

*Eisler János*

## **Aba-Novák Vilmos művészetéről, debreceni kiállítása kapcsán**

Az alábbi jegyzetben nem Aba-Novák művészetének részletes és mélyebb értékelését kívánom megkísérelni. Azt, és újraértékelését elvégezte egy újabb, a mesterről írt monográfia szerzője, Monos István (lásd: *Barbár zseni Katalógus*). Úgyszintén nem kívánom a kiállított műveket ismertetni. Egyrészt azért, mert aki látta a kiállítást, az nem szorul erre, másrészt a katalógus alaposan és megfelelően bemutatja azokat. Végül nem írok kiállítás-kritikát sem, ugyanis a kiállítás oly megalapozott koncepcióval készült, és oly áttekinthetően rendezett, hogy dicsérő szavakon kívül részletes méltatást sem igényel. Mindössze néhány megfigyelést, és ezek alapján felmerült gondolatot szeretnék közölni, majd – igaz, kis kitéréssel –, a kiállításhoz ízesülő, Kelet-Magyarország térségében található Aba-Novák munkának, a jászszentandrás plébániatemplom „Szentkereszt legendája” című freskosorozatának vázlatos felidézésére, bemutatására vállalkozom. Hiszen ez a művész egyik – készítésekor is vitatott, s máig a szakirodalomban az őt megillető helyre nem került –, nagyszerű műve.

A kiállítás rendezése világosan mutatta be az életmű szakaszait és változásait. Terjedelmében és típusában megközelíti a nevezetes, a Magyar Nemzeti Galériában 1964-ben bemutatott életmű-kiállítást. Debrecenben most Aba-Novák munkásságának három nagy korszakából bőséges válogatást, a legismertebb műveket láthattuk. A kiállításon a képekhez mellékelt szövegek nem tolatkodón és túlbeszélően, de eligazító módon tájékoztattak a festmények keletkezési körülményeiről, az életműben elfoglalt helyükről. Nem fáradtunk el a bőségtől, a nagy számban válogatott művek alapos nézegetésétől, mivel ezek száma annyi, amennyit egy „nagykiállítás” alkalmával a nagyközönség, a néző befogadhat.

A kiállítás rendezése, a kiválasztott festmények és a magyarázó táblákon a szövegek elvezetnek Aba-Novák művészi világának megértéséhez, nagyon is egyéni stílusa változásainak magyarázatához.

A festő a 20. század második évtizedének elején olyan művészcsoporthoz csatlakozott, amely a hozzá kötődő, az ott tanuló és dolgozó fiatal mesterekkel egyfajta, kifejezésében expresszív, technikájában sűrű- és finomvonalkázású, egyúttal roppant tömör formaképzésre irányuló rajz-és metszésstílust alakított ki. Ez a felfogás megalapozta későbbi, immár festői fogásait és irányultságát. Egy

olyan felfogást, amelynél a kompozíció az alakok erőteljes felépítésének környezetformáló hatásából építkezik, amelyen mintha minden ösztönösen, szabadon áramlana, s amelyen semmiféle szerkesztési kiagyaltság, túlzó elvonatkoztatás, erőltetett, formafelbontó akarat nem jelentkezik. Vásznain bravúros az alaképítés, a környezetmegjelenítés, és – mivel Aba-Novák grafikusként indult –, a virtuózan gyakorolt grafikus technika számtalan jele. A sűrű vonalkázás (magától értetődően ecsettel való) átvitele a festői formálásra felerősíti a kifejezés szabotosságát, így már kész művészként áll előttünk, mikor festeni kezd. A rajz- és grafikai eszközök kezeléséből adódik az a mód, ahogyan az elkövetkezőkben a festő-szerszámot is használni fogja: rövid, sűrűn egymás mellé és fölé rótt, indulatos, de határozott formaképzést eredményező ecsetvonásokkal minden formarészletnek erőteljes kifejezést ad. Első festői korszaka meglepően franciás. Mintha a „Fauves”-ok magyar származéka lenne. A „Zuglói villa” c. festményén akár kubizmusától megfosztott Delaunay, és a hazaiak közül a Nyolcak színkezelése lennének iránymutatók. Nem megy el a „térproblémák” kubisztikus taglalásáig. Nem jut el az aktivisták expresszív látásáig, így az avantgard törekvések innenső oldalán marad. Színkezelése is egyéni. Noha a zöld és kék árnyalatok mellé harsogó és erőteljes sárgákat és vöröset visz a vászonra, ennek ellenére e korai műveit a szürkés alaptónus uralja. Egyébként már ebben a periódusában is megfigyelhető a vállalt függetlenség a témával és tárgyával szemben, mivel erősen uralja a kifejezés eszközeit: ő az úr témái felett. Hiába keresnénk nála lírai, vagy akár érzelmdús előadást. Ez a művészet egy erőteljes, magabiztos egyéniség szabadon áramló önkifejezése is, amely anélkül, hogy agresszív vagy rábeszélő lenne, biztos sikerében. E korszakának talán legjobb darabja a „Szálfa-rakás”, amely parázsló, színek égette tájban rakásokba rendezett fatörzseket mutat. Ezek a nagy rönkök az előtérbe kerülnek, míg a színek a szétrobbanni készülő atmoszférában pompáznak, izzanak, szikráznak. Sikeres művész, helye van a legjobb kortársak között.

Ezek után elgondolkodhatunk azon, mi készítette Aba-Novákot arra, hogy elhagyva e felfogását, Itáliában új stílust és technikát alakítson ki maga számára. Kétségtelen: egy más kultúra, más környezet általában nagy hatással van a képzőművészekre. Különösen, ha azok olyan programmal érkeznek külföldre, mint a harmincas években a magyarok Itáliába – ők azért, hogy ott fejlesszék, tovább képezzék magukat. Hazulról épp tanulási céllal küldték oda művészeinket. Anélkül, hogy ismernék a közvetlen eseményeket, vagy kitérnék a kérdés filológiai oldalára, két kézenfekvő magyarázatot találhatunk a stílusváltásra.

Az első kissé köznapi, de talán nem elvetendő. Aba-Novák Vilmos sikeres művész volt itáliai útja előtt is. Most az új területen a produkció is ösztönzi. Áttér egy másik technikára: ezután fára fest, temperával. A temperafestés ugyan nem zárja ki az olajtechnikával együtt járó igényes, szemlélődő, nagyobb figyelem-összpontosítást, az árnyaltabb kifejezés lehetőségét. Mégis, egy olyan indulatos, életerős művésznek, mint Aba-Novák, kapóra jöhetett a technikai újítások

megismerése. Mintha ő is úgy járt volna, mint általában az Itáliát felkereső külföldiek: éppen a saját ösztöneit szabadítja fel, saját művészalkatának teljes szembesülését nyújtja számára az olasz környezet. Jólesően színes, mondhatni tarka, a szó jó értelmében idegenforgalmi alkalmatosságú vedutákat, még azt is mondhatnánk „újságíró tárcákat” küld haza a pezsgő olasz hétköznapokról, a kisvárosok nyílt színpadán, az utcákon-tereken zajló életről. S noha láttatja az olasz élet közvetlenségét, utca-scenáriumainak ellentmondásait is, annak nem elemzője, csupán riportere lesz. Itáliában kívülálló marad. Az ott szerzett technikát, a tarka, sőt harsogó színek felrakását, a tetszetős, keresetlen szerkesztést majd folytatja később, immár hazatérve, szolnoki munkáin is. Itália Aba-Novák számára nem a mérséklő, klasszicizáló latinitást, az ókort vagy etruszkológiát (a 30-as évek nagy divatja: különösen szobrászatban, de még az archaeológiában is), vagy pláne a reneszánszot jelenti. Itáliai tanulmányútjának fő hozadéka elsősorban a középkori freskók komponálásmódjának felfedezése, valamint a környezet életének, az olasz kortárs-művészekről eltérő, eredeti láttatása. Ezért maradt a későbbiekben még „egyházművészetében” is erőteljesebb és esztétizálás-tól mentes, eltérően az ezekben az években kint tanuló-dolgozó, ún. „Római ösztöndíjasok” közül Jeges Ernő, Molnár C. Pál és Kontuly, valamint a franciás irány felé húzódó Medvecky Jenő munkásságától. Ezért tud majd hazatérve – renoméját egy padovai, egyházi megrendelések versenyében nyert aranyéremmel megerősítve, saját művészi koncepcióján belül maradni. Így átértékelésre szorul az az elterjedt, a közelmúltból származó Aba-Novák értékelés, kritikusi megközelítés, hogy a „hivatalos” egyházművészet kiszolgálója volt, s hogy művészetében „plebejus vonások lennének érezhetők”, hogy „modorosan groteszk jellegű figurákkal” népesíti be a „hivatalos állami és egyházi freskófeladatok sorát.” (Patikamérlegesen kell méricskélni szocio-esztétikai elemzéseink fordulatait, minősítéseit!) Jóllehet típusai néha kissé együgyű „bruegheliádák”, attól, hogy falusi vásárt, sokadalmat fest hazatérte után, cirkuszosokat, fazekasokat, vásárosokat és lacikonyhát, azaz népéletet, se nem parasztpárti, se nem plebejus elkötelezettségű művész nem lesz.

Itália fokozhatta termelésigényét, mely során – noha kétségtelen mindvégig magas marad a színvonal – a mesterségbeli know-how rátelepszik invenciójára. Képeinek szerkesztése nem kiagyalt, közvetlen: a veduták távolságából és beállításaiból láttatja motívumait. Ragaszkodik a látószög-adta perspektívához, a városkép konkrét részleteihez (pl. a Perugia-i városrészlet, vagy további kisvárosok középkori szűkös terei, sikátor-utcái). Színkezelésében nem másolja az olaszokat – sőt „északias”, néha hideg, fémes a színpalettája, majd később – már itthon – feltűnik az ezüstalapozás. A fekete, sárga, vörös színek uralkodnak festményein. Mintha reportage- és plakát közlése lenne a célja. Nem, Aba-Novák valóban nem széplelkű irodalmár – nem neofita, megtért középkorimádó, vagy archaeológián és divatos ókortudományon nevelkedett filológus. Mily messze az ő Itáliája akár Babitsétól, akár Erdős Renée lelkétől, vagy Szerb Antal utasaitól!

De nem is iskolásan meghatódó művésznövendék. Nem térek ki a kortárs olasz művészekről nyert impulzusainak tárgyalására – ez is filológiai kérdés. Minden bizonnyal azok monumentalitásában lelt egyéniségének választott rokonságára, ezt kamatoztatja majd elmélyülve itthon templomi freskóin és történelmi ciklusain is. Mély érzelmek hiányoznak ezekről a virtuóz „életkép” – és veduta – darabokról. Ezek a modern népies „farszok” mintha történelmi játékokat idéznének. Ebben a vonatkozásban az értékelésében igaza van egyik kritikusanak, hogy alakjai e munkákon groteszkek. De városlakói igencsak hétköznapi emberek. (Sok köztük a lumpen elem!). S nem véletlen, hogy itthon a szolnoki, majd zsögödi motívumokat is ugyanebben az előadásban festi. (Igaz, a helyi lakosság karakterének jól ellesett vonásaival). Jóllehet ismerte a külföldi és hazai moderneket egyaránt, de művészi önbizalma annyira feszíti, hogy „kokainfaló és városlevegőben vergődőknek” tekinti őket. Az ilyfajta nyilatkozat mögött nem új program áll, csak gyakran felszínre törő művészgőg és öntudat. Aba-Novák egyáltalán nem -izmusokat elemző és a művészetelméleti vagy társadalomkritikai kérdéseket feszegető művész típus, de nem is barbár. Tanult és józanul élvező-nézelődő mester. (Majd még visszatérünk a kiállítás logo-jaként használt Picassó féle „bon mot”-ra.) Tarka színekkel modern életképeket fest: kisebb mozaikrészletekből építkezik, novellisztikusan, s lassan felülemelkedik munkásságában a tetszetős, a szó jó értelmében vett dekorativitásra.

Egyházművészetének jellegét, tipikus vonásait alaposabban kell majd újra áttekinteni. Erre nincs itt mód, még ha a kiállítás dicséretes módon szembenéz a korábban e térről mellőzött művekkel. Kétségtelen, e témakör mai megközelítésében az elemzők kritikai szempontjai jelentős hangsúly-eltolódásokat és véleménykülönbségeket engednek meg az értékelésben: mennyiben, és valóban mély érzelműek-e ezek a művek, továbbá, az egyház gyakorlatának megfelelőek-e. Megfelelnek-e a pasztorizációs programoknak, és személyesen mennyire átéltek ezek a freskók? Az elemzők saját beállítódásának következtében kétségtelenül manapság is tovább élhetnek kételyek a megítélésekben. Vitán felüli azonban, hogy itt bomlik ki Aba-Novák korábban – az itáliai képein már „in nuce” – meglévő, rendkívülinek mondható tipologizáló képessége, és a jelenetezés fantázia-dús eredetisége. Kevés olyan mestert találunk a 20. században – és nemcsak a magyar képzőművészetben, hanem az európaiban is –, aki ennyire sokféle, egymástól eltérő, találó, szinte panoptikumba illő karaktert vonultat fel, s oly merészen alkalmazza egyéni meglátásait, mint ő. De ahogyan a jászszentandrászi murálisát a „közönség” fogadta (általában értetlenül és meglehetősen ellenségesen), nos abból következtethetünk a „nem zökkenőmentes feladatvégzésre”, és a számos oldalról érkező, de csak fanyalgó elismerésre. Nem volt könnyű útja e téren. Csak egy-két mozzanatot emelek ki „újításából” (talán még ezt nem észrevételezte a szakirodalom). Aba-Novák a Ducento-Trecento freskóinak anyagok- és üdvözültek karát bemutató uniszónóit – bizantinus szkémáit – mesterien fogalmazta át száználmas figurák vagy szentek seregének impozáns, modern

kohorsává, olyan tömegábrázolássá, amely mindegyik figurának egyéni életet, sokszor groteszk egyéniséget ad. A mester egyúttal a falfelület kitöltéséhez igazodik a mozgások, cselekmények redukálásával-ezzel valódi monumentalitást eredményezve. Ugyanis Aba-Novákban megvolt az a két adottság, amely a falrafestés két alapkövetelménye: a színérzék és a szerkesztés képessége. Érdeemes lesz egyszer azzal is behatóan foglalkozni: mi volt annak jelentősége, hogy későbbi murálisai a modern építészethez kötődnek (lásd a szegedi Hősök kapuján az épület-átjáró boltívet, a budapesti Városmajori templom falköpenyének elkészítését, építője: Árkay Bertalan). Ezekhez az épületekhez elsőrangúan illeszkednek freskói. Ez a tény árnyalja azt a korábbi – a szakirodalomban elnagyolt – megállapítást, miszerint leginkább ellenzékiségben, csakis a baloldalon létezett volna egyfajta magyar modernizmus (a szobrászatban is) az 1920-as, 30-as években. Az Aba-Novák freskók erős rajzossága, világos tagolása is széles műtörténeti ismereteket árul el. Például hatalmas méretű, de szépen formált kezének, vagy egyéb szimbólumainak formai előadásában egészen Dürer rajzainak klasszicitásáig, monumentalitásában Michelangelo Sistinejéig tekint vissza. (Utóbbira példa a jázszentandrászi szentély Ádám alakja, aki a michelangeloi, római Sta Maria sopra Minerva templom szobrának, és más, Michelangelotól származó Krisztus-rajznak az ismerete nélkül nem ilyen megformálást nyert volna.)

Hiszen mi is a monumentalitás? Nem más, mint az, ha a művész monumentummá tudja emelni tárgyát és témáját. Nem más, mint a látványt, a mondanivalót meglepően értelmező előadás, a látványnak olyan szerkesztése, mely előadásmód nézőjét kényszerítő módon helyezi át más dimenzióba. Nem a lépték, nem csupán az irodalmi tartalom emelkedettsége, hanem az előadáson belüli vonatkozások sajátos egybeesése, a belső feszültség, a belső forma erőteljes kisugárzása. Vegyünk példának akár a régi korokból vagy a kortársaktól egy fejét elfordító, premier plánban bemutatott, gazdájának méltóságát viselő és hozzá való hűségét jelző háziebet (Pisanello, Piero della Francesca), egy erőteljes skurzban bemutatott emberi testet (Mantegna: Krisztus siratása), néhány gyümölcsnek mintegy térmértani elrendezését (Cézanne), vagy a guggoló női alak önmagába záruló beállítását (Maillol, Medgyessy, Ferenczy Béni), a témát jelentőssé formáló formaképzést. Aba-Novák kezdettől súlyos lélegzetű alakokat, nehéztestű fákat, meghasadó égboltot festett, olyan momentumokat választott, amelyek már eleve magukba foglalják a monumentális előadás lehetőségét. Ha elementáris feszültséget közöl a művész, stílusa máris monumentalitás-közelbe ér (ugyanakkor expresszív is válik). Nos, Aba-Nováknak sikerült monumentálisnak is, expresszívnek és/sőt reprezentatívnak is egyszerre lennie. Annak ellenére, hogy „hivatalos” történeti freskóin alakjai nem sztereotípek, egyházi murálisain szentjei és nem-szentjei megjelenítésükben, a kompozícióban elfoglalt helyi értékük szerint is monumentálisak. Így kérte nemcsak a megrendelő, hanem követelte maga a freskó-műfaj is. Azaz a monumentalitás se nem stílus- se nem műfaj-

vagy méretfüggő. Ezért maradandó Aba-Novák freskóművészete – akár Szegedről (a Hősök kapujáról), akár a budapesti Városmajori templomról beszélünk. Egyébként senki sem tagadja populáris előadásmódját, de hiszen a freskó közönsége közérthetőséget vár el, s joggal, az alkotótól.

A jászszentandrásai freskó tervvázlata szerepelt a kiállításon. A kivitelezett munka valóban remekbe sikerült. Az előadás ereje lenyűgöző, a szerkesztés hibátlan, a színek válogatása (a fellobbanó vörösek, a drapériákon a formát adó kékek, a testszín adó feszült barnák, szürke és mélybarna hátterezés) megdöbbentő. Az összehatás egybefogottan hatásos.

A templomhajó bejárat felőli két oldalfala Chiovini Ferenc munkája. Baloldalt a nándorfehérvári diadal hőseinek állít emléket a freskó: Kapisztráni János és Hunyadi a főalakok, körülvéve vitézekről és harci néptől. Műves a freskó kompozíciójának kialakítása. Chiovini két szintre, a várkapu és városfal elé helyezi a jelenetet (így tette ezt egykor Lucas van Leyden is híres „Krisztus Pilátus előtt” metszetén, melyet egyébként majd Rembrandt – és Munkácsy!/ is követ). A jobboldali falon Szent László vizet fakaszt a sziklából. Középre került a lovagkirály lovas alakja. Nyergéből emelkedik a sudár alak felfelé – ezzel megalakította a kompozíció főtengelyét. Mintha kissé felülről látnánk a jelenetet: a középtér megnyílik, elől félkörívben repoussoir-alakokkal. Ők a csoda hitelt érdemlő szemtanúi. A hátteret jól egyénített harcosok hadinépe zárja. Mindkét oldal színezése világos, derűs, hiszen pozitív, sikerrel teljes eseményeket tárgyal. Ellenben a diadalív színvilága – immár Aba-Novák műve – az Utolsó Ítélet, komor szürkébe ágyazott. Vörös, barna a katonák páncéljainak fenyegető szürkéje, majd fent a Mandorlában az Ítélező félalakjának fehérje és az angyalkar világító színei összességükben kontrasztosak. A két diadalív-szakaszon az Üdvözültek oldalán egy esküre emelt hatalmas kézfej, a másikon, a Kárhozottakat elutasító, oldalnézetben láttatott kéz – remek találmány. A nyitott tenyerű alulról felfelé mutat, a büntető fentről lefelé, az utóbbi eltaszítóan. Napjaink laikus nézője is megérti segítségükkel a történet: mintha az antik Róma gladiátor-viadalainak esküre emelt kézfeje, illetve a „recipe ferrum” eseménye idéződne fel. Az üdvözültek alsó sorában a középkor magyar szentjeinek medalionokba foglalt feje látszik. Felettük a magyar történet számos boldog, továbbá az egyház által is elismert hőse, szereplője. A másik oldal a kárhozottak helye. Itt hatalmasra lobognak a pokol lángjai, és a művész attól sem riad vissza, hogy helyi, nem éppen köz-tiszteletnek örvendő polgárok ironikus, kosztümös alakjait is tűzre vesse. A szentély freskóinak témája a Szentkereszt legendája. A szentély első szakaszának oldalfalain az Összülők idejében kezdődő Megváltás, és az Ádámhoz kapcsolt, a földbe hullott és onnan sudarasan kinövő fa legendás története. Majd eme ősa továbbélése és felhasználása kivégzőoszloppá, egy keresztté, melyen a Megváltó halálát szenvedte. Pompás vadon a paradicsom, tele egzotikus állatokkal. Remek háttér Jeruzsálem vedutája: a Város előtt Krisztus tanítványaival. Fent egyik oldalon Szentháromság, a másikon Imago Pietatis. Mindkettő forma-

képzése középkori stílusfelfogáson és ikonográfiai előképen nevelkedett. A magas falfelületet Aba-Novák közepén harsány zölddel osztja. Így emeletes, szalagszerű lesz a képsor, tektonikus keret merevsége nélkül tagolódik a két fal. Baloldalt látjuk a keresztet hordozó Krisztust. Arca az önként vállalt megváltás fényét és a szenvedés sötétjét egyaránt kifejezi. Mélyen emberi és bravúros művészi megoldás! Az Apszisban közepén Krisztus két oldalán a négy – a Krisztus királyságára, jogos hatalmára, igazságosságára és népe fölötti pásztorkodására utaló – prófétával (Dániel, Izsajás, Jeremiás, Ezekiel). Mivel a templomot már a freskózás előtt megépítették, az apszist három csúcsíves ablak világította meg a freskók tervbevétele előtt. Így szükségképp vagy ezek fölé, vagy ezek alá kerülhettek az ide festett alakok, elhelyezésüket tekintve példanélküli merészséggel. Aba-Novák az apszis járószintjétől kevéssé magasabbra állítja Krisztust és a Profétákat. Őket ezáltal teljes közelségbe hozza a szentélybe lépő, ott miséző pappal. Mi más ez, mint modernség, megmerevedett ábrázolási szkémák bátor ledöntése? Az esztétikai hatás is lebilincselő – a szentélybe lépő szembenézhet Krisztus tisztán megfogalmazott, kiérlelt előadású, átszellemesített arcával, és a próféták átható, lobogó tekintetével. (Krisztus jobbát áldásra /esküre?/ emeli, bal vállán inkább a megváltó jelképként elgondolt, de életnagyságúra festett kivégző keresztjét viszi. Ismert lenne még ilyen megoldás máshol is?) Az öt, életnagyságúnál nagyobb alak köpenye fénylő kékekkel színezett, mindez a bizánci apszisokból ismert mélyszürke háttér előtt. Itt már semmilyen kísérő dísz nem bontja vagy tagolja a falat – az apszisforma terében fenségesen jelennek meg a végső dolgokat hirdető alakok. Időrendben ez Aba-Novák első egyházi megbízatása. A szerkesztés átgondoltsága, a drámai elemek ötvözése, az előadás komolysága korszakalkotóan maradandó művé avatja a freskókat. (Látogatják-e elegen??)

Kétségtelen azonban, Aba-Novák magabiztossága a megrendelések volumenét a későbbiekben növelte, de magasabbra már nemigen lendítette. Igaz, ezt nem vetettük szemére korábbi műveivel szemben sem, ahol is mindig egyöntetűen magas minőség uralkodott. Ritka az a hazai művész a 20. században, aki ennyire magas hőfokon, és így következetesen végigvitte művészetének mondani valóját. Valószínűleg nem a téma iránti belső elkötelezettségből vált freskófeladatok állandó kiváló megfestőjévé, inkább monumentalitás-igénye, a nagy feladat teljesítése sarkalhatta. Művészetének kevés folytatója lett – noha hallatlan népszerű és sikeres mester volt. A kiállítás jól sorozta a korábbi útítársakat: Patkót, Szőnyit a fiatal évekből, akiktől ő tanult, a „rómaiakat” későbből. Hiányoltam Durayt és Hinczet, sőt Martin Ferenc kései grafikai teljesítményére való utalást, akikre kétségtelen, még a „áttételesen” is, mint követőkre, egy időben hatással volt.

Végül a kiállítás címében olvasható „barbár zseni”-ről. Állítólag az 1938-as párizsi világiállítás alkalmával hangzott el, Picasso szájából. Ekkor Aba-Novák a francia-magyar kapcsolatok pannójával szerepelt a magyar nemzeti pavilon-

ban. Ez tudós történészek segítségével kidolgozott jelenetekből állt, történelmünk jeles pillanatainak sorát mutatta be. Elsősorban a francia kultúrához köthető kapcsolatokat. Sodró lendületű, százalakos pavilon-díszletezés volt. (Francia nyelvű mondatszalogok jeleztek, milyen történelmi események láthatók.) Aba-Novák a magyar kiállítócsarnok két szemközti falán nagy erővel vezette nézőjét a magyar történelem epizódjain át, számos historikus portrét festve és ünnepélyes, néhol teatrális scénát alakítva. Kétségtelen dicséret akart lenni a minősítés a zseniális (és zseniálisan felületes, sokszor bizony szélhámós) „porte parole-tól (bárki volt is Párizsban a „nyilatkozó”). Ugyanis Aba-Novák sem barbár nem volt – sem zseni... Természetesen számos munkáján jelen van a géniusz érintése: fantáziája, mindvégig erőteljes önálló komponálása, feszülő monumentalitása a zsenialitás szikráit szórja, de végül is nem zseni. Kiváló például az a műve, amelyet a kiállításon is láttunk – ahol is freskóinak kellékeit átviszi a táblaképre, a Szent Erzsébet triptychon vázlatára. Nem ismerjük Árpádházi Szent Erzsébet arcvonásait. A marburgi Szent Erzsébet templom ismert üvegablakairól már csak tipizált, idealizált arcvonások néznek ránk. Így Aba-Novák, noha a szárnyasoltár közepén a főalakban megfesti a szent idealizált imago-ját, az oldalszárnyak csodajelenetében (Virágcsoda, Kenyéradomány) két zseniális ötlettel él: hatalmas méretű rózsza, illetve imádkozó kéz helyettesíti a szent alakját. Így szimbolikus utalást állít a cselekményében vizuálisan nehezen transzcendentálható két csodaeseménynek. Csak eztán következnek a kísérő alakok karakterisztikusan, „realisztikusan” megfestve. Egyébként a freskók üdvözült seregeiről érdemes lenne tipológiai megfigyeléseket tenni, az ott található, talán kis túlzással mondván a tyl ulenspigeli vagy bruegheli galéria tanulságosan tükrözi Aba-Novák képzeletgazdagságát, karakterizáló képességét az embertípusokról. Ahogy nem mondja fel a modernséggel kötött szerződését sem: a világkiállításra festett történelmi freskók csoportozatai bizony a megelőző évtizedek aktivizmusában (Uitz!) gyökereznek. Ugyanis történelmi környezetébe helyezve, épp Aba-Novák életművének értékelése adná a magyar modernizmus elemzésének valódi sokarcúságát az 1930-as, 40-es évek Magyarországon. A „hivatalos körök” (nem hivatalos művészet!) nemcsak, hogy megtűrik az újításokat, hanem támogatják is! (Lásd építészetben az Árkayak munkásságát, továbbá a székesfehérvári Ciszterci Gimnáziumot, a budapesti Központi Kórházat, a Fiumei úti OTI palotát, az OTI Bérház-csoportot a Köztársaság [egykor Tisza István] téren, Vágó József tabáni beépítési tervét, a Pénzügyi Központot, majd Waelder és Hofstaetter bérházait stb.)

Visszatérve a francia idézetre. Amennyiben Picasso, vagy bárki mondta: a hatalmas erőt és lendületet akarta ezzel érzékeltetni, amely Aba-Novák művészetének egyik sajátossága. Ebben igaza volt. De ez a Párizsban kiállított mű tudós jelenetezés, néhol darabos és félelmetesen hatásos előadásban (amit egyébként pár hónap alatt kellett megfestenie), és nem barbár módon archaikus. Festője magabiztos mester, de amit előad, az nem zseniális látomás. Képessége az előadásban kétségtelen öserejű. Igaz, minket magyarokat ekkoriban a Szajna

mellől, ahogy ezt korábban és később is tették, barbárnak tekintettek. Például a magyarországi tartózkodásáról emlékezéseit oly szépen író Aurelien Sauvageot professzor, a magyarok nagy barátja, könyvében (*Souvenirs de ma vie hongroise*, Corvina 1988) sokszor gyanakvással kezel minket. Lehet, hogy volt alapja a gyanakvásnak, köz- és politikai életünket tekintve, sajnos volt igazság benne. De hiszen más vonatkozásban a 20. század világirodalmi mércével mérve is nagy magyar regényírója, Móricz is ezt a címet adta egyik hazai témával foglalkozó novellájának! A párizsi panno festői előadása és mondanivalója azonban nem volt barbár. Ki tudja, ki tévesztette össze festőnket az ekkor már Nyugaton is ismert Allegro barbaro hatására, a zongorára irt remekmű mögött felsejlő archaikus népiességgel? Ez azonban ekkor nem volt programja festészetünknek – népi íróink közül is csak néhánynak.