

Kohán György

SUPKA MAGDOLNA MONOGRÁFIÁJÁRÓL



Gyula Város Önkormányzata
Gyula, 2001
174 oldal, 3500 Ft

A kortárs művészettel foglalkozó művészettörténésznek viszonylag ritkán adatik meg egy-egy kiemelkedő életmű felfedezésének, gyűjteményes bemutatásának, elfogadtatásának és művészettörténeti kanonizálásának az együttes lehetősége. Kivételes pályája során Supka Magdolna többször kereste és meg is találta ezt a lehetőséget: munkássága fő vonulatát alkotják az elfeledett vagy méltatlanul mellőzött, jelentős hazai alkotók életművét feltáró, elemző és értékelő kiállítások, kritikák, tanulmányok és monográfiák. Mint az 1984-ben tiszteletére rendezett kiállítás katalógusának bevezetőjében egykori műzeumi kollégája, Szabó Júlia írta: „Nélküle nem kapta volna meg méltó művészettörténeti helyét [...] Aba-Novák Vilmos, Tóth Menyhért, Szabó Vladimir, Kohán György, s az egész XX. század harmadik harmadában keletkezett magyar grafika.” Szerepe talán a Kohán-életmű befogadástörténetében és kritikai értékelésében a legjelentősebb: miután Kohán 1963-ban megmutatta neki – és először csak neki mutatta meg – az életmű legjelentősebb részét alkotó viasztempera és kései olajképeket, egyedül vállalkozott arra, hogy két év múlva a Magyar Nemzeti Galériában megrendezze a festő első gyűjteményes kiállítását, s ezzel megmentse és napvilágra hozza az életművet. Az azóta eltelt közel négy évtizedben folyamatosan foglalkozott Kohán munkásságával; számos kiállítását rendezte, tanulmányokat közölt róla, melyek önmagukban is tanúsítják, hogy jelenleg ő ismeri legjobban az életművet.

A most megjelent monográfia első változata már 1976-ban készen állt, a művész özvegye azonban – miután visszavonatta az 1968-as gyulai emlékkiállítás katalógusát – közel két évtizeden át megakadályozta a megjelenését. Az életmű szakmai feldolgozásának ez a magánéleti okokra visszavezethető mesterséges késleltetése negatívan hatott Kohán munkásságának posztumusz elismertetésére, s tovább erősítette a festő mellőzöttségének, a korabeli művészetpolitika tévedéseinek, a kortárs kritika perspektívatévesztésének és a művészettörténeti érdeklődés ideológiai meghatározottságának – vele kapcsolatban fokozottan érvényesülő – kedvezőtlen utóhatásait. A szakmai feldolgozás elmaradásához hozzájárult az is, hogy a Kohán festészetét meghatározó felfokozott előadásmódot a közelmúltban uralkodó művészettörténeti és műkritikai irányvonal túlságosan „erős”-nek tartotta, s a finomabb, intellektuálisan higgadtabb kifejezőmódot részesítette előnyben. A monográfia késői megjelenésének azonban pozitív következménye is van: Supka Mag-

dolna immár – aki a szöveg utalásai szerint szinte a kiadás előtti utolsó pillanatig dolgozott a könyvön – az egész életmű és a lezárulása óta eltelt évtizedek távlatából vizsgálhatja Kohán művészetének alakulását, a művek keletkezéstörténetét, esztétikai jelentőségét és utóéletét.

Az életmű legnagyobb részét a művész felajánlásaként őrző Gyula Város Önkormányzata által 2001-ben kiadott monográfia tizenkilenc, külön címmel nem jelölt, eltérő hosszúságú fejezetre tagolódik. Ezt követik Németh László, Erdei Ferenc, Féja Géza, Bibó Lajos, Kondor Béla és Tóth Menyhért Kohánra vonatkozó, személyes hangú visszaemlékezései, valamint a szerző egy 1966 decemberére datált, Kohánról szóló írásának francia, angol és német fordításai, mintegy a könyv idegen nyelvű rezüméiként. A szöveges részt ötvenkilenc színes tábla, százkilenc fekete-fehér, köztük néhány egész oldalas reprodukció, a fontosabb életrajzi adatok áttekintése és egy Gyarmati Gabriella által összeállított, több mint háromszáz tételes válogatott bibliográfia egészíti ki. Az illusztrációs anyagban találhatók még archív fényképek, levélmásolatok, egy elforgatott részletfelvétel és – stílus párhuzamként – parasztbútorok vésett díszítményeinek rajzai.

A főszöveget nem kísérik jegyzetek, melynek egyik oka abban kereshető, hogy a művész halála óta eltelt időben a szerző publikációin kívül feltűnően kevés elmélyült elemzés, forrásközlés készült az életműről. Ez egyben jelzi, hogy a művek jelentős részét valamely vidéki településnek ajándékozó kortárs művészek értékelése általában jobban kiszolgáltatta a mindenkor helyi lehetőségeknek, az őrzőhelyek felelősségtudatának, valamint a művészettörténészek egyéni érdeklődésének és mobilitásának, mint azoké, akiknek műveit rangos fővárosi és külföldi köz-, illetve magángyűjtemények őrzik. A közölt illusztrációk döntő többsége a gyulai Kohán Múzeumban, valamint a Városi Képtárban és az Erkel Ferenc Múzeumban őrzött műtárgyakat ábrázol, s csak elvétve találhatók képek a könyvben a Magyar Nemzeti Galéria, a hódmezővásárhelyi Tornyai János Múzeum és magángyűjtők anyagából.

Külön említést érdemel a monográfia rendkívül gazdag, ún. műveken kívüli forrásanyaga. Az elsőrangú források közé tartoznak Kohán György autográf levelei a szerzőhöz, melyekből dőlt betűs szedéssel kiemelve számos fontos idézet épült be a szövegbe. Ezek az idézetek megvilágítják az életmű belső fejlődésének összetevőit, s egyben jelzik a művek ütközését a kor ideológiájával. Élete utolsó éveiben Kohán többször személyesen találkozott a szerzővel, s szóbeli közlései, a művek keletkezésével kapcsolatos élményei ugyancsak sokat segítettek az inspiráció természetének feltárásában, a témabeli, stílus és esztétikai problémák megvilágításában. A felhasznált visszaemlékezések közül kiemelkednek Kohán édesanyjának és első feleségének emlékei, a szerzőhöz írt levelei, valamint a mecénások, műgyűjtők megnyilatkozásai. A kortárs műkritikák mellett felhasználta még a szerző az 1965-ös Magyar Nemzeti Galéria-beli kiállítás kapcsán felbukkant gyermek- és ifjúkori barátok, festők, szobrászok, írók, költők és muzsikusok Kohánnal kapcsolatos emlékeit, a kiállítás vendégkönyvi bejegyzéseit, valamint a gyulai Kohán Múzeum újraprendezésekor elhangzott hazai és külföldi látogatói véleményeket. A másoktól kapott ún. életrajzi adatokat és a magánélet pikantériáit mindenütt szigorú kritikával, kellő visszafogottsággal kezeli.

A feldolgozás módszere az esszémonográfia legjobb műfaji hagyományait követi. Supka Magdolna nem szoros időrendben követi nyomon Kohán festészetének alakulását,



hanem egyszerre látja és folyamatosan egységben láttatja az élet- és korrajzot, az alkotó egyéniségét az egész életművel, annak összes problémájával és a festő harcával művészi szabadságának megőrzéséért, alkotói kiteljesítéséért. E megközelítés következtében egyszerre van jelen a monográfiában a történeti szemlélet és az alkotás küzdelmével való spontán azonosulás, a személyes vallomás és a közről szemlélés intenzitása, a visszatekintő rálátás és az utókor problémáinak a figyelembevétele. Innen fakad az is, hogy gyakran egy fejezeten belül kapnak helyet például az életrajz és a pályakép részletei, az életmű egészét érintő alapvető megállapítások, a műelemzések, a recepciótörténet adatai és a kapcsolódási pontok a XX. század magyar és európai művészetéhez. E megközelítés fő oka Kohán piktúrájának alapvetően gondolati meghatározottsága és állandó mozgása a különböző stílusok határai között a választott téma függvényében, továbbá a fő motívumok ismétlődő előfordulása az eltérő pályaszakaszokban készült képeken.

A monográfia másik meghatározó sajátossága, hogy a művészettörténet hagyományos eszközei mellett figyelembe veszi a művészetpszichológia szempontjait is. A művészetpszichológiai megközelítés lehetőségei közül Supka Magdolna az egzisztenciál-fenomenológiai leírás eszközeit alkalmazza a leggyakrabban. Ennek lényege, hogy figyelme kiterjed az alkotói képzelet és asszociáció működésének, a témák művekben történő aktivizálódási folyamatának a vizsgálatára. A műértelmezés számára személyes elkötelezettséget is jelent, s az alkotói psziché sajátosságai mellett saját élettapasztalatai is tükröződnek az értelmezésekben. E megközelítést egy 1964-es tanulmányában alkalmazta először, melyben a drámai groteszk kifejezőmód meghatározására és festészetbeli szerepének elemzésére tett kísérletet. Kohán érzelmi és vizuális fogékonyságának, a benne keletkezett és a festményeken átsugárzó pszichikai többletnek, rejtett tartalmaknak az eredőit keresve a szerző felismeri a válságos magánéleti körülmények alkotásformáló szerepét, s emellett érvel, hogy a sokat emlegetett alkotói és stílusbeli sokarcúság egyik fő oka a művész egyéni sorsának folyamatos összeütközése a piktúrájával. Miközben biztos kézzel kijelöli a pályaszakaszokat és pályafordulókat, fokozott figyelmet fordít a művek keletkezési körülményeire és az alkotói folyamat részleteire, így mindenekelőtt Kohán sajátos „koncentrációs elrívülésének” és „visszatérésének” rögzítésére.

A kötet további jellegzetessége, hogy a művek hangulati jellemzésében a szerző néha irodalmi eszközöket is igénybe vesz. Szemléletes leírást ad például a szülői házról, s előfordul az is, hogy rögzíti egykori asszociációit Kohán saját képeivel kapcsolatos, személyes megnyilvánulásaihoz. Mindez nem öncélúan, hanem az érzéketlen megjelenítés érdekében, az esztétikai nézőpont és a bemutatás logikájának állandó szem előtt tartásával történik. Mi sem áll távolabb Supka Magdolnától, mint a „regényesítő” megközelítés, melyre nem egy példa található a Kohán-irodalomban, s amelyet a monográfia folyamatosan korrigálni kényszerül. A szerzőnek ez a kivételes megjelenítő képessége az utolsó pályaszakaszban keletkezett művek bemutatásában teljesedik ki.

A szorosabb értelemben vett életrajzi adatokból csak annyit közöl, amennyi nélkülözhetetlen a művek, a pályakép és a korrajz megértéséhez. A konkrét életrajzi összefüggésbe helyezett műértelmezés inkább kivételnek számít. Életrajzi elemekből sehol nem vezet le automatikusan képértelmezéseket, ugyanakkor apró életrajzi részletek is fontossá válhatnak például a témaválasztás, a sajátos felülnézeti perspektíva vagy a legutolsó, ún. „távo-

zás-képek” megértésében. Az értelmezést segítő, korábban többnyire figyelmen kívül hagyott életrajzi mozzanatok közül említést érdemel a Kohán előtt mindvégig nyitva álló szülői ház kettős, menedék és munkahely szerepe; a tizennégy éves kortól folyamatosan kapott, nagyrészt maga választotta szakmai irányítás; a mesterségbeli tudás szokatlanul korai megnyilatkozása; az első kiállítások és kritikák ösztönzése; a Louvre-beli másolói tevékenység; a gyakori miliőváltások; az 1948-as válás előtti és utáni, a mindvégig titkolt második házasság idején is folytatódó rendezetlen életkörülmények.

A magánélet útvesztői, megoldatlan emberi problémái segítik megérteni Kohán különleges képességét a sivár, hétköznapi helyzetek ünnepivé alakítására, festészetbeli átköltésére, az ún. idill-képek sejtelmes hangulatának megteremtésére. A magányos lelki alkát és az állandó egzisztenciális bizonytalanság az elemi erejű bánat-, gond- és siratóképek keletkezésében játszott meghatározó szerepet. A társadalmi beilleszkedés és érvényesülés akadályoztatása, Kohán festészetének meg nem értése az ötvenes években éles ellentétben áll az egész életmű mélységes társadalmi jelentésével. Még ennél is szembe-
tűnőbb az ellentét Kohán magánéletének és festészetének kettős karaktere között: míg emberi kapcsolataiban ismételten elbukott, művészként mindvégig tiszta maradt.

Supka Magdolna biztos kézzel tárja fel Kohán művészetének inspirációs forrásait. Az ókori művészet hatásáról tanúskodnak a korai, orientalizáló korszakban készült, csak fotókon megőrzött, nagyméretű szénrajzok az indiai és egyiptomi istenségek, köztük Hórusz alakjával. A modern európai irányzatok közül egyaránt hatott rá a szecesszió dekoratív síkábrázolói látásmódja és stilizáló tömörsége, a cézanne-i, majd a picassói kubizmus – azaz Kohán a kubizmusnak a más stílusok elemeivel ötvözőtt változatát adaptálta. Munkássága nem független az alföldi festészet tematikus, kifejezésbeli örökségétől és a népi kultúra formakincsétől sem. Az életmű válogatott darabjainak ópusztaszeri bemutatása a „Keletre tekintő Nyugat” szimbolikussá vált fő műve, a Feszty-körkép közelében különös élességgel világít rá Kohán művészetének kapcsolatára a századforduló keleties jellegű szín- és formavilágot kereső festészeti törekvéseivel. (Az ópusztaszeri kiállításához vö. Szuromi Pál írását a *Tiszatáj* 2003/5. számában.) Fontos megfigyelés, hogy Kohán majdani személyes stílusának fogantatása jórészt az 1930–31-es párizsi tanulmányúthoz köthető. Szobrászi vonzalma már a főiskolai évek elején jelentkezett: a tizenkilenc éves Kohánról Nóti András karakteres szoborportrét készített, azt követően a Párizsban élő Csáky József egyiptizáló stilizáltsága hatott rá, majd a Hódmezővásárhelyen élő – a könyvben név szerint nem említett – Till Aran szobrai inspirálták több festményét. Kohán maga Picasso és Csáky mellett Illésy Pétert nevezte meg korai korszaka harmadik mestereként. Párizs után fontos ösztönzést adott számára a vásárhelyi szellemi és irodalmi élet, továbbá Budapesten a Japán kávéház művésztaársasága.

Kohán festészetének tematikus súlypontjait keresve Supka Magdolna abból indul ki, hogy az életmű eszmei középpontjában az etikusan gondolkodó és érző, belsőleg szabad ember méltósága áll, s hogy Kohánnak a festészet nem csupán művészi hivatást, hanem emberi, etikai hitvallását magában foglaló világképet is jelentett. Tematikus kétarcúságát jelzi, hogy azonos erővel mutatja fel a gond, a megrendültség és a gyász, illetőleg az élet ünneplésének motívumait. A nehéz sorsú emberek, a megalázó, vigasztalan helyzetek, a sors megpróbáltatásai mint jelképpé növelt fő téma a harmincas évektől folyamatosan



nyomon követhető az életműben, ami jelzi azt is, hogy Kohán a valódi szociális gondolat mellett foglalt állást. Ugyanakkor szembetűnő, hogy a pályája idején végbement társadalmi átalakulás témái közvetlenül nem jelennek meg a képeken. 1939-től tíz éven át a háború volt központi témája és nagyerejű művek inspirálója. Az életmű további tematikus súlypontja, inspiráló alapmodellje és egyúttal számos stiláris kérdés kulcsa a természet bőségét megjelenítő nőalak, illetőleg annak változataként az édesanya etikai kulcsfigurája. Az azonos női modelltől készült képek összehasonlító elemzése fokozott óvatosságra int a modell utáni festés kérdésében, s azt mutatja, hogy Kohán aszerint stilizálta át a modell küllemét, hogy milyen szerepben kívánta őt bemutatni. A jelképteremtés fokozott igényére utal az önarcképek és portrék feltűnő hiánya (a monográfia mindössze két rejtett önarcképet tud felmutatni az egész életműben); a természet és a falusi, mezővárosi környezet következetesen drámai, élőlényként való megjelenítése, valamint a görög mitológia iránti érdeklődés.

A monográfia egyik legfontosabb eredménye, hogy pontosan meghatározza és fejlődésükben láttatja a festői előadásmód elevevőit. A harmincas években keletkezett művek tanúsága szerint Kohán kezdettől fogva törekedett a paraszti motívumkörre és alföldi tájakra korlátozódó festői világa és a konstrukciós elvekre építkező, a tartalmat is tömörítő stílus egybeötözésére, s viszonylag korán rátalált realista, szűkszavú képi nyelvezetére. Szoros rokonsága a Medgyesy-féle konstruáló alkattal, amely figuráinak típusából építi fel stílusának karakterét, már ekkor kimutatható. Egyik fő törekvése ettől kezdve tehetsége két meghatározó összetevőjének, a monumentalitásnak és a kifejezés erejével párosuló jelképteremtő figurális absztrahálásnak az egybehangolására irányult. A formai monumentalitás fontos elemei a belső fények sugárzására épülő fénykezelés és a rendkívül intenzív, tömbös színhatás.

A negyvenes években Kohán fokozatosan túllépett a kubisztikus formaépítkezés tanulságain a tisztán tagolt formák ritmikájára, a szintetizáló gondolkodásmód, a metaforikus hasonlatteremtés és bizonyos képi elemek klasszicizáló stilizálása révén. Árnyalt képet kapunk a folyamatról, melynek során egyszerre fejlesztette stílusát a kubista és a realista felfogás szerint. Ez a stilizáló kubisztikus formálás az ötvenes években szembetalálkozott a szocialista realizmus naturalizmusával és megakadályozta festészetének áttörését, másfelől lehetőséget adott a magánélet szereplőinek és eseményeinek elvont, személytelen megjelenítésére. Az életmű nagy részén végigvonuló kifejezésbeli kétarcúság összetevőit az 1941-ben készült *Háború emléke* c. monumentális fríz elemzése világítja meg a legélesebben, melyen egyszerre jelenik meg a geometrikus-kubisztikus formanyelv és a tónusokkal árnyalt, klasszicizáló stilizálás, míg az 1949-es *Asszonyok – korokat* már a realista és a kubisztikus felfogás közti átmeneti stílusban fogant előadásmód jellemzi. Az 1949 után készült nagyméretű táblaképek jelentős részének fő vonása a figurák naturális formáit tömörítő geometrikus stilizálás, s ezek a képek gyakran el nem készült murális művek tartalmát sűrítik egybe. Az utolsó hat-hét év termésének meghatározó stílusjegye a kubizmus és a klasszikus realizmus egységbe foglalása, a képi motívumok világos tagolása, a mozdulatlan és megmozgatott formák párbeszéde, valamint egy korábban nem tapasztalt szín- és formabeli vakmerőség. E művek közül több a korszak magyar festészetének legjelentősebb alkotásai közé sorolható.

Kohán eddig kellően nem méltányolt grafikai életművének elemzése a monográfia továbbbi fontos eredménye. A rajzok között feltűnően sok az évszám nélküli, szignált kompozíció, ami jelzi, hogy többségük nem egyszerűen valamely festmény előzményeként készült. A rajzok Kohán legbensőbb reflexióinak kifejezői, fő éltető elemük a mondanivaló érzelmi, indulati telítettsége, a kifejezés felfokozott expresszivitása. Többségüket Kohán nem szánta nyilvánosságnak, ugyanakkor életműve elválaszthatatlan részének tekintette. A rajzok és festmények kapcsolatát vizsgálva különösen szembetűnő a két műfaj közti hangnem- és ritmusváltás, a tematikus megfelelések és a nagyarányúság hangsúlyos rajzbeli jelenléte. Számos grafika mozdulatatlanulmánnak készült, s van köztük – a festményeken csupán elvétve előforduló – leíró-narratív jellegű jelenetábrázolás is. Különösen látványos a nőalakok csaknem kizárólagos jelenléte a rajzokon. Ezek többnyire az önfeléd, frivol, érzéki tárulkozás, eksztázis képi változatai, de megtalálható rajtuk az ősanya-princípium, valamint a táji elemek és az asszonyi idomok közti formahasonlítás. Ilyen tárgyú lapjai alapján Supka Magdolna következtetése szerint Kohán a női testábrázolás legvirtuózabb mesterei közé sorolható.

Külön hangsúlyt helyez végül a könyv a művész és a megrendelők összetett viszonyrendszerének árnyalt bemutatására, mivel e viszony Kohán esetében két vonatkozásban is befolyásolta festészetét. Egyrészt már ifjúkori művein, így elsősorban a Bene Lajos gyulai orvos műgyűjtőnek készített pseudomásolatokon megjelenik a megrendelői kíváncsiak figyelembevétele, illetőleg ügyes megkerülése, s az ötvenes években megrendelésre, közösségi termekbe készült, tematikus festményeinek nagy része is több ponton tükrözi a megrendelők elképzelését. E szempontból különösen tanulságos a *Szüreti vázlatok* c. kettős grafikai kompozíció elemzése, amely önmagában is jelzi az 1949 utáni hivatalos művészetpolitikai elvárás és a koháni személet közti áthidalhatatlan ellentétet. Másfelől ugyanebben az időszakban a falképi megrendelések elmaradása azt eredményezte, hogy Kohán gyakran a táblakép műfajába ültette át a falképi nyelvezet sajátosságait. (Ismertes, hogy egyetlen megvalósult murális kompozíciója, a *Háború emléke* c. fríz 1965-ben megrendelt mozaik változata már csak halála után készült el.) Ugyanakkor Kohán tökéletesen tisztában volt a különböző nívójú műveinek eltérő értékével, s a monográfia meggyőzően érvel amellet, hogy a kétféle színvonalú alkotások összekeverése meghamisítja az életművet. Ezt a felfogást igazolja, hogy fontosnak tartott képeit Kohán még éhezései idején sem adta el senkinek és soha nem festett szériában műkereskedők ajánlatára könnyen pénzre tehető képeket. Alapvetően tévesnek ítéltető tehát az állítás, mely szerint Kohán a kényszerű anyagi megfontolást is szem előtt tartva, megrendelésre festett képekkel prosztitúálta volna művészetét.

Összegzésként megállapítható, Supka Magdolna könyve az első tudományos igényű Kohán-monográfia, mely régóta várt, széles ívű áttekintést, megbízható értékelést ad Kohán művészetéről, s megnyitja az utat a további szakmai viták előtt. Biztos kézzel jelöli ki helyét a XX. század magyar művészetében, amikor a század eleji alföldi festészet és a kortárs törekvések közti kapcsolatteremtő szerepét hangsúlyozza. Az életmű lehetőségét kínált olyan átfogó kérdések felvetésére is, mint például a magyar művészet sajátos „megkésztettség” Európához viszonyítva, a képzőművészet jelenkori társadalmi megbecsülése, a nemzeti jelleg mint művészettörténeti kategória és a figurativitás szerepe. Talán nem tévedünk, ha azt állítjuk: a következő évtizedek Kohán-kutatásainak innen kell majd el-



indulnia. A monográfia által felvetett, tisztázásra váró kérdések között első helyen áll a teljes művészi hagyaték számbavétele és szakszerű feldolgozása. Elengedhetetlen lesz Kohán rejtélyes magánélete művészi vonatkozásainak további felfejtése, a támogatókhoz, szülőkhöz, barátokhoz és műzsákhoz fűződő viszonyrendszer ismeretlen részleteinek feltérképezése. Tisztázandók a koháni piktúra ösztönzései a kortárs magyar festők, így például Schéner Mihály, Tóth Menyhért és Szabó Zoltán munkásságára. A fontos tennivalók közé tartozik végül az életmű nemzetközi meg- és elismertetése, mindenekelőtt megfelelő helyen rendezett külföldi kiállítások és igényes idegen nyelvű kiadványok segítségével.

Tüskés Gábor

