

CZIGÁNY MAGDA
Két kiállítás

Szocialista realizmus a száműzetésben

*Azt mondják, hogy a művészet leple alatt a szocializmus ellenségeit szolgáltad. Hogy saját elvtársaid ellen dolgoztál. Sokan közülünk mindig is így beszéltek, de ez a beszéd értelmetlen. A művészet leple alatt senkit és semmit sem lehet szolgálni. Én még a szocializmust sem tudom szolgálni művészetem leple alatt. Csak a nem-művészet leple alatt lehet valami mást szolgálni. Mert a művészet nem leplez, hanem leleplez.¹ – írja naplójában John Berger *Korunk festője* című regényének hőse, Lavin János, a harmincas évek elején Angliába menekült magyar származású forradalmár és festő.*

Berger sohasem titkolta, hogy a fiktív történet mögött egy valóságos helyzetkép, a regénybeli festőportré mögött egy élő művész arcvonásai rejtőznek, és hogy Lavin János tollára adott, néha szinte a kétségbeesésig önmarcangoló, máskor filozófiai problémákkal és művészi-erkölcsi dilemmákkal birkózó, vagy technikai újításokban elmerülő gondolatokban egy Lavinra nagyon is hasonlító festőbaráttal folytatott viták gyümölcsét kell keresnünk.

Tíz évvel a könyv megjelenése után, 1968-ban London Camden-i kerülete emlékkiállítást rendezett az egy évvel korábban elhunyt helybeli szobrász és grafikus Péri Péter műveiből.² Péri 1933-ban menekült Berlinből Londonba, ahol haláláig ugyanabban a kerületben élt és szinte „törzsművésznek” számított.

Berger, a marxista szemléletű műkritikus és regényíró is itt ismerte meg. Périnek az utcára néző kis kertben elhelyezett, idegennek tűnő, darabos, de mégis életteli szobrai keltették fel figyelmét. Az ismeret-

séget az elvtársi felismerés később barátsággá mélyítette. A kiállítás katalógusához John Berger így nem a szokásos tanulmány jellegű, hanem személyes emlékezésekkel átszőtt bevezetőt írt.³

Ebben vallja be, hogy korunk művésze, Lavin János alakját nagyrészt Péri Péterről mintázta. Az önkéntes száműzetésben élő szocialista forradalmárról, aki a mozgalomtól elszakadva kívülről szemlélődő elszigetelt ember és magányos úton járó művész lesz. A húszas évek fiatalos lendületű politikai csatározásai már csak megszépült emlékek, melyeket a vissza-, vagy elvágódó öregedő ember szentimentalizmusa sző át. A vesztett csaták után nyugatra indult, hogy – mint Lavin mondja – harcát az ellenséggel újra és újra megvívhassa, és most fogva tartja a megszokottá vált ellenséges környezet, a gyökeret eresztett kapcsolatok és a feltámadó kétely.

Az ötvenes évek elején vagyunk. Lavin egyre nagyobb megrettenéssel látja, hogy ami Kelet-Európában történik, az a fiatalkori elképzelések végzetesen félrecsúszott, elrontott kivitelezése. A volt barátot és fegyvertársat ott most kivégzik, mert – így szól a fővád – költészetével az ellenséget szolgálta. De lehet-e a művészettel mást, mint a művészetet magát szolgálni? Mint politikus, vagy adminisztrátor tévedhet az ember, de művészetében kifejezésre jutó igazságkeresésében, ha becsületes, sohasem. Lavin János naplójának politikai kitételeiben a forradalmár Péri Péter, a szocializmus eszméihez Angliában is hű pártmunkás vitatkozik önmagával.

De Périt, a szobrászt hiába keressük Berger könyvében. Nem, mert a regény technikai részletekben bővelkedő lapjain a festészet problémáit elemzi az író, hanem mert Bergert valójában a művészet és a politika kapcsolatának problémája, a pártos művészet létjogosultságának kérdése foglalkoztatja. Berger a művészetet elválasztja az ideológiától és a művészt az embertől, mint politikai lénytől.

Így könyve a szocialista Péri megértéséhez kulcs lehet, természetesen figyelembe véve azt is, hogy Péri nézeteit Berger módosíthatta, és hogy Péri mellett a szintén magyar származású művészettörténész, Antal Frigyes is mintául szolgált.⁴ Péri művészetének vizsgálatánál

azonban mégis a *Korunk festőjére* kell támaszkodnunk, mert végső soron valahogy minden összefügg; Péri politikai meggyőződése éppen úgy befolyásolta szobrászatát, mint ahogy Lavin Jánost is valami belső erő kényszerítette, hogy első sikeres tárlata után mindent otthagya, 1956 őszén visszatérjen Magyarországra, ahol nyoma veszett.

Péri Péter kiállításai ritkák, neve nem közismert, olyannyira, hogy a művészeti lexikonok nem tartják szükségesnek megemlítését.⁵ Emlékét a Leicestershire-i és Warwickshire-i iskolák homlokzatát és falait díszítő nagyobb szabású szobrai és azok a meghitt, csak a beavatottaknak szóló kis tárlatok őrzik, amelyeknek legújabbja Péri volt műtermében nyert most elhelyezést.⁶

A műterem zárt belső világa Péri szobraihoz zsúfolta, de kis méreteik miatt a légkör nem lefojtott, hanem bensőséges. Nagyobb részük 20–30 cm magas figura az életből elcsúszott pillanatok frissességével: padon üldögélő alakok, seprőjét magasra lendítő nő, lépcsőt sikáló asszony, gyermeket tanító nagyapa, utcaseprő, tűzoltó, botra támaszkodó öregasszony, fésülködő, imádkozó, dolgozó, beszélgető, pihenő emberek – szomszédok, ismerősök, barátok. Többnyire egyedül, néha párosan: anya gyermekével, a vasárnapi sétára induló házaspár, szerelmesek; néha csoportosan kör alakban ülve, mint egy értekezleten, vagy tornaszereken, porondon lebegve, nyújtózkodva.

Mindmégannyi portré, még ha címük nem is mindig utal Mrs. Rubyra, Mrs. Brownra vagy Mr. Carpenterre. Vázlatoknak is lehetne nevezni őket az anyag nagyvonalú formálása, a fémfelületek megmunkálatlansága, a pózok természetessége, az elkapott pillanatoknak olyan momentán megragadása miatt, amelyik a mozdulatot bár fogva tartja, mégsem öli meg; a szemlélő várja folytatását, mint a megakadt filmkocka továbbpergését.

Ezek a kis szobrok árulják el legjobban Péri művészi érdeklődését, amely bár sokszor a társadalom kisemmizettjei felé irányul vagy a számára jövőt jelentő munkásosztály és az ifjúság körében talál kielégítést, mégsem nevezhető ideológiailag elkötelezettnek, hanem Péri

közvetlenségének, humanitásának és realista látásmódjának bizonyítéka.

Szobrainak egy másik csoportja viszont a realista külső ellenére is szimbolikus jelentéssel bír. Péri ezekben az alakokban nem környezetének sajátos figuráit kívánta megörökíteni, hanem politikai meggyőződésének akart kézzelfogható formát adni. Az ideológia ezekben az alkotásokban jut kifejezésre.

Az átmeneti típus alakokat, mint például a többször megformált *Munkást* leszámítva, a szobrok többsége fiatalokat, sokszor gyermekeket ábrázol. Ezekben Péri elsősorban a lendületet, az előretörést és a harc-készséget, a jövőbe vetett hit reményét ragadja meg. Rohanó, táncoló, megnyúlt inú, kitárt karú ifjainak feltartóztathatatlan lendületét az újszerű – falból vízszintesen, vagy csak alig emelkedően előretörő alakoknak a vasbeton lehetőségét felhasználó megoldása még csak fokozza. Táncukat, menetelésüket sokszor kíséri zene: furulyázó fiúk vagy éneklő lányok csoportja.

Feltehető, hogy a negyvenes évektől egyre gyakoribbá váló megbízásokai, hogy iskolák és egyetemek falaira, vagy játszóterekre szobrokat tervezzen, alakították ki Périben ezt a művészi kifejezőmódot. Ugyanakkor azonban szinte lehetetlen észre nem venni e csoportba tartozó némely kompozícióján az úgynevezett szocialista művészetnek néhány jegyét.

Berger könyvében a szocialista művész három területet jelöl ki, ahol meggyőződéséért kiállhat: az első a forradalmi tevékenység, aminek semmi köze sincs a művészethez, a második a közvetlen forradalmi propaganda: plakátok, karikatúrák, emblémák és jelmondatok tervezése. Ez még mindig nem művészet, bár a belső meggyőződésből fakadó propaganda jellegű alkotás elérheti a művészet színvonalát, mint Brecht darabjaiban, vagy Picasso némely festményén.

A harmadik terület a művésznak kizárólagosan belső szükségletein alapuló alkotómunkája, amit sem az „ellenség”, sem saját propagandistája nem befolyásol; a művészi igazság keresése, amely, ha a

művész politikai meggyőződése előmozdítja, sokszor egybe eshet a szocialista eszmékkal, de nem szükségszerűen.

Péri művészetében ez a határeset kimutatható. Kisebb méretű szobrai között van egy, melynek *A magyarázat* címet adta. Én szívesebben hívnám *A népnevelőnek*. Előrehajló, kezét magyarázatra emelő figura. Inas alakjában a meggyőződés ereje és a meggyőzni vágyás szándéka pattanásig feszül. Szeméből, arcvonásaiból a fanatikusok heve csap elő. Szenvedélyességét nem a tanító tudásátadása, hanem az eszme szolgálata hívja elő.

Másik jelenet: a négyszögletes, falra erősített háttérből egy szimbólumot magasan az ég felé emelő figura nyúlik fel. Szabadságszobrok, felszabadulási emlékművek jól ismert alakja. Périnél az eszme győzelmének jelképes kifejezője. Nem a művészetben az évszázadokon át jelképként szolgáló görög szépségideál, amely inkább isten mint ember, de a szocialista-realista emlékművek modoros vaskosságát sem lehet felfedezni benne.

Lehetne a padról felkelt fiatalember is, vagy a munkáját megszakító utcaseprő, mely nem testének klasszikus arányával, hanem a közösség javát szolgáló ideológiának és a tömeg akaratának monumentális erejét testtartásának méltóságos súlyával fejezi ki. Ezzel azután könnyen színpadiassá is válhat.

Szinte ezek az egyedüli kompozíciói, ahol a mondanivaló dogmatikus jellege Périnek szokásos közvetlenségéből levon és a mozdulatok lendületét megtöri. Ez annál is szembeszökőbb, mivel technikai megoldása a táncoló, a szaladó, mozgékony gyermek és ifjú szobrainak stílusát követi. A falból merészen előretörő figurák felemelt karjának szimbólummá merevedésében a kinyilatkoztatott érték kategóriák megmásíthatatlanságának súlyos terhét érezzük.

Péri művészete itt ölt politikai, mondhatnánk úgy is, szocialista színezetet. De bármennyire is megközelíti a propaganda kívánalmait, mégsem válik az ideológia harci fegyverévé, mert nem kényszerből, hanem a művész meggyőződéséből fakad. Nem szegényedik semmit-

mondó sablonná, mert Périnek fontosabb az ember, mint az eszme. Nagyon fiatalon a *Ma* köré csoportosuló aktivistákkal indult, akik elveikben is és művészetükben is a forradalmat hirdették. Új társadalmi rendet és új, társadalmi tartalommal telített művészetet akartak. Európát, különösen Kelet-Európát hatalmába kerítő absztrakt művészet jelszavát tűzték zászlajukra, amit a forradalmak bukása után is továbbvittek.

Péri 1920-ban a menekülés fő útvonalát követve Berlinbe érkezett, ahol Kassák képarchitektúrájának szellemében dolgozott tovább 1933-ban bekövetkezett második, önkéntes száműzetéséig. Magyarországról még nem sokat hozhatott, Berlinben mindene odaveszett. Péri konstruktivista művészetéről még elképzelést sem nyújthat az a pár megmenekült lenyomat és az a néhány absztrakt felé hajló, már Angliában készült dombormű és szobor, amelyek kiállításain láthatók.

De a bemutatott anyag mégis meggyőzően illusztrálja, hogy Péri csak kacérkodott az absztrakt művészettel; formabontásai sohasem tüntették el teljesen a tárgyak jellegét, a minimálisra szorító jelölőrendszer inkább aláhúzza szerkezetük lényegét. Ugyanígy, a lecsiszolt sima felületekre redukált női szobrai az emberi formák örök érvényű létezését hangsúlyozzák kőbe metszett körvonalaik primitívságával.

Az emigrációban magára hagyatva Péri lassan levetkőzte ezeket a talán csak magára erőltetett kifejezési formákat és természetes adottságát követve a figurális művészet irányába fordult. Ráébredt – ismét Berger könyvét idézve –, hogy saját formanyelvén szólva is megtarthatja forradalmár meggyőződését, még akkor is, ha az nem esik egybe a forradalmi művészetről alkotott század eleji teoretikus elképzeléssel.

Először a mérlegelő szerkesztés elve tűnik el, a mértani idomok irányába haladó torzítás, majd a felületek pedáns simaságát váltja fel az anyag szabadabb formálásának nyomát őrző rücskös, éles tapintású felszín, amíg eljut Epstein vagy Giacometti szobrainak jellegzetes érdekességéhez. Az álarcszerűen vagy csak körvonaláiban érzékeltetett emberi forma is fokozatosan a portrészobrok intimitásában teljesedik

ki. Az intellektuális művészet meghajlik az érzékszervek elsődleges benyomását, a magyarázó áttételeket és absztrakciókat nélkülöző közvetlen ábrázolásmód előtt. Péri a realizmust választotta.

Szinte önmagától kínálkozik Péri művészetét minősítő jelzőknek – szocialista és realista – összepárosítása, ha ez a szókapcsolat nem idézné fel a szocialista realista művészet Péri szobrászatára egyáltalán nem jellemző idomtalan alakjait. Péri szobrai változatosak, és ha túlzásokat keresünk nála, azokat inkább egyes figuráinak fokozott nyúlánkságában és hajlékonyságában találjuk meg. De ha a szocialista művészet alapelvének nem a pártosságot, hanem a Lavin János szájába adott, a művész integritását egyáltalán nem korlátozó emberi és művészi meggyőződést tekintjük és ha Péri realista eszközeit sem hagyjuk figyelmen kívül, úgy művészetét a szocialista realizmus olyan fokának tarthatnánk, amit paradoxonként idealizmusnak kellene neveznünk.

(1969)

Mi van a fügefalevél mögött?

Sohasem rajongtam kellőképpen a művészek nemek szerinti megkülönböztetéséért. Talán azért nem, mert mindig csak nőkre vonatkozik: író, festő, költő, művésznő és azért sem, mert mindig egy kicsit lekezelő, jóindulatúan vállon veregető hangvételt hallok kicsengetni belőle; a művésznőben célzást a túlfokozott érzékenységre, sőt a hisztériára való hajlamra, a költőben a verselgető igyekezet buzdító elismerését.

A „férfias” foglalkozásoknak nincs női megfelelőjük a magyar nyelvben sem. A „festő” még csak elcsúszik, a „szobrásznő” már eléggé furcsán hangzik, „építésznőt” nem is hallottam mondani, mint ahogy magától értetődően, az államférfi mellé sem állhat oda a piedesztálra az „államnő”.

Csak mint királynő, ha éppen Mária Terézia, persze, előbb őt is fiúsítani kell –, vagy mint nemtő, ha éppen a 19. században szökkent szárbá és lombosodott ki mint a nemzet génusza a gondterhelten szivaro-

zó honatyák termékeny képzeletvilágában. A nemtő persze nem „honunk szebb lelkű asszonya”, hanem élettelen szimbólum, elérhetetlen aszexuális amazon vagy istennő, a Voltaire utáni új kor eszméinek szépséges, szekuláris szűzanyája.

Létezett azonban egy másfajta nemtő is, egy vörösmartys tündérlány, aki előbb a *Csongor és Tünde* kórusában énekelt szemlesütve, majd pedig, darázsderekú fűzőjéből kibuggyanó dús keblekkel, szétbomló hajfürtökkel, topánkás pici lábacskaival Rózsavölgyi és Tsa. műdal kottáinak ábráiról tekintett kacérkodva a világba, mint ihlető múzsa és kívánatos ledér hajadon egy személyben.

Mindig is ez volt a két véglet, amibe a férfiak szublimálták a nőt, és a művészetben is mint a férfiak fantáziájának szülöttjei népesítik be a múzeumok falait: anyáskodó, kismama madonnák, könnyet hullató, bánkódó édesanyák, a tájba simuló, engedékeny Vénuszok, burkoltan vagy nyíltan kihívó aktok. Egy teljes példatár, hogy milyennek szeretnék volna látni a nőt a férfiak: védőnek és oltalmazónak, akinek kötevényébe lehet kapaszkodni, vagy erotikusan szépnek és izgatónak, aki a hetedik mennyország gyönyöreivel kecsegtet. Időnként titokzatosnak és kiismerhetetlennek is vélték, haragos Juditot láttak benne, fenyegető vámpírt, rémületes medúzát, akitől jobb lesz óvakodni. A nő mindig a férfivel való kapcsolatában jelenik meg a művészetben, a nemek közti viszonyt fejezi ki – de a férfi szemszögéből.

A férfiak magukra más kategóriákat alkalmaztak; a férfi akt az atléta fizikai szépségén kívül számtalan jelentést hordozhat: harmónia, erő, hatalom, bátorság, dinamizmus, lázadás, küzdelem, győzelem, csatavesztés, megkínzgatás és végül halál, sőt a feltámadás, az örök élet is mind a jelentéskörbe tartozhat. A férfi önnön képében egyetemes eszméket, az egész emberiséget fejezi ki. Nem is meglepő tehát, hogy Kenneth Clark könyvében, *Az aktban*, a nő csak mint a kétféle Vénusz jelenik meg, az égi és a földi; a többi fejezetcím: energia, pátosz és eksztázis majdnem kizárólagosan a férfi aktra utal.

Ez a seregszemle is egyfajta példatár, illusztráció az ifjak nevelésének útmutatójába. A fiatal férfi ezekben az aktokban megtestesített eszményképekhez akar hasonulni, testben és lélekben.

A női ideált is a férfiak állították a nő elé és el kell ismerni, nem egyoldalúan. Az ideál koronként változott és mindig kétféle lehetőséget kínált. A nő pályázhatott arra a szerepre, amit a szolid polgári erkölcs a *Kinder, Kirche, Küche* bűvös körén belül jelölt ki számára, de lehetett csábító, szerető, hetéra vagy *femme fatale* is.

A dilemma az évszázadok alatt beidegződött alkalmazkodásban csak az volt, hogy a nők egy kicsit mindkét szerepben szerettek volna tetszelegni, feloldani a férfiak nőről alkotott képének alapvető ellentétességét.

A kételyt, hogy talán nem ez a világ egyedüli természetes rendje, ha van egyáltalán „természetes rendje” a világnak, a feminizmus hintette el a 20. század elején. Szerepcserére bújatták fel a nőket, a játékszabályok felborítására. Mindenekelőtt azonban önvizsgálatra: hogyan látják a nők önmagukat? Az önvizsgálatból nem sok eredmény született, legalábbis a képzőművészetben nem, úgyhogy a kérdést másképpen kellett megfogalmazni: hogyan látják a nők a férfiakat?

Ezt óhajtotta a londoni Kortárs Művészetek Intézetében rendezett programsorozat bemutatni. Nők tervezték a programot, nők válogatták az anyagot is; vagy két évig készültek rá. Az Intézet galériájában rendezett kiállítás címe: *A nők képe a férfiokról.*⁷ Követte ezt több előadássorozat, kerekasztal-beszélgetés, filmvetítés és videó bemutató, majd végül egy nemzetközi kiállítás Lucy Lippard rendezésében *Issue* címen.

A szó jelenthet kimenetelt, eredményt, leszármazottat, sőt parancskiadást is, itt valószínűleg mindezt egyszerre. A megnyitó kiállítás meglehetősen szűkre szabott volt, egy közepes nagyságú termet töltött meg, elég tágasan. 35 nő munkáját mutatta be minden műfajban: a hagyományos olajfestménytől a fényképkollázsig, a szabadon álló szobortól a falra akasztott, zsákvászonból varrt figuráig. A „figura” a

leginkább jellemző szó: a kiállítás, magától értetődően, kizárólagosan figurális.

A kiállítást számtalan vita előzte meg, ami többek között arról is folyt, hogy megengedhető-e a feminista mozgalom energiáit ilyen mellékes kérdésekre pazarolni, mint az „ellenség” szemügyre vétele, ahelyett hogy a nők letiport vagy talán nem is létező egójuk ápolgatásán fáradoznának.

A vita kimenetelét erősen befolyásolta Margaret Walters könyve a férfi aktról.⁸ Walters egyik alaptétele – elég naivan megfogalmazva – az, hogy a nők véleménye a művészetben sohasem számított – ki kérdezte meg például a görög asszonyokat, hogy miként vélekednek az Apolló szobrokról vagy a vázafestményekről. Az előbbit istenként kellett tisztelniük, az utóbbiból bő választék adódott otthonaikban is.

A kiállítás célkitűzése tehát egyben az évszázados néma megfigyelések megszólaltatása is volt, a rejtett, mostanra talán már meg is csontosodott vélemények hangos kimondása. A nőknek persze sohasem kellett titokban lesni a fügefalevél mögé. Anatómiai órának elég volt román kori templomok faragott oszlopfői alá állni, vagy a katedrálisok kapuíveiben az *Utolsó Ítélet* ördögeit borzongva szemlélni. A férfi akt ott állt a köztereken, kastélyok előcsarnokaiban, parksétányok mentén, sőt a legújabb kor művészeti nevelésre oly sokat adó tankönyveiben is. Csak kommentálni nem illett őket.

A kiállítás első meglepetése tehát az, hogy a nő a férfiben elsősorban nem szexuális vágyának tárgyát látja, legalábbis, nem kizárólagosan azt. A szexualitás ugyanis magától értetődő, a természetes – kiragadott elemzése, megjelenítése tehát mellékes. Ez azonban nem azt jelenti, hogy a férfiak festette Vénusznak a párját, a nőknek kívánatos Adoniszt, egyáltalán nem találjuk a képek között. Roberta Juzefa fényképén például az ablakon beömlő napfény ragyogó, meleg színekben fürdeti meg, fogja körül a szőnyegen fekvő férfi aktot. A hatás azonban inkább esztétikai, mint érzéki.

Linn-Ann Chepstow-Lusty fényképei viszont gonoszkodóan humorosak; a hirdetésekben jól ismert fogást fordítja meg: a kertbe állított mosógépet egy arányos termetű férfi kelleti a háziasszonyoknak, és még csak a közerkölcsöt sem sérti meg, mivel fügefalevélként maga elé tart egy nagy doboz mosóport. A mosópor márkája: Bold, azaz merész. A gonoszkodás szadizmusba is átcsúszhat: az egyik festmény szinte freudi kegyetlenséggel amputálja a potenciájával büszkélkedő fiatal férfi jobb lábát.

Ez azonban a kivétel. Elizabeth Frink monumentális szoborcsoportja, a *Négy fej*, az emberi méltóság hagyományos eszközökkel kifejezett tolmácsolása. A *Négy fej* – Frink szerint „tiszteletadás az emberi jogoknak, mindazoknak, akiket ma üldöznek, bármi is legyen a meggyőződésük”. Majd így folytatja: „Az emberi fej számomra az eszmék és érzelmek végtelen forrása. A férfifejre összpontosítottam figyelmem, mert számomra a férfi a szenzibilitás és erő érzékeny társítása a sebezhetőséggel. Változatlanul érvényes ez aktjaimra is.”⁹

Hagyományos, férfiközpontú világképként lehetne Frink művészetét feminista szemmel sommásan elintézni. Hogy mégsem az, elárulja nyilatkozatának a végén, amikor a festményeiről beszél. A kiállításon kettő is szerepel ezekből az előtanulmányokból. Kidolgozatlan, éppen csak jelzett tájban, vagy inkább egy kertszerű, körülhatárolt térségben lépdél egy férfi akt. Vékony, inas figura; áttetsző bőre, csontozata, arányos koponyája régi anatómiai könyvek metszeteire emlékeztet: a mozgó test illusztrációja.

Valami többlettel azonban: a kertben haladó férfi védtelen, kiszolgáltatott. De anélkül, hogy szájalomra, sajnálatra tartana igényt. Nehéz, talán lehetetlen kitapintani, hogy miért, de a nézőben, legalábbis a nőkben, az óvó, védő ösztönt ébreszti fel. Nem a „gyengébb” iránt, hanem azt, amivel a rábízott szépet és értéket akarja megóvni.

Az összes kiállított műnek legalább az egyharmada ebbe a kategóriába sorolható, ami a művész és tárgya között a szokásosnál bensősége-sebb, érzelmi töltetű kapcsolatot tételez fel. Ellen Moers könyvében (*Literary Women*)¹⁰ a költőnők szerelmes verseinek elemzésénél kitűnt, hogy az „én-ő” kapcsolat helyett majdnem mindig „én-te”

viszony jelentkezik, tehát a költő nem szerelmeséről, hanem szerelmeséhez beszél.

Úgy tűnik, ez a megállapítás a nők által festett férfi ábrázolásokra is érvényes. Például Suzy Malin alvó szerelmespárt megörökítő rajzain is a testek körvonala, a férfi és a nő testének egymáshoz való viszonya nemcsak a kielégült szendergés békéjét fejezi ki, hanem bizalmat és gyengédséget is, és a nő átkaroló mozdulatában ennek az állapotnak megőrzésére, megtartására irányuló ösztönös vágyat, akaratot.

Nem véletlen és egyéni, hanem a nőkre talán általában jellemző Dora Carrington napló bejegyzése, amikor Lytton Strachey portréját festette: „... Azt szeretném, ha folyton, ha minden héten csak téged festhetnék. Céltalan ténfergésekre fecsérelném a délutánt. És sohasem mutatnám meg, hogy mit festettem. Mert csodálatos, hogy ez mind az enyém. Lelki vajúdás nélkül. Hiúság ez? Nem, mert nem érdekel, hogy mit mondanak. Csak a szemérmertlenséget gyűlölöm. Azt, hogy meg kell mutatnom nekik amit festettem ...”¹¹

Primitív varázslatok atavisztikus visszacsengése ez, a hiányzó női ikonológia egyik lehetséges magyarázata? Hogy bár kifaragják maguknak a nők is a bálványt, megvarrják a varázslathoz a rongybabát, valami női Pantheont, mégsem népesítenek be velük, mert hódolatuk tárgyát vagy játszótársukat inkább elrejtik és megosztani soha, senkivel sem akarják?

A kiállítás egyik leghatásosabb festménye Deborah Lowensberg nagy táblaképe: *Cuddles*, azaz ölelések. A két egyenlő részre osztott festmény ugyanazt az Egon Schiele-i figurákra emlékeztető párt ábrázolja, szinte ugyanabban a pózban: a férfi ölében ülő nő veszi karjai védelmébe a szorosan hozzábújó, elcsigázottságot, megrettenést, megfélemlítettséget kifejező férfit.

Hol egyikük, hol másikuk ruhátlan, de amíg a férfi mindkét esetben változatlan, a nő mintha elsődleges, oltalmazó szerepkörének két különböző mozzanatát jelenítené meg. Mint akt, a hagyományosat: telt csípője biztonságot, meleg testszíne erőt sugároz, befelé forduló

tekintete kettejük kapcsolatából kizárja a külvilágot. Felöltözve, testhez tapadó nadrágban, nehéz, férfias csizmával a lábán a nő kitekint a képből: kutatóan, kissé ellenségesen vagy közönyösen – nehéz lenne eldönteni.

Többféleképpen lehet a változást értelmezni. Úgyis, mint a szűk, személyes kapcsolat felbomlásának kezdetét, de úgyis mint a változó körülmények ellenére is a férfi és a nő közötti konvencionális viszony megőrzésének szükségességét.

Egyetlen festmény tiltakozik egyértelműen a nőre kiszabott szerepkör ellen: az autodidakta olasz festő, Elena Sampieri eltorzult arcú, sikoltó *Madonnája* már nem csecsemőt tart az ölén, hanem egy groteszk miniatűr felnőtt férfit, félmeztelenül: zakóban, nyakkendővel, szemüvegesen; nem gyermekének nyújtja mellét, hanem hegyes, harapós fogaknak. Mégsem menekül, a megszokott pózba merevedve ül szépséges barokk falkárpitja előtt.

A kiállításon bemutatott művek másik nagy csoportjának jellemzésére is azt kell mondanunk, hogy a férfi hagyományos szerepkörét erősítik meg –, de ellenkező előjellel. A hatalmat ugyanis elnyomással, az erőt erőszakkal helyettesítik be. Egyszerű a képlet, egyoldalú a perspektíva – mert az elnyomott szemszögéből nézni a világot nem kizárólagosan női látásmódot jelent.

A zsákvászonból varrt, falra akasztható háziúr – mellén, hasán, ágyékán számokkal, kamatlábkulcsokkal követelődzést és kapzsiságot kifejező kulcsszavakkal kihímzett gombokkal –, minden hátralékban lévő lakó esküdt ellensége; a beteget semmibe vevő, lenéző orvostól minden páciens retteget; a vetélkedő birkózók, a marakodó huligánok, a nagyváros hiénáinak, kegyetlen rendőreinek, a náciknak, vagy neonáciknak ábrázolása általános érvényű politikai kommentár, s hogy megtestesítői férfiak – csupán annak tudható be, hogy ebből a megvetésre méltó szerepből, mint ahogy a hatalom gyakorlásából is, a nők eddig ki voltak zárva. És így a nők most ösztönösen minden elnyomottal sorsközösséget vállalva, minden rossz eredőjét a férfiakban látják.

Marad tehát minden a régiben? Ha fonákjáról nézve is, ha időnként rúgkapálva is, úgy látja a nő a férfit, ahogy a férfi mindig is hitte? A kiállításból ítélve, csak igennel válaszolhatunk. A nő mint művész, néha ugyan kissé szokatlan módon, meglepő eszközökkel, de úgy ábrázolja a férfit, ahogy azt elvárták tőle.

De talán eleve tévesen vetették fel a kérdést a rendezők. Mert amíg bármilyen módon megkötött a követelmény – ebben az esetben testcentrikus, kizárólagosan figurális – igazán újszerűt nem várhatunk el. Ki tudja, hátha eleve közelebb áll a nő természetes kifejezőmódjához az absztrakt forma, az absztrakt szerkezet?

Elég ha a század első évtizedeiből felidézzük egyfelől Sonia Delaunay, Goncsarova, Alexandra Exter nevét, vagy másfelől például Georgia O'Keeffet vagy Barbara Hepworth-t. Mint ahogy mindaddig, amíg mesterkéltén továbbra is szétválasztjuk a művészeket nemek szerint írókra és írónőkre, vagy szobrászra és szobrászra és így szegezzük nekik a kérdést, válaszul nem várhatunk el mást, csak meghamisított, megcsonkított, megerőszkolt művészetet.

(1981)

Jegyzetek:

- 1 Berger: *A painter of our time*. Penguin books, 1965, 73. l.
- 2 Péri kiállítás. London Borough of Camden, 1968.
- 3 Ld. 'Péter Péri' in J. Berger. *Selected essays and articles*, Penguin books, 1972, 61-65. l.
- 4 J. Berger. i.m. 64. l.
- 5 Angol, illetve nemzetközi lexikonok nem tartják számon. A Művészeti Lexikon azonban Péri László néven ismeri. Péri a László nevet Péterre változtatta külföldön.
- 6 Péri kiállítás. Camden Studios, London, 1969. május.
- 7 Institute of Contemporary Arts. *Women's images of men*. Exhibition, 4-26 October, 1980. Katalógus: London, ICA, 1980.
- 8 Walters, Margaret. *The nude male: a new perspective*. New York, London, Paddington Press, 1978.
- 9 Idézi a kiállítás katalógusa.
- 10 Moers, Ellen. *Literary women*. Garden City, N.Y., Doubleday, 1976.
- 11 Carrington, Dora. *Letters and extracts from her diaries*. Chosen and with an introduction by David Garnett. London, Cape, 1970.p. 52.

(Nyugati Magyar Tanulmányírók Antológiája, 1987, EPMSz)