



MŰVÉSZET

A MAGYAR KÉPZŐMŰVÉSZEK SZÖVETSÉGÉNEK FOLYÓIRATA * 1966. AUGUSZTUS * VII. ÉVFOLYAM 8. SZÁM

TARTALOM

<i>Vámos Ferenc</i> : Miért szép a Dózse-palota?	3
<i>Dévényi Iván</i> : Perlmutter Izsák (1866—1932) . . .	5
<i>M. Heil Olga</i> : Börzsönyi Kollarits Ferenc	7
<i>Kövesi András</i> : Paraszt rajzok	10
<i>Pogány Ö. Gábor</i> : Nagy Károlyról	13
<i>D. Fehér Zsuzsa</i> : A kétmillió vásárlás szakmai bemutatójáról	16
<i>Bauer Jenő</i> : Zinner Erzsébet fotókiállítása a Nemzeti Galériában	19
<i>Koós Judit</i> : Tapio Wirkkala	20
<i>Kováts Iván</i> : Előzmény, következmény. Szervátiusz Tibor szobrai	22
<i>Szatmári Gizella</i> : Fritz Kühn	26
<i>Szij Rezső</i> : Győry Miklósról	27
<i>N. Péntes Éva</i> : Ispánki József	30
<i>Láncz Sándor</i> : Gerzson Pálról	32
<i>Ecsery Elemér</i> : Palicz József	35
<i>Révész Zsuzsa</i> : Bartha Ágnes ötvösművész	38
K i á l l í t á s o k	
<i>Bauer Jenő</i> : Angol ipari forma. Kiállítás az Ernst Múzeumban	39
<i>Tasnádiné Marik Klára</i> : Constanța Dogeanu üvegei	40
<i>Pap Gábor</i> : Bolmányi Ferenc	40
<i>Passuth Krisztina</i> : Szántó Piroska kiállításán	42
<i>Koczogh Ákos</i> : Dél-dunántúliak Pécsen	42
<i>Akác László</i> : Fodor József festészete	43
<i>Mészáros Fülöp</i> : A fegyveres erők tavaszi tárlata Baján	44
<i>Kisdéginé Kirimi Irén</i> : Galambos Tamás képeiről	45
<i>Bodnár Éva</i> : Gádor Emil kiállítása a Fényes Adolf teremben	45
<i>Szilágyi Miklós</i> : A IX. Alföldi Tárlat Gyulán	46
<i>Kampis Antal</i> : Levél a szerkesztőhöz	48



A borítólapon <i>Hincz Gyula</i> : Rézkarc
A belső címlapon <i>Halász János</i> : Linoleummetszet
A borító hátlapján <i>Gy. Szabó Béla</i> : Fecskék a folyó felett. Fametszet
A fényképeket <i>Petrás István, Zilahy István, Kónya Kálmán, Kovács Ferenc, Égető János, Gadányi György, Gyökér László, Kárász Judit, Tillai Ernő és Balogh Ferenc</i> készítette



Család I. - Famille I. - Семья I.

Család II. - Famille II. - Семья II.



GERZSON PÁL RÓL

A modern magyar művészet hagyományai — noha e művészet alig öregebb másfél száz évesnél — rendkívül szerteágazók. Az az egymarokrafogás, mely 1949-ben bekövetkezett, szerencsére nem volt hosszúéletű, és ha elég is volt ahhoz, hogy néhány művészt kikiklasszon pályájáról (egyeseket talán végérvényesen is), annál hevesebb reakciót váltott ki a fiatal nemzedékből, mely ebben az időben bontotta szárnyait. Ez a nemzedék — épp e hagyományok hivatalos megtagadása miatt — saját műhelyében kénytelen-kelletlen járja meg az utat, melyet a század piktúrája a posztimpresszionizmus-kubizmus-expresszionizmus-szürrealizmus nagy iskoláiban végigjárt. A XIX. század nagy élménye a természet újrafelfedezése volt: amikor a vallásos és történelmi festészet elvesztette létjogosultságát, a művész a látható világ kultuszához menekült. Krisztus imitációját a természet imitációja váltotta fel, s közben a társadalom mozgását, erővonalainak változását is egy komponált természeti világra vetítették rá. Dési Huber mondja a kor alakuló új művészetéről: „Az új festői szemléletek lelki háttérét azok a szellemi mozgalmak alkotják, melyek a világ új megismerését tűzték ki célul, s a dolgok maibb arculatát kívánták kitapintani. Illúziók helyett törvényeket, elrendezés helyett összefüggéseket és harmóniák helyett új rendet akarnak.” E megállapítás fokozottan érvényes napjainkban, midőn a képzőművészetben a magyar „új hullám” erőteljes szárnybontogatásának vagyunk szemtanúi. Ezt tapinthatjuk ki Gerzson Pál művészetében is.

Három esztendeje, 1962 decemberében rendezett kiállítást az Ernst Múzeumban hat fiatalművész. Akkor szinte egyöntetűen vetődött fel a kérdés: mi vezette egybe e művészeket, mi a közös bennük? Ők maguk akkor kapcsolódásuk okául közös etikai magatartásukat hozták fel. Talán ez a kiállítás még nem is eléggé mutatta az újat, ami bennük éréfélben volt, annyira közel voltak még a megszokotthoz. Most visszatekintve az azóta eltelt, nem is hosszú időre, világosan látszik, hogy Gerzson művészetében ez a kiállítás már nem is a legeleje volt annak az új útnak, melynek határozott állomásai formálódtak ki azóta. A kiállításon bemutatott alkotások: így az *Őnarckép*, a *Kétfigurás kompozíciók*, az *Emlékmű*-sorozat, a *Vágóhid*-sorozat egy-egy probléma különböző szintű kibontását jelzik. Ezeknek továbbélődését figyelhetjük meg aztán más művekben, egyben kibővülésüket is újabb problémákkal, hogy ezáltal szélesedjék és mélyüljön művészte. Már akkor is úgy éreztem, hogy a kiállítás éppen a saját hangra találás pillanatában „érte tetten” Gerzson; e miatt nem volt az éppen a legszerencsésebb lélektani pillanat a bemutatkozásra, a kritikusok egy része félre is értette őt. Most visszatekintve, még pregnánsabban látható ez az érzés igazsága.

Ő maga 1958-ra teszi azt az időt, amikor ez az új korszaka elindul. A kétalakos *Kompozíció* az első mű talán: ez motívumkincsében, formavilágában kissé Egry képi világára emlékeztet. Még teret érzékeltet, a messzefutó víz partján jobboldalt az Egry-rajzokon és pasztelleken megszokott kabin, előttük-mellettük két figura. Egyéb köze nem is igen van Egryhez (akit emlegetni szoktak, Gerzsonról szólva); színvilága szürke, belejátszó vörösökkel, a fényproblémának nincs nyoma, a térbehelyezés gondoljai mozgatják a művészt. Az *Emlékmű*-sorozat visszatérő variációkban bontakoztatja ki a problémát, mintegy összekötő akkordként a későbbi művekhez. A táji háttér már színélménnyé szublimálódott, pusztá aláfestéssé, hangulatközlő elem a két alak mögött, melyek közül az egyik emeli-viszi a másikat, segíti azt. Mély kéesszürke a háttér, s az előttük látható alakok lilába játszanak; alig tagolja a figurákat, csupán néhány jelzésszerű vonás vagy tónus artikulál. E művekben még kísért a posztimpresszionizmus folthatásra épülő képépítése, de e művek csupán lezárások ez úton, folytatásuk már nincs Gerzson művészetében.

A kör bővül gyermekkori élményének sorozatos kibontásában, a *Vágóhid*-sorozatban. E művek kettős szerepet játszanak Gerzson fejlődésében: a téma indoklására egyrészt a színnek, másrészt a

kompozíciós ritmusok megoldásának változatai jellemzik a műveket. Itt lép fel a színvilágára mindmáig jellemző kissé nyers vörös és zöld, megőrizve-hordozva régi szimbolikus jelentéstartalmukat, s kiegészülve a téma kínálta módosulásokkal is. Így e művek mind-egyike — kiforratlansága ellenére is — jelentős. A régi értelemben vett háttér itt már teljesen eltűnik, a kép tere szervesen egységes, s a színek egybejárásának, csupán a saját értelmezésükben szerepelnek a képen, nincs térjelölő funkciójuk. A variációk nagyon érdekesek, akár a feketébe ágyazott zöld és vörös színvilágot vesszük W és + alakú ritmussal, akár a rozsdaszínes-sárgás-kékes variáció A—V ritmusát, vagy akár másikat-harmadikat keresünk. A felületelrendezés sajátos értelmezését keresi e sorozatban, olyan törvényszerűségeket, melyekben saját gondolatait kibonthatja. Láthatólag szenvedélye ez a kutatás, mert egy-egy témával évekig foglalkozik, visszavisszatér, új és új tartalmakat köt egy-egy témához, így törekedve arra, hogy a felületről mind mélyebbre hatoljon.

Körülbelül ugyanez időből származik a *Család*-sorozat is, mely pregnáns példa az állítás bizonyítására: öt darabja szerves egység, s mint roppant ív, ölel át a jelenségtől a lényegig. Az első változat még eléggé természetű előadásban mutatja az asztal mellett álló asszonyt, s vele szemben a három gyermek ül. A figurák reális térben vannak, reálisan létező konkrét modellek megjelenítései. A második változaton az asztal formái felbomlanak színekkel jelzett síkokra, az ülő asszony és a három gyerek alakja erősen elvonatkoztatott, bár nem követi teljesen az asztal-tárgy felbontottságát, jelentéstartalma erősebben megmaradt. A következő változat az anyát félalakban mutatja, amint átöleli a térdét, s előtte csoportosulnak a gyerekek álló figurái; ezúttal inkább (a képen nem szereplő) apa és anya kapcsolata a hangsúlyos, a gyerekek képi — s ezáltal családbeli — szerepe más hangsúlyt kapott, kevésbé szerves, mint előbb. A negyedik változat ismét visszatér a másodikhoz, még dekoratívabb elrendezésben, színekben bontva, mintegy egységbe hozva, egységesebbé téve jelentéstartalmában is a család egyes tagjait, képi, s így valóságos szerepük is egyformán jelentős. Az utolsó — az ötödik — változat teljesen absztrahált: vörös-zöld kontrasztos harmóniában előadott asszonyarc, zöldes-vöröses színhatásból konstruált gyermekarc: Gerzson ezúttal is felhasználja a színek szimbolikus értelmezését. A vörös: a vér, a szenvedés, a férfi jelképe, a zöld a termékenység, de az éretlenség jelképe is. Így jelzi e képen „az” asszony, „a” gyermek fogalmát, viszi végig következetesen a tartalmi gondolatot képileg is: az apa, az anya, a gyerekek együttesét és férfi-nő kapcsolat létrejöttétől a család megszületéséig, a nő kettős elkötelezettségét és elhivatottságát a férfi és gyermek felé, a gyermekadta örömet fejezi ki képen. Rendkívül izgalmas a képsor, ahogyan nyomon követhető az absztrahálás mindjobban erősödő foka, ahogy az egyszeri jelenség a képi törvényszerűségeket más-más megoldását követve, más-más, mind mélyebb tartalmi összefüggésre utal, mutatja egyrészt a képi lehetőségeket, s a művész viaskodását a kifejezéssel.

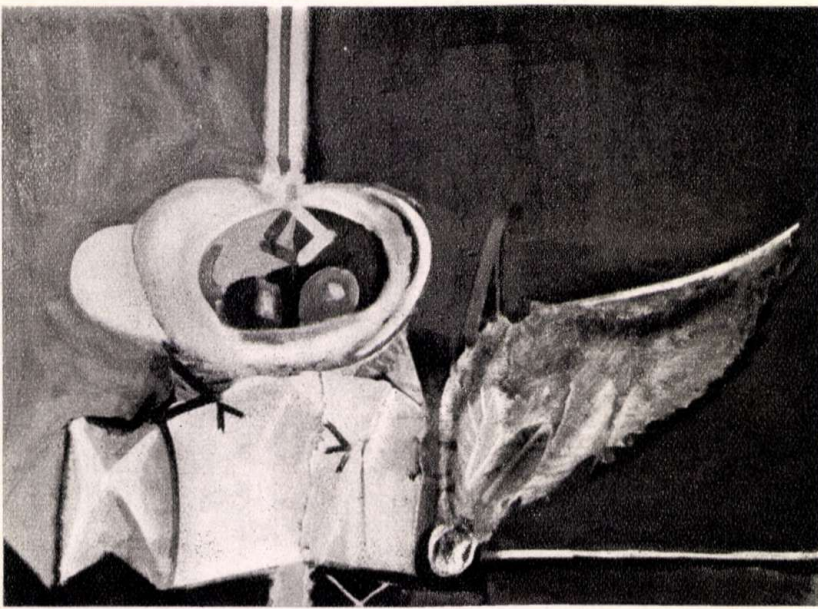
Hasonló sorozat — de még nem végigvitt, újabb darabjai most vannak születőfélben — a *Földmérő*. Egy kisméretű gouache megjeleníti a látványélményt is: a kisváros főterén barokkosan hajló utcában dolgozik a földmérő teodolitjával. Az eredeti élmény mind sűrűbbé, mindinkább „képivé” válik: előbb csupán a perspektivikus tér szűnik meg, az utca érzete vált át szögletesen előadott konstruktív kép-házakká, majd mind nagyobb szerepet kap a műszer és a vele bábó ember is. A tartalom nyilván ezúttal is, mint a gyermekkori élményt reveláló Vágóhíd-képeken a munka, a munkálkodó ember, s helyzete-sora a világban. A probléma nehézségeit ismerjük; majd látni fogjuk, hogy egy másik képen hogyan jutott közelebb Gerzson a megoldáshoz. Az első nagyméretű festmény még erősen kötött a látványhoz, s nemigen alkalmas e gondolat közlésére: a teodolit és a nekünk háttal forduló férfialak kettőse jelenik meg a szürkés háttér előtt, a teodolit nagy sárga lábai, feketés-zöldes feje mellett a figura kissé már bontottabb, színekkel modelláltabb előadásban. A következő változaton a tér eltűnik, az egy figurából kettő lesz, mindkettő



Gyermekportré – Portrait d'un enfant – Портрет ребенка

kör alakú színezett tagolatlan fejjel jelenik meg, egyik fehér, másik fekete; a képtér is osztott, zöld és kék színre, a műszer is színekben erősen absztrahált. Gerzson itt intonálja az öt foglalkoztató alapgondolatot: a kettősség problematikáját, mely jelenleg egész képi világának uralkodó gondolköre.

E gondolkör nem új, a művészet (s nem is elsősorban a képművészet) története jól ismeri. Már a Biblia is e kettősség jegyében született egykoron: az isten és az ördög fogalma e két pólus összetartozó végleteit jelzi. Hosszú lenne nyomon követni a variációkat; viszont korunkban jellegzetes módon sűrűn előjön; egyik legpregnansabb új jelentkezése a fausti téma újbóli megjelenése Thomas Mann-nál. A XX. század képzőművészetében szinte minden jelentős művész oeuvre-jében megtalálható a kettősség; Jung és tanítványai sűrűn foglalkoznak jelentkezésével Van Gogh, Picasso, Chagall művészetében. Gilbert Aigrisse írja például Van Goghgal kapcsolatban: „Vincent írja Bernard barátjához intézett levelében: Mi művészek a rend és a szimmetria szerelmesei, elszigeteljük magunkat és azon dolgozunk, hogy egyetlen egy dolgot határozzunk meg. Ez a 'dolog', melyet Vincent meg akar határozni, a ritmusnak és a harmóniának ebben a korszakában (1888-ban vagyunk) mindig a lélek teljessége.” Erich Neumann Chagall művészetéről szólva fejtegeti a külső világ és a belső lélek egysége megteremtésének rendkívül összetett, nehéz,



Gerzson Pál: Csendélet - Nature morte. - Hamuormom



Gerzson Pál: Földmérő - Géodész - Землемер

Gerzson Pál: Család III. - Famille III. - Семья III.



sokrétű folyamatát. E kettősség van jelen — ha nem is követhető mindig pregnánsan nyomon — Gerzson Pál művészetében is. Pregnánsan jelenik ez meg a közelmúltban született egyik legjelentősebb művén, a *Két fej*. A fiatal és öreg képi ellentétét a kifejezés eszközei szinte a végletekig hangsúlyozzák: a fiatal fej oszlopra állított, piederasztálra, a jövő lehetőségeit hordozza, színei melegek, alakja nagy, hosszúka nyújtott; az öreg fej sötétben árnyékol, hideg színekkel előadott, kicsi, széles — a végletek közt azonban nincs feloldás.

A közelmúlt három pályázatának vázlata is a kettősség képi kifejezésének jegyében született. Természetesen hajtja a vágy Gerzson is, hogy falon örökítse meg elgondolásait. Az 1963-ban kivitelezett pécsi óvoda faliképe, a *Kötélhúzó*k kicsit már e gondolatok jegyében fogant, de itt és ekkor még nem eléggé tudta végigvinni a gondolatot, s a téma és a hely sem igen volt alkalmas erre. Újabb vázlatai nem kerülhetnek egyelőre falra, így most nagyméretű táblaképek születnek belőlük. Társadalom és egyén, objektum és szubjektum, kívül és belül kettőssége nyer téri formát; helyileg is kinn és benn válik belőle. A kinn: a világ, a természet, a madár — szimbolikus értelmezésben! — és a benn: a szoba képtelen terében létező növények és csendélet egységes világot alkot a művészen. E szimbolikának óriási irodalma van, az ősi sámánok madáralarcának jelentőségéről csakúgy szólnak, mint a természet tárgyainak értelmezéséről; a fa vagy a növény a lelki életet jelzi, míg az állatok (madár, kígyó stb.) az ösztönélet kifejezői. Korunkban új életre éledt, mert az ősi konfliktusok napjainkban is élnek. Jó és rossz, szabadság és korlátok közé szorítottság, fegyelem és kalandosság ellentéti örökéletűek, s napjainkban társadalmi érvénnyel jelentkeznek. Ezáltal az egykori szimbólumok új tartalmat nyertek s alkalmasakká is válnak ez új gondolatok képi kifejezésére, jelzésére. A madár, egykoron az egyiptomi ibiszfejű Toth istenség alakjában az alvilág jelképe, a halott lelkek bírja; később Hermes alakjában (szárnyas bot, szárnyas sapka, szárnyas saru) az alvilágba elvezető isten — s mint ilyen, a tudatos és tudatalatti összekötője. Napjainkban a szabadság szimbólumává vált, a mindennapok terhéől meg- és felszabadító jelképévé. Így nyertek a magatartás ősi szimbólumai, melyekben az ember egykor stabilitást és védelmet vélt találni, új értelmet korunkban a gazdasági biztonság és a szociális problémák szervezett megoldása rendszerének építése és keresése idején.

A nagyméretű táblaképek közben kisebbek is születnek, s köztük egyik legjelentősebb, mely szétterített leveleken álló madarat ábrázol. Színei, formái e szimbolikának érett alkotásává teszik a művet, mely bizonyos mértékig nyugvó- és csomópont is Gerzson művészetének jelen szakaszában: eddigi oeuvre-jének összegezése kissé, s ezáltal kiindulópontul szolgál további alkotások számára. A zöld levelek — a remény és termékenység e kifejezői felett — ülő madár, a szabadság jelképe, egyúttal adekvát képi megfogalmazása a korszerű gondolatnak. Itt mélyebben, s szuverén törvényei szerint képpé fogalmazva jelentkezik a már korábban is felvetődő gondolat: a társadalom és egyén kapcsolatának problémája. Itt néz szembe Gerzson azzal, hogy művésze társadalmi jelenség is, közösségi rendeltetésű — s ad képi kifejezést a közösséget életető gondolatoknak.

Munka közben, kiállításra készülés közben találtam Gerzson Pált műtermében. Kész és félig kész képek sora körülötte; készülő önarcképek, a *Földmérő* új változatai, éppen elkészült új *Önarcképe*, csendéletei mély, gazdag színeivel: mind-mind kibontásra, méltatásra várnak. Talán rövidesen rendezendő kiállítása alkalom lesz a részletes méltatásra: e kísérlet csupán arra törekedett, hogy fejlődő, bővülő művészetének néhány jellemző vonását megragadja, s szavakba öntse képi világának törvényeit. Újjáalkotott szimbólumok, színek ősi képi jelentése jellemzi e világot, s ez ad Gerzson Pál művészetének hagyományt és modernséget ötvöző tartalmat, s teszi egyben festészetét napjaink modern magyar piktorjának egyik reprezentánsává.

Láncz Sándor