop-art hangvételeit jelzik, festői eszközeire az expresszionizmus is jellemző.

Ezek után elmondható, hogy Schéner neofolklorizmusára alapvetően négy minőségnek az állapota hatott, egyfelől a tudatosan vállalt, a gyermekkorában átélt népi kultúrának az egész életet átfogó szerves minősége és a '60-as évek folklorisztikus, népieskedő világa, valamint a már említett nemzetközi pop-art szituációi, illetve az ifjúkorában megismert Párizsi Iskola expresszív festészete.³⁴⁷ (Hasonló sikerrel ötvözte a folklórt a pop-art mozgalommal majdnem egy időben megjelenő hard edge festészettel Bak Imre és Nádler István.) A felsorolt összetett minőséget mutatják például a *Magyar vizitábor Amerikában* (1972) és a *Pop huszár* (1974) című táblaképei. Ezekben a munkákban megjelenik a pop-art montázszerű rendezetlensége és „a bizarr motívumkezelés”, valamint a figurális gesztusfestészet.³⁴⁸

Menyhárt László véleménye szerint Schéner érintkezést talált a pop-art és a népművészet között, és e kapcsolatuk szűk területén belül hozta létre munkáit, olyan tárgyakat, amelyek ugyan a népművészetből indultak ki, de analízisük során eltávolodtak ettől a kiindulóponttól. Mégis ez a referenciális munka termékenyebb, mintha redukciókat állított volna elő az eredeti népi tárgyalgó kultúra emlékei nyomán. Ennek a módszernek a segítségével munkáiban visszaállította a népi kultúra szerves világképét, mintegy tükrözte az akkori közösségi művészetet.³⁴⁹

³⁴⁷ Vö. Menyhárt, 1981. 30-31. o.

³⁴⁸ Ua. 31. o.

³⁴⁹ Vö. Ua. 32-34. o.



31. kép, Schéner Mihály: *Magyar vízitábor Amerikában*, 1972, olaj-farost, 70 x 100 cm, Menyhárt László: *Schéner Mihály* című könyvéből fotózva

Tehát Schéner a népi formakincs elemeinek felhasználásával kapcsolatot állított fel a pop-arttal úgy, hogy azzal „egy szerves világgépet tükröző közösségi művészetet” hozott létre.³⁵⁰ Schéner saját megfogalmazásában, olyan művészetet igyekezett létrehozni, amelyben a fából, textilből, rézből, acélból megvalósított tárgyainak tömege állítódik elő, hogy így minél több képe és formaalkotása eljusson az emberekhez.³⁵¹ A sokszorosítás gondolata kapcsolódik a pop-kultúrához, de szöges ellentétben áll a népművészet tárgyalkotó gondolkodásával, amelyet nem lehet elanyagiasítani, deszakralizálni vagy többszörösíteni. Ha a népi tárgynál a jelentés és tartalom egysége megszűnik, akkor az már nem ősi kultikus tárgy, és elévül létezése a közösségen belül. Ezt a gondolatot azonban felülírta Schéner, mondván: „Bár százezer példányban lehetne szeletelni őket, és minden asztalra jutna belőlük, úgy, mint a mindennapi kenyérből. A másik funkciójuk pedig az lehetne, hogy alkalomadtán ilyen tárgyakat ajándékoznának egymásnak a lányok és a fiúk, mint annak idején a vásárfiát”.³⁵²

„Létigazság kutató”

A festő intenzív, kreatív és játékos világát Juhász Gyula kiemelte és dicsérte, véleménye szerint Schéner úgymond a gyermeki fantázia tiszta erkölcsével alkotott, és ez az alkotása abban a koncentrált ösztönállapotban valósult meg, amelyben a

³⁵⁰ Ua. 32. o.

³⁵¹ Vö. Ua. 51. o.

³⁵² Ua. 51. o.

gyerek elmélyül játék közben, és önfeledten konstruál.³⁵³ Juhásznak az 1977-es *Élet és Irodalomban* megjelent támogató recenziójában a művész munkáit „játék dolgoknak” és „látomás-játéknak” definiálta, magát a művészt pedig „létigazság kutatónak” és „maradandóság keresőnek” titulálta.³⁵⁴

Schéner új konstrukcióiban úgy jelenik meg a népi kultúra felhasználása és továbbörökítése, hogy a népi tárgyalkotó műveltséget megfeleltette a kor modern törekvésivel, és ennek a két iránynak a szintéziséből hozott létre egy „sajátos, egyetemes, mai” stílust.³⁵⁵ A népművészet és a kortárs szituációk szintézisének az együttállása jellemzően mindig megmutatkozott az elmúlt évtizedek hosszú során, és mindig is lesznek olyan alkotók, akik vállalják a hagyománynak és az aktualitásnak egységbe foglalását. Én a kutatásom során ezeket a helyzeteket keresem azokban az életművekben, amelyek inspirálóak számomra. Schénert nemcsak azért tekintem fontosnak, mert ezt a fent említett analízist véghezvitte, hanem azért is, mivel a Menyhárt László által meghatározott próteuszi alkotófolyamat rám is jellemző.



32. kép, Schéner Mihály: *Lovas huszár*, 1983, festett esztergált fa, 34 x 27 cm

³⁵³ Vö. Juhász, 1977. 13. o.

³⁵⁴ Uo.

³⁵⁵ Menyhárt, 1981. 39. o.

Samu Géza

Paraszti és prehisztorikus kultúrák hatása

Schéner Mihály a népi kultúra formavilágának megértéséhez és annak művészeti munkájába való beemeléséhez elsődleges inspirációt kapott gyermekkorának falusi élményvilágából. Mindez a gyerekkori intenzív élményanyag meghatározta későbbi kép- és tárgyalgótevékenységét, de nemcsak az ő képzőművészetét inspirálta a 20. század közepén megmaradt paraszti kultúra, hanem többek között Samu Gézáét is, aki szintén gyerekként találta magát szemben a paraszti élet inspiráló kultúrájával.

Samu Géza egy Tolna megyei kis faluban született, félárvaként anyai nagyapja mellett nőtt fel 12 éves koráig, akit rajongásig tisztelt. Azt az anyaghasználatot, amely később jellemzője lett művészetének, gyerekfejjel felmenőjétől kapta meg, tőle „tanulta el a szerszámok használatát, fogásait, az anyagok ismeretét, a kútásástól a kosárfonásig a gyakorlati mesterségek egész sorát”.³⁵⁶ A hatvanas években Pécsen kezdte meg művészeti tanulmányait – ötvös szakon végzett –, majd az érettségi megszerzése után képzőművészeti „ambíciókkal terhelt” gyerekként Budapestre ment dolgozni, az Iparművészeti Vállalatnál helyezkedett el, ahol megismerkedett Pap Lászlóval és Péter Vladimírral.³⁵⁷ Pap volt nagyobb hatással az ifjú művészre. Az általa adott szakmai tudás felébresztette Samu érdeklődését a népművészet, a preklasszikus kultúrák iránt.³⁵⁸ A '60-as évek végén szobrászati munkájához a prehistorikus kultúráktól viszonyítási alapot kapott. Különösen a kultúrák szélső pontjai érdekelték, ahol az „... átcsapás a civilizáció építésébe...” megkezdődött.³⁵⁹ Valamint ebben az időszakban beindult a fiatal népi iparművészek mozgalma is, melynek közösségi tevékenységében is részt vett Samu, és így egy sereg hagyományos népi szakmát újra kipróbálhatott vagy megtanulhatott. Ebben a tanulási folyamatban Samuban újra felidéződtek a szinte már tudott tapasztalatai, amiket a nagyapja adott át neki gyerekkorában. Samu a népművészeti mozgalommal némileg részt vállalt, de a mozgalomban rejlő csapdákat igyekezett

³⁵⁶ Fekete, 1999., http://www.magjarszemle.hu/cikk/20000101_samu_geza_maganyossaga, (2018.11.11)

³⁵⁷ Gyárfás, 1988. 6. o.

³⁵⁸ Uo.

³⁵⁹ Ua. 8. o.

kikerülni, azért, hogy megőrizze önállóságát.³⁶⁰ Minderről Bukta Imre így emlékezett: „Nem csak kereste a kapcsolatot a fiatal népi iparművészek mozgalmával, de részese is volt annak, sőt, iránymutató személyiséggé vált azon a területen. Igazi tábora volt, többször előfordult, hogy nagyobb művei elkészítésénél fiatal népi faragók segítettek neki – miközben az idő múlásával igyekezett eltávolodni ettől a mozgalmától, hiszen a vágya mindig is az volt, hogy a hivatásos szobrászok befogadják, maguk közül valónak tekintsék. Ez a kettősség, illetve hármasság végig megvolt benne.”³⁶¹

„Mítoszteremtő művész”

A falusi ihlettségű munkáit mint ifjú alkotó Budapesten bemutathatta, az általa prezentált anyaghasználat és formaalkotás becsatlakozott abba a szemléletváltásba, amely a '70-es évek szobrászatában megjelent. Gondolkodásmódja és alkotótevékenysége szakmai társakra talált Kő Pál és Huber István személyében. Emellett az a jellegzetesség, hogy a vidékről jött és érvényesült a centrumban, párhuzamba állítható Bukta Imrével, aki szintén faluról származott és őt is a paraszti élet motiválta. De míg Buktát az átformálódott, téjesesített, kollektivizálódott, iparosodott, eredeti hagyományos világképétől megfosztott falusi környezet inspirálta megszólalásra, addig Samut a hagyományosan egységes népi kultúra megmaradt minőségei. A két művész paraszti származása és falusi élete másképp tükröződött vissza munkáikban, de a két út lényegében ugyanannak a hagyománynak a történetéről beszél(t), az egyik annak a megváltozásáról és hiányáról, míg a másik pedig annak romantikus, tradicionális újjáértelmezéséről. Néray Katalin művészettörténész Buktát és Samut a magyar „rurális avantgárd” művészeinek tekintete, de míg Samut „mítoszteremtő művészként” határozta meg, addig Buktát „mezőgazdasági művésznek” titulálta.³⁶² Néray meghatározásai is azt sugallják, habár a két alkotó számos közös kiállításon vett részt, de nem alakult ki közöttük erős társulás. Megismerkedésük mesterséges volt, a korszak kultúrpolitikájának „... szüksége volt fiatal tehetségekre, akik vidékről származnak, eredetiek, mondhatni a

³⁶⁰ Vö. Uo.

³⁶¹ P. Szabó, 2015. 21. o.

³⁶² Vö. Néray, 1988. 666. o.

nép gyermekei, ugyanakkor az, amit csinálnak, korszerűnek mondható”.³⁶³ (A korszak ambivalenciáját mutatja, hogy pont ez a kultúrpolitika záratta be közös kiállításukat 1981-ben.) A két művész több együttes eseményen szerepelhetett, mint például 1974-ben bemutatkozhattak azon a párizsi kiállításon – a Grand Palace-ban – , ahol a fiatal magyar kortárs képzőművészet megjelenhetett, valamint 1981-ben együtt állítottak ki a két nap után betiltott, a Pataky Művelődési Központban megrendezett tárlaton,³⁶⁴ továbbá 1988-ban a két művész – Pinczehelyi Sándorral – közösen a XLIII. Velencei Biennále magyar pavilonjában prezentálhatta az itthoni kortárs képzőművészeti szcénát.³⁶⁵ A felsorolt kiállítások is jelzik a két alkotó kultúrpolitikai egymáshoz állítását és együtt szerepeltetését, holott nem volt meg bennük az egymás felé kialakult szakmai együttállás élménye. A két alkotó azért sem tudott együttműködni, mert míg Bukta konceptuális úton kísérletezett, addig Samu inkább az archaikus-preklasszikus és a népi tárgyalkotás formavilágát idézte fel munkáiban.³⁶⁶

Tárgy átalakítás

Samu a régi hagyományos népi technikákkal új tárgyakat hozott létre, ezzel együtt felidézve a népi kultúrát és annak környezetét, valamint alkotói gondolkodásának folyamatára „az anyag, a technika és a koncepció hármának” összefüggő ereje hatott.³⁶⁷ A szobrász életművének első szakaszában készült szobraira egyértelműen jellemző a népművészet tárgyalkotó kultúrája, ez az első szakasz a művész meghatározásában 1969-től a hetvenes évek közepéig tartott. Samu saját magát úgy értelmezte ebben a korszakában, mint aki a képzőművészet területén megteremtette ugyanazt a „közép-európai magyar nyelvet”, mint amit Bartók és Kodály létrehozott a műzene világában.³⁶⁸ A paraszti világból kisajátított tárgyait egyszerű módon

³⁶³ P. Szabó, 2015. 23. o.

³⁶⁴ Uo.

³⁶⁵ Vö. Kozák, 2015. 8. o.

³⁶⁶ P. Szabó, 2015. 24. o.

³⁶⁷ Vö. Gyárfás, 1988. 16. o.

³⁶⁸ „36 éves vagyok, mire ez a kiállítás áll. Az eddigi pályám olyan görbével írhatnám le, amelynek mélypontja a '70-es évek közepén volt. Az első szakasz 1969–73, amikor azt hittem, én teremtem meg a szakma közép-európai magyar anyanyelvét. '74-től '79-ig csináltam néhány szobrot, és igyekeztem elfogadtatni magam, miközben besétáltam a csapdába, magamra aggatva valami rosszul definiálható népi mítoszt. A kitörési kísérlet 1976-ban, Hajdúszoboszlón a *Vörös szerpentin* című

alakította át, nem érződik rajtuk semmi radikális formálás. Munkafolyamatára nem a heroikus, küzdő modifikálás volt a jellemző, hanem rátalált tárgyaira, és könnyedén átváltoztatta őket olyan meglepő minőségekké, amelyek erős, nagyhatású élményt adtak a befogadónak. Ezt a könnyed transzformálást példázza az egyik legemblematicusabb tárgya, a *Szarvasteknő* (1970), ahol egy régi elhasznált fa mosóteknőt vágott keresztbe, majd az élére állított, felezett tárgy tetejére szarvat helyezett, ettől a hétköznapi mosóteknő mintha egy neolitikus szoborrá alakult volna át, amely felölel minden kultúrát. Sokszor primer anyagokkal dolgozott, amelyeket más szobrász nem is vett volna észre környezetében, mint például: toll, cirok, venyige, csont.



33. kép, Samu Géza: *Szarvasteknő*, 1970, fa és szaru, 243 x 116 x 27 cm, Magyar Nemzeti Múzeum Jelenkori Gyűjtemény

environmenttel visszacsatolás híján, szellemi érzékenységet megkérdőjelezte. Az utolsó években új közösséget, szerepet és műhelyt kerestem, és teremtettem munkámnak, és magamnak.” Vö. Makky, 2015. 6. o. Makky György: *Kőszáli kunyhó a Műcsarnokban* című fotóesszéjében idézi Samu Géza saját szövegét, amely megjelent az Orosz Péter által szervezett 1983-as Műcsarnoki kiállítás katalógusának bevezetőjében.

Vörös szerpentin

Első korszakának tárgyait egyszerre jellemezte a paraszti tárgykultúra, a folklór, a neoavantgárd gondolkodás és az *object trouve* tárgyalkotási folyamata. Samu munkáival nem kapcsolódott szorosan az archaikus kultúrák és a korai avantgárd 20. század elejei összefüggéseihez, sokkal inkább kialakította az ő átírásainak a lehetőségeit, talán épp ezért voltak annyira meglepőek tárgyai. Ez lehet az oka annak is, hogy a hazai szakma nem fogadta el egyértelműen a munkáit, mivel nem tudták beilleszteni „a szakmai hagyományok rendszerébe”.³⁶⁹ Ez az állapot folyamatos bizonyítási kényszert rótt rá, mindezt így fogalmazta meg egy interjújában: „Ez az ítélet útravalóként hosszú ideig elkísért, és megakadályozta, hogy olyan emberek támogassanak, akik potenciálisan megtehették volna, valamint folyamatos bizonyítási kényszert szült bennem”.³⁷⁰



34. kép, Samu Géza: *Pogány mitológia*, 1979, fa, Dombóvár, Hunyadi tér

Samu életútjában határozottan megjelent a népművészet egy majdnem tízéves intenzív képzőművészeti folyamatban, amely hirtelen megszakadt. 1976-ban az emblemikus *Vörös szerpentin* című munkájával lezárta ezt a korszakot. Ebben a műben megjelenítette azokat a munkáit, melyeket a népi gondolkodás ihletett. Fából

³⁶⁹ Gyárfás, 1988. 16. o.

³⁷⁰ Uo.

hosszú kordont épített, amelyre felkötötte zsinórral vagy madzaggal a tárgyait, hasonlóan ahhoz, ahogy a parasztember a nem használt, de fontos eszközeit látható helyre felköti a gerendára.

A következő időszakokban munkáiban a paraszti megformálást felváltotta a természethez kapcsolódó, misztikus formaalkotás, vékony venyigékből, ágakból konstruált tárgyakat, installációkat. Munkáinak hazai prezentálását a kultúrpolitika megakadályozta, de nemzetközi szintéren a legkiemelkedőbb figyelmet kaphatta meg. Sajnos az életmű tragikusan fejeződött be, a művész autóbaleset áldozata lett.

Samu életművében mindannak a tisztelete megjelent, amely gyermekkorában körbevette, de művészetének referenciáiban megjelennek még a kortárs művészet mozgalmainak műcsoportjai és törekvései, mint az assemblage-ok, a talált tárgyak és az installációk. Ennek a két különböző egységnek az összetett erejéből fogalmazta meg archaikus és egyben avantgárd tárgyait, alkotásait.

A népművészet mint kulturális minta a kortárs magyar képzőművészetben

A fejezetben azokat az alkotókat gyűjtöttem össze a 20. század második feléből, akiket inspirált a népi kultúra, vagy munkáikban bármilyen formai vagy hangulati eleme megjelent a feltételezett „kishagyománynak”,³⁷¹ amely a maga teljességében már nem létezett az ő művészeti tevékenységük alatt, úgy is mondhatnám, már csak a gyűjtések és dokumentációk után akkumulált tárgyi emlékekből inspirálódva hozták létre műveiket. A harmadik fejezetbe sorolt művészek: Keserü Ilona, Bak Imre, Nádler Imre, Somogyi Győző, Bukta Imre.

Victor Vasarely

Ennek az egységnek a sorát Keserü Ilonával kezdem, de az ő képzőművészeti tevékenysége előtt Victor Vasarely pályaképében megjelenő folklór referenciákkal foglalkozom. Vasarely op-art műveiben megjelent a magyar népművészet díszítővilága, de szigorúan „csak” mint képi struktúra, mivel eredendő összetettebb folklórértelmezést nem lehet találni Vasarely életművében. Izgalmas az, hogy modernista optikai képépítéséhez Vasarely felhasználta a baranyai tárgyi folklór ornamentális díszítögondolkodását, valamint formalista folklorizmusa azért is fontos, mert ez irányú tevékenysége inspirálta/inspirálhatta fiatalabb kollégáit, mint például ebben az egységben szereplő Keserü Ilonát, Bak Imrét és Nádler Istvánt.

Victor Vasarely egy időben született a „Szentendrei program” két művészeivel Korniss-sal és Vajdával. De nem csak a születési időpontjuk volt közös; mind a három alkotó foglalkozott a népművészet analízisével, igaz, két évtizednyi különbséggel.³⁷² Vasarely az ’50-es években kezdte el optikai geometrikus absztrakcióját és inspiráló képkalkoló rendszert fedezett fel magának a folklórban is. A magyar folklór tárgykalkoló formavilágából a baranyai népi díszítés gazdag ritmus- és színvilága ösztökélte ornamentális gondolkodásra.³⁷³ Ez az analízis vezetett a *Folklore planétaire* (1960–64) és a *Helios* (1950-es évek) sorozataihoz, ahol a népi

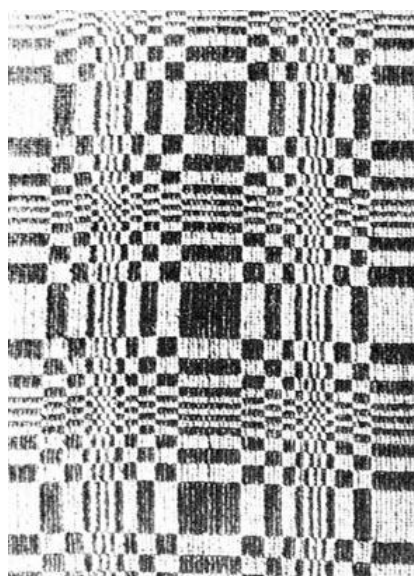
³⁷¹ Vö. Burke, 1991. 40. o.

³⁷² „Victor Vasarely 1955 és 1965 között néhány alapszín és geometrikus forma végtelen permutációjával foglalkozik. Vasarely, akárcsak Vajda Lajos és Korniss Dezső – akikkel egyébként hajszálpontosan egyidős, mindhárman 1908-ban születtek –, szintén a népművészet analízise felől indul el.” Vö. Aknai, 2014. 67. o.

³⁷³ Vö. Uo.

szőttesek geometriájának felületi vibrációi megjelentek.

Folklore planétaire-sorozatának első darabját négyzetes mezőkre osztotta fel, a kép strukturális rendezése hasonlít a baranyai református templomok (Szenna, Kovácshida, Kémes, Adorjás, Kőrös, Drávaiványi, Patapoklos) kazettamennyezeteihez. Vasarely sorozatának geometrikus mezőin belül színes variáns koncentrikus körök, négyzetek, sávok, síkok jelennek meg, mintegy megidézve a fatábladíszítést. Folklor ihletettséggű sorozatában Vasarely igazán a síkidomok ornamentális műveleteinek mechanizmusait kutatta a színek segítségével.



35. kép, *Gyapjútakaró* részlete, úgynevezett táblás szőttes (Sóvárád, v. Maros-Torda megye)
Néprajzi Múzeum, Budapest³⁷⁴

Korábban, az '50-es években készült *Helios*-sorozatánál is „a baranyai szőttesek szín- és ritmusvilágának vibráló gazdagságára hivatkozott” Vasarely.³⁷⁵ A fent megemlített két sorozaton kívül szembetűnő a keresztszemes hímzés „pixel” rendszerének megidézése a *Vega* (1957–59) című szériában, ahol a legegyszerűbb négyzetháló-felépítésnek térbeli hatást adott Vasarely.

³⁷⁴ Meglepő optikai vizualitást képviselnek a magyar folklórból az úgynevezett táblás szőttesek. Vö. *Gyapjúsőttesek*, Magyar Elektronikus Könyvtár - Országos Széchényi Könyvtár, Magyar Néprajzi Lexikon, második kötet, <http://mek.oszk.hu/02100/02115/html/2-775.html>, (2018. 07. 26.)

³⁷⁵ Vö. Aknai, 2014. 79. o.

Vasarely népi ornamentikájú geometriája hatott Keserü Ilonára, aki a festő megbecsülésére két képet festett, a *Tanulmány 1. és 2. (Vasarely tiszteletére)* (1967) címmel.³⁷⁶ Keserü négyzetes alapokra festett körformái reflektálnak Vasarely: *Folklore planétaire* című sorozatának képeire.³⁷⁷ Keserü ismerhette Vasarelynek a magyar folklórra hivatkozó vállalkozását és a „közös pécsi gyökerek, egy virtuálisan létező „pécsi műhely» boldogító tudata segíthette az érzelmi” ráhangolódásban.³⁷⁸

Pécs képző- és iparművészeti életében a népi díszítőművészet analízise korábban is megjelent, mint Vasarely tevékenységében, sőt Vasarelyre hathatott a századforduló Zsolnay-manufaktúrájának itthoni folklór díszítőművészetéből is kialakított ornamentális gondolkodása. Zsolnay Vilmos két lánya, Teréz és Júlia a folklórból és a keleti motívumokból vett díszítő művészeti elemeket ötvözték a korszak művészeti mozgalmával. Az alapító lányai közül Teréz képviselte leginkább tervezőművészetében az itthoni népi díszítőművészetet, sőt még a magyar folklór tárgyi emlékeit is gyűjtötte.³⁷⁹

De nem csak a 19. századhoz köthető ez a szintézis és a népi formakincs elemeinek a megjelenése Pécsen. Nem sokkal később, a '60-as és '70-es években Lantos Ferenc konstruktív geometrikus munkáiban is feltűnt a szírommotívumok és a tulipánnévjegyek elemeinek népművészeti formai hatása, sőt Lantos Ferenc vezetésével a Pécsi Műhely tagjainak zománcképein is fel lehet fedezni az itthoni ornamentális díszítés sajátosságait, mivel a '70-es évek elején három alkalommal is részt vettek a bonyhádi Zománcművészeti Szimpóziumon.

Vasarelyre nem úgy gondolok, mint aki mélyen a népművészet referenciái után hozta volna létre műveit, de az említett példákban is láthatjuk, hogy tagadhatatlanul foglalkozott a népi tárgyalkotó kultúra emlékeivel, illetve Keserü és kortársainak képi gondolkodására hatással volt.

³⁷⁶ Ua. 68. o.

³⁷⁷ Vö. Uo.

³⁷⁸ Uo.

³⁷⁹ Vö. Tolvaly, 2017.

Keserü Ilona

Keserü Ilona képzőművészete a 20. század '60-as és '70-es éveiben erőteljes intenzitással jelent meg, mintegy átívelve húsz-harminc év festészeti „elmaradását”³⁸⁰, de az életmű nem lezárt. Meglepő fordulatokat hozott festészete, foglalkozott az utóképek optikai hatásával, a cangiante színekombinációinak kutatásával vagy a táblakép és szobrászat szintetizáló hagyományával.³⁸¹ Művészeti jelenlétének aktivitását bizonyítja, hogy 2018-ban *Önarckép* (1999) című festménye bekerült a firenzei Uffizi Képtár gyűjteményébe,³⁸² valamint ugyanebben az évben önálló kiállítással jelent meg a londoni Stephen Friedman Galleryben.³⁸³

Keserü Ilona egyik szakavatott ismerője, Aknai Katalin doktori disszertációjában arról értekezik, hogy Keserü művészeti gondolkodásának legvonzóbb minősége az, hogy a festő életművében megjelenik „az otthonosság reprezentációja”³⁸⁴, ebben az fogalmazódik meg, hogy Keserü művészete kapcsolódik a festészet egyetemes megjelenéséhez, de egyben felöleli a magyar festészet hagyományait is.

Keserü Ilona életművének feldolgozáshoz nagy segítséget kaptam témavezetőmtől, Hegyi Csabától, és átolvastam számos tanulmányt, mint például a már említett 2014-es Aknai Katalin-disszertációt, amely a festő életművét követi a pályakezdetttől az 1980-as évek közepéig. Továbbá feldolgoztam Tandori Dezső kismonográfiáját, illetve azokat a kiállítási kiadványokat, amelyekben Keserü saját maga fogalmazza meg képzőművészeti gondolkodását, mint például azt a művésszel készült interjút, amely a Nemzeti Galériában megrendezett *Hatvanas évek* című kiállításához készült katalógusban jelent meg, vagy a 2014-es Ludwig múzeumi életmű-kiállítás kiadványát, ahol a különböző képciklusaihoz Keserü személyes hangvételű magyarázatokat adott. Főként az utóbbi két forrás volt számomra jelentős.

³⁸⁰ Aknai, 2014. 7. o.

³⁸¹ „Nem először szolgált meglepő fordulattal életrajzírói számára, amikor a kétezres évek elején a függőlegestől eloldódó tekercsképeken retrospektív gesztussal szintetizálta a táblakép-festészeti, a murális és a vászondomborítások szobrászi hagyományát.” Vö. Ua. 2. o.

³⁸² Vö. https://pte.hu/keseru_ilona_onarckepe_a_vilaghiru_uffiziben, (2018. 07. 20.)

³⁸³ Vö. <http://www.stephenfriedman.com/exhibitions/past/2018/ilona-keseru/>, (2018. 07. 20.)

³⁸⁴ Vö. Aknai, 2014. 6. o.

Művésszé válás

Keserü gyerekként tanulhatott Martyn Ferenctől, az ifjú diáknak sorsfordító szakmai élmény volt az absztrakt felfogású mesterrel való találkozás, megtapasztalhatta a „világ és a művész imaginárius valóságának” alakzatait.³⁸⁵ Keserü munka közben láthatta őt, ahogy türkizkék reliefjeit és festményeit készíti, Martyn munkái ekkor a szobrászat és a festészet áthatásaiból születtek meg, ez a műfaji kapcsolódás Keserünél is megjelent domborításainál és tekercsképeinél, valamint Martyn hatása mutatkozik meg a matéria és festés mesterségbeli használásában, miszerint egy festmény „készülése nem evidencia, hanem szakma, és mint ilyen nem nélkülözheti az anyagok pontos és minőségi választását”.³⁸⁶

Keserü 1957-ben kiemelkedő eredményekkel végzett a Képzőművészeti Főiskolán, megtanulta az akadémikus festészet „analitikus” realizmusának gyakorlatát.³⁸⁷ Keserü számára nagy szakadék tátongott a Pécsen kapott martyni absztrakt festészet és az '50-es évek államilag támogatott festészete között, de az művekben megmaradt az analitikus naturalista ábrázolás, és ez a fajta festészeti tudás megjelent későbbi absztrakt és figurális kompozíciók megoldásaiban, mint például: a *Keserü János arcképe 1964-es fényképek után* (1983), a *Tandori Dezső* (2006) vagy a *Beltenger* (2009–2010) című festményeken.



36. kép, Keserü Ilona: *Tandori Dezső*, 2004, olaj-vászon, 70 x 50 cm

³⁸⁵ Vö. Ua. 16. o.

³⁸⁶ Ua. 62. o.

³⁸⁷ Vö. Ua. 22. o.

Keserü művészé válása a '60-as években történt, ez az évtized volt a magyar művészet egyik kivételes korszaka.³⁸⁸ Ebben az intervallumban több generáció lépett fel együtt: az Európai Iskola tagjai, a neoavantgárd, progresszív fiatalok, „népiesek, emigránsok, különutasok”.³⁸⁹ A '60-as években a „keresés stációi” zajlottak Keserü életművében,³⁹⁰ képeiben egyszerre ott volt a „posztexpresszionista-posztzocreál komponálásmódszer”³⁹¹ és a Martyn-féle régi és új absztrakt festészeti gondolkodás, és ez a kettő vagy több összeférhetetlen minőség formálta meg az életmű korai darabjait. Keserü korai képein Martyn Ferenc hatása szűrődött át, mivel saját megfogalmazásában semmihez sem tudott nyúlni, mivel semmi támpontja nem volt az aktuális művészetről a főiskoláról kikerülve.

Olaszországi tanulmányút

Keserü a 60-as évek elejétől festészeti tudását górcső alá vette, elkezdte felülvizsgálni „akadémiai akadémikus” tanult művészetét, később ezt a gondolkodást erősítette meg az olaszországi tanulmányútja.³⁹² Aknai Katalin „összepréselt feszültségként” értelmezi ezt az időszakot, amelynek jellemzője volt „a felejtés és visszaszerzés” aktusa, „a gesztusrajzok, gyors jelek” alkalmazása, valamint a reflexió kiiktatása és a gyorsaság.³⁹³ Keserü leginkább azért dolgozott ceruzával és tussal, hogy a betanult festészeti gyakorlattól függetlenedjen, valamint, hogy a forma és az egyszerű eszközök szabad jellege realizálódjon munkáiban.³⁹⁴ Keserü lényegében „radikális” képzőművészeti gyakorlatot hajtott végre tanult festészeti tudása ellenében, hogy feltárja személyes alkotólehetőségeit reflektálva a korszak képzőművészeti mozgásaira.³⁹⁵ Zwickl Andrással való beszélgetése során Keserü maga ezeket a belső intenció által létrehozott ívelt vonalait vízként, emberi hajként, emberi és állati testfelületként, hullámmásként és különböző anyag-magatartásokra

³⁸⁸ Vö. Ua. 21. o.

³⁸⁹ Vö. Uo:

³⁹⁰ Ua. 26. o.

³⁹¹ Ua. 25. o.

³⁹² Hajdu, 2003. 8. o.

³⁹³ Aknai, 2014. 43. o.

³⁹⁴ Vö. Uo.

³⁹⁵ „A korszakban az önvizsgálat ennyire radikális, a személyiség gyökeréig hatoló véghezvitelére kevés példát találni a kortársak között.” Vö. Ua. 44. o.

utaló rendszerekként értelmezte.³⁹⁶

Keserü a hatvanas évek elején ösztöndíjasként Rómában tartózkodott, egy 1988-as interjújában ezeket az éveket úgy jellemzi, mint a keresés időszaka.³⁹⁷ Itt egy teljesen más gyökerű képalkotással találta magát szemben, amely elementáris erővel hatott rá,³⁹⁸ ahol a képmegvalósítás során eddig nem ismert festészeti magatartásformák, és „unortodox” valamint „spontán” anyaghasználatok jelentek meg.³⁹⁹ Ebben az időszakában készült munkáira jellemző volt az, hogy kivonja a kép konstruálásából a spekulálást, a fontolgatást, a megfontolást, „hogy a legegyszerűbb mozdulatokra, a pusztán nyomhagyásra...” bízta magát.⁴⁰⁰

Keserü Rómában számtalan művészt felfedezett magának, mint Alberto Burrit, Alan Davine-t, Ben Shahnt, valamint Achille Perillit és Cy Twomblyt. Aknai Katalin véleménye szerint az utóbbi kettő festő volt nagyobb hatással Keserüre.⁴⁰¹ Ösztönzésük abban mutatkozhatott meg, hogy létezhet a vonal, a gesztus, a festett rajz létrehozásakor már önmagában koncentrálódó „...művészi én/ego...”, ahol a belső gesztus élménye változatos izgalmat ad, amely teljesen maga mögé tereli a tanult képnézési szokásokat.⁴⁰²



37. kép, Cy Twombly: *Léda és a hattyú*, 1962, olaj, kréta, toll-vászon, 190,5 x 200 cm, New Yorki Modern Művészeti Múzeum, MoMA

³⁹⁶ „... megfigyeltem a dolgokat, és ez eljutott abba a gesztusba. Itt még valami visszajött: lovagoltam egy időben és szerettem a lovak hátát végigsimítani, ez ugyanaz a forma. (...) Az emberi test is tele van ilyen hajlatokkal, de kicsibe.” Vö. Keserü, 1991. 149. o.

³⁹⁷ Vö. Ua. 142–143. o.

³⁹⁸ „Olaszországban elementárisak voltak a dolgok, minden először történt, és az volt az az év, a '63-as, amikor a művészetben elkezdődött valami Európában és főleg Amerikában, és ennek ott már rögtön nyomai is voltak.” Vö. Ua. 143. o.

³⁹⁹ Aknai, 2014. 40. o.

⁴⁰⁰ Uo.

⁴⁰¹ Vö. Aknai, 2014. 40. o.

⁴⁰² Ua. 43. o.

Keserűnek az 1961 és 1963 között készült legtöbb gesztusszerű vonalrajzában és tasiszta táblaképeiben megmutatkozik már a későbbi néprajzi referenciákkal is rendelkező főműveinek lényege és a festészetének bázisául szolgáló formák, mint: „a gubanc, a kavicsokból kioldódó szerves (nyolcasos v. bab alakú) befűződő alakzatok és a sűrű, vonalas, záporozva sorjázó vonalak, szálkák, redők.”⁴⁰³

Olaszországi tevékenysége rendkívül sikeres volt, kiállításokon vett részt és állami ösztöndíjban is részesült. Mindennek ellenére Keserű nem maradt nemzetközi sikerei mellett, 1963 végén visszatért Budapestre, terve az volt, hogy hazajöve a szerzett tapasztalatokkal a háta mögött valamilyen nagyszabású ütőképes festészetet fog azonnal megvalósítani. Ez az ütőképes és korszerű festészet csak tudatos munkafolyamatok során alakult ki, melyeknek meghatározó belső motívumai: „az áramló-hullámzó alakzatok” és a „labirintus-gubancok”.⁴⁰⁴ Keserű egész életművét meghatározza az úgymond önforma megtalálása, ami később a rálelés szerencsés segítségével valós produktumokat hozott.

Rátalálás

A hazatért Keserűt továbbra is a frissen szerzett itáliai élményei inspirálták. Az ottani tartózkodása alatt rendkívüli módon lenyűgözte az épített környezet, az itáliai települések puszta látványa, tömegüknek hemzsegése és szerves összetartozása, kiemelten a szicíliai barokk volt rá nagy hatással. A felsorolt élmények több képet inspiráltak, ezek közül az egyik az *Ezüstös kép* (1964), amely egyben kapcsolódik Keserű „áramlásos-dolgaihoz.”⁴⁰⁵ Ennek „a fekete-fehér” anyagból felépülő kubista barokkos „önmaga” eredetvidékéből létrehozott motívumrendszernek az erejét az erősítette meg,⁴⁰⁶ amikor Keserű 1967-ben egy balatonudvari kirándulás alkalmával „rátalált” a barokk „kő sütemények-re”.⁴⁰⁷ Ennek köszönhetően a már meglévő hullámos „program képei”, mint a már említett *Barokkos* (1963), *Ezüstös képek*

⁴⁰³ Vö. Ua. 44. o.

⁴⁰⁴ Zwickl, 1991. 144. o.

⁴⁰⁵ Ua. 145. o.

⁴⁰⁶ Tandori, 1982. 11. o.

⁴⁰⁷ „Nem először láttam akkor a sírköveket, de azonnal erős indítékot éreztem, hogy özönével fessek ezeket a formákat, minden változatukkal együtt, amelyek kisebb-nagyobb méretben, szép, időmosott, romlékony mészkőből úgy jelentek meg előttem, hogy hirtelen nem volt semmi közelebb, fontosabb számomra a világon, mint ezek a gömbölyödő, ívelt, két- vagy háromkaréjos, nagy, földbeásott kő-sütemények.” Vö. Keserű, 2004. 38. o.

(1964), a *Színes hullám* (1964), a *Hullámos formáció* (1964), a *Rom* (1964) és a *Barokk rajz* (1965) erős konkrétságot kaptak a „rurális barokk szív alakú” sírkőformáktól és azoknak a népi kultúrából származó erős, ösztönös minőségeitől.⁴⁰⁸



38. kép, Keserü Ilona: *Barokk rajz*, 1965, tus-papír, 24,5 x 20,4 cm

„A ráismerés és rátalálás” ereje hajtotta afelé, hogy ezeknek a formáknak a vizuális rezgéseit azonnal tovább elemezze.⁴⁰⁹ A barokk sírkövek kialakulásának népi történetei szintén olyan változatosak, mint Keserü munkáinak technikai és anyagbeli sokszínűsége.⁴¹⁰ Keserü a balatonudvari 1967-es rátalálásélmény után kísérletezett a

⁴⁰⁸ Vö. Aknai, 2014. 46. o.

⁴⁰⁹ Ua. 69. o.

⁴¹⁰ „A balatonudvari műemléktemetőt az 1770-es években nyitották meg a református és katolikus hívek számára. A szívalakú sírköveket a monda szerint egy udvari kőműveslegény készítette az akali határban fejtett kövekből. A monda a következőképpen maradt fenn: »Az udvari halászgazdának volt egy igen szép leánya, aki sokszor elkísérte édesapját a Balatonra halászni. A bátor leány egyszer egyedül is bevezett a vízbe. A Bakony felől hirtelen jött meg a vihar és a leány nem tudott kievezni a partra a zivatar elől. A vihar felborította a csónakját és a leány a Balatonba fulladt. A falu népe sajnálta a leányt, de szeretője, egy kőműves legény különösen. A legény elhatározta, hogy szívalakú sírköveket készít kedvese sírjára. Az udvariaknak nagyon megtetszett a szívalakú sírkő és halottaik számára ők is készítették hasonlót. Amíg a kőműves élt, sok sírkövet faragott, amivel benépesítette az udvari temetőt.« A szívalakú sírkövekre nem vésett az »alkotó« sem kelyhet (...), sem keresztet (...), csak nevet és évszámot. Közös volt a temető még 1846-ban is, 1887-ben elkülönítették a református, római katolikus és izraelita temetőt. (...) A műemléktemető sírköveit az 1980-as években restauráltatta a Műemlék Felügyelőség, de sajnós sem sikeresen. Időközben a sírkövekből 3-4 darabot ismeretlen tettesek eltulajdonítottak, ami a temető külsejét károsan megváltoztatta.” Marton, 1994. 20–21. o.

Eötvös József *A balatoni utazás* című művében így írt a kőszívekről: „Volt Balatonudvariban valaha egy szegény ember, valami furcsa ember, találékony elme, olyan falusi ezermester. Kitalálta, hogy a sírköveket szív alakúra kell faragni. Legyen lába, amelyet elültessenek a sírban nyugvó fejéhez, de ami kimarad a földből, olyan legyen az, mint az ember szíve. Arra jöjjön rá az írás. Ez illik a holtakhoz is, az élőkhez is. ...Maga faragta a sírköveket. Fölment a hegyek alá, alkalmas kőlapokat keresni. Talált is a dörgicsei határ közelében. Azután kifaragta szív alakúra. Azután rávéste a halott nevét s születésének és halálának évét. Nem is kért érte pénzt. Megelégedett szívből jövő köszönjük szóval

népművészetből analizált formaérték avantgárd megjelenésével. Késérüt ez az erőteljes hatás számtalan mű létrehozására ösztönözte, azonnal megfestette a sírkőmotívumok első két darabját, és a második verzióban már beleszólt a nemzetközi hard edge képi gondolkodása is.⁴¹¹ 1967-től még számtalan módosulatban dolgozta fel a sírkőmotívumot, mint például a *Közelítés*-sorozatban (1969), a *Balatonudvari temető*-akciókban (1969), a *Képződő tér*-sorozatban (1971), a *Villány*-sorozatban (1972), a *Tapasztott formákban* (1971–73) vagy a *Változó tér*-ciklusban (1975). A felsoroltakon felül még különálló szériájában is feltűnik a sírkőmotívum, mint a *Szuszék-tanulmányokban* (1969).⁴¹² Aknai Katalin disszertációjában egy évszámmal határozza meg a sírkőmotívum hullámformájának a jelenlétét az életműben, az ő általa választott évszám: az 1972.⁴¹³

Véleményem szerint nem lehet meghatározni, hogy hol van ennek a motívumfelhasználásnak a végső pontja, a „kő-sütemények” hullámzó ívei végig ott vannak az életműben, és számtalan helyen később is felbukkannak, mint például a következő műveken: *Történet* (1976), *Képződő tér* (1980), *Marylin és a tenger* (1987), *Utókép I.* (1982). Késérü különböző nézőpontokból, sokféle átírásban megfestette a köveket, egész oeuvre-jében ezek a művek vannak legtöbbször megemlítve. Mindez annak köszönhető, hogy közvetlen megvalósult folytatója szubjektív hullámsáv rendszerének, amely az egész életművet meghatározza.

Késérü egész életművében benne van a „rátalálás”, azaz a motívumra való ráakadás és felfedezés élménye, ennek a legjellemzőbb példája a barokk sírkövek, de emellett számos más vizuális forma beépült művészetébe, mint a lovak monumentális testfelületének formai megtapasztalása a hódmezővásárhelyi művésztelepen, a drávasztárai szuszékok karcolt mintái vagy a nyugat-dunántúli öntött betonkerítések archaikus motívumvariációi. Késérü mindezt így fogalmazta meg: „... létanyagból dolgozom. Ez a legfontosabb. A létezésből dolgozom. Ami az emberrel történik, az beépül a műveibe”.⁴¹⁴ Ugyanezt a gondolatot tükrözi Tandori

s egy-egy csutora borral. De azért munkáját mégis megfizették.”, Vö. Magyar Elektronikus Könyvtár – Országos Széchényi Könyvtár, <http://mek.oszk.hu/04900/04924/html/balaton0050.html>, (2018.10.31.)

⁴¹¹ Vö. Késérü, 2004. 38. o.

⁴¹² Vö. Ua. 60. o.

⁴¹³ „A Sírkövek 1. adja meg a felütést azoknak a műveknek a sorában, amelyeket 1972-ig egyetlen közös, nagy motívum ismétlődése kapcsol egymáshoz.”, Aknai, 2014. 70. o.

⁴¹⁴ Zwickl, 1991. 149. o.

Dezső véleménye is, aki szerint Keserü a vele történeteket nem megszüri, hanem azokat anyaggá gyúrja, és „a világ látványának a hatását” és azok „változatát érzékelhetjük” művein.⁴¹⁵

A Szombathelyi Képtár gyűjteményében található a szív alakú formavilágnak az egyik kései darabja a *Dombor* (1979) című kép, amely szín- és formarendszerében nagyon hasonlít a *Sírkövek 4.-re* (1968), ezeken a képeken a szívformát szemből, frontálisan, úgymond archaikusan és ösképszerűen ábrázolta Keserü. Szombathelyi lévén ezzel a képpel már nagyon korán, gyerekfejjel találkoztam, egy alapfokú rajzverseny elméleti szakaszában. A versenyfeladat az volt, hogy a gyűjtemény egy választott képéről kellett írni. Úgy emlékszem, azt írtam le, hogy mit látok bele a domináns motívumba, vizionáltam benne hullámot, dombot, női kebleket, kemencét, de a motívumforrást nem találtam el.



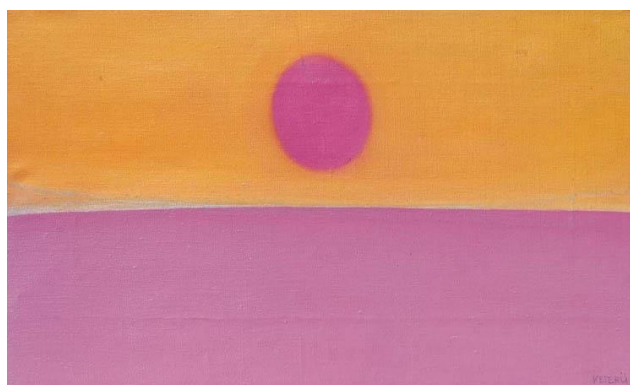
39. kép, Keserü Ilona: *Sírkövek 1.*, 1967, olaj-farost, 120 x 175 cm, Pogány Zsolt-gyűjtemény
40. kép, Keserü Ilona: *Sírkövek 2.*, 1967, olaj, farost, 125 x 170 cm, magántulajdon

Az első balatonudvari motívum által ihletett kép a *Sírkövek 1.* (1967), amelyben úgymond az egész temető kert megjelenik környezetével, de még nincs kiválasztva a sírkertben elterülő kövek közül egy mustra sem, amely később, mint például a *Sírkövek 4.-en* (1969) már önállóan, frontálisan, a kép síkjából kiemelkedve, szimmetrikusan mutatkozna meg.

A *Sírkövek 1.* című munka függőlegesen el van választva. A kép jobb oldali szűkebb részén megjelenő formáknak részben vertikális irányultságuk van, míg a kép bal oldali hányadára inkább a horizontalitás a jellemző. A hangsúlyosabb egységen a

⁴¹⁵ Tandori, 1982. 8. o.

két nagy sírkőforma úgymond tükrözi egymást, mintha a felső, balra tolódó sírkő kétkaréjos fordított formája megidézné a Balaton-felvidék domborzatát, amely minthogyha visszatükröződne az alsó rész fordított „kő-süteményének” kétkaréjos tömegében. Nézetem szerint a két különböző irányultságú képsík választóvonalala a 71-es országút, azaz a kép jobb oldali szűk sávja a temetőkert, bal oldali része pedig a Balaton. (Balatonudvariról rá lehet látni a Tihanyi-félsziget meredek dombosaira, amelyek hasonlóan 2-3 karéjban vonulnak.) Ezeket végiggondolva úgy tűnhet, akár egy térképet néznék, és rápillantanék Balatonudvari „kő-süteményeinek” környezetére, úgymond a festő a sorozatának első képén megmutatja a helyet, ahol rátalált a barokk faragott mészkőformákra.⁴¹⁶ Ezt a gondolatot igazolja a *Napkelte vízen* (1967) című feltételezhetően szintén balatoni kép, ahol még nem jelent meg a sírkőmotívum, de van bőszeges utalás az adott tóparti tájra, a kép színeivel és a horizont vonalának ívelt formáival.



41. kép, Keserü Ilona: *Napkelte vízen*, 1967, olaj-vászon, 40 x 22 cm, magántulajdon

A sorozat második képe, a *Sírkövek 2.* (1967) mintegy követi az előző munkát, de minthogyha előrébb jutottunk volna ezen a képzeletbeli térképen, és a sírok között járnánk és szemügyre vehetnénk közelebbről is a formákat, a makrokozmoszból egyre jobban közelítenénk már csak egy kiválasztott formára, amely már logikusan a sorozat következő darabját előlegezi meg, a *Sírkövek 3.-at* (1967).

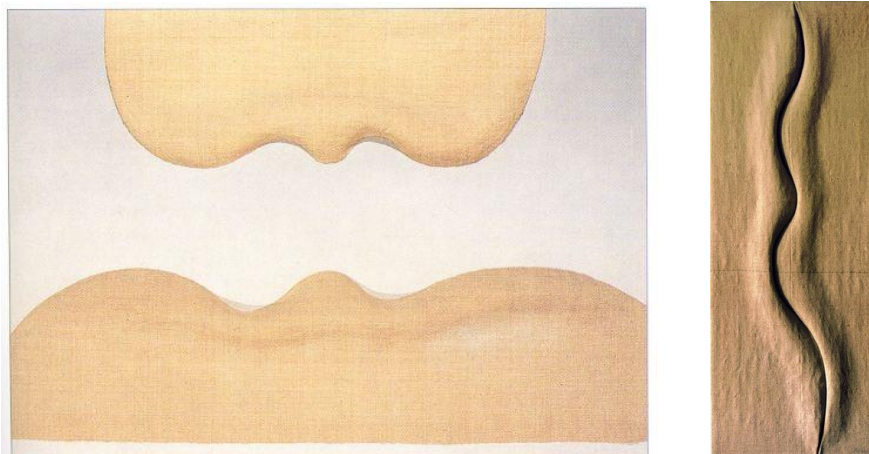
A Keserü által tervezett *Sírkő*-festmény-sorozat lendületét szegte a Stúdió 1967-es kiállítás, emiatt nem tudta folytatni eredeti elképzéseit.⁴¹⁷ A *Sírkövek 3.* már

⁴¹⁶ Vö. Keresü, 2004. 38. o.

⁴¹⁷ „Úgy terveztem, hogy hat egyforma méretű, különböző kompozíciót festek, melyeket együtt, egymás fölé, melléve, de külön-külön is szemlélni lehet.” Uo.

más méretben készült el, de a kép folytatja a mikrokozmoszból induló analitikus gondolkodás útját a makrokozmosz felé, a motívumvilág tovább szűkült, Keserü szimmetrikus egymásba átívelő kőszíveket festett, mintha a *Sírkövek 1.* bal oldalának sírkövei jelennének meg önállóan. Majd ez a formai közelítés, például a *Sírkövek 4.* (1969) vagy a *Dombor* (1979) című képen már csak egy sírkőre redukálódik.⁴¹⁸ A *Sírkövek 4.* című képen a szívforma már majdnem önállóan szerepel, de a háttérben ott van a környezet, a kép felső negyedében rózsaszín és kék ívelt hullámvonalak jelennek meg, majd ezek a hullámvonalak összetalálkoznak az életmű következő fontos ciklusában a *Közelítés-sorozatban* (1969).

A *Közelítés* című munkákban egyszerre megjelenik a „kő-sütemények” és a hullámvonalak hatása, megfogalmazva ennek a kettő ösztönzésnek az egyesülését. Ennek a sorozatnak a második képén jelent meg a vászondomborítás. A vászon plasztikus formázásának lehetőségeit a '60-as évekbeli tanulmányútja során Alberto Burri képein tapasztalhatta meg Keserü, de csak hat évvel római tartózkodása után jelentek meg műveiben ezek a domború matériahasználások.⁴¹⁹ Keserü a nyers lenvászonformázással megjelenítette a balatonudvari sírkövek anyagszerűségét, a vászon sprődsége pedig megidézte az erózióknak kitett kőlapok felületét és jellegzetességét.



42. kép, Keserü Ilona: *Közelítés 2.*, 1969, olaj-vászon, 170 x 120 x 4 cm, Kolozsváry-gyűjtemény
 43. kép, Keserü Ilona: *Hasítás*, 1969, grafit-vászon, 160 x 60 x 4 cm, Kolozsváry-gyűjtemény

A domborításhoz ormánsági lenvásznat – biklát használt – , amelynek jellemzője a jól formálhatóság (a paraszti kultúrában ebből az anyagból berakott vászonszoknyát

⁴¹⁸ Vö. Aknai, 2014. 70. o.

⁴¹⁹ Zwickl, 1991. 144. o.

készítettek korábban).⁴²⁰ Keserűnek fontos volt, hogy ne ipari textilt használjon, hanem olyan anyagot, amelyet ember szőtt.⁴²¹ Domborításainak előképei között nemcsak Burri hatása meghatározó, hanem újra feltűnik Keserű barokk művészet iránti rajongása, pontosabban vonzódása a barokk hímzett kolostori kegytárgyak „varrott, domborított, díszített” szentképei felé.⁴²² Ezek az üveg alatt tartott plasztikus és hímzett zárdamunkák érzéki hatással voltak Keserűre, ezt a világot prezentálja elénk a *Kis varrott* (1969) című vászon applikációja.⁴²³



44. kép, Keserű Ilona: *Kis varrott*, 1969, vászon applikáció, 58 x 45 x 5 cm, Haraszty-gyűjtemény

A *Közelítés 2.* (1969) vászonformázását továbbértelmezve később Keserű hullámvonalat hasított a vászonfelületbe, de ez nem mint vászonroncsolás jelent meg, hanem így a *Közelítés*-képek pozitív hullámának lágy negatív formái fogalmazódtak meg, továbbgondolva a belső mozdulat és a rátalálás élményvariációinak képi lehetőségeit.⁴²⁴ Erre a metszett hullámvariációra az egyik legszebb példa a *Hasítás* (1969) című munka.

A táblaképek síkjából domborított, majd bemetszett vásznai után Keserű a sírkómotívumot nagyméretű tervekben igyekezett még erőteljesebben megjeleníteni. A táblaképekből kilépve „kő-sütemény”-hullámait environmentális megoldásokkal

⁴²⁰ Ua. 148–149. o.

⁴²¹ Vö. Ua. 149. o.

⁴²² Vö. Keserű, 2004. 38. o.

⁴²³ Vö. Ua. 38–39. o.

⁴²⁴ Vö. Aknai, 2014. 72. o.

akarta bemutatni.⁴²⁵ Erre több terve is volt, de ezek közül a *Balatonudvari temetői akciók 1.–4.* (1969) valósultak meg, ahol „varrott sírkőmotívumos” textilt helyeztek el a síkövek között, vagy utat rendezett nyomatókból, illetve táblaképet állított ki a temetőkerthben.⁴²⁶



45. kép, Keserü Ilona: *Balatonudvari temető-akció 2.*, 1969, fotó: Yvonne Kranz,

Keserü számára a hullámvonal és – annak következetes ráismerése – a sírkő motívum „kimeríthetetlen ügy”.⁴²⁷ Ennek az akkumulált minőségét mutatja a *Falikárpit sírkőmotívumokkal* (1969) című textilmunka, ahol úgy tűnik, mintha két sorban 5–5 ismétlődő „kő-sütemény” jelenne meg (az ismétlődő modulok a *Sírkövek-sorozat*, 5. (1969) darabjának formarendszerét követik). A falikárpit képrendszere megtévesztő, mivel a felső sor motívumai vízszintesen tükröződnek, de az alsók nem. Keserü ezt a textilt helyezte le a sírkerthben, a *Balatonudvari temető akció 2.*-ben (1969).

⁴²⁵ „Nem először láttam akkor a sírköveket, de azonnal erős indítékot éreztem, hogy özönével fessek ezeket a formákat, minden változatukkal együtt, amely kisebb-nagyobb méretben, szép, időmosott, romlékony mészkőből úgy jelentek meg akkor előttem, hogy hirtelen nem volt semmi közelebb, fontosabb számomra a világon, mint ezek a gömbölyödő, ívelt, két- vagy háromkaréjos, nagy, földbeásott kő-sütemények.” Vö. Keserü, 2004, 38. o.

⁴²⁶ Vö. Ua. 74. o.

⁴²⁷ „Festettem még sírköves témát egy ideig, aztán nem, aztán megint visszatértem hozzá, és lassan rájöttem, hogy ez számomra kimeríthetetlen ügy.” Vö. Keserü – Zwickl, 1991. 147. o.



46. kép, Keserü Ilona: *Falikárpit sírkőmotívumokkal*, 1969, textil, 156 x 370 cm

A szakma máig az udvari motívumokra épülő munkákat tekinti az eddigi oeuvre egyik zenitjének és fő igazodási pontjának.⁴²⁸ De vannak ellenérvek Keserü sírkő referenciájú munkáival szemben, Aknai Katalin disszertációjában például feltárja, hogy Forgács Éva művészettörténész úgy értelmezi Keserü sírkőképeinek hullámvonalait: „mintegy dallamként, motívumként, kimeríthetetlenül gazdag témaként azóta is Keserü központi alakzata, legönkéntelenebb kézmozdulatának képe”.⁴²⁹ Mindennek ellenére Forgács Éva a sírkőmotívumos képeknek – radikális módon – csak másodlagos szerepet osztott, mivel az ott megjelenő hullámos, íves formák már korábban megjelentek az életműben. A sírkőmotívum felhasználását egy egyértelmű, logikus lépésnek tekinti Forgács, de ő nem úgy ünnepli ezt a sorozatot, mintha az az életmű addig legkiteljesedettebb része lenne. Aknai hasonló felvetéseket említ meg értekezésében, Rózsa Gyula Népszavában megjelent írásaival kapcsolatban (1973, 1978, 2004), a művészettörténész az eredetiséget hiányolta, mivel véleménye szerint Keserü „csak” a népművészetben már fellelhető kész és kidolgozott minőségeket használta fel újból.⁴³⁰

⁴²⁸ „... a balatonudvari temető késő-barokk népi sírköveinek keserüi feldolgozása a magyar művészettörténet-írás egyik legtöbbször leírt, legjobban dokumentált (reprodukált), a kritikusokból és művészettörténészekből a leginkább lírai interpretációkat kiváltó, sokat hivatkozott sikertörténete lett.” Vö. Aknai, 2014. 69. o.

⁴²⁹ Vö. Uo.

⁴³⁰ Vö. Ua. 80. o.

Szuszék-tanulmányok

Keserűt ezek a kritikák nem befolyásolták, mivel erős ösztönző példát talált Korniss Dezső személyében, aki sikeresen analizálta a magyar folklór tárgyi emlékeit konstruktív-geometrikus festészetében. Keserű festészetére nagy hatással lehetett Korniss képeinek színintenzitása, színtudatossága és festészetének mesterségbeli gyakorlata, ezekről a hatásokról tanúskodik *Szuszék-tanulmányok* (1969) című sorozata.⁴³¹

Ennek a szériának a megalkotásához Keserű inspiráló formát talált a baranyai szuszékokban is – nem csak a balatonudvari kőszívekben –, megragadhatta a díszített láda archaikus rajzolata, annak körívei, geometrikus ornamentikája, „kis négyszög”⁴³² halmi és a szuszékok kompozíciós tisztasága. Véletlenül talált rá erre a formavilágra is, egy barátjának segített szuszékot/srinyát vásárolni Drávasztárán, és elvarázsolta a rendkívüli tárgy, amelynek szín- és formavilágát megfestette azonnal. A szuszék-témával nagyon rövid ideig foglalkozott Keserű, de négy kivételes művet hozott létre ebben a ciklusban.

Keserű *Szuszék-tanulmány 1. (1969)* című képét párhuzamba lehet állítani a pécsi Modern Magyar Gyűjteményben látható Korniss: *Kántalók* (1946) című festményével, pontosabban annak a képnek a síkidomokból összeállított antropomorfi figuráival. Mind a két festményen ott van a népi díszítőművészet egysége, harmóniája és derűje. Mindezeket a minőségeket Körner Éva a magyar művészetben lappangó mediterrán szellemnek tekintette, és véleménye szerint ennek a minőségnek a megjelentetésével foglalkozott művészetében Korniss Dezső és Keserű Ilona.⁴³³ Körner szerint a népművészetben megjelenő geometrikus szerkezet nyugalma, a színek logikája és a kompozíciók tisztasága hasonlatos a francia festészet hagyományának humanista-mediterrán minőségeivel.⁴³⁴

⁴³¹ Vö. Zwickl, 1991. 149. o.; Keserű, 2004. 60. o.

⁴³² Vö. Aknai, 2014. 78. o.

⁴³³ Vö. Ua. 79-80. o.

⁴³⁴ Vö. Uo.



47. kép, Korniss Dezső: *Kántalók*, 1945, olaj-vászon, 60 x 85 cm

48. kép, Keserü Ilona: *Szuszék-tanulmány*, 1969, olaj-vászon, 80 x 120 cm, Fővárosi Képtár – Kiscelli Múzeum, Budapest

Mindkét festő intenzív színhatárokat hozott létre, de nem az újgeometrikus festészet felületkitöltése jellemezte képeiknek a minőségét,⁴³⁵ továbbá mindkét művész alkotásai antropomorf hatásúak. Keserü képével kapcsolatban, mintha egy gyerekfejet látnánk, akinek készülhetett a szuszék. A vörös intenzitású képen megjelenik a balatonudvari sír szívíveinek a hullámvonala is, valamint a kompozíció felső hullámornamentikája és antropomorfikus figurájának bal szeme emlékeztet Robert Delaunay orfikus kubista köreire és ellipsziseire. Keserü 1988-as interjújában nyilatkozik erről a formai hasonlóságról: „Hogy hasonlít Kleere, hasonlít Delaunayre, arról én nem tehetek. Azt festettem meg, amit egy lánán láttam. Elkezdtem ezzel foglalkozni.”⁴³⁶ Ezek a mondatok azt a festőt jellemzik, akinek gazdag szakmai tapasztalata és festészeti tudása van, tehát Keserüt saját koncentrált festészeti gyakorlata jutatta el ahhoz a formai kialakításhoz, amely megjelent baranyai szuszék ihletésű képein, mely formák már a 20. század kanonizált, korai modern festőinek piktorális repertoárjaiban is megjelentek. Ez a hasonlóság nem véletlen, de míg Delaunay a kubizmus mértani felépítéselvéből indult ki, addig Keserü a szuszékok geometrikus referenciáiból határozta meg a formát. A *Szuszék-tanulmány 2.* (1969) című képen is megjelenik a Delaunay orfikus kubizmusa.

⁴³⁵ Ezekre az intenzív, manuálisan megfestett színhatárookra Losonczy István hívta fel a figyelmem.

⁴³⁶ Zwickl, 1991. 149. o.



49. kép, Keserü Ilona: *Szuszék-tanulmány 2.*, 1969, olaj-vászon, 80 x 160 cm, magántulajdon (USA)

Keserü szívformáit rendszerint puha árnyalatokkal építette egybe, de a *Szuszék-tanulmány* című sorozatában a formák színei elkülönülnek, és a képeknek a hullámalakzatai egymástól elhatárolódnak, így az ívelt formák lüktető színei „... nem (csak) valaminek a színe, hanem a tér megnyitásának és kitágításnak” az eszköze is egyben.⁴³⁷ Keserü színtudatos festészetére jellemző Delaunay gondolata, miszerint: „A szín egymagában forma és tárgy is”.⁴³⁸

A sírkőformákhoz képest sokkal erősebb népművészeti referenciák jelennek meg a szuszék ösztönözte képeken, azaz a népi díszítőmotívum áthatóbban van jelen, valamint ezeken a képeken erősebben érződik, hogy Keserü a népi formakincset neoavantgárd festészeti minőségben akarja megjeleníteni. A kulturális transzfer jelenség ötvöződik a lokális minőségekkel, ez a művészeti attitűd jellemző volt a '60-as évek végén, ehhez hasonló művészeti gondolkodást képviselt Bak Imre és Nádler István is újgeometrikus absztrakt képeivel.⁴³⁹

Keserü a *Szuszék-tanulmány* (1969) című sorozatában megjelenik az analitikus képi gondolkodás, melyet Hamvas Béla „metafizikai létlátásnak” is nevezett, amely mélyebb és spirituálisabb, mint a „történeti” látás ellentétekre épülő rendszere, valamint ez a fajta „ösképlátás” a nyílt lét valóságát mondja ki.⁴⁴⁰

Az analitikus ösképlátásban „nem az értelem logikai tevékenysége” a fontos, „hanem ennél sokkal mélyebb és elementárisabb élmény a döntő”.⁴⁴¹ Keserü ezen

⁴³⁷ Vö. Aknai, 2014. 70. o.

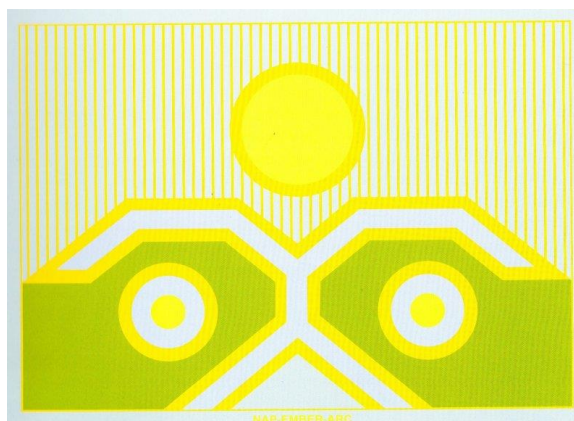
⁴³⁸ Read, 1972. 84. o.

⁴³⁹ Vö. Fehér, 2016. 30. o.

⁴⁴⁰ Vö. Hamvas, 1988. 139. o.

⁴⁴¹ Vö. Hamvas, 1988. 80. o.

képein érzem azt, hogy párhuzamba állíthatóak Bak Imre antropomorf, „poliszémikus és homonim” kompozícióival, mint például a *Nap-ember-arc* (1976) és a *Nap-bika-ember* (1976) című képekkel, ahol szintén az analitikus ösképlátás fogalmazódik meg.⁴⁴² (A *Szuszék-tanulmány 4.* című képet a Ludwig Múzeumban is bemutatták, a „Goes to pop” kiállításon, 2017-ben.)



50. kép, Keserü Ilona: *Világos kép Szuszék-tanulmány 4.*, 1969, olaj-vászon, 164 x 130 cm, magángyűjtemény

51. Bak Imre: *Nap-ember-arc II.*, 1976, akril-vászon, 220 x 300 cm

A *Szuszék-tanulmány 4.* (1969) című munkában egyszerre több népművészeti motívum is megjelenik, mint a keresztszemes minták pixeles egységei, a balatonudvari sírkövek barokk formái, a baranyai szuszékok geometrikus díszítései és az ormánsági református templomok kazettamennyezeteinek felosztásai, tehát a kép erőteljesen túl van „terhelve” népművészeti referenciákkal. Ez a munka tökéletesen mutatja a lokális népművészeti minőség beépítését a képzőművészet aktuális mozgalmába, mivel a kép formailag csatlakozik a ’60-as évek neoexpresszionizmus utáni „pop-art tárgyinterpretációjához” és az újgeometrikus konstruktivista képi gondolkodáshoz, sőt a korszak strukturális szerializmusa is megjelenik a képen.⁴⁴³ Keserü mellett párhuzamosan Bak Imre és Nádler István is ezt az utat követte, elhagyták a tanult „XIX-XX. századi” naturalista ábrázolás szokásainak hagyományait, de vállalat örökösei lettek a XX. századi magyar modern és avantgárd irányzatainak.⁴⁴⁴

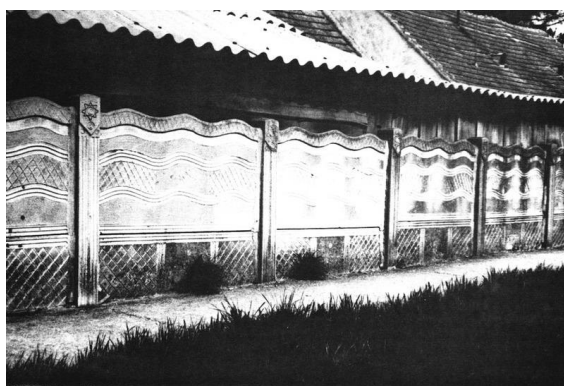
⁴⁴² Vö. Fehér, 2016. 60. o.

⁴⁴³ Hegyi, 1981. 5. o.

⁴⁴⁴ Vö. Uo.

Kerítések

Keserü számára a folklór „egy konstans jelen lévő integráns” viszony, amely „...bármely etnografikus és szociokulturális helyzetben »újratölti« magát”.⁴⁴⁵ A Keserünél megmutatkozó népművészeti jelenlétet az is bizonyítja, hogy az 1980-as évtized közepén felfedezte a „nyugat-magyarországi falvakban sűrűn előforduló öntött beton lapokból álló, geometrikus, barokkos (...), belekarcolt jelekkel díszített, áttört kerítések” mintáit, mely ornamentumokban egyszerre rálelt a saját belső hullámzó-áramló formáinak vizualitására.⁴⁴⁶



52. kép, Keserü Ilona: *Kerítések, nyugat-dunántúli falvakban*, 1985

Majdnem hasonló élményt adott a betonkerítések struktúrája Keserünek, mint a sírkövek formarendszere, de a kettő között a különbség az, hogy míg az egyik egy minőségében átélt intenzív paraszti kultúra tárgyi emléke, addig a másik már csak ennek az eltűnt kultúrának maradványa. A betonkerítés még megőrzött valamit a paraszti lét tárgyalkotási folyamatából, hogy – az első világháború előtt – a parasztember vagy maga, vagy a közösségének a legügyesebb embere készítette el a tárgyait, és a tárgyak díszítésrendszere követette a paraszti élet világképét és ornamentális rendszerét.

Ezekben a betonkerítésekben ellenben már ott van a bütykölés is, de talán nem annyira, mint mondjuk a hasonló időszakban készült betonvaskerítéseknél. A betonvaskerítések analógiájára én is készítettem három munkát, mintegy felidézve a paraszti társadalom még megmaradt halvány tárgyalkotási igényét, de nem

⁴⁴⁵ Aknai, 2014. 149. o.

⁴⁴⁶ Keserü, 2004. 60. o.

reflektáltam a korszak politikai nézeteire, amely szintén forrása lehet a fémkerítések létrejöttének, mint például Kaszás Tamás vasrajzaiban, aki a betonvasból készült munkáival a Kádár-korszak optimista világára tett reakciókat.⁴⁴⁷

Azért izgalmasak számomra Keserü betonkerítés-dokumentációi és az ebből az inspirációból megszületett képek, mivel Keserü a legjobb mintákat Vas megyében, szülőhelyem, Szombathely környékén dokumentálta. Ezekben a kései folklór vagy inkább folklorisztikus tárgyakban benne van a konstruktív és geometrikus gondolkozás (amit feltételezésem szerint az újgeometrikus művészet népszerűsége és Victor Vasarely itthoni nagyfokú túlreprezentálása is sarkallt).

Keserü kutatása szerint az orosz hadifogolytábort megjárt „katonák, hozták a fogságuk ideje alatt megtanult technikát, amelyet szerte Vas és Győr-Sopron megyében aktívan használtak.⁴⁴⁸ A betonkerítések inspirálták az *Ég Föld Víz 1.* és 2. (1990) című „lágý, balzsamos” festményeket.⁴⁴⁹

Pop-art

Keserü munkáiban követte a kortárs művészeti körülményeket, korábban megemlített *Szuszék-sorozat*ában érezhető a hard edge szituáció, de az újgeometrikus stílus mellett a pop-art is hatással volt munkáira.

Keserü egy sajátos eltérő kelet-európai pop-art művészetet tudott létrehozni, hiszen lehetetlennek számított az itthoni környezetben pontosan reflektálni a világ különböző helyein megjelenő művészeti mozgalmak sajátos minőségeire, és így „... csak is hibrid megoldások születhettek a pop-art centrumaitól (New York és London) távol”.⁴⁵⁰

Az átértelmezett pop-art már megjelent domborított vásznain, amelyek felidéznek a mézeskalács-ütőfák archaikus motívumait is.⁴⁵¹ De az igazán pop-artos munkája a *Pár* (1968) című kép, ahol feltűnik a harsányság, a műanyag tárgyak fogyasztói minősége, és megidéződik a '60-as, '70-es évek népi tárgykultúrájának

⁴⁴⁷ Vö. Szikra Renáta (2013): *Miénk a jövő, mert hiszünk az utópiában*, http://artmagazin.hu/artmagazin_hirek/mienk_a_jovo_mert_hiszunk_az_utopiaban.2178.html?pageid=119, (2018. 07. 21.)

⁴⁴⁸ Vö. Keserü, 2004. 60. o.

⁴⁴⁹ Vö. Aknai, 2014. 150. o.

⁴⁵⁰ Vö. Aknai, 2014. 75. o.

⁴⁵¹ Vö. Uo.

furcsa, folklorista divatja. Számomra folklór jellegűek és a pop-art szituációit is magába foglaló munkái még az *Út a városban* (1968), a *Mimikri* (1969) és a *Forma* (1968-69) című képei.

A népművészet egyetemes érvénye

Keserü a népművészetet univerzális egységnek tekinti, melyben a népművészeti tárgyak vallási céllal készültek, és a tradíciót követték, de kivitelezésükkor a teljes tudatosság és végtelen fantázia is megmutatkozott, és ez mind megjelent a matériában való megvalósításban.⁴⁵² A felsoroltak „állandó inspirációt” jelentenek Keserü számára.⁴⁵³

A népművészet Keserü művészetében összeköttetést kínál az ősművészet és a prehisztorikus művészet felé.⁴⁵⁴ Az ősművészetet és a népi díszítőművészet minőségeit a 19. század végén kiemelték és egymás mellé állították, ettől kezdve ez a felvetés még intenzívebbé válhatott, ezt igazolja Keserü gondolata is. Keserü számára az ősművészetrel és a népművészetrel való képzőművészeti foglalkozás egyetemes érvényű.

Nádas Péter úgy ítéli meg Keserü festészetét, amely mindenkire érvényes, úgymond egy „semleges látás”-t alakított ki festészetében, amely látás a „kollektív” adottságokkal operál.⁴⁵⁵ Ezt a mindenkire érvényes egyetemeséget hangsúlyozza Keserü mind az 1988-ban Zwickl Andrással folytatott beszélgetésében, mind a 2004-es dr. Baksa-Soós Vera által szerkesztett Ludwig múzeumi kiadványában. Keserü életművét jobban megismerve érezhető, hogy ő elsősorban az itáliai települések világában fedezte fel magának a különböző idejű és minőségű kulturális egységeknek az együttes megjelenését.⁴⁵⁶ Észrevette, hogy különböző korok hogy fuzionáltak egységes képpé. Keserüben határozott nyomot hagyott az a minőség, amelyben az elmúlt korok és az aktuális jelen szimultán tud megjelenni. Keserü saját képzőművészetén belül is egységre törekszik, az innovatív gondolkodása mellett

⁴⁵² Vö. Keserü – Zwickl, 1991. 149. o.

⁴⁵³ Vö. Uo.

⁴⁵⁴ Vö. Keserü, 2004. 60. o.

⁴⁵⁵ „Ezeket a képeket sikerült önmagát kivenni az ecsetből. A semleges látás érdekében, több évtizedes munkával kicsempésznie. (...) A semleges látás kollektív adottságaival apellál. A közös tudattartalomra, melynek az individuális tudattartalom csupán a hordozója.” Vö. Nádas, 2004. 9. o.

⁴⁵⁶ Vö. Zwickl, 1991. 144–145. o.

egyszerre a tradicionalizmus is meghatározódik munkáiban, sokszor visszafordul a múltba.⁴⁵⁷ Ezt mi sem bizonyítja jobban, mint hogy inspirációkat merített a kolostormunkákból, a dél-olasz barokk építészetből, a cangiante színtudatosságából, és az én kutatásom szempontjából fontos magyar népművészet tárgyalkotó kultúrájából. Keserü mindezt így fogalmazza meg: „A bennem működő, az egyetemességhez való kapcsolódási pontok, kereső ösztönök teljes határozottsággal és szenvedéllyel képesek kötődni egyes megtalált tárgyi jelekhez, amelyek között élünk, amelyek elmúlt korok, egymásba épült kultúrák által jóváhagyott és továbbadott, esetleg elhomályosodott lényeket hordoznak.”⁴⁵⁸



53. kép, Keserü Ilona: *Falikárpit sirkőmotívumokkal* (1969) és Bak Imre: *Nap-bika-arc* (1976) című képe a *With the Eyes of Others: Hungarian Artists of the Sixties and Seventies* című kiállításon, New York, 2017. 05. 02 - 08. 11.

Keserühöz hasonlóan Bak Imre és Nádler István is, igaz, más-más úton, de hasonló szintézishez jutottak képzőművészetükben, mind a hárman keresték a népművészetben azokat a letisztult és absztrakt formákat, amelyeket analizálva beépíthettek festészetükbe, igaz, mindegyikük különböző aktivitással tette azt. Mindhárman megtalálták a folklór képi világában a belső forma fokozatos kialakulásának a rendjét, amely összekapcsolódhatott a kortárs művészeti mozgalmakkal, és dekoratív, monumentális jelképeket hoztak létre. Keserü Ilona, Bak Imre és Nádler István életművében erőteljes azonosulást érzek, de Baknál erőteljesebb a kapcsolódás Keserü felé, mivel maradandóbb volt az ő analitikus ösképgondolkodása – amely a népi díszítő művészetben is megjelent –, valamint Bak

⁴⁵⁷ Aknai Katalin is kiemeli dolgozatában a Keserüre jellemző „múlttal egybeíródó jelen” fontosságát, és nem hiába lett dolgozatának címe: „Állandóan visszajárok a múltba”. Vö. Aknai, 2014. 4. o.

⁴⁵⁸ Keserü, 2004. 60. o.

Imrénél is periodikusan jelenik meg ennek a minőségnek az inspiráló ereje, hasonlóan Keresü Ilonához. Nádler Istvánnál a folklór díszítőművészetének inspiráló hatása erősebb formai referenciákat tartalmazott, mint ahogy azt Bak ugyanebben az időben festett képein látjuk, ezért elmondható, hogy Nádler '60-as évek közepén készült képeinek konkrét formaisága közel állt Keserü festményeihez.

Nádler István⁴⁵⁹

Francia lírai absztrakció

Nádler István és „ikerpárja” Bak Imre az 1956-os forradalom után került be a Képzőművészeti Főiskolára,⁴⁶⁰ felsőfokú képzésük szocreál alkotómódszerét és „expresszív dogmatikus realizmusát” elutasították, helyette inkább a Párizsi Iskola által képviselt lírai absztrakciót választották.⁴⁶¹ Nádler főként Jean René Bazaine-ra és a kanadai Jean-Paul Riopelle-ra figyelt,⁴⁶² de mindketten követték Pierre Soulages, Alfred Manessier „szubjektív lírai” önkifejezésre épülő festészeti világát.⁴⁶³

Hincz Gyula osztályában a főiskolán a legnagyobb fokú szabadságot kapta Nádler, és a Zuglói Körben társaival, Molnár Sándorral, Bak Imrével, Deim Pállal együtt értelmezték a kortárs absztrakt festészet lehetőségeit. A francia lírai absztrakcióval szimpatizáló kör fiataljai „tisza festészetet” igyekeztek létrehozni, és törekedtek a kép autonómiájára.⁴⁶⁴ Nádler korai képeit a sötét–világos kontraszt és a szín szimbolikus jelenléte jellemezte.⁴⁶⁵ Festészeti pályájának elején készült munkáinak sajátossága volt a beidézés és a korábbi művészettörténeti előképek használata, legyen az egy archaikus görög motívum, egy avar kori ornemens vagy egy magyar ornamentális díszítés.⁴⁶⁶ Ezeket a mintákat, ornamentikákat összekapcsolta a modern képi referenciákkal.⁴⁶⁷

A '60-as évek itthoni művészeti szcénájából kiindulva Nádler és Bak számára

⁴⁵⁹ A két művésztől azért értekezem az egymás utáni fejezetekben, mivel párhuzamosan alakították ki folklór referenciájú újgeomerikus képeiket a 60-as évek végén.

Első körben Nádler István folklór referenciájú munkáit elemzem, majd ezt követően Bak Imre bővebb, több időszakon is átívelő analitikus, néprajzi ihletettséggű munkáit vizsgálom.

⁴⁶⁰ Pernecky Géza „ikerpárnak” titulálja Bakot és Nádlert, szakmai életútjuk párhuzama miatt. Vö. Pernecky, 2001. 10. o.

⁴⁶¹ Vö. Hegyi, 2001. 13. o.

⁴⁶² Vö. Hajdu, 2003. 10. o.

⁴⁶³ Hegyi, 1981. 10. o.

⁴⁶⁴ Vö. Hajdu, 2003. 10–11. o.

⁴⁶⁵ Vö. Hegyi. 2001. 13. o.

⁴⁶⁶ Vö. Ua. 22. o.

⁴⁶⁷ „... a rejtett kapcsolódás az ősi tradícióhoz, kultúrtörténeti kontinuitás gondolatának megőrzése a radikális újítás korszakában megkülönbözteti Nádler István munkásságát a kortárs hasonló formai törekvésektől, mindenek előtt az amerikai és a német hard edge művészettől.” Vö. Ua. 23. o.

a francia informel festészet volt a lehetséges avantgárd út, de erről az útról letértek, amikor megtapasztalhatták a '60-as évek új művészeti szituációit. Természetesen ez nem egyszerre fogalmazódott meg bennük, de mind a két festőben egyértelműen működött a legfrissebb művészeti elgondolások utáni elhivatottság vágya. „Mindig a legfrissebb művészeti koncepciót tartom érvényesnek a magam számára” – mondja Bak Imre.⁴⁶⁸ A Párizsi Iskola művészeti programjait, a neoexpresszionizmust és az informel festészetet a '60-as évek művészeti változása megrengették, helyette több különböző helyszínen újabb művészeti szituációk vagy mozgalmak jelentek meg – mint a pop-art, a hard edge, az op-art, a minimalizmus –, és ezekre a művészek különböző válaszokat adtak.⁴⁶⁹ Ebbe az intenzív, induló szellemi közegbe érkezett a frissen diplomázott Nádler István. A hatvanas évek új művészeti szituációira jellemző volt az objektivitás, a realitásra való figyelem, és a valóságot igyekeztek bevonni a művészetbe.

„Hard edge mit Paprika”⁴⁷⁰

Nádler a francia iskolától való eltérést közösen fogalmazta meg Bakkal egy hónapos párizsi tartózkodásuk alatt. Mindez ahhoz vezetett, hogy már 1968-ban együtt állítottak ki a stuttgarti Müller Galériában, ahol korábban a hard edge nemzetközi mainstreamje is szerepelt. Az így kialakított újgeometrikus festészetük nővumként jelent meg a magyar képzőművészeti szakma előtt. Bak Imre úgy fogalmaz minderről 1988-as interjújában, hogy „iszonyatos kínlódás” után és kemény, intenzív munkával hozták létre saját újgeometrikus festészetüket, meg kellett érteniük a festészeti stílusnak az észak-amerikai eredőjét és azt analizálva össze kellett kapcsolniuk a közép-európai származásukkal.⁴⁷¹ A nyugati képzőművészet asszimilációs folyamatához, a két művész nem is válaszhatott volna mást, mint az itthoni és a közép-kelet európai formakincs megjelenítését, ezzel tudták magukat helyzetbe hozni, ez lehetett számukra az a lehetőség, amelyben valami mást és sajátosat tudtak prezentálni a már ismert nemzetközi hard edge festők között. Igazán

⁴⁶⁸ Vö. Bánszky, 1982. 5. o.

⁴⁶⁹ Vö. Bőjte, 2009. 13–15 perc, http://www.nadleristvan.hu/03_portrefilm.html, (2018.11.11.)

⁴⁷⁰ Bak Imre és Nádler István 1968-as közös kiállításukról szóló stuttgarti kritikai cikk címe volt, a „Hard edge mit Paprika”, amely jelezte az újgeometrikus festészetnek a magyar folklórral való kapcsolatát.

⁴⁷¹ Vö. Bak – Bellák, 1991. 176. o.

más nem nyúlhatott a közép-európai és a magyar motívumokhoz és ornamentális díszítőrendszerekhez, mint ők.⁴⁷² Ezzel a választásukkal belekerültek abba az európai magyarság-kultúrtörténeti kontinuitásba, amelyet Ady Endre, Babits Mihály, Bartók Béla, Kodály Zoltán, Fülep Lajos, Korniss Dezső, Vajda Lajos is kijelölt.⁴⁷³

Nádlernak a Bakkkal folytatott közös együttgondolkodás után képeiben megjelent a népművészet kulturális minősége. 1966-tól számítva Nádler festészete nagyot változott, csökkentette „... a festői gesztusok képalkotó szerepét, (...) a színmezők egyre homogénebbé, a színek egyre keményebbé, tömörebbé...” váltak,⁴⁷⁴ és elkezdte eltüntetni a képmélységet, s csak a „színfelületek dinamikus rendszere” alkotta a kép kompozícióját.⁴⁷⁵ Hegyi Loránd véleménye szerint az informel gesztusát felváltja az emblémák képrendszere, melyeknek forrása a „korábbi kultúrtörténeti korszakok, többnyire a közép-európai archaikus kultúrák” jelei és ornamensei.⁴⁷⁶ Nádler azzal, hogy megjelent képeiben az ősi tradíció, a kultúrtörténeti kontinuitás gondolata, erősen megkülönböztette magát a nemzetközi újgeometrikus festészettől.⁴⁷⁷ Nem egyszerű aktuális formai vagy társadalmi tárgy jelent meg munkáiban, hanem egy mély, archaikus őskép.⁴⁷⁸

Ebben az alkotói időszakban tűnnek fel azok a képek, amelyeken az emblematis formák a magyar népi kultúra motívumaira és ornamentikájára utalnak. Ezzel a kulturális mintaválasztással is a folyamatosság kifejezésének lehetőségét mutatta meg. Nádler a magyar folklórból vett ornamentális díszítésekkel sajátos, gazdag, speciálisan helyi, magyar és közép-európai dinamikus képstruktúrát tudott létrehozni. Nádler számára a folklórban megjelenő vizuális gondolkodás felületi lehetőségei, mint a népi motívumok optikai minősége, ritmus és színvilága, valamint ornamentikus gondolkodása új utat nyitott egy saját, megkülönböztethető képépítéshez.

Nádler István teljes életművében engem az a körülbelül 7-8 évnyi időszak foglalkoztat, amikor munkáinak absztrakt jelrendszerében megjelentek a közép-európai referenciákkal rendelkező motívumok, mint például a *Középen vörös* (1968),

⁴⁷² Vö. Hegyi, 2001. 31. o.

⁴⁷³ Vö. Uo.

⁴⁷⁴ Vö. Ua. 21. o.

⁴⁷⁵ Ua. 22. o.

⁴⁷⁶ Uo.

⁴⁷⁷ Ua. 23. o.

⁴⁷⁸ Vö. Ua. 22. o.

az *Avar motívum* (1967), az *1968*, a *Sárga* (1970) vagy az *Ellentét* (1970) című festményeken. Feltételezhetően az itthoni népi tárgykultúra referenciái elevenednek meg az *Erőszak* (1968), az *Aktív* (1968), a *Sárga* (1970), a *Vonzások* (1970), az *Oszlopok* (1970) vagy a *Feszítés* (1970) című képekben. A magyar népi motívumok által leginkább ihletett munkája Nádlernek a *Szirommotívum* (1968) sorozata,⁴⁷⁹ ahol a monumentális szirommustrák felfelé irányulnak, mintha növekednének és lüktetnének, mindezt a hatást segítik a homogén, telített színek. Nem található arra való utalás, hogy melyik népművészeti tárgy analízise indította a szirommotívum képi struktúrájának megfogalmazásához. A szirommotívum a népi díszítésben jószerint mindenhol megtalálható, legyen szó egy párnavégről vagy egy gazdagon díszített szürkabátról, bármilyen hordozó felületen találhatunk tulipánt vagy levélszirmot. A magyar tájegységek hímzései közül leginkább a kunságira és a hódmezővásárhelyire jellemző a nagyon gazdag, buja, egymás után lüktető sziromszínsávok használata. Nádler motívumválasztásában nem érezhető a rátalálás és ráismerés öröme, amely akkor jelenik meg, amikor egy alkotó egyetlen, meghatározó népművészeti tárgyban megtalálja azt a formát, amely később képzőművészetének toposza lesz.⁴⁸⁰ Tehát Nádler szirommotívuma nem köthető egyetlen tájegység ornamentális díszítéséhez vagy kizárólag egy népművészeti tárgyhöz, nála nem valósult meg az a kultikussá vált mozzanat, amelyet Keserü Ilona élt meg 1967-ben, amikor rátalált a balatonudvari szív alakú sírkövekre.

Az ezeken a képeken megjelenő színhasználat az amerikai pop-art harsány színvilágát jeleníti meg, eltávolodva az európai „harmonikusnak», illetve »lírainak« ” mondható színhasználattól, felidézve az iparban, a realitásban, a hétköznapi tárgykultúrájában megjelenő színeket.⁴⁸¹

⁴⁷⁹ A népművészetből eredeztethető sziromrendszer más munkáiban is felmerül, mint a már említett *Erőszak* (1968), *Aktív sárgák* (1968), vagy az *AA⁵AA⁵A* (1968–69) című festményekben.

⁴⁸⁰ Vö. Aknai, 2014. 9. o.

⁴⁸¹ Vö. Hegyi, 1981. 12. o.



54. kép, Nádler István: *Szirommotívum I.*, 1968, akril-vászon, 200 x 120 cm
 55. kép, Kapar Thomas Lenk: *Schichtung-Diagonal*, 1970, szitanyomat, 60 x 60 cm

Strukturális összehasonlítás

Nádler szakavatott elemzője Hegyi Loránd – aki számtalan monográfiát, katalógust, előszót, recenziót írt a művésztől – úgy véli, „strukturális szempontból két képtípus alakult ki ezekben az években Nádler festészetében.”⁴⁸² „Az egyik esetében egyetlen homogén alapon jelennek meg a síkon mozgatott motívumok, s az alap és motívum viszonya egyértelműen tisztázott”.⁴⁸³ A másik képvariációnál nincs meg az alap és a motívum közös vonatkozása, hanem egy tömegben, kerettől keretig jelenik meg a motívum.⁴⁸⁴ Szerintem ezt a különbséget nehezen lehet meghatározni, mert ha szigorúan követem Hegyi osztályozását, nem tudok határozottan nagyszámú festményt kiemelni, ahol egyértelműen eltűnne a háttér és a motívum viszonya. Ha nagyon következetes vagyok, akkor ebbe a második csoportba tudom sorolni: a *Cím nélkül II.* (1968) és a *Vence I.* (1970) című képeket, de a többi intenzív archaikus és népművészeti referenciákkal sűrített képet, beleértve az emblematikus *Szirommotívum*-sorozatot is, a Hegyi által megnevezett első csoportba lehet helyezni.

Hegyi Loránd annak ellenére, hogy kevés mű sorolható a kerettől keretig

⁴⁸² Vö. Uo.

⁴⁸³ Vö. Uo.

⁴⁸⁴ Vö. Ua. 12–14. o.

terjedő motívumképrendszerbe, nagyra értékeli ezeknek a képeknek a formai és színrendszeri dinamikáját, számára ezek a képek „...magukba sűritik önnön mozgásuk történetét”.⁴⁸⁵ Nádler képein a homogén színmezők mozognak és ívelődnek, a motívumok sodró lendülettel uralják a kép terét, sokszor a háttér passzív hordozóként jelenik meg a képsíkon.

Ha összevetem nemzetközileg Nádler növekedő dinamikus motívumait, akkor meglepő azonosságot találok Kaspar Thomas Lenk képeivel, de a német újgeometrikus festő műveinek növekvő vagy inkább elmozduló formái objektívebbek és hidegebbek. A néző azt érezheti munkái láttán, hogy azoknak nincs referenciális utalásuk, ellenben Nádler munkáiban megjelenik az utalás és a színek elevenebbek és rafináltabbak. Minden bizonnyal Nádler képeinek vitálisabb erejét a magyar népművészet szín- és formavilága instruálhatta. Lenk mellett Nádler képeinek formai alakítására Georg Karl Pfahler is hatással volt, a két festő között van kompozíciós párhuzam, ez egyértelműen kiderül, ha összevetjük Georg Karl Pfahler *Samuel II.* (1970) című festményét, Nádler: *Sárga* (1970) című vásznával.



56. kép, Georg Karl Pfahler: *Samson II.*, 1970, akril-vászon, 200 x 200 cm

57. kép, Nádler István: *Sárga*, 1970, tempera-vászon, 120 x 120 cm

⁴⁸⁵ Ua. 14. o.

Folklór referenciák

Ha Nádler említjük meg a magyar folklórból származtatható referenciális munkáival a '60-as évek végén, akkor azoknak az elsődleges eredője a szírommotívum, míg Keserü Ilona esetében a kétkaréjos sírkövek rendszere, addig Baknál a népi hímzések vonalas sordíszítései. Keserü, Bak, Nádler népművészeti viszonya különböző. Keserűnél egyértelműen megjelenik a népi kultúra jelentésvilága és ennek a képi világnak a határozott tárgyi utalásai, addig a másik két festőnél elhanyagoltabb a konkrét referenciális utalás és fontosabb a népi díszítőművészet szín- és ritmusvilága.⁴⁸⁶ Nádler nem is nyúlhatott hozzá másképp a népi motívumokhoz, mint ezzel az attitűddel. Ha a formákat pontosabban idézi be, vagy jobban reagál annak kultikus minőségére, akkor még inkább eltér a hard edge eredeti fellépésétől, amely mintegy a személyes és a kultúrtörténeti kontinuitást tagadja, azaz ellene megy a szubjektív vagy alanyi művészeti irányzatoknak, mint az absztrakt expresszionizmusnak, a tasizmusnak. Hegyi Lóránd egy interjújában nem is tekinti ezeket a műveket igazán újgeometrikus absztrakt képeknek, mivel referenciális motívumrendszerük rendkívül terhelt.⁴⁸⁷

A hetvenes évek elejével Nádler archaikus népművészeti formai analízise lassan megváltozott, és felváltotta azt a tájképi motívumok „ironikus, pop-artos” átírása, ezt az időszakot jellemzi a *Mimóza* (1970), a *Rózsaszín* (1970) vagy a *Táj* (1970) című kép.⁴⁸⁸ Majd 1972 végétől, korszakváltás történik Nádler művészetében, olyan absztrakt formákat hoz létre, amelyek „az ipari környezet valóságát, térélményét idézik” meg.⁴⁸⁹

Nádler festészetében később már nem jelent meg a folklór inspiráló hatása, ellenben „ikerpárja”, Bak Imre esetében többször is felmerült a népművészet analitikus archaikus képi gondolkodása.⁴⁹⁰

⁴⁸⁶ Vö. Hegyi, 2004. 35. o.

⁴⁸⁷ Vö. Bőjte, 2009. 16. perc, http://www.nadleristvan.hu/03_portrefilm.html, (2018.11.15.)

⁴⁸⁸ Vö. Hegyi, 1981. 18. o

⁴⁸⁹ Vö. Ua. 20. o

⁴⁹⁰ Vö. Pernecky, 2001. 10. o

Bak Imre

Nemzetközi szituációk lokális minőségekkel

Nádlerhez hasonló esztétikai törekvés jellemezte Bak Imre képzőművészetét 1967 és 1972 között. Bak és Nádler a saját és közvetlen kortársaik művészeti opcióit abban látták, hogy a '60-as évek végén lehetőség nyílt a képzőművészeknek újra megmutatni az itthoni önálló kulturális minőségeket a nemzetközi viszonylatokban, elhagyva a szocreál kötöttségét és túlmutatni a szürnaturalisták festészetén. Bak Imre mindezt így fogalmazta meg: „A mi generációnk megpróbálta valamilyen módon felépíteni azt a lerombolt hidat, és a magyar művészetet visszavezetni egy nemzetközi kapcsolatrendszerbe. Szóval azt hiszem, hogy alapvető félreértés volt az akkori időszak részéről (...), amikor azt hitték, hogy a nemzetközi művészeti mozgások iránti érdeklődés, az akkor érdekes új irányzatoknak az utánzási igénye volt. Holott ez azt jelentette, hogy semmilyen nemzeti művészet nem létezhet az egyetemes folyamatok nélkül (...), minden nemzeti művészetnek a speciális feladatai egy ilyen kontextusban jelölhetők ki értelmesen. Azt tartom tehát a '60-as évek döntő eredményének, hogy egy generáció másként kezdett el gondolkodni...”.⁴⁹¹

Bak hasonlóan Nádlerhez az újgeometrikus konstruktivista mozgást és a pop-art intenzív, modern hétköznapi szituációit felhasználva hozott létre közép-kelet-európai festészetet, amellyel önállóan tudott megjeleníteni a nemzetközi képzőművészeti életben, és hogy felkeltse az érdeklődést képeinek saját „íze” iránt, felhasználta az itthoni népi díszítőművészet referenciáit.⁴⁹²

⁴⁹¹ Bak – Bellák, 1991. 181. o.

⁴⁹² A hard edge két különböző forrásból táplálkozva jelent meg a '60-as években, a németek új geometrikus elképzeléseiknek „gyökereit a Bauhaus eszméiből”, míg az észak-amerikai alkotók inkább Malevics „sugárzó tér ideáljából” eredeztették, de mindezeket a minőségeket áthatotta a pop-art hétköznapi világa, azaz a „pop-art triviális érzékenysége bizonyos értelemben frivollá is tette” a '60-as évek új absztrakt geometrikus képi gondolkodását. Maga a kifejezés Jules Langsner használta először, aki különbséget igyekezett tenni a geometrikus absztrakt alkotók között. Ezt követően Lawrence Alloway alkalmazta a hard edge kifejezést azokra a friss festészeti eredményekre, amelyekben a formai strukturáltságot a telített színek ereje határozta meg. Vö: Hajdu, 2013. 10. o.

Pályakezddés és hatások

A fiatal Bak Imrere és Nádler Istvánra egyszerre több kulturális minőség hatott, és abból akarták kialakítani művészetüket. Jellemzően a főiskolai művésztsaikk körében igyekeztek magukat pozícionálni a számukra elérhető kortárs kulturális viszonyok között. A lokális kontextus és a kulturális transzfer találkozása kardinális kérdés volt Bak Imre és Nádler István számára, de nem csak nekik, hanem az egész iparterves generációnak.⁴⁹³ Jellemzően ennek a korosztálynak volt egy saját analitikus naturalista, tanult képzőművészeti tudása és egy itthoni lokális tapasztalata, amelyet igyekeztek összhangba hozni a nyugati kultúra megújuló minőségeivel. Bak Imre egy interjújában radikálisan, egyenesen felesleges tapasztalatként emlékszik vissza főiskolai éveire, ahol jóformán csak korosztályával együtt önfejlesztve tanulhatott.⁴⁹⁴ Bak generációjának egyik törekvő és innovatív csoportja a Zuglói Kör volt,⁴⁹⁵ akikre hatott a francia lírai absztrakció festői világa és a magyar nemzetközi jellegű konstruktivista törekvések alkotói, valamint a korábbi magyar avantgárd és modern tradíció. Bak a Körrel együtt számba vette, és személyesen felkereste Kassák Lajost, Korniss Dezsőt, Losonczy Tamást, Gyarmathy Tihamért, Bálint Endrét. Bak Imre erről így beszél: „...a személyes kapcsolatfelvételt is megkíséreltük. Ez nem volt egyszerű, mert azok az emberek nagyon keserves időszakot éltek át, és borzasztóan gyanakvók voltak. Nem hitték, hogy jöhet egy új generáció, amely az ő munkásságukat folytatni szeretné...”.⁴⁹⁶

Bakra és barátaira Korniss volt a legnagyobb hatással. Korniss elevenen tudott megjelenni ifjú kortársai számára, Beke László egy beszélgetésében egyszerűen

⁴⁹³ Bak 1960-as évek közepétől a lokális hagyománnyal és a „nemzeti jelleg” kérdésével foglalkozik. A '60-as évek generációjának nehéz volt interpretálni a nyugati irányzatokat, mint a neoavantgárdot, a hard edge festészetet, mivel teljesen más kulturális körben szocializálódtak, és nem tapasztalták meg a nyugati kulturális környezetet. A '60-as évek innovatív alkotóinak meg kellett találni a közös diskurzust a saját lokális helyzetükkel, kelet-európai létükkel és az amerikából származó, az ottani kultúrkörből kialakult jelenségkörökkel. Ez a problémakör a „kulturális transzfer” fogalmát érinti, hogy milyen módon tudja értelmezni egy művészeti centrumon kívüli alkotó a centrum aktualitását, és azt hogy tudja értelmezni és integrálni korábbi, centrumon kívüli tapasztalattal, hogy majd a kettő fúziójával megjelenjen a centrum színterén. Vö. Fehér, 2016. 30–36. o.

⁴⁹⁴ Vö. Bak–Bellák, 1991. 175–176. o.

⁴⁹⁵ Ennek a fórumnak a tagjai Molnár Sándor zuglói lakásán gyűltek össze, és igyekeztek közösen tájékozódni a kor aktuális festészeti és művészeti életéről, illetve egymásnak előadásokat tartottak. A főtagok: Bak Imre, Deim Pál, Molnár Sándor, Nádler István, továbbá: Hortobágyi Endre, Molnár László, Attalai Gábor, Csiy Tibor, Hencze Tamás, Csutoros Sándor, Halmy Miklós. A kör saját magát úgy igyekezett meghatározni, mely csoport a magyar avantgárd 3. nemzedéke.

Vö. Ua. 8–9. o.

⁴⁹⁶ Bak – Bellák, 1991. 176. o.

„fenegyereknek” nevezi Kornisst⁴⁹⁷, ez a személyes jelleg is hozzásegítette Kornisst, hogy hatással legyen a fiatal avantgárd nemzedékre, akik újat akartak kezdeni, és akik át akarták fedni az itthoni képzőművészeti életben létrejött több évtizedes lemaradást. Bak, aki a hard edge felé irányult, inspiráló előképet talált idősebb kollégájának „szemi”-absztrakt művészetében.⁴⁹⁸ Korniss ezen absztrakt képei erős formai azonosságot mutatnak a '60-as évek hard edge festészetével. Bak így fogalmazta meg ezt a Bellák Gáborral készült beszélgetés során: „Például Kornisstól tanultam a mesterséget, hisz amikor elém rakta a képeit, akkor láttam, hogy milyen az, amikor valamit technikailag tökéletesen megcsináltak”.⁴⁹⁹ Korniss munkáiban Bak megtapasztalhatta „... a tárgyias és az elvont”, illetve... a lokális és a nemzetközi kortárs művészet együttállását.”⁵⁰⁰

Bak Imre gondolkodására hatással volt még Bortnyik Sándor '20-as, '30-as évekbeli geometrikus absztrakt festészete, amely egyben lokális és kelet-európai hagyományokkal rendelkezett. (Bortnyik az '50-es években megtagadta az avantgárd festészetet.) Mindemellett a '60-as évek generációjának nagyon fontos pont volt Kassák jelenléte, akiben érezhették a számukra vágyott avantgárd és neoavantgárd kapcsolatát. Ezt mi sem mutatja jobban, mint hogy Keserü Ilonára is hatással volt az idős Kassák szűkszavú kritikája az 1966-os emblemikus stúdióbeli kiállításon, amikor a mester méltatta munkáit.⁵⁰¹ A fiatal eligazodást kereső nemzedék „... számára Kassák figyelme, szerepének paradox, elszigetelt helyzetével együtt, hihetetlen visszaigazolás volt – fontos pontból érkező figyelem és fogékonyság. Kassák véleménye akkor is számított, amikor a magyar művészet kiszorult az európai művészeti világból, s mint aki maga sem utazott Nyugat-Európába, nem vesztette el a biztos tájékozódását az új vizuális fenomének világában” – írja Aknai

⁴⁹⁷ Vö. Beke László előadása a *KB 30 ÉVE – Kápolnatárlatok Balatonbogláron* című kiállításról a Magyar Képzőművészeti Egyetem hallgatóinak, Artpool P60, 35. perc, <https://www.youtube.com/watch?v=rKxNNQC7IC0>, (2018.07.10.)

⁴⁹⁸ Vö. Fehér, 2016. 32. o.

⁴⁹⁹ Bak – Bellák, 1991. 176. o.

⁵⁰⁰ Vö. Fehér, 2016. 32. o.

⁵⁰¹ „A kiállítás óriási volt. Minden beküldött mű szerepelt (...) Ott történt, hogy már folyt a vernisszázs, Somlyó György odajött hozzám és azt mondta: »jöjjön gyorsan, Kassák nézi a képeit«. Odasiettem és kábult voltam a tisztelettől meg a rémülettől. Bemutattak bennünket egymásnak. Kassák nagyon komolyan nézte a képeimet és megkérdezte: »maga az, aki ezeket festi?« Szigorúan kérdezte és azt mondta: »jó, tiszta színeket használ, és csak fessen ilyeneket(...) Van még más ilyen képe is?«- kérdezte. Én azt válaszoltam, hogy van, és borzasztó boldog lennék, ha megnéznék őket. Azt felelte, hogy ő öreg, beteg ember, sehová sem megy. De az volt a lényeg, hogy neki tetszett, amit festek.”, Keserü, 1991. 145. o.

Katalin.⁵⁰²

De a képzőművészek mellett az egyetemes-lokális minőséget biztosították továbbá a háború utáni szellemi élet meghatározó gondolkodói, mint például a filozófus Szabó Lajos és az író Tábor Béla köré kialakult társaság, hozzájuk csatlakozott időről időre Hamvas Béla is.⁵⁰³ Ez az erős szellemi kör sok szálon kapcsolódott az Európai Iskolához és az Elvont Művészek Csoportjához.



58. kép, Frank Stella: *Moultonboro III.*, 1966, akril-formázott vászon, 279,4 x 304,8 cm

Stuttgart és a nemzetközi hard edge mozgalom

Bak Imre életművében nagyon rövid volt az az időintervallum, ami alatt kialakította jellegzetesnek mondható sávos képeinek különböző rendszereit. Az 1960-as évek közepén még tasiszta képeket festett. Ebben az időszakban fedezte fel magának az újgeometrikus stílust, és lépések során jutott el az inkább csíkos, mint sávos mintáinak rendszeréhez.

Baknak és Nádlernek is fontos időpont volt az 1963-as év, amikor a főiskola elvégzése után közösen nyugat-európai körutakat tettek, eljutottak az NSZK-ba, Angliába és Franciaországba. Bak Imre és Nádler István nem keresett semmi

⁵⁰² Aknai, 2014. 62. o.

⁵⁰³ „Szabó eszmerendszerének egyik pillére a »művészetvallás« fogalma volt, amely Hamvason keresztül minden bizonnyal eljutott a Zuglói Körbe.” Hajdu, 2003. 12. o

determináló stílust,⁵⁰⁴ sem kortárs recepteket, hanem a „friss benyomások” érdekelték őket.⁵⁰⁵

Mindezt alátámasztja a személyes élményem. Főiskolai éveim alatt, Beke László *Magyar művészet* szemináriumán ellátogattunk Bak Imre műtermébe, és meglepett a mester őszintesége, aki beszélt pályájának '60-as évekbeli indulásáról. Arról nyilatkozott, hogy amikor Nádler Istvánnal közösen kiutaztak tájékozódni Nyugat-Európába, igazán nem voltak pontos ismereteik az aktuális festészeti helyzetről, és neki nagyon szimpatikus volt a hard edge mozgalom, ezzel magyarázta azt, hogy miért és hogyan választotta ezt a nemzetközi szituációt, amely meghatározta későbbi életművét. Fiatalként ennek a válaszádnak az őszintesége nagyon meglepett, képzőművészeti főiskolásként másra gondoltam és mást vártam, hogy mit fog mondani művészete kezdetéről egy magasan kanonizált magyar festő. Mindemellett lenyűgözött Bak Imre munkamódszere, hogy milyen akkurátus szisztéma szerint készíti munkáit, hogy jut el körülbelül 100 darab vázlat után a végleges műhöz.

Bak nyugat-európai útja során a művészeti revelációt a Párizsi Iskolától remélte, de ennek ellenére ezt Németországban, Baden-Württemberg tartomány fővárosának egyik jól ismert galériájában kapta meg, ahol a német és az angolszász újgeometrikus és újkonstruktív festészetnek az élvonala volt kiállítva. Itt láthatta meg Frank Stella, Ellsworth Kelly, William Turnbull, Nicholas Krushenick, Georg Karl Pfahler, Kaspar Thomas Lenk, Lothar Quinte munkáit. Ez a kiállítás számára és Nádler Istvánnak meglehetősen furcsa lehetett, mivel nem számítottak arra, hogy egy kalandos véletlen során a hard edge festészetet közvetlenül megtapasztalhatják. Az igazsághoz hozzátartozik, hogy mind a ketten már hallottak a hard edge festészetről a Zuglói Körben, feltételezhető, hogy maga Bak fordította az ide vonatkozó cikkeket.⁵⁰⁶ Baknak és Nádlernek ez az impulzus elég volt, hogy ezzel az új, modern nyelvvel jobban megismerkedjen. Óriási szerencséje volt a két ifjú alkotónak, hogy a Müller Galéria vezetője szállást és munkát adott nekik, és az ő közbenjárásával ismerkedhettek Pfahlerrel, Hayekkel és Lenkkel, akik a német és a nemzetközi hard edge festészet élvonalába tartoztak. A legtöbb segítséget Pfahlertől kapták, akitől

⁵⁰⁴ Vö. Ua. 177. o.

⁵⁰⁵ Vö. Ua. 178. o.

⁵⁰⁶ Vö. Andrási, 1991. 58. o.

„teoerikus alkat” révén „rendkívül fontos szakmai információkat” kaptak.⁵⁰⁷ Pfahlert Bak „egyértelműen” a mesterének tekintette.⁵⁰⁸ A Stuttgartban szerzett impulzusok után indították el művészetük autonóm megfogalmazását. Mind Bak, mind Nádler irtózatossá gyötrelmek közepette teljesen átgyúrták önmagukat, és a korábbi, itthon megtanult analitikus naturalista ábrázolást és a lírai absztrakció felé való orientáltságukat megszüntették.⁵⁰⁹ Keserű is hasonló utat járt be olaszországi élményei után, 1962–63 között. Baknak és Nádlernek három évvel a stuttgarti újgeometrikus festészettel való személyes találkozása után, 1968-ban önálló kiállítása nyílt a Galerie Müllerben, amit a német sajtó „Hard edge mit Papriken” névvel titulált, talán cinikusan, de van benne valami disszonancia, hogy a magyar művészek mit kezdenek az észak-amerikai geometrikus festészettel.⁵¹⁰ Érezhető a címben, hogy a magyar festők valószínűsíthetően lokális referenciákat vesznek fel. A német sajtóban megjelenő kritika méltatta a két festő „érzelmesebb színeit”, és „differenciáltabb” formavilágát.⁵¹¹ Mindkét festő hathatós, referenciális lehetőségeket adott képeihez, mindez teljesen ellene ment például a postpainterly abstraction gondolkodásának, ahol az antropomorfizmust teljesen tiltották, vagy nem reprezentáltak semmiféle társadalmi vagy szociális helyzetet, ahogy ezt megfogalmazta *Donald Judd: Specific Objects (1965)* című írásában.⁵¹² Elviekben az a hard edge szituáció – amely fogalmat Jules Langsner írt le először 1958-ban – nem tartalmazhatott semmiféle tárgyasult utalást, azaz a hard edge festészet semmi olyanra nem reflektálhatott, amely nem önmagát jeleníti meg, és nem utalhatott semmilyen társadalmi vagy szociális eseményre, jelenségre.⁵¹³ A festő „ikerpár” ezt nem vette figyelembe, és az archaikus és a népi művészet tárgyalkotó formakincsei felé fordult.⁵¹⁴ A referenciák erősebbek Nádlernél, mint például *Avar motívum* (1967) sorozatánál vagy a *Szirommotívum* (1968) képciklusánál. Ellenben Bak képi referenciái viszonylagosabbak, pedig Bakot hosszabban lebilincseltek az archaikus és a népi tárgyalkotó kultúra minőségei.

⁵⁰⁷ Vö. Bak – Bellák, 1991. 178. o.

⁵⁰⁸ Vö. Uo.

⁵⁰⁹ Vö. Uo.

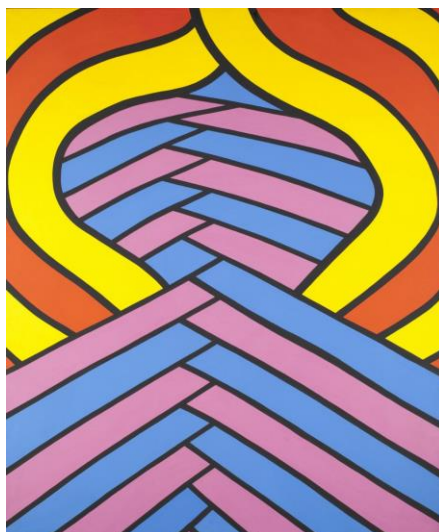
⁵¹⁰ Vö. Ua. 179. o.

⁵¹¹ Vö. Bánszky, 1982. 10. o.

⁵¹² Donald Judd (1965): *Specific Object*, Vö. <http://atc.berkeley.edu/201/readings/judd-so.pdf>, (2018.07.21.)

⁵¹³ Vö. Hajdu, 2003. 10. o.

⁵¹⁴ Pernecky, 2001. 10. o.



59. kép, Nicholas Krushenick: *Pussy Galore on a Sunday*, 1964, akril-vászon, 204 x 188 cm

Bak képeinek a formai megoldásaihoz ösztönzést kaphatott az észak-amerikai hard edge festőktől, mint például Frank Stellától, Kenneth Nolandtól, Morris Louistól, Ellsworth Kellytől. A fent említett festőknél nincs semmiféle antropomorf látásmód, vagy lokális referenciára való utalás, de mindig vannak kivételek, mint az orosz származású Nicholas Krushenick, aki szintén hathatott a festőpárra, erről a ráhatásról Pernecky Géza a következőket írta: „...pántlikára emlékeztető színes vásznai szolgáltak ösztönzésül ahhoz, hogy Nádler meg a magyaros népművészet sujtásos-zsinóros motívumait dolgozza fel a képein”.⁵¹⁵ Hajdu István úgy fogalmaz nagymonográfiájában, hogy Bakra nagy befolyással volt Nicholas Krushenick művészete, akinek a munkáiban a pop-art intenzív minősége is megjelent, Hajdu az orosz származású Krushenick festészeti jelenségét ezért „pop absztrakt” variációnak is értelmezi.⁵¹⁶ De a tárgyiasult utalás nem zárul ki még a német hard edge festészet meghatározó egyéniségének, Georg Karl Pfahler művészetéből sem.⁵¹⁷

⁵¹⁵ Ua. 12. o.

⁵¹⁶ Vö. Hajdu, 2003. 10. o.

⁵¹⁷ Georg Karl Pfahler a *Tex-t* című sorozatában például a '60-as évek egyik legmeggrázóbb eseményéhez nyúlt, amikor az amerikai elnök ellen halálos merényletet követtek el Texasban, erre utal a sorozat egyszerű címe is. Georg Karl Pfahler banális módon, a fegyverből kilőtt golyó útját ábrázolja. Ebben a sorozatban lekerekített ívelt formák jelennek meg, ellentétben Georg Karl Pfahler többi munkáinak szögletes és kemény struktúrájú rendszereihez képest. Ezeknél a képeknél, ha a néző nem tud a kép tárgyáról, akkor rendkívül sok referenciát képzelhet el, mondjuk, felmerülhet a nézőben még a folklór is.

A különböző folklórjellegű referenciaidőszakok

Bak Imre eddigi életművében három időszakot lehetne meghatározni, amikor megjelentek a népművészet tárgyi referenciái.

Az első a hard edge közvetlen hatása után jelentkezett, amelyben feltűnt a népi hímzések vonalrendszere és – Fehér Dávid gondolatait követve – a festőre egyszerre hatott idősebb pályatársának, Korniss Dezsőnek a „geometrikus karakterű (...) »poszt-szürrealista«” szemi-absztrakciója.⁵¹⁸

Bak 1967 táján készítette el korai szemi-sávos képeit, mint: a *Kompozíció I-II.*-t (1967), a *Lila-zöld-kéket* (1967) vagy a *Narancs-kék-zöldet* (1967). Egy évvel később a magyar folklór tárgyi emlékeinek díszítőművészete segítette Bakot abban, hogy a mozgó és kanyargó színsávjainak legyenek kultúrtörténeti kontinuitásai, és egyszerre szemléleti rokonságba is kívánczolt kerülni a hard edge művészettel. A népi kultúra vizuális birodalmában talált olyan ábrákat, hímzéseket, mintákat, formákat, rajzokat, amelyekben a linearitás fontos, mint például a sárközi szöttesek díszítéseiben.⁵¹⁹



60. kép, Bak Imre: *Zöld-fekete-lila*, 1968, akril-vászon, 130 x 150 cm

61. kép, Bak Imre: *Sávok VII.*, 1968, akril-vászon, 141 x 150,5 cm

A megszerzett tapasztalatok után színsávjai egyre pontosabb, szabályosabb formában jelentek meg, mint például a *Kék-zöld-narancs* (1968), a *Zöld-lila-fekete* (1968), a *Lila-sárga-fekete* (1968) vagy a *Kék keret* (1968) című kompozíciókban. Majd őket

⁵¹⁸ Vö. Ua. 32. o.

⁵¹⁹ „A helyi sajátosságok, a hagyomány kutatása során először hímzésmotívumokat tartalmazó albumokban, a technikát is bemutató rajzokban találtam felhasználható mintákat a munkámhoz.” Bak, 2018. 92. o.

követve az azonos sávú színcsíkok és motívumok redukáltabb szimmetriai elrendezésű festményei, ahol a hordozó négyzetes képkeretét a színes csíkok struktúrája már szétfeszítette, mint például a *Sávok I–III.* (1968) és a *Keresztforma* (1968) című képeken.

A *Sávok III.* négyzetes formájú kép, de a sávok már mintegy látszólag kinyúlnak a kép teréből (úgymond megelőlegezi a formázott vásznak térkijelölését), a *Sáv-sorozatban* a képek homogén fehér sík felülte igyekeznek a hordozó területén belül meghatározni a színes csíkok intenzív mozgását, de ez által a hordozó maga is jelentéssel bír, meghatározóvá válik, ám ebben a küzdelemben a sávok felülkerekednek a kép síkján. A sávképek tapasztalatát követve azt gondolnánk, hogy az életműben a *Fényes I–6.* (1970) sorozat következne, de Bak radikálisabban formázta át hordozóit, és egyszerre áttört reliefalakzatokat készített, ez lett az *Alakzat-sorozat* (1969). Ebben a sorozatban Bak a kép hagyományos hordozójának négyzetes síkját feloldotta, és „...a szó szoros értelmében tárgyá tette...” sávképeinek rendszerét.⁵²⁰ Talán azt lehetne mondani, hogy ebben a három színes sávreliefben jelenik meg leghatározottabban a népművészeti hímzések hagyománya.⁵²¹ De a folklór mellett ott van ezekben a reliefekben a '60-as évek alkalmazott művészetének vizuális effektusainak a csíkos mintái, a kor technikai jelenléte a szintetikus lakkfestékek használatában, valamint ott van az évtized zenéjének érzete, „...a rock-zene, a Beatles és a Rolling Stones...” – mondta 2016-os interjújában Bak Imre.⁵²²

Majd csak az *Alakzat-sorozat* után egy évre, 1970-ben fogott neki Bak a formázott vásznainak, ahol a *Sávok* című képekhez képest a csíkok már megtörik és alakítják a festmény képkeretét, mint például a *Fényes I.* (1970) című képen. Ezeket a formai tapasztalatokat Bak, Frank Stellától merítette, de mindezt úgy, hogy érezhető a két alkotó közötti differencia. Bak Imrétől egy interjúban megkérdezték, hogy miképp jelenik meg a lokális eredet képeiben, és hogy mi a különbség az ő képe és Stella hasonló képei között; Bak határozott egyszerűséggel azt válaszolta, hogy

⁵²⁰ Vö. Hajdu, 2003. 24. o.

⁵²¹ Vö. Uo.

⁵²² Vö. Winkler Nóra beszélget Bak Imrével a Paksi Képtárban rendezett *Aktuális időtlen | Egy életmű rétegei 1967–2015* című kiállításán, 2016. március 6. – június 26, artmagazin 78. – Első kézből: Bak Imre, <https://vimeo.com/177546979>, (2018.07.21.), 15. perc

tegyünk képei mellé egy Frank Stellát és „...akkor egyszerre látható a különbség”.⁵²³



62. kép, Bak Imre: *Alakzat II.*, 1969, zománc-farostlemez, 117 × 240 cm,
Kovács Gábor Gyűjtemény

Bak korai hard edge képein sávstruktúrák, színsávok, „sávsekvenciák” jelentek meg folklór utalásokkal.⁵²⁴ Bak az „áttételes” folklórmotívumok használatát a ’70-es évek legelején elhagyta, sőt rövid időre festészetét is szüneteltette, és inkább installációkat, environmenteket, objektumokat készített, majd a fotóművészet felé fordult. De később újból visszatért az archaikus, analitikus ösképábrázoláshoz (ellenben szellemi társa Nádler teljesen eltávolodott az archaikus képi referenciák használatától).

A második folklórjellegű referenciaidőszak, a ’70-es évek közepén jelent meg, amikor már tapasztalatokat gyűjtött a konceptuális gondolkodásból és a strukturalista szemléletű szerializmusból, és mindezeket a tapasztalatokat összevetette Hamvas analitikus gondolkodásával.⁵²⁵ Fehér szerint ezekben a munkákban a szintetikus látás fogalmazódik meg, az a fajta szintetikus látás, amely

⁵²³ Vö. Uo. 8. perc

⁵²⁴ Vö. Fehér, 2016. 36. o.

⁵²⁵ Bak Imre a lokális tradícióhoz való viszonyulását nemcsak a kornissi életmű erősítette meg, hanem Hamvas Béla tradicionalista gondolkodása is, mellyel a Zuglói Körben ismerkedett meg. Molnár Sándor kapcsolatban állt Hamvas Bélával, így a kör hozzájuthatott az író ki nem adott művehez. Bakot megérintette Hamvas Béla archaikus ösképgondolkodása, amely szembehelyezkedik a történelmi ember ellentétekre épülő gondolkodásával, valamint hatott rá Hamvas miszticizmusa és szakralitása. Hamvas az archaikus kor emberének azonosságra és különbségre épülő analitikus gondolkodást és látását helyezte szembe a történelmi ember logikai ellentétekre épülő látásával és gondolkodásával.

Az analogikus látás Hamvas megfogalmazásában azt jelenti, hogy a világ minden dolga, eseménye és jelensége között azonosság van, de a világon minden különbözik, ami viszont nagyon fontos, hogy a világ dolgai egymással összefüggnek. Az archaikus látás a történelmi látással ellentétben képekben gondolkodik, amely „spirituálisabb és mélyebb”, és minősége valóságosabb.

Vö. Hamvas, 1988. 139. o.

hasonló Hamvas Béla elemző ösképlátásához, valamint ezeket a munkákat egyszerre jellemzi a pareidolia, a poliszémia és a homonímia, mely fogalmak szintúgy jellemzik a folklórbrázolásokat.⁵²⁶ A felsorolt tulajdonságok a *Nap-ember-arc* (1976) és a *Nap-bika-arc* (1976) című táblaképekben jelentek meg.



63. kép, Bak Imre: *Nap-ember-arc II.*, 1976, akril-vásznon, 220 x 300 cm
64. kép, Bak Imre: *Ön-arc-kép II.*, 2017, akril-vásznon, 210 x 140 cm

Fehér Dávid azt a címet adta az általa szerkesztett 2016-os Bak Imre-monográfiának, hogy *Aktuális időtlen*. Ez a cím áttételes módon előrevetítette a festő legújabb műveit, amelyekben újra megjelent az archaikus analitikus időtlen minőség, ez a képciklus lenne Bak harmadik folklór referenciájú korszaka. Ezek a művek 2018 januárjában bemutatásra kerültek az ACB Galériában, a kiállítás címe: *Ön-arc-kép* volt. Ez a cím egyértelműen utal a festő a hetvenes évek közepén készült poliszémikus és homonim képeinek jellegére és azok vizuális megoldásaira. Az archaikus művészet eszközein megjelenő arcbrázolások azt mutatják, hogy Bak Imre megfestette a korábbi *Nap-Ember-Arc* (1976) festménysorozatnak úgymond a folytatását az *Ön-arc-kép* (2017) ciklusban. De nemcsak ezt a korábbi képsorozatot idézte meg Bak Imre ezeken a 2017-ben festett képeken, hanem megjelent a nagyon korai sávfestészete is, úgymond Bak Imre felsorakoztatta korábbi festészeti eszközeinek eredményeit. Igazi összegző műveket hozott létre.

Bak életművének fent említett szakaszaiban az ősjelképek és jelrendszerek kifejezésére koncentrált, mindezekre hatással volt Hamvas „örökölt” szemlélete, de rajta kívül közvetítette ezt a szemléletet Mircea Eliade, Georges Dumézil, Claude

⁵²⁶Vö. Fehér, 2016. 60. o.

Lévi-Strauss vagy Hoppál Mihály is.⁵²⁷

Bak Imre szemiotikával és ősképpel foglalkozó képiességét nem fogadta a magyar művészettörténész szakma egyöntetű elismeréssel, mint például Szabadi Judit, aki úgy érezte, hogy Bak az „...ősi, primitív jelek szimbolikus sugallatú, sematikus” ábrái korábbi sávos képeinek koncentráltóságát, vitalitását már nem követik, „... megfosztotta őket attól a teoretikus tisztázottságtól is, amely a művek gondolati bázisát annak idején megteremtette, és egyértelműségüket oly rokon szervessé tette”.⁵²⁸ Annak ellenére, hogy Szabadi negatívan ítéli meg Bak festészetében az ősművészet és a jelalkotás jelenlétét, Keserü életművében a sírkőmotívumhoz kapcsolódó népművészeti és őseredetű motívumasszimilálást elismerően taglalja a *Hagyomány és korszerűség* című könyvében. Számomra mindkét festő esetében ez a motívum- és jelhasználat rendkívül inspiráló.

Bak Imre életművében is a népművészeti referenciát keresem, mint minden művésznél, akivel foglalkozom a disszertációmban. Bak esetében jellemzően a sávos képeit szokták ebben a témakörben bemutatni, amelyeknek vannak utalásai a népi hímzett terítők sávos díszítéseire, de ennél sokkal gazdagabbak azok a munkái, amelyeket később készített, ahol sokkal erőteljesebb a megjelenése a népművészet tárgyaló kultúrájának és annak ősvilágképének. Az eddigi életművet tüzetesen megismerve pontos képet kaptam Bak népművészetből merített ősjeleinek, archaikus jelrendszereinek referenciális alkalmazásairól. Ezekben a munkákban rendkívül gazdagon jelenik meg a népművészet egységes látása és annak sajátos, átfogó rendszere.

⁵²⁷ Vö. Hajdu, 2003. 38. o.

⁵²⁸ Szabadi, 1987. 50. o.

Somogyi Győző

Somogyi Győző művészete közvetve nem hatott rám, de közvetlenül rendkívül inspiráló számomra az ő „ornamentálisnak” is mondható festészete, amelyet áthat a népi kultúra szeretete.⁵²⁹

Somogyi tevékenységében megtalálható a népiesség, holott pesti, vasutas családból származott, de életének választott helyszíne a vidék, pontosabban a Balaton-felvidéki Salföld, ahol már több mint 30 éve él. Művészetében nincs semmi avantgárd tendencia, nem szándékozik akaratosan újnak és divatosnak tűnni. Festészetében is – amely grafikai munkását követte – ragaszkodik a technika történelmi hagyományához. Somogyi kizárólag temperával fest, kerülve a szintetikus agyagokat, ahogyan ezt egy ikonfestő tenné, akinek fontos a matéria konzisztenciája.

A művész sorsa nem szokványos, nem részesült művészeti felsőoktatásban, pedig próbálta mind az Iparművészeti és a Képzőművészeti Főiskolát. A kisképző alapképzése után további vargabetűt vett életútja, de ezek mind feltöltötték inspirációval és környezete megismerésének tapasztalatával. Dolgozott több helyen, volt segédmunkás, nyomdász, kihordó, postás, rakodómunkás, de következetesen mindenkifelett segédlelkész. Teológiai tanulmányokat folytatott a Római Katolikus Hittudományi Akadémián, és ott szentelték pappá, valamint doktorált 1968-ban. Hét éven át dolgozott munkás papként, lemondott járandóságáról és segédpapként szolgált, esténként pedig alkalmi munkákat vállalt. Közben a munkája során megismerkedett az Erdélyi Miklós köré csoportosuló avantgárd művészek meghatározó alkotóival és szellemi közvetítőivel, mint például Beke Lászlóval és Halász Péterrel, Hencze Tamással, Jovánovics Györggyel, Maurer Dórával, Szentjóbgy Tamással. Az igazat megvallva művészetében nem érhető tetten semmi avantgárd, de a velük való együttműködés vezetett ahhoz, hogy mégis képzőművészettel foglalkozzon. A hetvenes évek közepén ismerkedett meg a szitanyomás technikájával, mely sokáig meghatározta későbbi formanyelvét. Már ebben az évtizedben sikereket könyvelhetett el magának, és kiállíthatott az újpesti

⁵²⁹ Vö. Keserü Katalinnal folytatott interjú Somogyi Győző képzőművészetéről, (Tihanyi Bencés Apátság Galéria, 2012. augusztus) https://www.youtube.com/watch?v=k9_svr5au0Q, (2018.11.12.)

Derkovits Klubban, valamint 1977-ben elnyerte a Miskolci Országos Grafikai Biennále Nagydíját. Somogyi grafikai tevékenysége szerencsésen kapcsolódott a magyar grafika felívelődésével; számos új alkotó jelent meg ebben az időszakban (Banga Ferenc, Sáros András Miklós, Szabados Árpád vagy Szemethy Imre).

Somogyi művészetében a helyi-történelmi-kulturális minőség mint téma a hetvenes évek közepén jelent meg. A lokális identitással való foglalkozását külföldi útjai hívták elő, ahol az „idegen” környezetben meg kellett határoznia magát. Eltérő kulturális környezetének „másságát” a magyar történelmet követve mutatta be, a grafikai lapjain négy és fél évszázad itthoni viszonyait jelenítette meg, mindenféle megszokott heroizálás nélkül. Itthoni témájúak még a magyar hadviselést rekonstruáló nyomatai, valamint a történelmi Magyarország részeit is bemutató grafikai lapjai. A felsorolt munkákat rendkívül alapos kutatómunka jellemezte.

A magyar historikus múlt ábrázolásai után kezdett foglalkozni a hagyományos népi kultúra értékeivel, ennek egy korai darabja az 1974-ben készült *Hollókő* című szitanyomata.



65. kép, Somogyi György: *Hollókő*, 1974, szitanyomata, 48 x 53 cm
66. kép, Somogyi György: *Isten báránya*, 1974, szitanyomata, 35 x 28 cm

Amelyen népviseletbe öltözött asszonyokat látunk, akik őrzik még tárgykultúrájukat. Somogyinak idővel egyre fontosabb lett a vidék, a falusi élet. Ezért a '80-as években a Balaton-felvidéken házat vett, és nekiállt gazdálkodni. Belekapcsolódott a '80-as évek elején az ott élő, akkor még gazdálkodó falusi közösségbe, igyekezett részt venni a paraszti munkák mindennapi tevékenységében. Jelenleg is állatokat tart és

földet művel.

Munkáiban a népművészet hagyományának a szakrális tárgyi emlékei is megjelennek. Minden vallási képe megidéri a folklorisztikus vallásosságot, mint például a *Jézus siratása* (1973) című munkája. A bibliai történeteket mintegy átfogalmazza a paraszti gondolkodás profanizált képzeletével. Ezekben a vallási képein sem heroizál – mint a korábbi magyar történelmi grafikáin –, mint például az *Isten Báránya* című képen, a báránya a maga létezésében áll a rusztikus kereszten, miközben metszett torkából csöpög a vér. Ezekkel a nyersebb, pszeudonaiv formai megoldásokkal Somogyi egyértelműen kapcsolódik a népi vallásosság megfogalmazásaihoz.

A népi formakincs hagyományának őrzését követi a festő munkássága, ennek szép példája, hogy a Balaton-felvidék népi építészetéről közös könyvet adott ki szerzőtársával, Krizsán Andrással, melynek címe: *A Balaton-felvidék tájba simuló népi építésze* (2010).

Somogyi folklorizmusával mintegy újjáteremti a népi hagyomány lehetőségét, nemcsak vágyakozik a hagyományos népi kultúra után, hanem aktívan tesz is annak alkalmazható, 21. századi megjelenéséért. Mindennek elismerésül 2014. év végén retrospektív kiállítás nyílt a művész eddigi életművéből a Vigadóban, ahol megjelent a közel öt évtized tevékenysége.

Bukta Imre

Bukta Imre anyaghasználata és tárgyalkotása nem jelenik meg az én tárgyaimban, de ösztönzőleg hatott az ő folklórhoz kapcsolódó gondolkodása.

Bukta Imre rezignáltan gondol vissza arra a volt népi kultúrára, amely a 20. század első felében megsemmisült, és mintegy felhívja a figyelmet ennek az eltűnt kultúrának a minőségére. A népi kultúra megítélése Buktánál nem zavaros vagy ambivalens.

Bukta Imrére nem a népművészet kultúrájának közvetlen analizálása a jellemző, hanem ennek a kultúrának a hiánya és elvesztése, valamint a hiány okozta társadalmi és szociális problémák. De minden negatív körülmény ellenére a képeken itt-ott feltűnik, bár már csak néhány rekvizituma az eredeti hagyományos tárgyalkotó folklórnak.



67. kép, Bukta Imre: *Okos táj*, 1993–1999

Bukta a munkáiban megjelenő folklórhagyományt egy Heves megyei faluból, Mezőszemeréből nézi, és onnan reflektál a világra. Képein egy boldogabb világ nosztalgiája jelenik meg kísérteties úton.

Bukta eredeti látásmódjához tartozik, hogy nem végzett pallérozott képzést egyik művészeti felsőoktatási intézményben sem (próbálkozott, de nem vették fel). Bukta a művészeti igazodását ösztönösen a falusi, vidéki életben látta meg. Számos művész él faluban, de mintha nem vennék észre annak fonákságait és visszasságait, vagy egyszerűen nem reflektálnak rájuk. Ez persze azért is lehet, mivel a vidéki

életük választott helyszíne nem szülőhelyük, ahogy ez Buktánál megcáfolhatatlan. Bukta nem akarta pallérozott, kiművelt fővel vidéken a fővároshoz pozicionálni magát, helyette ezt a pozicionálást a központ értelmisége tette meg Bukta intenzív, erőteljesen beszélő művei láttán. Bukta képein és installációin a jelen falusi életének visszafordíthatatlan folyamata, zsákutcája érződik. Sajnos ez a pusztulás kiapadhatatlan forrást ad művészetének, úgymond mindent feltár a vidék letaszított körülményéről. Bukta megérti a környezetét, és minden tapasztalatát megmutatja.

Disszertációm II. fejezetében összegyűjtöttem azokat a művészeket, akiknek a művészeti munkája intuitív módon hatott rám, akik a magyar népművészet tárgyalkotó kultúrájának értékeit példaértékűen analizálták.

Nagy számban előfordul, hogy a művészek életművében megjelenik a folklór referenciális értéke, de ez a reflektálás akkor ideális, ha a népművészet hagyománya szerencsésen ütközik az aktuális kortárs művészeti szituációkkal. A kutatásomban felsorolt alkotókra ez a szempont messzemenően jellemző.

A második fejezetben olyan alkotók szerepelnek/szerepeltek, akiknek az életművében más-más arányban jelent meg a népművészet referenciális értéke, ezért különböznek a terjedelmek a fejezeten belül.

III. rész

Saját alkotói tevékenységem

Az alkotói tevékenységemben megjelenő folklórreferencia jelentősége

Az itthoni paraszti kultúra tárgyi emlékeinek díszítő művészete felé való érdeklődésemet három meghatározó impulzusból tudom eredeztetni.

Időrendben az első behatást arra vezetem vissza, hogy 2003 és 2005 között kontextuelle malerei osztályban tanultam a Bécsi Képzőművészeti Egyetemen, és az ottani professzor, Ashley Hans Scheirl arra biztatott, hogy kulturális identitáskérdésekkel foglalkozzam, valamit, hogy munkáimban jelenjen meg a magyar, illetve a közép-kelet-európai vizuális nyelv. A professzor felvetései megmaradtak, de nem jelentek meg tényszerűen munkáimban.

A következő tapasztalatot, amely az etnokulturális minőségek eredetiségét és jelentőségét mutatta meg, azt pedig másfél éves londoni tartózkodásom adta, ahol olyan galériák kiállításaira lettem figyelmes, amelyeken irányítottan csak egy kultúrkörnek vagy csak egy országnak a képzőművészete volt prezentálva. Mindemellett Londonban Chris Ofili képzőművészete is hatással volt rám, akinek gazdag referenciális háttérében erőteljesen megmutatkozott afrikai származásának archaikus és népi művészete.

A folklór felé fordulásomnak feltételezett harmadik meghatározó ingerét a londoni Studio1.1 galéria tulajdonosa adta, aki látva munkáimat és hallva vívódásaimat, megjegyezte, hogy készítsék olyan munkákat, amelyekkel ki tudok tűnni, lehetőleg olyant, amelyben megmutatkozik kulturális környezetem, és munkáim referenciális háttérében megjelenik történelmi-kulturális identitásom. Tehát nem arra biztatott, hogy a kulturális transzfer segítségével beágyazzak⁵³⁰ egy számomra szimpatikus nemzetközi képzőművészeti szituációt, hanem hogy forduljak a saját kelet-európai lokális-kulturális értékeim és népi arculatom felé, hogy majd azt ágyazzam be kortárs művészeti helyzetek közé.⁵³¹

⁵³⁰ Vö. Fehér, 2016. 30. o.

⁵³¹ Számomra a kulturális transzfer kifejezés azt jelenti, hogy egy nemzet területén vagy egy

A centrumokban megjelenő aktuális művészeti szituációk és a központtól távolabb kialakult kulturális mozgalmak hagyományai között intenzív, „interkulturális kommunikáció” jelenik meg.⁵³² De ennek ellenére a perifériákon megjelenő kulturális hagyományt legtöbbször a provinciális jelzővel illetik, amely ítélet meglehetősen súlyos. Viszont a lokális minőséget legtöbbször az jellemzi, hogy a centrumhoz tartozó, változó „magas” művészet korábbi jelenségeit konzerválja és megőrzi, miközben a „magas” művészet értékrendje kicserélődik. Ezt az értékáthagyományozást Marosi Ernő „állandó lokális karakterisztikumnak, népi vagy nemzeti arculatnak, helyi művészeti iskolák stílusának” tekinti.⁵³³ Számos példa is van arra, amikor a centrum felfigyel egy zárt, provinciális hagyományra, mint például a festészet területén a Lipcsei Iskolára vagy a Kolozsvári Iskolára.

Disszertációban a kortárs nemzetközi mozgalmak és a magyar népi kultúra között létrejött kapcsolatra koncentráltam, a kettő között kialakuló érintkezés rövid pillanatokra állt össze, de rendkívül izgalmas műveket produkált, mint például – a teljes felsorolást nélkülözve – Vajda Lajos, Korniss Dezső, Keresü Ilona, Samu Géza, Bak Imre, Nádler István esetében.

A példák sora nem teljes szövegemben, mivel én (egy kivétellel) a magyar festészet területéről azokat az alkotókat említem, akik elsődlegesen inspiráltak.

A felsorolt bécsi és londoni tapasztalatok után, 2009 őszén fogalmazódott meg bennem a kulturális hovatartozásnak az az élménye, „...melyben az egyén mint a nemzeti közösség” tagja a „...nemzeti önismeret által juthat el az individualitás önismeretéig”.⁵³⁴ Ezt követően vizuális gondolkodásomhoz, olyan itthoni tárgyi folklórból származó motívumokat kerestem, amelyeket fel tudtam használni képzőművészeti munkámban, valamint a kiválasztott folklórmotívumokat úgy

országban/országokban a szocializáció során kialakult és elsajátított tulajdonságok alapján létrejövő centrumhoz tartozó kultúrát – ez esetben vizuális kultúrát –, hogy tud értelmezni egy a centrumtól távol – perifériáról – érkező ember/alkotó, aki egy másik, eltérő szocializáció során alakította ki a saját lokális kultúrájának tulajdonságait. A kulturális transzfer fogalmánál az is érdekel, hogy hogyan tudja értelmezni a másik kultúrából érkezett a centrumban működő aktuális, nemzetközi kulturális (képzőművészeti) körülményeket, és milderre milyen válaszokat tud adni vagy milyen sajátos kérdésfelvetéseket tud kialakítani az egyén. (Vö. Sörös, 2011, doksi.hu/get.php?lid=13998, [2018.11.04.]); Espagne, 2004. 254-282. o., <http://epa.oszk.hu/00800/00861/00029/pdf/espagne-1.pdf>, [2018.11.04.]) Továbbá „a kifejezés (...) a keveredési formák létezésének és fontosságának hangsúlyozását szolgálja” – mondja Michel Espage. (Espagne, 2004. 254. o., <http://epa.oszk.hu/00800/00861/00029/pdf/espagne-1.pdf>, [2018.11.04.]

⁵³² Sörös, 2003. 2. o.

⁵³³ Marosi, 1976. 116. o.

⁵³⁴ Szabadi, 1987. 8. o.

igyekeztem felhasználni, hogy azok kapcsolódjanak a kortárs szenzuális művészet mozgalmához. Továbbá munkáimban meg akartam mutatni kulturális identitásomat és az itthoni lokális hagyományhoz való kapcsolódásomat, és mindezt a magyar folklórreferenciából alakítottam ki.

Szabadi Judit a *Hagyomány és korszerűség* (1987) című könyvében arról értekezik, hogy a művészettörténetben „már-már közhelyszámba menő érvényességű az a jelenség”, hogy vannak korok, melyek kapaszkodót vagy őst keresnek, ebben pedig „egy alapvető pszichikai motiváció húzódik: az ember és művészet önmegismerésének vágya”.⁵³⁵ Szabadi Judit könyvében összegzi a magyar képzőművészetben megjelenő hagyomány jelenségeit – elindulva 1896-tól a neoavantgárdig, ebben a hosszú időszakban kitüntetően méltatja Keserü Ilona életművében a sírkőmotívum fontosságát, amellyel úgymond Keserü a sírkövek felfedezésével meghatározta hovatartozását és „kulturális örökség vállalását” – írja Szabadi Judit.⁵³⁶

A képzőművészetemben megjelenő kulturális identitásom⁵³⁷ kulcsszimbóluma az itthoni folklór, mivel a magyar paraszti kultúrával meg tudom határozni lokális és kulturális viszonyulásomat. A kulturális identitás nem a korral szembeálló és visszatekintő tett, hanem Ludo Beheydte tanulmányára hivatkozva a kulturális identitás nem egy statikus, kötött és retrospektív minőség, „...hanem dinamikus projekt, egy történelmi elfogadási folyamat mindig ideiglenes eredménye...”, amely egyben a jövő felé is irányul.⁵³⁸

Ahhoz, hogy a magyar folklórt mint kulturális identitásom meghatározóját tudjam használni, az kellett, hogy a 19. század elején elinduljon egy folyamat, amely a népi kultúra jelenségeit beemelve a nemzeti kultúrába, mindezt erős „ideológiai, művészeti, politikai irányzatok” inspirálták.⁵³⁹ Tehát a népi kultúrában erős történelmi-kulturális hagyomány van, és az ebből megfogalmazott kulturális identitás

⁵³⁵ Ua. 6. o.

⁵³⁶ Vö. Ua. 65–66. o.

⁵³⁷ A kifejezés definiálásához és elméleti tájékozódáshoz elsősorban a Szegedi Tudományegyetem Juhász Gyula Pedagógusképző Kar Felnőttképzési Intézetének kulturális identitással foglalkozó konferenciakötetének tanulmányait olvastam. Ezek közül a tanulmányok közül elsősorban Újvári Edit a kulturális identitás fogalmáról szóló összefüggő értekezését használtam fel, valamint Pataki Ferenc és T. Kiss Tamás írásait és érkezeit. Vö. Pataki, 1997; Újvári, 2008. 5–12. o. és T. Kiss, 2008. 135–142. o., <http://mek.oszk.hu/08200/08200/08200.pdf>, (2018.11.04.)

⁵³⁸ Ludo Beheydt: A holland kulturális identitásról (a mondializáció tengerében), <http://www.c3.hu/scripta/lettre/lettre46/beheydt.htm>, (2018.12.22.)

⁵³⁹ Hofer, 1991. 7. o.

soha sem független a gazdasági, társadalmi és kulturális folyamatoktól” – fogalmazza meg T. Kiss Tamás.⁵⁴⁰

Kulturális identitásom vizuális megfogalmazásához mintaadó példákat találtam a már említett Korniss Dezső, Keserü Ilona, Bak Imre és Nádler István munkáiban, akik a népművészet szellemi és formai referenciáinak felhasználásával kivételes értékű minőségeket állítottak fel. Beke László egy a balatonboglári kápolnatárlatokról szóló előadásában azt fogalmazta meg, hogy a fent említett festők munkáiban megvalósult az a ritka alkalom, „... amikor egy pillanat alatt létrejött a hagyományos népművészet és a radikális – azt lehet mondani – városi avantgárd szerencsés összetalálkozása”, továbbá Beke azt is kijelentette, hogy hozzájuk képest a többi hasonló törekvést kétségesnek vagy egyszerűen zsákutcának tekinti.⁵⁴¹ Fehér Dávid pedig minderről és a '60-as évek művészeti szituációjáról azt fogalmazta meg, hogy e korszak generációjának kardinális probléma volt a „...»nyugati« jelenségek »lokális kontextusban«” való megjelenítése.⁵⁴² Ez a helyzet nem csak a '60-as években volt jellemző, most is időszerű, hogy a kulturális transzfer segítségével határozza meg egyéni művészetét egy kortárs alkotó. Mindenki más irányból valósítja meg helyi-nemzetközi entitását. Keserü ezt a lokális minőséget a balatonudvari sírkövekből merítette, Bak analitikus ősképmotívumaival igyekezett ezt meghatározni, míg Nádler szírommotívumok formai rendszerét hívta elő. Természetesen nem csak az ő munkáságuk példaértékű számomra, disszertációm szövegében más magyar alkotók is szerepelnek, akik inspirálóan hatottak rám gondolkodásukkal és szakmai munkáikkal.

⁵⁴⁰ T. Kiss, 2008. 140. o., <http://mek.oszk.hu/08200/08200/08200.pdf>, (2018.11.04.)

⁵⁴¹ Vö. Beke László előadása a *KB 30 ÉVE – Kápolnatárlatok Balatonbogláron* című kiállításról a Magyar Képzőművészeti Egyetem hallgatóinak, Artpool P60, 33–37. perc, <https://www.youtube.com/watch?v=rKxNNQC7IC0>, (2018.07.10.)

⁵⁴² Fehér, 2016. 30. o.

Motívumaim szerkesztési rendszerei

Motívumaim elrendezéséhez a népművészetből kölcsönzött szimmetriarendszereket használtam fel, ezeket a szimmetriaszituációkat elsősorban Gráfik Imre etnográfus szimmetriatipológiájából merítettem.⁵⁴³ Gráfik Imre egy nagyon alapos szimmetriacsoportosító rendszert alakított ki, amelyben megkülönbözteti a teljes, a részleges szimmetriát, a szimmetriabetétek rendszerét, valamint a szimmetrikus hatásokat okozó látványokat. Gráfik utolsó szimmetriatipológiai csoportja (szimmetrikus hatások) egyáltalán nem jelenik meg munkáimban, mivel mindig egy rögzített, megalapozott szimmetriaminőségre törekszem, ahogy ezt az alábbi cifraszűr mint a legmagyarosabb itthoni népművészeti tárgyemlék is prezentálja.



68. kép, Cifraszűr, 1880–1895, Borsodszirák, NM 65.130.977,
<http://www.neprajz.hu/hirek/2018/hirek/cifraszur.html>, (2018.10.10.)

Mint ahogy a tárgyalkotó népművészen, az én munkáimban sem fogalmazódnak meg tisztán a Gráfik Imre által meghatározott tipológiai csoportok, mindig valamilyen összetétel egységeken valósulnak meg az egyes szimmetriameghatározások. Ez a fajta többszörös szimmetriacsoportosítás mutatkozik meg a *Születés* (2012) és a *Viaszágy* (2012) című áttört rétegelt lemeztábláimon. Az említett két képen megmutatkozik a teljes értékű középpontos szimmetria, amely egyszerre megfelel a teljes értékű függőleges tengelyű szimmetria

⁵⁴³ Vö. Gráfik, 2008. 105–117. o.

elvárásainak. Emellett ugyanúgy a teljes értékű vízszintes tengelyű rendezés is fellelhető a szintén áttört rétegelt lemezből készített *Báb* című 2014-es munkámban, amely egyben a többszörös szimmetria látványát is önmagába foglalja. A teljes értékű átlós szimmetria viszont eddig nem jelent meg tábláimon, hanem csak részleges átlós szimmetria valósult meg, mint például a *Szent Márton I.* (2016) című áttört lemezen.

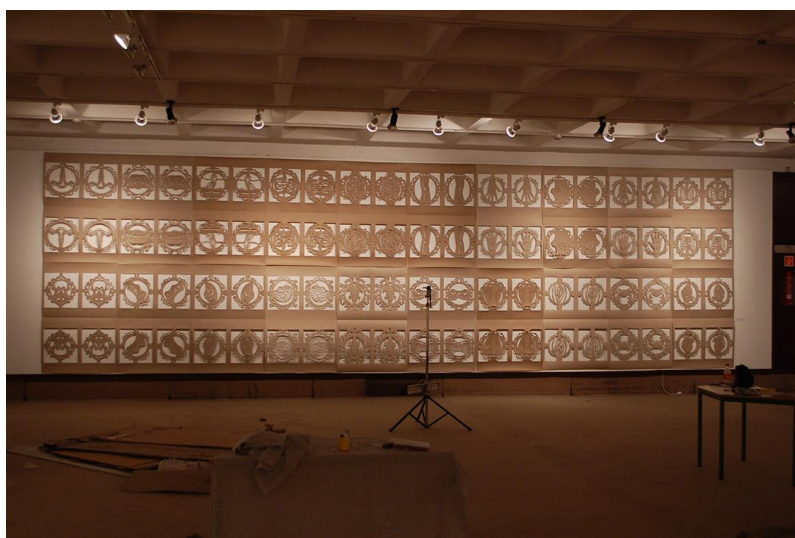


69. kép, *Születés*, 2012, enkauszika rétegelt lemez, 150 x 75 cm



70. kép, *Viaszagy*, 2012, enkauszika fatábla, 95 x 67 cm

A képeimnek fő meghatározó motívumai jellemzően szimmetriabetétekként bukkannak fel (középpontosan és tengelyesen), emiatt „csak” részleges, felező, középpontos, függőleges szimmetria megjelenésről beszélhetek, mint például a *Születés* (2012) és a *Viaszágy* (2012) című munkám kapcsán. Nagyméretű képsorozatokra hatással volt a retablók akkumulált megjelenése, mindannak ellenére, hogy azok nem képviseltek semmiféle szigorú strukturális rendezést. *Ideogrammatikus* (2016) képsorozatomban egyszerre ott van az első szimmetriacsoport minden meghatározása (középpontos, függőleges, vízszintes), kivéve az átlós szerkesztés.



71. kép, *Ideogrammatikus votív*, 2016, nátronpapírtekerics 150g/m², 300 x 1000 cm, kiállításrendezési helyzet a Szombathelyi Képtárban

Továbbá munkáimban sokszor egy meghatározott nagy motívum jelenik meg, ez a képi világ is szorosan a népi tárgyalkotó kultúra díszítő rendszeréhez tartozik. Ezt a képi megjelenést a néprajztudomány monocentrikus elrendezésnek nevezi, erre a képszerkesztésre eklatáns példa a *Votív* (2015) című áttört, nagyméretű fogadalmi képem, amely az abszolutóriumom záró mestermunkája is egyben.



72. kép, *Votív*, 2015, viasz-áttört rétegelt fatábla, 150 x 150 x 1,2 cm

A monocentrikus motívum megjelenéstől teljesen eltérő minőséget képvisel a folklórban parallelizmusnak nevezett struktúra. A két képalkotás között az a lényeges különbség, hogy a monocentrikus rendszerben egy motívum jelenik meg, míg a folklórparallelizmusban több elem ismétlődik egy bizonyos szisztéma alapján.⁵⁴⁴ Gráfik Imre véleménye szerint a két rendszer között nincs ellentét, szembeállításuk „csak látszólagos”, mivel a két rendezési elv a különbségeiknek megfelelően „egymást messzemenően” kiegészíti.⁵⁴⁵ Maga az elnevezés a párhuzamos elrendezésre utal, de nem zár ki más szerkesztési elveket sem.⁵⁴⁶ A folklórparallelizmus jelenik meg a *12-es tábló* (2014–2016) és a már említett *Ideogrammatikus I–XX* (2014–2016) táblámnál, ahol szorosán, az additivitás rendezőelvének segítségével egymás mellé rendelttem az egyes képeket. A motívum hozzáadó egymáshoz helyezése a folklór díszítőművészetének legegyszerűbb szerkesztési módja. Voigt Vilmos mindezt így fogalmazta meg: „Népművészeti tárgyakon igen gyakori az olyasfajta ábrázolás, amelyen egymás után, sorozatban következnek azonos figurák. (...) Ezt a fajta szerkesztést egyszerűen additívnek nevezhetjük, és a folklórművészet legáltalánosabb szerkesztési eljárását láthatjuk benne”.⁵⁴⁷

⁵⁴⁴ Vö. Ua. 114. o.

⁵⁴⁵ Uo.

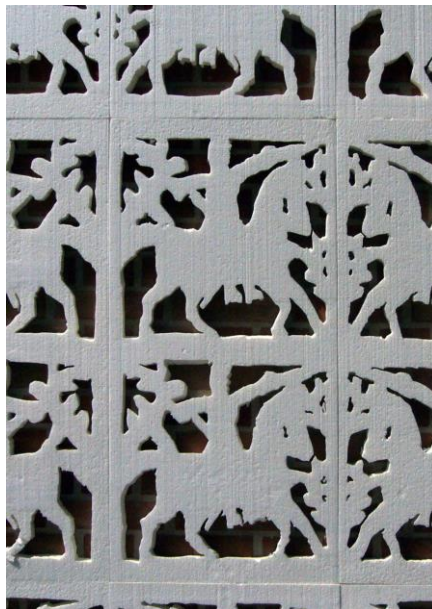
⁵⁴⁶ Vö. Voigt, 1972. 320. o., [A szöveg egy részét Gráfik Imre idézi a rólam írt recenziójába, a *Gondolatok a népművészet motívumairól (Szántó István festészete kapcsán)*, In: Gyurác Ferenc (szerk.): *Vasi Szemle*, 71. évf. 3. sz., 301-302. o., Szombathely, 2017

⁵⁴⁷ Voigt, 1972. 321. o.



73. kép, *12-es retabló (részlet)*, 2016, rétegelt lemez, 225 x 750 x 1,2 cm, kiállítási enteriőr

Az additív szimmetria egy nagyon általános jelenség a népművészetben, könnyen észrevehető, megszokott jelstruktúrát kiváltó elv.⁵⁴⁸ Papírkivágásaimat is elsősorban a hozzáadó rendezőelv és a tükörszimmetria jellemzi. Szimmetrikus képeimnél – votív papírkivágásaimnál – észrevettem, hogy néhány formám nem fedi egymást, habár szimmetrikusak. Ez a fajta úgynevezett különleges szimmetria a kiralítás, amely szintén jellemezte a Pécsi Zsolnay Negyed E78-as épületére készült poliészterből kivágott lovas ornamentikámat, a *Lovasrohamot* (2013).



74. kép, *Lovasroham* (részlet), 2013, polisztirol, 300 x 1200 cm

⁵⁴⁸ Vö. Gráfik, 1992. 40–42. o.; Vö. Gráfik, 2008. 114. o.

A kettős szimmetriát és forgásszimmetriát kombináltam ebben a munkámban az additív ismétlés rendszerével. A 100x50 cm-es egységű polisztirol munkában nem hagytam helyükön a motívumaimat, hanem a szimmetrialehetőségeket újra és újra variáltam.

Munkáimban az összetett szimmetriatipológiai rendszerek helyett sokszor a motívumaimat „szimpla” módon reprodukáltam, véleményem szerint ilyen esetben sem vezet értékvesztéshez ornamentális képépítésem. Ellenben a pop-artban az ilyen additív szeriális ismétlés a motívum értékvesztésével járt, ez azért volt, mivel a pop-art estében az ismétlés a műtárgy létét és egyediségét faggatta, lásd például Warhol: *Mona Lisa* (1963) című sorozatát.⁵⁴⁹ A képeimben megjelenő motívumismétléssel, meglátásom szerint, inkább erősítem a formáim üzenetét. Sorozataimban az egymás mellé helyezett elemek nem pusztán követik vagy kioltják egymást, hanem az ismétlés egy más lehetőséget és viszonyt hoz létre az ornamentális soron belül, mintegy a motívumok egymást felerősítik.

A legtöbb képeimen mustráim nem önállóan jelennek meg, hanem szeriálisan. Számomra szeriálisnak jelent az egyszerű ismétlés is, mert nem létezik tökéletes, tiszta ismétlődés, mivel ha egy motívum változatlanul reprodukálódik, akkor átalakul annak a karaktere, hisz módosul annak viszonya a környezetével.⁵⁵⁰

De motívumaimat nemcsak additívan ismétlem, hanem a szeriális sorozatalkotás különböző módjaival jelenítem meg őket, mint például „a lépések egymásutánjának rendjét meghatározó” algoritmussal vagy több elem variációjával és kombinációjával, vagy felhasználok a sorozatalkotó gondolkodás legösszetettebb módját, a permutációt, amely a képi „elemek sorának szisztematikus” átrendezéséből áll.⁵⁵¹

A szeriális képalkotás a '60-as évek óta intenzíven megjelenik a kortárs képzőművészetben, Pierre Francastel véleménye szerint: „Művészet csak ott van, ahol ismétlés, és szándékos, irányítható ismétlés van”,⁵⁵² a francia művészettörténestől idézett mondat is felhívja a figyelmet arra, hogy a művészet mint közlésrendszer kialakulása elképzelhetetlen ismétlés nélkül.

⁵⁴⁹ Vö. Beke, 1980. 165. o.

⁵⁵⁰ Vö. Szegedy-Maszák, 1980. 80. o.

⁵⁵¹ Beke, 1977. 36. o.

⁵⁵² Vö. Beke, 1980. 160. o.

Az ismétlés szimmetrikus kombinálása is egyértelműen megjelenik a népművészetben, ezt nemcsak közönséges eltolással valósítják meg – ez lenne a legegyszerűbb lehetőség –, hanem az ismétlésbe variációkat visznek be, mint én a *Lovasroham* című munkámban. A kombinálást a különböző szimmetriaműveletekkel, tükrözéssel és forgatással hozzák létre. Ezeknek a lehetőségeknek a legszemléletesebb példáit a magyar népművészet díszítőrendszereiben Hargitai István kémikus, tudománytörténész és Lengyel Györgyi matematikus állította össze. A két kutató hét egydimenziós szimmetriacsoportot definiált, így hétféle módon tudták a formát vagy mintát ismételni egy irányba, ráadásul elméletük szemléltetésére megfelelő mintákat kerestek a magyar népi díszítőművészetben, amit így is publikáltak.⁵⁵³ A két szakember a példaértékű motívumokat asztalterítőkről, párnákról, pásztorkabátokról, ingekről és díszpárnákról vette. Felállították a kétdimenziós tércsoportot is, ahol már megjelent a többszörös szimmetria lehetősége is, ebben a csoportban 230 szimmetriaműveletet tudtak összeszerkeszteni, de ennek ellenére összesen tizenkét leggyakoribb kétdimenziós tércsoportot ábrázoltak a népművészeti motívumok segítségével.⁵⁵⁴

A motívumok és a képi struktúra szerepe a folklór díszítőművészetében is ugyanolyan fontos, mint egy autonóm, „magas” művészeti munkában. Sőt Voigt Vilmos folklóresztétikai könyvében a népművészeti alkotások szerkezeti rendjével kapcsolatban arról ír, hogy az sokkal fontosabb a népművészetben, „mint a hivatásos művészetek esetében”.⁵⁵⁵ A folklórművészetben sincsenek szigorú radikális szerkesztési módok, de általános szerkesztési eljárásokat meg lehet határozni, mint például a monocentrikus, parallelisztikus/párhuzamos, szimmetrikus vagy additív/„katenációs additív” szerkesztési elveket.⁵⁵⁶ Talán ezek a szerkesztési lehetőségek határolják el legjobban a népi díszítőművészetet a tanult képzőművésztől, mivel ott egy „nagyobb egész-igényű (koherens)” variálási metódus jelenik meg általában.⁵⁵⁷

A paraszti kultúra díszítőművészetének szerkesztési módjaiban is felsejlik, hogy egy eredendően naiv művészettel állunk szemben, amely híven adja vissza saját világának formai és tartalmi egységét és rendkívül lényegre törő szerkezeti ideáját.

⁵⁵³ Hargitai – Lengyel, 1994. 481–482. o.

⁵⁵⁴ Vö. Ua. 991–993. o.

⁵⁵⁵ Voigt, 1972. 320. o.

⁵⁵⁶ Ua. 324. o.

⁵⁵⁷ Ua. 325. o.

Azt gondolhatjuk, hogy magának a tiszta archaikus minőségnek, a térbeni és időbeni hiánytalanság transzcendens minőségének és az ember és környezet összhangjának egységeként szólal meg a folklór díszítőművészetének tág kultúrája. Ez a műveltség lehetőséget ad a vizuális alkotóknak áthidalni művészeti szisztémák bizonytalanságát, és segíthet leküzdeni a művész és környezete között kialakult távolságot. Továbbá a folklór díszítőművészetének referenciális használata erőteljes impulzusokat adhat a művészek számára, valamint hozzájárulhat ahhoz, hogy egy alkotó elkerülhesse elidegenedését a természettől vagy saját lokális és kulturális identitásától.

Saját munkáim bemutatása tárgycsoportok szerint

Alkotói tevékenységemben több különálló néprajzi referenciával is rendelkező tárgycsoport szerepel:

1. Mézeskalácsok
2. Ütőfák, fogadalmi tárgyak
3. Viaszágy
4. Enkauszтика táblaképek
5. Áttört fatáblák és papírkivágások
6. Természetművészet

1. Mézeskalácsok

Néprajzi referenciák legkorábban 2009-ben jelentek meg mézeskalács munkáimban, de itt a kapcsolódásom a népi kultúrához még felületes volt, inkább az anyaghasználat és az ironikus gondolkodásmód jellemezte ezeket a munkáimat. Mindennek ellenére ezek a tárgyak fontosak számomra, mivel innen indult el érdeklődésem a népművészet tárgyalkotó kultúrája felé.

2009 telén Londonban tartózkodtam, ahol magyar közösségben éltem, és amikor a ház konyhájában a mézeskalácsot formázták, akkor ötlött a fejembe, hogy a magyar tárgyalkotó kultúrában vannak jellegzetes magyar mézeskalácsformák, mi több, a mézeskalácsnak erős közép-európai hagyománya is van. A magyar népművészetben sajátos mézeskalács-motívumaink vannak, mint a huszár, pásztor, betyár, táncoló pár, pólyás baba, bolond Miska, vagy a török basa. Balatonyi Judit antropológus ajánlására olvastam szakirodalmakat, melyekben pontosan megfogalmazódik, hogy a katolikus németek betelepítése révén került hazánkba a mézeskalács-készítés hagyománya.⁵⁵⁸

Az elkészült mézeskalácsmunkáim az eredeti, népi tárgyalkotó kultúrából megőrzött formák szellemi tartalmát nem követik direkt módon, hanem csak a

⁵⁵⁸ Vö. Szabadfalvy, 1986.; Kovačev, 1999.

folklor tárgyi kultúrájának anyaghasználata és általános formakapcsolat jelenik meg ezekben a tárgyakban. Jellemzően munkáimban a tészta kidagadt, megégett, a figuráim esetlegesek és deformáltak lettek. Meggyőződésem, hogy a torzítás nem pusztít, hanem korrigál és társadalomkritikává alakul át. Ezekre a munkáimra az ironikus attitűd jellemző, szatirikusan jelenítettem meg korábbi, narratív képeimnek témáit, melyek illusztrációi voltak Weöres Sándor: *Majomország* (1955) című veresének. Ezek a mézeskalács-motívumaim a szenzuális és ironikus hangvételükkel és könnyű üzenetükkel nagyon népszerűek voltak. Bordács Andrea művészettörténész szerint mézeskalácsaim az eating art művészet szituációihoz is kapcsolódnak, de az én munkáimban nem jelenik meg az akció, mivel mézeskalácsaimat inkább tárgyként kezelem.⁵⁵⁹



75. kép, *Majomkirály II.*, 2010, mézeskalács, 50 x 50 cm

2. Ütőfák, fogadalmi tárgyak

A doktori képzés első félévében a mézeskalács-formázás után elkezdtem „belemerülni” a mézeskalács-ütőfák formagazdagságába, majd figyelmem átterelődött a más rendeltetésű, de szintén ütőfával készült fogadalmi tárgyak lebilincselő formavilágára és annak népi vallásosságára.

⁵⁵⁹ „A mézeskalács egyrészt a régi, népi kultúrát és motívumokat idézi, ugyanakkor az étel, mint a műalkotás médiuma az eat art mozgalmat jellemzi, amit manapság is többen művelnek,…” Bordács, 2016. 3. o.

A témavezetőmmel elindult munkafolyamat segítséget adott a népművészet tárgyalkotó kultúrájának a megismerésében, Hegyi Csaba felhívta a figyelmem az eredeti mézeskalácsformákra, a mézeskalács-ütőformákra. Ezek a tárgyak az I. világháború előtt nemcsak mézes sütemények elkészítéséhez szolgáltak, hanem ehhez hasonló eszközökkel készítették el a méhviasz felajánlási tárgyak nagy részét is. A szintén ütőfával készíthető fogadalmi eszközök különböző minőségűek: egyben jellemzi őket a „magas” művészi és a paraszti-naiv megmunkálás. A parasztság a vallásos népművészet tárgyaival fejezte ki félelmeit, amelyek leküzdését, feldolgozását e tárgyak közreműködő segítségétől várta. A munkáimban megjelenő fogadalmi tárgyakat szenzuálisan és plasztikusan festem meg, mivel a votív tárgyak és mézeskalács-ütőfák kontrasztos és erőteljes térbeli reprodukcióit szemlélve – amelyeket múzeumi tárgykatalógusokban láttam – nem tudtam eldönteni, hogy negatív vagy pozitív formákról van-e szó. Ez az érzés zavaró és mágikus, amely természetesen más reliefszerű művek reprodukcióinál is jellemző. A népművészeti formáknak számomra különösen eleven, érzéki hatásuk van, amely nyers erejükből, őszinteségükből, egyértelműségükből ered.



76. kép, *Mag*, 2012, olaj-vászon, 110 x 65 cm

3. Viaszágy

A táblaképeimen megjelenő motívumok közül a szív a legjellemzőbb, amely 2012-es *Viaszágy* című munkában jelent meg legkarakteresebben. Ezt a munkát Joseph Beuys és Erdély Miklós életművének és alkotói tevékenységének vizsgálata határozta meg.



77. kép, *Viaszágy*, 2012, méhviasz, kórházi vaságy, 195 x 85 x 110 cm

Ebben a public place munkában a méhviasznak van meghatározó szerepe. Az anyagot korábbi enkauszтика technikával készült képeimnél is használtam, de megjelent a votív tárgyakhoz kapcsolódó munkáimban is. Halan Rappman szerint Beuys számára a viasz, bukkanjon fel bárhol, mindig az élet energetikai alapjaira utal, valamint a természettudományos gondolkodás kizárólagosságára.⁵⁶⁰

Munkámban a Beuys szerint megfogalmazott poláris gondolkodás jelenik meg, valamint az a személyes tapasztalat, amelyet családtagom kórházi tartózkodása motivált. A munka egyszerű vizualitásával követem Beuys installációinak redukált, tömör jellegét és utalok Beuys: *Infiltration for piano* (1966) című munkájára, ahol filccel becsomagolt egy zongorát, amely szerinte a racionális gondolkodás tipikus terméke. A ráció és az intuíció kapcsolatba lépése és egymás kiegészítése más műveiben is megtalálható: *Scottish Symphony* (1962), *Fond II* (1968), *Manresa* (1966), *The Pack* (1969), *Celtic* (1971). Beuys méltán ismert munkája a *Honey Pump* (1977) szintén ösztönzőleg hatott, amelyben a méhektől származó másik anyagot, a mézet használta.

A vasággal metaforikusan a tudományos, egzakt, éles körvonalú, kristálytisztá gondolkodásra utalok, amely végtelen sok gondolati fáradozás eredménye után meg

⁵⁶⁰ Vö. Halan, Rappman, Schata, 2003. 79. o.

tudja ragadni a világot, és eredményesen tud gyógyítani. De a tudományos munka mellett elvész a gondolkodás, érzékeinket meghaladó kozmikus pólusa. Ezt a pólust jeleníti meg a viasz, amely az egyik éterierő-anyag Beuysnál. Számomra a viasszal bekent kórházi ágy jelenti az életképző erőt, a felépülést, a gyógyulást. A méhviasznak gyógyító, transzcendentális ereje van. Ez a tulajdonság a vallásos népművészetben jelenik meg a votív tárgyaknál. A tervezett munkát offerként használtam, amit felajánlottam mint fogadalmi tárgyat közvetlen családtagom sikeres gyógyulásáért. A kórházi ágy és a viasz ellentétesek, poláris jelvégek, de közösen hatnak az ember fizikai és szellemi gyógyulására.

Az ágy fekvőfelülete olyan magas, mint egy műtési ágy munkamagassága, 96 cm, tehát az ágyat megemeltem 42 centiméterrel, ezzel utalok a műtési beavatkozásra.

Édesapám súlyos szívműtete alatt, szívét leállították és a beavatkozás alatt szívmotort és lélegeztetőgépet használtak. Mivel körülbelül négyszeres szorzó van az ember szívének percenkénti összehúzódása és az ember tüdejével való percenkénti levegőfelvétel között, ezért az ágy négy sematikus ásó alakú szívformán áll. Mindez azt mutatja, hogy az ember keringése, szívműködése és légzése összhangban van. Ezen kívül a négy szívforma utal Beuys híres *Twenty four hours* (1965) című performanszára, amelyhez összehegesztett szív formájú ásókat használt fel.

A kivitelezet munka mérete: 195 x 85 x 110 cm. A viaszágy sokáig a Pécsi Tudományegyetem Általános Orvostudományi Karának Szívgyógyászati Klinikájának Átriumában volt látható, pontos magyarázó táblával. Jelenleg a Pécsi Tudományegyetem Doktori Iskola archívumában van elhelyezve.

4. Enkauszтика táblaképek

A *Viaszágy* című munkám évekre meghatározta, hogy votív témakörrel foglalkozzam táblaképeimmél is. Jellemző mintáim: a szív, a kórházi ágy, a mag, a születendő és ugró báb vagy baba (az utóbbi lányom születését jelzi). Ezeknek a képeknek az anyaghasználatát a viasz jellemzi, pontosabban az enkauszтика technika, mely technikát szintén témavezetőm ismertette meg velem. Elragadott az anyag „egyszerűsége”, erőteljes és pasztózus jellege és intenzív, ősi és meditatív hangvétele.



78. kép, *Szív votív*, 2014, enkauszтика-fatábla, 250 x 200 cm

A technika kötőanyagának, a viasznak egyszerre spirituális és racionális értelmezése van, ugyanúgy fogadalmi tárgynak értelmezem minden enkauszтика táblaképeket, mint a *Viaszágyat*. A viasznak két nagyon különböző tulajdonsága van, de ezek egységben fogalmazódnak meg, nem ellentétesek, ezért is van minden képemnek egy-egy negatív vagy pozitív párja. A racionális és egzakt gondolkodás egyik mintája jelenik meg a méhviaszban, amikor a méhek bizonyos módon kristályokat, hatszögletű sejteket alkotnak, amelyek formájukra nézve a természetben megjelenő hegyikristályokra vagy kvarckristályokra emlékeztetnek. De a méhsejt, a kvarckristályokkal szemben üreges, tere helyet ad a petének, a fejlődő méhnek vagy a méznek, így a viasz életem, éteri erő, potenciális energia, emellett ősplasztikai anyag.

5. Áttört fatáblák és papírkivágások

Papírkivágásaimra és fatábláimra egyaránt jellemző a vallásos népművészet fogadalmi tárgykultúrája és az áttört formaalkotás, ez a formaképzés a világon számos kultúrában tetten érhető. Ennek az anyagformálásnak a legismertebb emlékei a magyar tárgyi kultúrán belül a Nógrád megyei palóc áttört fatáblabetétek. Emellett számos hasonló felületáttörés inspirált, mint a mexikói papel picadok, az iszlám ornamentika vagy Hans Christian Andersen papírkivágásai. A felületáttörés pozitív és negatív elemeinek játéka mellett izgalmas számomra a fény és az árnyék

modulációja.

Áttört lemezemet rendszerint nem közvetlenül a falra helyezem, hanem annak a síkjától legalább tizenöt centiméterrel távolabb, így vetett árnyék jelenik meg a fal felületén. Az árnyék és a fény szerepét minél aktívabban igyekszem felhasználni.



79. kép, *Ideogrammatikus votívok I–XX* részlet, 2015–2016, nátronpapírtekeres 150g/m², 100 x 150 cm

Az *Ideogrammatikus votív* (2015–16) című papírkivágásom minden egyes motívumát ovális alakú keretbe helyeztem, úgy hogy az reflektáljon az adott testrésze vagy jelképes formára. Például a szem esetében a kereten okulárészerű forma jelenik meg. A kerettel és a mintával összeállított ornamszból tengelyes szimmetriajátékkal terülmintát hoztam létre. Ez a játék legizgalmasabban a csípő formánál jelent meg, ahol a csípő szimmetrikus fordított változata, mintha egy koponyát, sisakot vagy portrét jelenítene meg, attól függően, hogy a nézőnek milyen pareidolisztikus érzékenysége van.

Azzal, hogy egy nagy tablót hoztam létre, reflektálok a fogadalmi tárgyak felhalmozásának hagyományára; számos barokk templom van, ahol az oltár jobb vagy bal oldalán összegyűjtik a votívokat, mint ahogy ezt a pécsi Havas Boldogasszony-templom főoltára két oldalának pillérein is láthatjuk.⁵⁶¹

⁵⁶¹ Pécsen ezen votívok akkumulálása az Istenhegyi Havas Boldogasszony-templomoltárnak két oldalán is megfigyelhető, sőt a templom maga is fogadalmi tárgy, az 1690–91. évi pestisjárvány elmúltával a város lakói, követve a fertőző betegség alatt tett fogadalmukat, istenházat emeltek Havas Boldogasszony tiszteletére. Vö. <http://havasboldogasszony.hu/15-2/>, (2018.10.09.)



80. kép, Havas Boldogasszony-templom főoltárának votív gyűjteménye

A *12-es tabló* (2013–16) című áttört fatáblaképem egyesíti mind azt a témakört, amivel az elmúlt években foglalkoztam: lányom születése, hozzátartozóm szívműtéte, az ornamentális világkép fogalma, a szimmetriaszabályok, árnyék- és fénymodulációk, perforált képépítés, fogadalmi tárgykultúra. Az egy tucat áttört fatáblát úgy próbáltam összerakni, hogy a re-tablók monumentális formaalkotását kövesse.



81. kép, *12-es tabló*, 2013–2016, rétegelt lemez, 305 x 915 x 1,2 cm, Garas Kálmán fotója

6. Természetművészet

A Colin Foster által vezetett Land-art-kurzusokon volt lehetőségen természetművészeti workshopokon részt venni, mint például Bikfalván a NAP Természetművészet Műhely Szimpóziumon, ahol két pixelrendszerű munkát hoztam létre, amelyek reflektáltak a környezet urbánus, szociális és szellemi tereire, megpróbálva maximálisan kiaknázni a lehetőségeket. Ezekben a munkákban a Hamvas Béla által is megfogalmazott archaikus ember analógiás látása és gondolkozása jelenik meg.⁵⁶² A *Virágtő-fej-ház-kulcs* (2014) című munkámhoz, a helyi református templom volt lándzsa formájú cserepeiből olyan virágtőmotívumot állítottam össze, amely még további formákat is előidézhett, erre utal a munka címe is. Természetművészeti munkáimat általában jellemzi a poliszémikus, a homonimikus, és a pareidolikus képlátás, valamint a már említett analóg ősképlátás.



82. kép, *Virágtő-fej-ház-kulcs*, 2014, cserép, 450 x 750 cm, Bikfalva

⁵⁶² Hamvas az analógiás gondolkodásról ezt írta: „Az analógia azt jelenti, hogy a világ minden jelensége, tünete, személye, alakja, anyaga, jellege között azonosság van; de minden jelenség, tünet, személy, alak, anyag, jelleg között különbség is van. Az a tény, hogy a világon minden különbözik, de mégis azonos, minden ugyanaz, de ez az ugyanaz sokaságban jelentkezik, ez a tény az, amit az őskorban analógiának hívtak. Vö. Hamvas, 1988. 131. o.

Összegzés

Doktori disszertációmban vizsgáltam a népművészet referenciális megjelenését a magyar képzőművészetben, a kiválasztott művészek sora nem teljes, mivel azokat az alkotókat emeltem ki, akiknek asszimilációs munkamódszere inspiráló hatással volt rám. Tizenkét alkotóval és egy művészeti iskolával foglalkoztam, de a szám lehetne nagyobb is, akiknek a művészetében megjelent a népi hagyomány és modernség egyidejűsége. Azokat a művészeket sem emeltem be, akik életük helyszínéül a paraszti-vidéki környezetet választották, de közvetlenül nem jelent meg életművükben a népművészet díszítő-tárgykultúrájának szellemi és vizuális hagyatéka, ebbe a csoportba tartozhat Tornyai János, Nagy István, Tóth Menyhért, az Alföldi Iskola alkotói. Valamint nem soroltam be az általam kiválasztott alkotók közé az autodidakta naiv realizmus népi festőit és szobrászait, mint Benedek Pétert, Győri Eleket, Gajdos Jánost vagy Nagy Károlyt, akik mintegy a „parasztember szemével nézik a paraszti életet”.⁵⁶³ Továbbá kihagytam azokat a képzőművészeket is, akik a népi kultúra közhelyszerű és állítólagos sajátosságaira, toposzaira kérdeznék rá, mint dr. Máriás, Gerhes Gábor vagy Hecker Péter.

Az alkotókat és életművüket vizsgálva két tényező rajzolódott ki, hogy mi szerint választották a művészek munkáik alapjául a folklórt mint igazodási lehetőséget, a népművészet mint referenciális anyag kétféle módon jelenik meg. Az egyik lehetőség, hogy a képzőművészek formakutatás eredményeként választották és vállalták a folklór tárgyalkotó minőségeinek értékeit, vagy már eleve paraszti, vidéki származásúak voltak, és így közvetlenül lokális-tradicionális identitásukból eredeztethették művészetük kiindulópontját.

Kriesch Aladár, Nagy Sándor, Csók István, Vajda Lajos, Korniss Dezső, Keserü Ilona, Bak Imre, Nádler István felvették, és kulturális eligazodási helyzetet kaptak a folklór segítségével. Ellenben Lesznai Annának, Schéner Mihálynak, Samu Gézának, Bukta Imrének nem kellett külön megismernie ezt a világot, mivel közvetlen gyermeki környezetükben jelen volt a népi kultúra. Lesznai Annát

⁵⁶³ Kerékgyártó, 1977. 80–81. o.

mezőkövesdi parasztasszonyok tanították meg hímezni a Körtvélyesi kastélyban.⁵⁶⁴ Közvetlenül a paraszti világba születtek bele Schéner Mihály, Samu Géza vagy Bukta Imre, és számukra a paraszti lét nemcsak kulturális és díszítőművészeti minőséget közvetített, hanem egyfajta értékrendet adott és ennek a közvetlenül átélt tapasztalatnak a segítségével intenzívebben tudtak viszonyulni a folklór minőségeihez, és élesebben tudták megfogalmazni eltérésüket a későbbi, megváltozott környezetükhöz viszonyítva. Az első csoport alkotói, akik közvetve érintkeztek a folklórral, szabadabban tudták értelmezni a népművészetben rejlő opciókat, és az életművükben sem volt olyan koherens a népi kultúra állandó jelenléte, de ez nem zárta ki, hogy létre hozzanak korszerű, aktuális műveket, amelyek őrzik a népi kultúra tartalmi és formai egységét.⁵⁶⁵

Kutatómunkám során tapasztaltam, hogy nagyon sok magyar művész munkájában megjelenik a népművészet formaalkotó ereje, ez ösztönzőleg és örömteli erővel inspirált. De kutatásomban azokat a művészeket helyeztem el, akik tárgyalgatásukkal és gondolkodásmódjukkal motiváltak engem, valamint azt is figyelembe vettem, hogy olyan alkotók jelenjenek meg disszertáciomban, akiket nem csak „hídépítő”-ként lehet meghatározni, hanem akik „természetes módon a magas művészetbe” beépítik a népi kultúrát.⁵⁶⁶

A tárgyalgató népművészet vizuális kultúrája rendkívül sok biztatást adott számomra, ami megalapozta, hogy a jövőben is meg tudjak „szólni” a népi kultúra tárgyalgató díszítőművészetének analizálása után. Mindezt úgy igyekszem továbbra is megvalósítani, hogy az állandó és a hagyományra épülő paraszti kultúra sajátos jelenségeit összekapcsolom az időszerű képzőművészeti szituációkkal. Ebben a munkában erős ösztönző erőt adott a disszertációban felkutatott művészek tárgyalgatása, amelyekre egyaránt jellemző Bak Imre megfogalmazása: „A hagyomány és modernség nem vagylagos kérdés, hanem teljes egység”.⁵⁶⁷

⁵⁶⁴ Vezér, 1967. 10–11. o.

⁵⁶⁵ „A népművészeti hagyomány elemeinek felhasználása a vizuális »anyanyelvekben« fontos tényező. A modern művészeti törekvésekben a valóságnak egységként való értelmezése (a hosszú analitikus időszak után) lényegi program. Az ilyen szemléletű hagyomány (ösi, népművészeti) felújítása, illetve anyanyelvi alkalmazása korszerű lehet (időszerű, esedékes).” Vö. Bak, 1977. 30. o.

⁵⁶⁶ Vö. Szabados, 2015. 1. o.,

http://www.art.pte.hu/sites/www.art.pte.hu/files/files/menuk/muveszetiszemle/szantoistvan-szabados_a_150430.pdf, (2018.09.10.)

⁵⁶⁷ Bak, 1977. 30. o.

Köszönetnyilvánítás

Köszönettel tartozom témavezetőmnek, dr. habil Hegyi Csabának, hogy folyamatosan segítette munkámat, mind a gyakorlati képzésben és az azóta eltelt időben is, hogy mindig támogató, kooperáló és nyitott szakmai közeget biztosított számomra, amely azt sugallta, hogy bármikor bizalommal fordulhattam hozzá doktori értekezésem megírása során.

Továbbá köszönetet szeretnék mondani azoknak, akik véleményükkel, kritikáikkal segítették disszertációm megírását, valamint nagyban köszönöm hozzátartozóim türelmét és biztató segítségét.

Képjegyzék:

1. kép, Id. Pieter Brueghel: *Farsang és Böjt harca*, 1559, olaj-fatábla, 118 x 164,5 cm, Kunsthistorisches Museum, Bécs
<http://members.iif.hu/visontay/ponticulus/rovatok/hidverok/brueghel-pathologia.html#xyz-1>, (2018.10.10.)
2. kép, Templomi mennyezet táblája, virágkehelyből kiinduló, tengelyes szimmetriájú virágbokorral (Magyarókereke, v. Kolozs m., 1746) Bp. Néprajzi Múzeum
<http://mek.oszk.hu/02100/02115/html/img/4-106a.jpg>, (2018.10.11.)
3. kép, Kendő széle, szélesebb-keskenyebb sorokból összetett díszítménnyel, Sárköz, 19. századvége, Néprajzi Múzeum, Budapest
<http://mek.niif.hu/02100/02115/html/4-216.html> (2018.09.13.)
4. kép, Huszka József (1898): *Magyar ornamentika*, Budapest, Pátria Részvénytársaság, 286. ábra, Subatányérdisz, Kiskunfélegyháza, 1840 tájáról. A suba Desko József tulajdona, 177. o.,
<http://lajtaarchiv.hu/muvek/bard-ferenc-es-mor-zenemuboltja-1900-v-kossuth-lajos-utca-4/>, (2018.10.12.)
5. kép, Jean Nouvel: *Arab Intézet*, Párizs, 1987,
<https://voicesofny.org/2014/05/french-architect-jean-nouvel-design-islamic-museum-ground-zero/>, (2018.12.14.)
6. kép, Lotz Károly: *Ménes a zivatarban*, 1862, olaj-vászon, 126,5 x 191,5 cm, Magyar Nemzeti Galéria, Budapest,
https://www.hung-art.hu/vezetes/tajkepek/menes_zi.html, (2018.12.14.)
7. kép, Körösfői-Kriesch Aladár: *Ego sum Via, Veritas et Vita*, 1903, temperavászon, 158,5 x 286 cm, <https://www.hung-art.hu/frames.html?/magyar/k/korosfoi/muvek/painting/egosum.html>, (2018.02.16.)
8. kép, Nagy Sándor: *Attila hazatérése vadászatából*, 1908, falikárpitterv, rajz
<http://gyujtemeny.imm.hu/gyujtemeny/mutargyfoto-faliszonyeg-attila-hazaterese-a-vadaszattrol/5817>, (2018.02.16.)
9. kép, Csók István: *Tulipános láda*, 1910, olaj-vászon, 120 x 94 cm,
http://network.hu/drVagoJozsefne/kepek/megorzo/csok_istvan__tulipanos_lada__120x94_cm, (2018.10.13.)

10. kép, Lesznai Anna: *Körtefa-hímzésterv*, 1918 körül, Janus Pannonius Múzeum Pécs, A fotódokumentáció a Múcsarnok: *Rejtett történetek | az életreform-mozgalmak és a művészetek* című kiállításán készült.
11. kép, Lesznai Anna könyvborítóterve Ady Endre: *Ki látott engem?* című kötetéhez, 1914, A fotódokumentáció a Múcsarnok: *Rejtett történetek | az életreform-mozgalmak és a művészetek* című kiállításán készült.
12. kép, Lesznai Anna (1910 körül): *Ady-párna*,
<http://cultura.hu/kultura/ki-volt-lesznai-anna>, (2018.02.16)
13. kép, Vajda Lajos: *Szentendrei házak feszülettel*, 1937, tempera-papír kollázs, 46 x 62 cm, Ferenczy Múzeum
http://www.irodalmiradio.hu/femis/muveszetek/4muveszek/v_menu/vajdalajos/06vajda.htm, (2018.02.16)
14. kép, Vajda Lajos: *Tányéros csendélet madárral*, 1936, tus-papír, 37 x 25 cm
https://www.google.hu/search?q=vajda+lajos:+t%3a1ny%3a9ros+csend%3a9let+mad%3a1rral&rlz=1c1ggrv_enhu751hu751&tbm=isch&source=iu&ictx=1&fir=abairilyoxna9m%253a%252c67yvpk6cxzduvm%252c_&usg=__3if2r7s52iignilezdz8jttiqes%3d&sa=x&ved=0ahukewizv_gzl6_zahumalakh4ya58q9qeikdaa#imgc=abairilyoxna9m;, (2018.02.16)
15. kép, Korniss Dezső: *Szentendrei motívum II.*, 1935, olaj-vászon, 120 x 140 cm, <https://budapestaukcio.hu/korniss-dezso/festo/szentendrei-motivum-ii>, (2018.10.10.)
16. kép, Korniss Dezső: *Szentendrei motívum IV.*, 1935, olaj-vászon, 90 x 45 cm, magántulajdon, <https://www.hung-art.hu/supporter/viewer/z.html>, (2018.10.10.)
17. kép, Korniss Dezső: *Kántálók*, 1946, olaj-vászon, 60 x 85 cm,
<http://mek.oszk.hu/05200/05235/html/kantalok.jpg>, (2018.10.04.)
18. kép, Korniss Dezső: *Kővágóörsi emlék (Kompozíció vonattal)*, 1945, olaj-vászon, 20,5 x 33 cm, magántulajdon, <https://www.gyularozsa.com/single-post/2017/05/29/A-N%C3%81SZN%C3%89P-FELVONUL%C3%81SA>, (2018.10.10.)
19. kép, Korniss Dezső: *Tücsöklakodalom*, 1948, olaj-vászon, 122 x 300 cm, Ferenczy Múzeum Centrum, Szentendre,
<http://mek.oszk.hu/05200/05235/html/nagykep.jpg>, (2018.10.12.)
20. kép, Korniss Dezső: *Szűrmotívum I.*, 1968, olaj-vászon, 40 x 30 cm,
<http://mek.oszk.hu/01900/01906/html/index1975.html>, (2018.10.10.)
21. kép, Korniss Dezső: *Szűrmotívum II.*, 1972–73, olaj-vászon, 40 x 30 cm,
<http://www.magyarvagyok.hu/galeria/hiressegek/4776-Korniss-Dezso/11065-Szurmotivum-II.html>, (2018.10.10.)

22. kép, Korniss Dezső: *Allegro barbaro*, 1975, olaj-vászon, 70 x 230 cm, Ferenczy Múzeum Centrum, Szentendre, <http://www.muzeumicentrum.hu/wpcontent/uploads/2017/05/003A8845.jpg> (2018.10.10.)
23. kép, Veszelszky Béla: *Keresztmotívum-kakas*, 1950-es évek, tus-papír, 29 x 41 cm, rajz hltsz.: 392, A Műcsarnok által szerkesztett Veszelszky Béla kiadványból fotózva, 26. o.
24. kép, Veszelszky Béla: *Keresztmotívum-kakas*, 1950-es évek, tus-papír, 29 x 41 cm, rajz hltsz.: 429, A Műcsarnok által szerkesztett Veszelszky Béla kiadványból fotózva, 17. o.
25. kép, Veszelszky Béla: *Keresztmotívum*, 1950-es évek, tus-papír, 29 x 41 cm, rajz hltsz.: 418, A Műcsarnok által szerkesztett Veszelszky Béla kiadványból fotózva, 23. o.
26. kép, Schéner Mihály: *A magyar mézeskalács*, 1983, olaj – farost, 70 x 100 cm, https://privatecollections.hu/essential_grid/a-magyar-mezeskalacs-1998-mihaly-schener-4/, (2018.10.10.)
27. kép, Szántó István: *Majomkirály II.*, 2009, mézeskalács-fatábla, 50 x 50 x 2 cm
28. kép, Schéner Mihály: *Törvénytábla IV. (Hinta – palinta – huszárok)*, 1975, diófa, 35 x 20 x 2 cm, Menyhárt László: *Schéner Mihály* című könyvéből fotózva, Corvin Kiadó, 1981.
29. kép, Schéner Mihály: *Huszárok*, 1978, réz, 39 x 34 x 7 cm, https://kulturpart.hu/2016/01/19/tolgyfapipike_a_b32-ben#gallery-1453208613_4, (2018.10.18.)
30. kép, Schéner Mihály: *Lovacska huszárral I.*, 1975, diófa, 57 x 52 x 13 cm, Menyhárt László: *Schéner Mihály* című könyvéből fotózva, Corvin Kiadó, 1981.
31. kép, Schéner Mihály: *Magyar vízitábor Magyarországon*, 1972, olaj-farost, 70 x 100 cm, Menyhárt László: *Schéner Mihály* című könyvéből fotózva.
32. kép, Schéner Mihály: *Lovas huszár*, 1983, festett esztergált fa, <https://pinteraukcioshaz.hu/lovas-huszar-2>, (2018.10.16.)
33. kép, Samu Géza: *Szarvasteknő*, 1970, fa, 243 x 116 x 27 cm, Magyar Nemzeti Múzeum Jelenkori Gyűjtemény, <https://mng.hu/gyujtemeny/szarvas-tekno-42198>, (2018.10.08.)

34. kép, Samu Géza: *Pogány mitológia*, 1979, fa, Dombóvár, Hunyadi tér, https://www.kozterkep.hu/~/1641/Pogany_mitologia_Dombovar_1979.html, (2018.10.08.)
35. kép, Gyapjútakaró részlete, úgynevezett táblás szöttes (Sóvárad, v. Maros-Torda megye) Néprajzi Múzeum, Budapest, <http://mek.oszk.hu/02100/02115/html/2-775.html>, (2018.07.26.)
36. kép, Keserü Ilona: *Tandori Dezső*, 2004, olaj-vászon, 70 x 50 cm, közgyűjtemény, IKI-2004/1261, <https://www.ikeseru.org/hun/kereso.html?q=tandori> (2018.10.05.)
37. kép, Cy Twombly: *Léda és a hattyú*, 1962, olaj, kréta, toll-vászon, 190,5 x 200 cm, New York-i Modern Művészeti Múzeum, MoMA, <https://www.moma.org/collection/works/80083> (2018.10.03.)
38. kép, Keserü Ilona: *Barokk rajz*, 1965, tus-papír, 24,5 x 20,4 cm, IKI.1965.1151. <https://www.ikeseru.org/hun/mucsoportok/aramlas.html>, (2018.10.02.)
39. kép, Keserü Ilona: *Sírkövek 1.*, 1967, olaj-farost, 120 x 175 cm, IKI-1967/920. Pogány Zsolt gyűjteménye, http://artmagazin.hu/artmagazin_hirek/mi_tortent_a_studioban_1967-ben_.2104.html?pageid=81 (2018.10.03.)
40. kép, Keserü Ilona: *Napkelte vízen*, 1967, olaj-vászon, 40 x 22 cm, magántulajdon, IKI-1967/917, <https://www.ikeseru.org/hun/mucsoport/mobius.html>, (2018.10.04.)
41. kép, Keserü Ilona: *Sírkövek 2.*, 1967, olaj-farost, 170 x 125 cm, IKI-1967/921. Magántulajdon, <http://www.cirkart.hu/wp-content/uploads/2016/06/S%C3%ADrk%C3%B6vek-2.-1967.jpg>, (2018.10.04.)
42. kép, Keserü Ilona: *Közelítés 2.*, 1969, olaj-vászon, vászondomborítás, 170 x 120 x 4 cm, IKI 1969/949. Kolozsváry-gyűjtemény, Győr, http://www.szexualisforradalom.hu/targyak/targyak/muveszeti_alkotasok/iparterv_kiallitasok_/keseru_ilona_kozelites_2_.html, (2018.10.04.)
43. kép, Keserü Ilona: *Hasítás*, 1969, grafit, vászondomborítás-vászon, 160x60x4 cm, IKI-1969/952. Kolozsváry-gyűjtemény, Győr, <https://www.ikeseru.org/hun/kereso.html?q=Has%C3%ADt%C3%A1s>, (2018.10.04.)
44. kép, Keserü Ilona: *Kis varrott*, 1969, vászon applikáció, 58 x 45 x 5 cm, Haraszty Gyűjtemény, https://janos.romvari.com/cd_katalogu,s/szivugyek_cd-katalogus/sziv-ugyek/kortars/k/pages/keseru_i.htm, (2018.10.04.)

45. kép, Keserü Ilona: *Balatonudvari temető akció 2*, 1969, fotó: Yvonne Kranz, <https://www.ikeseru.org/hun/mucsoportok/sirko.html>, (2018.10.04.)
46. kép, Keserü Ilona: *Falikárpit sírkőmotívumokkal*, 1969, textil, 156 x 370 cm <http://www.elizabethdee.com/artists/ilona-keseru-ilona>, (2018.10.04.)
47. kép, Korniss Dezső: *Kántálók*, 1945, olaj-vászon, 60 x 85 cm, <http://mek.oszk.hu/05200/05235/html/kantalok.jpg>, (2018.10.04.)
48. kép, Keserü Ilona: *Szuszek tanulmány*, 1969, olaj-vászon, 80 x 120 cm, IKI-1969/934. Fővárosi Képtár-Kiscelli Múzeum, Budapest, <https://www.ikeseru.org/hun/kereso.html?q=Szuszek%20tanulmany>, (2018.10.04.)
49. kép, *Szuszek tanulmány 2. (Szerkesztett hullám)*, 1969, olaj-vászon, 80 x 160 cm magántulajdon (USA), IKI. 1969.935, <https://www.ikeseru.org/hun/kereso.html?q=Szuszek%20tanulmany>, (2018.10.04.)
50. kép, *Világos kép (Szuszek tanulmány 4.)*, 1969, olaj-vászon, 164 x 130 cm, magángyűjtemény, IKI. 1969.939. <https://www.ikeseru.org/hun/kereso.html?q=Szuszek%20tanulmany>, (2018.10.05.)
51. kép, Bak Imre: *Nap-ember-arc II.*, 1976, akril-vászon, 220 x 300 cm, https://acbgaleria.hu/index.php?ParentId=8&pageid=183&mgalleryAction=Gallery&mgallerygallerybasectrlpage=3&mgallery_gid=185&baseAction=Item, (2018.10.19.)
52. kép, Keserü Ilona: *Kerítések, nyugat-dunántúli falvakban*, 1985, <https://www.ikeseru.org/hun/kereso.html?q=keresek>, (2018.10.04.)
53. kép, Keserü Ilona: *Falikárpit sírkőmotívumokkal* (1969) és Bak Imre: *Nap_bika-arc* (1976) című képe a *With the Eyes of Others: Hungarian Artists of the Sixties and Seventies* című kiállításon, New York, 2017.05.02-08.011.
54. kép, Nádler István: *Szirommotívum I.*, 1968, akril-vászon, 200 x 120 cm http://www.nadleristvan.hu/festmenyek_1963-1979.html, (2018.10.05.)
55. kép, Kapar Thomas Lenk: *Schichtung- Diagonal*, 1970, szitanyomat, 60 x 60 cm, <http://www.artnet.com/artists/kaspar-thomas-lenk/schichtung-diagonal-Ch8gLx9KwUpnKtVvFS03LA2>, (2018.10.05.)
56. kép, Georg Karl Pfahler: *Samson II*, 1970, akril-vászon, 200 x 200 cm <https://www.textezurkunst.de/articles/2009-06-29/>, (2018.10.05.)

57. kép, Nádler István: *Sárga*, 1970, tempera-vászon, 120 x 120 cm
http://www.nadleristvan.hu/festmenyek_1963-1979.html, (2018.10.05.)
58. kép, Frank Stella: *Moultonboro III*, 1966, akril-formázott vászon, 279.4 x 304.8 cm, <http://www.artnet.com/artists/frank-stella/moultonboro-iii-from-the-irregular-polygon-series-VBg6eu5YmAS1ACUZTjJ9lw2>, (2018.10.05.)
59. kép, Nicholas Krushenick: *Pussy Galore on a Sunday*, 1964, akril-vászon, 204 x 188 cm, <https://www.theparisreview.org/blog/wp-content/uploads/2016/12/krushenick2.jpeg>, (2018.10.07.)
60. kép, Bak Imre: *Zöld-fekete-lila*, 1968, akril-vászon, 130 x 150 cm
<https://www.pinterest.ca/pin/607845280928331976/>, (2018.10.07.)
61. Bak Imre: *Sávok VII.*, 1968, akril-vászon, 141 x 150,5 cm,
<https://budapestaukcio.hu/bak-imre/festo/savok-7>, (2018.10.07.)
62. kép, Bak Imre: *Alakzat II.* 1969., zománc, farostlemez, 117 × 240 cm, Kovács Gábor Gyűjtemény, <http://paksikeptar.hu/home/bak-imre/>, (2018.10.07.)
63. kép, Bak Imre: *Nap-ember-arc II*, 1976, akril-vásznzon, 220 x 300 cm,
http://www.acbgaleria.hu/index.php?searchengineUrl=artists/imre_bak.144.html&pageid=272&language=en, (2018.10.07.)
64. kép, Bak Imre: *Ön-arc-kép II*, 2017, akril-vászon, 210 x 140 cm,
<https://welovebudapest.com/program/vernissage-bak-imre-on-arc-kep-2017/>, (2018.10.18.)
65. kép, Somogyi Győző: *Hollókő*, 1974, szitanyomat, 48 x 53 cm,
<http://mmakademia.hu/alkotas/-/record/MMAA66568> (2018.10.18)
66. kép, Somogyi Győző: *Isten báránya*, 1974, szitanyomat, 35 x 28 cm,
<http://mmakademia.hu/alkotas/-/record/MMAA66564>, (2018.10.07.)
67. kép, Bukta Imre: *Okos táj, kukorica*, 1993–1999
http://galeria.hir24.hu/3/56384/Masik_Magyarország_-_Bukta_Imre_kiallitasa_a_Mucsarnokban?fb_comment_id=188744947935482_859768#kep-444751, (2018.10.07.)
68. kép, *Cifraszűr*, 1880-1895, Borsodszirák, NM 65.130.977,
<http://www.neprajz.hu/hirek/2018/hirek/cifraszur.html>, (2018.10.10.)
69. kép, Szántó István: *Születés*, 2012, enkauszтика rétegelt lemez, 150 x 75 cm
70. kép, Szántó István: *Viaszágy*, 2012, enkauszтика fatábla, 95 x 67 cm
71. kép, Szántó István: *Ideogrammatikus votív*, 2016, nátronpapír tekercs 150g/m², 300 x 1000 cm, Kiállítás rendezési helyezet a Szombathelyi Képtárban

72. kép, Szántó István: *Votív*, 2015, viasz-áttört rétegelt fatábla, 150 x 150 x 1,2 cm
73. kép, Szántó István: *12-es retbló*, 2016, rétegelt lemez, 225 x 750 x 1,2 cm, 2016, kiállítási enteriőr
74. kép, Szántó István: *Lovasroham* (részlet), 2013, polisztirol, 300 x 1200 cm
75. kép, Szántó István: *Majomkirály II*, 2010, mézeskalács, 50 x 50 cm
76. kép, Szántó István: *Mag*, 2012, olaj-vászon, 110 x 65 cm
77. kép, Szántó István: *Viaszágy*, 2012, viasz kórházi vaságy, 195 x 85 x 110 cm
78. kép, Szántó István: *Szív votív*, 2014, enkauszтика fatábla, 250 x 200 cm
79. kép, Szántó István: *Ideogrammatikus votívok I–XX részlet*, 2015–2016, nátron-papír tekercs 150g/m², 100 x 150 cm
80. kép, Havas Boldogasszony-templom főoltárának votív gyűjteménye
81. kép, Szántó István: *12-es tabló*, 2013-2016, rétegelt lemez, 305 x 915 cm, Garas Kálmán fotója
82. kép, Szántó István: *Virágtő-fej-ház-kulcs*, 2014, cserép, 450 x 750 cm, Bikfalva

Szövegben szereplő műtárgyak jegyzéke:

1. Idősebb Pieter Brueghel: *Farsang és Böjt harca*, 1559, olaj-fatábla, 118 x 164,5 cm
2. Templomi mennyezet táblája, virágkehelyből kiinduló, tengelyes szimmetriájú virágbokorral (Magyarókereke, v. Kolozs m., 1746) Bp. Néprajzi Múzeum
3. Kendő széle, szélesebb-keskenyebb sorokból összetett díszítménnyel, sárközi, 19. század vége, Néprajzi Múzeum, Budapest
4. Huszka József (1898): *Magyar ornamentika*, Budapest, Pátria Részvénytársaság, 286. ábra, Subatányérdísz, Kiskunfélegyháza, 1840 tájáról. A suba Desko József tulajdona, 177. o.,
5. Adolf Loos: *Tribune Torony*, Chicago, 1922
6. Izsó Miklós: *Búsuló juhászt*, 1862
7. Jean Nouvel: *Arab Intézet*, Párizs, 1987
8. Lotz Károly: *Ménes a zivatarban*, 1862, olaj-vászon, 126,5 x 191,5 cm, Magyar Nemzeti Galéria, Budapest
9. Körösfői-Kriesch Aladár: *Ego sum Via*, 1903, tempera-vászon, 158,5 x 286 cm
10. Nagy Sándor: *Mester, hol lakol?*, 1908, olaj-vászon
11. Nagy Sándor: *Attila hazatérése vadászatából* című, 1908, kárpitterv, 86 x 150 cm
12. Csók István: *Báthory Erzsébet*, 1895
13. Csók István: *Tulipános láda*, 1910, olaj-vászon, 120 x 94 cm
14. Lesznai Anna: *Körtefa-hímzésterv*, 1918 körül
15. Lesznai Anna könyvborító terve Ady Endre: *Ki látott engem?* című kötetéhez, 1914
16. Lesznai Anna: *Ady-párna*, 1910 körül
17. Vajda Lajos: *Szentendrei házak feszülettel*, 1937, tempera-vászon kollázs, 46 x 62 cm
18. Vajda Lajos: *Parasztudvar*, 1935, ceruza, 31,5 x 22,5 cm
19. Vajda Lajos: *Hegyi házak*, 1936, ceruza, 31,5 x 47,5 cm
20. Vajda Lajos: *Lebegő házak*, 1937, tempera, 32 x 46 cm
21. Vajda Lajos: *Tányéros csendélet madárral*, 1936, tus-papír, 37 x 25 cm
22. Vajda Lajos: *Betekintés egy enteriőrbe*, 1928, pasztell-papír, 58 x 47 cm
23. Vajda Lajos: *Templomtorony csendélettel*, 1936, ceruza, 29,5 x 22,5 cm
24. Vajda Lajos: *Rácsos ablak csendélettel*, 1936, ceruza, 31,5 x 36 cm
25. Korniss Dezső: *Parasztasszony*, 1933, olaj-papír, 33 x 18 cm
26. Korniss Dezső: *Szentendrei motívum II.*, 1935, olaj-vászon, 120 x 140 cm
27. Korniss Dezső: *Madaras fiú*, 1934, pasztell-papír, 45 x 31,5 cm
28. Korniss Dezső: *Tücsöklakodalom*, 1948, olaj-vászon, 120 x 300 cm
29. Korniss Dezső: *Szentendrei motívum IV.*, 1935, olaj-vászon, 90 x 45 cm
30. Korniss Dezső: *Kántalók*, 1946, olaj-vászon, 60 x 85 cm

31. Korniss Dezső: *Kővágóörsi emlék (Kompozíció vonattal)*, 1945, olaj-vászon, 20,5 x 33 cm,
32. Korniss Dezső: *Mezei Vénusz*, 1947, olaj-vászon, 200 x 60 cm
33. Korniss Dezső: *Bölcső variációk*, 1947, olaj-vászon
34. Korniss Dezső: *Az Angyal*, 1947, olaj-vászon, 88 x 43,5 cm
35. Korniss Dezső: *Együgyűeken*, 1945, olaj-vászon
36. Korniss Dezső: *Reménytelen harc*, 1948, olaj-vászon
37. Korniss Dezső: *Szűrmotívum I. (Egy fejmotívum variációja)*, 1968, olaj-vászon-falemez, 40 x 30 cm
38. Korniss Dezső: *Szűrmotívum II.*, 1972–73, olaj-vászon, 40 x 30 cm
39. Korniss Dezső: *Szentendrei motívum IV.*, 1935, olaj-vászon, 90 x 45 cm
40. Korniss Dezső: *Pásztorok*, 1968, olaj-vászon, 50 x 35 cm
41. Korniss Dezső: *Szex*, 1968, olaj-vászon
42. Korniss Dezső: *Rablók I–III.*, 1977, olaj-vászon, 30 x 30 cm
43. Korniss Dezső: *Allegro barbaro*, 1975, olaj-vászon, 70 x 230 cm
44. Korniss Dezső: *Zászló-triptichon*, 1972, olaj-vászon, 30 x 90 cm
45. Veszelszky Béla: *Keresztmotívum-kakas*, 1950-es évek, tus-papír, 29 x 41 cm
46. Veszelszky Béla: *Keresztmotívum-kakas*, 1950-es évek, tus-papír, 29 x 41 cm
47. Veszelszky Béla: *Keresztmotívum*, 1950-es évek, tus-papír, 29 x 41 cm
48. Schéner Mihály: *A magyar mézeskalács*, 1983
49. Szántó István: *Majomkirály II.*, 2009, mézeskalács tészta, 50 x 50 cm
50. Schéner Mihály: *Törvénytábla II.* 1975, diófa
51. Schéner Mihály: *Lovacska huszárral I.*, 1975, diófa, 57 x 52 x 13 cm
52. Schéner Mihály: *Lovacska huszárral II.* 1974, acél, 42 x 36 x 18 cm
53. Schéner Mihály: *Lovacska*, 1976, polírozott kőrisfa, 25 x 35 x 5 cm
54. Schéner Mihály: *Vásárolók*, 1974, olaj-farost, 70 x 100 cm
55. Schéner Mihály: *Posztókotlós*, 1970, textilplasztika, 60 x 50 x 10 cm
56. Schéner Mihály: *Huszárok*, 1978
57. Schéner Mihály: *Csikóhal – huszárok*, 1977, kőrisfa, 65 x 35 x 2 cm
58. Schéner Mihály: *Féreghuszár – háború*, 1975
59. Schéner Mihály: *Törvénytábla IV.*, Hinta – palinta – huszárok, 1975, diófa, 35 x 20 x 2 cm
60. Schéner Mihály: *Huszárok és akrobaták*, 1975
61. Schéner Mihály: *Törvénytábla IV. (Hinta-palinta- huszárok)*, 1975, diófa, 35 x 20 x 2 cm
62. Schéner Mihály: *Huszárok*, 1978, réz, 39 x 36 x 9 cm; 43 x 36 x 8 cm; 39 x 34 x 7 cm
63. Schéner Mihály: *Magyar vizeitábor Amerikában*, 1972, olaj-farost, 70 x 100 cm
64. Schéner Mihály: *Pop huszár*, 1974
65. Schéner Mihály: *Lovas huszár*, 1983, festett esztergált fa
66. Samu Géza: *Pogány mitológia*, 1979, fa
67. Samu Géza: *Szarvasteknő*, 1970, fa és szaru, 243 x 116 x 27 cm
68. Samu Géza: *Vörös szerpentin*, 1976, installáció
69. Victor Vasarely: *Folklore planétaira*-sorozat, 1960-as évek

70. Victor Vasarely: *Helios sorozat*, 1950-es évek
71. *Gyapjútakaró* részlete, úgynevezett táblás szöttes (Sóvárad, v. Maros-Torda megye) Néprajzi Múzeum, Budapest
72. Victor Vasarely: *Vega*, 1957–59, olaj-vászon, 130 x 194,7 cm
73. Keserü Ilona: *Tanulmány 1. (Vasarely tiszteletére)*, 1967, olaj, grafit-vászon, 120 x 70 cm
74. Keserü Ilona: *Tanulmány 2. (Vasarely tiszteletére)*, 1967, olaj, zománc-vászon, 110 x 70 cm
75. Keserü Ilona: *Önarckép*, 1999, olaj-vászon
76. Keserü Ilona: *Keserü János arcképe 1964-es fényképek után*, 1983, olaj-vászon, 60 x 60 cm
77. Keserü Ilona: *Tandori Dezső*, 2004, olaj-vászon, 70 x 50 cm
78. Keserü Ilona: *Beltenger*, 2009–2010, olaj-vászon, 150 x 200 cm
79. Cy Twombly: *Léda és a hattyú*, 1962, olaj, kréta, toll-vászon, 190,5 x 200 cm
80. Keserü Ilona: *Barokkos*, 1963, olaj-műnyomó-papír, 33 x 22,6 cm
81. Keserü Ilona: *Ezüstös képek*, 1964, olaj, ezüstküst-farost, 170 x 125 cm
82. Keserü Ilona: a *Színes hullám*, 1964, tus, écoline-műnyomó papír, 10 x 14 cm
83. Keserü Ilona: *Hullámos formáció*, 1964, tus, écoline-műnyomó papír, 13,7 x 10,3 cm
84. Keserü Ilona: *Rom*, 1964, olaj, ezüstküst-vászon, 80 x 60 cm
85. Keserü Ilona: *Barokk rajz*, 1965, tus-papír, 24,5 x 20,4 cm
86. Keserü Ilona: *Közelítés-sorozat*, 1969, olaj-vászon, vászondomborítás, 170 x 120 x 4 cm
87. Keserü Ilona: *Balatonudvari temető-akciók*, 1969
88. Keserü Ilona: *Képződő tér-sorozat*, 1971, olaj, vászon, 170 x 120 cm
89. Keserü Ilona: *Villány-sorozat*, 1972, olaj-vászon, vászondomborítás, 180 x 120 x 4 cm
90. Keserü Ilona: *Tapasztott formák*, 1971–73, márvány és mészkő, 1000 x 685 x 53 cm
91. Keserü Ilona: *Változó tér-ciklus*, 1975, olaj-vászon, 90 x 60 cm
92. Keserü Ilona: *Szuszék tanulmány*, 1969, olaj-vászon, 120 x 80 cm
93. Keserü Ilona: *Szuszék tanulmány 2. (Szerkesztett hullám)*, 1969, olaj-vászon, 160 x 80 cm
94. Keserü Ilona: *Rövidülés (Szuszék tanulmány 3.)*, 1969, olaj-vászon, 170 x 110 cm
95. Keserü Ilona: *Világos kép (Szuszék tanulmány 4.)*, 1969, olaj-vászon, 164 x 130 cm
96. Keserü Ilona: *Történés*, 1976, olaj-vászon, 190 x 120 cm
97. Keserü Ilona: *Képződő tér*, 1980, olaj-vászon, 170 x 120 cm
98. Keserü Ilona: *Marylin és a tenger*, 1987, olaj, vegyes technika, vászondomborítás-vászon, 110 x 180 x 3 cm
99. Keserü Ilona: *Utókép 1.*, 1982, olaj, fa, vászonrelief, 50 x 35 x 2 cm
100. Keserü Ilona: *Dombor*, 1979. olaj-vászon, vászondomborítás, 80 x 120 x 4 cm
101. Keserü Ilona: *Sírkövek 1.*, 1967, olaj-farost, 120 x 175 cm
102. Keserü Ilona: *Sírkövek 2.*, 1967, olaj-farost, 125 x 170 cm

103. Keserü Ilona: *Napkelte vízen*, 1967, olaj-vászon, 40 x 22 cm
104. Keserü Ilona: *Sírkövek 3*, 1967, olaj-vászon, 100 x 70 cm
105. Keserü Ilona: *Sírkövek 4.*, 1968, olaj-vászon, 80 x 120 cm
106. Keserü Ilona: *Közelítés-sorozatban*, 1969, olaj-vászon, 120 x 170 cm
107. Keserü Ilona: *Közelítés 2.*, 1969, olaj-vászon, 170 x 120 x 4 cm,
108. Keserü Ilona: *Hasítás*, 1969, grafit-vászon, 160 x 60 x 4 cm
109. Keserü Ilona: *Kis varrott*, 1969, vászon applikáció, 58 x 45 x 5 cm
110. Keserü Ilona: *Közelítés 2.*, 1969, olaj, vászondomborítás, 120 x 170 x 4 cm
111. Keserü Ilona: *Hasítás*, 1969, grafit, vászondomborítás-vászon,
160 x 60 x 4 cm
112. Keserü Ilona: *Balatonudvari temetői akciók 1.-4.*, 1969
113. Keserü Ilona: *Falikárpit sírkőmotívumokkal*, 1969, festett lenvászon, varrás,
156 x 370 cm
114. Keserü Ilona: *Sírkövek 5.*, 1969
115. Keserü Ilona: *Falikárpit sírkőmotívumokkal*, 1969, textil, 156 x 370 cm
116. Korniss Dezső: *Kántálók*, 1945, olaj-vászon, 60 x 85 cm
117. Bak Imre: *Nap-ember-arc II.*, 1976, akril-vászon, 220 x 300 cm
118. Bak Imre: *Nap-bika-arc*, 1976, akril-vászon, 220 x 300 cm
119. Keserü Ilona: *Kerítések, nyugat-dunántúli falvakban*, 1985
120. Keserü Ilona: *Ég Föld Víz 1.*, 1990, olaj-vászon, 120 x 160 cm
121. Keserü Ilona: *Ég Föld Víz 2.*, 1990, olaj-vászon, 120 x 160 cm
122. Keserü Ilona: *Pár*, 1968, olaj, grafit, újságkivágás, művirág-vászon,
195 x 135 cm
123. Keserü Ilona: *Út a városban*, 1968, olaj, fém, mézeskalács-fatábla,
32 x 52 x 2 cm
124. Keserü Ilona: *Mimikri*, 1969, olaj, fa, applikáció, 41,5 x 36,5 x 5 cm
125. Keserü Ilona: *Forma*, 1968-69, olaj, spárga, vászondomborítás,
160 x 80 x 3 cm
126. Nádler István: *Középen vörös*, 1968, akril-vászon, 110 x 80 cm
127. Nádler István: *1968*, 1968, olaj-vászon, 120 x 120 cm
128. Nádler István: *Avar motívum*, 1967, vegyes technika-vászon, 120 x 150 cm
129. Nádler István: *Ellentét*, 1970, tempera-vászon, 120 x 120 cm
130. Nádler István: *Erőszak*, 1968, tempera, akril-vászon, 200 x 150 cm
131. Nádler István: *Aktív sárgák*, 1968, akril-vászon, 200 x 150 cm
132. Nádler István: *Sárga*, 1970, tempera-vászon, 120 x 120 cm
133. Nádler István: *Vonzások*, 1970, tempera-vászon, 180 x 130 cm
134. Nádler István: *Oszlopok*, 1970, tempera-vászon, 180 x 130 cm
135. Nádler István: *Feszítés*, 1970, tempera-vászon, 180 x 130 cm
136. Nádler István: *Szirommotívum Nr. 1*, 1968, akril-vászon, 150 x 100 cm
137. Nádler István: *Szirommotívum Nr. 2*, 1968, akril-vászon, 150 x 100 cm
138. Nádler István: *Szirommotívum I.*, 1968, akril-vászon, 200x120 cm
139. Kapar Thomas Lenk: *Schichtung-Diagonal*, 1970, szitanyomat,
60x60 cm
140. Nádler István: *Cím nélkül II.* (1968), akril-vászon, 100 x 120 cm
141. Nádler István: *Vence I.*, 1970, akril-vászon, 110 x 80 cm

142. Georg Karl Pfahler: *Samson II.*, 1970, akril-vászon, 200 x 200 cm
143. Nádler István: *Sárga*, 1970, tempera-vászon, 120 x 120 cm
144. Nádler István: *Mimózafa*, 1970, akril-vászon, 110 x 70 cm
145. Nádler István: *Rózsaszín*, 1970, akril-vászon, 110 x 80 cm
146. Nádler István: *Táj*, 1970, akril-vászon, 110 x 80 cm
147. Bak Imre: *Struktúra III.*, 1965, olaj-vászon, 150 x 130 cm
148. Frank Stella: *Moultonboro III*, 1966, akril-formázott vászon, 279,4 x 304,8 cm
149. Bak Imre: *Struktúra III.*, 1965, olaj-vászon, 150 x 130 cm
150. Nádler István: *Avar motívum*, 1967, vegyes technika-vászon, 120 x 150 cm
151. Nicholas Krushenick: *Pussy Galore on a Sunday*, 1964, akril-vászon, 204 x 188 cm
152. Bak Imre: *Zöld-fekete-lila*, 1968, akril-vászon, 130 x 150 cm
153. Bak Imre: *Sávok VII.*, 1968, akril-vászon, 141 x 150,5 cm
154. Bak Imre: *Kompozíció I.*, 1967, olaj-vászon, 120 x 120 cm
155. Bak Imre: *Kompozíció II.*, 1967, olaj-vászon, 120 x 120 cm
156. Bak Imre: *Lila-zöld-kéket*, 1967, olaj-vászon, 120 x 120 cm
157. Bak Imre: *Narancs-kék-zöld*, 1967, olaj-vászon, 120 x 120 cm
158. Bak Imre: *Kék-zöld-narancs*, 1968, akril-vászon, 100 x 120 cm
159. Bak Imre: *Zöld-lila-fekete*, 1968, akril-vászon, 130 x 150 cm
160. Bak Imre: *Lila-sárga-fekete*, 1968, akril-vászon, 80 x 90 cm
161. Bak Imre: *Kék keret*, 1968, akril-vászon, 120 x 222 cm
162. Bak Imre: *Sávok I.*, 1968, akril-vászon, 135 x 240 cm
163. Bak Imre: *Sávok II.*, 1968, akril-vászon, 135 x 240 cm
164. Bak Imre: *Sávok III.*, 1968, akril-vászon, 50 x 120 cm
165. Bak Imre: *Keresztforma*, 1968, akril-vászon, 80 x 80 cm
166. Bak Imre: *Fényes 1–6.* (1970), akril-vászon, 130 x 170 cm
167. Bak Imre: *Alakzat I.* 1969., olajfesték-pozdorjalemez, 117 x 240 cm
168. Bak Imre: *Alakzat II.* 1969., olajfesték-pozdorjalemez, 117 x 240 cm
169. Bak Imre: *Nap-ember-arc II*, 1976, akril-vásznnon, 220 x 300 cm
170. Bak Imre: *Ön-arc-kép II*, 2017, akril-vászon, 210 x 140 cm
171. Somogyi Győző: *Hollókő*, 1974, szitanyomat, 48 x 53 cm
172. Somogyi Győző: *Isten báránya*, 1974, szitanyomat-papír, 35 x 28 cm
173. Somogyi Győző: *Jézus siratása*. 1973, szitanyomat-papír, 20 x 24 cm
174. Bukta Imre: *Okos táj*, 1993–1999, kukoricacsuhé, drót, morzsolt kukorica, műanyagzacskó, 420 x 1000 x 15 cm
175. *Cifraszűr*, 1880–1895, Borsodszirák, NM 65.130.977
176. Szántó István: *Báb*, 2014, rétegelt lemez, 150 x 150 x 1,2 cm
177. Szántó István: *Szent Márton I.*, 2016, rétegelt lemez, 150 x 150 x 1,2 cm
178. Szántó István: *Születés*, 2012, enkauszтика rétegelt lemez, 150 x 75 cm
179. Szántó István: *Viaszágy*, 2012, enkauszтика fatábla, 95 x 67 cm
180. Szántó István: *Ideogrammatikus votív*, 2016, nátronpapírtekeres 150g/m², 300 x 1000 cm
181. Szántó István: *Votív*, 2015, viasz-áttört rétegelt fatábla, 150 x 150 x 1,2 cm
182. Szántó István: *12-es retabló*, 2016, rétegelt lemez, 225 x 750 x 1,2 cm

183. Szántó István: *Lovasroham* (részlet), 2013, polisztirol, 300 x 1200 cm
184. Warhol: *Mona Lisa*, 1963
185. Szántó István: *Majomkirály II*, 2010, mézeskalács, 50 x 50 cm
186. Szántó István: *Mag*, olaj-vászon, 2012, 110 x 65 cm
187. Szántó István: *Viaszágy*, 2012, viasz kórházi vaságy, 195 x 85 x 110 cm
188. Joseph Beuys: *Infiltration for piano*, 1966
189. Joseph Beuys: *Skót szimfónia*, 1962
190. Joseph Beuys: *Fond II*, 1968
191. Joseph Beuys: *Manresa*, 1966
192. Joseph Beuys: *The Pack*, 1969
193. Joseph Beuys: *Celtic*, 1971
194. Joseph Beuys: *Mézpumpa*, 1977
195. Joseph Beuys: *24 óra*, 1965
196. Szántó István: *Szív votív*, 2014, enkauszтика fatábla, 250 x 200 cm
197. Havas Boldogasszony-templom főoltárának votív gyűjteménye
198. Szántó István: *12-es tabló*, 2013–2016, rétegelt lemez, 305 x 915 x 1,2 cm
199. Szántó István: *Virágtő-fej-ház-kulcs*, 2014, cserép, 450 x 750 cm, Bikfalva

Irodalomjegyzék

Könyvek, kiadványok

Ablonczy Balázs (2016): *Keletre, magyar! – A magyar turanizmus története*, Jaffa Kiadó, Budapest

Andrási Gábor (1991): A Zuglói Kör (1958-1968) Egy művészcsoporthatvanas évekből, In: Bernáth Mária (szerk.): *Ars Hungarica*, XIX. évfolyam 1. szám, 47–64. o.

Andrási Gábor (1994): *Veszelszky Béla*, Új Művészet Kiadvány, Budapest

Aknai Katalin (2014): *Állandóan visszajárok a múltamba” Keserü Ilona életművének vizsgálata a hatvanas évek perspektívájából*, Doktori disszertáció, Eötvös Loránd Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar, Budapest

Jan Assmann (1999): *A kulturális emlékezet*, Atlantisz Kiadó, Budapest

Babits Mihály (1936): *Az európai irodalom története*, Nyugat Kiadó és Irodalmi Rt. kiadvány, Budapest

Babits Mihály (2003): A világszellem békéje, In: Gál István (szerk.): *Babits Mihály Tanulmányok, szövegközlések, széljegyzetek*, Argumentum Kiadó, Budapest

Bajkay Éva (1976): *Lesznai Anna kiállítása*, MNG kiállítási katalógus, Budapest

Bak Imre (2018): Hagyomány - aktualitás, In: Kolozsváry Marianna (szerk.): *Csak tiszta forrásból, Hagyomány és absztrakció Korniss Dezső művészetében*, Magyar Nemzeti Galéria kiadvány, Budapest

- Dr. Baksa-Soós Vera (2004): *Közelítés Gubanc Áramlás, Oknyomozás Ilona Keserü Ilona munkásságában*, Ludwig Múzeum, Budapest
- Balatonyi Judit (2017): *A gyimesi lakodalmak - Közös kultúra és különböző identitások?*, Balassi Kiadó, Budapest
- Balázs Lajos (2001): A haldokló megkerítése, In: Pócs Éva (szerk.): *Lélek, halál, túlvilág*, Tanulmányok a transzcendensről II., Balassi Kiadó, Budapest
- Bartók Béla (1948): In: Bartha Dénes – Szabolcsi Bence – Szöllősy András (szerk.): *Bartók Béla Válogatott zenei írásai*. In: Magyar Kórus Kiadó, Budapest
- Bausinger, Hermann (1995): *Népi kultúra a technika korszakában*, Osiris-Századvég, Budapest
- Bartók Béla (2008): A Parasztszene hatása az újabb műzenére, In: Gróh Gáspár (szerk.): *Bartók Béla, Írások a népzeneről*, Kortárs Kiadó, Budapest, 82–88. o.
- Bartha Elek (1998): Néphit és népi vallásosság, In: Voigt Vilmos (szerk.): *A magyar folklór*, Osiris Kiadó, Budapest, 470–505. o.
- Bellák Gábor (1986): A historizmus és szecesszió népművészetfelfogása, In: Éri Györgyi – O. Jobbágyi Zsuzsa (szerk.): *Lélek és forma. Magyar művészet. 1896–1914*. A Magyar Nemzeti Galéria Kiadványai, Budapest, 21–26. o.
- Bellák Gábor (1991): Beszélhetés Bak Imrével, In: Szabó Magda (főszerk.): *Hatvanas évek*, A Képzőművészeti Kiadó és a Magyar Nemzeti Galéria közös kiadvány, Budapest, 175–185. o.
- Beke László (1977): Szerialitás a képzőművészetben. In: Rideg Gábor (főszerk.): *Művészet Évkönyv '76.*, Corvina Kiadó, Budapest, 36–39. o.

- Beke László (1980) Ismétlődés és ismétlés a képzőművészetben, In: Horváth Iván – Veres András (szerk.): *Ismétlés a művészetben*, Opus Irodalomelméleti Tanulmányok, Akadémiai Kiadó, Budapest, 160–176. o.
- Beke László (1997): Előszó, Veszelszky Béla gyűjteményes kiállításának katalógusában, In: Körner Éva (szerk.): *Veszelszky Béla*, Műcsarnok, Budapest, 7. o.
- Bessenyei György (1948): *Egy vadember tapasztalatai*, In: Hegedüs Géza (szerk.), Szikra Kiadó, Budapest
- Bíró Zoltán – Gagy József (1987): A folklórizmus háttéréről, In: Bíró Zoltán – Gagy József – Péntek János (szerk.): *Néphagyományok új környezetben*, Kriterion Kiadó, Bukarest, 63–81. o.
- Bordács Andrea (2006): Rend a rendetlenségben, In: Szikra Ágnes (szerk.): *Ornamentika és modernizmus*, Ernst Múzeum, Budapest, 80–84. o.
- Bordács Andrea (2016): Folklórremix, In: Szántó István (szerk.): „*Formába kerekedett világ*”, saját kiadvány, Szombathely
- Boas Franz (1975): *Népek, nyelvek, kultúrák*, Gondolat Kiadó, Budapest
- Burke, Peter (1991): *Népi kultúra a kora újkori Európában*, Századvég Kiadó, Budapest
- Cséfalvy Pál – Uhrin Emese (1989, szerk.): *Ipolyi Arnold emlékkönyv*, Szent István Társulat, Budapest, 164–196. o.
- Csuport Andrea – Herr Ágnes (2018, szerk.): *Vajda Lajos – Világok között*, Ferenczy Múzeumi Centrum, Szentendre

- Dalos Anna (2007): *Forma, harmónia, ellenpont – Vázlatok Kodály Zoltán poétikájához*, Rózsavölgyi és társa Kiadó, Budapest
- Dévényi Iván (1972): Vajda Lajos emlékkönyv, Magvető Kiadó, Budapest
- Domanovszky György (1981): *A magyar nép díszítőművészete I–II*, Akadémiai Kiadó, Budapest
- Doorman, Maarten (2006): *A romantikus rend*, Typotex Kiadó, Budapest
- Dr. Diós István – Viczián János (2007): *Magyar Katolikus Lexikon II.*, Szent István Társulat, Budapest
- Eliade, Mircea (2009): *Szent és Profán*, Európa Könyvkiadó, Budapest
- Entz Géza (1989): *Ipolyi Arnold emlékkönyv*, Szent István Társulat, Budapest
- J. Falke (1973): „Die nationale Haus.Industrie, Cultur und Kunst.”, fordította Kresz Mária, In: Bodrogi Tibor – Hoppál Mihály (szerk.): *Documentation Ethnographica 4*. MTA Néprajzi kutatócsoport, Budapest, 34. o.
- Fülep Lajos (1923): *Magyar művészet*, Athenaeum irodalmi és nyomdai Rt., Budapest
- Fülep Lajos (1971): Európai művészet és magyar művészet, In: Németh Lajos (szerk.): *A művészettörténet forrásai*, Corvina Kiadó, Budapest, 21–38. o.
- Fülep Lajos (1976): *Művészet és világnézet*. Magvető Kiadó, Budapest
- Fülep Lajos (1988): A magyar nép művészete, In: Tímár Árpád (szerk.): *Egybegyűjtött írások I. kötet*, MTA Művészettörténeti Kutatóintézet, Budapest, 352–355. o.

Gellér Katalin – Keserü Katalin (1987): *A Gödöllői Művésztelep*, Corvina Kiadó, Budapest

Gráfik Imre (1992): *Jel és hagyomány, Etnoszemiotikai tanulmányok*, Debrecen

Guénon, René (1995): A Modern világ válsága. In: Szigeti Árpád (szerk.): *Hagyomány és a transzcendencia iskolája, Az őshagyomány Könyvei, A Hagyomány iskolája*, Budapest

Gyárfás Péter: Interjú Samu Gézával (1988), In: Herczeg Ibolya (szerk.): *Samu Géza Kiállítása*, Ernst Múzeum, Budapest. 6–19. o.

György Péter - Pataki Gábor (1990): *Az Európai Iskola és az elvont művészek csoportja*, Corvina Kiadó, Budapest

Hajnóczy Gyula (1946): *Az építészet története*, Ókor. Tankönyvkiadó, Budapest

Halan – Rappman – Schata (2003): *Szociális plasztika, Anyagok Joseph Beuyshez*, Balassi Kiadó, Budapest

Hajdu István (2013): *Bak Imre*, Gondolat Kiadó, Budapest

Hamvas Béla (1988): *Scientia sacra, Az őskori emberiség szellemi hagyománya*, Magvető Kiadó, Budapest

Hegel, George Wilhelm Friedrich (1980): *Estztétikai előadások*, II. kötet, Akadémiai Kiadó, Budapest

Hegy Csaba (1997): *Veszelszky kakasa*, előadás terv, Pécs

Hegy Csaba (2011): *Szabó és Veszelszky, Szó–rajz–írás* (előadás vázlat), Az axiomatika: költészet, szavak latolgatása, Konferencia előadások és beszélgetés Szabó Lajos munkásságáról, az egeri főiskola Ars GEometrica Galériájában. Eszterházy Károly Főiskola, Eger, 2011. november 8.

Hegy Lóránd (1982): *Korniss Dezső*, Képzőművészeti Kiadó, Budapest

Hegy Lóránd (2001): *Nádlér István*, Képzőművészeti Kiadó, Budapest

Herder, Johann Gottfried (1983): *Értekezések, levelek*, Európa Könyvkiadó, Budapest

Hofer Tamás (1991): A „népi kultúra” örökségének megszerkesztése Magyarországon. (Vázlat egy kutató vállalkozásról) In: Hofer Tamás (szerk.): *Népi kultúra és nemzettudat*, Magyar Kutatóintézet, Budapest

Hoppál Mihály (2004) *Folklór és hagyomány*. Válogatott tanulmányok, Gondolat Kiadó – Európai Folklór Intézet, Budapest

Hunfalvy Pál (1883): Ugor vagy török-tatár eredetű-e a magyar nemzet? In: Gyulai Pál (szerk.): *Értekezések a Nyelv- és Széptudományok köréből*. XI. kötet 1. szám, Magyar Tudományos Akadémia Könyvkiadó Hivatala, Budapest

Huszka József (1996): *A magyar turáni ornamentika története*, Nyers Csaba magánkiadása, Budapest

Jones, Owen (2004): *Ornamentika*, Cser Kiadó, Budapest

Kállai Ernő (2012): Martyn Ferenc művészete, In: Tímár Árpád (szerk.): *Kállai Ernő: Összegyűjtött írások, Magyar nyelvű cikkek, tanulmányok 1945–1949*, MTA BTK Művészettörténeti Kutatóintézet, Argumentum Kiadó, Budapest, 95–97. o.

Katona Imre (1979): A folklór és a folklorisztika általános problémái, In: Ortutay Gyula (szerk.): *A magyar folklór*, Tankönyvkiadó, Budapest, 11–25. o.

- Katona Imre (1998): A folklór és a folklorisztika általános problémái, In: Voigt Vilmos (szerk.): *A magyar folklór*, Osiris Kiadó, Budapest, 15–38. o.
- Karátson Gábor (1975): *Hármaskép*, Magvető Kiadó, Budapest
- Karácsony Sándor (1983): *A magyar észjárás*, Magvető Kiadó, Budapest
- Kerékgyártó Béla (2004, szerk.): *Loos Adolf, Ornamentika és Nevelés: válogatott írások*, Terc Kiadó, Budapest
- Kerékgyártó István (1977): A magyar népi festészet és szobrászat kiállítása, In: Rideg Péter (szerk.): *Művészet 76 évkönyv*, Corvina kiadó, Budapest, 80–81. o.
- Keserü Katalin (1993): *Variációk a pop-artra, Fejezetek a magyar művészetből 1950–1990*, Új Művészet, Budapest
- Keserü Ilona (2004): Korai festmények, In: Dr. Baksa Soós Vera (szerk.): *Közelítés Gubanc Áramlás – Oknyomozás Ilona Keserü Ilona munkásságában*, Ludwig Múzeum Budapest – Kortárs Művészeti Múzeum Budapest, 44. o.
- Koczogh Ákos (1981): *Az expresszionizmus*, Gondolat Kiadó, Budapest
- Kovačev Ninkov Olga (1999): A Vajdasági Mézeskalácsos- Mesterség Szakrális Vonatkozásai, In: Várady Tibor: (szerk.): *Létünk*, 1991. 1–2, 16. o.
- Kodály Zoltán: *A magyar népzene*, Vargyas Lajos (szerk.), Editio Musica Budapest
- Kodály Zoltán (1964): Magyar zene. In: Bónis Ferenc (szerk.): *Visszatekintés I. Összegyűjtött írások, beszédek, nyilatkozatok*. Zeneműkiadó, Budapest, 26–29. o.
- Ifj. Kodolányi János (1957): *Baranyai Szőttesek*, Dunántúli Magvető, Pécs

- Kolozsváry Marianna (2018): Oroszlánok között, Korniss Dezső és Bálint Endre ellentmondásos kapcsolata, In: Kolozsváry Marianna (szerk.): *Csak tiszta forrásból, Hagyomány és absztrakció Korniss Dezső művészetében*, Magyar Nemzeti Galéria kiadvány, Budapest, 42–53. o.
- Kósa László (1989): *A magyar néprajz tudománytörténete*, Gondolat Kiadó, Budapest
- Korniss Dezső (1978): *Illuminációk*, Hatvani Füzetek IV., Hatvani Múzeum, Hatvan
- Körner Éva (1971): *Korniss Dezső*, Képzőművészeti Alap, Budapest
- Körner Éva (1997): Veszelszky Béla a magányos út választottja, In: Körner Éva (szerk.): *Veszelszky Béla*, Múcsarnok, Budapest, 17–30. o.
- Körner Éva (1997): Egy régi beszélgetés Veszelszky Bélával, In: Körner Éva (szerk.): *Veszelszky Béla*, Múcsarnok, Budapest, 64–67. o.
- Kunszt György (1997): Veszelszky Béla és a gnózis, In: Körner Éva (szerk.): *Veszelszky Béla*, Múcsarnok, Budapest, 9–16. o.
- Lesznai Anna (1976): *A tervezés művészete*. Hatvany Lajos Múzeum Füzetei, Hatvan
- Lesznai Anna (1985): *A dolgok öröme*. Vezér Erzsébet (szerk.), Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest
- Lázár Béla (1912): *Tizenhárom magyar festő*, Singer-Wolfner Kiadó, Budapest
- Lázár Béla (1921): *Csók István*, Az Ernst- Múzeum művész-könyvei, Légrády Testvérek Kiadó, Budapest
- Lendvai Ernő (1963): *Bartók dramaturgiája*, Zeneművészeti Kiadó, Budapest

- Lotman, Jurij (1973): *Szöveg, modell, típus*, Gondolat Kiadó, Budapest
- Mándy Stefánia (1964): *Vajda Lajos*, A művészet kiskönyvtára LV., Képzőművészeti Alap Kiadó Vállalat, Budapest
- Mándy Stefánia (1983): *Vajda Lajos*, Corvina Kiadó, Budapest
- Marton Jenő (1994): *A balatonudvari római katolikus egyháztörténet és hitélet*, Kiadja a Balatonudvari Önkormányzat, Balatonudvari
- Marosi Ernő (1976): A provinciális és a népi jelleg fogalmaihoz, In: Andrásfalvy Bertalan – Hofer Tamás (szerk.): *A népművészet tegnap és ma*, Magyar Néprajzi Társaság kiadványa, Pécs, 115–128. o.
- Menyhárt László (1981): *Schéner Mihály, A fantázia seprűjén, avagy: mit keres egy művész a kéményben?*, Corvina Kiadó, Budapest
- M. Novák András (2006): A kortárs művész, mint organikus jel, In: Szikra Ágnes (szerk.): *Ornamentika és modernizmus*, Ernst Múzeum, Budapest, 144–146. o.
- Németh Lajos (1968): *Magyar művészettörténet. Két világháború között*, Corvina Kiadó, Budapest
- Németh Lajos (1978): Aki legszebben beszél magyarul..., In: Kovács Ákos (szerk.): *Korniss Dezső: Illuminációk*, Hatvani Lajos Múzeum, Hatvani Lajos Múzeum kiadása, Hatvan, 6. o.
- Németh Lajos (1986): A századforduló művészetéről. In: Éri Gyöngyi – O. Jobbágyi Zsuzsa (szerk.): *Lélek és forma. Magyar művészet. 1896-1914*, A Magyar Nemzeti Galéria Kiadványa, Budapest

- Németh Lajos (1999): *A művészet sorsfordulója*, Ciceró Kiadó, Budapest
- Ortutay Gyula (1979, főszerk.): *Magyar Néprajzi Lexikon II.*, Akadémiai Kiadó, Budapest
- Pap Gábor (1993): *Jó pásztorok hagyatéka*, Magyar népművészet, Pódium Műhely Egyesület, Debrecen
- Pataki Ferenc (1997): Identitás – személyiség – társadalom. In: Lengyel Zsuzsa (szerk.): *Szociálpszichológia. Szöveggyűjtemény*, Osiris Kiadó, Budapest
- Pataki Ferenc (1987): *Identitás, személyiség, társadalom (Az identitáselmélet vitatott kérdései)*, Akadémiai Kiadó, Budapest
- Pataki Gábor (2009): *Vajda Lajos*, Kossuth Kiadó, Budapest
- Pevsner, Nikolaus (1977): *A modern formatervezés úttörői. Művészet elméletek Morristól Gropiusig*, Gondolat Kiadó, Budapest
- Popper Leó (1983): *Esszék és kritikák*, In: Tímár Árpád (szerk.): *Magvető Kiadó*, Budapest
- Pulszky Károly (1878): *A magyar háziipar díszítményei*, Egyetemi Nyomda, Budapest
- Tolvaly Ferenc (2017): *A Zsolnay-kód*, Alexandria Kiadó, Budapest
- Read, Herbert (1968): *A modern festészet*, Corvina Kiadó, Budapest

- Révész Emese (2013): Variációk Árkádiára – Változatok kreatív átiratok, átfordítások Csók István festészetében, In: Gärtner Petra – Király Erzsébet (szerk.): *Bálványok és démonok. Csók István (1865-1961) festészete*. Szent István Király Múzeum. Székesfehérvár, 2013 [2014], 53–96. o.
- Rousseau, Jean Jacques (1978): *Értekezések és filozófiai levelek*, Ludassy Mária (szerk.), Magyar Helikon kiadó, Budapest
- Sedlmayr, Hans (1960): *Modern Művészet Bálványai*, Köte Sándorné (szerk.), Gondolat Könyvkiadó, Budapest
- Schéner Mihály (2008): *Schéner Mihály rajzai*, Körmendi Kiadó, Budapest–Sopron
- Sinkó Katalin (2012): *Ideák, motívum, kánonok – Tanulmányok a 19–20. századi képkultúra köréből*, Király Erzsébet és Róka Enikő (szerk.), Magyar Nemzeti Galéria kiadványa, Budapest
- Sinkó Katalin (2006): Megjegyzések a 19. századi ornamentika-teóriák antropológiai vonatkozásairól, In: Szikra Ágnes (szerk.) *Ornamentika és modernizmus*, Ernst Múzeum, Budapest, 18–27. o.
- Shils, Edward (1987): Hagyomány, In: Hofer Tamás – Niedermüller Péter (szerk.) : *Hagyomány és hagyományalkotás*. MTA Néprajzi Kutató Csoport, Budapest, 15–42. o.
- Szabadi Judit (1979): *A magyar szecesszió*, Corvina Kiadó, Budapest
- Szabadi Judit (1987): *Hagyomány és korszerűség*, Magvető Kiadó, Budapest
- Szabadfalvy József (1986): Mézeskalácsosok Debrecenben, In: Gazda László (szerk.): *A Hajdú-Bihar Megyei Múzeumok Közleményei 46.*, Debrecen

- Szegedy-Maszák Mihály (1980): A művészi ismétlődés néhány változata az irodalomban és a zenében. In: Horváth Iván – Veres András (szerk.): *Ismétlődés a művészetben*. Akadémiai Kiadó, Budapest, 77–159. o.
- Szikra Ágnes (2006, szerk.): *Ornamentika és modernizmus*, Ernst Múzeum, Budapest
- Tallián Tibor: (1981) *Bartók Béla*, Szemtől szembe sorozat, Gondolat Könyvkiadó, Budapest
- Tarján Gábor (2005): *Folklór népművészet népies művészet*. Nemzeti tankönyvkiadó, Budapest
- Török Petra (2001): *Formába kerekedett világ*. Lesznai Anna művészete és hagyatéka a hatvani Hatvany Lajos Múzeumban. Hatvany Lajos Múzeum Füzetek 16. Hatvan
- Török Petra (2012): *Ornamenssé váltott sors – művészeti és irodalmi otthonteremtés Lesznai Anna életművében*, Doktori disszertáció, Eötvös Loránd Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar, Budapest
- Török Petra (szerk. 2010): *Sorsával tetováltan önmaga. Válogatás Lesznai Anna naplójegyzeteiből*. Petőfi Irodalmi Múzeum – Hatvany Lajos Múzeum, Budapest
- Vámbéry Ármin (1882): *A magyarok eredete*, Magyar Tudományos Akadémia Könyvkiadó-Hivatala (Budapest) Franklin-Társulat Nyomdája nyomása, Budapest
- Vas István (1983): A félbeszakadt nyomozás, In: *Nehéz szerelem II.*, Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 19–20. o.
- Vayer Lajos (1982): *Az itáliai reneszánsz művészete*. Corvina Kiadó, Budapest.

- Vezér Erzsébet (1967): Beszélgetés Lesznai Annával, 1965. jún. 23., (Kérdező: Vezér Erzsébet), In: Petőfi Irodalmi Múzeum dokumentációs csoportja (szerk.): *Emlékezések*. Irodalmi Múzeum, Budapest, 10–11. o.
- Voigt Vilmos (2001): *A folklórtól a folklórizmusig, Történelmi folklorisztikai tanulmányok*, Universitas Kiadó, Budapest
- Voigt Vilmos: (1972): *A folklór esztétikájához*, Esztétikai kiskönyvtár, Kossuth Könyvkiadó, Budapest
- Voigt Vilmos (1990) *A folklórizmusról*. Kossuth Lajos Tudományegyetem, Debrecen
- Wehner Tibor (1988): Katalógus előszó, In: Herczeg Ibolya (szerk.): *Samu Géza Kiállítása*, Ernst Múzeum, Budapest, 2–5. o.
- Worringer, Wilhelm (1989): *Absztrakció és beleérzés*, Gondolat kiadó, Budapest
- Zwickl András (1991): Beszélgetés Keserü Ilonával, In: Nagy Ildikó (szerk.): *Hatvanas évek, új törekvések a magyar képzőművészetben*, Képzőművészeti Kiadó- Magyar Nemzeti Galéria Ludwig Múzeum, Budapest, 139–151. o.

Folyóiratok

- Buji Ferenc (2014): *Ars sacra*, In: dr. Kulin Ferenc (főszerk.): *Magyar Művészet*, Magyar Művészeti Akadémia Elméleti Folyóirata, II. évfolyam, 2. szám, Budapest, 24–32. o.
- Dávid Katalin (2014): Szakralitás a művészetben, In: dr. Kulin Ferenc (főszerk.): *Magyar Művészet*, Magyar Művészeti Akadémia Elméleti Folyóirata, II. évfolyam, 2. szám, Budapest, 3–12. o.
- Michel, Espagne (2004): A francia–német kulturális transzferek, In: Deák Ágnes (főszerk.): *Aetas–Történettudományi folyóirat*, 19. évfolyam, 3–4. szám, Szeged, 254–282. o.
- Gráfik Imre (2008): Vasi Népművészeti Tár I. Faragott mángorló - Szimmetria a népművészetben, In: Gyurácz Ferencz (szerk.): *Vasi Szemle*, LXII/1, Szombathely, 105–117. o.
- Gráfik Imre (2017): Gondolatok a népművészet motívumairól (Szántó István festészete kapcsán), In: Gyurácz Ferencz (szerk.): *Vasi szemle*, LXXI/3, Szombathely, 291–307. o.
- Hampel József (1899): A régi hazai ornamentikáról, *Magyar Iparművészet*, II. évfolyam. 1899. május hó. 3. szám, 98–105. o.
- Hargittai István – Lengyel Györgyi:(1994): A hét egydimenziós szimmetriatércsoport magyar hímzéseken, In: Köpeczi Béla (főszerk.): *Magyar Tudomány*, C/, kötet — Új folyam, XXX IX kötet. 4. szám 1994.április, Budapest, 481-482. o.

- Hargittai István – Lengyel Györgyi (1994): Áthatások, A kétdimenziós szimmetriatércsoport magyar mintákon, In: Köpeczi Béla (főszerk.): *Magyar Tudomány*, Cl. kötet — Új folyam, XXXIX. kötet, 8. szám 1994. augusztus, Budapest, 991-993. o.
- Hegy Lóránd (1976): Korniss Dezső első alkotói korszaka, In: Tímár Árpád (főszerk.): *Ars Hungarica*, 1976/1, 102. o.
- Hermán M. János (2004): Herder (1744-1803) Fény, Szeretet, Élet!, In: dr. Kovács Sándor (főszerk.): *Keresztény Magvető*, 110. évf., 1. sz, 12–30. o.
- Hoppál Mihály (1980): „Parttalan” folklór, A „rejtett tudás” antropológiája, In: Gáll Ernő (szerk.): *Korunk*, XLI. évfolyam, 5. szám, 330–336. o.
- Huszka József (1899): A régi hazai ornamentika, Válasz Hampel J. hasonló című, a megelőző számban megjelent értekezésére, In: Fittler Kamill (szerk.): *Magyar Iparművészet*, II. évfolyam, 1899. június hó, 4. szám, 149–157. o .
- Juhász Gyula (1977): A maradandóság-kereső, In: Faragó Vilmos (szerk.): *Élet és Irodalom*, XXI. évfolyam, 14. szám, 13. o.
- Kerékgyártó Béla (1978): Népművészet – kortárs művészet, In: Rideg Gábor (főszerk.): *Művészet*, XIX. évfolyam, 1. szám/ január, Budapest, 8–13. o.
- Kresz Mária (1968): A magyar népművészet felfedezése. In: K. Kovács László (szerk.): *Ethnographia* 79, Budapest, 1–33. o.
- Kozák Csaba (2015): Samu Géza, In: Pataki Gábor – P. Szabó Ernő (szerk.): *Új Művészet*, Budapest, 8–12. o.

- Néray Katalin (1988): Bukta Imre, Pinczehelyi Sándor és Samu Géza kiállítása a Velencei Biennálén, In: Pete György (szerk.): *Életünk*, 26. évfolyam, 7. szám, Szombathely, 663-666. o.
- Perneczky Géza (2001): A Hűség kalligráfiája, In: Sinkovits Péter (szerk.): *Új Művészet*, XII. évfolyam 10., Budapest, 10–14. o.
- P. Szabó Ernő (2015): Egyszeri volt, amit megteremtett Beszélgetés Bukta Imre képzőművésszel In: Pataki Gábor – P. Szabó Ernő (szerk.): *Újművészet*, Budapest, 21–26. o.
- Török Petra (2007): „A múlt rongyszedője vagyok” – Adalékok a Kezdetben volt a kert című regény keletkezéstörténetéhez. In: Markója Csilla (szerk.): *Enigma*, 52. kötet, Meridián–2000 Kiadó, Budapest, 40–45. o.

Internetes források

- Jan Assmann: *A kulturális emlékezet* (segédanyag), Óbudai Egyetem,
http://www.banki.hu/~tk/segedanyagok/valaszthato/7_A_kulturalis_emlekezet.pdf, (2018.12.27.)
- Balázs Géza (2017): *A kultúraköziség tipológiája*,
http://epa.oszk.hu/02200/02263/00033/EPA02263_e_nyelv_magazin_2017_3_05.htm, (2018.11.23.)
- Baló József (1948): *Bartók es a népzene*. Doktori értekezés,
http://doktori.bibl.u-szeged.hu/2077/1/1948_balo_jozsef.pdf, (2016.11.13.)
- Ludo Beheydt: *A holland kulturális identitásról (a mondializáció tengerében)*,
<http://www.c3.hu/scripta/lettre/lettre46/beheydt.htm>, (2018.12.22.)
- Dr. v. Bögner Miklós (1997): *A Pécs-havihegyi kegykapolna rövid története*,
<http://mek.oszk.hu/00100/00166/html/>, (2018.10.19.)
- Böjte József (2009): *Transcendere I- III.*, Nádler István portré film,
http://www.nadleristvan.hu/05_portrefilm.html, (2018.07.25.)
- Cunderik Péter (2014): *Milyen a magyar falu, a Másik Magyarország 2000 években*,
http://mandiner.hu/cikk/20140129_ilyen_a_magyar_falu_a_masik_magyarorszag_a_keteszres_evekben, (2016.12.05.)
- Donald Judd (1962): *Specific Objects*,
<http://atc.berkeley.edu/201/readings/judd-so.pdf>, (2018.07.25.)
- Eötvös József (1900): *A balatoni utazás*, Magyar Elektronikus Könyvtár - Országos Széchényi Könyvtár,
<http://mek.oszk.hu/04900/04924/html/balaton0050.html>, (2018.10.31.)

- Fekete Judit (1999): Samu Géza magányossága, In: Kodolányi Gyula (szerk.)
Magyar Szemle, Új folyam, IX. 1–2. szám, Budapest,
http://www.magjarszemle.hu/cikk/20000101_samu_geza_maganyossaga,
(2018.11.11.)
- Hermán M. János (2004): *Herder (1744-1803) Fény, Szeretet, Élet!*
http://epa.oszk.hu/02100/02190/00197/pdf/KM_2004_01_012.pdf, (2012.10.31.)
- Györffy István (1930): *Magyar népi hímzések I. A cifraszűr*, A szerző saját kiadása,
Budapest, http://mek.oszk.hu/13100/13169/pdf/13169_1.pdf, (2018.11.11.)
- Lepsényi Imre (2015): *Kollektív ornamentika* című kiállításnak kísérő filme,
Vö.https://film.indavideo.hu/video/f_kollektiv_ornamentika, 2:30–3:30 perc,
(2018.12.13.)
- Lesznai Anna (1913): Háziipar és népművészet, In: Györgyi Kálmán (szerk.):
Magyar Iparművészet 16. évfolyam 9. szám, Budapest, 369–386. o.
http://epa.oszk.hu/01000/01059/00110/pdf/magyar_iparmuveszet_EPA01059_16_09_1913_369-386.pdf, (2018.11.09.)
- Malonyai Dezső (1907): *A magyar nép művészete, A kalotaszegi magyar nép művészete, Bevezető*,
<http://mek.oszk.hu/01600/01671/html/index.html?00002.htm&00001.htm>,
(2018.09.15.)
- Nagy Sándor (1913): Művészeti hitvallások, In: Lyka Károly (szerk.): *Művészet*,
második évfolyam, negyedik szám, 266–274. o.,
http://www.mke.hu/lyka/02/muveszet_02_hitvallas.htm, (2018.10.11.)

Pintér Ferenc (1930): Elvek és művek: Huszka József: A magyar turáni ornamentika története, In: Tormai Cécile (főszerk.): *Napkelet*, 8. évfolyam. 10. szám, 982–983. o., http://epa.oszk.hu/02000/02076/00192/pdf/Napkelet_1930_10_0982-0983.pdf, (2018.11.07.)

Radák Judit (2013): *Vajda Pepita füzetei*, Eötvös Loránd Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar, Doktori értekezés, Budapest
<http://doktori.btk.elte.hu/art/radakjudit/diss.pdf>, (2018.07.15.)

Sörös Péter (2011): *Kultúraközi kommunikáció*, Pázmány Péter Katolikus Egyetem Jog és Államtudományi kar Jogbölcsészeti Tanszék jegyzete, Előadó: Dr. Tattay Szilárd Péter, Budapest,
doksi.hu/get.php?lid=13998, (2018.11.04.)

Schéner Mihály (2008): *Schéner Mihály grafikai*, Körmendi Kiadó, Budapest,
<http://www.mek.sk/08700/08733/08733.pdf>, (2018.11.11.)

Szabados Árpád (2015): *Szántó István kiállítása elé*
http://www.art.pte.hu/sites/www.art.pte.hu/files/files/menuk/muveszetiszemle/PDF/szanto_istvan-szabados_a_150430.pdf, (2016.11.13.)

Szikra Renáta (2013): *Miénk a jövő, mert hiszünk az utópiában*, Artmagazin online, 2013/8. 30–37. o.
http://artmagazin.hu/artmagazin_hirek/mienk_a_jovo_mert_hiszunk_az_utopiaban.2178.html?pageid=119, (2018. 07. 21.)

Szirmai Éva – Újvári Edit (szerk., 2014): *Nemzetiségi – Nemzeti – Európai Identitás*
<http://mek.oszk.hu/08200/08200/08200.pdf>, (2018.07.13.)

T. Kiss Tamás (2008): Vázlat a tudás centrum a tanuló régió és a regionális identitás néhány összefüggéséről. In: Szirmai Éva, Újvári Edit (szerk.): *NEMZETISÉGI – NEMZETI – EURÓPAI IDENTITÁS*, SZTE JGYPK Felnőttképzési Intézet, Konferencia kiadvány, Szeged, 135–149. o.,
<http://mek.oszk.hu/08200/08200/08200.pdf>, (2018.11.04.)

Tánczos Vilmos (2011): *A népi kultúra általános jellemzői*.
<https://tanczosvilmos.files.wordpress.com/2011/09/01-alapfogalmak1.pdf>,
(2017.03.18.)

Török Petra (2012): *Ornamenssé váltott sors – Művészeti és irodalmi otthonteremtés Lesznai Anna életművében*, Doktori Disszertáció, Eötvös Loránd Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar, Budapest
<http://doktori.btk.elte.hu/phil/torokpetra/diss.pdf>, (2018.07.13.)

Ormos Endre: *Ornamentika*, (1981)
Országos Széchényi Könyvtár - Magyar Elektronikus Könyvtár
In. Ortutay Gyula (főszerk.): *Magyar Néprajzi Lexikon, negyedik kötet*
<http://mek.oszk.hu/02100/02115/html/4-216.html>, (2018.11.10.)

Radák Judit (2013): *Vajda Pepita füzetei*, Eötvös Loránd Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar, Doktori értekezés, Budapest
<http://doktori.btk.elte.hu/art/radakjudit/diss.pdf>, (2018.07.15.)

Egyetemes Nyilatkozat a Kulturális Sokszínűségről
http://www.unesco.org/new/fileadmin/MULTIMEDIA/HQ/CLT/diversity/pdf/declaration_cultural_diversity_hu.pdf, (2018.07.10.)

Fogadalmi tárgy, offer, votív, (1979)
Országos Széchényi Könyvtár - Magyar Elektronikus Könyvtár
In. Ortutay Gyula (főszerk.): *Magyar Néprajzi Lexikon, második kötet*
<http://mek.oszk.hu/02100/02115/html/2-345.html>, (2018.07.25.)

Gyapjú szőttesek, (1979)

Országos Széchényi Könyvtár - Magyar Elektronikus Könyvtár

In. Ortutay Gyula (főszerk.): *Magyar Néprajzi Lexikon, második kötet*

<http://mek.oszk.hu/02100/02115/html/2-775.html>, (2018.07.25.)

Keserü Ilona önaecképe a világhírű Uffizi-ben!

https://pte.hu/keseru_ilona_onarckepe_a_vilaghiru_uffiziben, (2018. 07. 20.)

Ilona Keserü

<http://www.stephenfriedman.com/exhibitions/past/2018/ilona/>, (2018. 07. 20.)

Lesüllyedt kultúrjavak elmélete, (1980)

Országos Széchényi Könyvtár - Magyar Elektronikus Könyvtár

In. Ortutay Gyula (főszerk.): *Magyar Néprajzi Lexikon, harmadik kötet*

<http://mek.oszk.hu/02100/02115/html/3-1317.html>, (2018.07.25.)

Művészek – Schéner Mihály

http://www.kormendigaleria.hu/muvesz/schener_mihaly.html, (2018.09. 09.)

Ősvalláskutatás

Országos Széchényi Könyvtár - Magyar Elektronikus Könyvtár

In. Dömötör Tekla (főszerk.): *Magyar Néprajz, hetedik kötet*

<http://mek.niif.hu/02100/02152/html/07/353.html>, (2018.12.12.)

Pécsi Havas Boldogasszonytemplom

<http://havasboldogasszony.hu/15-2/>, (2018.10.09.)

Tölgyfapipike a B32-ben

https://kulturpart.hu/2016/01/19/tolgyfapipike_a_b32-ben, (2018.09. 09.)

Rejtett történetek | az életreform-mozgalmak és a művészetek

<http://mucsarnok.hu/kiallitasok/kiallitasok.php?mid=YnvqFLjsiAaZrxnOyTDOIJ>,

(2018.12.11.)

Vasi búcsú

http://193.225.149.5/vdkweb/vasi_bucsu/26.html, (2018.07.25.)

Szakmai önéletrajz

Szántó István, Szombathely, 1978. 09. 12.

istvanszanto@hotmail.com, 06305733540

Tanulmányok:

2011– DLA képzés, Pécsi Tudományegyetem Művészeti Kar, Festészet

Témavezető: Hegyi Csaba

2003–2009 Akademie der bildenden Künste Wien, Kontextuális festészet

2001 Glasgow School of Art, Art Photography department

1997–2003 Magyar Képzőművészeti Egyetem, Festőszak

Mester: Szabados Árpád

Válogatott egyéni kiállítások:

2018 *Áttört formavilág*, Karinthy Szalon, Budapest

2016 „*Formába kerekedett világ*”, Szombathelyi Képtár

2015 *Ornamentika*, Nádor Galéria Art and Med Kulturális Központ, Pécs

2013 *Votív*, Pince Galéria, Agora, Szombathely

2011 *Máz*, Spiritusz Galéria, Budapest

2011 Nyugat-magyarországi Egyetem/Faipari Mérnöki Kar – Alkalmazott Művészeti

Intézet / Formaterem, Sopron

2006 *Múzeumi rituálé*, Szombathelyi Képtár

2003 *Múzeumi rituálé*, K.A.S. Galéria, Budapest

2001 *Múzeumi rituálé*, Aula, Magyar Képzőművészeti Egyetem

Válogatott csoportos kiállítások:

- 2018 *Szagrális Művészetek Hete programsorozat*, Magyar Kulturális Intézet Stuttgart
Balassi Intézet, Németország, Stuttgart
- 2017 *Lehet kortárs a freskó?*, MODEM, Debrecen
- 2016 *Műteremlakásban született*, MANK Galéria, Szentendre
- 2016 *Természetművészet – Változatok*, Múcsarnok, Budapest
- 2016 *Konstelláció 77, 78*, Festőterem, Sopron
- 2015 5. Textilművészeti Triennále, Szombathelyi Képtár
- 2015 *Az intimitástól a közsféráig*, Művészetmalom, Szentendre
- 2014 Zero Galéria, Nyugat-magyarországi Egyetem Művészeti Intézet oktatóinak
csoportos kiállítása, Savaria Egyetemi Központ, Szombathely
- 2014 *INTERTWINED / ÖSSZEFONÓDÁS*, Zsolnay Kulturális Negyed m21 Galéria, Pécs
- 2014 *(csend) – Egy holokauszt-kiállítás*, Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum
Művészetek Palotája, Budapest
- 2014 *Votív*, re.public Galéria, Kommunikáció és Médiatudományi Tanszék, Pécsi
Tudományegyetem, Pécs
- 2013 *DLA Intro - PTE Művészeti Kar Doktori Iskola hallgatóinak kiállítása*, re:public
Galéria, PTE BTK Kommunikáció- és Médiatudományi Tanszék, Pécs
- 2013 *DLA Kiállítás*, Nádor Galéria, Pécs
- 2013 *Eau de Couleurs* - csoportos kiállítás, Várfok Galéria, Budapest
- 2013 PTE Művészeti Kar Doktori Iskolája Archívumának kiállítása, Zsolnay Kulturális
Negyed m21 Galéria, Pécs
- 2012 *Kontrasztok vonzásában*, Várfok Galéria művészei, Reök-palota, Szeged
- 2011 Art BLOKK Galéria, Corvin Plaza, Budapest
- 2011 Nemzetközi Szinpoziium kiállítása, Nádor Galéria, Pécs
- 2011 Tihany ArtPLACC, Spiritusz Galéria
- 2011 Nyugat-magyarországi Egyetem/Faipari Mérnöki Kar – Alkalmazott Művészeti
Intézet / Formaterem, Sopron
- 2010 *Phantastische Kunst aus Wien*, Panorama Museum, Bad Frankenhausen –
Németország

2008 „*embody*”, Akademie der bildenden Künste Wien

2003 MEO Art Fair, Budapest

2001 *Fotogram* kiállítás, C3 Kulturális és kommunikációs Központ, Budapest

Díjak:

2012 Elismerő oklevél a Pécsi Tudományegyetem rektorától a Művészeti Kar javaslatának alapján

2012 PTE Tehetségkutató Program díja

2005 Kiss Sándor-díj

2002 Erasmus-ösztöndíj, Glasgow School of Art

2000 Corpus Hungaricum II. díj

1999 Balló Ede-díj