

Szegő György
Művészportrék az idő görbületében
A Kik vagyunk? kiállítás elé

A kiállítás címe a lételmélet alapkérdéseire utal. A Múcsarnok megnyitását ünneplő 125. „ezüst év” tárlataként a kiállításcímbe feltett kérdést összekötöm a ház ormán *A Magyar képzőművészetnek* köbe vésett felajánlásával. Így a *Kik vagyunk és mi végre?* kiegészítéssel teljessé tett ontológiai-létfilozófiai kérdés a Múcsarnok jubileumán aktuálissá teszi emberlétünk, életünk, halálunk filozofikus, művészetekkel közvetíthető önvizsgálatát. A kiállítás a portréfotó problematikáján túl, közvetve arra is válaszolni szeretne, mit jelentettek a múlt idők alkotóinak a művészlét és intézményei, konkrétabban a műtermek terei. Hogyan beszélhető el a gyakran földindulásszerű változásokkal teli intézményi és műtörténet? Ha a művészportrék fotói által is, akkor nem utolsósorban az is kérdés: milyen tükörképet mutatnak a portréfotók a jelenkor művészeinek, az őket fényképező kortárs fotósoknak és képeik nézőinek? Kíváncsiak vagyunk tehát arra is, hogy a bölcsest, a műtörténész milyen segítséget ad a válaszokhoz, nem mellesleg a nézőknek; milyen vizuális élmény-többletet kínál most a portréfotó? És mert a változás gyorsul, időről időre fel kell tennünk ezeket a kérdéseket. Bán András kurátor tárlata merész, de nagyon is aktuális problémákat felvető vállalkozás.

A vizsgálódás sikeréhez, az összetett kérdések válaszaihoz kiállítás-együttessel közelítünk. *A 7 év – 150 kiállítás* (kurátora: Kondor-Szilágyi Mária) és az ezt kísérő, szintén a legutóbbi múcsarnoki korszakot összefoglaló *A Magyar képzőművészetnek – MMXIV–MMXX* című album (szerkesztője: Bán András) adta szakmai válaszok is kapcsolódnak a *Kik vagyunk?* tárlatához. A befogadó ugyan idő-szeletekben, de az egymáshoz kapcsolt kiállítóterekben mégis folyamatként, az interdiszciplinaritás igényével tájékozódhat. Ezt a célt szolgálja az a tagolás is, hogy a *Kik vagyunk?* kiállításnak van egy kortárs művész-portré terme, és van egy történeti, a 20. századi fotósok, sőt festők művész-arcképeiből válogató, azok műtermeit felvillantó kép-együttesekből komponált terme. A kurátor az egyes korszakok jeles alkotóit a kiemelkedő fotográfusok szemével és optikájával látatja.

Ez a jelenből induló időutazás végül majd a jelenben folytatható tovább, mert 2021-es év a 2. *Fotóművészeti Nemzeti Szalon* éve is. A készülő megatárlat kurátorai Haris László és Bán András. Így a művészet és az emberlét kérdéseit pásztázó *Kik vagyunk?* az utolsó öt év fotós teljesítményére fókuszáló nagyszabású bemutató és a hétvényi, a szalonokat is magába foglaló korszak összefoglaló kiállításai közé illeszkedik. Az idejű fotós szalonnak a Múcsarnok középső három kiállítótermére, valamint apszisára kiterjedő, ugyancsak hármas térsorán túl, a város felőli oldalhajóban testvérműfajokként mutatjuk be a *Fényképező filmek* című – a fentiekhez szellemiségében, széles horizontjával kapcsolódó és megkerülhetetlenül kötődő – válogatását (kurátor: Gelencsér Gábor).

Arról is szólnék itt, mi izgat a *Kik vagyunk?* felvetésben. Először is az aktuális világállapot vizsgálatának, a lét és a művészet értékeinek bizonytalanságára adott felmérés lehetősége. Másodsorban azért is megérint, mert korábbi munkáimban két területen is vizsgáltam a portréfotót, a fotós emberábrázolást. Az egyikben alkotóként, a pszichológia terepe felől nézve, a Szondi-teszt portréit kollázs-elemekként más művészeti ágra vetítettem ki. A másik munkában egy, a nyolcvanas években zajlott kutatás keretei között a privátfotó rendszerezésével foglalkoztam: szótárt állítottam össze a fotókon látható arcok, gesztusok, illetve a környezet által közvetített szimbólumokról, azok pszichés motivációiról. Mindkét közelítés a fotográfált portré speciális, ugyanakkor periférikus területe.

Mégis van átfedés a privátfotós és a fotóművészek által készített portrék között. A Múcsarnokban most látható, Kardos Sándor Hórusz gyűjteményéből válogató, *A bomlás*

virágai című kiállítás (kurátor: Haris László) is bizonyítja, hogy a fotó-műalkotás fogalma nyitott halmaz. Itt is, ott is számít, merre fordul a modell tekintete, mit visel, ha fényképezkedik, hogyan pózol, hogyan tartja cigarettáját, esetleg lélekben/térben „elbújik” a kamera elől. Ha az optika a szűkebb portrénál tágabb látószögű, véletlen-e a háttér, vagy megrendezett? A festők fotóin mit sejtet az állvány, a paletta, a vásznak – és a többi attribútum – téri- és fényviszonyai? Szondi Lipót ösztön-tesztjével is látom az összefüggést: a portré alanyának, a fotósnak is van ösztönös arcelemző képessége, „hozott”, veleszületett emlékanyaga. Abból is dolgozik, nem csak a tanult mesterségéből. A genetikusan kapott arcértelmezést adja hozzá a közös „kik vagyunk” tárlat és saját, nézői mivoltom képi önvizsgálatához. A „jó” portré készítője tudat alatt – Sigmund Freud és Szondi Lipót előtt is – használta a portréfotó pszichoterápia funkcionális bútorához sokban hasonló, ugyancsak interaktív „analitikus díványt”.

A lényeg most a fotóművész szemével körülírt világkép és a modell művészetének viszonya. Ott van-e a fotón az alkotó pályaképe, emberi karaktere és a mindkettejük által megélt egész korszak? Képes-e a fotó feltárni az arc titkát: az alkotó személyiségét? Ehhez röviden érdemes megnézni, mik is voltak a portréfotó gyökerei. Milyen jelentése van az egyedi és egyéni emberi arc hordozta kódoknak? Milyen kitüntetett szerep jut az idők görbületéhez idomuló művészeti hagyománynak és az idők által sulykolt, a tradíciókkal szembe forduló avantgárdnak? Milyen arcot láttunk 100, 50, vagy 25 éve, és milyen arcot vágunk ma, ha ezek tükrében magunkba nézünk?

Ezért is teszem fel bevezetőmben az alapkérdést: mi az arckép? Bő száz éve, amikor a vizuális művészetek – immár a fotóval együtt értendő – nagy fordulata bekövetkezett, a változások miéretté a több műfajban tapasztalt alkotóként és teoretikusként is számon tartott Bárdos Artúr a Lyka Károly szerkesztette *Művészet* folyóiratban így válaszolt: „A portré lényege: az ember megörökítése, az emberábrázolás. [...] Az első portrét, vagyis eleven ember képmását Itáliában Vasari szerint Giotto festette. [...] A festészet különböző irányai különbözőképpen foghatják föl a portrét, magának a műfajnak lényege ez marad: az ember egyéniségének tükröződése a festő világszemléletében. Más szóval emberábrázolás... Kétségtelen, hogy ha a festészet legújabb irányának képviselői festettek is itt-ott portrét, a portrénak ilyen – tehát lényege szerint való – felfogásából gyökeresen távol állnak. És ennél fogva jogosan beszélhetünk a portré ma megállapítható hanyatlásáról.”¹

Elég modern ez a megfogalmazás? Nyilvánvaló, hogy mára nem: a görögök a „hogyan éljünk és alkossunk?” kérdésre az „ismerd meg önmagad” maximával feleltek. Bárdos korának radikális reformere, és az idézett írás megjelenése előtt pár évvel Max Reinhardt asszisztense volt. 1912-ben a *Nyugat* adta ki *Az új színpad* című könyvét. Berlinben filmet is rendezett, sikeres és elismert pályája a Művész Színház és Belvárosi Színház alapításával folytatódott. De nem modern művészettörténészként elmélkedett a portréről. Poros-e, hogy a korszellem műveltség-eszménye szerint még tudta, hogy Boecklin „a legnyomorultabb műfajnak”, Ingrés „a problémák bonyolultsága miatt, a festő próbakövének tartotta a portrét”? Bárdos ugyanitt azt írta: „A fotográfia fejlődése a festett portrét arra utalta, hogy másutt keresse a maga helyét, hogy olyan szükségleteket elégítsen ki, amelyeket a fotográfia nem tud...” Tudta, hogy a műteremben festett portrét már nem a mozdulatlanságba dermedt idealizáló szükséglet formálja, mint a 19. század portréfestőinek praxisában. Még in vivo emlékezhetett rá, hogy a mozdulatlan fotók körébe tartozott a viktoriánus kor mára elfeledett post mortem² portréja is. Tudta, hogy a portré már több, mint a festő-modell kapcsolat szintelen segítő eszköze. Ma az antik görög felfogás és a száz évnyi avantgárd eszménye helyett a nyugati fogyasztói társadalom művészet-élményét tartjuk modernnek, mondja Matthew Collings,³ aki szintén műkritikus és művész. Szerinte az érték-bizonytalanság és az ökológiai katasztrófa halálképe arcunkra, fotóinkra és képeinkre van írva.

E. Csorba Csilla – egy számukra a Bárdos Artúrénál ismerősebb mai közegben – írt egy post mortem fotóból induló fontos tanulmányt: *Most, hogy nem vagy, megsokszorozlak. (Halottábrázolás fotográfiákon)*.⁴ Ebben azt elemzi, hogyan lett a fotó a 19. század közepén az emlékezés alapvető segítő eszköze. A post mortem fotókkal, mint utolsó jelhagyással, már rögtön a halál utáni órákban is enyhíteni próbálták az élőkbeli kitörő, véglegessé váló űr érzetét. De a pszichológiai motivációkon túl a fotók nem csak az időben, hanem egy tágabb, társadalmi politikai és művészeti közegben a történettudomány, és benne a művészettörténet tudomány segédműfajává is alakultak. E. Csorba Csilla szerint „a fénykép képes az igazság feltárására, de elkendőzésére megszépítésére is... de lehet a kegyetlen igazság érzékeltetésén túl – az elmúlás megdöbbentő, időtlen bizonyítéka is.”

Az egyénhez kötődő emlékezés az emberlét emlékezet-feledés függvénye, amit Susan Sontag így dekódolt: „Talán a fénykép a legtitokzatosabb mindazon tárgyak közül, melyekből összeáll és szövevényé sűrűsödik az a környezet, amelyet modernnek látunk. Minden fénykép egy-egy rabul ejtett élmény, s a fénykép eszményi fegyver a bírni vágyással teli tudat számára.”⁵ Ez a képi sűrűsödés együtt lehet akár egy ország kultúrtörténetének, vagy egy művészeti intézmény múltjának és jelenének tükré is. Múlt és jelen portréfotói együtt kiállítva a tudásra nyitott kíváncsiság válaszokat kereső kísérlete.

A művészek portréi olyan szilánkok, amelyek korukra, akár jelenkorunkra reflektálnak. A szenvedést közvetítő elmúlás-fotó vigasztaló gondolatát bölcsen egészíti ki Susan Sontag maximája: minden (portré)fotó már a megszületés pillanatában is csak a múlt emléke. Különösen érdekes ezt olyan montázsokban tapasztalni, mint amilyenek Gulyás Gyulának a *Diósgyőri Vasgyári Kolónia* muzeális képes-levelezőlapjaiba illesztett portréi, ahol a montázsok – a városi milió és a lépték-differencia ellenére – lokális környezetként, emléktöbblettel tudják integrálni a közelmúltban ott élők arcképeit. Hasonló, de már három dimenziót áthidaló montázsok Tóth Vilmos *Temetők és fényképezés* című tanulmányának dokumentumai: a sírokra szerelt „esőálló” portrék. Mindkét példa a portré és a környezetben embert ábrázoló műfajok egyesítés-kísérlete. (A kvázi-portré témák forrása a Bán András szerkesztette *Körülírt képek* című kötet).⁶

A feledés a halál maga. Kik is vagyunk? – ezt kérdezi Bán András kiállítása. De az emlékezés az önvizsgálatnak csak egy törött tükörszilánkjá. A portréről az „ember egyéniségének tükröződéseként” írt fent idézett tanulmányában Bárdos Artúr is. Maga a tükör ősidőktől fogva titokzatos hatalommal bíró eszköz. A görög mitológia a víz tükrözéskéességét csodálta, az etruszkok magát a bronztükröt emelték rituális tárggyá. A sírokba, a halott mellé tett tükrök a jóslás képességét, a jövőt jelképezték, a menyegző, a születés, a halál hírért hordozták. A British Museum egyik etruszk tükrén Hinthial alakját meg is nevezték; a név etruszk jelentése egyszerre árnyék és lélek. A népi babonákban a halál és a tükör kiemelten összekapcsolt páros maradt a következő évezredekben. Kerényi Károly az etruszkok és az ókor többi orfikus rituáléját úgy rekonstruálta – beleértve abba a tükör szerepét is –, hogy beavatottak eljátszották Dionüszosz feldarabolását, míg közben a halált a kezükben tartott tükörrel tartották távol. Ahogyan a még gyermek istenség is ezt tette a vízbe pillantva, vagyis az önfeledés kivédésére használta. A fotó-portré és az önfeledést hátrító tükör kapcsolata nem igényel további magyarázatot.

A koptok múmia-arckokra tett, fatáblára festett portréi a legkorábbi, individuális karakterjegyeket is megörökítő festészet. Ezek az óegyiptomi sírok portréit a feldarabolt, majd feltámadó Ozirisz mítoszát még eredeti formájában őrző múmiák arca elé tett maszkokat váltották fel. Az évezredek át tisztelt Ízisz körmenetében a tükröt az istennő szobra elé emelve, bajelhárító mágiaként hordozták – Ozirisz éppé tett szemének felidézéseként. A Fajjúm környékén talált falemezek épsége az enkauszтика viaszfestő technikának köszönhető. A szertartásban a mágia tudatosságával balzsamozták be a portrét. Ha tetszik, „fixálták”. Freud a 19. század végén a tudatalatti emlékezés emberi képességét a korai, még

viaszhengeres hangfelvétel analógiájával magyarázta. A görög mitológiához visszatérve, a 20. századi tudomány víz-metaforái közül talán a legszebb a Thalassa. Ferenczi Sándor létértelmezése szerint ez evolúciós visszavágyódást jelent az őstengerbe, az anyaméh magzatvizébe. Ha Ferenczi vízióját elirigyelve transzponálnám a metaforáját, az egész művészet őstengere, újjászületés-szimbóluma a portré – benne a klasszikus fotó, a maga nedves előhívás-praxisával.

A portréműfaj nem hanyatlik, ezt a kortárs művészet számos példája bizonyítja. A 21. században a fotográfia eredeti közegét idéző „fixál” kifejezését tudatosan írtam bevezetőm végére, zárzóként: szinergikusan-vizuálisan emlékezni képes emberi mivoltunkra.

Jegyzetek:

1 Bárdos Artúr: *A portré hanyatlása*. Művészet 1914/3.

2 Bergendy Péter *Post Mortem* című, a halottfényképezés történeti témáját játékfilmként megragadó moziját kiállításunkkal egy időben tervezik bemutatni.

3 The Rules of Abstraction with Matthew Collings. YouTube, 2014. 09. 14.

4 E. Csorba Csilla tanulmánya a Petőfi Irodalmi Múzeum 2006-os *Halotti maszk – élő maszk* című kötetében jelent meg – kapcsolódva a múzeum azonos című kiállításához (2006. 11. 10. – 2007. 03. 31.).

5 Susan Sontag: *A fényképezésről*. Európa, Budapest 1999 / eredeti m.j.: 1973

6 Gulyás Gyula: Képeslapok a Vasgyári Kolóniáról, ill. Tóth Vilmos: Fényképek és temetkezés. in: *Körülírt képek / Fényképezés és kultúrakutatás*. Szerk. Bán András. Miskolci Galéria – Magyar Művelődési Intézet, Miskolc-Budapest 1999.