

Hornyik Sándor: *A szürnaturalizmus archeológiája. Csernus Tibor festészete, 1957-1964 c. akadémiai doktori értekezéséről*

Elsőre – a cím és a tartalomjegyzék alapján – azt gondolhatnánk, Hornyik Sándor egy művész-monográfia fejezetét – a Csernus-életmű egy relatíve szűk korszakát felölelő rész tanulmányt – nyújtott be akadémiai doktori értekezés gyanánt. Ilyenkor az opponensnek, de egy szakfolyóirati recenziusnak is azt kell elsőként kérdeznie, mi magyarázza a tárgyválasztást: mennyiben indokolt dolog *épp erre a mesterre* és *épp erre* a rövid időszakra csaknem hatszázötven sűrűn gépelt oldalt, kétezer lábjegyzetet, mindösszesen másfél millió karaktert – azaz hát, sok-sok évnyi kutatómunkát, olvasás-, szerkesztés- és szöveggyártás-időt és energiát fordítani. Nem túlzás ez? Nem túldimenzionálása-e egy roppant tehetséges, a maga idején jelentős hatású és nemzetközileg is jegyzett művész a saját nyelv keresésére fordított korai éveinek? S még ha tudjuk is, hogy a jelentős mértékben Csernushoz kötődő szürnaturalizmus a korszak egyik leginkább meghatározó stílusjelensége volt, amely nélkül képtelenség volna megírni az ún. „hosszú hatvanas évek” magyar művészettörténetét, nem mértéktelen dolog-e ennek a Bernáth-iskola utóéletéhez tartozó és aztán legfőbb képviselői, Lakner és Csernus által is maga mögött hagyott irányzatnak ekkora figyelmet és terjedelmet szentelni?

Nos, az ilyen kérdések nem is hessegethetők el mindaddig, amíg Hornyik Sándor munkáját műfaji értelemben csakugyan monográfiaként kezeljük. Ám csakugyan az-e? Ha más nem, már a disszertáció címében rejlő rejtélyes *archeológia* szó is megtorpanásra kell hogy intsen – különösen úgy, hogy dolgozatának bevezetőjében a disszerens egyenesen „egy új archeológia” módszertanának fölvázolását igéri (12.). A tartalomjegyzék, azaz az értekezés szerkezeti vázának áttekintése is zavarba ejti a művészettörténeti rutint: az 1945 és 1965 között lezajló számos képzőművészeti tárgyú vita tárgyalása például nem kronologikus rendet követ (az 1957-es Tavaszi Tárlat kritikai fogadtatásának szemléje (206-211.) megelőzi pl. a 1949-50-es Lukács-vitáét és az 1954-56 közötti Derkovits-vitáét (254-269.) stb. S ugyanígy: Csernus körének elemzése előbbre sorolódik, mint a kör névadójáé. Nem gondolhatjuk, hogy egy eminensen *történeti* tárgyú akadémiai doktori értekezésben az ilyesmi figyelmetlenségből vagy nemtörődomségből történik. Többszörösen összetett, több síkon érvelő és körkörösén kifejtett – ennél fogva nehezen áttekinthető – gondolatnyalábokkal van dolgunk. Az is jellemző, hogy miközben az érvelés – látni fogjuk – nélkülözi a *műalkotás* emphatikus egységfogalmát, a gondolatmenet mégis monumentális műelemzésekben (?) kulminál. Komolyan kell vennünk tehát a 2. fejezet nyitó alcímének bejelentését: hogy egy „új archeológia és új művészettörténet” (49.) produktumával van dolgunk.

1. A „kritikai ikonológia” és a kortárs társadalomtudomány

Hornyik a maga módszerét egy helyütt „kritikai ikonológiaként” aposztrofálja, egy olyan „nyelvi és történeti értelemben is reflexív képtudományként”, amely „tudatában van annak, hogy a képek részei a tudás, a hatalom és a mindennapi élet foucault-i értelemben vett diszpozitívjának” (50, n.132), ugyanakkor „reflektál saját nyelvére, filozófiai és ideológiai elképzeléseire, esztétikai és ismeretelméleti konstrukcióira is” (Tézisek, 4.) Ebben az önmeghatározásban két paradigmátikus mozzanatra érdemes koncentrálni: egyrészt a *képtudomány* német eredetű fogalmára, amely amúgy Tom Mitchell 2015-ös összefoglalója (*Image Science. Iconology, Visual Culture, and Media Aesthetics*) óta az amerikai szakirodalomban is gyökeret vert; másrészt a *Foucault*ra illetve a diszpozitív fogalmára való hivatkozásra, amely azt jelöli, hogy merre tart Hornyik azon a válaszúton, amely elé a művészettörténet-írás az ezredforduló évtizedeiben került. Mert hát képtudomány is többféle van: a kutatók az antropológiától (Belting) a szemiotikán (Marin, Damisch, Bryson, Bal) át a kép (Boehm) és a művészettörténet (Bätschmann) hermeneutikáig, Max Imdahl ikonikájától Georges Didi-Huberman hibrid képfilozófiáján át a képaktus Bredekamp-féle elméletéig sokféle irányba tájékozódnak. Ehhez képest a Foucault mellett való döntés arra vall, hogy Hornyik a művészettörténet diskurzusát mindenekelőtt *kritikai társadalomtudományként* szeretné tekinteni és horizontján minden – az előbbiektől érintett különféle ikonikus kvalitás csak ebből az aspektusból jön számításba. Másként fogalmazva: Hornyik kevésbé a kép, mint inkább a vizualitás és a vizuális kultúra paradigmájában beszél, s ez, látni fogjuk, döntően befolyásolja azt is, hogy amikor épp festők képeit vizsgálja, mire figyel, miként azonosítja azt, amit meglát és alkalomadtán mit hagy figyelmen kívül. Természetes, hogy a kritikai ikonológus tekintetét is saját perspektívája vezérli, megértéséhez tehát a megközelítés irányára és premisszáira kell rákérdeznünk.

Mindenekelőtt: mit takar itt közelebbről a „kritikai” jelző? Legalább két jelentését érdemes elkülöníteni. Egyrészt jelzi a reflexív viszonyt a már régóta berendezkedett, a diszciplínán belül uralkodó diskurzusokkal és módszertanokkal, mindenekelőtt a stílustörténettel illetve a konvencionális ikonológiával szemben, amelyeket éppenséggel bizonyos, a „saját nyelvvel” illetve a saját metodológia premisszáival szembeni farkasvakság jellemez. Ennek a kritikai reflexiónak különös jelentőséget ad, hogy magyar tárgyú dolgozatról van szó, amely elsősorban a korszakra vonatkozó magyar művészettörténeti irodalom e gyengéire világít rá. Ezt a fölülvizsgálatot Hornyik igencsak udvarias módon, mondhatni a sorok között ejti meg: mégis – a munka szerkezete, szóhasználata, módszertana és szakirodalmi referenciái alapján ítélve – egyértelműen megejti. Másrészt a „kritikai” jelző tágabb értelemben jelenti a felszínes látszatok mögött meghúzódó rejtett társadalmi-hatalmi mechanizmusok, represszív technológiák illetve az általuk is gerjesztett illúziók és ideológiák leleplezésének, feltárásának elkötelezett szemléletét is. Erre vallanak Hornyik visszatérő hivatkozásai Marxtól, a frankfurtiaktól, mondjuk Walter Benjamtól Guy Debord-on, Martin Jay-en és Peter Bürgeren át Craig Owens-ig, Hal Fosterig és Frederic Jamesonig ívelő baloldali kapitalizmus- és kultúrkritikára; és hát Baudrillard *szimulakrum-*

elmélete vagy a szituacionisták *spektákulum*-fogalma – szintén Hornyik sztenderd hivatkozásai – sem épp a fennálló apológiái.

De erre utal mindenekelőtt és elsősorban az egész ábrázolás Foucault-ra (és kisebb részben Deleuze-re) való alapozása – végülis Foucault mindenekelőtt a hatalom rejtett, anoním dimenzióinak kritikai szellemű analitikusa volt és maradt. Bár Hornyik kutatói alapállása a hűvös és személytelen archivátoré-archeológusé, azért a sűrű szakszöveg egy-egy üdőbb kiszólása, zsurnalisztikus fordulata is arról árulkodik, hogy eszmék, ügyek és személyek tekintetében a disszerensnek vannak bizonyos ellenkulturális vonzalmai, szabadgondolkodókra jellemző személyes anti- és szimpátiái.

Fel kell tennünk persze a kérdést, hogy kritikai társadalomtudományként miért éppen Foucault archeológiája szolgál az elemzés mintájául? Miért nem, mondjuk, Jürgen Habermas modernitás-konceptiója vagy Niklas Luhmann rendszerelmélete felé nyitja ki Hornyik a művészettörténetet mint kritikai társadalomtudományt? Mi indokolja a foucault-i episztemológiai nézőpont előnyben részesítését és a diszpozitív-kategória művészettörténeti implementálását mondjuk a kulturális mezők bourdieui modelljével szemben, amely azokat szintén relatíve autonóm társadalmi mikrokozmoszokként definiálja és szintén a cselekvők szubjektív akarátán, szándékain túlmutató objektív relációk személytelen konfigurációit és relatíve zárt szabályokon alapuló hatalmi játszmáit vizsgálja – nem kevésbé kritikus szellemben?

Erre a kérdésre a szövegben magában nem találni választ. Persze Hornyik, bár széles társadalomtudományi kontextusban gondolkodik, nem szociológus és érthető, hogy szívesebben marad műtárgyak és esztétikai-ismeretfilozófiai teorémák közelében. Alighanem gondolkodói alkata és a metaforikus fogalmazásokhoz való vonzódása is arra ösztönzi, hogy a társas-emberi világ illetve a kultúra magyarázatra szoruló tényállásait – mintegy a Rorty-megfogalmazta *linguistic turn* folyományaként – elsősorban az emberi értelem, a nyelv és szubjektív észlelés szövegszerűen szerveződő konstruktumainak tekintse. Ennek megfelelően az új művészettörténet empirikus alapjait is a történetileg kialakult és folyamatosan tovább alkotandó *tudás* alakzataiban – főként a nyilvános beszédben, a diskurzusok és tudásrendek rögzített, ennél fogva módszeresen is vizsgálható leleteiben és nyomaiban keresi. Végére a képek és megalkotásuk módozatai is felfoghatók a posztstrukturalista szöveg-paradigma szellemében, mint relatíve autonóm kulturális-művészi gyakorlatok rögzült objektivációi, amelyek keretei és szabályai az egyes művek vagy gesztusok konkrét „kijelentéseinél” mélyebben alapozódnak meg.

Mindenesetre le kell szögeznünk, hogy egyedül a paradigmaváltás nyilvánvaló szándéka magyarázhatja, hogy Hornyik a tudományfilozófiától és az episztemológiától a tudásszociológián át a pszichoanalízisig és a kulturális antropológiáig, sőt a „posztrevizionista szovjetológiáig” szinte minden kortárs társadalomtudományi diszciplínát mozgósít, hogy megtámogassa kísérletét. Csak egy vadonatúj diskurzus nagyon elszánt megteremtésének szándéka teheti indokoltá a disszertációban meghivatkozott szerzők beláthatatlanul széles körét: Georges Bataille-től Clifford Geertzig, Giorgio Agambentől Gilles Deleuze-ig, Jacques Lacantól Michel de Certeau-ig és tovább. Ennek az analógiákra, rokon mintázatokra, áthallásokra és összecsengésekre érzékeny észjárásnak kézzelfogható bizonyossága, hogy a „párhuzamba állítható”-fordulattól 48-at számoltam meg a szövegben. Nem kétséges, hogy Hornyik szuverén módon

tájékoztató a posztstrukturalista szerzők, konceptusok és fogalmak e dzsungelében – s mintha inkább bízna e referenciaháló sűrűségében, mint az összefüggések explikációjában, a tárgyyszerű kifejtés önerejében. A lábjegyzetek többnyire nem is meghatározott szöveghelyekre mutatnak, inkább hívószavakként funkcionálnak. Az ily módon burjánzó genealógiák és kereszthivatkozások aztán óhatatlanul ismétlésekhez és redundanciákhoz is vezetnek. A szinte beláthatatlan szakirodalom kezelésére is bizonyos filológiai nagyvonalúság, szerzők, főművek és kulcskategóriák egy-két jelzővel vagy lényegre törő mondattal való összegzése jellemző, ami megkönnyíti egy-egy revelatív párhuzam felvillantását, de gyakran kielégítetlenül hagyja azt az olvasót, aki szeretné pontosabban is átlátni egy-egy ilyen reláció fölelegetésének az adott érvelésben betöltött konkrét funkcióját is. Különösképp akkor volna ez hasznos, amikor Hornyik kreatív módon összekombinál más-más diszciplínákban és kontextusokban fogant teorémákat vagy kategóriákat.

Az indázó érvelés e módjával a szerző mindenesetre azt kockáztatja, hogy a sokszínű referenciabokrok sűrűjében még leghűségesebb és legszorgalmasabb olvasói is könnyen elvesztik a fonalat. Az opponensnek be kell vallania, hogy intellektuális ízléséhez és tudományos hajlamaihoz egy kevesebb metaforával, viszont szigorúbb definíciókkal, konzekvensebb kategóriahasználattal, explicitebb kifejtésekkel és feszebb hivatkozásokkal operáló szöveg közelebb állna.

2. Revideált művészettörténet?

Rátérve a paradigmaváltás tartalmi kérdéseire illetve a dolgozat szűkebben vett tárgyára, Hornyik ama megfigyeléséből indulnék ki, amely szerint a művészettörténészek Foucault-t a 80-as-90-es évekig, ha egyáltalán, „nem művészettörténészként, inkább politikai filozófusként illetve eszmétörténészként olvasták” (47.), azaz megközelítését *érdemben* nem adaptálták saját területükre. Láthatólag az az ambíció fűti, hogy *A tudás archeológiájában* lefektetett irányban keresse a stílustörténet „nagy elbeszélésein” illetve a régi vágású ikonológia humanisztikus hermeneutikáján túlmutató új művészettörténet kérdésfeltevéseit és módszertanát. Úgy tűnik, a konkrét témaválasztást sem épp valamely esztétikai vonzalom, mondjuk a Csernus-művek személyes tapasztalata *mint olyan* motiválta. Hornyik el is árulja egy helyütt, hogy kutatói érdeklődését inkább az irányzat *elnevezése*, a hibrid szóösszetétel maga ösztönözte. Mint ismeretes, a szürnaturalizmus mint művészettörténeti terminus (bár a bizarr nyelvi alakzatot nem ő használta elsőként) Perneczky Géza utólagos invenciója és alighanem a korszak hegemon diskurzusában bevett ellentétpárok – realizmus és naturalizmus, szocialista realizmus és szürrealizmus – fogalmainak egyfajta „cserebomlásával” állt elő. Hornyik mint a mindenkori *kimondhatóságok* feltételeire kíváncsi tudás-archeológus jó érzékkel csap le erre a szemléletes nyelvi leletre, annál is inkább, minthogy a kifejezés az általa megnevezett jelenséggel együtt gyorsan el is tűnt a szaknyelvi archívum mélyén. Csernus és társai szürnaturalizmusa 1957 és 1963 között csupán rövid történelmi epizódja volt ugyanis a huszadik század magyar művészettörténetének: miközben intenzíven beágyazódott a korszak nyelvi

(értsd: politikai, szellemi, lélektani) játékterébe, voltaképp zárványszerű képződmény maradt. Pompás tárgy tehát egy vizuális diskurzus elemzője számára – kiváltképp, ha tudjuk, hogy Foucault-t magát már a *Felügyelet és büntetés* óta erősen foglalkoztatta a *láthatóság* problémája és intézményrendszere, amelyet kezdettől fogva hatalmi mechanizmusként kezelt, a külső *ellenőrzés* alkalmas szervének tekintett.

Hornyik új megközelítésének fő erénye, hogy kilép abból a leegyszerűsítő logikából, amely az 50-es-60-as éveket egyszerűen a hivatalos művészet vs. ellenkultúra, nem-művészet („szocreál”) vs. autentikus művészet (disszidens modernnek és avantgárd) egyszerű szembeállításában látta. Ez a szemlélet uralta a szakmai közvélekedést a rendszerváltás előtt: de ez 1989/1990 után is érvényben maradt, csupán a hivatalos kánon előjele cserélődött fel. Harminc évvel később a kutató – immár nem érintett kortársként – jobban rálát a korszak bonyolultabb konstellációira, rétegezettségére. A szürnaturalizmus ebből a szempontból épp azért érdekes jelenség, mert abban „nem a nyugati kultúra legmodernebb trendjeinek (a pop arttól a konceptuális művészetig) szimpla honosítása, átértelmezése volt a tét, hanem a különféle tradíciók és a különféle modernizmusok, illetve az eltérő esztétikák és etikák összehangolása folyt.” (563.) Hornyik elemzésének művészettörténeti nívója az a tézis, hogy Csernus szürnaturalizmusa „lényegesen több szálon kapcsolódott a szocialista realizmushoz, annak is bernáthi verziójához, mint a Breton-féle szürrealizmushoz” (25.) E felismerés feltétele, hogy fölül kell vizsgálni egyfelől a művészettörténeti idő kezelésének konvencionális módját, másfelől a „szocreálról” való művészettörténeti beszéd évtizedek óta bevett nyelvezetét is.

Mindenekelőtt látnunk kell, hogy Hornyik nem egyszerűen a hagyományos történet újramondásában, *másként* való újra-elbeszélésében érdekelt. Csernus és a köréje gyűlők festészetét nem a magyar és a nemzetközi modernizmus, és nem az avantgárd történeti folytonosságának kontextusában szemléli: célja nem az előzmények és következmények, a *honnan*-ok és *hová*-k egy újabb folyamatleírása. Nem gondolja, hogy az életmű a Kádár-korszak hivatalos művészetével és művészetpolitikájával szembeszegülő hazai ellenkultúra *fejlődéstörténetének* egy bizonyos korai szakaszát reprezentálná. Ellenkezőleg: mint téziseiben explicite meg is fogalmazza, az 50-es-60-as évekről a rendszerváltás után uralkodóvá vált alapparadigma, s „hivatalos művészet” vs. „ellenkultúra” dichotómiájának fölülvizsgálata a célja. Csernus itthoni éveit és a szürnaturalizmust nem a föld alá kényszerített, elkülönülő újavantgárd korai fázisaként, mondjuk a rejtőzködő európai-iskolás modernnek és az IPARTERV-generáció közötti valamiféle „átmenetként” értelmezi. Ezért is nincs szó nála érdemben *korszakolásról*, a hagyományos történésznek arról az eszközéről, amely a szervesnek tekintett (fejlődés)folyamatok belső cezúráinak, szakadásainak kitapintása révén szolgálja az időben lezajló történések közelebbi megértését.

Hornyik két, voltaképp esetleges életrajzi dátum, 1957 és 1964, tehát Csernus első párizsi útja és Párizsba való végleges távozása között jelöli ki a maga kutatásának tárgyát: inkább biografikus *időszakról*, mintsem történeti *korszakról* beszél. Adhatna történelmi igazolást is e szakaszhatároknak (kezelhetné pl. a Tavaszi Tárlatot vagy az 56-os megtorlások utáni politikai amnesztiát korszakjelzőként), de nem tesz ilyet. Bár hivatkozik az életút fontos mikrotörténeti részleteire, a könyv – mint jeleztem – nem művész-monográfia, tárgyalása az életrajzok logikáját sem követi. Hornyik inkább közömbös a

(művészet)történészeket leginkább foglalkoztató datálási kérdésekkel, s ami ebből következik: a hatástörténeti összefüggésekkel szemben is: nem tagadja az ilyesmit, de nem is hajlandó fetisizálni őket. Ami ábrázolásában feltárul, az inkább a Csernus-életmű e szakaszának illetve a szürnaturalizmus konglomerátumának *zárványszerűsége*. Ha a történésznek, mint Foucault vallja, immár nem dolga azt hajtogatni, hogy „a történelem, legalább a történelem, élő és folytonos”¹, munkája csakugyan a régészéhez lesz hasonló: úgy tekint tárgyára, mint valamiféle, üledékként ránk maradt konstruktumra, egy bizonyos tudásközösség fosszilizálódott darabjára, amelynek sajátos episztemológiai szerveződését, értelemként vagy nyelvként való működését, illetve ennek endogén logikáját kell feltárnia. Ehhez mindenekelőtt meg kell szabadulnia „a folytonosság posztulátumához kötődő egész fogalomkészlettől”: a hagyomány, a kibontakozás, a fejlődés, a hatás, a korszellem fogalmaitól – meganyi historikus csoportosítási sémától és „előregyártott szintézis”-től.

Ha művészettörténész, le kell mondania például mind a művészet metafizikai örökkévalóságának, mind történeti haladásának képzetéről, illetve a stíluskorszakok és irányzatok folytonosságát magyarázó rutinokról: nemcsak a szellemtörténet, de a marxizáló társadalomtörténet „nagy elbeszéléseiről” is. Nem követheti például Németh Lajost, aki a 89-es műcsarnoki retrospektív katalógusába írt nagyívű tanulmányában Csernus művészetét „tradíció és modernitás” új szintézisének szerette volna látni. A festő kései megtérését a klasszikusokhoz a Fülep-tanítvány Németh mint a posztmodern újfestőiség sekélyes *anything goes*-attitűdjével szembeni esszencialista állásfoglalást, mint a „világképi művészet”, a „nagy forma” megújításának nagyszabású kísérletét ünnepelte. A nagybetűvel írott „Kép” normatív fogalma Németh Lajos e szövegében annak a saját világot alkotó monumentális *Műnek* a szinonímájaként jelenik meg, amelyben az *ars una* jegyében álló új „szintézisnek” szükségképpen – a nagy művek, például Cézanne *Fürdőzőinek* mintájára – meg kell valósulnia. Hornyik pontosan látja, hogy a radikális paradigmaváltás végigviteléhez mind a stílustörténeti egyetemesség horizontjától, mind a normatív esztétika műközpontúságától – tehát nemcsak a *stílus* egységfogalmától, hanem a *műegész* fétisétől is – meg kell szabadulnia. Hornyik már húsz éve is látta ezt és épp az amúgy legreflektáltabb hazai művészettörténész, Németh Lajos *Törvény és kételye* kapcsán viszonylag explicit módon is kifejtette². Ezek, meglehet, olyan belátások, amelyek a nyugati művészettörténetírásban lassan ötven éve folyamatosan jelen vannak, a magyar kontextusban azonban még mindig újdonságnak számítanak.

Hornyik „kritikai ikonológiája” ezért nem operál a historikus *megértés* művészettörténeti apparátusaival sem. Noha a múlt tárgyait régészeti üledékként kezeli, nem olyan szunnyadó emlékekként, amelyek a Panofsky-féle értelemben vett „megelevenítésre” várnak. És nemcsak azért, mert az ő tárgyai nem több száz évnyi mélységből kerülnek elő. Közismert, hogy Panofsky erőfeszítései rendre a középkori és reneszánsz-kori Európa ránk maradt emlékeinek egykori – az idő pusztító hatalma révén feledésbe merülő – *értelmének* tudományos rekonstrukciójára irányultak. Hornyik annyiban a Panofsky-féle ikonológia elkötelezettje, hogy őt is az *értelem* foglalkoztatja – de nem mint a talált tárgy *értelmessége* (funkcionalitása) egy régen letűnt életvilág egészen belül, hanem

¹ Vö. Michel Foucault: „A tudomány archeológiájáról”, in. Michel Foucault: *Nyelv a Végtelenhez. Tanulmányok, előadások, beszélgetések*, szerk. Sutyák Tibor. Latin Betűk, Debrecen, 1999. 173.

² Vö. Hornyik Sándor: „A művészettörténet krízise és virágzása”, *BUKSZ* 2002. 1. sz. 64-65.

mint limitált és diszkurzívált tudás, magáértvaló értelem-összefüggés egy adott episztémé keretei között. Ezért nem is tud mit kezdeni „a művészettörténet mint humanista diszciplína” azon igényével, hogy a történész számára morális imperatívusszá tegye az eredetiségében „helyreállított” műnek a jelen álláspontjáról való *újraelsajátítását* – a Panofsky-modellben implikált harmadik szint, az *intrinsic meaning or content* fölismerését és applikációját, ami talán Gadamer horizontösszeolvadás-fogalmának feleltethetünk meg. Hornyik új archeológiája nem megelevenítő, applikatív hermeneutikaként érti meg magát: metódusa nem a történeti érzékét mozgósító, de saját jelenében aktív befogadó-értelmező. Ennélfogva nem is igyekszik például Csernus Tibor művészi pályájából az egyetemes festészet (a Festészet *per se*) olyasféle magasztos perspektíváira következtetni, amilyenek pedig Németh Lajos szeme előtt lebeghettek.

A *mű* Hornyik megközelítésében nem az időmúlással dacoló önérték tehát, amelynek korszakokon át ívelő túlélő képességét a forma endogén szervessége és esztétikai zártsága hordozza: nem szerves értelemegész, inkább tárgyasult dokumentuma vagy lenyomata a maga korában uralkodó és alapjában személytelen tudás/hatalomnak, amelynek egykori tartalmi, nyelvi és vizuális mintázatait, szerveződési szabályait stb. csak egy történész-archeológus lehet képes kiolvasni a törmelékes emlékanyagból. A foucaultianus Hornyik aligha osztja tehát Merleau-Ponty ismert antiszcientista verdiktjét, amely azt követeli a történettől, hogy ne a [kép]et nézze, hanem a [kép]pel lásson. Hornyik úgy nézi Csernus, Lakner, Sylvester vagy Szabó Ákos képeit is, mint afféle geológiai kőületeket, amelyek egymásra rakódó, különmemű rétegei keletkezésük „tektonikus mozgásainak” és alkalmi esetlegességeinek nyomait őrzik. A korszak foucault-i értelemben vett archívumának felmérésével, mintegy a baxandall-i *period eye* mintájára osszerakja, rekonstruálja belőlük a képek egyedi „vízióit” mint történeti tárgyakat, de nem érzi feladatának, hogy az egyes munkák belső kohéziójára, a forma esztétikai egységére és annak forrására is rákérdezzen. Az egyes művek számára inkább a geopolitikai helyzetből, aktuális társadalmi-politikai körülállásokból, a művész mikrovilágából ill. festő-archívumából eredő diffúz karaktervonások, vizuális és ikonografikus motívumok, stiláris és tematikus áthallások, olykor reflektált idézetek, technikai megoldások stb. aggregátumai. Műismertetéseiben (amilyen például az *Újpesti rakparté* vagy a *Dráva utcáé*) számtalan remek és finom megfigyelést, érzékeny asszociációt, mély irodalmi és műveltségi párhuzamot stb. gereblyéz össze: becsületes kutatóként részleteiben is feltárja ezek eredetét, ahol lehet, okadatolja kapcsolataikat, változó jelentéseiket stb. Mindamellet az is világos, hogy Hornyik a művészt magát nem tekinti átfogó struktúrának, olyan szintetikus minőségnek, ami fölülírná e tudáselemek heterogenitását és burjánzó disszociáltságát. A kanti „lélekzsákon” (a lelki készségek strukturálatlan egymás-mellé-rendelésén) gúnyolódó Hegelt parafrázálva, némi ironiával akár hornyiki „formazsákról” is beszélhetnék, amelyben rengeteg tudástartalom és asszociáció keveredik össze, lényegében anélkül, hogy emfatikus *művé* szerveződésük, *egységes* formává való összegyúrásuk kérdése érdemben felvetődne.

De értsük jól: ez nem gyengéje vagy hiányossága Hornyik felfogásának, hanem karakterisztikuma: logikus következménye annak az archeológiai paradigmaváltásnak, amelyet képvisel. Nemcsak azt nem ambicionálja, hogy az életmű egészét egy erős alkotói *szubjektumra* vezesse vissza (megjegyzem,

Hornyik elejtett szavaiból egy inkább bizonytalankodó, töprengő, befolyásolható személyiség képe rajzolódik ki), de művészettörténészként maga is zárójelbe teszi a feladatot, hogy a képtapasztalat *esztétikai alanyaként*, egyszersmind ítéseként lépjen a festmény elé.

Ehhez kapcsolódik a dolgozat tudománytörténeti önmeghatározásának számomra számomra talán legproblematicusabb mozzanata: a Warburg-tradícióhoz való kapcsolódás. A munka sugallata szerint az egyes munkákon nemcsak a korszak vetélkedő tudástartalmai ill. diszkurzíválható formulái „kristályosodtak” ki, de olyan intellektuális és érzelmi-indulati energiák, személyes impulzusok is „kicsapódtak”, amelyeket Hornyik a warburgi „dinamogram” kategóriájával vél megragadhatónak. Úgy tűnik mármost, mintha Warburg-olvasatát „az egyedi pszichohistóriákra” koncentráló Ginzburg mikrotörténeti nézőpontja (91.) határozná meg: mintha például az érett quattrocento jól ismert remekművei olyan kövületekként kerülnének elénk, amelyekben aprólékos kultúrtörténeti filológiával – afféle vékony, ezüstös teléreként – föltárhatók volnának a firenzei megbízók egyéni „kisvilágainak”, megannyi személyes ambíciónak, pszichés érzékenységnek és skizofrén szorongásnak egykori nyomai. A geológiai metafora nem véletlen: szükségképpen következik abból, ahogy Hornyik rendre a művek keletkezéstörténetében lokalizálja a pszichohistóriai nyomokat, mint „a kulturális emlékezet kikristályosodott formáit” (560.)

Kérdés azonban, hogy a fosszilizálódott, ennélfogva feltárható és diszkurzíválható emlékezetnek ez a képzete miként egyeztethető össze a Warburg érdeklődésének homlokterében álló *Nachleben*-paradigmával, amelyben a hangsúly éppenséggel a hagyományban készen talált, örökölt formulák *elevenségére* illetve adaptálásuk módjára kerül? Vajon képes lehet-e a foucault-i értelemben vett leíró tudásarcheológia arra, hogy érvényt szerezzen a képek *vitalitásáról* és démoni *erejéről* való warburgi elgondolásoknak? Ne feledjük, Warburg nemcsak dinamogrammként, de „energiakonzervként” is metaforizálta a pátoszformulákat: egy konzervet pedig rendre „ki is kell nyitni” ahhoz, hogy tartalma – a benne szunnyadó energikus emléktanyag – *újra* életre keljen, *újra* eleven tapasztalattá, tovább örökítendő új tudássá váljon. Ebből következik Warburg művészet-képének nagyon is *normatív* jellege is: hisz ő olyan művészeket – egy Dürert, egy Rembrandtot – tekintett valóban jelentősnek, akikben volt érzékenység és tehetség a készen talált formulában fölismeri és újrahasznosítani a pátoszt, megérteni annak eleven igazságát, egyszersmind fölismeri veszedelmes, anarchisztikus természetét is. A betegesen érzékeny Warburg élete végéig a fóbiás reflexek automatizmusával reagált a képek (pátoszformulák) erőhatásaira – a szubjektív *jelenlét* olyasféle intenzitása volt ez, amely nélkül a pátoszformulák elmélete aligha születhetett volna meg. De a *jelenlét*-metafizika, a *képtapasztalat eseményének* hangsúlya aligha egyeztethető össze az archeológiai leírás és a diskurzus-elemzés eljárásainak módszerességével és személytelenségével. Számomra egyelőre nem világos, *egyáltalán* miért van szükség épp Warburgra egy ilyen konzekvensen *episztemológiai* alapozású argumentációban, akinek képfelfogása éppenséggel kifejezetten *ontológiai* természetű: aki aligha a képen rögzült tudásnyomok kibetűzésében, mint inkább a pátosz formuláinak performatív életrekeltésében volt – egészen személyes módon is! – érdekelt. Megítélésem szerint a *Mnemosyne*-atlaszt aligha lehetne a

szó foucault-i értelmében archívumként kezelni – ez a gondolat szerencsére nem is merül fel.

3. *Az elemzés nívója: a szocialista realizmus mint „diszpozitív”*

Az eddigiekből is világosan látszik tehát, hogy Hornyik értekezése elég masszívan rendezi át azt, amit legtöbb művelője számára a humanioraként értett művészettörténet még ma is jelent: hiányzik belőle mind a leletmentés, a rekonstrukció, a hagyományőrzés éthosza, mind az átértékelés, a jelen számára való *újraelsajátítás* szubjektív nyomatéka. A könyv nem Csernusról, a személyiségről, művészetének történelmi helyéről és műveinek *mai* érvényességéről szól, mint inkább arról, hogy a XX. kongresszust és az 1956-os krízist követő lassú olvadás idején miként tesz kísérletet a „szocialista realizmus” arra, hogy hegemoniáját ne pusztán a monolit hatalom nyers eszközeivel biztosítsa, inkább modernizálódó, adaptív *civilizációként* rendezkedjen be és ezen belül érvényesítse igényét a magasabb rendű művészi-történelmi igazság képviselőjére. Bizarr, megszemélyesítő fogalmazásom nem véletlen: Hornyik ugyanis nem alanyi szereplőknek, kultúrpolitikusoknak, műkritikusoknak vagy művészeknek tulajdonítja ezt a „berendezkedést”, hanem a *diszpozitív*nak, a tudás/hatalom anoním működési logikájának, amelyet ugyan emberek hajtanak végre, de nem ők találják ki és nem is igen láthatják át.

Hogy a „szocreál” közönséges fogalma történészi revízióra szorul, az az utóbbi másfél-két évtizedben, ahogy mondani szokás, „benne van a levegőben”. Emlékeztetnék Rieder Gábor 2012-ben megvédett doktori értekezésére, amely az esztétikai rehabilitáció követelésénél és egy kifinomultabb stílustörténelmi differenciálás javaslatánál nem jutott tovább. A folyamat amúgy párhuzamos a Németországban a Hitler-korszak művészetének megítélésében megfigyelhető változásokkal: azzal az igénnyel, hogy a kutatás a totalitárius kultúrpolitika hatókörét pontosabban határolja körül, hogy vizsgálja felül azt a korábbi beidegződést, amely a fajelméletre és a „nép” misztifikációjára alapozott nemzetiszocialista államművészet és az elfajzott modernnek (voltaképp a zsidók) szimpla ellentétére redukálta a művészeti mezőt.

De Hornyik revizionista megközelítése nem valamiféle engedékenységből vagy liberális nagyvonalúságból fakad. Úgy véli, hogy a kádári típusú szocialista realizmus nem intézhető el a szokásos módon a szovjet nyomásra való hivatkozással, egyfelől a pusztán ideológiai indoktrináció, másfelől a stiláris diktátum emlegetésével, illetve különféle finomított stílusváltozatok elkülönítésével. Nem is használja kategóriaként, mint Prakfalvi Endre és Szűcs György, akik egyenesen monográfiájuk címébe emelték a „szocreál” ironikus neologizmusát, vagy az említett Rieder Gábor, aki a későbbi fejleményekre vonatkozóan ennek nyomán konstruálta meg a „szocpoétikus” illetve a „szocmodern” stílusmegjelöléseket. Inkább arra törekszik, hogy az 1956 után indoktrinálódó újfajta szocialista realizmust olyan komplex *civilizációs* mechanizmusként mutassa meg, amely valamiféle rejtett közösséget igyekszik kialakítani a hatalmat közvetlenül gyakorlók, a társutasok és az ellenérdekeltek között is. Erre szolgál a foucault-i *diszpozitív* fogalmának applikációja, amihez definíció szerint „hozzátartoznak az intézményes apparátusok és a diszkurzív mechanizmusok is, amelyek egyaránt arra törekszenek, hogy a hatalom számára ideális szubjektumokká formálják az állampolgárokat” (8., n.4).

Hogy megbizonyosodjam arról, hogy elég jól értem-e, megpróbálom Hornyik roppant összetett – megkockáztatom, itt-ott túlbonyolított - észjárását a magam nyelvére lefordítani – arra kérve a disszerenst, hogy igazolja vissza, pontosítsa vagy cáfolja olvasatom helyességét.

Többről van tehát szó, mint az államhatalom politikai céljainak szovjet mintára történő nyers érvényesítéséről a művészeti szférában, noha persze ennek a kulcsszerepét nem lehet nem látni. De Hornyikot nem érdekli a párt kultúrpolitikája, sem a kommunista kultúrfunkcionáriusok napi taktikai lépései, sem pusztán ideológiájuk, illetve a szocialista esztétika mint olyan: inkább azok az anoním mechanizmusok foglalkoztatják, amelyek révén a kulturális hegemonia *normalitásként igyekszik berendezkedni és közös tudásként* elfogadtatni magát a művészeti élet képviselőivel. Önkéntelenül is azon van, hogy olyan tudásközösséget alakítson ki, amelyben bizonyos, bár így soha ki nem mondott konszenzus áll fenn a résztvevők közt azzal kapcsolatban, hogy mi az, ami nyelvileg és vizuálisan artikulálható, reprezentálható és kimondható, és mi az, ami nem. A szürnaturalizmus rövid időszaka egy ilyen közös diskurzus meglétének köszönheti kivételességét. Persze tegyük hozzá: hogy a hatalom gyakorlói, kollaboránsai és elszenvetői egyaránt „közös nyelvet” beszélnek, csak annyit jelent, hogy vetélkedő álláspontjaik és irányultságaik nyílt disszenzusát a diszpozitív által diktált „episztémé” ill. a közös archívum rejtett konszenzusa teszi lehetővé. Szociológusként bizonyára az autonómiáját bizonyos fókig visszanyerő *art world* újraszerveződéséről kellene beszélnie – de Hornyikot művészettörténészként inkább az érdekli, hogy mindez miként szervül bele a művészi praxisba illetve miként hagy nyomot a művek szövetében.

A Hornyik által választott időszakot (1957-1963) a stílustörténet az orthodox – zsdánovi – „szocreál” oldódásaként, a hruscsovi és kádári antisztálinista enyhülést kísérő lassú modernizációként szereti leírni (108.): egy olyan *korábbi* állapot felbomlásaként, amelyet a nyugati modernség felé való óvatos nyitás eredményeként beáramló *új* impulzusok váltottak ki. Hornyik ábrázolásában ez a folyamat nem a *művek* diakrón egymásutánjából leolvasható történetként, inkább egymás *mellé* rendelt alternatívák – vizuális nyelvek/kultúrák illetve a hozzájuk kapcsolódó kritikusi és elméletírói pozíciók – egymással vívott, „kötöttpályás” küzdelmeként jelenik meg. Hornyik egy olyan jól körülhatárolható tudáskincessel operál, amelyet 1957 és 1964 között a pártközpont ideológusaitól a műtörténészekre és kritikusokra át a hivatalos festőkig és a tehetséges útkereső fiatalokig, Csernusig és köréig mindenki egymással vetélkedve, mégis *közösen* használt. Mint archeológus a vizsgált korszak szubjektumait úgy tekinti, mint akik nem tudhattak másként megnyilatkozni, mint amit a rivális diskurzusok e történetileg kiképződött közös rendje megengedett vagy megkövetelt.

4. A diskurzus logikája

Ezért figyelemre méltó a *szürnaturalizmus* névadása, amely egyfelől a *szocialista*-, másfelől a *szür-realizmus* kulcsfogalmai között helyezkedik el. (A „naturalizmus” terminusa alighanem csak azért került be ebbe a nyelvjátékba, hogy a Csernus és köre által kifejlesztett hibridre mégis önálló alakzatként lehessen rámutatni. A naturalizmus-kifejezést később Lakner is mint az ideologikus valóság-fogalmat kerülő, kvázi a *realizmustól* különböző és a köznapi valóság *banalitásainak* pusztá leképezését célzó festészet technikai megnevezésére használta, vö. 273.) Az olvasónak gyorsan feltűnik, hogy Hornyik sűrűn használja, de sehol nem *definiálja* sem a szocialista realizmust, sem a szürrealizmust, sem az őket csendben összefűző, jelző nélküli realizmust: bár mindhárom esetben tetemes irodalom állna rendelkezésére, legfeljebb néhány szóval referál a közönségesen nekik tulajdonított vizuális jellemzőkre. A nyilvánvaló tematikus különbségeken túl így állítja szembe egymással a klasszikus természetelvűség és az egységes képtér *realista* illúzióját (a figuratív ábrázolás „pliniusi-gombrichi” paradigmáját) az „egymástól térben és időben, narratívában és korszakban valóban távoli” (514.), „saját perspektívával” bíró dolgok *szürrealista* montážsaival stb.

Ez a nyilvánvaló stíluskülönbségekben való beszéd végigkíséri Csernus és a szürnaturalisták műveinek Hornyik-féle leírásait – és erősen emlékeztet Wölfflin stílusfenomenológiai eljárására. Vegyük észre: a *Grundbegriffe* szerzője is hárította „reneszánsz” és „barokk” kategóriáinak világnézeti illetve szellem- vagy társadalomtörténeti, ha tetszik, mélységi vagy esszenciális elemzését: inkább az egyes munkák közti – a stílusalkotó paraméterek egységes taxonómiáján alapuló – formális különbségek szisztematikus feltárására koncentrált. Hornyiknál persze nincs szó ilyesmiről, bár megtehetné, hogy hasonló, didaktikus módszerességgel elemeire bontja és regiszterenként külön-külön is végigvizsgálja azokat a szembeállításokat, amelyekből a szóbanforgó diskurzus konstruálódott. (Az „látvány-egység *versus* montážs-sokféleség” említett párosa mellett ilyen lehetne a „tervezett komponálás/”szerkezetesség’ *versus* véletlen-alapú képelőállítás, cuppantás, *décalcomanie*, stb.” ellentétpárja, vagy „célracionális anyag/eszköz-használat *versus* magértvaló materialitás-effektus” stb., amelyek rendre visszatérnek műleírásaiban.) Ilyen pedánsan szétszálazott taxonómiára azonban nincs szüksége: nem kiterjesztendő ideáltípusokban, csupán konkrét stíluskevercek felmutatásában érdekelt.

Wölfflinnél más szempontból is érdemes elidőzni. Mint Rosalind Krauss megjegyzi, a *Grundbegriffe* fundamentális formális oppozíciói – mint minden strukturalista játék a bináris oppozíciókkal – a jelentést a különbségek rendszerébe ágyazzák. Az a jelentés, amiről itt szó van, nem valamely elem vagy kvalitás magáértvaló, mondhatni esszenciális tartalma, hanem abból, hogy kiválasztása a rendszer logikája szerint egyszersmind a bináris ellenpont nem-választását *jelenti*. A barokk azért „festői”, hogy *ne* legyen „lineáris”, noha éppenséggel lehetne; azért „asszimmetrikus”, mert a készen talált reneszánsz „szimmetriájának” elvetéseként határozódik meg stb. Témánkra vonatkoztatva: ha a szürrealisták a *véletlen* festői effektusokra játszanak, akkor ennek az a *jelentése*, hogy elvetik a tervezett, a belátható effektusokat; ha montážs-szerűen komponálnak, akkor az egyszersmind (sőt elsősorban) azt *jelenti*, hogy lemondanak a képek preformált optikai egységének elvéről stb. A *décalcomanie* vagy a montážs véletlene *közvetlenül* semmi lényegit nem „fejez ki” és nem „tár fel” mondjuk Max Ernst vagy Csernus Tibor tudattalanjából, csupán *jelenti* azt,

mégpedig azért, mert a modern festészet diskurzusában illetve a múzeum közös archívumában mint *nem-realizmus* értelmeződik.

Mi következik ebből? A történész Wölfflin retrospektív nézőpontjából az, hogy a reneszánsz mint egységes stílus csak a barokk tételezésével áll elő, azzal, hogy tőle szisztematikusan különbözőként ábrázolódik. Mint Michael Ann Holly fogalmaz: „A belső mozgatórugó a kép képet, a forma formát megújító, újjászülő ereje. A szemlélet minden formája feltételez egy megelőzőt. Az ellentétek csak azért jönnek létre, hogy a köztük lévő súrlódás a különbség terét nyissa meg: az összezáródás lehetősége mindig negálódik.”³ Wölfflin modern gondolkodó tehát, teszi hozzá Holly, mert minden identitást erre a vizuális különbségre épít, arra, ami aktuális hiányként rendre bele van kódolva a mindenkori festői formába.

Innen látszik csak igazán, hogy a *Kunstgeschichte ohne Namen* wölfflini programja miként cseng össze Foucault archeológiai módszerével. Ha igaz A *fantasztikus könyvtár* amaz elemzése, amely szerint – miként Flaubert a könyvtárban a szövegek, úgy – Manet a múzeumban a stílusok „szakadatlan mormolását”⁴ tapasztalja és mindketten e történetileg felhalmozott és valamilyen rendezőelvnek alávetett tudástárból állítják elő saját kontribúcióikat az irodalom illetve művészet történetéhez, akkor a múzeumot a modernnek számára nem a régi mesterek, a géniuszok és remekművek *tulajdonnevei*, inkább a formálás- és festésmódok variálódása, a közöttük lévő különbségek névtelen-személytelen habzása teszi nélkülözhetetlen archívummá⁵. Korábban is jeleztem már, hogy benyomásom szerint az „archeológus” Hornyikot sem a Csernus-„tulajdonnév” (tehát a festő személyisége, intellektuális eredetisége, a művek egyéni víziója vagy „üzenetei” stb.) foglalkoztatja, mint inkább a festő tanulékony-sága és munkamódszerének pragmatikus rugalmassága, az az adaptív készség, amely a rendelkezésre álló archívumi készlet alkalomadtán egymásnak ellentmondó „tételeit” is képes volt összekombinálni egymással. (Ld. például az *Újpesti rakpart* elemzését (425.skk.)

A fentiekből mármost *ad analogiam* az következik, hogy a *realizmust* mint összefüggő, koherens forma- és világképet, mint stílusegységet a később jövő

³ „The driving inner factor is the regenerative effect of picture on picture, of form on form. Each form of beholding presupposes a previous one. Oppositions are established only so that the friction between them may open up a space of difference: the possibility of closure is always negated.” Michael Ann Holly: *Past Looking. Historical Imagination and the Rhetoric of the Image*, Cornell University Press, London/Ithaca, 1996, 109.

⁴ Michel Foucault: „A fantasztikus könyvtár”, in: Foucault: *A fantasztikus könyvtár. Válogatott tanulmányok, előadások és interjúk*, Válogatta és fordította Romhányi Török Gábor, Pallas Stúdió – Attraktor Kft., Budapest 1998, 17-18.

⁵ A historizáló stílustörténeti beszédmód 1915-ben még elrejtette Wölfflin *Grundbegriffjének* csakugyan originális, egyedül a kortárs Picasso festői praxisával összemérhető teljesítményét: a stílárius különbségek egységes közös nevezőre való visszavezetését. A „történeti” stílusok ebben az összevetésben voltaképp ahistorikus módon, eltérő *formalehetőségek szinkroniájaként*, mondhatni egy stílustörténeti archívum egymás mellett sorakozó tételeiként jelennek meg. Picasso munkássága a 10-es évek végétől annak a tudatosítására épül, hogy a festő tetszése szerint szabadon válogathat is e bár történetileg kialakult, de a múzeumban mégis „rendelkezésre álló” készletből. Vö. Erről saját dolgozatomat: Rényi András: A jól ismert remekművek - "idegen szemmel". Adalékok Picasso Balzac-illusztrációi, a Vollard Suite és a neoklasszicizmus művészettörténeti helyének kérdéséhez. *Enigma*, XXIV. évf. 2017/90. sz. [Passuth Krisztina 80' különszám], 122-134. <https://www.academia.edu/35578404>

európai modernnek diskurzusa, jelesül és a legkarakteresebben a francia szürrealisták konstruálják meg – mégpedig azért, hogy saját anarchisztikus antiművészeti programjukat vele szemben pozicionálják. Bretonék diszkurzív okból, mintegy *utólag* konstruálják meg annak a diszciplinált, tudatos, józan polgári Énnak a fantazmáját, aki a megismerő ész fölényével képes áttekinteni és higgadtan ábrázolni a valóságot a maga prózai magánvalóságában („realizmus”) – azért, hogy aztán az álomban, illetve az ópium és a forradalom mámorában a tőle és nyárspolgári fegyelmezettségétől való megszabadulás vitális tapasztalatának adhassák át magukat⁶. Valami hasonló történhetett 1945 után nálunk is, csak ellenkező előjellel: a szocialista realizmus diszpozitívjében az ellenfél kijelölése a diskurzus hasonlóan kizárásos logikája mentén ment végbe. Itt a hatalomban frissen berendezkedő kommunista művészetideológiának volt szüksége arra, hogy előállítsa a polgári dekadencia és elidegenedés idejétmúlt művészetének koherens ellenfogalmát. Ebben a nyelvjátékban a szocialista művészet által meghaladandó moderneket illetik a „formalista”, „absztrakt” és „szürrealista” jelzőkkel: ezek a kifejezések a korszak a világtól mindinkább elzárt Magyarországon alig jelenthettek többet annál, mint amit – az eleve inkább másodlagos forrásokból tájékozódó – hazai művészek és gondolkodók sejtettek vagy hihettek róla.

Ezért is igaz a tétel, hogy „a két időszak francia és magyar diszkurzív rétegei között nincs detektálható rétegtani folyamatosság” (15.) - nemcsak Oelmacher Annánál, de Bernáth Aurélnél vagy Csernus Tibornál sem. „A magyar képzőművészet szürrealistának tekintett tábora [...] talán nem is volt szürrealista, legalábbis nem a kifejezés bretoni értelmében [...] a legfontosabb szürrealista teoretikusok, Kállai Ernő, Mezei Árpád és Hamvas Béla, ha nem is alkottak egységes platformot [...] nagyjából ugyanazt a nyelvet beszélték.” (220.) Így aztán annak is, amit Csernus és köre szürrealizmusként aposztrofált, és a „szürrealista tábor dialektusai” közötti itthoni különbségeknek is több közük volt a szocialista realista diszpozitív fogalmi mátrixának szerkezeti logikájához, mint az egykori szürrealista mozgalom poétikájához, nem beszélve annak praxisáról⁷. Nálunk -

⁶ Walter Benjamin: „A szürrealizmus,” ford. Hegyesy Mária in: *Az esztétika vége – vagy se vége, se hossza?, A modern esztétikai gondolkodás paradigmái*, szerk. Bacsó Béla, Ikon, ELTE Esztétika Tanszék, Budapest, 1995. 305.

⁷ Hornyiknak nem szükséges tehát elmélyülnie sem a szürrealizmus, sem a szocialista realizmus endogén történeteiben, szubsztantív logikáikban. Persze tudja, hogy például a szocialista-realista „visszatükrözés” dialmatos-ideologikus valóság-fogalmát és realizmus képszemléletét világok választják el a *peinture automatique* az anyag és a véletlen összjátékával operáló eljárásaitól, és általában a szürrealisták procedurális érdeklődésétől, a „pszichikai automatizmus” és a „lélekásatás” (Breton) programjától – ezt mégsem explikálja. Nagyon is érti, hogy a francia mozgalom a művészetcsinálást elsősorban a tudattalan és a lélek kreatív energiáinak felszabadításaként értelmezte és nem a végeredményben, hanem előállításának folyamatában volt érdekelt: ezért a realista/szocialista realista Mű totalitás-eszményével szemben a szürrealisták munkái épp mint koherens értelemalakzatok *nem* értelmezhetők. Ezeket a – mondhatni „esszenciális” – különbségeket eleve tudottnak veszi – és épp annyiban vált paradigmát, hogy nem e „mélységi” képletek és magyarázatok között keresi a közvetítéseket. Pontosan tudja, hogy a szocialista realizmus diszkurzív terében összerántott az egymásra vonatkoztatott produktumokat nemcsak gyökeresen eltérő művészetfogalmak, esztétikai normák sőt antropológiai előfeltevések, de más-más eredettörténet, geopolitikai, nemzeti és kulturális meghatározottságok is jellemezte. Mégsem azt kérdezi, hogy *miféle* szürrealizmus az, ami a két háború közötti *egyáltalán* megfogható Magyarországon és annak miben kellett szükségképpen különböznie Bretonék már a huszas években elinduló felszabadító gyakorlataitól; hogy mi a különbség például a dévaj francia avantgárd radikális *antiművészeti* programja és f mondjuk Vajda, Korniss, Bálint és az

hegemón helyzeténél fogva – a szocialista realizmus volt képes arra, hogy rákényszerítse maga konstruálta ellenfeleire a saját beszédmódjához és fogalmi mitológiájához való igazodást: ahogy neki is szüksége volt a dekadens polgári művészet *ellenfogalmára*, úgy a magyar modernnek sem differenciáltak különösebben, amikor önmagukat elsősorban a hivatalos művészettel szemben, mint nem-konzervatívát, nem-realistát azonosították. A hidegháborús diskurzus logikája szimplifikációt diktált, nem differenciálást.

Ezért lehet oly becses számunkra annak a számtalan vitának a szöveganyaga, amelyeket Hornyik, vitánként ismertette a főbb álláspontokat, röviden – olyor talán túlságosan is sommásan – össze is foglal. Tudjuk, hogy e viták kereteit az uralkodó diskurzus szabja meg – bizonyos típusú kérdések egyszerűen kívül estek az adott diszpozitíven belül elfogadott „értelmesség” keretein.⁸ Minthogy magam kevésbé vagyok járatos a diskurzus-analízisben, kérdezem a disszerenst: vajon volna-e hozadéka e viták szorosabb és részletesebb nyelvi analízisének, a szövegek tartalomelemzésére, a fogalomképzésre és az argumentáció módozataira, a szöveg- és egyéb referenciák kezelésére stb. irányuló behatóbb vizsgálatnak? A kérdés nem teljesen akadémikus: egy olyan (tervezett) OTKA-kutatás témagazdjaként is érdekel a válasz, amely a Csernussal sok szempontból – részben erőteljes diszkurzivitása okán is – párhuzamba állítható Kondor Béla életművének kritikai „kiadására” irányul s amelynek kutatási programjában szerepeltettük e viták részletesebb feldolgozását is.

A diszpozitív logikájában szocialista realizmus és szürrealizmus úgy jelenik meg tehát, mint különböző, mégis szimultán *választható*, alkalomadtán *kombinálható* alternatívák többé-kevésbé zárt rendszere. A geopolitikai komponens határozza

Európai Iskola kifinomult modernista formakultúrája és szorongásos, mégis fegyelmezett kifejezőmódja között.

⁸ Egy példa: a szocialista realizmus doktrínája szerint a szürrealizmus a dekadencia és irracionalitás tobzódásaként jelenik meg; a gondolat úgymond Lukács György koncepciójára vezethető vissza, lebutított, hidegháborús verziója pedig Andrej Zsdanov nevével fonódott össze (22.) A képzőművészetben ez a szocialista realista bíráló a képek egy olyan racionalista – értsd: megnevezhető, kimondható, minősíthető, vitatható – *reprezentációként* való normatív felfogásán alapul, amely nem vet számot a nyelv és a kép eltérő mediális konstitúciójával. (Másként fogalmazva: mindannak a *pozitív* tudásnak a zárójelbe tételén, amit a modernizmus tárt fel a képek paradox természetéről. A szocialista realizmus diskurzusában egyszerűen nincs funkcionális helye, azaz nincs *értelme* a médiumok immanens „logikájáról” való – mondjuk Kandinszkij, Klee, a Bauhaus mesterei, vagy épp a problémával a maga nem-verbális módján elképesztő intenzitással foglalkozó Picasso által kifejtett és megalapozott – tudásnak.) Az irracionális a hegeli-marxi dialektika értelmében, mint azt Lukács hangsúlyozza, a *közvetlenség* kultuszában, az érzékek anarchiájában gyökerezik, az embert pedig épp a nyelvi és kulturális közvetítés, az érzéki tapasztalat társadalmasítása teszi azzá, ami. Ezért minden, ami közvetlen, nem pusztán nyers testiségként, materialitásként és zsigeri ingerként adódik a társadalmasult ember számára, hanem üres elvontságként, általánosságként is. Szerintem a képekre vonatkoztatva a szocialista realista diskurzus elemzésének kulcsmozzanata érhető tetten abban, ahogy az 1957-es Tavaszi Tárlaton épp *absztraktnak* nevezték el azt a zsűrit, amely a nem-realisztikus irányzatok munkáit szemlélte. Aradi Nóra még 1964-ben is az *Absztrakt képzőművészet* címet adta a század minden fontos nem-realista tendenciáját összegző könyvének: mégha a kötetben jóval differenciáltabb képét adja is az irányzatoknak, makacsul őrzi a zsdanovi indíttatású szovjet esztétika sommás ítéletét a „tárgynélküliség” és a „a közvetlenség utáni hajsza” ígézetében élő formalistákról és modernokról⁸. Ami absztrakt, az közvetlen: ami közvetlen, az kimondhatatlan, ami kimondhatatlan, az irracionális. A realista reprezentáció legfőbb erénye, hogy egyértelmű szövegekbe fordítható át, illetve egyértelmű szövegek egyértelmű vizualizációját teszi lehetővé.

meg az egyik (a *szocialista*) realizmus dominanciáját, míg az ellenfogalom egyidejű jelenlétét a hidegháborús konstelláció garantálja (ld. erről a „Realizmus és szürrealizmus hidegháborúja Magyarországon” c. fontos fejezetet). Hornyik nem ignorancia okán nem ad tehát „mélységi” definíciót e stílárius megjelöléseknek, hanem mert pontosan tudja, hogy jelentéseiket „menet közben” épp a közös diskurzus jelöli ki azzal, hogy rendre egymással alkotott relációikban, egymás ellenfogalmaiként kezeli és alkalmazza őket. Így figyel fel a szürnaturalizmusra is, mint aminek – egyfajta hibridként való – létrejötte 1956 után a hidegháborús feszültség bizonyos enyhülésének volt köszönhető.

5. *Exkurzus: a képsík dícsérete*

A mű emphatikus egységfogalmának zárójelbe tétele egyfelől hozzásegíti a történést a csernusi alkotói észjárás pontosabb megragadásához, másrészt azonban akadályozza is benne. Segít feltárni annak különös kombinatorikus logikáját: egyfelől azt, hogy a festő az akkori kortárs archívumban *rendelkezésre álló* „Révai-féle szocialista realizmus”, „bernáthi posztavantgárd” és „hantai-s új avantgárd” mozzanatainak kombinálásával operál. Másfelől mégis ezek úgy mond „szintézisét” szeretné megteremteni illetve megtalálni hozzá „a cézanne-i értelemben vett saját motívumot” (516-517.), értsd: azt a kohéziós elvet, amely a műegységet képes garantálni. Ennek megfelelően elemzi például az 1965-ben, már Párizsban készült *Vasárnapokat*, amelyben Csernus úgyszólván szemlét tart saját „képatlaszának”, magánarchívumának „tétélei” fölött. Ez a tárgy-*assemblage* mintegy 30 darab kicsiny, egymástól fizikailag is elkülönülő olajvásznon-képből áll: ezek mind egy-egy motívumot, képalkotó technikát illetve stílusvariációt képviselnek, leginkább a festői eszközöknek és eljárásoknak azt a diszkurzíválható „készletét” reprezentálják, amelyet Csernus nagyjából tíz éves önálló pályafutása során halmozott fel a maga műtermében. Látunk itt monokróm és színes, oldott és feszes „kompozíciókat”, grafikus rajzot és fotóimitációkat, „klasszikus” ecsetmunkát, kaparást, higitós nyomtatásvitelt, hantais-max-ernstes „cuppantást” stb. Az egységesítő, a „cézanne-i értelemben vett saját motívumot” a *repülés* tematikája szolgáltatja: az aeroperspektíva futurisztikus dinamikájától a repülőgépek műszaki rajzain és a modellépítés sematikus ábráin át makettfotókig és egy talán Lindbergh-portréig (?) a táblák tematikája Csernus e szabadidős hobbitevékenysége körül forog, ami az ironikus címet és annak többszámát is indokolja.

Úgy tűnik, hogy a *Vasárnapok* a festő talán „legkonceptuálisabb” műve: eszközei számbevételeiben Csernus itt elmegy addig a falig, ameddig saját archívuma *egyáltalán* engedi neki. Csak innen – megint retrospektíve! – mutatkozik meg igazán, hogy a *Nádas* még a „posztnagybányai-posztklasszikus festészeti paradigma határán” (500.) innen marad. Hornyik mindenesetre megelégszik annyival, hogy e paradigmát egyfajta „modernizált naturalizmusként”, a „pliniusi-gombrichi realizmus” korszerűsített változataként azonosítsa, és – Wölfflinhez hasonlóan – stílusfenomenológiai zárójelbe teszi a képek ontikus szerkezetének, és ezzel a képen és a kép által szerezhető, Goettfried Boehm által *ikonikus differenciának* nevezett speciális tapasztalatnak a kérdését is.

E két Csernus-kulcsmű kapcsán engedtessek meg, hogy egyetlen olyan integráló kategóriára hívjam fel a figyelmet, amely Hornyik stílustani jellemzéseiben nem kap kellő figyelmet, de amelynek tekintetbe vétele nélkül – megítélésem szerint – se a régi, se a modern képzőművészet illetve a képtapasztalat valós természete nem ragadható meg. A *Vasárnapok* tárgyalása kapcsán például említetlenül kívül marad, hogy Csernus a különálló táblákat szorosan egymáshoz illesztve, *egyetlen* szabályos táblakép keretébe foglalja: ezzel pedig úgy neutralizálja – úgy rendeli random-szerűen egymás mellé – a saját festői archívum diszkrét tételeit, hogy közben a modernizmus festészetének szentségére, *a képsík integritására* is céloz és emlékeztet. Azért csak céloz és emlékeztet, mert ez az integritás itt csupán virtuális – de ez is elég annak megmutatásához, hogy hol húzódnak az avantgardista Csernus korlátai. Enélkül nem is érthetnénk meg, hogy néhány évvel később a *Lindbergh*- ill. a *Műterem*-sorozatban – immár a fotórealizmus helyreállított, nyers-materiális pigmentnyomoktól megtisztított képsíkján munkálkodva – milyen problémamentesen talál vissza ugyanahhoz a "nagy motívumhoz".

Ezért is figyelemre méltó, hogy Hornyik *Nádas*-elemzésén, bár részletes és kimerítő listáját kapjuk a csernusi archívum valamennyi beledolgozott mozzanatának, egyáltalán nem kap kellő hangsúlyt ezek belső szerveződésének elve. Az 1964-ben, még idehaza elkészült – nem félek a szótól – *remekmű* ugyanis, szemben a virtuális egységként tételezett *Vasárnapokkal*, még a klasszikus tájkép totalizált optikai keretrendszerébe illeszkedik, ami azt is jelenti, hogy ikonikus ereje *egyfelől* a virtuális képtér mélye felé kalandozó látósugár, *másfelől* az arra merőleges és átlátszatlan képsík közötti feszültségben indukálódik. Hogy a nádasra, a vízre, a stégre és a tóra való *rálátást*, a közeli és távoli motívumok mágikus *jelenlétét* a kép terében Csernus milyen ördögös ecsetmunkával illetve a Max Ernsttől ellesett, a „bernáthi természetelvű festészet felbűvöléseként” (270.) értelmezett „cuppantással” éri el, az másodlagos abból a szempontból, hogy a *képsíkot* alapértelmezésben – az Alberti-féle klasszikus paradigma keretein belül – egyszerre kezeli/értelmezi materiális munkafelületként és *finestra apertaként*, amely a „természet” szubjektív-festői víziójának egységét és a látvány integritását garantálja. Azt is mondhatjuk, hogy Csernus addig marad a posztnagybányai-bernáthi modernista tradíció track-jén, ameddig minden akciciót ennek *a képsíkján a virtuális tér mélységével* űzött „klasszikus” alapjátéknak rendel alá.

A rauschenbergi *combine*-technika bevonása az eszköztárba azonban új helyzetet teremt. A *flatbed picture* újdonsága ugyanis éppen az, hogy *per definitionem* nem ismeri el a képsík képzeleti, mélységi aspektusát, a vízió „európai” egységelvét – csak a virtuálisan áthatolhatatlan munkafelülettel hajlandó operálni.⁹ Míg a klasszikus képsík diskurzusa rendre a „természetre” hivatkozik, addig ez kizárólag „kulturális” referenciákkal él; az első nézője világként egy *optikailag* szervezett képegységet tapasztal, az utóbbié viszont mesterséges jelek, kulturális nyomok inkább szövegszerű szerveződésével szembesül. Hornyik remek elemzésben mutatja ki, hogy a „fektetett”, réteges szerkezetű *flatbed picture* mennyire más logika szerint szerveződik, mint a a „függőleges” képsíkon *virtualiter* keresztülnéző európai tekintet „nyitott ablaka”.

⁹ Amint azt *Other Criteria* c. klasszikus esszéjében Leo Steinberg kifejti, „Rauschenberg képsíkjára bármilyen képet rá lehet tűzni vagy vetíteni, mert az már nem a világra való rápillantásként, inkább egy nyomtatott anyagdarabként működik.” Leo Steinberg, „Other Criteria,” in: *Confrontations with Twentieth-Century Art* [New York: Oxford University Press, 1972], 55-91. o.

Mármost Csernus a *Nádason* itt-ott alkalmazza Rauschenberg hígítós transfereit is – alkalmazza és megidézi, mint a kortárs Nyugat kulturális jeleit, ám nem hagyja őket abban a provokatív különmemőségükben érvényesülni, ami a *combine painting* erejét adja. Ellenkezőleg: rendre *alárendeli* a klasszikus képegész retinális elvének. Viszont enélkül a lápi növényzet szinte bűzlő fertője a popos konzumvilág benne ázó trash-törmelékeivel és a zsúfolt balatoni stéggel aligha lehetne olyan kísérteties és szuggesztív kifejezése nyugati álomvilág és szocialista rögvalóság egyidejű jelenvalóságának a korai Kádár-korszak Magyarországon, amilyenként Hornyik – igen szemléletesen – jellemzi. Mert a vízpart buja vegetációjának ehhez az effektusához olyan szkopikus komponálás – testközelség, rálátás, materialitás – szükséges, amelyet a festő csak a mélységi horizont hangsúlyozásával, tehát a klasszikus képdialektika, kisközel (*close-up*) és nagytotál, rész és egész dinamikus kiélezésével állíthat elő – szigorúan a képsíkon. A klasszikus reprezentációnak olyan leckéje ez, amelyet Csernusnak *A reggelt* festő Bernáth Aurál iskolájában készségszinten kellett elsajátítania.

Megítélésem szerint mármost Csernusnak ez a *képegészhez* való ragaszkodása kap allegorikus megerősítést a stégen összezsúfolódó balatoni napozók tömbszerűen zárt csoportjában, amelyet magam nem csak Manet heteronóm elemekből összemontázsolt *Dejeuner sur l'Herbe*-jével, de Cézanne monumentális *Fürdőzők*-kompozícióival is asszociálnék: mint köztudott, ez utóbbikon a festő koncentrált munkája dinamikus pulzáló, mégis masszív és feszes egységgé gyúrta össze – és tette mintegy az őstermészettel azonossá – a meztelen figurák vitális elevenségét. Vegyük észre, hogy a szinte monokróm csoport síkban tartott, csupán reliefszerű modellálása és egységes visszakaparós technikával való megmunkálása a *Nádason* nagyonis tendenciózus: az önmagán belül modellált, jól körülhatárolt *klasszikus síkkompozíció* egységét idézi meg és egyben játssza ki a biológiai dekomponálódás és az épp kontúrjait vesztő tájforma inkább széteső festőisége ellenében. Ezért a *Nádas* – Peter Bürger számomra mérvadó értelmezése szerint – nem avantgárd képmontázs, mert benne az elemek nem „nélkülözik a szükségszerűséget”, azaz nem torkollanak radikális, például (neo)dadaista értelemhiányba. Inkább *kép-a-képben*-szerkezetről kellene beszélnünk, amely azonban nem csupán – a Foucault Manet-olvasata szerinti – „múzeumi festészet” dícséretét zengi, de közvetlen társadalomkritikai allegóriaként – a korai Kádár-kor amnéziájának látleteleként és mélyen szántó kultúrkritikaként – is olvasható: mintha a bornírt önfeledtségben napfürdőzők összezáruló világa mitsem észlelné saját talajtalanságából, az őt hordozó rögvalóság mállékonyságáról, a kultúra és a természet föltartóztatlan eróziójáról. Hozzátenném ehhez, hogy Csernus sötét iróniája talán épp a bulvárfotókat is felidéző balatoni strandjelenet és a cézanne-i Árkádia festői utópiája közötti konfrontációban tárul fel a legplasztikusabban. A megújított „realizmus” sikere és komplexitása azonban – nem győzöm hangsúlyozni – nem alapulhat máson, mint a képsík integritásán.

6. Konklúzió

Bírálatom extrém hosszúsága talán a legfőbb bizonyíték arra, hogy milyen magasra értékelem Hornyik Sándor akadémiai doktori disszertációját. Nemcsak – és nem is elsősorban – azért, mert hatalmas tudás- és műveltségi anyagra támaszkodik és kiválóan ismeri a tárgyalt korszakot: átlátja a geopolitikai és makrotörténeti összefüggéseket, miközben friss források bevonásával a szereplők mikrotöréneteit is közelről tanulmányozza. Munkája nemcsak – és nem is elsősorban – azért figyelemre méltó, mert szuverén módon tájékozódik a tárgyalt emlékanyagban, ragyogóan ismeri és applikálja annak hazai és nemzetközi irodalmát és rengeteg eredeti észrevételt tesz, eddig ismeretlen összefüggésre hívja fel a figyelmet. Ráadásul a feladatot – "irracionalisnak tűnő komplexitása" (559.) ellenére - inkább lazán értekező stílusban, érezhető magabiztossággal és erőlködés nélkül abszolválja. Ezek az eredmények, valljuk be, magukban is elegendő alapot szolgáltatnak ahhoz, hogy az opponens jó szívvel ajánlja a döntéshozóknak a legmagasabb tudományos fokozat odaítélését Hornyik Sándornak.

De semmiképp sem indokolnák, hogy ennyi időt, energiát és terjedelmet fordítson a munka feldolgozására. Az én értékrendem szerint a tudományos munka legfőbb fokmérője – az anyaggyűjtés körültekintésén, a tézisalkotás koncepciózusságán, a bizonyítás és az argumentáció pontosságán és hasonló evidenciákon túl – a kérdésfeltevések bátorsága, bizonyos kihívó jelleg vagy provokativitás – az a képesség tehát, hogy ne hagyja nyugodni azt az olvasót, aki igyekszik komolyan venni a maga tudományát. Vitára, újragondolásra késztet, továbbolvasást, esetleg ellenkonceptiók kifejlesztését ösztönzi. Egy ilyen tudományos munka magasra értékelése tehát egyáltalán nem jelent a szerzővel való teljes egyetértést, alkalomadtán súlyos koncepcionális kifogásokkal, alapvető premisszák megkérdőjelezésével is együtt járhat. Mint bírálatomból kiderül, magam is számos ponton polemizálok azzal, amit a disszertáció állít vagy sugall. De a tudományban nincs annál nagyobb teljesítmény, mint az, amely rutinjaink és meggyőződéseink újragondolására kényszerít. Hornyik Sándornak végsősoron meg kell köszönnöm az intellektuális kihívást, amely elől nem engedett kitérni.

Budapest, 2021. július 1.

Rényi András