

Czigány Magda

NYÁJAS MÚZSÁKBÓL ÖNTUDATOS AMAZONOK: NŐK A HUSZADIK SZÁZAD MŰVÉSZETÉBEN*

Mi a helyes kérdésfelvetés?

Ki ne ismerné a feminizmus fenegyereke, Germaine Greer nevét? A modern feminizmus második hőskorában, a hatvanas években robbant be a köztudatba A NŐI EUNUCH című könyvével, és azóta is borzolja olvasói kedélyét mindig polemikus, gyakran felháborítóknak ítélt nézeteivel. Könyvei bőven adnak felületet a támadásra, mert mondanivalójuk egyéni és eredeti, mégsem lehet argumentumait kézlegyintéssel elintézni, mert alátámasztásukra Greer alapos kutatásainak filológiai pontossággal megadott hatalmas érvrendszerét vonultatja fel. Ez vonatkozik az 1979-ben megjelent művére is: THE OBSTACLE RACE: THE FORTUNES OF WOMEN PAINTERS AND THEIR WORK (AKADÁLYFUTÁS: NŐI FESTŐK ÉS MŰVEIK SORSA). A vaskos kötetben több száz név található, felsorolások, hivatkozások, mutatók, az előzetes irodalom ismertetése és elemzése, emellett számtalan miniatúra kiragadott életrajzokról, teljes élettörténetek, a főbb művek leírása és rokonszenvező kritikája, de mindig a külső szemlélő elfogulatlanságának igényével.

A kutatásra és a könyv megírására Greer egy 1976-os Los Angeles-i kiállítás készítette: NŐI FESTŐK, 1550–1950. A kiállítás visszhangja elmarasztaló volt, a kérdés, ami megfogalmazódott a rendezőkben és a látogatókban egyaránt: miért nem voltak a századok folyamán kiemelkedő női festők? Összemérhető-e a nagy férfi festőkkel? Germaine Greer szerint ez a kérdésfelvetés eleve helytelen, mert feltételezi egyetlen, mára már szentesített mércén alapuló ranglista létjogosultságát. Szerinte azt kellene vizsgálni, hogy mit adtak a nők a művészetnek, kik voltak, mit tettek, mi határozta meg életük alakulását és művészetük jellegét. Hogyan illeszkedtek a társadalomba, és hogyan befolyásolta a társadalom működésüket? A könyv a kérdésre kissé szűkre szabott keretek között keresi a választ: az élő festőnőket eleve kizárja, és vizsgálódásának fő területe néhány kivételtől eltekintve Nyugat-Európa és az Egyesült Államok. Ezzel a XX. század női művészetének bemutatása, amely a valós áttörést jelentette, ugyancsak megcsönkul. A tanulságok, amelyeket levon, így jobbra az előző századokra vonatkoznak, bár a mögöttük meghúzódó álláspontok mindmáig éreztetik hatásukat.

Elsőként említhetjük a „token woman” jelenség szinte örökös jelenlétét a képzőművészetben is Plinius HISTORIA NATURALIS-ától Vasari VITÉ-jén át számtalan lexikon, művészettörténeti rendszerezés bevett módszeréig. Jellemzője a női művészek nagylelkű elismerése mögött lapuló lekezelés – Greer szerint a férfiak ezzel fejezik ki a felsőbbrendűségükbe vetett rendíthetetlen hitüket –, miszerint a nők a művészettörténetben speciális csoportot képeznek, nők is festettek, sőt időnként, kivételesen, képesek voltak említésre érdemes eredményeket is felmutatni. Így a különböző ranglistákon más

* A hollandiai Mikes Kelemen-kör 2000. szeptemberi Tanulmányi Napjain elhangzott előadás bővített szövege.

és más nevek tűnnek fel, köztük sok a ma már ismeretlen festő, majd kiesnek, elmaradoznak, számbavételük így nem tekinthető mértékadónak. Másodsor, a női festők pályájában a családi kapcsolatok a meghatározók – mint férfi festők lányai, húgai, kedvesei és feleségei. Függetlenedésüknek gátat szab a családi függőség: a családi műhelyben nincs biztatás és motiváció a saját stílus kialakítására, ellentétben a tehetségesnek ítélt fiútestvérrel. A lehetőségeik korlátozottak, szerepük a családi ipar napi szükségleteinek kiszolgálása.

Végül és végső soron a nőre általában úgy tekintenek, mint a festészet tárgyára, ő az ihlető múzsa, megjelenítésében fejeződik ki a művészet mondanivalója. Hogyan lehet tehát viszonyulni egy műhöz, melynek az alkotója nő? *„Mint a férfi festők ihletének fő forrása, a nőt szépsége passzív szerepre ítélte. A nő mint művész nem úgy küzdött, mint a férfi, hogy megtalálja az általános emberi vágy tárgyi látomásának esztétikus kifejezését, mert ő maga volt a vágy tárgya. A tehetséggel megáldott fiatal nőkre nem úgy tekintettek mint művészre, hanem mint múzsára. Műve nem annak volt a bizonyítéka, hogy mit volt képes létrehozni, hanem egyszerűen annak, hogy létezett”* – írja Greer.¹ Kivételek itt-ott akadtak, különösen, ha a nők mint elkülönült csoport például a középkori kolostorok elzártságában szentelték életüket a művészetnek. Változást a XIX. és még inkább a XX. század hoz. Greer hangsúlyozottan foglalkozik az orosz avantgárd „amazonjaival”, akik természetesen foglalták el helyüket a férfi művészek oldalán. Korabeli kritikusaik el is marasztalták őket, mert elvette a műsák szelíd magatartását, visszahúzóds helyett önmotogató, kihívó szerepet erőltettek magukra. Az út azonban a női művészeknek az önmegismeréshez és művészetükben önmaguk megismertetéséhez többféle lehetőséget nyújtott, és csak lassan, habozva, időnként meg-megtorpanva alakultak át a nyájas műsák öntudatos amazonokká.

Az asszonyi birodalomból

Kezdetek: Lesznai Anna

Lesznai Anna fiatalon, a húszas évei elején tűnt fel az irodalmi és művészeti porondon. HAZAJÁRÓ VERSEK című kötete 1909-ben jelent meg, és ugyanabban az évben csatlakozott a Nyolcokhoz is, hogy az 1911-es kiállításukon a Nemzeti Szalonban már mint meghívott festő vegyen részt. Fogadtatása egyöntetűen lelkes volt. Első kötetéről írva Ady a *Huszadik Században* mint egyenértékű író társat üdvözl: *„Embersége, emberi bátorsága egy asszonynak, aki már nemcsak úgy csinálja, de úgy is érzi az életet a maga asszonyi ereje szerint, mint mi.”*² Bölöni beszámolóiban a Nyolcak kiállításairól mindig szerepel; a tízes években Babits, Balázs Béla, Fülepe Lajos írnak kritikát verseiről, meseköteteiről, hímezterveiről. Ezt a megkülönböztetett figyelmet magyarázzák részben családi háttér és rokon, baráti kapcsolatai. Apja, Moscovitz Geyza a Zemplén megyei Körtvélyesen tehető földbirtokos, közismert személyiség, unokabátyja, Hatvany Lajos nyitja ki a kaput a versekkel kísérletező fiatal lánynak, Moscovitz Amáliának a *Nyugat* és az irodalmi élet felé. Gyermekkorai pajtása, majd 1913-tól 1919-ig férje Jászi Oszkár, vele látogatja a Vasárnapi Kört, vitatkozik a századelő új utakat kereső szellemi avantgárdjának vezető személyiségeivel.

Fontosabb azonban, hogy Lesznai Anna (ezt a művésznevet vette fel) nemcsak természetesnek, magától értetődőnek tartotta a versírást vagy a festést, hanem ösztönös bátorsággal és önbizalommal mutatta meg magát és műveit író- és művésztársainak, barátainak és a közönségnek. Feltételezik, hogy művészetének indíttatása, hajtóereje gyermekkorai magányosságának feloldási kísérlete. Késői regényes életrajza, a KEZDET-

BEN VOLT A KERT (1966) is erre enged következtetni; a felcseperedő Lizó – Lesznai alteregója a regényben – a kiterjedt család, örökös vendégjárás, mozgalmas élet kellős közepén a csodálatos kertben, a paradicsomban bújik meg, a tündérek és képzeletbeli szörnyek kitalált és éppen ezért egyedül magáénak mondható világában. Köréjük szövi álmait, velük beszélget, rájuk hallgat. Ezt a világot akarja szavakba önteni a felnőtt Lizó és törekvésének szimbóluma, a csak magáénak mondható íróasztal. Először Pesten vesz egy használt bútordarabot és állítja be elegáns, nagypolgári hálószobájába, megpecsételve ezzel a tettel rosszul sikerült házasságának felbomlását. Majd ismét ott hon, Liszkán, a lomtárból keres elő egy ormótlan, viseltes íróasztalt, amely végül a meglelt igazi, saját otthonát jelenti számára. Bár nyitott a külvilág felé, érzelmeinek, életérzésének gyökerei a szűk, bezárt és így teljesen egyéni környezetbe vannak ágyazva, és ezt a sajátos, egyéni hangot, színt és formát akarja felmutatni a külvilágnak.

Lesznai Anna egyszerre író és képzőművész. Egész életében párhuzamosan ír, rajzol, fest és hímez. 1958-as életrajzában megkísérel különbséget tenni költői és festői tevékenységének ihlető rugói között: „*Míg festésre az vitt, hogy megóvjam kis világom szépségét az elmúlástól, a vers egészen másképp jött rám: megtelt szívem bögréje és kiaradt.*”³ Írói és festői látásmódja azonban egybeforr, a vers is sokszor a képi látomásból ered. Lizó délutáni álomból ébredve a teraszon elbáméskodik a napnyugtán: „*Az ég zöldessárga volt, fényes és sima, mint a himzórámára feszített selyem. A nap, súlyos aranygombolyag, egyre lejjebb gurult. Hazatérőben a gólya. Nyílegyenesen repül, de hirtelen megakad az égen, mozdulatlanul lebeg – tusrajz az alkonyat selymén – egy örökké tartó pillanatig. Aztán hosszú lába szára ékbe csuklik, és méltóságteljesen ereszkedik le a konyhaház kéményén nyugvó fészke szélére. Mire leért, Lizó mélyet sóhajtott. Még csak néhány hét, és elvándorol a gólya is, minden szépség messze húz. »Nem szól a szó, oly sovány, színtelen« – zümmögött benne egy suta, magános verssor.*”⁴ Világlátása panteisztikus: természet, mese, mítosz, élet, valóság mind összeshövídik, és a világ egysége egyben a formák egysége is. A forma nyújtja a biztonságot, a forma „*keményhéjú, kerek*”, „*magamban épült templom*”, kiindulópont és keret.

Művészetében nem tesz különbséget a hagyományos „nagy művészetek”, a festészet és a szobrászat, valamint az iparművészet között. Mind egy életérzésből, közös élményből táplálkozik, egy töről fakad. A művészet a világ egységét csak a *Gesamtkunstwerk*ben fejezheti ki. Lesznainál nem bauhausi értelemben, nem mint művészetfilozófia vagy tudatos alkotóprogram, hanem azzal a természetességgel, amivel a különböző kifejezési formák között mozog, illetve amivel vallja az iparművészet nagyművészeti létjogosultságát. Kiindulópontja a természet, naiv, stilizált felfogásban, gyermekszemmel nézett virágok, fák és bokrok vagy a meseillusztrációkban a pillangók, a kerítés rácsa, a kavicsos út, a ház és benne a bútorok minden perspektíva nélkül, csupán a beleérzett fontosság nagyságrendjében megrajzolva. Tanulmányozta a matyó hímezést, az egész teret kitöltő csokrai a népművészet jellemvonásait is magukon viselik, de szokatlan színkombinációi – puha lilák, barnák vagy rozsdaszín – az úri hímezés kifinomultságával hatnak. Nyitott minden szerkezeti megoldásra, feltűnnek nála a perzsaszőnyegek bonyolult mintái éppen úgy, mint a secessziós indák érzéki kacskaringói. De sokszínűségében is egyéni, övé az egész sok-sok generációs asszonyi birodalom gazdagsága, amiből válogat és amivel meg akarja ajándékozni barátait és az egész világot. Jelentőségét nehéz összevetni kortársai művészetének jelentőségével, mert Lesznai áttörte a hagyományos kereteket, új érzelmi világot, új kifejezési formákat hozott, amelyek azonban mégsem voltak újak, hanem csupán mások, a nők évezredek, figyelemre alig méltatott, csendben kifejtett művészetete. Ezt mutatta fel mint egyenrangú telje-

sítményt. A kor neki kedvezett. Nyitott volt az elfogadásra. Nem véletlen, hogy Kaffka Margit egyedüli győzelmes asszonya, az 1914-ben megjelent ÁLLOMÁSOK Rosztoky Évája is az iparművészi tervezésben vívta ki művészi önállóságát és a megbecsülést, innen indult el megbirkózni a táblaképfestészet magános, gyötrelmes, de felemelő, felszabadító feladatával.

A többfókuszú asszony

Természetesen mindennek ára volt. A liszkai édenkert Lizója egyedül marad, Rosztoky Éva házassága is tönkrement, és a társkeresés, társmegegyezés bizonytalanságának vergődésében érlelődik ki asszonyi önállósága. A szabadság viszont, amivel ezek a nők csapongtak a művészi és intellektuális kifejezési formák között, a felaprózódás veszélyét hordta magában. Mégis, az ő kísérleteik közelítik meg leginkább a XX. században a sokoldalúságában egész reneszánsz ember ideálját. Álljon itt egyetlen példa, Gyömrői Edité. A hatvanas évek végén talákoztam vele teljesen váratlanul. Iványi-Grünwald Béla özvegyét látogattuk meg egy parányi suffolki faluban. Az új házban élt akkor már, amit együtt tervezett férjével, aki azonban még a költözés előtt elhunyt. Jocelyn vitt el minket a régi kis zsúpfedeles házikójukba, hogy az új lakókkal megismerkedjünk. Töprengött, de fürgé, vidám tekintetű anyóka nyitott ajtót, Mrs. Ludowyk. Más néven Gyömrői vagy Rényi Edit. Festőnek indult, színházi tervező lett Berlinben, egy életen át hímzett és szőtt – a látogatás alatt előkerültek a ládafiából a szebbnél szebb kézimunkák, és bemutatta szövőszékét, amelyen a maga által kifejlesztett új technikával impresszionista jellegű faliszőnyegeket készített. Nevét mi úgy ismertük, mint József Attila pszichológusát, akinek döntő befolyása volt a költő életére. Pszichológiai munkásságát Ceylonban, majd Angliában is folytatta, kutatásai elismerést vívtak ki szakmai körökben. Irodalmi tevékenységét, az ötvenes években angolul írt regényét, amit MEGBÉKÉLÉS címen 1979-ben adtak ki Budapesten, csak hosszú évek után fedeztem fel. A feltámasztott Lázárról szól és a sürgő-forgó Mártáról, aki a szorgalmas munkában eltöltött évtizedek után ébred csak rá, hogy nem élt egész életet: *„Újrakezdeni? A kérdés megpendítette a rejtett vágyat, amely, mert elnyomva és letagadva, változatlan erővel égett a lelke mélyén, mint évekkel ezelőtt, amikor lánggra lobbant a serdülő lányban. Ha belevetné magát az élet forgatagába, úszhatna az úszókkal, ihatna az ivókkal, átélhetné a saját fájdalmait, a maga szerelmét!”*⁵

Gyömrői Edit és társai teljes életet éltek, mert vállalni merték a folytonos kihívásokat. Vajon asszonyi mivoltukból fakadt ez a merészség? Manapság, a nemek menedzsmenthez való hozzáállását, az irányításban betöltött szerepét taglaló tanulmányokban elfogadott tényként kezelik, hogy míg a férfi inkább egyfókuszú vezetői tulajdonságokkal rendelkezik, egy célra összpontosítja erejét, addig a nő, talán a családban betöltött több évezredes, számtalan munkafolyamatot párhuzamosan végző tevékenysége miatt, inkább többfókuszú, egyszerre több feladat között osztva meg figyelmét. Úgy tűnik, hogy a XX. század elején feltűnő női írók, költők, művészek között sokan ezt az ősi, de rejtett női tulajdonságot kamatoztatták ösztönösen mind munkásságukban, mind életvitelükben.

A művészközösségek szolgálatában

Kevésbé adódott erre mód, ha munkásságukat egy-egy művészi csoport keretein belül fejtették ki. Részben, mert általában családi köteleik határozták meg hovatartozásukat, folytatva a családi művészeti ipar Germaine Greer által alaposan feltérképezett

korábbi rendszerét, részben, mert a nekik kiosztott feladatkör megegyezett a hagyományosan női művészeti tevékenységekkel: a művészi közösségekben a nőket legtöbbször a szövőműhelyekbe számították. Hogy tradicionális, múltba tekintő művészeti talajból nőtt-e ki a csoport filozófiája vagy a haladásba vetett hitből, nem számított. A tehetséges Macdonald nővérek, Frances és Margaret a másodhegedűs szerepét játszották a befolyásos Glasgow Art Nouveau iskolában, hiába hívták tréfásan a belső kört a „négy Mac”-nek. (Margaret Charles Rennie Mackintoshnak, Frances az iskola másik, kevésbé ismert építésének, Herbert McNairnek a felesége volt.) Paula Modersohn-Beckert férje, Otto Párizsból hívta vissza Észak-Németországba. Expresszionista festői karrierjét a Worpswede művészi munkaközösség bezártsága törte ketté. A William Morris-i eszméken és preraffaelita esztétikai ideálon szervezködő gödöllőiek közössége szintén magában foglalta a feleségeket és azok rokonait: Nagy Sándor könnyed ujjú, kifinomult ízléssel rajzoló festő felesége Kriesch Laura, Körösfői Kriesch Aladárnak, a csoport vezetőjének a húga. A szobrász Sidló Ferenc felesége a szintén festő Undi Carla, akinek testvére, a közösség női tagjai közül talán legtehetségesebb Undi Mariska mint a szövőműhely vezetője nyert elismerést, bár nagyobb faliképeket, kompozíciókat is készített. A nők fő szerepe az – önként vállalt? – odaadó szolgálat és a férfiak nagy ívű elképzeléseinek kivitelezése. A nők családtagok, a közösség tagjai, kiemelkedő, egyéni munkához alig jutnak. Kiállításokon nemigen szerepelnek, és a szövőműhely, amit a nők vezetnek, legtöbbször Körösfői Kriesch Aladár kissé bombasztikus koncepcióit jeleníti meg faliszőnyegeken.

A 2000 tavaszán Londonban megrendezett Bauhaus-Dessau kiállítás meghívóján egy jól ismert csoportkép látható, az iskola vezetőit ábrázolja 1926-ból. A fényképről tizenegy férfi és egy nő tekint ránk. (Különös módon a reprodukción lemaradt a jobb-szélen álló Oskar Schlemmer, vele együtt a férfiak száma tizenkettőre emelkedne.) A „token woman” Gunta Stözl, aki a dessau Bauhausban a textiltervező műhely vezető tanára volt. Nem egyedül, a szövőműhely vezetői között találjuk Helena Börnert, Lilly Reichet és Annie Alberst. Annie Albers Josef Albers, a műhely egyik irányadójának felesége. A másik két irányadó is férfi, Paul Klee és Oskar Schlemmer. Ha William Morris és követői a múltat, a középkori kézművesek szellemét akarták megidézni, addig a Bauhaus eltökélten a jövőbe tekintett: „*Mind együtt akarjuk, tervezzük, alkossuk meg tehát a jövő építményét, amely egyszerre építészet, szobrászat és festészet lesz, amely millió mesterember kezéből fog az ég felé emelkedni, mint az új, eljövendő hit kristálytisza eszménye*” – mondja ki Gropius 1919-es kiáltványában. A jövő szekuláris, ember- és társadalomközpontú katedrális, a modern technikával, modern kifejezőeszközökkel megépített hatalmas mű egyben a hagyományos szépművészetek egységének szimbóluma is. De kivitelezéséhez elengedhetetlen a jövő mestereinek és művészeinek oktatása, az alapstúdiók és a felkészítő műhelymunka: fémmegmunkálás, anyagformázás, asztalosmunka, üvegekészítés és textiltervezés. Szinte természetesnek tűnik, hogy a Bauhaus női tanárai és tanítványai ez utóbbi műhelyben tömörülnek, és munkájuknak az irányt az iskola férfi tagjai szabják meg. A felállás ugyanaz, mint Gödöllőn, bár művészi felfogásban, szervezésben és társadalmi irányultságban Gödöllő és a Bauhaus teljesen ellentétes póluson áll. A különbség csupán annyi, hogy a legtehetségesebb és legeltökéltebb nők munkájukban képesek áttörni a bauhausi szűk, kevés elemmel dolgozó, feketére és néhány puha tónusú színre redukált, merev, ismétlődő mértani formákat, és kísérleti szövésmintáiknak izgalmas textúrájában – mintha kezük tiltott területekre té-

vedt volna – vagy Gunta Stözl harsogó színekben burjánzó, hullámozó, az egész teret kitöltő, életörömöt sugárzó gobelinjeiben képesek önmagukat adni. Absztrakt nyelven ugyanazt, amit Lesznai és társai hímeztek stilizált virágcsokraikba.

Pénélopé kései unokája: Ferenczy Noémi

Nem lett volna meglepő, ha Ferenczy Noémit családi háttere – apja, Ferenczy Károly, a századforduló magyar festészetének vezéralakja, anyja, Fialka Olga és bátyja, Valér, festők, ikertestvére, Béni, szobrász – és az a pezsgő, a festészet megújítására elkötelezett nagybányai művészi közösség, mely gyermekkorát meghatározta, szintén a kiegészítő, támogató művészi szerep vállalására készítette volna. Pályaválasztásul felemlítődött a családban Noémi számára az iparművészet valamelyik ága, textil- vagy ruhatervezés, és a döntés is, hogy Párizsban a gobelinszövés mesterségét tanulja meg, abba az irányba mutatott, hogy majd a szövőnők alázatával varázsolja faliszőnyeggé a mások által megtervezett kompozíciókat. Hogy ez nem így történt, az Ferenczy Noémi makacs eltökéltségének, művészi adottságának és elhivatottságának köszönhető, valamint annak a kemény, kitartó munkabírásnak, amivel elképzeléseit megvalósította. Új utakat kereső, de nem a folytonos újítást zászlajára tűző művész, aki csak belső szavára hallgatva találta meg saját kifejezési formáját, és ehhez azután egy életen át ragaszkodott: „*Szodaszamba megy manapság fejlődésének egyenes vonalúsága, következetes előrehaladása az egyszer megkezdett úton. Kitartóan ismétli motívumait, színeit, kompozícióit. Nem keres minduntalan »új stílust« – mint a nyugati művészek –, hanem a számára jelen levő új valóság minél tökéletesebb, minél mélyebb művészi ekvivalensét*”⁶ – írja Tolnai Károly 1934-ben megjelent monográfiájában az akkor pályája delelőjén álló Ferenczy Noémiről. A következő huszonhárom év sem változtatott ezen a céltudatos, meg nem torpanó művészi magatartáson.

Ferenczy Noémi már párizsi tanulóéve alatt is maga készítette tervrajzait szötteseihez, és ezekben, mint ahogy a későbbiekben is, a legfőbb hangsúlyt a szövési technikában rejlő adottságok és korlátok figyelembevétele kapta. Először – és ez vonatkozik a már otthon a tízes években készített falikárpitokra is – a hagyományos gobelinszövés technikai bravúrját demonstrálja a francia és flamand virágszőnyegek modorában készített naturalisztikus bordűrjeiben vagy a buja ősvadon fának stilizált óriás leveleiben és a mögöttük rejtőzködő állatok alakjának, mozdulatainak természetűségében – azt a képességet, amivel a szövőmesterek kárpitjaikon a festmények zsúfolt kompozícióját és a részletek kidolgozásában az ecsetvonások szabadságát kívánták megőrizni, mintegy legyőzve egy más médium eleve más irányba megszabott lehetőségeit. A húszas évektől azonban mind előtanulmányjaiban – rajzokban, vázlatokban, kartonokban –, mind a falikárpitokon előtérbe nyomul a szövési technika követelményeinek elfogadása: az összetett kompozíció egyszerűsödik, minél kevesebb, gonddal kiválasztott alak, forma jelenik meg a legtöbbször egyszerű mezőben. Ezek szimbolikus ereje megnő, és bár a természetet és a természettel együtt élő és dolgozó embert jelenítik meg, elrendezésük mértani erővonalakat követ, és a tárgyak, jelzésértékű ágak, fatörzsek, bárányok, szerszámok mintegy a háttér jelentéshordozó ornamentikájává válnak. Alkotásai monumentális jelleget öltenek, középpontjuk a szinte giottói erővel megrajzolt ember és emberi tevékenység: pásztorok, szőlőt metszők, a favágó, a pék – mozdulatlan, erőteljes, heroikus hősök – a Tolnai által megfogalmazott „*etikai tántoríthatatlanság*” jelképei. A művészi tevékenységet is munkának ábrázolja: a szövőszék előtt háttal a nézőnek ülő fehér ruhás női alak Pénélopé is lehetne, a türelmes

munka és a rendíthetetlen hit és remény ősi jelképe, aki, mint az öt évvel később készült MÚZSA – a művész szavaival –, *„eszeileg is fontos, tiszta, egyértelmű, világos, derűs, bátor és szépségeszmény”* (LEVÉL TOLNAI KÁROLYHOZ, 1938).⁷ Ferenczy Noémi szociális érzékenysége, erkölcsi elkötelezettsége a munka és a munkás mellett és műveinek monumentális, emberközpontú szerkezete miatt művészetét az államhatalom megkísérelte kisajátítani 1945 után. Valóban, a munkát ünneplő felvonulókat természetesen választotta új kompozíciói tárgyául, és örömmel fordult az egyfajta, mondhatnánk úgy is, szocialista életkép ábrázolása felé. Azonban ezek az alkotásai sem értelmezhetők életműve egészében másképpen, mint a húszas évek óta alig változó műveinek koncepcióiban is, stílusban is természetes folytatásai. Kétségtelen, hogy Ferenczy Noémi kommunistaszimpatizáns volt, de művészetét soha nem rendelte alá a szocialista realizmus által előírt durva vulgarizálásnak. Művészete kisajátíthatatlan maradt.

Munkabírása legendás volt. Hajnaltól napnyugtáig ült szövőszéke előtt, életét maradéktalanul kitöltötte a munka. A művészet és a munka szétválaszthatatlanul fonódott össze Ferenczy Noémi életében és műveiben. Magános volt, és munkásságában is a maga útját járta. Talán ez a keménység, eltökéltség, szinte megszállottság kellett ahhoz, hogy a kárpítszövést a hagyományos művészeti ágazatokkal, a festészettel és a szobrászattal egyenértékű kifejezési formává emelje, a „nagy művészetek” rangjára, egyedül, nő létére. És iskolát teremtett. Mert nélküle, az ő példája és ösztönzése nélkül talán nem vagy késve bontakozott volna ki a XX. század második felében a magyar textilművészet nagyszerű merészsége és sokszínűsége. A szabad kísérletezés szellemében akkor, amikor a szabadság a művészetben sem volt kockázatmentes. Szokatlan anyagok, új technikák felé fordult a fiatal generáció, és a kárpitokból absztrakt formákkal játszó kompozíciók és háromdimenziós térszerkezetek is születtek a gondolat egyéni művészi kifejezése lehetőségének ígézetében. A textilművészek nagy többsége nő. 1968 óta biennálékon és nagyszabású tematikus kiállításokon mutatják be műveiket. Időnként egy-egy átfogó, általános kiállításon is természetesen foglalják el helyüket. A Nemzeti Galériának a millennium megünneplésére rendezett TÖRTÉNELEM – KÉP című kiállításának egyik utolsó darabja Péreli Zsuzsa AMNÉZIA című alkotása. XIX. század közepi fiatal párt ábrázoló kettős arckép: szöttes, bajuszos, Kossuthszakállas férfi és kontyos mátkája vagy párja, puffos ujjú ruhában. De míg egyikük arcvonásai a szöttes színén vehetők csak ki, a másikuké csak a hátulján. Az arcképek fonákját kikezdtte az idő, az emlékezés kifakulása: a pamutszálak felbomlottak, kusza szövevényük eltakarja a régen volt valóságot. Amit a feledés ellenére is lankadatlanul keresünk a még ránk maradt mementókban. Kifejezőbb, elgondolkodtatóbb művészi alkotással nem lehetett volna zárni egy történelmi és a történelemre emlékező kiállítást. Pénelopé késői unokái felnőttek, és általuk az „asszonyi birodalom” művészeite is bebocsátást nyert a művészetek szentélyébe.

Az amazonok színre lépnek

Vita Lesznai Annával

Fabri Anna a XIX. század magyar írónőinek megjelenését és sorsát taglaló műveben, – „A SZÉP, TILTOTT TÁJ FELÉ”. A MAGYAR ÍRÓNŐK TÖRTÉNETE KÉT SZÁZADFORDULÓ KÖZÖTT, 1795–1905 (1996) – kitér arra a nyílt vitára is, ami Lesznai Anna asszonyközpontú, érzelmi töltetű művésze és az elvonatkoztatott, általános princípiumokra épülő, tisz-

tán szellemi és éppen ezért minden nemi megkülönböztetést mellőző vagy legalább is mellőzendő művészi vagy tudományos tevékenység között kiobbant. A sors által sokak szerint elkényeztetett Lesznai Anna a tőle megszokott magabiztossággal nyilatkozott a nő lényegéből fakadó magatartás asszonyi jellegéről: „*Jól tudjuk mi, asszonyok, hogy lényünk titokzatos legmélyének mindegy, bárki legyen az, ki házunk felé jó. Mert mi magunk vagyunk csak a nélkülözhetetlenül fontosak – a papnők –, a szertartás végzői. A kedvesek elmúlnak, de megmaradunk mi – és a szerelem. A szerelem, ez az örök egy egyetlen, amit meglátunk adatott az, úgy lehet, százarcú létből. Ez az egy kapunk van, ezen járunk be az örökkévalóságba, ez az egy gyökerünk van, ez köt össze vérrel és erős szálakkal a mindenséggel. Minden más – félek, vagy talán remélem – idegen sallang csak rajtunk.*”⁸ Összecsend ez fogadtatásával. Férfi költőtársai az örök asszonyit ünnepelték verseiben. Ady, Lesznai Anna verseit üdvözölve, mint poéta nővérét említi: „*Asszony, bőbeszédű, gyöngéd, ölelgető (az ő szavainak, sorainak, rímeinek verekedés helyett is ölelniök muszáj) és – kevésről sokat daloló. De érezzük, hogy a többi is benne alszik már a lelkében, hit, kétség, valóság, a mieink az asszonyoldalon. Nővérünk ő – újra le kell írnom a nővér szót –, akinek több köze van a bölcsőhöz, a Jövendőhöz, mint nekünk, fivéreinek.*”⁹

Fülep Lajos is az „ősi asszonyiságot” véli felfedezni Lesznai költészetében. Vezér Erzsébet azonban Lesznai Anna költői világáról írt szép elemzésében megkísérli bizonyítani, hogy az első látásra tipikusan női képzeletvilága, a szeretet, az érzelmek megtartó erejébe vetett hite látszat csupán, mert szerelemfilozófiája, a mindenséget mozgató erő cseppet sem nőies, hanem két egyenlő fél örök vágyának pillanatnyi kielégítése, a „*kettős magvú boldog gyümölcs*” létrehozásának mámorja. Akár a verseiben, meséiben megjelenő női világ – amit, mint „másságot” könnyű volt a férfiaknak elfogadni –, akár a nemek kapcsolatában a természetes egyenlőség kinyilatkoztatása mégis behatároló volt, nem terjedt ki a szellemi tevékenység szélesebb területére. A matematikus, filozófus Dienes Valéria nyílt levélben fejtette ki Lesznai Annának a csupán asszonyi mi volt korlátokat emelő jellegét: „*Sápadt tenéked az én világom, Lesznai Anna. Más-másra ömlik lelkünk forrósága, de ne mondd te, hogy csak a tiéd az igaz... Az én kapum a másnak színtelen, nekem káprázató, másnak rideg, nekem melegsugarú. Az én kapum a gondolkodás – és ezen járok át az örökkévalóságba.*”¹⁰

Lesznai Anna művészete megmaradt az asszonyi keretek között, mint ahogy a gödöllői vagy bauhausi szövéasszonyok, sőt az úttörő és elismerést kivívó Ferenczy Noémi is Pénélope késői unokáinak számítanak, számítottak. Azokat a festőnőket, akik férfi társaikkal a művészet új útjait, a megújulás lehetőségeit keresték, nem elégítette ki ez a bezárt világ. Az első és egyedüli magyar kubista festőnőt, Dénes Valériát idézve Dénes Zsófia így ír: „*Festő, festő. Azzá lenni mindenáron. Nem »stickerájl« csinálni a képen: műhímnést, kézimunkát, mint annyi nő... hanem tudomásul venni a beköszöntött huszadik századot.*”¹¹ Nagybányán indult, Párizsban Matisse-tól tanult, és a formabontók első, elkötelezett csoportjába tartozott. Férjével, Galimberti Sándorral együtt 1914-ben gyűjteményes kiállításon mutatkozott be Budapesten. Egy év múlva, harmincyolc éves korában már halott. Mozgalmas, a kubizmus prizmáján megtört, tengelye körül megperdült, visszafogott szenvedéllyel ábrázolt világa: házak, utcák, a természet, eltűnt. Bár a MA köre 1918-ban emlékkiállításon adózott művészetének, hatása kortársaira alig volt. Még keletebbre kell mennünk, a forradalom előtti Oroszországba, ha nő festőknél ugyanazt az új látásmód iránti elkötelezettséget és filozófiájuk, munkájuk teljes egyenértékűségébe vetett hitet és annak elismerését keressük, mint amire Dénes Valéria nyújtott példát, az orosz „amazonok”-hoz.

Az orosz „amazonok”

Magukról soha nem állították, hogy amazonok. Egy 1910 körül írt kritikában ragasztották rájuk e dehonesztálónak szánt címkét. Az 1999-ben rendezett, munkásságuknak szentelt világ körüli vándorkiállítás, az *AMAZONS OF THE AVANTGARDE* címében már a szó férfias erősségük, következetességük, a nagy orosz avantgárdban betöltött fontos szerepük felismerését jelzi. A kiállítás hat festőnőt mutatott be. Egy kivételével ugyanahhoz a nemzedékhez tartoztak, a XIX. század nyolcvanas éveiben születtek, és működésük legjelentősebb korszaka 1910 és 1925 közé esett. Lelkesen fogadták a kubizmus formabontását, minden újra kíváncsiak voltak, utaztak, tanultak, és azonnal alkalmazták is a tanultakat. Már a háború kitörése előtti években is ugyanazok a mértani formákban megjelenített emberi alakok, tárgyak tűntek fel vásznaikon, mint művésztársaikén Párizsban. Az ugrás innen az absztrakt művészet irányába gyors és határozott volt. Ljubov Popova például 1915-ben még fekete-fehér ülő figurát fest, a síkokra szabdalt merev törzsből szinte természetellenesen merednek ki a meglepően élethűnek megrajzolt lábak és kezek – a figurális ábrázolás utolsó maradványai. 1917-ben vásznait már élénk színű háromszögek, szabálytalan, egyenes vonalú vagy finoman hajlított síkidomok töltik ki, egymást átfedve, áthatva, a szigorú formákhoz kevésbé illő lázas lelkesedéssel. A kép tárgyát jelző címek eltűnnek, helyettük semleges, a technikai megoldásokat megjelölő címek jelennek meg, mint kompozíció vagy térarchitektúra. Pedig ezek a sokszor kevés elemből felépített szerkezetek nagyon is kifejezők, még a legszigorúbb elrendezésüket is áthatja a dinamizmus, a feltartóztatlan lendület, győzelmes előretörés: a forradalom társadalom- és művészetátalakító szándékába és erejébe vetett hit képi kifejezése.

Az amazonok nem légüres térben alkottak. Goncsarova, Exter, Popova, Rozanova, Sztjepanova és Uldatszova az orosz avantgárd különböző csoportjaihoz tartoztak, olyan művészekkel együtt, akiket ma az absztrakt művészet alapítói között jegyez a művészettörténet: Malevics, Kandinszkij, Larionov, El Lisszickij, Rodcsenko. A nők megjelenését körükben természetesnek vélték, egyenrangú harcostársaknak tekintették őket. És műveik, nyilatkozataik alapján ítélve valóban azok is voltak. Éppen ezért érdekes, bár igazában nem meglepő, hogy munkásságuk feltárása és megismertetése több mint fél évszázadot váratott magára. Mert 1925 után eltűntek a süllyesztőben, amikor a forradalom felfalta az eszméinek elkötelezett művészeit is. Amikor először fordultak az iparművészethez, a lépés teljesen érthetőnek tűnt: transzparenszeket terveztek felvonulásokhoz, a forradalmi színpad kosztümjeit és kellékeit, könyvborítókat, újfajta tipográfiát a pamfletekben közzétett felhívások minél hatékonyabb tolmácsolására. Pár év után azonban nem volt már más járható út. Az új művészet megbukott, a diktatúrának nem volt szüksége rá, sőt a kifejezés szabadsága, még a vásznon is, egyenesen veszélyesnek számított. Az amazonok textiltervezéssel keresték kenyerüket, ahol a repetitív absztrakt minták nem számítottak államellenes tevékenységnek. A különös azonban az, hogy a Nyugatra került, Nyugaton működő orosz festőnők is elfordultak a „nagy” művészetektől, és színházi vagy divattervezéssel foglalkoztak, mint például Goncsarova Gyagilev balett-társaságának vonzaskörében, Franciaországban. Önmaguk megtagadása volt ez, meghasonlottság? Vagy csupán túlélési és megélhetési taktika, a biztonságba menekülés? Csatlakozás egy roppant izgalmas kitérő után Pénélope unokáihoz? Az ok és okozat bizonyára összetett. Az utolsó évek, évtizedek azonban nem fedhetik el, nem feledtethetik a nagy kalandot, amikor ők is részt vettek és részt kértek a modern művészet megteremtésében. Amikor valóban amazonok voltak.

Magányos óriások: Barbara Hepworth, Bridget Riley, Keserü Ilona

A XX. század szinte minden országban, a művészet minden területén felmutatta amazonjait. Nem szükségszerűen művészi közösségekben, melyek segítséget nyújtottak kibontakozásukhoz, hanem sokszor környezetük ellenére, egyedül, csak a maguk erejében bízva, nehéz, keserves küzdelmekben találták meg saját hangjukat, egyéni kifejezési formájukat, különösen akkor, ha egyben a hagyományossal szemben az új művészet elkötelezettjei voltak. Barbara Hepworthöt például Henry Moore mellett mint a század angol szobrászatának legnagyobb egyéniségét tartják számon. A strukturalisták kis csoportjával indult, Moore-ral és Ben Nicholsonnal. A közösség védőfalat vont köréjük, enyhítette a munkásságuk iránti kezdeti közönyt, és kivédte az ellenséges támadásokat. Hepworth a harmincas évek elejére alakította ki saját stílusát. A tér és a forma ekvilibrriumát kereste, az űr és a benne lévő tárgyak kapcsolatát. Ezért egyre jobban leegyszerűsített, lesimított absztrakt formákkal dolgozott, hogy az átlukasztott kötömbökben érzékeltesse a formák általa megteremtett egyensúlyát, egyfajta ősnyugalmat és harmóniát. 1932-ben meglátogatta Brancusit párizsi stúdiójában. Bemutatta neki két legújabb szobrát, Az ÁTLYUKASZTOTT FORMÁ-t és a PROFIL-t. Erre a vizitre visszatelemlékezve írta húsz év múlva: „*Mindkét faragásban bizonyos formális elemek szabad összetársítását kerestem, beleértve a teret, kalligráfiát, valamint a súlyt és az anyagszerűséget is. Az ÁTLYUKASZTOTT FORMA faragása közben a kő átfúrása, hogy ezzel egy absztrakt formát és teret hozzak létre, a legnagyobb intenzitással érzett örömmel töltött el, teljesen mással, mint amit egy realista alkotás létrehozásakor éreztem volna. A már két éve bennem élő elképzelés megerősítését kerestem. Ez az elképzelés vagy eszme azóta is minden munkám alapja.*”¹² Henry Moore művészetének középpontjában az ember áll, megjelenítésében a természettel vállal közösséget, a megmunkált kötömbökben az emberi lét örökkévalóságát hirdeti. Barbara Hepworth művészete nem a meglévő formák visszaadása, hanem új formák teremtése, annak ellenére, hogy alkotásainak kiindulópontja sokszor a természet maga: kagylók, tenger sikálta kavicsok, szél csiszolta sziklák. Sokszor úgy tűnik, hogy mindig csak önmagát ismétli, de ez csupán látszat, mert az ismétlés nem más, mint önmagának, művészetének folytonos megújítása.

Bridget Riley művészete sem változott sokat a hatvanas évek óta, amikor az elsőrő erejű *op-art*-divattal neve ismertté lett. Szemet kápráztató vásznainak alapelemei az ismétlődő, de mégsem egyforma vonalak – hullámok, csíkok, színes vagy fekete-fehér sávok –, ellentétes erők egymásnak feszülése az egyre jobban felgyorsuló tempóban, hogy a szinte észrevehetetlen változás hirtelen, robbanásszerű energiakisülése a nézőre az optikai sokk erejével hasson. Ez a vizuális élmény, illuzórikus mozgás, a képfel-szín látszólagos hullámozása, a színek vibrálása, formák átalakulása nemcsak az érzékelés új dimenziói előtt nyitja fel szemünket, hanem a mozdulatlanok tudott valóság bizonyosságát vonja kétségbe. Riley több nekiindulás és megtorpanás után, már harmincas évei közepén találta meg ezt a sajátos kifejezési formát. Rajztanári működése alatt kezdett el érdeklődni az ismétlődő ritmusok kínálta innovációs lehetőségek iránt, és egy olaszországi tartózkodás során fedezte fel a toscanai városok esőáztatta főtérének kövezetén, a kőkockák szabályos négyzetei és a rájuk hulló esőcseppek köreinek játékában a rejtőzködő mértani formák egymásra hatásának esztétikai élményét. Az *op-art* irányzat valójában csak keretet adott kísérleteinek, lehetővé tette, hogy az érdeklődés középpontjába került csoport tevékenységének keretein belül művészete különösebb magyarázkodás, értelmezési zavar nélkül megérthető és elfogadható legyen a közönség számára is. Az *op-art*ot ma már mint a múlt század közepének egyik művészeti

irányzatát tartják csupán számon, de a Bridget Riley vásznainak otthont nyújtó Tate Modern Múzeum különtermében a művész mint az angol festészet *grande dame*-ja, maga fogadta a vendégeket az ünnepélyes megnyitó napján. Műveiben azóta is a változás, a mozgás elvont ábrázolásának lehetőségeit elemzi. Újra és újra visszatér alapproblémájához más és más megközelítésben. Mondhatnánk úgy is, hogy a folytonos változásban Bridget Riley művészete változatlan.

Riley műveit egyik kritikusa, Bryan Robertson találóan olyan tájképeknek nevezte, melyek figurája maga a néző. Tandori Dezső szerint Keserü Ilona is tájképeket fest, különösen a balatonudvardi temető sírköveinek evokatív múltidézésével: „*A sírkövek, vibráló erőtér utalásaikkal szinte tájképekké válnak. Az egymásba épp ellentéteikkel átjátszó színek virtuális teret képeznek, e sajátos festőiség fizikai árnyalatait akár úgy is érzékelhetjük tehát, mint a távlatos megjelenítés természetes elemeit. Holott Keserü jelszerű sírkövei várhatóan síkban maradnának, mégsem ez történik. Mint amikor a háttér kezd vibrálni, képekkel és képzetekkel, így lépünk egyre távolabb, ha akarjuk, a múltba, e formák láttán.*”¹³ A hullámos fejű sírkövek Keserü művészetének egyik alapformája. Először a hatvanas évek második felében tűnnek fel, mintegy jelezve, hogy bár a festőnő a kassági avantgárd képarchitektúráinak újraértelmezését zászlójukra tűző fiatal festők csoportjával együtt vált ismertté – Bak Imre, Fajó János, Hencze Tamás társaságában állított ki, és még ma is időnként a retrospektív kiállítások oda sorolják –, művészi megközelítésében, mondanójában merőben más utakon járt. A geometrikus absztrakt művészet síkokra és azok egymás közti viszonyára koncentráló igyekezete helyett a valóság legmaradandóbb anyagához fordult, először kavicsokhoz, majd régi sírkövekhez és bennük a keménységhez, a szilárdsághoz, a súlyos véglegességhez. Az örökkévalósághoz és egyben az elmúláshoz is, amit a sírkövek felidéznek. De a kőlapok teteje szív alakú, finom hullámvonal, lekerekítettség, védő körbezárás, gyengédség. Keserü vásznain a spektrum derűsen ragyogó színeiben jelennek meg: égővörösek, rózsaszínek, élénksárgák, halványlilák. Definíálják, ismétlik, tükörképben felerősítik a forma leglényegesebb elemét, a közepén felcsípett, két végén bezáródó hullámvonalat. Ez a forma festészetében azóta is folyamatosan felbukkan, hol szinte egy az egyben, mintegy idézetként – bár a dom-borművé alakított vászon felületén több súllyal és erővel –, hol vizuális visszhangként, amint a színek áramlásának irányt szab, vagy finom ívű bordákként struktúrát teremt a mögöttük, körülöttük kavargó szivárványos kozmosz látomásának. Ugyanúgy, mint formakészletének más elemei, a szalagok – csomózva, tekeregve, hurkot vetve, időnként montírozott, sokszínű vászoncsíkokban a térbe kilépve. És nem utolsósorban színei, melyek bár a spektrum elemzésének igényével készülnek, a kezdettől fogva és mind erősebben egy csodálatos, feltárló vízió lenyűgöző erejével hatnak.

Az 1989-es kiállításához készített katalógusban Keserü Ilona közzéteszi Weöres Sándor 1946-ban írt levelét Hamvas Bélához. A levél egy álmot ír le, az elsüllyedt ősföld-rész, Gondvána táját és épületeit. Mindenütt hullámvonal, kanyargás, mozgalmasság, színhálók szövevénye: „*Ezt az egész művészetet úgy lehetne jellemezni: spirituális rokokó. Boucher, Fragonard képein tombol ekkora vidámság, csakhogy felszínesen, ál módon, itt pedig mélyről fakadóan és féktelenül. – A feminin művészet volt ez! egy matriarchális világ művésze-te. Csak nők alkothattak ennyire anti-sztatikusan. A férfivilágban az explózió mindig a kifejlet, itt pedig az explóziósor maga a folyamat. Az érzelmek boldog viharzása volt végeszakadatlannul. Ilyen vidám, libegő, problémátlan, színekké-hullámokká foszló világ volt az a világ, melyben nem a férfielv, hanem a nőidea, a család dominált.*”¹⁴ Tíz évvel később a Szinyei Szalonban rendezett kiállításához Mezei Árpád kritikus, műtörténész és pszichológus írt előszót. Ő is

idézi a Weöres-levelt, de nem a hullámok és színek tobzódásának látomását emeli ki, hanem a kövek, kavicsok szerepét a formák kialakításában. Weöres a világ korszakait sorolja fel, amelyek közül az első, az aranykor statikus derűjének jelképe a kő: „Létezem”. Mezei szerint „...a kövek, az anyag az ember számára a nő, az anya ideáljával azonosak. Az őseMBER a férfit nyíllal a kezében, nyílveSSZŐRE emlékeztető tört vonallal ábrázolja, a nőt kőből, zárt tömbként faragja ki. A willendorfi Vénusz a nő mivolta, a megmaradás”.¹⁵ Keserü is a pályakezdet bizonytalanságában a kavicsokhoz, a megformált kövekhez fordult. Mindkét utalás, mindkét meglátás érvényesnek tűnik és alkalmazható Keserü művészi fejlődésének különböző korszakaira. De mégsem ad kapaszkodót, útmutatást egész művészi szemlélete és tevékenysége mozgatórugójának megértéséhez.

Mikor Keserü Ilonát faggattam, hogy miben tudná megjelölni a női festők alkotó módjának, alkotásainak női jellemvonásait, ha egyáltalán lehetséges ezeket megfogalmazni, rövid gondolkodás után egy alapeszme, egy alapvető probléma meglétének folytonosságában látta, amihez a művész konokul visszatér. Mert ösztönösen úgy érzi, hogy nemcsak egy megoldás lehetséges, hanem számtalan, és így az először elért eredményeket nem tekinti véglegesnek. A problémákat, a feladatokat félre kell tenni, hogy évek múltán, szélesebb tapasztalattal, új rálátással meg tudja vizsgálni, van-e más felelet is a felvetett kérdésre. Ebben a tekintetben Keserü Ilona művészete rokon Barbara Hepworth és Bridget Riley művészetfelfogásával. Igaz, hogy rokon a kavicsok, kövek inspirálóerejének felismerésében is és bennük a természet marokba szorítható örök valóságában vagy a színek látásának és láttatásának izzó hevületében és intenzitálásában. De rokonok ők abban is, ahogy a természet belső törvényeit fáradhatatlan, következetes, mindig vissza-visszatérő kíváncsisággal keresik, és a megtalált válaszokat mint variációkat sajátos, egyedülálló művészetükben újra és újra felmutatják. És ha ez a sajátosság a lesimitott, súlyos formák és az őket körülvevő tér egyensúlya Hepworthnél, a vonalak, színek egymáshoz való viszonyának lassú változásában rejlő ellentétek kirobbanása Rileynél, úgy a hullámvonalakban áramló energia és a fénytörés színeinek káprázata Keserűnél. Más-más megjelenítési forma, de egy közös művészi hitvallás, melynek alapja a következetesség, az elkötelezettség és a makacs kitartás.

A három női művész kiválasztása nem véletlenszerű, bár hozzájuk lehetne sorolni – csak magyar művészeket véve figyelembe – például Ország Lilit, Pán Mártát vagy Maurer Dórát is. Mind a hagyományosan női művészetnek tartott iparművészet, mind a hagyományos, figurális művészet mankóit elvetve, ezek a festők, szobrászok, férfi kollégáikhoz hasonlóan, újszerűen látták a világot, és újszerűen, új módszerekkel akarták ábrázolni. Bátran vállalva ezzel a kísérletezés magányosságát is. Ugyanakkor, a XX. században a hagyományos művészet is beengedte berkeibe a női festőket és szobrászokat. A kérdés az, női mivoltuk teremtett-e újat, mondott-e valami mást, előtérbe állított-e eddig nem létező vagy mellőzött témákat, és más vonásokkal jelenítette-e meg őket.

A hagyományos keretből kinőve

A nő és arcmása

A portréfestészetben kivételesen a nők is ismert elődökre nézhettek fel, elegendő említeni Angelika Kauffmant vagy Louise Élisabeth Vigée Lebrunt. Mindketten a XVIII. század második felében és a XIX. század elején működtek, és mindketten portréfestő apák leányai voltak, tőlük lesték el a mesterséget, és családi háttérük befolyásolta

pályaválasztásukat. Majdnem kizárólagosan nők és gyermekek arcképeit festették, és sikerüket, közkedveltségüket és így professzionális és társadalmi rangjukat a ma már kissé érzégszónak, színpadiasnak, a korabeli divat szellemét tükröző hízelgő beállítássaiknak köszönheték, amit RÉVAI NAGYLEXIKON-a találóan összegez Vigée Lebrunról írt cikkében: „...*fölötte vonzó képeim női ízlés és báj szerencsésen egyesül a klasszicizmus formadásával*”. Önarcképeik sem az önleplezés igényével készültek – majdnem egy évszázadot kellett várni Modersohn-Becker kegyetlen önvizsgálatára. Sokkoló, megdöbbenő is volt ez az őszinteség a szecesszió angyalarcú vagy kihívó szépségű nőábrázolásának idején!

Az arcképfestés nemcsak a megismerés folyamata, hanem az ítéletformálásé is. Kemény szembenézés a valósággal még akkor is, ha a festő egy képzeletbeli alakban saját maga eszményét akarja felmutatni. Abban is ő tárulkozik fel a világ előtt. A nők által festett nőalakokban a nők magukról alkotott képe jelenik meg. A mostanában újra felfedezett Tamara de Lempicka képei is arra a kérdésre adják meg az egyik lehetséges választ, hogy hogyan látják a nők önmagukat. A századforduló körül, pontosan ma sem tudni, lengyelnek vagy orosznak született, kalandos életű festőnő nyolcvan körül lehetett, amikor meghalt Amerikában. A dzsessz évtizede, a húszas évek festője volt, autodidakta, aki a Louvre-ban őrzött holland mesterek képeiről leste el a technikát, a telt formákban az érzéki ábrázolást, míg a modernektől a formák elemzését tanulta meg, a szokatlan térszerkesztést és a merész kompozíciós megoldást, és leöntötte mindezt a kor divatos *art deco* stílusának felszínes díszítőelemeivel. Nőket ábrázoló festményei akár kommerciális plakátok is lehetek volna, vagy divatlapoknak szánt illusztrációk, ha nem hatná át őket az alig leplezett erotika. A tapadó selymek nem eltakarják, hanem kiemelik az alattuk feszülő idomokat, a félig lehunytt szempillák mögött a tekintet sokat sejtető. A pózok a szigorú szerkezetek ellenére is kihívóak, az elernyedtt aktokban a kéj emléke bujkál. Sokan „puha pornónak” tartják Lempicka képeit, és nem is jogtalanul. Mert nemcsak megfestette, hanem meg is élte a drogok és orgiák Párizsát, korlátot nem ismerve, a szabadjára engedett szexuális kísérletezés minden formájában. Modelljei – férfiak és nők egyaránt – szeretői voltak, bennük mutatta meg az eddig elrejtett asszonyi vágyat, kendőzetlenül, szemérmetlenül. Ahogy csak asszony tudja. Nem is meglepő tehát, hogy képeinek lelkes gyűjtői között találjuk ma Barbra Streisandot és Madonnát. De Lempicka őszinte volt, és őszintén festett. Lealázóbb szerepet vállalt az a nő, aki ugyanezt az eladhatóság érdekében, anyagi haszonért kínálta férfi vevőinek. A londoni Christie's-féle árverési ház árverésein gyakorta szerepelnek Szánthó Mária festményei. Mind aktképek, és egy bizonyos vevőkörben biztos sikerre számíthatnak. Technikailag tökéletesek, a vékony festékrétegekből felépített bőr tündöklően sima, áttetsző, mint a porcelán. Az ülésre, ágyra dobott anyagok ráncain, redőin megtörrik a fény, visszaadva a selyem ragyogását vagy a bársony puha, gazdag felületét. Mégis, az aktok póza, az arcvonások, a kitarulkozás vulgárisak, a kacér hölgyek mint megannyi *pin-up* kelletik magukat. „Kerítő” festészet ez, egy bordélyház madame-jának fényképalbuma, amit csak a „tűrelmi zónában” volna szabad a vásárlók elé tálalni.

A magyar hagyományos figurális festészet XX. századi fővonalába sok nő tartozott, és köztük számosan mind az ábrázolásba, mind a technikába jelentős újítást, egyéni szemléletet hoztak. Említhetnénk például Anna Margitot, akinek képein a naiv, meszeszerű megjelenítés él tovább, vagy Kalmár Elzát, akinek táncosnőszobraiban, a kő-

be zárt mozdulatban, még a ruhák redőiben is a táncművészet lelke kel életre. Mattioni Eszter portréi ugyanakkor szinte ikonszerűek, a beállítás formális, merev, mozdulatlan. Az arcok farkasszemet néznek velünk, mint a mereven beállított régi családi fényképeken. Mattioni fejlesztette ki a „hímes kő” technikát, lényege a mozaikszerű, mégis formálható és csiszolható anyag. Talán ez határozta meg szobrai, reliefjei alakjainak mozdulatlan magányát, ami azonban olaj- vagy temperafestményeinek szerkezetét és felépítését is sokszor befolyásolta. A két világháború között a női festők és szobrászok érdekvédelmi csoportokba is szerveződtek – Gálig Zoltán szentelt több tanulmányt a Magyar Képzőművésznők Országos Egyesületének és tagjaik, Kiss Vilma, Járitz Józsa, Lóránt Erzsébet és a többiek mára már szinte teljesen feledésbe merült festészetének. Izgalmas, érdekes portrékat festettek egymásról és önmagukról a kor felfogásában és szellemében. Bár Gálig hangsúlyozza, hogy festészetük nem nőies kacérkodás a művészettel, néha mégis úgy tűnik, hogy az őszinte szándék a lényeg megragadására és tolmácsolására összefonódik náluk a modern festészeti irányzatok kipróbálásának játékával, és így a művek kevesebbet árulnak el a nőről mint művészeiről, mint nőről, mint ezt elvárhatnánk.

A nők képe a férfiakról

WOMEN'S IMAGES OF MEN címen szervezett kiállítást a londoni Kortárs Művészetek Intézete 1980-ban. A kiállítás és a hozzá tartozó rendezvények sora volt hivatva feltérképezni, hogy miként látja a nő a férfit és jeleníti meg művészetében. Az egyik legmeghökkentőbb festménynek Elena Sampieri olasz autodidakta festőnő MADONNÁ-ját tartották. Mert ez a festmény tiltakozott talán a legvehemensebben a nőre erőltetett szerep ellen. A fájdalomtól eltorzult arcú, rémült szemű, száját sikolyra tátó fiatal nő mintás vörös brokátkárpit előtt ül a reneszánsz madonnák pózában. Ölében csecsemője, egy groteszk, miniatűr, övön alul meztelen felnőtt férfi fekete kalapban és zakóban, szemüvegesen. A neki nyújtott mellbe éles fogakkal harap bele. Mert így is látják a férfit a nők, örök gyermeküknek, akit fájdalom árán is ápolnak és táplálnak. Örök egymásrautaltságban, szétszakíthatatlan kapcsolatban. Az összes kiállított műnek legalább egyharmada ezt a kapcsolatot elemezve a nő lényegét a bensőségességre törekvésben, érzelmi gazdagságban fogalmazta meg, amely a hagyományos női szerepkör szerint az oltalmazó, megtartó erő. A férfi ábrázolása a nők festményein lehet erotikus, a férfi úgy jelenik meg, mint szexuális vágyuk tárgya, azonban a megközelítésmód inkább természetes és magától értetődő, semmint merészen kihívó. Lehet gonoszkodó vagy humoros, de inkább elnéző megértéssel, mint álcázott kérdőfessel. Mert a kapcsolat maga, a fennálló viszony férfi és nő között mindennél fontosabb. Egy amerikai irodalomkritikus, Ellen Moers már a hetvenes években megállapította, hogy a költőnők az „én-ő” kapcsolat helyett majdnem mindig az „én-te” viszonyt alkalmazzák verseikben, nem a szerelmesükről szólnak, feltehetően a nagyvilágnak, hanem a szerelmesüket szólítják meg, és ez csak kettejükre tartozik.¹⁶ Erre a mindenekelőtt személyes és közvetlen női magatartásra utal az angol festőnő, Dora Carrington naplóbejegyzése is, melyet Lytton Strachey portréjának festése közben írt: „...Az szeretném, ha folyton, ha minden héten csak téged festhetnék. Céltalan ténfegésekre fecseelném 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 szemérmertelenséget gyűlölöm. Azt, hogy meg kell mutatnom nekik, amit festettem.”¹⁷ A viszony kettejük között platonikus volt, Strachey homoszexualitása miatt más nem is lehetett. Mégis, a portré és a vallomás is

a primitív varázslatokat idézi fel, amikor a nő a kifaragott bábut csak a magáénak akarja tudni, szeretné elrejtteni és soha senkivel sem megosztani.

A művészetben évszázadokon át a nő ábrázolása – anya, kedves, csábító, fúria – általában a férfihoz fűződő kapcsolatában van jelen, a nemek közti viszonyt fejezi ki, természetesen a férfi szemszögéből. A férfiak önmaguk megjelenítésére más kategóriákat alkalmaztak. A férfiak az atléta fizikai szépségén túl absztrakt jelentést is hordoz: harmónia, erő, bátorság, hatalom, lázadás, küzdelem, győzelem, csatavesztés, halál, sőt a feltámadás és az öröklét is. A férfi önnön képében egyetemes eszmét és rajtuk keresztül az egész emberiséget fejezi ki. Kenneth Clark klasszikus könyvében, *Az ART-ban* például a nő mint kétféle Venus jelenik meg, az égi és a földi, míg a többi fejezetben – energia, pátosz, ekstázis – majdnem kizárólag férfiakot illusztrálnak a kifejtett téziseket. A fent említett kiállítás volt talán az első kísérlet arra, hogy a specifikusan női látásmód és képzőművészeti megjelenítés elemzésével kimutassa, létezik-e absztrakt eszmei, nemek feletti, az általános érvényű kifejezésére irányuló törekvés korunk női művészetében, ha annak tárgya a férfi. Vagy fordított világ alakult-e ki, tükröképe a férfiak világgképének, amelyben a nők csak saját arcmásukban képesek megfogalmazni filozófiájukat? A kiállításon erre a kérdésre Elizabeth Frink monumentális szoborcsoportja, a *NÉGY FEJ* adott kategorikusan nemleges választ. A mű az emberi méltóság hagyományos eszközökkel kifejezett tolmácsolása, Frink saját jellemzésével „*tiszteletadás az emberi jogoknak és mindazoknak, akiket ma üldöznek, bármi legyen is meggyőződésük*”. Majd így folytatja: „*Az emberi fej számomra az eszmék és érzelmek végtelen forrása. A férfifejre összpontosítottam figyelmemet, mert számomra a férfi a szenzibilitás és erő érzékeny társítása a sebezhetőséggel. Változatlanul érvényes ez aktjaimra is.*”¹⁸ A kiállításon szerepelt a szobrokhoz készített két előtanulmány is. Egy kidolgozatlan, éppen csak jelzett tájban, kertszerű, körülhatárolt térségben lépdél egy meztelen férfi. Vékony, inas figura; áttetsző bőre, pontosan megrajzolt csontozata, koponyája régi anatómiai könyvek metszeteire emlékeztet, a mozgásban lévő test illusztrációja. Mégis több: a kertben haladó férfi védtelen, kiszolgáltatott. De anélkül, hogy szájalomra tartana igényt. A női szemlélőben Frink alkotása ugyanazt az óvó, védő ösztönt ébreszti fel, mint amit a férfi és nő viszonyát elemző festmények fejeznek ki, bár itt nem a „gyengébb nem” iránt, hanem az emberre bízott értékek megőrzésének mindenkire érvényes feladatára vonatkozik. Frink szándéka és műveinek fogadtatása arra enged következtetni, hogy egyetemes mondanivalója férfi nézőinek és kritikusainak körében is ugyanilyen megértésre talál.

Ember falak között: Schaár Erzsébet

A hatvanas évek elején Elizabeth Frink a késői Giacometti-bronzokhoz hasonlítható szobrokat készített, érdes felületű, mozgalmás, fenyegető madárra emlékeztető alakokat. Ugyanerre az időre esik az akkor már életének delelőjén túljutott Schaár Erzsébet szintén Giacometti hatását tükröző korszaka. Mindkét szobrásznál azonban ez a stílusirány csupán kitérőt jelentett, felszínes hasonlóságot, ami mögött a kísérletező szellem már más utakon járt. Frink madarai teljes súllyal gyökereznek a földben, a későbbi szobrok monumentalitását sejtetve meg előre. Schaár Erzsébet figurái is sokban különböznek Giacometti szobraiktól: „*Giacometti figurái szervesen nőnek ki a talajból, mint a növények, modellálásuk nyomán a felületet mintha sav marta volna föl, törzsük és végtagjaik néha annyira elvékonyulnak, hogy a térplasztika vonallá zsugorodik. Schaár figurái viszont állnak a talapzatukon; felületük ugyan néha tépelt, de mindig érzeti a mintázó kéz közreműkö-*

dését; emberi karakterüket megőrzik akkor is, ha kétdimenzióssá redukálódnak”¹⁹ – írja Beke László Schaár Erzsébet-könyvének előszavában. A szobrok emberi mivoltának legjellemzőbb vonása a magány, még akkor is, sőt különösen akkor, ha egy-egy kompozíció több alakból áll, mert sem környezetükhöz – falakhoz, háttérhez, tárgyakhoz –, sem egymáshoz nem viszonyulnak. Tekintetük a végtelenbe mered, kifejezéstelen szenvedésük megközelíthetetlen. Az évtized végére mindkét művész elérkezett a munkásságukat végleg meghatározó szakaszhoz, mindketten monumentális alkotásokat hoztak létre, melyek középpontjában az ember áll. De míg Frink alakjai közvetlenül szólítják meg a nézőt, még akkor is, amikor az ősnnyugalom von köréjük láthatatlan kört, addig Schaár figurái némán túrik bezártságukat, amelyből, úgy tűnik, nincs menekvés.

A „bezártság” talán nem is a legmegfelelőbb szó Schaár Erzsébet tereinek jellemzésére, mert a falak, kitérő ajtók, ablakok, időnként egybenylva, összefüggő terek rendszerét teremtik meg, amelyben ha megjelenik az ember, legtöbbször egy női alak, egy fal előtt vagy mögött, ablakban, ajtónyílásban elhelyezkedve, jelenlétével még hangsúlyosabbá teszi a távlatokat, az őt körülvevő űrt. A látszólag nyitott tér valóban bezárja, keretei közé szorítja a figurát, mozdulatlanságra kényszeríti, testét merev kőlappá vagy kőtömbbé préseli, amelyből a szorongatottság érzetét még fokozva nyúl ki a tökéletesen, teljes realizmussal megformált kéz és fej. A kórhaj szinte vár a fésűre, az arcvonások minden apró részlete élethű. Mégis élettelenek, az érzelem, a kifejezés rég eltűnt a szemükből, a szájuk zárva, mintha már semmit sem akarnának mondani. Halotti maszkok, de nem az elmúlás békéjét, hanem annak magányát, a totális és örök egyedüllétet sugározza. Pierre Emmanuel találóan befalazott asszonyoknak, sírkölnyeknek, sírkőasszonyoknak nevezte őket, akiken keresztül Schaár Erzsébet művészete „fáradhatatlanul tudósít egy olyan történetről, mely sokkal egyetemesebb annál, hogysen a művész maga élhette volna végig. A kietlen világnak, a közölhetetlennek állandóan kísértő érzés közli. A végzet könyörtelenségét fordítja le a modern tudat nyelvére, s mintha épp a mozdulatlanságával tanítana arra, hogy a végzet ridegsége ellen mi az orvosság”.²⁰ Mondhatnánk úgy is, hogy egy kegyetlen korszak üzenetét közvetítik, néma könyörgést a falak mögött, a bezártságból, az élve eltemetéséből. Kovács Péter Schaár Erzsébetéről írt könyvében joggal jelenthette ki a FAL ELŐTT ÉS FAL MÖGÖTT című, 1968-ban készült szoborkompozícióról, hogy „*ha van főműve a hatvanas évek magyar szobrászatának, akkor ez a mű az*”.²¹

Modern műzsák és amazonok

Frink és Schaár művészetének humanizmusa nemek feletti, mondanivalójukat és annak tolmácsolását nem az szabja meg, hogy nőknek születtek. Mint ahogy Hepworth, Riley vagy Keserű Ilona kísérletezőszenvédélyét és eltökéltségét sem, hogy műveikben minél világosabban fogalmazzák meg újra és újra felfedezéseiket. Bennük – és sok más kortársukban – nőtt fel a női művészet a XX. században oda, ahol már lényegtelen részletkérdés, hogy nő vagy férfi hozta-e létre az alkotásokat. A statisztikák és kimutatók azonban erről az alapvető változásról még keveset árulnak el. Mert ha megnézzük a XX. század művészetét összefoglaló munkák indexét, a nők csak nagyon kis hányadát teszik ki a kiemelt művészeknek. Részben, mert a század utolsó néhány évtizedéről csak vázlatos ismertetést nyújtanak, részben, mert a hagyományos értékrend mellőzi az iparművészetet és az abból kivirágzott, többnyire nők által művelt művészeti ágakat. A rangsorolást, hogy mi a fontos és mi az éppen csak megemlítendő, még

mindig a tradicionális beidegződések döntik el. Noha már megjelentek riogató cikkek a művészet várható „elnőiesedéséről”, lesz még bőven mit kutatnia egy jövőző Germaine Greernek.

Az áttörés azonban megtörtént, és aligha lehet visszájára fordítani a változást. Az amazonok megharcolták harcaikat: újat teremtettek, új látásmódot és életérzést hoztak a művészetbe, sokszor a több évezredes női művészet hagyományaira támaszkodva. Magukévá tették az új kifejezési formákat is, magától értetődően követték az új irányzatokat, és férfi kollégáikkal karöltve dolgoztak a művészetet megújító iskolákban. Meghódították a tradicionális művészet berkeit, és megtöltötték saját, egyéni mondandójukkal. Ha keressük szemléletükben a specifikusan nőit, helyette sokszor az egyetemest találjuk. Nemcsak, mert az egyetemestbe mindannyian, nők és férfiak beletartozunk, hanem mert korunk alapvető kérdéseire mindnyájan, a magunk módján keressük a választ. Mind harcias, eltökélt amazonok vagyunk. És mindannyian műsárak. Mert mint ahogy Lytton Strachey műsárja volt Dora Carringtonnak és a férfiak Elizabeth Frinknek, ugyanúgy műsárja, inspirálója, tárgya lehet a férfi is a női művésznek. A műsár szerepe nem változott, ő az inspiráló-, a vezérlőerő, társ a küzdelemben, támasz a csüggedésben. Akire nőnek és férfiak egyaránt szüksége van. Ennek felismerése és elfogadása teremti meg a művészetben az igazi egyenlőség lehetőségét.

Jegyzetek

1. Greer, Germaine: THE OBSTACLE RACE: THE FORTUNES OF WOMEN PAINTERS AND THEIR WORK. London, 1979. 72. o.
2. Idézi Vezér Erzsébet: LESZNAI ANNA KÖLTŐI VILÁGA. In: LESZNAI KÉPESKÖNYV. ÍRÁSAI, KÉPEI ÉS HÍMZÉSEI. Szerk. Gergely Tibor. Bp., 1978. 85. o.
3. Idézi Szabadi Judit: LESZNAI ANNA, A FESTŐ ÉS AZ IPARMŰVÉSZ. In: LESZNAI KÉPESKÖNYV. ÍRÁSAI, KÉPEI ÉS HÍMZÉSEI. 89. o.
4. Lesznai Anna: KEZDETEN VOLT A KERT. Bp., 1966. 89. o.
5. Rényi Edit: MEGBÉKÉLÉS. Bp., 1979. 60. o.
6. Tolnai Károly: FERENCZY NOÉMI. Bp., 1934. 11. o.
7. Idézi Pálosi Judit: FERENCZY NOÉMI. Gyoma, 1998. 78. o.
8. Idézi Fábri Anna: „A SZÉP, TILTOTT TÁJ FELÉ”. A MAGYAR ÍRÓNŐK TÖRTÉNETE KÉT SZÁZADFORDULÓ KÖZÖTT, 1795–1905. Bp., 1996. 187–188. o.
9. Ady Endre: LESZNAI ANNA VERSEI (1909. OKTÓBER). In: LESZNAI KÉPESKÖNYV. ÍRÁSAI, KÉPEI, HÍMZÉSEI. 72. o.
10. Idézi Fábri Anna: i. m. 189. o.
11. Dénes Zsófia: GALIMBERTI SÁNDOR ÉS DÉNES VALÉRIA. Bp., 1979. 5. o.
12. Idézi Herbert Read: A CONCISE HISTORY OF MODERN SCULPTURE. London, 1964. 194–195. o. Magyar kiadása: A MODERN SZOBRÁSZAT. Corvina, é. n.
13. Tandori Dezső ÍRÁSAI KESERŰ ILONÁRÓL. Bp., 1982. 18–19. o.
14. Ernst Múzeum és Kecskeméti Képtár: KESERŰ ILONA. Bp., Kecskemét, 1989. (Számozatlan.)
15. Szinyei Szalon: KESERŰ ILONA. PILLANTÁS AZ IDŐBE. Bp., 1999. 5. o.
16. Moers, Ellen: LITERARY WOMEN. New York, 1976.
17. Carrington, Dora: LETTERS AND EXTRACTS FROM HER DIARIES. London, 1970. 52. o.
18. Idézve: Institute of Contemporary Arts: WOMEN'S IMAGES OF MEN. London, 1980. (Számozatlan.)
19. Beke László: SCHAÁR ERZSÉBET. Bp., 1973. 14. o.
20. Beke László: i. m. 5–6. o.
21. Kovács Péter: SCHAÁR ERZSÉBET. Bp., 1995.