

Hornyik Sándor

## A FESTŐI LEÍRÁS MŰVÉSZETE

Mácsai István pesti mágikus naturalizmusa

Talán azzal lehetne a legtalálóbban leírni Mácsai István festészetét, [1] amit ő maga írt le a naplójában az akkoriban még nem különösebben híres Christiane Pflug képei kapcsán 1966-os amerikai útja során: kicsit szürrealisztikus, furcsa naturalizmus. [2] A Torontóban megcsodált *Kitchen Door with Ursula* (1966) című hatalmas életképről Mácsai részletesen is beszámolt naplójában nagyjából abban a hangnemben, ahogy később a művészettörténészek is dicsérték Pflug festészetében a fotografikus és a mágikus realizmus igen finom kombinációját.

Az amerikai úton a magyar festő személyesen is felkereste egyik „példaképét”, Andrew Wyeth-t, akinek igen nagyra értékelt festészeti tudását és a mesterségre koncentráló apolitikus mentalitását. Pflug és Wyeth realizmusát Mácsai aztán vélhetően csak később határozta el Richard Estes és Claudio Bravo fotónaturalizmusától igen találó módon a valóság megfestésének vermeer-i hagyományához kapcsolva kedvenceit. [3] Ez az elhatárolás egybeeshetett saját festői pozíciójának tisztázásával, illetve azzal is, hogy festett egy remekbe szabott kelet-közép-európai Wyeth-parafrazist (*Christina's World*, 1948) *A roncs* (1977) címmel.

Wyeth szép, ám valójában testileg sérült, a természetbe szervesen beolvadó, de abban egy kicsit el is vesző nője helyett Mácsai egy autó rozsdás roncsát helyezi az idilli mezőre a realizmus és a szocializmus modernségének és hazai adaptációinak problémáira is reflektálva. A nagy magyar Alföldön ugyanis a realizmusnak és a szocializmusnak is meg kellett küzdenie a hely szellemével, avagy Petőfi és Móricz, illetve Madarász és Munkácsy tradíciójával, ami paradox módon mindenféle modernség gyors korróziójához vezetett.

A hatvanas és a hetvenes években az akkori Budapesten Mácsai a szocialista realista és az avantgárd művészettörténet torzító tükrei ellenére sem állt teljesen egyedül az új realizmusok iránti vonzalmával, fiatalabb kortársai közül Lakner Lászlót is nagymértékben inspirálta az amerikai realizmus (Ben Shahn), a precizionizmus (Sheeler) és a mágikus realizmus (Ivan Albright). [4] Lakner be is került Szabadi Judit 1966-os *Magic Naturalism* című cikkébe, amely Oelmacher Anna pejoratív, dekadens és kozmopolita szürnaturalizmus képét értelmezte át úgy, hogy Csernus és Lakner munkásságát összekapcsolta a magyar festészet naturalista, nagybányai és posztnagybányai hagyományaival. [5]

Mácsai finoman szürreális, vagy inkább irreális naturalizmusa azonban elkerülte Szabadi figyelmét, talán azért is, mert nála a központi figura a realizmust látványosan szétbontó és dekonstruáló Csernus Tibor lett a *Nádassal* (1964) és a *Színésznőkkel* (1964). Elgondolkodtató e téren, hogy Mácsai jól ismerte Csernust, 1957-ben Párizsban is találkoztak, 1961-ben pedig pesti műtermében is járt, és naplójában elismerően számolt be három készülő festményéről, köztük a *Színésznőkről* is. [6] Szabadinál Csernus és Lakner mellett két másik mágikus naturalista festő is megjelenik, akik műveiken a mágikus realizmust és a szürrealizmust keverték különböző arányban. Szabó Ákos enteriőrje (*Reggel*, 1964) az akkoriban híres „minták” felől nézve Paul Delvoux és Max Ernst látásmódját kombinálja, Korga György pesti életképe (*Manókenek*, 1963) pedig a Neue Sachlichkeit korának realizmusát idézi fel.

Szabadi így tulajdonképpen kimondatlanul is a mágikus realizmus régi, közép-európai, festői és művészettörténeti hagyományához, vagyis Franz Roh – freudi értelemben – kísérteties (Unheimliche) mágikus realizmusához kapcsolódik. [7] Az I. világháború utáni mágikus realizmus (Alexander Kanoldt, Carlo Mense, Georg Schrimpf) ugyanis lényegében egy klasszikus realizmus, de mégsem igazán az, egyrészt mert többnyire fura és természetellenes a képek hangulata, másrészt

fotografikusak ugyan, de festőien azok, vagyis precízek és tárgyilagosak, de mégsem pusztán másolatai a valóságnak. A festmény többletét ugyanis Roh a kifejezés és a leírás, az expresszionizmus és az impresszionizmus festői dialektikájában fedezi fel, ami a fényképek felszínességén túli metafizikus mélységet ad nekik.

Az is elgondolkodtató a klasszikus, a mágikus és a szocialista realizmus kapcsán, hogy Csernus 1959-es szürnaturalista – saját nézőpontjából: modern realista – fordulatával [8] egy időben következett be Mácsai másfajta, de szintén realista fordulata, mivel ő egy fotografikus, majd egy impresszionisztikus realizmustól nem a francia szürrealistákhoz, hanem az amerikai realisták felé fordult. Mácsai maga egészen konkrétan egyetlen festményéhez köti ezt a bizonyos fordulatot: *Csendélet rákokkal* (1959), ami az ő értelmezésében színes is és modern is, miközben a vörös homárok az egyszerű pesti díszletek között nagyon furán hatnak. [9]

A fordulat legnagyobb volumenű képei azonban nem fura csendéletek, hanem nagyvárosi életképek, mint például a *Pesti utca* (1961), amely a modern magyar főváros szépségét és modernségét idealizálja finom iróniával: villamos, villanyrendőr, telefonfülke, elegáns városiak és egzotikus vidékiek, szorgos utcaseprő és makulátlanul, de nyilvánvalóan irreálisan tiszta városi tér. Olyan mintha Mácsai 1957-es bécsi, párizsi és amszterdami, nagyvárosi élményeit vetítette volna vissza Budapestre, nyilvánvaló, de nem mindenki számára átérezhető iróniával.

A kiscelli kiállításhoz készült remek katalógusban K. Horváth Zsolt hangsúlyozza ki a festmény, illetve Mácsai nyugati útja kapcsán a naplójában is jól érzékelhető kelet-európai occidentalizmust, [10] a Nyugat szépségének és gazdagságának csodálatát, amit szerintem Mácsai eredendően „északi” látásmódja is motivált, ami a festészet értékét a valóság szépségének és gazdagságának leírásával és leképezésével kapcsolta össze. [11]

A budapesti valóság másik nagy szerelmese, [12] és nem mellesleg a hetvenes évek egyik legjobban kereső magyar festője Mácsai barátja és sorstársa, Czene Béla volt, aki Mácsaihoz hasonlóan nem került be a művészettörténeti kánonba. [13] Czene Béla sziporkázó eszpresszó realizmusa Mácsai hűvös klasszicizálásánál nyilvánvalóan mondénebb és füledtebb, hiszen nem annyira Vermeer, Velázquez és Manet, mint inkább Georg Grosz és Diego Rivera kultúráját fordítja le a magyar viszonyokra. A művészi siker anatómiája kapcsán a jövedelem és a Kádár-kori jólét fontos, szociológiai, illetve szociálpszichológiai dimenziójára világít rá K. Horváth, amikor az anyagi sikert a minőség és a professzionalitás fokmérőjeként értékeli újra. [14]

Professzionalitásuk ellenére azonban Mácsai és Czene sem került be az akkori hivatalos kánonba, kimaradtak Németh Lajos 1968-as *Modern magyar művészetéből* is. Czene talán egyfajta művészi válaszként festette meg a búskomor Németh Lajost rendkívül helyes és csinos, pesti csajok társaságában (*Eszpresszóban*, 1972), akik tudomást sem vesznek a nagy művészettörténésztől. Tulajdonképpen ezek a nők garantálták Czene számára az anyagi sikert, hiszen lényegében az antik nimfákat, a modern fogyasztói kultúrát és a kommersz erotikát kombinálta igen sikeresen, amikor gyönyörű és meztelen modelleket festett meg (*Fürdőben*, 1979). Egy igen aktuális, kortárs lábjegyzet a realizmus és a siker mentalitástörténetéhez Czene Márta munkássága a női identitás és a szép női test összefüggéseinek tematizálásával (*Elengedési gyakorlatok*, 2020), hiszen kislányként a leendő festőművész énképére is erőteljesen hatottak a nagypapa, Czene Béla szép és fesztelen aktmodelljei.

A festői identitás tekintetében igen fontos forrás Mácsai filmes munkássága is, és azon belül *Az egy festő egy napja* című szkeccsfilm (1954), ami egyfajta Dziga Vertov parafrázis, ahol a nagyváros képeitől jutunk el a műteremig, ahol a festő egy balerinának öltözött fiatal nőt fest. A film későbbi, hatvanas évekbeli verziói viszont már a festő erotikus hatalmát szcenírozzák komikusan, a csinos és fiatal modellel párhuzamosan ugyanis a már korosodó festő is vetkőzik, majd csalódottan fel is öltözik. [15] Ha azonban vetünk egy pillantást Mácsai aktjaira, akkor az is szembetűnő, hogy őt a megfestett nő, avagy a festői nő jobban érdekelte, mint a valódi. Mácsait a művészet és a valóság, a festmény és a fotó differenciája foglalkoztatta, ami egy eléggé modern művészi programnak számított nemcsak a huszas évek Németországában és a harmincas évek Amerikájában, de a hatvanas évek Szovjetuniójában is a tárgyilagos és komoly „szigorú stílus” (szurovij stil) sikerének köszönhetően. [16]

Czene és Mácsai provokatív szovjet pendant-jaként Gelij Korzsev az expresszionisták és a mágikus realisták, Pavel Nikonov meg Van Gogh és Otto Dix stílusán keresztül szakadt el az ötvenes évek végén a naivan illuzionisztikus szocialista realizmustól, hogy valódi témákat ábrázoljon valóban modern stílusban. Dimitrij Zsilinszkij tornászai (*A Szovjetunió*

*tornászai*, 1965) pedig már egy kifejezetten fotografikus, és Mácsaihoz hasonlóan poposan kísérteties realizmust képviselnek. Olyan mintha már Edward Hopper vagy David Hockney szűrőjén át hatna Vermeer és Dürer realizmusa, de sajnos a „keleti” párhuzamokról Mácsai és kritikusai sem igazán vettek tudomást.

Mácsai mércéje persze nem Zsilinszkij vagy Hockney volt, hanem maga Dürer és Vermeer, akiknek műveit rendszeresen megcsodálta különféle európai múzeumokban, és még olyan jeles művészettörténészekkel sem átalott vitázni, mint Hans Sedlmayr. [17] A Mácsai által festett Vermeer parafrázisok közül *A modellen* (1979) Klió tanulságos módon egy Forte filmes dobozzal a kezében látható, [18] a *Különös tavasz* (1980) pedig *A festőművészet allegóriája* a magyar vidéken, egészen konkrétan Kiskunmajsán. Az *Ars longa – vita brevis* (1980) a lokalizáció tekintetében talán még izgalmasabb, hiszen Vermeer és Klió Mácsai szétlőtt lakásában jelenik meg, ahol a falon nem Németalföld térképe, hanem golyónyomok festői rajzolata látható. [19] Svetlana Alpers holland realista vizuális kultúrája tehát egy igen izgalmas kontextusban, a rommá lőtt 1956 utáni Budapesten lép műköedésbe.

A látás és a láttatás gyönyöre és a „mapping impulse” [20], avagy a valóság feltérképezésének és minél szemet gyönyörködtetőbb leképezésének vágya ugyanis tagadhatatlanul áthatotta Mácsai képeslapszerű pesti életképeit. A két korszakot, avagy a két kronotoposzt (Vermeer Delftjét az 1660-as években és Mácsai Budapestjét az 1960-as években) lényegében a látás technológiája köti össze, avagy a camera obscura és a fényképezőgép, hiszen Vermeer és kortársai már használták a valóság optikai képét, és háromszáz évvel később még mindig ez az – akkor már fotókémiai eszközökkel rögzített – optikai kép határozta meg a valóság populáris és dokumentarista leképezését.

A két korszakot azonban a látás filozófiája, a látás mediatisáltságának és differenciáltságának megértése el is választja egymástól. [21] Foucault nyomán Jonathan Crary ezt úgy fogalmazza meg, hogy a romantika idején a látás testet öltött, szubjektivizálódott. Az érzékelés és a percepció allegorikus modellje Goethe, Schopenhauer és Fechner után már nem a camera obscura, hanem a sztereoszkóp és a zoetrop, majd végül a film lett. Mácsai is megszállottan filmezett, de festményein nem próbálta meg filmszerűen ábrázolni a valóságot, hű maradt a festészet klasszikus modelljeihez. A korszak látásmódja [22] Mácsainál egy szinte mániás fotós és amatőrfilmes praxisban is testet öltött, ami csak még inkább aláhúzza azt, hogy festményein a tömegkultúra médiumaival kívánt párbeszédet folytatni, és lényegében a fotografikus populáris kultúrát tükrözte vissza egyfajta manierista köntösben.

Képcsarnoki portréi és életképei tulajdonképpen Jan van Eyck, Piero della Francesca és Albrecht Dürer modorában készültek. A *Kucsmás nő reprodukciókkal* (1963) című festményén azonban önreflexív festészeti kontextusként is „olvasható” Brueghel híres téli vadászata, Vermeer egyik olvasó nője és Modigliani copfos kislánya, és az sem hagyható figyelmen kívül, hogy Mácsai magasan kulturált klasszikus realizmusa a hivatalos szocialista realizmus alternatívájaként jelent meg. Egy olyan realizmusként, amely a szovjet peredviznyik-tradíción és a magyar Munkácsy-hagyományon túllépve a klasszikus realista minták tovább gondolásával egy kísértetiesen modern realizmusnak tűnhetett, amivel éppúgy lehetne jellemezni Csernus Tibor vagy Kondor Béla munkásságát is, akik Németh Lajos hivatalos modern kánonjának is kulcsszereplői voltak.

Csernus számára is inspiráló volt a németalföldi festészet, és különösen Jan van Eyck bámulatosan realista, precíz munkássága, melynek fura visszfényét ő még Max Ernst dekalkomániájában is felfedezte. [23] Lakner László 1960-as diplomamunkái pedig saját bevallása és az értékelő bizottság véleménye szerint is „klasszikus” mintákhoz igazodtak. Lakner maga Piero della Francesca inspirációját emelte ki (*Hajógyári munkások*, 1960; *Ebéd a szabadban*, 1945-ben, 1960), a bizottság viszont a korai németalföldi festészet látásmódját érzékelte (*Manufaktúris nyomda*, 1960), amit a Neue Sachlichkeit és Otto Dix kritikai realista festészetével is összekapcsolt. [24] Mácsai viszont a *Dunaparti Vénusszal* (1964) ennél jóval veszélyesebb, neoklasszicista vizekre hajózott. Manet és Degas iránt Csernus is rajongott, de Mácsai lényegében a Novocentóval és a Horthy-korszakkal vészterhesen összeforrott Római Iskola nyelvén szólalt meg, és ráadásul Manet botránys *Olympiáját* (1863) festette újra Pesten jéghideg, neoklasszikus stílusban.

Ám a klasszikusokat idéző vizualitás valójában ízig-vérig modern, hiszen Mácsai Baudelaire és Manet nyomdokain az illékony és izgalmas valóság megragadására törekedett, vagyis modern volt és realista, de egyáltalán nem szocialista realista, onnan nézve ugyanis egyszerre volt éteri és dekadens. Amíg Csernus szürnaturalizmusa programszerűen roncsolta és elemeire bontotta a szocialista realizmus által idealizált valóságot a dekalkománia és a tasizmus eszköztárával, addig Mácsai továbbra is lelkesen elmerült a valóság ábrázolásának és leírásának élményébe Vermeer, Manet és Wyeth nyomdokain, és meglehetősen paradox módon egy olyan festészetet hozott létre, amely végül túlságosan is sikeres lett ahhoz, hogy igazán modern lehessen.

---

[1] Tanulmányom apropóját a művészettörténeti kanonizációra és a társadalmi nemi szerepekre is érzékenyen reflektáló Mácsai-kiállítás adta: *Elmozdul a fal. Mácsai István Kiscellben*. Kurátor: B. Nagy Anikó, Kiscelli Múzeum – Fővárosi Képtár, 2022. december 9- 2023. április 2. A kiállítás több szempontból is inspirálóan hatott nézőpontomra. Egyrészt szerves összefüggésben mutatta fel Mácsai festészeti, fotografiai és filmes tevékenységét, másrészt képalkotó praxisát visszahelyezte saját életvilágába, vagyis bemutatta Mácsai modelljeit és tematizálta művészeti ízlését és énképét is. Írásom tulajdonképpen a kiállítás narratív csomópontjainak (Arcok, Modellek, Városportrék, Filmjelenetek, Fotográfia, Idézetképek, Kánon, Önkép) művészeti és kulturális kontextusát igyekszik tágítani.

[2] Mácsai István naplója, 1966. október 9. idézi: B. Nagy Anikó: Takarásból kilépve. In: *Elmozdul a fal. Mácsai István Kiscellben*. Katalógus koncepció: B. Nagy Anikó. BTM, Budapest, 2022. 17. Ezúton is köszönöm B. Nagy Anikónak, hogy segítségével és közvetítésével betekintést nyerhettem Mácsai naplójába és a kiállításához kapcsolódó kutatások dokumentációjába.

[3] Mácsai István: Önéletrajz. (2001) In: Szabó György: *Mácsai*. Körmendi Galéria, Budapest, 2002. 48. B. Nagy Anikó közlése szerint Estes neve először 1976-ban jelenik meg Mácsai naplójában, ami nagyjából egybeesik az önéletrajz első verziójának készülésével.

[4] Az amerikai festészet mágikus realizmusának diszkurzív kiindulópontja: Dorothy C. Miller – Alfred H. Barr, Jr. (eds.): *American Realists and Magic Realists*. MoMA, New York, 1943. A Mácsai festészetének kontextusában felmerülő realizmusok részletes bemutatásához lásd Révész Emese: *Realizmus(ok) Mácsai István festészetében*. In: Mácsai 2022. 46-99. Lakner realizmusához lásd Szentesi Edit: Beszélgetés Lakner Lászlóval. In: Nagy Ildikó (szerk.): *Hatvanas évek*. MNG, Budapest, 1991. 131-132. Lásd továbbá Fehér Dávid: *Avantgarde-Arriergarde. Történetiség, képiség, referencialitás Lakner László életművében*. PhD disszertáció, ELTE, Budapest, 2018.

[5] Judit Szabadi: Magic Naturalism. *The New Hungarian Quarterly*, 22, 1966. 194-199. <http://real-j.mtak.hu/12100/>

[6] B. Nagy 2022, 18.

[7] Franz Roh: *Magischer Realismus – Nach-Expressionismus. Probleme der neuesten europäischen Malerei*. Klinkhardt und Biermann, Leipzig, 1925.

[8] Lásd erről bővebben Hornyik Sándor: *A szürnaturalizmus archeológiája*. ELKH BTK Művészettörténeti Intézet, Budapest, 347-358.

[9] Mácsai 2001, 30.

[10] K. Horváth Zsolt: *Tékozló aszkézis és sóvárgó hedonizmus*. In: Mácsai 2022, 193-196. K. Horváth részletesen idézi Bécs, Párizs és Amszterdam élményének tekintetében Mácsai naplóját is.

[11] V.ö.: Svetlana Alpers: *Hű képet alkotni. Holland festészet a 17. században*. (1983) Corvina, Budapest, 2000. 50-94. A valóság leírására és leképezésére fókuszáló északi tekintet vélhetően már a Heinrich Wölfflinnél doktoráló Franz Roh nézőpontját is inspirálta, aki a 17. századi holland festészetről írta a disszertációját: *Holländische Landschaftsmalerei des 17. Jahrhunderts*. Seemann, Leipzig, 1923.

[12] Molnos Péter: *A valóság szerelmese. Czene Béla festészete*. Móra, Budapest, 2022.

[13] <https://index.hu/kultur/2022/06/11/kieselbach-galeria-czene-bela-molnos-peter/>

[14] K. Horváth 2022, 184-189.

[15] B. Nagy 2022, 23-24.

[16] V.ö.: Anatoly Dmitrenko: The Severe Style. In: *Times of Change. Art in the Soviet Union, 1960-1985*. The State Russian Museum, St. Petersburg, 2006. 43-44. Susan E. Reid: (Socialist) Realism Unbound. The Effects of International Encounters on Soviet Art Practice and Discourse in the Khrushchev Thaw. In: Matthew Cullerne Bown – Matteo Lafranconi (eds.): *Socialist Realisms. Soviet Painting, 1920-1970*. Skira, Milano, 2012. 261-276.

- [17] Mácsai István: A festő noteszéből. *Magyar Nemzet*, 1982. január 9. 9.
- [18] Révész 2022, 80.
- [19] A Vermeer-parafrázisokról bővebben Koczkás Eszter: *Idézetképek*. In: Mácsai 2022, 138-155.
- [20] Alpers 1983, 119-168.
- [21] V.ö.: Jonathan Crary: *A megfigyelő módszerei. Látás és modernitás a 19. században*. (1990) Osiris, Budapest, 1999.
- [22] V.ö.: Michael Baxandall: *Reneszánsz szemlélet, reneszánsz festészet*. (1972) Corvina, Budapest, 1986.
- [23] Kis Tibor: Századvégi zárszámadás. Beszélgetés Csernus Tiborral. *Kritika*, 1996/10. 31.
- [24] Szentesi – Lakner 1991. 128-129. Lásd továbbá: Fehér 2018. 133-147.

2023. április 3.