Eötvös Loránd Tudományegyetem
Bölcsészettudományi Kar

Doktori Disszertáció

Zsemberyné Árvai Mária

Történelem és emlékezet között: Ország Lili művészete

Filozófiatudományi Doktori Iskola
vezetője: Prof. Dr. Ullmann Tamás, DSc, egyetemi tanár

Művészettörténet Doktori Program
vezetője: Dr. Rényi András, PhD, egyetemi tanár

A bizottság tagjai:
Dr. Rényi András, PhD, a bizottság elnöke
Dr. Radnóti Sándor, DSc, hivatalosan felkért bíráló
Dr. Pataki Gábor, PhD, hivatalosan felkért bíráló
Dr. Ágoston Julianna, PhD, a bizottság titkára
Dr. Bódi Kinga, PhD, a bizottság tagja
Témavezető: Dr. Passuth Krisztina, DSc.

Budapest, 2019
ADATLAP
a doktori értekezés nyilvánosságra hozatalához

I. A doktori értekezés adatai
A szerző neve: Zsembenyé Árvaí Mária Judit
MTMT-azonosító: 10054325
A doktori értekezés címe és alcíme: Történelem és emlékezet között: Ország Lili művészete
DOI-azonosító: 10.15476/ELTE.2019.206
A doktori iskola neve: Filozófiatudományi Doktori Iskola
A doktori iskolán belüli doktori program neve: Művészettörténeti Doktori Program
A témavezető neve és tudományos főkozata: Passuth Krissztina, DSc
A témavezető munkahelye: professzor emerita, ELTE BTK Művészettörténeti Intézet

II. Nyilatkozatok

1. A doktori értekezés szerzőjeként
   a) hozzájárulok, hogy a doktori fókusz megszerzését követően a doktori értekezésem és a tézisek nyilvánosságra kerüljenek az ELTE Digitális Intézményi Tudatában. Felhatalmazom az ELTE BTK Doktori és Tudományoszerkezeti Hivatal ügyintézőjét, Manhercz Mónikát, hogy az értekezést és a téziseket fejtoltsze az ELTE Digitális Intézményi Tudatában, és ennek során kötölsze a feltöltéshez szükséges nyilatkozatokat.
   b) kérem, hogy a mellékelő kérelmemen részletezett szabadalmi, illetőleg oltalmi bejelentés közzétételei egy a doktori értekezést ne bocsássák nyilvánosságra az Egyetemi Könyvtárban és az ELTE Digitális Intézményi Tudatában;
   c) kérem, hogy a nemzetbiztonsági okból minősített adatat tartalmazó doktori értekezést a minősítés (dátum)ig tartó időtartama alatt ne bocsássák nyilvánosságra az Egyetemi Könyvtárban és az ELTE Digitális Intézményi Tudatában;
   d) kérem, hogy a mű kiadására vonatkozó mellékelt kiadó szerződésre tekintettel a doktori értekezést a könyv megjelenéseig ne bocsássák nyilvánosságra az Egyetemi Könyvtárban, és az ELTE Digitális Intézményi Tudatában csak a könyv bibliográfiai adatait tegyék közzé. Ha a könyv a fókuszszerszert követően egy évig nem jelenik meg, hozzájárulok, hogy a doktori értekezésem és a tézisek nyilvánosságra kerüljenek az Egyetemi Könyvtárban és az ELTE Digitális Intézményi Tudatában.

2. A doktori értekezés szerzőjeként kijelentem, hogy
   a) az ELTE Digitális Intézményi Tudatában feltöltendő doktori értekezés és a tézisek saját eredeti, önálló szellemi munkám és legjobb tudomásom szerint nem sértém vele senki szerzői jogait;
   b) a doktori értekezés és a tézisek nyomtatott változatai és az elektronikus adathordozón benyújtott tartalmak (szöveg és ábrák) mindenben megfelelnek.

3. A doktori értekezés szerzőjeként hozzájárulok a doktori értekezés és a tézisek szövegének Plagiumkereső adatbázisba helyezéséhez és plagiumellenőrző vizsgálatok lefuttatásához.


Zsembenyé Árvaí Mária
a doktori értekezés szerzőjének aláírása
Tartalom

Köszönetnyilvánítás ......................................................................................................................... 5
Bevezetés ........................................................................................................................................ 6

I. A disszertáció módszertani keretei – Módszerek és alapelvek ................................................. 9
   I.1. Monografikus megközelítés ..................................................................................................... 9
   I.2. Emlékezés, kulturális emlékezet .......................................................................................... 11

II. Felhasznált források .................................................................................................................... 23
   II.1. Œuvrekatalógus – Ismerjük-e Ország Lili életművét? ......................................................... 23
      II.1.1. Esettanulmány: Müllerék ................................................................................................ 33
   II.2. Másodlagos források ............................................................................................................. 42
      II.2.1. Ország Lili írásos hagyatéka ......................................................................................... 42

III. Recepció- és kutatástörténet .................................................................................................... 50
   III.1. Ország Lili kiállításai, a hozzájuk kapcsolódóan megjelent írások .................................. 51
   III.2. Ország Lili művészetevel foglalkozó, kiállításhoz nem kötődő szakirodalom ............ 73
   III.3. A disszertáció közvetlen előzményei – saját kutatás ...................................................... 84

1. Művész indulás ............................................................................................................................. 88
   1.1. Gyermekévek ....................................................................................................................... 88
   1.2. Magyar Képzőművészeti Főiskola, 1945–1950 ..................................................................... 93

   2.1. Korai „szürrealista” képek és montázsok ......................................................................... 102
      2.1.1. Temetős képek, a halottak emlékezete ....................................................................... 105
      2.1.2. Montázsok ..................................................................................................................... 111
      2.1.3. Síkok, színperspektíva, absztrakció ........................................................................... 119
   2.2. Kozmikus képek .................................................................................................................... 124
      2.2.1. Ezoterikus füzetek ......................................................................................................... 125
      2.2.2. Múmiák és holdak ........................................................................................................... 131
   2.3. Első ikonas korszak .............................................................................................................. 135

   3.1. Utazások – Válozások a festői technikában ....................................................................... 144
   3.2. Zsidóság és emlékezet, zsidó történelemdalom .................................................................. 147
   3.3. Városos képek – a helyek emlékezete .............................................................................. 150
      3.3.1. Rekviem sorozat ........................................................................................................... 155

4. Írásos képek. 1966–1969. ............................................................................................................ 166
   4.1. „Jizkor absztrakt módon” .................................................................................................. 169
4.2. Izraeli utazás, székesfehérvári kiállítás ................................................................. 178
4.3. Az írás mint az emlékezet médiuma ................................................................. 189
5. Itália ihlető ereje. 1968–1974. ................................................................................. 192
  5.1. Itáliai utazások, vázlatfüzetek ........................................................................... 192
  5.2. Szerzőlátás és szakralítás – intermezzo: a második ikonos korszak ............... 204
  5.3. A Labirintus sorozat előzményei ................................................................. 211
  6.1. Mi a Labirintus sorozat? – Definíciós kérdések ............................................. 216
  6.2. Labirintus füzetek – Az alkotófolyamatról, a képépítés módszereiről .......... 221
  6.3. Egyetemes referenciák – egyetemes mondanivaló ...................................... 227
    6.3.1. A Labirintus sorozat képein szereplő motívumok .................................. 229
    6.3.2. Az ókori emlékek felhasználása ............................................................. 236
  6.4. Életút és túlvilág – Scháár Erzsébet Utcájának és Ország Lili Labirintusának metsződő terei ......................................................................................... 241
    6.4.1. A művek keletkezése, definiálásuk nehézségei ..................................... 241
    6.4.2. Különböző kiállítások, értelmezések – Életút és túlvilág ..................... 244
7. Nemzetközi kitekintés ............................................................................................. 255
Epilógus ....................................................................................................................... 276
Bibliográfia .................................................................................................................. 278

A disszertáció II. kötete tartalmazza a Függeléket:

„A” Függélék – Képjegyzék
„B” Függélék – Interjúk
„C” Függélék – Az ezoterikus füzetek átiratai
„D” Függélék – Könyvek Ország Lili műtermi hagyatékából
„E” Függélék – Pilinszky János bevezetője, 1969
Köszönetnyilvánítás

Ezúton szeretném megköszönni mindazt a segítséget, amit a disszertáció elkészítése során kaptam. Elsőként köszönöm témavezetőmnek, Dr. Passuth Krisztinának a szakmai felügyeletet, az ötleteket, a kapcsolatokat, illetve a biztatást és támogatást, amelyre mindvégig számíthattam.


Köszönöm Nagy Eszternek az olvasószerkesztést, Leposa Zsókának a bibliográfia Zsembery Leventének pedig a képjegyzék összeállításában nyújtott segítséget.
Bevezetés

A disszertáció témája Ország Lili (1926–1978) művészete, a dolgozat a festő teljes életművét, minden alkotói periódusát tárgyalja, fő műveit elemzi. Ország Lili életművének feldolgozása már életében megkezdődött, művészetről Németh Lajos írt kismonográfíát,\(^1\) tizenöt évvel a művész halálát követően pedig megjelent S. Nagy Katalin nagymonográfiaja,\(^2\) amely a festőnő űvrekatalógusát is közreadta. Ország Lili életműve mára a huszadik századi magyar művészet kanonizált részévé vált, művei megtalálhatók a nagyobb magyarországi közgyűjteményekben,\(^3\) állandó kiállításokon szerepelnek. Művészetével az elmúlt évtizedekben számos tanulmány és kiállítás foglalkozott.

Mindezen befogadástörténeti és kutatástörténeti előzmények ellenére az életmű feldolgozása nem tekinthető befejezettnek, alap kutatások, a források kellően részletes feldolgozása, a festő írásos hagyatékának alapos elemzése hiányoznak. Az új interpretációs kísérlet létjogosultságát részben ennek a hiányosságnak a pótlása indokolja. Az elmúlt években Ország Lili írásos hagyatékának számos kulcsfontosságú elemét dolgoztam fel, többek között a művész teljes ismert levelezését, úti vázlatfüzeteit, festéshez használt vázlatfüzeteit, ezoterikus jegyzeteit, zsebnaptárait.

Módszertani alapelveit tekintve a disszertáció az időbeli távlatot kikapcsolva az írott, képi és szóbeli források pontos, gondos, kritikus feldolgozására törekszik. Az értekezés célja a korabeli kontextus minél alaposabb feltárása, a művek jelentésére geinek kibontása. A korrekt, precíz adatokra épülő újabb értelmezés ugyanakkor vállalható mai nézőpontból születik, és arra a kérdésre is igyekszik választ adni, hogy mi adja Ország Lili művészetének aktualitását, mi teszi érdekesé műveit a jelen számára.

Néhány kivételtől eltekintve a szerzők, akik Ország Lili művészetét eddig érdemben tárgyalták, a festőnő személyes ismerősei, kortársai voltak. Történeti distancia hiányában a tágabb kontextus felrajzolásának kísérlete ellenére művészetét egyedülállónak,

\(^1\) Németh Lajos: *Ország Lili*, Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, Budapest, 1974. (Mai Magyar Művészet)
\(^3\) A legfontosabbak: Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria; Budapest Történeti Múzeum Kiscelli Múzeuma – Fővárosi Képtár; Szent István Király Múzeum, Székesfehérvár; Römér Flóris Művészeti és Történeti Múzeum, Győr; Janus Pannonius Múzeum Modern Magyar Képtára, Pécs; Ferenczy Múzeumi Centrum, Szentendre; Szombathelyi Képtár, Szombathely; Hermann Ottó Múzeum, Miskolc.
társtalannak titulálták. Ebből következőleg a jelen dolgozat fontos célkitűzése a művész kapcsolatrendszerének feltérképezése, annak bemutatása, hogy hogyan ágyazódott be a kortárs művészeti szcénába. Egyúttal a disszertáció egy olyan új szempontokra épülő, érvényes értelmezést kíván konstruálni, amely lehetővé teszi a művek nemzetközi diskurzusba illesztését, és a társtalan, egyedülálló művészről az eddigiekben kialakított romantikus kép helyébe léphet.

A címválasztás kettős utalás. Egyrészt rámutat a disszertáció történeti helyéből adódó módszertani keretekre, az írott és képi források, valamint a szerző által készített interjúk, a kortársak visszaemlékezéseinek felhasználására, másrészt Ország Lili művészetének központi témájára, a múlthoz való viszonyulás összetettségére. Különös hangsúly helyeződik ennek megfelelően az egyéni és csoportos, kulturális emlékezet, az emlékezés témájára.

Történelem és emlékezet kérdésköre Ország Lili művészetében kulcsfontosságú, mindvégig jelen volt, ám nem minden alkotói korszakban egyformán hangsúlyosan. Míg az egyéni emlékezetre, életrajzi vonatkozásokra visszavezethető korai temetős képeken alapvető, a kozmikus és az ikonos korszakban némileg áttételesen jelenik meg. Különösen fontossá emlékezés és történelem – ez alatt egy sajátos, a zsidó kultúrában fogant, a szakralitástól nem független történelem fogalmat értve – a hatvanas években vált, az úgynevezett várados és írásos képeknél, amikor a festőnő identitásának összetevői felé fordult. Az életművet lezáró, összegző jellegű Labirintus sorozat is az emlékezés tárgykörében mozog, az életútra való visszatekintés, az önidézés mellett a kultúrtörténeti vonatkozások, a motívumok között megjelenő okori emlékek révén.

Európa 1989 utáni átalakulásával előtérbe került az identitáskeresés, ennek köszönhetően az emlékezet tudományának (memory studies) mint új kutatási területnek a felfutása volt tapasztalható. A szocialista rendszer bukása és a hidegháború vége egy interpretációs vákuuumot hagyott maga után, teret engedve a múlt újraértelmezésének, a nemzeti

---

4 Az identitás szó használata rendkívül problémás. A dolgozatban soha nem a teljes azonosulás értelmében használok, inkább egy adott csoporthoz való tartozás lehetőségét, valamilyen mértékét jelöli. Egy egyén egyszerre több csoporthoz tartozhat, ezeknek lehetnek közös és eltérő értékeik, sajátosságaik, az egyén identitása ezeknek a követésével épül fel. Zsidóságról beszélve szerfelett problémás a csoport meghatározása is. Más az Izraelben élő zsidóság és más a diaszpórában élő. Lehet vallási, vagy származási alapon, esetleg nyelvi, kulturális alapon zsidóságról beszélni. A magyarországi, vagy a budapesti zsidóság sem homogén, vannak vallásos, ezen belül ortodox vagy neológ csoportok, és vannak nem vallásos, asszimilált csoportok. A kötődés mértéke a zsidó hagyományhoz és kultúrához is eltérő. A közös leginkább a második világháború és a holokauszt, a veszteség történész tapasztalata.
identitások újraképződésének. Ezek a folyamatok nem zárultak le, a mai Magyarországon is kielégzi a küzdelem a társadalmi emlékezet birtoklásáért, a politikai erőtérben folyamatos harc, tudatos manipuláció zajlik az emlékezet befolyásolásáért. 5 Az elmúlt évtizedekben az egyéni identitás képzésének támpontjai is megrendültek, régebben orientációs pontok stigmatizálódtak, új identitástämpontok jelentek meg. 6 Ebben az összefüggésben Ország Lili művészete gondolatébresztő. Traumatikus múltjának, egyéni emlékezetének feldolgozását végezte el képzőművészeti tevékenységén keresztül. A korai, direkt életrajzi utalásokat tartalmazó képek után a történelemre, a kollektív és kulturális emlékezetre támászkodva, a távoli múltra való emlékezésen keresztül kommunikálta zsidó, keresztyén és antik pogány gyökereit. Az 1960-as és 1970-es években, a szocialista Magyarországon ez az emlékezetmunka, amely arra tett kísérletet, hogy sikerüljön egy a hivatalos emlékezetpolitikától eltérő identitást alkotni és megőrizni, ellenállásként értelmezhető. Amellett, hogy az emlékezetpolitikai erőtérben az alternatív emlékezet megfogalmazása ma is nehézséget jelenthet, Ország Lili életművének aktualitásához az is hozzájárul, ahogyan az identitásképzés, a csoport emlékezet jelentőségére rámutat a kultúra hagyományozódásának mechanizmusát fürkészve. Képein arra is választhat, hogy a múlt milyen formában él tovább, a véges életű generációk váltakozása ellenére miképpen állhat elő a kultúra folytonossága.


I. A disszertáció módszertani keretei – Módszerek és alapelvek

I.1. Monografikus megközelítés


A disszertáció tárgyát elsősorban Ország Lili művei képezik. A művek értelmezésének kiindulópontját jelentik a keletkezésükkel és utóéletükkel kapcsolatos megbízható információk, amelyeket több éves alap kutatás, a művész írásos hagyatékának feldolgozása segítségével gyűjtöttem össze. Ezek egy részét a disszertáció függeléke tartalmazza, egy részük pedig a művész levelezését közreadó kötetben található,\(^7\) amely mintegy a jelen dolgozat mellékleteként tekinthető.

A dolgozatnak nem célja Ország Lili élettörténetének teljes rekonstrukcióna. Ennek megfelelően nem kerültek beemelésre azok a témák és információk, amelyek elsősorban a művész élettörténetének, személyiségnél megismerése szempontjából fontosak, de nem segítenek hozzá a művek pontosabb megértéséhez. Célom a művek interpretációja, elemzése, ehhez elsődleges kontextusuk rekonstruálása, ideértve lehetőség szerint az alkotói intenciót és döntéseket, a korabeli politikai, társadalmi és kulturális háttér lényegi vonatkozásait, a művész releváns kapcsolatait. A festő kapcsolati hálójának felderítése hozzásegített a szétszóródott életmű egyes darabjainak megtalálásához, a művek keletkezési körülményeinek, forrásainak tisztázásához, a művész tájékozódási körének, referenciahálójának megrajzolásához.


\(^7\) „... a világból a fényeket...” Ország Lili levelezése. Szerk.: Árvai Mária – Zsoldos Emese, Magyar Nemzeti Galéria, Budapest, 2017. (MNG Adattári Források)
következésének, egymásra épülésének, egymásba fordulásának megértése alapvető az életmű egészének értelmezése szempontjából. Mindemellett az egyes életműszakaszokon belül tapasztalható hasonlóságok ellenére minden egyes periódusban akadnak kiugró szívnivaló művek, amelyeket részletesen vizsgáluk. Ugyanakkor az is előfordul, hogy az elemzés választott szempontjaiba nem illeszthető kvalitásos darabok elemzésétől eltekintek.

Ország Lili festői munkásságához szorosan kapcsolódik grafikai produkciója. Ennek egy része, montázsa művészi szívnivaluk okán ma autonóm alkotásokként tekinthetők, a festőnő azonban nem értékelte őket önálló művekként, életében nem engedte kiállítani őket,8 néhányat elajándékozott ugyan, de túlnyomó részük haláláig saját tulajdonában maradt. A montázs műfaját, amely egész munkásságát végigkísérte, a kompozíciós kísérletezés eszközeként használta, montázsa sokszor egy-egy ötletének első megfogalmazását mutatják, a későbbi festmények vázlataiként magyarázhatók. Az 1950-es években született montázsokat külön alfejezet tárgyalja, részletesen elemezve a szüreálisának nevezett alkotói korszakban használt művészi eszközök megjelenését, a montázsonak az alkotófolyamatban betöltött szerepét, a montázsokhoz felhasznált „nyersanyagokat”. Bővebben a hatodi fejezetben esik még szó a montázsokról, hiszen a módszer a Labirintus sorozat születésekor tett szert különös jelentőségre mint a korábbi művek újrafelhasználásának lehetőségét kutató alkotótechnika.


Az életmű egészét tárgyaló monografikus, megbízható adatokra, az írott források gondos feldolgozására épülő műközpontú megközelítés mellett célokat egy olyan interpretáció, amely segít beemelni Ország Lili művészetének tárgyalását a nemzetközi diskurzusba. Ez óhatatlanul egy másik, tágabb nézőpontot igényel.

I.2. Emlékezés, kulturális emlékezet

Magának az életműnek a vizsgálatából, a művek tanulmányozásából adódik egy tematikus szempont, az emlékezet, az emlékezés középpontba állítása. Ország Lili alkotói korszakainak szinte mindegyikében meghatározó téma az emlékezés, az egyéni és a csoportos emlékezet, a kultúra hagyományozódása. Az emlékezés nem kizárólagos elemzési szempont Ország Lili művészetének bemutatása során, hanem egy választott vezérfonal, amelynek követése segíthet egy új interpretáció megalkotásában. A dolgozatnak deklaráltan nem célja az emlékezettudomány területén új elmélet felállítása, ezek áttekintése a dolgozat elején csak az emlékezetről való kiterjedt diskurzus miatt szükséges, demonstráló, hogy mennyire megfoghatatlan valójában ez a rendkívül elterjedt fogalom. A disszertáció művészettörténeti módszerekkel dolgozik, elsősorban a művek elemzésén alapozik, az emlékezet csak Ország Lili műveiből kiinduló tematikus szempontként, lehetséges gondolati keretként, az interpretáció során kerül elő. Az emlékezettudomány általános elméletei nem adnak módszertani eszközöket, a bevezetett fogalmak egy másik vonatkoztatási rendszerben születtek, nem emelhetők át egy az egyben az Ország Lili műveiről való gondolkodásba. Az emlékezés a huszadik század második felétől az európai művészetben is markánsan megjelenő, vizsgálható kérdéskör, uralkodó tematika. Az emlékezet kérdésének középpontba kerülése nem köthető kizárólagosan a második világháború traumáinak feldolgozásához, az első világháborúknak legalább szerepe volt a traumatikus emlékezet létrehozásában. A század második felében alkotók és a túlélők elementáris tapasztalata mégis a holokauszt volt. Ország Lili emlékezetmunkáját is a második világháborúban elszennedett trauma, annak feldolgozása indítja el. A soára való emlékezés a túlélő és az azt követő generációk európai identitásának részévé, egyik alappillérevé vált. Mára a békés és demokratikus Európa létrejöttének egyik „megalapozó mítoszvá” lett.9

9 A megalapozó történet vagy mítosz kifejezést Jan Assmann használja a jövőt megalapozó, elköteleződést kiváltó eseményekre, történetekre. Jan Assmann: A kulturális emlékezet. Írás, emlékezés és


Nem köthető kizárólagosan egyetlen disziplínához, az emlékezés jelenségét többek között a pszichológia, az antropológia, a történnettudomány, a szociológia, a biológia és az irodalomtörténet is kutatja.

A memory studies alapvetően a mindenkori jelen emlékezési gyakorlatával foglalkozik, nem a múltat helyezi a középpontba, hanem a múltra visszatekintő jelent. Az emlékezés aktusa áll érdeklődésének terében és nem a múlt történései, ezért szemlélete jelentősen különbözik a történnettudományétól.

Ország Lili műveit vizsgálva az emlékezettudomány eredményei abban nyújthatnak segítséget, hogy a műalkotások kontextusaként értelmezhető korabeli társadalmi jelenségeket, az egyéni és csoportemlékezetek alakulását, összefüggéseit és ezek művészi felhasználását, a felhasználás motivációit megértjük.

Az alábbiakban a memory studiesnak az emlékezetet társadalmi jelenségként tekintő ágával foglalkozom, azokat a legfontosabb fogalmakat tekintem át nagyon röviden, amelyek a területtel foglalkozó tudósok gondolkodásának alakulását, összefüggéseit és ezek művészi felhasználását, a felhasználás motivációit meghatározzák és érdekesek lehetnek az Ország Lili képeiről való gondolkodás során.

Társadalmi perspektívába elsőként Maurice Halbwachs francia szociológus helyezte az emlékezet jelenségét, ő alkotta meg a mai tudósok kiindulópontjául szolgáló kollektív emlékezet fogalmát az *Az emlékezet társadalmi keretei* című könyvében. A tudás szociológiájával foglalkozó Halbwachs szerint emlékezni ugyan az egyes emberek emlékeznek, de az emlékezés csak a maga szociális vagy társas keretei között értelmezhető. A nyelven keresztül, amely maga is szükségképpen kollektív, az emlékezetünk mindenki máséval összevethető. Az emlékezés társadalmi érintkezés során alakul. Az emlékezés, onnantól kezdve, hogy az emlékező elmeséli, kollektív módon érzékelhető, vagyis kollektívvé válik, mások viszonyulnak hozzá, igazolják vagy cáfolják. A kollektív emlékezet a csoport tagjai között megosztott, közösen birtokolt tudás, csoportemlékezet. Különböző társadalmi csoportoknak különböző emlékezete van, ez egyben azt is jelenti, hogy annyi kollektív emlékezet létezik, ahány társadalmi csoport


vagy intézmény egy társadalomban. Fontos kiemelni, hogy már Halbwachsnál megjelenik a gondolat, amely szerint a múlt társadalmi konstrukció, amelyet a jelen aggodalmai, hiedelmei, aspirációi, érdekei alakítanak.

Aby Warburg művészettörténész is használta a kollektív emlékezet kifejezését. Érdekelte a tudás szociológiája, a kultúra hagyományozódása, ő azonban a kollektív emlékezetet az antropológia felől közölítette meg, az emberi kifejezésmódok történetét kutatva. A reneszánsz művészet kutatása során az antik minták felhasználását vizsgálta. Megállapította, hogy nemcsak a klasszikus, eszményitett nyugalom, de a szenvedély ábrázolásához is őkori mintákat használtak fel a művészek. A formába zárt patetikus energia, az érzelmi tapasztalat üledéke megmaradt, távoli korokból is átöröklődött. Warburgot az emberi kifejezés történetének pszichológiája érdekelte, az emberi kifejezésformák, pátoszformulák hagyományozódására, a rájuk való emlékezésre vonatkozóan keresett elméleti alapot. 17 Olvasta Richard Semon emberi emlékezetről írott könyvét, 18 amely szerint minden esemény, amely hat az élő anyagra, nyomot hagy. Semon azóta tarthatatlanná vált elmélete szerint ez a tapasztalás során az organikus anyagba bevésődő nyom az engrám vagy emléknyom, amely öröklődik. Warburg úgy vélt, a civilizációk életében a szimbólum feleltethető meg az engragnak, a szimbólum, amely magában megőrzi az energiákat. Ehelyütt szükséges utalni Friedrich Theodor Vischer szimbólumról írott tanulmányára, 19 amely szintén szerepelt Warburg olvasmányai között. 20 Vischer a szimbólumot olyan képek tartja, amely valami másra utal. Azt a kérdést vizsgálta, hogy mi a kapcsolat a szimbólum képi megjelenése (jelölő) és a jelentése (jelölt) között. A szimbolikus jeleknek egy történeti tipológiáját állította fel, amelyben arra a következtetésre jutott, hogy nemcsak racionális, konvenciő

---


alapuló kapcsolat lehetséges, hanem pszichológiai magyarázat is. Eszerint a korai természetvallásokban megjelenő mágikus azonosulás emlékét őrizik egyes szimbólumok.

A primitív azonosulástól való elmozdulást jelenti, amikor a jelölő és a jelölt közötti távolság létrejön, a kapcsolat már nem azonosítás, csak metafora. Ez Vischernél a költői szimbólum jellemzője. A távolság további növekedésével, a konvenció, a rationalitáson alapuló kapcsolat létrejöttével születik meg az allegória. Warburg egész gondolkodását meghatározó vezérfontal a tárgyalt való távolság, a „Denkraum” létrejött. Warburg a reneszánsz művészet tanulmányozása során többek között azt vizsgálta, a művészek, a kor hogyan használják fel az antik mintákat, pátoszformulákat, mennyire kerülnek a hatásuk alá, azonosulnak velük érzelmileg, vagy különböző távolító gesztusok segítségével hogyan teremtenek intellektuális távolságot tőlük. Az antik minták felhasználásának kérdése, annak motivációi és mikéntje Ország Lili művészetének vizsgálatakor is alapvető.


Ezen a ponton Warburg kollektív emlékezetéről való gondolatai érintkeznek Carl Gustav Jung pszichológusnak a kollektív tudattalanról és az archetípusokról alkotott elméletével, a két tudós azonban soha nem hivatkozott egymásra. A Jung által definiált archetípusok alapvető és tipikus élethelyzetek minden emberben meglévő, mitológiai témákhoz kötött képei. A Warburg által vizsgált pátoszformulák a Jung által definiált archetípusokhoz hasonlóan öröklődő képi formulák, ám Warburg nem kollektív tudattalanról, hanem kollektív emlékezetről beszél. Nem biológiai keretek között, egyfajta faji öröklődésként képzeleti el a kollektív emlékezet hagyományozódását, hanem akárcsak Halbwachsnál, sokkal inkább a társadalmi, kulturális keretek, a szocializáció és a hagyomány, a szokások meghatározóak gondolkodása szempontjából.

---


23 Gombrich 1970, 287.

24 Radnóti 1986, 114.


26 Nora és Yerushalmi szakrális emlékezet értelmezését emeli ki Kerwin Lee Klein: „On the Emergence of Memory in Historical Discourse“, in: Representations, No. 69, Special Issue: Grounds for Remembering (Winter, 2000), 127–150.

27 Yerushalmi könyvének címe: Záchor! jelentése: Emlékezz!


29 Yerushalmi 2000, 33.
A modern zsidó történetírás felívelése egybeesett az emlékezet hanyatlásával, a zsidó tradicció emlékezetének hanyatlásával. A történelem emlékezetét nem a történetírás őrizte addig, hanem a rituálék, a recitálás. A történelemről való tudás a huszadik századra kitágult, a múlt határai kitolódtak, de a múlttal való azonosság és folytonosság érzése megszűnt. A történeti szemlélettel szemben a tradíciókhoz ragaszkodó zsidók nem a múlt történetiségét keresik, hanem annak örök jelenlétét.

Nora az emlékezetet egy olyan folytonosságra épülő archaikus közösségekre jellemző létmódként interpretálta, amelyet a racionalizáció elpusztított. Megállapítása szerint egyre érzékenyebbé váltunk a történelemeire, ezzel párhuzamosan kiszorítottuk az emlékezetet, ami ismétlésre, sokásra, megélt tapasztalatra épült. Nora szerint különbséget kell tenni a valódi emlékezet és az átmenetisége miatt történelemmé alakult emlékezet között. Míg az előbbi valami közös, ösztönös, dolog, ami mára a gesztsusba és a szokásba menekült, a mesterségekbe, a test tudásába, a reflexszerű tudásba, addig a történelemmé alakuló emlékezet önkéntes és szándékos, nem közösségi. A valódi emlékezetnek már csak közegei, „helyei” maradtak, maga az emlékezés már nem létezik, csak pótlékai elérhetők. Az emlékezet helyei tárgyasított, külső formáit az emlékezetnek, de társadalmi szinten koránt sincs szó interiorizált tartalomról; mindössze a figyelem felkeltését szolgálják.


Jan Assmann gondolatait három fogalom mentén fejtette ki: az emlékezésnek, az identitásnak, és a kultúra folytonosságának egymáshoz való viszonyát, összefüggéseit vizsgálta. Bevezette a konnektív struktúra fogalmát, amely alatt egy olyan rendszert ért, amely az adott kultúra sajátja, és amely biztosítja az összetartozást, elköteleződést. A konnektív struktúra közös tapasztalati, várakozási és cselekvési tér kialakítását
eredményei, a tegnapot a mához az egyént a csoporthoz kapcsolja. A konnektív struktúrák ismétlésén és megjelenítésen alapulnak. Assmann fő kérdésfelvetései a kulturális folyamat dinamikájához, a konnektív struktúra alakulásához, erősödéséhez, gyengüléséhez kapcsolódnak.

Assmann is társadalmi jelenségként vizsgálja az emlékezetet, elfogadja Halbwachs alapvetéseit, azonban a kollektív emlékezet fogalmát a kultúra hagyományozódása és a kommunikáció szempontjából elemzi. A kollektív emlékezet négy dimenzióját különbözteti meg: a mindennapi cselekvésekben, szokásokban és erkölcsökben tükröződő mimetikus emlékezetet; a jelennel együtt a múlt időrétegeit is megjelenítő dologi világnak az emlékezetét; a társadalmi interakció, a másokkal való érintkezés, kommunikáció útján létrejövő kommunikatív emlékezetet; és a celszerűségen túl mindig valamilyen értelemből, tudás hagyományozódását szolgáló kulturális emlékezetet. Az egyes kategóriák között van átjárás. A tárgyi emlékezet változhat szimbolikus tartalmak hordozójává és így kulturális emlékezetté, és a mimetikus cselekvés is alakulhat rituális, felügyelt eljárással, értelemmel, és válhat szintén a kulturális emlékezet részévé.

Assmannál az emlékezés kultúrája, a közösség alapító emlékezet, a tudás hagyományozódása kerültek a középpontba. A fent említett formák közül ebből a szempontból a két legfontosabb a közelmúltak és az ős idők megfelelőtlen kommunikatív és a kulturális emlékezet. A kommunikatív emlékezet azokat a közelmúltra vonatkozó emlékeket tartalmazza, amelyek az ember a kortársaival osztózik. A kommunikatív emlékezet a hordozóival, vagyis a csoport tagjai között keletkezik és velük együtt is vész el. Ez a közvetlen tapasztalati horizont a mindennapok történelmét írja fel. Az eleven emlékezés három-négy nemzedékkig, általában mintegy nyolcvan-száz évig terjed. A kulturális emlékezet ezzel szemben a távoli múltra irányul, amelyről már senkinél nincsenek közvetlen emlékei. A kulturális emlékezet szempontjából csak az emlékezetes, nem a tényleges történelem számít. A múltra emlékezve, emlékezetének sarkalatos alakzatait, mitoszait megjelenítve bizonyosodik meg egy csoport saját identitása felől. Ez nem mindennapi identitás, hanem ünnepi, ceremóniális kommunikáció tárgya. Míg a kommunikatív emlékezetből a csoport tagjai egyenlően részesednek, a kulturális emlékezet terjedését ellenőrzik, irányítják, megvannak a benne rejlő tudás avató, szakosodott hordozói. Assmann szerint kommunikatív és kulturális emlékezetformák között van átmenet, a múlt rétegei
egymásra torlódnak, az emlékek kiodódnak a kommunikatív emlékezetből és később abszolút múltként, hagyományként vagy irott történelemként szilárdulhatnak meg.

Történelem és emlékezet viszonya Assmannál is előtérbe került. Az emlékezést a jelentéssel felruházás, a szemiotizálás aktusaként értelmezte, amelynek semmi köze a történettudományhoz. Kifejtette, a történésznek nem felada, hogy értelmezze, jelentéssel ruházza fel a múltat, erre a társadalmi emlékezet hivatott. Emlékezet és történelem szembeállítása az 1990-es évek toposza volt, összefüggésben a Németországban az 1980-as évek végén lezajlott „történészvitával”.


Assmann kiemeli, hogy az emberek nemcsak egyénekként élnek együtt, hanem társadalmakban, csoportokban és kultúrákban, amelyekhez tartoznak, amelyek segítségével értik és azonosítják magukat. Ezek az azonosságok nem jöhetnek létre a saját múltjukhoz való kapcsolódás nélkül. A mitosz és az ideológia ennek a gondolatmenetnek a mentén nem a megtévesztés eszközei, hanem az embereket összetartó, tájékozódási pontokat kínáló szimbolikus konstrukciók. Nincs történelem emlékezetmunka nélkül, interpretáció, részrehajlás, identitás nélkül. Történelem és emlékezet kölcsönös viszonyát Aleida Assmann így foglalja össze: „Szükségünk van az emlékezetre, hogy életet leheljünk a történelmi ismeretek tömegébe értelem, távlat és jelentőség formájában, és szükségünk van a történelemre, hogy az emlékezeti konstrukciókat kritikai elemzés tárgyává tegyük, mivel ezek mindig meghatározott hatalmi viszonyok között jönnek létre, a mindenki jelen igényeinek megfelelően.”

Aleida Assmann egy másik megközelítést is kínál történelem és emlékezet kiélezett szembeállításának feloldására, az emlékezet különböző módozatainak, tároló és funkcionális emlékezetre és annak megkülönböztetésén keresztül. A kulturális emlékezet két, egymást kiegészítő módozatról van szó. A funkcionális vagy lakott emlékezet adott csoporthoz kötődik és jövőorientált. A funkcionális emlékezet szelektál, értékeket, normákat ad a csoport identitásának támogatásához. Ezzel szemben a tároló vagy lakatlan emlékezet felfüggeszti a normákat és értékeket, minden egyformán fontság számára. Ide tartoznak a kulturális archívumok, amelyek célja, hogy megmentsek az emlékeket a felejtéstől. A tároló emlékezet lényege, hogy megőrzi az aktuális jelen szempontjából nem lényeges emlékeket is, későbbi felhasználásra.

Demokráciában az emlékezeti közösség soha nem egységes, minden egyén több közösségi emlékezet metszéspontjában áll, különféle emlékezeti kínálatok közül válogat. Ezzel szemben totalitárius államokban a központi hatalom birtokolja és irányítja a kollektív emlékezetet. Az emlékezés diktatúrában fegyver lehet az elnyomás ellen, felszabadító erővel bír, uniformizálás idején a másság megtapasztalását teszi lehetővé. A hidegháború időszakában a szocialista országok emlékezetpolitikája nem tette lehetővé a nyílt diskurzust. A keleti blokk országaiban a hivatalos mesternarratívától eltérő emlékezés, az alternatív, zsidó vagy európai identitás kialakítása és kommunikálása

36 Assmann 2016, 37.
37 Assmann 2016, 41.
ellenállásnak minősült. A kelet-európai értelmiségben szinte egzisztenciális igényként jelentkezett a múlt felé fordulás, a régmúltra való emlékezés, amely a kontinuitás, az Európához tartozás érzésével kecsegett. A múlt jelenlévővé tétele lehetővé tette az eltérő orientáció kifejezését, Ország Lili műveiben a múlt felé fordulásnak ez az egzisztenciális igénye érzékelhető.\textsuperscript{39}

Az emlékezettudománynak multidiszciplináris jellegéből adódóan nem létezik önálló, saját módszertana. A művészettörténet-tudományban sem alkalmazható önálló tudományos módszertani megközelítésként, mégis a műalkotások elemzése során az emlékezettudományban használatos alapfogalmak támpontot nyújthatnak a művekről való gondolkodás során. Ország Lili nyilvánvalóan nem az elmúlt néhány évtizedben születő elméletek ismeretében, ezek mentén a gondolatok mentén alkotott. Azonban a jelenségek, amelyek foglalkoztatták, és a közeg, amelyben élt, a kontextus, amelybe művei illeszkedtek jól leírhatók az emlékezettudomány teoriái, felvetései mentén.

A források gondos feldolgozása mellett tehát a disszertáció másik súlypontja az emlékezet témájának középpontba állításával egy átfogó értelmezés lehetőségének vizsgálata rámutatva témáinak nemzetközi kontextusba ágyazódására. Az emlékezés főként a művek elemzése során jelenik meg kiemelt szempontként, gondolkodási irányként.\textsuperscript{40}

Ország Lili életművében az emlékezés témája szinte mindvégig jelen van. Elsőként az 1950-es években temetőkben festett képein jelent meg. A festményeken látható sirkövek nemcsak általában a halottak emlékezetét idézik, a festmények közül többnek konkrét életrajzi vonatkozása is van, a művész édesapjának elvesztésére utalnak. A halottakra való emlékezés megfogalmazódik a szintén korai \textit{Cipők} (1955) sorozaton is. A szürrealistának nevezett periódusban, illetve a kozmikus és az ikonos korszakban az emlékezet téma kevésbé direkt módon vagy nem jelenik meg a művekben. A festő útkeresésén, ezoterikus tájékozódásán keresztül azonban ezekben az években is releváns.

Igazán kulcsfontosságú Ország Lili saját hangjára találását követően a városos és írásos képeken válik, ahol emlékezet és történelem, zsidó történelem fogalom és identitás


\textsuperscript{40} Emlékezet és művészet kapcsolatának irodalmára szinte kimerülhetetlen. Ehelyütt az emlékezetet társadalmi jelenségként vizsgáló tudományos művek közül művészettörténeti vonatkozásai, a benne megjelenő számos műelemzés okán fontosnak tartom Albrecht Asmann könyvét (Asmann 2011). A kötet záró részében a szerző a második világháború alatt vagy után született művészgeneráció tagjait középpontba állítva mutat be és elemez különböző motivációk mentén született, az emlékezetet a középpontba állító huszadik századi műalkotásokat.
kerülnek előtérbe. Egyéni és kollektív emlékezet egymásra rétegződése figyelhető meg a *Labirintus* sorozatban, a képekből alkotott sajátos archívum a saját utazási élményeket és rajtuk keresztül a görög-római kultúra antik emlékeit őrzi. A labirintus metafora számos értelmezési lehetőségeket kínál, többek között az egyéni életút vagy a túlvilág felidézését. A dolgozat egyes fejezetében az adott alkotói korszakban alkalmazott festői technikák, mint például a visszaszedés, a lenyomat vagy az idézés, azaz egy-egy motívum kiemelése, jelenvalóságának hangsúlyozása vagy ismétlése az emlékezet tematikus szempontjához kapcsolva is elemzésre kerülnek.
II. Felhasznált források

II.1. Œuvrekatalógus – Ismerjük-e Ország Lili életművét?


többször is változott. Akkori gyűjtemények időközben felbomlottak, az egykori tulajdonosok halálát követően a festmények új tulajdonoshoz, más helyre kerültek. A műkereskedelemben is számos kép cserélt gazdát, ezek útja azonban a kereskedelmi galériák segítségével könnyebben nyomon követhető. Egy új űvekkatalógus összeállításának ehhez kapcsolódóan további tétje lehetne a műkereskedelemben felbukkant hamisítványok lehetőség szerinti kiszűrése, a képek eredetiségéről autopszia során alkotott vélemény segítségével.


46 Ld. 42. sz. jegyzet.

47 A grafikából betett válogatást – húsz tétel – nem számítottam bele ebe az elemzéséhez, a Răzvan sorozatot egy képként számláltam, valamint a tévesen két helyen, különböző címmel és datálással közölt Szürke fal/Pompeji mozaik című képet szintén egy műként vettem.


előtt születtek, és szinte kivétel nélkül a székesfehérvári Szent István Király Múzeumban és a Magyar Nemzeti Galériában találhatók, mintegy 89 tétel. A reprodukciók száma a közgyűjteményben található művek teljes körére mindenképpen kiterjeszthető volna, ami az 1993-as listát alapul véve akkor mintegy 430 kép volt.50

Az életmű kutatása szempontjából kiemelt jelentősége van a 2016-os kiállítás alkalmából Illés Eszter által összeállított teljességre törekvő, kiváló bibliográfiának, amely teljes terjedelmében ugyan nem jelent meg a kiállítás katalógusában, az interneten azonban szabadon hozzáférhető.51 Az összeállított teljes körű irodalomjegyzék alapján a képek kiállítására és reprodukálására, a szakirodalomban való tárgyalásukra vonatkozó információk összegyűjtése megvalósítható.

Szintén fontos mérföldköve egy űvek-katalógus összeállítása szempontjából a művész levelezésének feldolgozása.52 Az életmű kiállítás alkalmából megjelent levelezéskötet ugyan nem a teljes levelezést adta közre, de törekedett a teljességre: elsősorban a fennmaradás tényleg szabta meg összetételét, csak néhány esetben maradt ki levél azért, mert nem sikerült azonosítani az érintetteket, vagy engedélyt kérni tőlük. A művész levelezése képet ad arról, hogy élete során kikkel került kapcsolatba, kik, hogyan vásároltak tőle, kiknek ajándékozott műveket. Kapcsolatrendszerének ismerete lappangó művek felkutatásának kiindulópontjául szolgál.53

Ehelyütt kell megemlíteni azt a két füzetet, amelyek S. Nagy Katalin ajándékaként kerültek az MTA Művészettörténeti Kutatóintézetének Adattárába.54 Ezekben egy olyan Ország Lili által vezetett képkatalógus található, amelyben az egyes művek mellett, sajnos nem minden esetben, az akkori tulajdonosuk is feltüntetésre került. A kronologikus


51 Egyrészre a forraskiadonyok.mng.hu oldalon, ahol a hozzáférés regisztrációhoz kötött, valamint felkerült a Szépművészeti Múzeum honlapjára is, ahol szabadon hozzáférhető (utolsó letöltés 2019. április 7.): https://bibliografia.szepmuveszeti.hu/szemelyi_biblio/Orszag_Lili.pdf


53 Például a levelezéskötethez kapcsolódó kutatás során sikerült felvenni a kapcsolatot Valerio Ochettová, az ő tulajdonában található a Szárnyas kapu (1965) cím kép, amelynek montázs előképe megtalálható a Magyar Nemzeti Galéria gyűjteményében (ltsz. MM.86.292)

54 A füzeteket, néhány cikk, levél és igazolvány fénymóslapot tartalmazó dossziét Pataki Gábornak ajándékozta a monográfus. A mappa leltározatlan, a 101/10,11 szám szerepel mindössze rajta, valamint egy rövid fellirat. S. Nagy Katalin adománya. Ezúton is köszönöm Nagy Eszternek, hogy az anyagra felhívta a figyelmem.


55 A füzet vége felé a fentieken túl Ország Lili készírásával egy kezdetleges irodalomjegyzék és kiállításjegyzék (1977-ig) is szerepel, valamint utazásainak listája 1966 és 1977 között. Ez alapján feltételezhető, hogy a füzetet a festő 1977-ig használta.
56 A második füzet ezen felül vegyes jegyzeteket tartalmaz, többek között a Rómában látott művészeti élénynék lejegyzését, egy Valerio Ochettónak szánt levélöfalgalmazváltatot, vegyes kiadásokról szóló feljegyzéseket.
57 A Magyar Nemzeti Galéria, a BTM Kiscelli Múzeum – Fővárosi Képtár, a győri Rómer Flóris Művészeti és Történeti Múzeum, valamint a székesfehérvári Szent István Király Múzeum őrzik ezt az értékes anyagot.

Persze a katalógusba felvett műalkotások köre erősen befolyásolja ezt a számot, így érdemes ezt is görcső alá venni. S. Nagy Katalin a ma javarész a Magyar Nemzeti Galériában és a székesfehérvári Szent István Király Múzeumban található, a főiskolás évek alatt készített tanulmányrajzokat, akvarelleket is felvette a katalógusba, noha ezek egy része feltehetőleg nem kiállítási céljára, hanem valamely feladat teljesítéseként született. Ezek a művek az eltérő funkció mellett jóval gyengébb kvalitásuk miatt is kilógnak a többi közül, egy teljességre törekvő œuvre katalógus esetén számbavételük mégis indokolt. 59

Szintén szerepelnek a monográfus listáján a papír alapú művek közül a monotípiák. A technikát tekintve a monotípiák esetén sokszor nem kevesebb munkáról van szó, mint a vászon vagy farost képek esetén, talán csak az alapozás eltérő; nyilvántartásba vételük teljes mértékben indokolt, ám egy újonnan készítendő œuvre katalógusban célszerű volna ezeket külön, a grafikai művek között szerepeltetni.

A grafikai művek elkülönítése mellett szól az egykorú források elemzése is abból a szempontból, hogy mit tekintett a művész teljes értékű műnek, mely képeit tartotta számon. Ebből a szempontból is rendkívül hasznos az 1964–1965-ben első gyűjtőjével Rácz Istvánnaal közösen készített œuvre-katalógus, 60 amelyben 1-es számmal a Magtár című 1952-ben festett kép szerepel, amely Tihanyban készült, a tihanyi, egykori apátsági magtár épületének látványát alapul véve. Bálint Endre egyik első látogatása során 1953-ban, az említett Magtár és a Kóró (1952) című képeket emelte ki az Ország Lili műtermében látottak közül: „…számomra csak a magtárnak és a kóró képek volt olyan jelentése, amelyről egyrészt ráismertem a művész valódi énjére, másrésztt a jövőjére

59 Ország Lili esetén a főiskolai évek alatt készült művek stílusukat és kvalitásukat tekintve egyaránt jelentősen különbözik a későbbi alkotásoktól, a művész által bejárt útnak a megértéséhez mégis jelentősen hozzájárulnak.

60 Rácz 1964.
is…”


1974 után már nincsen olyan írott forrás, amely az űvrekatalógus revíziójához igazán hasznos lehetne, az ebben az időszakban készülő Labirintus sorozat képeinek száma pedig alapvetően definíciós kérdés.

---


62 A 157. tétel szerepel az utolsó, részletes információkat közlő A4-es lapon, utána csak képcímek felsorolása következik.

63 A 157–233-ik tétel a Rácz-féle katalógus nem tünteti fel a technikát, de ezek közül az ismert képeknel visszony, vagy fárosolás a hordozó.


65 Monotípiák esetén csak a mennyiséget tüntette fel a művész, hogy hány darabot készített.

66 Mi tekintsünk Labirintus képek? Erről részletesebben lásd a 6.1. fejezetet. S. Nagy Katalin űvrekatalógusából ezekre az évekre datálva 135 mű szerepel, közülük 73 címében szerepel a Labirintus szó.
Érdemes az S. Nagy féle űvegre katalógus alapján áttekinteni, hogy az életmű mennyire szóródott szét, mennyire elérhető, a művek útja meddig követhető.

Elsőként a közgyűjteménybe került művek útját tekintem át. Noha néhány képet még életében vásároltak a művésztől, például a Fővárosi Képtár vett öt festményt 1976-ban, jellemzően nem az élő művésztől való vásárlás útján kerültek közgyűjteménybe Ország Lili festményei. Kivételként említhető az ajándékozás esete is, a Szent István Király Múzeum „Tisztelet Mester!” akciójának keretében a művész két festményt küldött Székesfehérvárarrá.68


68 1965-ben Ország Lili a Kovács Péter és Kovalovszky Mártá által indított „Tisztelet Mester!” akció keretében ajándékozott két festményt (Kompozíció I., 1961, olaj, farost, 55×46 cm, ltsz. 65.8.1, és Kompozíció II., 1961, olaj, farost, 55×44 cm, ltsz. 65.9.1.) a székesfehérvári István Király Múzeumnak.

69 A szóbeli végrendelet két tanú (Csanádi Judit és Balogh Géza) jelenlétében született, akik később az I. kerületi Tanácson aláírásukkal is igazolták annak hitelességét. Az erre vonatkozó dokumentum Vasilescu János hagyatékából jelenleg magántulajdonban.


szombathelyi Savaria Múzeum és mindössze egyetlen művet kapott a miskolci Herman Otttő Múzeum is.\textsuperscript{72} Feltételezhető, hogy a hagyaték elosztásának iratanyagát a monográfus nem ismerte, hiszen az Őevrekatalógusban a Ferenczy Múzeumban őrzött képek esetén Őrzési helyként magántulajdonban illetve ismeretlen helyen megjelölés szerepel.

A művész halálát követően is történtek múzeumi vásárlások, egy kiemelkedő tétel ezek közül a BTM 1980-as \textit{Labirintus} kiállítását\textsuperscript{73} követő szerzeményezés, amelynek során 16 festmény került a Fővárosi Képtárba.

Jóval később, id. Vasilescu János halálát (2006) követően a Vásilescu-gyűjtemény és vele 113 Ország Lili mű\textsuperscript{74} is köztulajdonba került, amelyeket ma a győri Rómer Flóris Művészeti és Történeti Múzeumban őriznek.

A monográfiában megjelöltek szerint a műveknek mintegy a fele magántulajdonban volt. Számos az 1960-as, 70-es években formálódó jelentős gyűjtemény magját képezték Ország Lili alkotásai. A Rácz-gyűjtemény már feloszlott, a Kolozsváry-gyűjtemény azonban máig az egyik legjelentősebb, Ország Lili fontos alkotásait őrző magángyűjtemény, S. Nagy Katalin listájában ötvenhét téttel szerepel Őrzési helyként.\textsuperscript{75} Antal Péter szintén azok közé a gyűjtők közé tartozik, akik még életében elkezdték vásárolni a művésztől, ő azonban a birtokában lévő körülbelül ötven mű nagyobb részét a művész halálát követően szerezte.

A fentebb említetteken túl az életmű tulajdonosi szerkezete elaprózódott, a további magángyűjteményekben jellemzően tíz alatt van az Ország Lili képek száma, sőt, legtöbbször csak egy-két mű szerepel a művésztől. A tulajdonosi háttér, Őrzési hely ezekben az esetekben gyakrabban változik. Az életműnek ebből a rétegből, tehát a kisebb magyar magángyűjteményekben őrzött festmények közül sok, mintegy 35 darab szerepelt az MNG kiállításán, 106 darabot pedig bélyegképen reprodukált a kiállítás katalógusa. A múzeumi kiállításokon túl ezek a képek a műkereskedelemben bukkannak fel leggyakrabban, többnyire a vezető aukciós házak árverési kiállításain, honlapjain. A

\textsuperscript{72} Tőredékek, (1976), olaj, farost; 103 x 80 cm.


\textsuperscript{74} A Rómer Flóris Művészeti és Történeti Múzeum által 2013-ban rendelkezésemre bocsátott lista alapján.

\textsuperscript{75} A 2016-os életmű kiállítás katalógusának képjegyzékében (Kolozsváry 2016a) huszonkilenc mű szerepelt a Kolozsváry-gyűjteményből.

Ország Lili nagyon szeretett utazni, amint ezt néhány levele is tanúsítja: „….kávéédesség–csavargás – így jellemez Gyurka, szabályos bűnöző tulajdonság.”76, „Én legszívesebben folyton utazném,...”77 A huszadik század középső harmadában, de még a hetvenes években is ez Magyarországról igen nehéz volt, o azonban az akkori lehetőségekhez képest is sok helyre eljutott, gyakran járt külföldön. Ez javarészt külföldi kapcsolatainak volt köszönhető, amelyek természetét, jelentőségét fennmaradt levélezésének feldolgozása tisztázta. Festői pályájának alakulásában meghatározóak voltak külföldi kapcsolatai, első komoly sikerei is külföldhöz kötődtek, és később is igyekezett külföldi közönség számára bemutatni egyetemes igénytel és mondanivalóval készülő munkáit. Első önálló, 1966-ban Tel-Avivban rendezett kiállításához közetve Bródy Vera férje, a francia kultúrattaséként Budapesten dolgozó Armand Beyer segítette hozzá, ő vitte el a művészhez David Giladit, Izrael akkori magyarországi ügyvivőjét.78 Az 1969-es római – második, jelentős külföldi – kiállítás, és az azt megszervező Valerio Ochetto olasz iró, újságíró barátsága, segítsége szintén sokat jelentett. A rendszeresen Magyarországra látogató Ochettót Pilinszky János közvetítésével ismerte meg. Ország Lili módfelett kötődött Olaszországhoz, nemcsak a festészetének lényegi ihlető forrásául szolgáló antik emlékek, Pompeji miatt, de mély, baráti szálak kötötték az olasz művészettörténész professzorhoz, Marisa Dalaihoz is, akit többször meglátogatott, és aki levélváltásaik szerint szintűgy azon füradozott, hogy itáliai kiállítási lehetőséghez juttassa

77 Árvai–Zsoldos 2017, 84. levél, 146–147.
78 Bródy Vera szíves szóbeli közlése alapján.

A külföldiekkel ápolt kapcsolatok tekintélyes hányadát tette ki a Magyarországon állomásozó külföldi diplomatákkal való érintkezés. Az alábbi esettanulmány egy ilyen kapcsolatot mutat be, a külföldi tulajdonosok és külföldre került művek felkutatásának nehézségein keresztül rámutatva egyúttal az életmű megismerhetőségének korlátairá.

Mindent egybevetve becslésem szerint hatszáz felett lehet azoknak a műveknek a száma – a montázsokat, kollázsokat nem számítva – amelyeket egy új katalógus összeállításához biztosan össze lehet gyűjteni. Ez azt jelenti, hogy a monográfus által összeállított jegyzék mintegy kétharmadát ismerjük. Ez megfelelő alapot jelent az életmű átfogó és mélyreható elemzéséhez, egy doktori disszertáció megírásához.

79 Az olasz írót Passuth Krisztina mutatta be Ország Lilinek valamikor a 60-as évek végén. (Passuth Krisztina szíves szóbeli közlése szerint.)


81 Mindazonáltal Ország Lili œuvrekatalógusának revíziója, egy új jegyzék összeállítása a kutatás megkerülhetetlen, és halasztatlanul feladat a közzétartozik, hiszen a jelenleg még elő kortársak segítsége néhány év múlva félő, hogy nem fog rendelkezésre állani. Egy ilyen feladat professzionális kivitelezéséhez intézményi háttérrre, hivatásos mútárgyfotósra van szükség. A Magyar Nemzeti Galériában léteznek erre vonatkozó tervek, a következő években remélhetőleg sor kerülhet rá.
II.1.1. Esettanulmány: Müllerék

Az alábbi esettanulmány arra kíván rávilágítani, hogy hol húzódnak az életmű felkutathatóságának határai mintegy negyven évvel a művész halála után. Az eset ismertetése amellett, hogy felvillantja az életmű kutatása során alkalmazott változatos módszereket, arra is rámutat, hogy még egy ilyen szerencsés esetben is, amikor a kutatásnak sikerül azonosítania az 50–60 évvel ezelőtti szereplőket, és kapcsolatot találni az örökösközhöz, azzal szembesülhetünk, hogy számos információ mára már elveszett. Ahogyan az alábbiakból kitűnik, Müllerék gyűjteménye, pontosabban annak magyar vonatkozású szelete aligha lesz pontosan rekonstruálható. Azoknak a műveknek az esetében, ahol ennyi nyom sincs – az ismert levelek körét kimerítettük, arra is rámutat, hogy még egy ilyen szerencsés esetben is, kapcsolatot találni az örökösközhöz, azzal szembesülhetünk, hogy számos információ mára már elveszett. A diplomatákkal való kapcsolattartás érdekében a művész rendszeresen vett részt követségi fogadáson. Ennek szertartásosságát elevenítette fel Ország Lili bábszínházi kollégióművészével, Román Katalin egy Barna Róbert festőművésszel folytatott beszélgetésben: „…egyszer azt kértem tőle karácsonyra, hogy… mert ő járt ilyen fogadásokra, olas követségre, meg görög követségre, mit tudom én, milyen követségre, és egyszer azt kértem tőle, hogy egyszer ott szeretnénk lenni nála. Már egy nagy kegy volt, ha valaki fölmehetett a lakására, és szeretném látni, ahogy egy ilyen követségi fogadásra fölkészül. Hát ne tudd meg, hogy magára húzott egy indiája szárít, és egy ugyanolyan parókát, mint amilyen a saját haja volt, csak sokkal hosszabbat. Hát álomszép volt, gyönyörű szép volt tényleg, és ezek után, nem tudom melyik követségre elbíllegtünk, én, mint diszkiséré, ott le kellett adni a névjegyet, engem nem engedtek be, mert nem volt meghívó, de hát ezt a cirkuszt, amíg ő öltözködött, meg paróka, meg kifésülés, meg stb. Nekem egy szót nem volt szabad szólnom, kellett ülni a sarokban, néma csendben, ez volt a karácsonyi ajándék,
és szent áhítattal nézni ezt az akciót, amikor Lili magára ölti az emberek számára kitalált bőrét.”


34

Ezek a levelek azért nem kerülhettek bele az Ország Lili levelezéskötetbe, mert a kötet megjelenésekor a feladókat még nem sikerült azonosítani, és az érdekességek mellett szenzitív adatokat is tartalmaznak. A levelek feladási helyei alapján (Budapest, Köln, Bern, Washington) a Svájcban töltött szünnödök ellenére azon téves feltételezéssel éltem, hogy osztrák diplomatakról van szó, az osztrák követség nyilvántartásában azonban nem szerepeltek. Nem merült fel – talán a gyakori név miatt –, hogy Hans Müller azonos azzal a Hans Müllerrrel, akinek Robert Frick, a Rekviem sorozatohoz kapcsolódó meghiúsult megbízás kezdeményezőjéhez első levelét címezte a budapesti svájci követségre, kérve a közvetítést Ország Lili felé. Szintén a levelezéskötet megjelenése után bukkantam a Barna Róbert festőművész által készített fentebb is idézett interjúra, amelyek közül a Papp Oszkárral folytatott beszélgetés szolgált fontos információkkal Müllerékre vonatkozóan. „Éppen az Ungvári [sic!] Rudi, jó, hogy említetted, hozott egy érdekes házaspárt a körbe, az akkori svájci követet, Hans Müllerek hívták, aki rendkívül értelmes, nagyjából korombéli, vagy egy valami kevésbé idősebb ember volt. Eredetileg azt hiszem szociológus, de amatőr fényképező, a felesége pedig mintázott, és ők is nagyon jóba voltak a Lilivel, nagyon megszerették, és itt összeismerkedtek, és ez a Müller, lévén erős érdeklődése a képzőművészet iránt néhány festőtől itt vett is, szóval járt műteremekbe. Azt hiszem, ő egy darabig kultúrattasá volt itt, és amikor a követ elment, átvette az ügyvivő szerepet. Voltunk is nála, a Lilivel együtt, Lilivel és a Kornissal. Ha jól tudom, a Kornisstól, a Lilitől, azt hiszem a Bene Gézától vett, és tőlem képeket, itt nálunk.”

Ungváry Rudolf készséggel felajánlotta a segítségét, elolvasta a Magyar Nemzeti Galéria Adattárának az Ország Liliére vonatkozó emlékei. Müllerék tartózkodó, kulturált, művészetszerető diplomata házaspár voltak, akiket svájci

86 MNG Adattár, 21300/1981/8. doboz, 138. sz. levél
88 A Rekviem sorozat meggondolásának körülményeiről ld. a 3.3.1. fejezetet.
90 Segítségét ezúton is köszönöm.
származása révén ismert meg, és akikkel később is tartotta a kapcsolatot. Említette, hogy műgyűjtővé váltak, és gyűjteményüket egy svájci, talán a graubündeni, churi múzeumnak adományozták.

Beszélgetésünk követően a churi múzeummal sikerült felvenni a kapcsolatot, ők azonban sajnálattal közölték, hogy ugyan valóban történt egy adományozás 1990-ben, az ő gyűjteményükbe egyetlen Ország Lili kép sem került. Az 1990-ben az adományozás alkalmából rendezett Kunstgepäck eines Diplomaten című kiallítás katalógusából kiderült, hogy az ajándékozás tárgyát a gyűjteménynek csak egy része, egy szűkebb, a gyűjtők nagyvonalúságából adódóan a múzeum által végzett válogatás képezte. Főként a nemzetközi elismerést szerzett, svájci származású kortárs művészek munkáit preferálták (többek között Daniel Spoerri, Pierre Haubensak, Louis Soutter, Alfonso Hüppi, Jean Arp, Jean Tinguely). A kiállításon azonban a gyűjteményről bővebb áttekintést igyekeztek adni, ha teljes anyagának bemutatására nem is volt lehetőség.

A katalógus bevezetőjében Hans Müller mutatja be gyűjteményüket, meséli el történetüket. Alapvetően a művészet élvezete motiválta gyűjtési tevékenységüket és viszonylag szűkos anyagi lehetőségeik jelentették a korlátokat. Állomáshelyüket gyakran változtató kultur-diplomatákként a szállítás, a költözés nehézséget jelentett, ugyanakkor a hosszabb kiküldetések során számos ország művészeti szcénájába nyertek bepillantást, megismerkedtek az adott országban dolgozó kortárs művészekkel. Ezek időrendben a következők: Nagy-Britannia, Magyarország, Németország, Amerikai Egyesült Államok, Vietnám (Laosz), Kína (Észak-Korea, Kambodzsa – Demokratikus Kampucsea) és közöttük néha Svájc. Gyűjteményük értékelésekor Hans Müller kiemelte, hogy az abban szereplő művészek közül néhányan ugyan még nem szereztek elismertséget, de saját hazájukban már comoly megbececsülésnek örvendenek, noha akkor, amikor műveik bekerültek a gyűjteménybe otthon még elutasították művészetüket. Vörös fonalként, a gyűjtés központi motivumaként a kortárs művészetet, az elmúlt harminc év művészetére koncentrálást említi, ezen belül a fő hangsúly a non-figuratív irányzatokra került. A kortárs jelenségeket maguk fedezték fel, a művészek próbálkozásaival együtt éltek. Ebből a szempontból érdekes, reprezentatív a gyűjtemény, ugyanakkor egy-egy művésznek általában csak egy adott alkotói periódsát képviselik a művek, azt a néhány évet, amíg személyes kapcsolatban lehettek az adott országban.

---


A katalógusban egyetlen Ország Lili festmény került reprodukálásra: Nagy Hold és elpusztított Föld címmel (Grosser Mond un zerstörte Erde, 1962–1963, olaj, farost, 84 x 63 cm), amely a Fent és lent emlék címmel árverezett festmény (1960, olaj, farost, 60 x 44 cm)93 egy változatának tekinthető. A további öt képnek csak az adatai kerültek felsorolásra, azonosításuk a német címek alapján nehéz, többnyire sikertelen. A Folyó, úszó figurával (Fluss mit schwimmendem Figur 1958–1959?, olaj, vászon, 50 x 70 cm) című festmény egyértelműen azonosítható a Rácz-féleœuvre katalógus 77/a. tételével, ahol a külföldi tulajdonban megjegyzés szerepel. A képet a művész újra megfestette Tenger úszó figurával címmel, (1958–1959, olaj, farost, 51 x 70 cm, magántulajdon), ez utóbbi változat egyike volt első farostlemezre festett munkáinak.

92 Stutzer 1990, 11.
93 Kieselbach Galéria 34. aukció (2007. május), 73. tétel.
A Vörös Hold és Sas című képet (Roter Mond und Adler, 1958–1959, olaj, farost, 22,5 x 56 cm) nem sikerült azonosítani, de talán rokon lehetett az egykor Vasilescu János gyűjteményében található Aranymadár című képpel (1958, olaj, farost, 37 x 33 cm, magántulajdon).

A Keleti király című kép (König aus Morgenland, 1960, olaj, farost, 52 x 25 cm) szintén nem azonosítható, de feltételezhető, hogy az ebben az időben festett keleti várost, keleti hangulatot idéző képek sorába illeszkedett (Például: Keleti táj I–II., 1962, olaj, farost, 27,5 x 27,5 cm és 27 x 28 cm, Győr Megyei Jogú Város Önkormányzata, Vasilescu-gyűjtemény; Iszfaháni mese, 1959, olaj, farost, 55 x 78 cm, magántulajdon).


A katalógusban felsorolt hatodik kép címe Kóbor kutya (Streunender Hund, 1958–1959, olaj, farost; 39 x 44,5 cm). Itt a katalógusban zárójelese megjegyzésként az szerepel, hogy a képet Friedrich Dürrenmatt A kutya című novellája inspirálta. Kutyát ábrázoló kép mindössze egy ismert Ország Lili életművőből: Magányos kutya vagy Vásznak címen (1955, olaj, vászon, 35,5 x 46 cm), amely jelenleg a Kolozsváry-gyűjteményben található. Ez a kép a Rácz-féle katalógus tanúsága szerint (35. tétel, akkor még Biró Gábor tulajdona) Mályinkán készült, ahogyan a jelenleg a Fővárosi Képtárban örzött Vásznak

95 Árvai – Zsoldos 2017, 99. levél, 162.
96 Stutzer 1990, 11.
vagy Távozó címen ismert festmény is (1955, olaj, vászon, 45 x55 cm; Rácz-féle katalógus 36. tétele). A kutyát ábrázoló kép látvány általi ihletettségét bizonyítja a kép bal oldalán felsejlő építmény és annak árnyéka, amely feltehetőleg a mályinkai harangláb. Persze nem zárható ki, hogy a mályinkai nyaraláson látottak a festő irodalmi élményeit idézték fel, és Ország Lili olvashatta Dürrenmattot németül, eredetiben, akárcsak Kafkát, azonban az enigmatikus magányos kutyá kevéssé hasonlít Dürrenmatt farkasszerű, nagy, fenyegető, lompos kutyájára, akinek a szemei kénsárgán világítottak.


Az örökös a katalógusban felsorolt többi képről nem rendelkezik reprodukcióval, sajnos egyelőre a lakásról készült korábbi enteriőr fotót sem tudott küldeni. A Magányos kutyacímű képpel kapcsolatban viszont megállapította, hogy az nem hasonlít egyik általa ismert, korábban a szülei tulajdonában lévő képre sem, így ott a dürrenmatti ihletettséget biztonsággal ki lehet zárni. Dürrenmatt egyébiránt azért kerülhetett a katalógusban a kép mellett említésre, mert a Müller házaspár személyesen is ismerte a svájci írót.

A katalógusban nem szerepelt, de a családnál megtalálható a levelekben említett, Hilda Müllerről készített portré, és a hozzá készített rajzi vázlat. Ez az egyetlen ismert portré (a főiskolai tanulmányokat és a férjével közös önarcképeket leszámítva) a művész űvevrejében. A festmény és a hozzá készült vázlat biztos vonalvezetésről tanúskodnak. A finom, hajlékony vonalak a női arc előnyös, profil nézetét mutatják, kiemelve a portréalany szépségét, hosszú nyakát, jellegzetes, határozott vonásait. A profilnézet megfelelt Ország

---

97 A mályinkai fa harangláb a 18. században készült el, a mályinkai református templom mellett áll.
99 A kutya című elbeszélés magyarul először 1958-ban jelent meg A baleset című kötetben a Magvető Kiadó gondozásában, Kondor Béla grafikáival. Német nyelven 1952-ben a Die Stadt című kötetben adták elsőként közre (Friedrich Dürrenmatt: Die Stadt, Zürich, 1952.).
Lili hatvanas évekbeli festői gondolkodásának, közelebb áll a síkszerű ábrázoláshoz, egyszerűbben síkokra bontható, az arccra jellemző formák ebben a nézetben jobban jellemezhetők körvonalakkal. A zöld és a vörös ellentétére építő paletta sugall ugyan érzékséget, a portré azonban az összbenyomást tekintve nem életteli, inkább merev. Az arc és a fej tagolása tiszta, világos, de hiányzik a plaszticitás kellő érzékeltetése, a részletek élővé tétele.


A díszek nagy részét a család egy hengerben eltette és megőrizte, mintegy húsz darabról fényképet is küldtek. A kvalitásukat tekintve egyáltalán nem kiemelkedő képek, olcsó hordozóra, nagyvonalúan odavetett képzőművészeti idézetek. Néhány darab hátoldalán szerepel az Imitationen cím. Raymond Queneau Stílusgyakorlatok című műve juthat eszünkbe, itt azonban bizonyos értelemben éppen annak ellentétéről van szó. Olyan idézetekről, ahol a festésmód, a vonalstílus, az ecsetvonások minősége alig változik, szinte bántóan nem vagy alig alkalmazkodik a megindividualizált módorához. A felismerhetőség hordozója sokkal inkább a téma, az ábrázolás tárgya – vagy éppen tárgynélkülisége. Ez a sajátozás jól megfigyelhető a Mondriant idézni hivatott néhány sikidomon, amelyek körvonalai már-már kihívóan szabálytalanságokat és Arcimboldo

portréin, ahol nemcsak a gyümölcsök és zöldségek választéka, de ábrázolásuk is irritálóan szegénysnek tűnik.


A fenti történet rávilágít, hogy még egy olyan feldolgozott életmű esetében is, mint Ország Lilié, előkerülhetnek új, meglepő, a művészt addig ismeretlen oldaláról mutató művek, mint például a Hilda Müllerről készített portré, vagy a művészettörténeti idézetekből álló, humorral átszőtt sorozat. Ország Lili a nyugati diplomatak közönségét keresve, az ő elvárásaiknak próbált megfelelni. Ahogyan Román Katalin is fogalmazott, részben egy felvett, a külföldieknek szánt arcról van szó, utólagosan azért készült, mert az ő egyedülálló művekre értékelésénél nem lehet figyelmen kívül hagyni a sváci házaspár őszinte közlekedését, baráti, segítő szándékait.

---

II.2. Másodlagos források

II.2.1. Ország Lili írásos hagyatéka

Az Ország Lili művészetére vonatkozó másodlagos források közül a legtöbb a művész írásos hagyatékában található, amely Vasilescu János ajándékaként került közgyűjteménybe, a Magyar Nemzeti Galéria Adattárába 1981-ben.102 A hagyaték változatos összetételét érdemes röviden áttekinteni.

A művekhez kötődő kiemelkedő jelentőségű források a festő által használt nyomódúcok – mintegy hatvan darab –, többségükben nyomtatott áramkör lapok, azok töredékei, vagy a bakelit lapra a művész által papírból kivágott mintát ragasztva létrehozott dúcok, amelyekkel 1968 után dolgozott festményein.

Szintén művekhez felhasznált nyersanyagként tekinthető azoknak a könyveknak, nyomtatványoknak a többsége, amelyeket Ország Lili montázsainak alkotásakor használt. Ezekről a könyvekről, összetételükéről bővebben a korai festői korszakokat tárgyaló fejezetben esik szó.

Az œuvre megismeréséhez segítenek hozzá a művekről készült fekete-fehér fotók és színes diák (százhetvennégy darab), illetve a kiállítási katalógusok is, ám Ország Lili művészetének megértése szempontjából a reprodukcióknál relevánsabbak, nélkülözhetetlenek a művész vázlatai. A néhány külön lapon álló skicc mellett a hagyatékban mintegy tizenkét darab a festő utazásai során használt notesz található, illetve három olyan füzet, amelyeket a *Labirintus* sorozat készítésekor használt 1974 és 1978 között.


103 MNG Adattár 21300/1981/5. doboz . Összesen huszonegy különálló lap, többségük ceruzával készült, de szerepel közük golyóstoll és tempera is.
104 MNG Adattár 21300/1981/5. doboz, 1–12-ig.
kronológiai sorrendet – a 2-es füzet inkább a *Labirintus* sorozat előkészületeihez tartozó skicceket, vázlatokat tartalmaz; a 12-es számúban a bábszínházi munkákhoz kapcsolódó díszlet- és bábtervek szerepelnek, és kilóg a sorból a 7-es számú füzet is, amely ugyan itáliai utazáshoz kapcsolódik, de nem művészeti élményeit, hanem gyermekek színiáriákon tett látogatásai alkalmával készített feljegyzéseit őrzi. A többi kilenc füzet szolgált az úti élmények megöröközésére: az 1-es és a 11-es izraeli, a 6-os indiai, a többi (3; 4; 5; 8; 9; 10) pedig itáliai utazásaihoz kapcsolódik. Többnyire nem törekedett részletek kidolgozására, a vázlatok nem művészi alkotások, hanem jegyzetek; a skiccek célja, hogy emlékezetetőül szolgáljanak. 

Más jellegű az a három vázlatfüzet, amelyekbe Ország Lili a *Labirintus* sorozat készítésekor jegyezte fel elképzeléseit.105 Ezekben a füzetekben néhány helyen dátum is szerepel, az első 1974 decemberi, az utolsó feljegyzett dátum pedig 1978. július 16. még a második füzetben. A harmadik füzetnek csak néhány lapja telt be, a vázlatok és az elkészült képek tanúsága szerint ezeket a füzeteket élete végéig használta. A három vázlatfüzet felépítése nagyon hasonló. Általában a kinyitott füzet jobb oldalára (vagyis a recto oldalra) skiccelte fel elképzeléseit, vázlatait. A kompozíciós vázlatok mellett gyakorta található utalás a képek technikai kivitelezésére vonatkozóan, feljegyezte a festékek neveit, amelyekkel az adott árnyalatot ki akarta keverni, vagy a nyomtatás folyamatára, a hozzá használandó anyagokra, papírfajtákra, dúcokra vonatkozó technikai utasításokat írt fel. A *Labirintus* füzetek bal oldalát (versok) többnyire nem használta ilyen célkora, az sokszor üresen maradt, vagy valamilyen inspirációs forrást tüntetett itt fel, gyakran annak a zeneműnek az adatait, amit festés közben hallgatott. Ennek a három füzetnek a segítségével bepillantást nyerhetünk a művészi alkotófolyamatba, azonosíthatóak annak szakaszai, a főbb döntési pontok.


105 MNG Adattár, 21300/1981/5. doboz, Labirintus füzetek I.–III.

106 MNG Adattár 21300/1981/6. doboz.
úti vázlatfüzetekben lévőkhöz hasonló skiccek találhatók, hanem a mindennapi élethez kötődő, gyakorlati feljegyzések, programok, címek.

A teljes éveket végigkövető noteszekben napi rendszerességű feljegyzések találhatók. Ország Lili dokumentálta, hogy melyik napon, melyik órákban, melyik képen dolgozott. A zsebnaptárakban szereplő képcímekek ugyanakkor többségükben nem feleltethetők meg a kiállítási katalógusokban szereplő, ma használatban lévő címekeknek, így a zsebnaptárakból inkább a megkezdett, átéltetett vagy befejezett képek mennyiségéről, a munkamódszerrel jutunk információhoz, arról, hogy egy-egy képen hányészor, mennyi ideig dolgozott. A noteszek a napi programok szervezésére is szolgáltak, így megtalálható bennük, hogy mikor, kivel találkozott. Nemcsak személyes találkozóit vezette, de sokszor a lebonyolított telefonok, az elküldött (l. m. vagy lev. m. = levél ment) és kapott levelek (l. j. = levél jött) is fel vannak tüntette. A zsebnaptárak címjegyzékeibe évről évre bejegyezte a használatban lévő előrékösségéket, címekeket, telefonszámokat. Mindezen információk alapján viszonylagos pontossággal feltérképezhető a művész kapcsolatrendszere ezekben az években.

Az Ország Lili jegyzeteit tartalmazó füzeteknek egy külön csoportját képezi az a három újrahasznosított iskolai vonalas füzet, amelyekben egy viszonylag hosszú ezoterikus témájú szöveg található, a művész kézírásával. Ez a szöveget S. Nagy Katalin egy azonosítatlan külföldi munka fordításának tartotta. Valószínűleg valóban fordításról, de nem egyértelműen külföldi munkáról van szó: a szöveg meglehetősen pontos egyezést mutat Wictor Charonnak, vagyis Szepes Mária bátyjának az Ország Lili életében nyomtatásban még meg nem jelent Az ember két élete c. könyvével. Az azonosításról, Ország Lilinek ezzel a körrel való kapcsolatáról a kozmikus képekéről szóló fejezetben esik szó részletesen. A kézzel teleírt füzetek mellett jó néhány gépelő oldalnyi szöveg található a hagyatékban, amelyekben kabbaláról, számmisztiikáról esik szó. Ezek eredete összefügghet az ezoterikus füzetek szerzőjéhez kapcsolható körrel.

107 Nem tartozik a művészettörténeti érdeklődés terébe, de érdekes megjegyezni, hogy ezekben a noteszekben egészsgő állapotára vonatkozó beírások is találhatók. Viszonylagos gyakorisággal szerepel a művész testsúlya, valamint az aktuális testi panaszai, betegségei. Szintén nem tárgyalom jelen dolgozatban, de néhány helyügy a zsebnaptárakban Ország Lili szorongásos államait is részletesen feljegyezte.

108 A továbbiakban ezoterikus füzetekként hivatkozom rájuk.

109 S. Nagy 1993, 43–44.


Az írásos hagyaték jelentős részét képezi a művész levelezése. Hagyatékában értelmszerűen azok a levelek maradtak fent, amelyeket neki címeztek, az általa írottak a címzettek hagyatékában maradtak fent, fel köz-, illetve magánhőjteményekben. Számos levelezőpartnere volt belföldön és külföldön egyaránt, leginkább azokkal tartotta levélben a kapcsolatot, akik ideiglenesen vagy tartósan tőle távol éltek, nem pedig éppen vele egy városban. A 2017-ben megjelent, 397 levelet közreadó levelezéskötet a teljességre törekedve dolgozta fel a művész levelezését, elsősorban a fennmaradás tényleg szabta meg összetételét. Az 1940-es évekből, a háború időszakából érthető, hogy alig néhány levél maradt fenn.112 Ugyanakkor a későbbi évtizedekben is számos szöveghelyen olvasható utalás olyan levelekre, amelyek nem ismertek, megsemmisültek vagy lappanganak. A hiányok helyét mutatják a művész zsebnaptáráiban a levélváltásokról vezetett napi bejegyzések is, hiszen csak az elküldött levelek száma 1962 és 1974 között meghaladta a 440-et.


112 Ezek másolata abban a korábban már említtet dossziéban található, amelyet a művész monográfusa, S. Nagy Katalin ajándékozott az MTA Művészettörténeti Kutatóintézete Adattárának. Ld. 54. sz. jegyzet.
114 A Bálint Endrének írott levelek az MTA Művészettörténeti Kutatóintézethez Adattárában találhatók: Bálint fond, C-1-170/VIII.-2.
115 A Rácz Istvánhoz írott levelek a Rácz hagyatékban találhatók az MTA Művészettörténeti Kutatóintézetének Adattárában, C-1-193.
116 A Kolozsváry Ernőnek írott levelek szintén magántulajdonban vannak, Kolozsváry Marianna bocsátotta őket rendelkezésre a kötet készültkor, amiért ezúton is közöntetem fejezem ki.
117 Antal Péter rendelkezésre bocsátotta Ország Lili hozzá írott leveleit, amelyek a kötetben megjelentek, amiért ezúton is közöntetem fejezem ki.
felkutatásában, a művek keletkezési körülményeinek és utóéletének feltárásában is nélkülözhetetlen támpont.

Nem Ország Lili, hanem első gyűjtője, Rácz István hagyatékában maradt fenn az az A4-es lapokból álló fentebb már több ízben említett Ővevkatalógus, amelyet a művész gyűjtőjével közösen készített 1964–1965-ben.\textsuperscript{118} Nem egyszerű listáról van szó. Minden tétele külön lapra került, hasonlóan a múzeumi leírókartonokhoz. A katalógus a fejlécben feltünteti az adott kép címét, keletkezés dátumát, méretét, technikáját és töbnyire azt is, hogy kinek a birtokában, vagy tulajdonában van, esetleg megsemmisült-e, átfestette-e a művész. A képek többségéről Ország Lili apró skiccet készített, amelyet kivágtak és felragasztottak a lapra. Emellett vagy ez alatt olvashatók Rácz István feljegyzései, amelyek a művésszel az adott képről való beszélgetést dokumentálják.

Néhány dokumentum nem került a művész írásos hagyatékával a Magyar Nemzeti Galéria Adattárába, hollétük nem ismert, fénymásolatban megtalálhatók azonban az MTA Művészettörténeti Kutatóintézetének Adattárában.\textsuperscript{119} A második világháború alatt használt hamis igazolványok, a művész gimnáziumi bizonyítványa, valamint néhány korai levél másolata főként a főiskolás tanulmányok előtti évek élettörténetének feltárásában segítenek.

Az írott források fontos kiegészítéséül szolgál az oral history. A művésszel életében mindössze néhány fontos interjú készült. Nem szívesen beszélt nyilvánosan a művészteről, képeiről. Egyik tanítványa és bábszínházi kollégája, Kazanlár Aminollah Emil festő ezt így fogalmazta meg: „Lili mottója az volt »egy festőnek a képei beszéljenek, és ne Ő beszéljen a festményei helyett.«”\textsuperscript{120} Éppen ezért a vele készített kevés számú interjú különösen becses forrás. Ország Lili nagyon kritikus volt saját műveivel szemben. Azokat a képeit, amelyeket nem ítélt elégl jönak, hitelesnek, később rendre megsemmisítette.\textsuperscript{121} Kínosan ügyelt arra, hogy alkotói módszeréről árulkodó montázsai ne kerüljenek kiállításra. Igyekezett ellenőrzést gyakorolni a róla és művészteről alkotható kép felett, befolyásolni recepcióját. Így az általa tett

\textsuperscript{118} Rácz 1964.

\textsuperscript{119} Lásd az S. Nagy Katalin által ajándékozott dossziéit, 54. sz. jegyzet.


nyilatkozatok, az adott interjúk is egy tudatosan formált kép részei, a láttatás szándékával születtek.

Többnyire egy későbbi időpontban megszerkesztett, az interjú készítője által lejegyzett szövegekről van szó, a beszélgetésekről hangfelvétel nem maradt fenn. A forráskritika nem csak az időbeli távlatok, a beszédszituációk, de a szövegek szerkesztettsége okán is indokolt.

Az egyik legkorábbi beszélgetés Rozgonyi Ivának a Művészettörténeti Dokumentációs Központ megbízásából készített 46 tételből álló interjú sorozata részeként jött létre 1964-ben. A kötet bevezetőjében közölték szerint Ország Lili szinte megállíthatatlanul mondta mikrofonba majdnem nyomdakész szövegét. A néhány oldalas monológban a művész sorra veszi addigi alkotói korszakait, és igyekszik számot adni azokról a kérdésekről, motivumokról amelyek az adott években foglalkoztatták. Központi helyet foglal el az elbeszélésében a fal motívuma, amelynek felhasználását több oldalról igyekszik megvilágítani. Természetesen ez a tollba mondott szöveg a közönségnek szánt magyarázat, több pontját kritikával szükséges illeteni, mint például a montázsok és a szürrealista képek keletkezésének sorrendiségét illetően mondottakat, ahol talán a festő büszkesége gátolta meg abban, hogy elmondja, sok képet montázsok alapján festette; vagy a Rekviem rendeltetési helyeként megjelölt képzeletbeli kápolnát, amely a meghíúsult megbízás helyett kitalált történet.

Rácz István írásos hagyatékában maradt fent egy kézírásos feljegyzés egy, az œuvrekatalógus készítésének időszakában zajlott beszélgetésről. A gyűjtő a valláshoz, vallássághoz kötődő élményeiről, képzeleteiről kérdezte a festőt, próbálta felfedni az Ország Lili festészetében a keresztyen és zsidó vallás között teremtett kapcsolódási pontok hátterét. Ez a beszélgetés bensőségessége és közvetlensége okán kivételes, feltételezhetőleg nem a közvetítés céljával született.

Frank János: „Műterem. Ország Lilinél” készített interjúja 1972-ben jelent meg az Élet és Irodalomban. Ez már az itáliai utazások ideje, a második székesfehérvári kiállítás, a

122 A Rozgonyi Iván által készített interjú kivétel, ez a szerző megjelölése szerint hangfelvétel alapján került lejegyzésre, a megjelenésre szánt szöveget Ország Lili láttamozta.


124 Rozgonyi 1988, 10.


stanza képek, a Pompeji inspirációka születő tapogatózás korszaka. Ebben a szintén monológként megszerezett rövid szövegben a festő újfent addigi művészi útjáról igyekezett számot adni. Indulásával kapcsolatban kiemelhető, hogy Szőnyi tanítvány volt, és noha tisztelte, szerette mesterét, már főiskolai évei alatt szakítani szeretett volna a posztimpresszionista hagyománnal. Érdekessége ennek a beszélgetésnek, ahogyan az addigra már nagy festői utat bejárt művész ennek a korai szakításnak az eredményeként is értelmezi indulását. Korai, még valamelyest a látványt alapul vevő szürrealista képei kapcsán Ország Lili tiltakozott az ellen, hogy a szentendrei festők közé sorolják. Szentendrét csak az egyik „gyüjtőköreként” nevezi meg. Ez Bálint Endrében, választott mesterében, közeli barátjában jökkora megütközést keltett. Bálint megbántva, megtagadva érezte magát és a szentendrei vonalat, fájt neki, hogy Ország Lili nem említette mesterei között.\textsuperscript{127}


A művesszel készült interjúk mellett az oral history gazdag anyagából emléteink az interjúk, beszélgetések, amelyek ismerőseivel, barátaivel készültek, rá emlékezve.\textsuperscript{129}

\textsuperscript{127} „Lilikáról ezidáig tudatosan nem írtam, de most megírom, hogy eléggé elromlott a barátságunk, ami még talán elviselhető lett volna, csakhogy egy bizonyos fajtája a hűtlenségnek engem konokká (nem Tamássá) tesz és ez a szellemi hűtlenség. Megjelent egy interjú vele az ÉS-ben, ahol nagyon rejtett megtagadott engem! Az a gyors és eleven tiltakozás, ahogyan elhárította Szentendréhez való tartozását!... Szóval Lili a nevemet egy szóval sem említette, de azt igen, hogy „Szőnyi volt a mester!”", Bálint Endre levele Márkus Annának, 1972. 05. 28.-án, Budapestről Párizsba, PIM – Kassák Múzeum, Budapest, 2014. 01. 14.; GYNSZ/1155.


\textsuperscript{129} A teljesség igénye nélkül említem: a művész monográfusa, S. Nagy Katalin által készített interjúk – hanganyaguk és leírataik megtalálhatóak az MNG Adattárában (Itsz.: 22897/1988/1–4.); Barna Róbert festőművész interjújú (Barna 2017); valamint a Körkörös romok című debreceni Ország Lili kiállítás finisszázsán Farkas Zsófia által folytatott beszélgetés Ország Ferencsel (az erről készült videó felvétel elérhető az interneten: https://www.youtube.com/watch?v=0jI0_ROW1wI – utolsó letöltés: 2018. 08. 26.); illetve Zsoldos Emese interjúja Rencz Antal színházi rendezővel (korlátozott hozzáféréssel elérhető
Ezek sorát magam is igyekeztem bővíteni, az általam készített interjúk leíratai a függelékben találhatók.\textsuperscript{130}
III. Recepció- és kutatástörténet

A recepció- és kutatástörténeti fejezet célja, hogy a disszertáció kiindulópontjának és nézőpontjának meghatározása érdekében számba vegye, elemezze és értékelje a művésszel kapcsolatban eddig megjelent érdemi írásokat.


bábelőadások adatainak felsorolásával, valamint az ezekhez az előadásokhoz és a bábszínházi tevékenységéhez kapcsolódó cikkek, kritikák egybegyűjtésével. A hetedik részben, hasonlóan az ötödikhez, a művész alkalmazott képzőművészeti tevékenysége kerül a középpontba. Illés Eszter felkutatta a művész alkalmazott grafikai, illusztrátori munkáit, de ebben a részben kaptak helyet azok a nem Ország Liliiről szóló, egyéb – többnyire szépirodalmi – kiadványok is, amelyekben képeinek reprodukciója illusztrációként szerepel. A hatodik fejezet kivételt jelent, amennyiben a társművészeti kapcsolódásokat tárja fel az irodalom, zene, színház, film és a képzőművészet területéről szedve össze az Ország Lili vagy művei által ihletett alkotásokat. Végül a bibliográfia külön fejezetbe gyűjti a művészttől származó saját szövegeket, szakdolgozatát, nyomtatásban megjelent levelezését, naplójegyzeteit.

Ahogyan a fentiekből is kitűnik, az Illés Eszter által összeállított bibliográfia rendkívül sokoldalú, széleskörű merítéssel dolgozik, nemcsak a szigorúan vett művészettörténeti műfajú szövegek kerültek benne feltüntetésre. Noha leválogatásra, szűrésre nincs lehetőség, szabadszavas kereséssel jól használható, strukturáltsága miatt áttekinthető. Tudományos értéke emellett pontosságán és visszakereshetőségén alapszik, az egyes tételek mellett feltüntetésre került azok őrzési helye, elérhetősége. Mindezek miatt az Ország Lili művészétől foglalkozó kutatók számára megkerülhetetlen.

Az alábbiakban – kiindulásként használva az imént bemutatott bibliográfiait – időrendben ismertetem Ország Lili meghatározó kiállításait (egyéni és csoportos kiállításokat vegyesen) a hozzájuk kapcsolódó irodalommal együtt, rámutatva receptiótörténeti helyükre, ahol indokolt, az alkalmazott megközelítések sajátosságaira, kiegészítve a sort az időben legfrissebb tárlatokkal. Ezt követi majd a kiállításokhoz nem kapcsolható szakirodalom áttekintése, végül saját kutatásaim eddigi menetének és eredményeinek rövid bemutatása.

III.1. Ország Lili kiállításai, a hozzájuk kapcsolódóan megjelent írások

Noha 1945 és 1950 között, főiskolás évei során néhány vízfestménye, rajza szerepelt a hallgatóknak rendezett kiállításokon, a diploma megszerzését követően, az 1950-es

---

ívek első felében nem volt alkalma kiállítani. Az első tárlat, amely jelentőséggel birt
Ország Lili számára a Modern zene – modern képek című kiállítás volt, amelyet 1957-
ben a Fészek Klubban rendeztek a Magyar Zeneművész szövetség felkérésére.\(^\text{134}\) Semmiféle hírverés nem kísérte, és csak néhány napig (március 5–8-ig) volt látható, a
kiállító művészek körének okán mégis fontos volt. Ország Lili képei (egy kisméretű
temetős képet, illetve egy piros levelet tartó figurát ábrázoló festményt állított ki) együtt
szerepelték Bálint Endre, Korniss Dezső, Gadányi Jenő, Kassák Lajos, Martyn Ferenc,
Anna Margit és Gyarmathy Tihmér festményeivel.\(^\text{135}\) Az Európai Iskolás művészek
döre, a velük büszkén vállalt közösség meghatározták a fiatal festő indulását, első alkotói
periódusait. Az első szereplésről nem maradt fenn írásos kritika, mindössze a művész
levelezéséből értesülhetünk arról, hogy Ország Lili a szóbeli visszajelzésekből úgy
érzékelte, sikere volt.
Nem sokkal később, 1957 áprilisában került sor a nagy jelentőségű csoportos kiállításra,
a Tavaszi Tárlatra, Ország Lili műveinek első nagy nyilvánosság előtt való szereplésére.
A Tavaszi Tárlatot a sajtóban megjelentek szerint több mint hatvanezren látták.
\(^\text{136}\) Három képe,\(^\text{137}\) amelyet a négy lehetséges zsűri közül a Korniss Dezső nevével fémjelzetethez
adott be, egy falon lógott Bálint Endre, Korniss Dezső és Gyarmathy Tihmér műveivel,
az „absztraktok” termében.\(^\text{138}\) A kiállítást élénk kritikai visszhang kísérte az újonnan
induló lap, az Élet és Irodalom hasábjain Oelmacher Anna cikkével\(^\text{139}\) hosszabb vita
indult. A vitaindító cikk és a későbbi kritikák is kifogásolták, hogy az elvont, modern
művészet ilyen önálló megjelenési lehetőséghez jutott. Az ideológiai alapokon nyugvó
kritika nem emelt ki egyes műveket vagy művészeket. A tárlat negatív fogadtatásában

\(^{134}\) Modern zene – modern képek. Kiállítás a Magyar Képzőművészek és Iparművészek Szövetsége –


\(^{137}\) „Tőlem három képet el is fogadtak: az első az a bizonyos négyfigurás a fal előtt (ezt újból
megfestettem, hosszabban és tisztábban, úgyhogy sokkal szébb lett, mint az első); másodiknak egy új
képet adtam be, Hold-Nap a témája, fekete háttéről egy világító főj, alul pedig a Hold kráter. A harmadik
ey egy cipős kép.”, Ország Lili levele Róbert Miklósnak, 1957. április 21., Árvai – Zsoldos 2017, 34. levél,
61–64. Az említett három kép: a Tavaszi Tárlat katalógusában: Kompozíció (1957, olaj, vászon, 45×120
cm, magántulajdon), valószínűleg azonos a Négyfigurás nagy memento című kép, a Kolozsváry-
gyűjteményből; Holdak (1957, olaj, vászon, 45×25 cm, Győr Megyei Jugú város, Vásilescu-gyűjtemény)
e és Kompozíció (1955, olaj, vászon, 40×40 cm, Janus Pannonius Múzeum, Pécs, vagyis a cipős képek
közül a Pécsre került változat, Cipők III. a Rácz-féle Ővrehelykatalógus alapján).

\(^{138}\) Árvai – Zsoldos 2017, 34. levél, 63.

\(^{139}\) Oelmacher Anna: „Forradalmi tett vagy kispolgári revízioinizmus? Jegyzetek a Tavaszi Tárlatról”, in:
Élet és Irodalom, I. évf. (1957)/5. sz., 3.

52
kevésbé a látványnak, mint inkább a kiállítás szervezeti hátterének, a kézművészeti szcénán belüli pluralizmus és önállósodás veszélyeinek lehetett szerepe.\textsuperscript{140} Előfordulatlan műkritika nem létezett, pozitív visszajelzést csak egymástól és a közönség soraiból kaphattak a modern művészek. A modernkhez tartozás, az idősebb pályatársak elismerő szavaiból\textsuperscript{141} azonban nagy jelentőséggel bírtak, a kanonizáció első lépéseit, alapját jelentették.

A Tavaszi Tárlat után újabb hosszú hallgatás következett. 1962-ben Ország Lili három festménye szerepelt a \textit{Modern építészet – modern kézművészeti bemutatón}. A Mérnöki Továbbképző Intézet által rendezett tárlat csak néhány napig volt látható.\textsuperscript{142} A bemutatót katalógus is kísérte, amelyet Körner Éva és Mándy Stefánia írtak. Ebben minden művészről megjelent egy-egy rövid szöveg, Ország Lili képeiről Mándy Stefánia írt értő sorokat.\textsuperscript{143} Mándy kiemelte, hogy Ország Lili a legfiatalabbak nemzedékét képviselte az ott szereplő művészek között. Jóléhet, csak három olajképe volt kiállítva, említi Ország kollázsait, montázsait, képeinek sorozatszerőségére is utal. A kiállított festmények kapcsán a keleti inspirációkra és a szövedékké szerveződő motívumokra hívja fel a figyelmet, ráérezve az ekkor induló városos korszak alapvető jellemzőire.

Az ehhez a viszonylag rövid ideig látogatható képbemutatóhoz hasonló félhivatalos vagy nem hivatalos események a tájékozódás lehetőségét kínálták a kézművészet iránt érdeklődők, így a nem hivatásos gyűjtők számára is. A Levendel-gyűjtemény formálódásában fontos szerepet játszottak a tárlatot létrehozó művészettörténészek,


\textsuperscript{141} Ország Lili Róbert Miklósnak írt levelében név szerint Szántó Piroskát, Vilt Tibort, Szabó Vladimírt és Benedek Jenőt említi. Ld. Árvai – Zsoldos 2017, 34. levél, 64.


Mándy Stefánia és Körner Éva, így nem meglepő, hogy a kiállító művészek névsora nagy átfedést mutat a Levendel-gyűjteménnyel.144


Ország Lili első gyűjteményes kiállítására nem Magyarországon, hanem Izraelben, Tel-Avivban került sor. Negyven éves volt ekkor, és mint azt a hatvanas években keletkezett kimagasló színvonalú képei is mutatják, érett művész. Ezt megelőzően egyéni kiállítás nem volt, néhány csoportos kiállításon vett részt egy-két képpel, vagyis Magyarországon csak egy nagyon szűk kör – akik járhattak lakásában – ismerhették művészetét. Hivatalosan a Maariv című izraeli napilap főszerkesztője, Ariyeh Dissentchik hívta meg, hogy Tel-Avivban egy magántulajdonú galériában, a Hadassa Klatchkin Galériában rendezendő kiállításra szerepeljen. A meghívást Izrael állam ideiglenes magyarországi ügyvivője, David Giladi közvetítette, aki Ország Lilit személyesen is ismerte. A személyes kapcsolatokon alapuló magánkezdeményezésre létrejött kiállítás


146 Magyar Országos Levéltár, XIX-1-4/m-32. doboz.
Az izraeli katalógusban mindössze huszonnégy kép szerepelt angol és héber nyelven megadott címkével, méretének és datálás nélkül. A rövidide, néhány mondatos bevezető a zsidó tematikát, a holokaustot, a judaizmus történeti értékeihez való vonzódást emelte ki, ahogyan a kiállításról Izraelben megjelent – pozitív hangvételű – újságírások, ismertetők is a zsidó tematikát hangsúlyozták. Ország Lilinék – a témaválasztástól nyilvánvalóan nem függetlenül – sikere volt Izraelben, számos képet megvásárolták, magán- és közgyűjteménybe is kerültek művei.


A kiállítás előkészületei közben, az engedélyezést követően zajlott a hatnapos izraeli-arab háború (1967. június 5–10.). A konfliktus kapcsán a Szovjetunió és a szocialista országok szilárdan álltak, agresszorként bélyegetett a Szovjetunió és a szocialista országok az arab országok pártjára álltak, agresszorként bélyegetezve a

147 Az izraeli katalógusban mindössze huszonnégy kép szerepelt angol és héber nyelven megadott címkékel, méretének és datálás nélkül. A rövidide, néhány mondatos bevezető a zsidó tematikát, a holokaustot, a judaizmus történeti értékeihez való vonzódást emelte ki, ahogyan a kiállításról Izraelben megjelent – pozitív hangvételű – újságírások, ismertetők is a zsidó tematikát hangsúlyozták. Ország Lilinék – a témaválasztástól nyilvánvalóan nem függetlenül – sikere volt Izraelben, számos képet megvásárolták, magán- és közgyűjteménybe is kerültek művei.

148 A kiállítás engedélyezéséről összefüggésben az egy évvel későbbi székesfehérvári kiállításának engedélyezése körüli bonyodalmakkal egy későbbi fejezetben, Ország Lili írásos képeinek tárgyalásakor lesz szó részletesen. A két kiállítás engedélyezésének folyamata kiváló esettanulmányként szolgál a hatvanas években a magyar kultúrpolitika működésének bemutatására, egyúttal alakmat ad a művész zsidósághoz való viszonyával kapcsolatos megfigyelésekre.


megelőző csapásokkal a fegyveres konfliktust kirobbantó Izraelt. Az előző évben Izraelben, Tel-Avivban kiállító Ország Lili zsidó témájú képei és képcímei ezért hirtelen nagyon aktuális és érzékeny témává váltak. A kiállítást végül nem halasztották el, nem tiltották be, „mindössze” néhány kép címének megváltoztatására került sor.


Hangsúlyozta a kultúra hagyományozódását, távlatait, említette a múlt felé fordulást, az emberi szenvedésnek, ezen belül nevesítve az 1944-es pusztulás áldozatainak való emlékállítás szándékát. A formai vonások közül Passuth a felületek és mélységek játékát, az apró jelekből felépített formagazdagságot ragadta meg, ezen alapul a katalógusban említett, a művész által sugallt párhuzam Kemény Zoltánnal, az 1964-es velencei biennálén szobrászati díjat nyerő magyar származású svájci művészvel.


Noha nem volt igazán jelentősnek mondható a kiállítás visszhangja, ahogyan a látogatottsága sem volt kimagasolódott, hallatta hangját a művészettörténészeknek, művészeti íróknak az a köre, akik Ország Lili későbbi recepciójában is meghatározó szerepet játszottak. A magyarországi recepció természetesen nem volt olyan explicit, mint az izraeli fogadtatás, a holokauszt témáját csak óvatosan említik, inkább az egyetemes szenvedés, a régmúlt kerültek terítésekre, valamint az absztrakcióhoz való viszony. Németh Lajosnak a kiállításról szóló, a Kritikában megjelent cikke – akár csak megnyitóbeszéde


157 A kiállítás recepciójáról és látogatottságáról részletesen esik szó a 4.2. fejezetben.
– a távoli múlt megidézését, az egyetemes mondanivalót, a stíluscímek szerinti besorolás nehézségeit vetette fel, megrázó művészti élményként emlékezve a kiállításra. Míg Frank János az Élet és Irodalomban az elvontságot, a síkba terítettséget, térképszerűséget emelte ki, a Fejér Megyei Hírlapban Mekis János a balladaiságot, líraiságot hangsúlyozta.


Bálint 1969, 51.

Ocheto olasz újságíró, akivel 1967 körül ismerkedett meg, a Vigilia című katolikus újság szerkesztőségén keresztül, ahová Ocheto rendszeresen ellátogatott a RAI kulturális kiküldötteként, illette a katolikus szellemű Avvenire című napilap tudósítójaként.


---


169 Ezekre a táblakra figyelt fel az olasz művészettörténész, Marisa Emiliani-Dalai, aki a művészettörténeti kongresszus vendégeként utazott Budapestre. Beke László volt az, aki a művészek bemutatta. Az első találkozást rendszeres levelezés követte, Ország Lili az egész Dalai családdal baráti kapcsolatba került. Marisa Dalai is próbálta kiállítási lehetőségehez juttatni a tehetségesnek itélte magyar művészt, jóllehet nem járt sikerrel. Ugyanakkor magyarországi utazásáról írt beszámolójában kiemelte


példája az 1977-ben a torinói Galeria Viottiban rendezett egyéni kiállítása.174 A katalógusban megjelent rövid esszét Paolo Santarcangeli író, irodalomtörténész, műfordító írta.175 Értő tanulmányában sokban támaszkodik az addig megjelent írásokra, Németh Lajosra, Pilinszky Jánosra176 és Rozgonyi Ivánra.177 Elsősorban Németh Lajost idézi,178 átvéve számos gondolatát Ország Lili művészki koncentrációjáról, elhivatottságáról, nehezen besorolható voltáról. Kiemel három fogalmat, amelyek kulcsfontosságúak Ország művészetében: a végjelen történelem, a kultikus falak és a mítosz. Mindhárom rövid értelmezése során Santarcangeli olyan történelem- és mítoszfogalmakat idéz, amelyek a zsidóság történetiséghez való viszonyával, a konkrétumok helyett az ismétlődő mintázatok kiemelésével, a végjelen idővel, a szakralitással összefüggő történelemmel, vagyis a zsidó történelemfogalommal csengenek össze.179 Kiemeli a festmények által elért misztikus hatást, a felsejlő, nem konkrétan, explicít módon definiált formákat (például: tükör vagy tojás, ülő alak vagy Memnón szobor, megfejtésre váró, írást idéző jelek). Németh Lajossal és Pilinszky Jánossal egyetértve hangsúlyozza Ország kompoziciójának véglegességét, szilárdságát, a szövedéket, amely a sok rétegből, a többszöveg képen érthető emlékekből összeáll.

A magyarországi kiállítások során 1972-ben folytatódott. Az itáliai inspirációkra született képek egy újabb székesfehérvári egyéni tárlaton szerepelték, amelyet Pilinszky János

---


179 Erről később, az írásos képeket tárgyaló 3. fejezetben esik szó bővebben.
nyitott meg, aki saját versét szavalta a képek előtt.\textsuperscript{180} Ugyancsak 1972-ben rendezett S. Nagy Katalin Ország Lili szintén olaszországi ihletettségű grafikáiból sikeres, sokak által látogatott kiállítást a diósgyőri vár rondellájában,\textsuperscript{181} amely a különleges helyszín okán a művész számára is fontos volt.\textsuperscript{182} Kolozsváry Ernő, egyik legfontosabb gyűjtője szintén igyekezett kiállítani Ország Lili képeit, 1971-ben a győri Múcsarnokban szervezett egyéni tárlatot a művész számára,\textsuperscript{183} 1974-ben pedig huszonhárom műve szerepelt a Kolozsváry-gyűjteményt bemutató győri kiállításon.\textsuperscript{184} Az 1971-es katalógus bevezető szövege a gyűjtő némileg szubjektív, mégis értő értékelése – talán nem véletlen, hogy a fizika-kémia szakos középiskolai tanárt a festmények anyagszerűsége, színhasználata nyúgözi le. Az Ország Liliről eddig megjelent írások toposzain túl (történelem, idő, mítosz, kövek, kultúra) Kolozsváry Ernő kiemeli a nyomtatott áramkörnek mint új eszköznak és motívumnak az alkalmazását 1968-tól, az ennek révén elért szintézist saját korának és régebbi koroknak a motívumai, szellemi problémái között. Ez a szintézisre való törekvés, amelyet a gyűjtő az 1969–1971 között készült képek kapcsán már megsejtett, a művész utolsó korszakát előlegezi, a \textit{Labirintus} sorozatot. Ennek értékelését és értelmezését, az életműben való elhelyezését végzi el Kolozsváry Ernő egy Ország Lilinek írott magánlevélben, 1975-ben, amelynek részletei később, a művész halálát követően, az 1987-es tihanyi kiállítás katalógusában jelentek meg.\textsuperscript{185}

Utolsó monumentális sorozatának, a \textit{Labirintus}nak bemutatására már a művész halála után kerülihetetlenség csak sok. Ország Lili ugyan részt vett a Múcsarnokban rendezendő retrospektív tárlatának előkészítésében,\textsuperscript{186} ahol \textit{Labirintus} sorozatát először állították ki,


\textsuperscript{182} Árvai – Zsoldos 2017, 341. levél, 431.

\textsuperscript{183} Ország Lili kiállítása, Múcsarnok, Győr, 1971. május. 16–30.


\textsuperscript{186} Ld. erről Ország Lili Róbert Miklósnak írott levelét, Árvai – Zsoldos 2017, 393. levél, 490–491.


190 Ld. Illés 2017.
191 Erről bővebben lásd a II.1. fejezetet.
ismertetőjében Kolozsváry is ezeket elemezte. Ö rendezett először önálló kiállítást Ország Lili montázsai ből 1995-ben a Kassák Múzeumban. A rövid, alig kétoldalnyi szöveg kísérletet tesz a montázsok alkotói korszakokba sorolására, jelezve ugyanakkor, hogy ennek a műsorportnak a katalógizálása és pontos datálása még várat magára. Az 1958–1959-es években keletkezett montázsoknak az ikonos korszakhoz kapcsolása, a megjelenő motivumoknak a lélek mélyrétegeiből vett rekvizitumokként való azonosítása nem állja meg a helyét, ahogyan a festő utolsó alkotói periódusaira (írásos képek és Labirintus) utaló bekezdések sem a montázsaira, hanem festményeire jellemzők.


197 Itt elsősorban az Ország Lili gondolta, érezte, akarta, emlékezett, stb. szerkezeteket tartalmazó mondatokra gondolók.


2004-ben Ország Lili képeit az angliai közönség is megismerhette, S. Nagy Katalin rendezett Londonban, a viktoriánus festő Lord Frederick Leighton egykori házában kiállítást a Kiscelli Múzeum, a Vasilecu-gyűjtemény és az Antal–Lusztig-gyűjtemény anyagából. A katalógusban megjelent rövid esszében, amely az Ország Liliről angol nyelven megjelent kevés írás egyike, S. Nagy Katalin a tőle megszokott módon számos értékes gondolatot, asszociációt felvet az írásos képekkel, a Labirintus sorozat értelmezésével kapcsolatban. Írása azonban csapong az adatolt életrajz és a műelemző szöveg között, nincs az angol közönségre szabva, amennyiben számos fogalmat, életrajzi tényt – mint például a korlátozott utazási és kiállítási lehetőségek, a műteremhez jutás nehézségei, a Pilinszkyvel való korlátok okán nem magyarázk meg, amelyek azonban a kontextus ismerete nélkül nehezen érthetők.

2010-ben az Antal–Lusztig-gyűjteményben lévő Ország műveket felvonultató tárlat alkalmából jelent meg egy kis formátumú katalógus – egyben, a másik oldal felől olvasva Gál András kiállításának katalógusa is, amely szöveget nem, de a magángyűjttő birtokában lévő Ország művek reprodukcióját tartalmazza, így alapvető forrása az életmű ismeretének.

A Farkas Zsófia által rendezett Körkörös romok című kiállítás 2013-ban Debrecenben ugyan eredeti szándék szerint az Antal–Lusztig-gyűjteményben található Ország Lili művekre épített volna, mégis az életmű átfogó prezentálására vállalkozott. A kiállítás letisztult elrendezése a fél motívum megjelenésén, átalakulásán és visszatérésén keresztül

200 Zsubori 2003, 74.


füzte egységbe az életmű bemutatását.\footnote{A kiállítást kísérő katalógusban a kurátor két esszéje új szempontot vetett fel, új megközelítést hozott. Főként az első tanulmányban, a szüreális, a szüreálisista ihletettség kapcsán jelentek meg új gondolatok, különösen a Giorgio de Chirico és René Magritte képekkel való összefüggést termékeny, segít tisztázni a szüreálismushoz való viszonyt, amelyet a szerző pontosan fogalmaz meg: „a szüreálisista művészek eszközös felállással kezdi kifejezni magát.” A térkezelésre, a végletenbe vetettségre, a kétértelmű motívumok nem éppen játékos használatára és főként az emberábrázolás sajátosságaira vonatkozó megfigyeléseket, mint például hogy Ország Lili az élő emberi testet a halál attribútumaival ruházza fel, alapvetőek és előremutatóak. Néhány felvetett párhuzam, talán terjedelmi okokból, nem kerül részletesen kifejtésre, holott igen relevánsak, így a Schaár Erzsébettel vagy az Anna Margittal való rokon vonások. Ugyanakkor a német Felix Nussbaummal való hasonlóság, noha érdekes a szrókós igazságnévének és de Chiricónak közös referencia pontjának megjelölése okán, az alkotások közötti jelentős időbeli különbség és az eltérő kontextus miatt már kevésbé alapvető. A katalógus második esszéje az életmű egész hátralévő részét átfogja, ebből adódóan sok témával csak érintőlegesen foglalkozik. Néhol zavaró a források megjelölésének hiánya.\footnote{Többnyire az S. Nagy Katalintól származó átvételre maradtak jelöléseik, mint például az, amely szerint az okkultista tanokban a művész nagybátyja hatására mélyült el, vagy hogy a Labirintus sorozat 48 képből állna, vagy az az állítás, amely szerint a művész sokáig nem foglalkozott volna zsidóságával, majd átmenet nélkül édesapja imakonyvéből kezdett el héber betűket másolni képeire.} Ugyanakkor ez az írás is tartalmaz fontos, új gondolatokat, úgy gondolatokat. Ilyen a kapu motívumának felfeltetése kapcsán a korábban már Kováts Albert által is felvetett\footnote{Kováts Albert: „Pablo Picasso és Ország Lili. Magyar Nemzeti Galéria”, in: Magyar Napló, V. évf. (1993)/26. sz., 52.} párhuzam Kafka \textit{A törvény kapujában} című írásával, Farkas Zsófia találóan idézi itt a Kafka-szöveg Georges Didi-Huberman által írt elemzését. Szintén érdemi a Lisa Saltzman által Anselm Kiefer művei kapcsán írott citált, Ország életművének konstans, akadályozott gyászfolyamatként, a traumatikus történelmi emlékezet gyászmunkájaként, terápiaként való értelmezése, amely interpretáció jelen dolgozat felvetésével is rokon.}


---


támasztja alá ennek az inspirációnak a fontosságát. \(^\text{214}\) Ahogyan a kiállítás katalógusában Mikó Árpád felhívja rá a figyelmet, Ország Lili nem mennyezetként találkozhatott az ádámosi famennyezet tábláival, hanem függőleges elrendezésben, mintegy festett falként, \(^\text{215}\) vagyis egészen máshogyan, mint a látogató a kiállításban, sokkal inkább ahhoz hasonlóan, ahogyan Ország Lili \textit{Labirintus} képeinek a kiállítását később elképzelte. \(^\text{216}\) Noha semmi okom kételkedni abban, hogy az 1969-es székesfehérvári kiállításon látott famennyezet mély benyomást tett Ország Lilire, túlzásnak tartom a \textit{Labirintus} sorozat képmezőkre osztott képfelületeinek szinte egyedüli ihletet adó forrásaként, ekkora nyomatékkal való kiemelését, tekintettel más, a művész leveleiben, vázlatfüzeteiben rögzített inspirációs források meglétre, különös tekintettel a pompeji freskókra.

Kitűnő megoldás volt a kurátor részéről az apai örökség, a Kolozsváry-gyűjtemény megidézésére a gyűjteményből származó 18. századi faragott fa \textit{Angyal} szobornak. Az írás metamorfózisa (1969–1970) című Ország Lili festmény melletti szerepeltetése, abban az elrendezésben, ahogyan a gyűjtő egykor elhelyezte a tárgyakat lakásában.

A kiállítás domináns része, a \textit{Labirintus} sorozat bemutatása a Deim Pál által rendezett 1980-as kiállítást idézte, rekonstrukcióknak azonban nem fogadható el, hiszen nem lehetett a bemutatott művek köré és száma, sem azok sorrendje nem egyezett. \(^\text{217}\) A sorozat keret nélkül, falkép töredékekhez hasonlóan történő bemutatása ugyanakkor valóban illeszkedett a művész elképzeléseinehhez, a kiállított 61 kép pedig ez idáig a legátogatottabb képet nyújtotta Ország Lili \textit{Labirintusáról}.

Ahogyan fentebb kifejtésre került, Ővevrekatalógus nem készült a kiállítás alkalmából, a katalógus végén található 352 festményt és 20 montázst tartalmazó bélyegképes jegyzék azonban az eddigi legteljesebb képes lista Ország Lili műveiről. A kiállítás alkalmából készítette el Illés Eszter Ország Lili teljességre törekvő bibliográfáját, amelynek


\(^{216}\) Árvai–Zsoldos 2017, 393. levél, 490.

\(^{217}\) Ehelyütt fontos jelzéni egy pontatlanságot. Noha számos helyen úgy jelent meg, mintha az 1980-as kiállítás Ország Lili tervei alapján készült volna, ez nem fedi teljesen a valóságot. Deim Pállal ugyan sokat beszélgett a \textit{Labirintus} sorozat kiállításának mikéntjéről, az 1980-as instalációt és benne a képek elrendezését Deim tervezte. Erről ld. a Deim Pállal készített intervju a B Függelékbén.

\(^{218}\) Az 1980-as kiállításról fennmaradt egy külön kihajtható lap, egy leporelló, amelyen az alaprajzon számmal jelölve pontosan feltüntették, hogy melyik festmény hol helyezkedett el. Ez alapján a tárlat rekonstruálható lett volna. [64. kép]
kutatástörténeti jelentőségéről már szó esett korábban. Szintén az életmű kiállítás alkalmából jöhetett létre a művész levelezését közreadó kötet, amelyet Zsoldos Emesével közösen szerkesztettünk.

Az életmű-kiállítást kísérő katalógus bevezető esszéjében219 a kurátor, Kolozsváry Marianna a művész életrajzát ismerteti baráti és művész kapcsolatai, meghatározó gyűjtői, valamint utazásai mentén. Tanulmánya írott forrásokra támaszkodik, bőségesen idéz a művész levelezéséből. Írásának fontos merituma a gyűjtéstörténeti áttekintés, a művész legfontosabb gyűjtőinek sorát forrásokkal alátámasztva, pontos rendben idézi meg. Mindemellett kivételes helyzetéből fakadóan – hiszen Ország Lili egyik legfontosabb gyűjtőjének lányaként, a Kolozsváry-gyűjtemény örököseként személyes ismerője és egyben tanúja a gyűjtéstörténet megidézett korszakának – egy-két személyes történetet is beleszól elbeszélésébe.

Rényi András a művész „szürrealista” korszakát dolgozza fel kiváló tanulmányában,220 bravúrosan megválasztott módszertani alapvetéssel kizárólag a festői eszközök és módszerek elemzésére szorítózva, lemondva a tartalmi kérdések felvétéséről. A motívumok izolálása, a vetett árnyék és a montázs mellett használata a vizsgálat keresztül nyújt betekintést Ország Lili festői döntéseibe, pontos képelemzéseken keresztül rávilágítva a művész által választott, a szürrealizmusból átvett festői eszközöknek a festő saját céljaihoz való tudatos adaptálására. A tartalmi kérdésekről való lemondás jelentős áldozattal jár, a következtetéseknél is a vizsgált jelenségek körében belül kell maradniuk, így leginkább Ország festői alkatára, módszereire vonatkoznak, igaz, így is rendkívül fontosak. A módfélett tudatosan alkotó Ország Lili festői módszereinek vizsgálata termékeny és a szakirodalomban eddig kevéssé feldolgozott szempont, amely segíthet jobban megeríteni, miért olyan nehéz „besorolni” Ország művészetét a megszokott stíluskategoriákba. Egyetérték Radnóti Sándornak a kiállításról és a katalógusról megjelent kritikájával,221 amely szerint Ország festményeinek elemeit „a végtelenségig lehet kutatni, azonosítani, elemezni, értelmezni – egy eleve meglévő egyértelmű jelentés kontextusában”. Vagyis sokszor az aprólékos munkával felfejtett motívumok nem vezetnek nagy felismeréshez, hiszen a nekik tulajdonítható jelentés az eleve adott

jelentéstartományon nem mutat túl. Ennek ellenére, éppen a művész tudatossága és közölnivalója okán érdemes volna az alkalmazott festői módszereket a tartalomtól, ha úgy tetszik, „az eleve adott kontextustól” nem függetlenül is elemezni.

A művész ikonos korszakával foglalkozó remek írást a katalógusban Terdik Szilveszter jegyzi. Precízen számba veszi az irott források, főként a művész levelezése alapján, hogy Ország Lilinek milyen vizuális élményekben lehetett része, hogyan és mikor találkozhatott az ikonművészettel, a látottakat hogyan, milyen módosításokkal ültette át saját művészetébe. Megállapítja, hogy a művész képcímeiben nyugati terminológiát használt a megidézett bizánci képhagyomány megjelölésére. Rávilágít arra, hogy Ország Lili tájékozódása jóval szélesebb körben mozogt ebben az időben, más vallások és eltérő világmagyarázatok is foglalkoztatták, az ikonos korszak képeinek értelmezési horizontja nem szűkíthető le a keresztény képi hagyományra. Terdik meg meri fogalmazni, hogy a festő egyfajta „naiv idealizmussal” közelített az ikonfestészet felé, elsősorban az ikonfestő hitére és az ikonfestéssel szembeni alázatára vonatkozóan. Ország Lili képeit pontos értékitélettel szakrális karakterű meditációs képeknek nevezi.

Kopeczky Róna a művész városos periódusáról írott tanulmányának gondolatmenete zavaros, a szerző nem mutatott fel új kutatási eredményt, ugyanakkor az eddigieket sem feltétlenül ismerte. Ország Lili monográfusa, S. Nagy Katalin két tanulmányt is jegyez a katalógusban. Az egyik az írásos képekkel, a második a Labirintus sorozattal foglalkozik. Mindkét tanulmány számos, fontos, saját gondolatot tartalmaz, ugyanakkor a nyilvánvaló átvételeknél az eddigi szakirodalomra való hivatkozások sok helyütt bántóan hiányoznak. Mindkét esszében számos olyan állítás szerepel – többek között a művész ezoterikus tájékozódására, kabbalában való játasságára, vagy az Itáliában látott emlékekre vonatkozóan (például a Nápolyi Múzeumban őrzött Flóra-freskó, vagy a Pompejiben leírt falfeliratok) – amelyet nem támasztanak alá irott források, vagy ezek megjelölése lett volna szükséges. Jóllehet a szerző számos felvetése alapvető, azonban ezek nem mindig

222 Ld. Terdik 2016.
kerülnek részletesen kifejtésre, mint például a zsidó identitás és emlékezés közötti kapcsolat, vagy az említett egyidejű, kortárs jelenségek gazdag repertoárja és Ország Lili művészete közötti viszony. Szintén nem részletezi a szerző a festmények témái és a művész által alkalmazott festéstechnikai eljárások közötti összefüggést. Mind az írásos képek címeinek elemzésénél, mind a Labirintus sorozat motívumainak ismertetésénél rendkívül bőséges a kultúrtörténeti háttér, a nagyszámú felsorolt asszociáció azonban éppen Ország Lili festészetének jellegéből adódóan szinte a vég telenségig volna tovább bővithető, hiszen képei ritkábban tartalmaznak konkrét referenciákat, általános szimbólumokkal dolgozik, még képcímeinek értelmezése sem zárt. Hangsúlyos, a szövegekben több helyütt megfogalmazódó gondolat a művész identitáskeresésének és alkotói korszakainak összefüggése, ezen belül is az írásos korszak és a Labirintus sorozat horizontja közötti különbségtétel, amennyiben a Labirintus sorozatban a zsidó identitást tágabb, egyetemes összefüggésbe emeli, S. Nagy által európa Painak nevezett kultúrtörténeti kontextusba. Felkérésre, előre meghatározott témát dolgoz fel a katalógusban Mikó Árpád tanulmánya, aki az ádámosi famennyezet és Ország Lili művészete néhány esetében szerepel egy olyan tárgyaláson, amely az erdelyi festett famennyezet kapcsolódnak a művész és az adott terület között. Amellett, hogy írása kétségtelenül demonstrálja a szerző saját témájában való jártasságát, a régi erdélyi festett famennyezetek ismeretét, Ország művészete értelméről is tanúskodik. Mértéktartó, pontos és körültekintő a kapcsolat feltárásakor, az ihlető forrás értékelésekor, érzékelteve az ádámosi famennyezetnek azokat a tulajdonságait, amelyek a művész mélyen megérintették. Tanulmányát mégis az teszi igazán lenyűgözővé, ahogyan rámutat Ország Lili művészete sokrétűségére, ugyanakkor a jelek értelmezésének végében és egyúttal erősen korlátsos dimenzióira, többek között a Labirintus sorozat egyik felhasznált motívumán, a nyomtatott áramkörön keresztül. A katalógus utolsó tanulmánya Lajtai Péter saját megfogalmazása szerint a művész munkásságának zsidó vonatkozásairól szól. A művész életrajzának zsidó kontextusát és a teljes életművet nagy vonalakban áttekinteni igyekvő esszé megállapításai írásos források vagy azok megjelölésének hiányában, illetve konkrét képelemzések nélkül sajnos az általánosságok szintjénél alig jutnak mélyebbre. Mégis figyelemre méltó, noha

227 Nagyon hasonlóan a Radnóti Sándornak a kiállításról és a katalógusról írott kritikájában megfogalmazottakhoz. (Ld. Radnóti 2017)
részleteiben vitatható a szerzőnek az a gondolatsora, amelyben a művész egyes alkotói korszakait egy világnézeti tájékozódás, ha úgy tetszik identitás- vagy istenkeresés mentén próbálja elrendezni.  

Összegezte a 2016-os életmű kiállításhoz kapcsolódó katalógus a szerzők körének kiválasztásával összhangban – hiszen többségükben nem Ország Lili életművének kutatóiról van szó, hanem a művészettörténet más korszakaival vagy területeivel, művészeivel foglalkozó művészettörténészekről, vagy éppen sokoldalúan képzett képzőművészről – sokkal inkább újító gondolatokat, megközelítéseket hozott, mint – egy-két kiveteltől eltekintve – konkrét, új kutatási eredményeket.


III.2. Ország Lili művészetével foglalkozó, kiállításhoz nem kötődő szakírodalom

Ahogyan az eddigiekből is tisztán kirajzolódott, néhány kortársa még a művész életében érdemben tárgyalta Ország Lili festményeit. A művészettörténészek közül Németh Lajos talán az első, aki kiállításoktól függetlenül publikált Ország művészetről. Első Ország Lili művészetének dedikált cikke 1965-ben jelent meg a Tiszatájban.


1969-ben Ország Lili bekerült egy másik, a kortárs magyar művészetet bemutató válogatásba, Szabadi Judit írt rála a Képzőművészeti Almanach első kötetében. Szabadi az addigi szakirodalomtól eltérő hangsúlyokat helyez el, hosszabban méltatva a meleg színekkel felragyogó keleti városokat idéző ciklуст, ugyanakkor monotonitásuk és variációs jellegük miatt bírálva az írásos képeket. Ország Lili művészetének helyét ő sem tudja kijelölni sem a magyar, sem az európai festészetben, társtalannak tartja, ennek okát azonban nem a formai sajátosságaiiban látja, hanem a racionálisan, gondosan alakított felületek és a Szabadi szerint világnézeti bizonytalanságokból adódóan is önkényes, zavaros tartalom közötti feszültségben.

A kanonizáció további fontos lépéseként Németh Lajos kismonográfiát írt Ország Lili-ről, amely 1974-ben jelent meg a Mai Magyar Művészet sorozatban. A rövid, összegző írás néhány kiemelt szempont szerint tekinti át a festő addigi munkáit, mint például a térábrázolás változásai, a fal motívum megjelenésének és jelentésének módosulásai, valamint a történelemhez, a múlthoz való viszonyulás. Utóbbi, vagyis a történelemhez és az időhöz való viszony máig érvényes aspektus, alapvetően meghatározó Ország művészetének értelmezésében. A szöveg arányai és a kis kötetben szereplő képválogatás

egyaránt jelzik Németh Lajos – véleményem szerint máig helytálló – értéktetetét. Egyetlen mű sem szerepel a szürerealista, vagy az első ikonos korszakból, egyértelműen a városos és az írásos képek uralkodnak, ezekből a periódusokból is a főművek kerültek a válogatásba. A következetésként megjelenő rövid értékelésben Németh Lajos kijelenti, Ország Lili művészeti nem lehet a közkeletű stílusok közé sorolni. Ez a fordulat a szakirodalomban később is sokszor előjön, gyakran már csak üres toposzként, noha Németh néhány évvel korábbi cikkei, illetve a *Modern magyar művészet*ben irott sorai alapján egyértelmű, hogy Ország Lili képeiben példát látott a kortárs művészetre jellemző tendenciára, amely szerint az új generáció több tagjára igaz, hogy művészetük formailag kevésse egységes, nem alkotnak körülhatárolható csoportot.

Ország Lili festményeit, ahogyan az kiállításainak áttekintéséből is kiderült, a hatvanas években még kevesen ismerhették. Ezek között volt Rácz István, egyik első gyűjtője, aki 1965-ben az Egressy Klubban előadást tartott Ország Lili művészetéről, amelynek szerkesztett változata később nyomtatásban is megjelent.235 Rácz elsőként tett kísérletet a megelőző másfél évtized munkáinak pontos korszakolására. Ország Lilit a magyar avantgarde fiatal generációjához sorolja – akárcsak Németh Lajos – Csernussal és Kondorral együtt. Írásában Ország művészete azokat a vonásait emeli ki, amelyek saját gyűjteményének legfőbb rendező elvét is tükrözik, az egyetemességet, a sajátosan értelmezett szakralitást, a belső emelkedettséget.236 Önálló írást gyűjtői közül egyedül Rácz István közölt a festőről, más fontos gyűjtői, ahogyan fentebb szó esett róla, egy-egy kiállítás alkalmával osztották meg gondolataikat Ország Lili művészetéről. Képei szerepeltek a huszadik század második felében kialakuló jelentős magángyűjteményekben (például: Rácz István, Kolozsváry Ernő, Antal Péter, Vasilescu János, Vörösváry Ákos, Pogány Zsolt, Köves Oszkár, Dévényi Iván), jogosnak meghatározó részét képeztek, ezért a gyűjtéstitkérteti szakirodalomban gyakran bukkan fel a neve, tárgyalják műveit, azok illeszkedését az adott válogatásba. Ehelyütt elsősorban Molnos Péter, Mravik László és Ébli Gábor írásait kell említeni.237


A hatvanas években gyűjtői mellett Bálint Endre volt Ország Lili művészétének legjobb ismerője. Első olyan írása, amelyben Ország Lilivel is foglalkozik, 1965-ben jelent meg a Fényképművészeti Tájékoztatóban.\(^{238}\) Tanulmányában Bálint Ország Lili montázsaival foglalkozik, egy olyan műcosorral, amely nem lehetett ismert a közönség számára, hiszen ezek a művek a festői életében nem szerepeltek kiállításon.\(^{239}\) A tárgyalt művészek körének (Vajda Lajos és Vajda Júlia, Bálint Endre, Jakovits József, Korniss Dezső) révén Bálint kontextusba helyezi Ország korai montázsait, amelyeket tematikájuk, motívumaik alapján három, időben élesen el nem különlő csoportra oszta elemez. A hatvanas évek végén jelent meg a Magyar Műhelyben Bálintnak a rákosligeti képbemutató alkalmából tartott megnyitó beszéde, amely később számos alkalommal újraközlésre került.\(^{240}\) Ezt követően már csak Ország Lili halálát követően írt a festőnőről, baráti hangú visszaemlékezéseket.\(^{241}\)

A művész életében született közlemények közül említést érdemel még Rozgonyi Iván 1976-ban született tanulmánya,\(^{242}\) mint az egyetlen olyan írás, amely a készülőfélben lévő Labirintus sorozattal foglalkozik, méghozzá újszerű módszertani megközelítésként nem a motívumok asszociációk mentén történő felfejtésére hagyatkozva, hanem a képek „hatásmechanizmusát” feltárva.

Halála után néhány évvel Ország Lili a szakolodgozati témák között is megjelent az ELTE művészettörténet szakán. Laczkó Ibolya a Labirintus sorozatról írt szakdolgozatot 1983-ban.\(^{243}\) Dolgozatában az összegző műként értékelt sorozatot megelőző alkotói korszakokból a fal motivumát, valamint a szakralitás folyamatos jelenlétét emeli ki. A
Labirintus sorozatot az 1980-ban a BTM-ben rendezett kiállítás elrendezését követve, sokban Paolo Santarcangeli könyvére támaszkodva egy folyamatként mutatja be: a belépés pillanatától a középpontig való eljutást, az akadályozott utat, a labirintus középpontjában történő misztériumot, illetve az újjászületésként értelmezett kijutást. Laczkó egyes képeknél a motívumokat nagy történelmi korokra való utalásokként interpretálja, a múlthoz való viszonyt az egyik kulcsfigura, Ikarosz ábrázolásán keresztül értelmezi, és az egész sorozat, valamint Ország életművének kulcsélményének tekinti a kultúrák, történeti rétegek egymásra rakódását, a mában továbbélő múltat.


A monográfia eredményeinek és hiányosságainak számbavétele előtt még egyszer nyomatékosítani szükséges a szerző sajátos helyzetét. A monográfus a festő kortársa, barátja volt. Ebből adódóan számos fontos értesülést közvetlenül a művésztől szerezte, emiatt azonban ő maga is forrásként, kritikával kezelendő.

244 Ld. Santarcangeli 1970.
S. Nagy Katalin monográfiája volt az első kísérlet Ország Lili életművének teljes számbavételére, a benne között űvekkatalógus máig az egyetlen, teljességre törekvő lista a művész képeiről. A szövegben számos olyan mű kerül említésre, amely ma reprodukcióból sem ismert, a monográfus azonban tudott róla, látta. 253

Szintén vitathatatlan érdem, hogy S. Nagy Katalin igyekezett minél több, a művész életéből származó eredeti dokumentumot összegyűjteni és felhasználni narratívájának felépítésekor. Ez az erénye ugyanakkor egyik legnagyobb hibájához is vezet, a felhasznált gazdag forrásanyagot a legtöbbször nem jegyzeteli a monográfus, az idézetek forrása nem visszakereshető. 254 Az ismertetett dokumentumok jelentős részénél nem jelöli meg azok örzési helyét. A felhasznált dokumentumok egy része közgyűjteményben található – például a művésznek és családjának az 1940-es években használt hamis irataik megtalálhatók fénymásolatban az MTA BTK Művészettörténeti Kutatóintézetének Adattárában, 255 jelentős részük azonban ismeretlen helyen lappang. 256 Az ellenőrizhetőség és a visszakereshetőség hiánya sokat levonnak S. Nagy Katalin könyvének tudományos értékéből. A monográfia néhány helyen hibás a festmények datálását illetően, olykor önellenmondásoktól sem mentes. 257 A művész által látott ihlető antik művészeti források meghatározása hiányzik, helyenként téves. 258


255 Ld. 54. sz. jegyzet.


258 A Labirintus képek Flóra alakjával. A Flóra alak eredete nem ismert.


255 Ld. 54. sz. jegyzet.


258 A Labirintus képek Flóra alakjával. A Flóra alak eredete nem ismert.
A kronologikus rendet nagyjából követni igyekvő narratíva lényegében szoros életrajzi olvasatra alapoz, azonban számos helyen pontatlan, néhol elemi tévedéseket tartalmaz, vagy hiányos a művész életrajzát illetően. Ilyen problémák a művész édesapjának halálára vonatkozó bizonytalanság, vagy annak állítása, hogy Róbert Miklós 1945 után ment volna Bécsebe. 259

Az életrajzi megközelítés természetesen messze nem kizárólagos, S. Nagy Katalin írása rendkívül gondolatgazdag, a művelődéstörténeti, kultúrtörténeti háttértüzetes ismertetése a szerző rendkívüli műveltségéről tanúsodik. Ugyanakkor sok az asszociatív adalék, a képekhez kapcsolt szubjektív képzetek, amelyek legtöbbször szintén a művelődéstörténeti referenciahálót szélesítenek. Ezekben az esetekben olykor nem eldönthető, hogy a szerző Ország Liliivel közös személyes emlékei, élményei által befolyásolva társít valamit a festményekhez, így gondolatai forrásértékeik, avagy saját, önálló elképzelésekről van szó. A képek elemzése sokszor megragad a képleírások szintjén, valamint az egyes motivumok, elemek által keltett asszociációk sorolásánál.

A kultúrtörténeti háttér és az asszociatív megközelítés mellett van néhány olyan szempont, amelyek a monográfiaiban rendszeresen előkerülnek, amelyek mentén a monográfus elemzi az életművet. Ilyen szempontok Ország Lili zsidó származása, a zsidó valláshoz, hagyományhoz való kötődése; női mivolta, a női társadalmi szerephez való viszonya; valamint a festészeti hagyományhoz való kapcsolódása, főként a szürrealizmus, illetve az irás, a betű képzőművészeti felhasználása kapcsán.

S. Nagy Katalin a nagymonográfia megjelenését követően is foglalkozott Ország Lili művészetével. Saját művészettörténeti érdeklődésével összhangban elsősorban a zsidó képzőművészek, illetve a magyar zsidó képzőművészet körében igyekezett elhelyezni az életművet. 260 S. Nagy érdeméi vitathatatlanok, eklatánsak a magyar holokauszt történeti


feldolgozásában. 2006-ban megjelent *Emlékkavicsok* című könyvében azoknak a képzőművészeknek állít emléket – függetlenül műveik kvalitásának megítélésétől, művészi sikereiktől, sőt zsidó identitásuktól is –, akiket 1938–1945 között faji, származási alapon a zsidótörvények zsidónak minősítettek. Ebben a kontextusban Ország Lili a bujkáló túlélők között jelenik meg, S. Nagy a monografiáiban leírtak újraközlése mellett azok közé a művészek közé sorolja – Anna Margittal, Gábor Marianne-nal, Gedő Ilkával, Hegyi Györggyel, Kádár Györggyel és Schaár Erzsébettel együtt –, akik nem felejtettek.\(^{263}\)

S. Nagy Katalinnak az Arnolfini Archívum kis példányszámú zsebkönyvsorozatában megjelent személyesebb jellegű írásaiban, visszaemlékezéseiben is meghatározó szereplő Ország Lili. Megismerkedésük, kapcsolatuk történetéről vall a *Voltak nekem… 11 Vergilius* című kötetben,\(^{264}\) míg a képelemzésekből válogatott *Képek ról* című füzetet\(^{265}\) Ország Lili *Románkori Krisztus* (1969) című festményének személyes, hangvételű, megannyi, a művész tájékozódására vonatkozó forrásértékű megjegyzéssel teletűzd elemzése zárja. A visszaemlékezések sorába illeszkednek azok a rövid esszék, amelyeket a saját által rendezett kiállításokról, így többek között az Ország Lilli műveit szerepelő tálatokról írt.\(^{266}\)

Ország Lili életműve a nagyonmonográfia megjelenését követően is fontos témája a modern magyar művészettel foglalkozó szakirodalomnak. A huszadik századi magyar művészetet bemutató, máig meghatározó, négy szerző által jegyzett kézikönyvben, amely egyben az angol nyelven elérhető legátfosabb ismertetése a korszaknak, Pataki Gábor mutatja be röviden Ország Lilit az ötvenes évek végének, hatvanas évek elejének művészi törekvéseit, az Európai Iskola utóéletét tárgyaló fejezetben, illetve András Gábor emeli ki a hetvenes évekről szólva a *Labirintus* sorozatot, mint összegző művet.\(^{267}\)

---


\(^{263}\) S. Nagy 2006, 93.


\(^{266}\) S. Nagy 2014.

A fiatalabb generáció tagjai közül is többen foglalkoznak egy-egy tanulmányban Ország Lili művészetével, töbnyire egy markáns szempontot kiemelve, elemezve.

Zsoldos Emese a zsidó és keresztény hagyományok átírását és egybeírását tárgyalja tanulmányában az első és a második ikonos korszak festményeinek értő ikonográfiai elemzésével. Mindezt olyan kerethe illeszti, amely Ország Lili művészetének és gondolkodásának – az ikonos képeken megragadott – lényegét fejezi ki, amelyben minden alkotói korszak elhelyezhető, és amely nagyon közel áll a jelen disszertációban is felvetett általános szemponthoz, az emlékezéshez. Indító gondolatként Ország művészetét a fájdalomra, veszteségre való emlékezésként, emlékezettőként, absztrakt nyelven látatott emlékező imádsásként határozza meg Bálint Endrét és Joszef Lapidot idézve. Befejezésként pedig Pilinszky János szavaival mutat rá, hogy Ország Lili festményein a kilátástalan reménykedés a közös emlékezetten, kiválasztottságon és megválthatatlanságon alapul kollektív aspiráció. A nyitó és záró gondolat a művész képein mindvégig jelen lévő ciklikusságot, a halál és születés, a rombolás és pusztítás, a gyász és remény együttes jelenlétét, egymásra következését is kifejezi.


---


A legfrissebb szakirodalommal zárva a kutatástörténeti áttekintést egy, az 1960-as évek magyar művészettét feldolgozó, 2018-ban megjelent tanulmánykötetet kell említeni. A *kettős beszéden innen és túl* című kötetben Véri Dániel és Turai Hedvig tanulmányai tárgyalják Ország Lili művészét.\(^{271}\) Véri írása a holokauszt magyar művészeti recepciójával foglalkozik az ötvenes évek végétől a hetvenes évek végéig. Példás, ahogyan számos mű elemzésével illusztrálja az egymást követő művész generációk eltérő megközelítését, a holokauszt recepciójának az aktuális politikai, társadalmi és művészeti tendenciákkal való kapcsolatát. Ország Lilit Bálint Endrével együtt a hatvanas évek elejére jellemző elvontabb, szürerealistának, szimbolikusnak nevezett megközelítésmódra hozza példaként, ahol az áldozatokra való emlékezés került a fókuszba, szemben a későbbi, nyíltabban, közvetlenül fogalmazó, kritikusabb hangvételű művekkel és művészekkel.

Turai Hedvig négy művész pályáját és recepcióját vizsgálja, arra a kérdésre keresve a választ, hogy női mivoltuk, zsidóságuk hogyan játszhatott szerepet művészi elismerésükben, pozicionálásukban. Az absztrakcióit Ország Lili esetén is – vitatatóan – nőiségére elrejtésének eszközként értelmezi. Turai úgy véli, Ország Lili műveiben tudatosan kerülte a személyére, nőiségére közvetlenül utaló elemeket, a róla írt szövegekben ennek dacára jelenik meg különleges szépségű zsidó nőként. Nem világos, hogy a diskurzusban megjelenő nőiség és zsidó származás hogyan befolyásolta a művészettörténeti pozicionálást, a művészeti produkció értékelését.\(^{272}\)


kortársai közül a művészettörténész és művész barátok (Bálint Endre, Pilinszky János) mellett gyűjtői voltak azok, akik értőn írtak műveiről és saját gyűjteményük kiállításán keresztül recepcióját is jelentősen befolyásolták. A 2000-es, még inkább a 2010-es években megélénkült az életmű iránti érdeklődés, amely számos kiállításban és tanulmányban csapódott le. Jelentkezett a kutatók egy fiatalabb generációja, akik már kellő történeti távolságból, a források kritikus felhasználásával igyekeztek új kérdéseikre választ találni. Előtérbe került a művész zsidó és kereszteny valláshoz való viszonya, a holokausztnak, mint témának megjelenése Ország Lili képein, női mivolta, és egyes alkotói periódusok is külön figyelemben részesültek. A 2016-os életmű-kiállítás minden eddiginél több művet tárt a közönség elé, a kísérő katalógus az eddigi legteljesebb adatolt, fényképes listát közölte Ország Lili műveiről. A katalógusban közölt tanulmányok mutattak fel új eredményeket, ám az írásos hagyaték kritikus feldolgozása továbbra is hiányzott.
III.3. A disszertáció közvetlen előzményei – saját kutatás

A következőkben azt az elmúlt nyolc évben végzett munkát ismertetem, amely a disszertáció előzményeként, előkészítéseként értelmezhető.


2013-ban megvédett szakdolgozatomban elsősorban Ország Lili képépítő módszereivel foglalkoztam, célként tűzve ki az alkotó folyamat jobb megismerését. Elkezdttem a Magyar Nemzeti Galéria adattárában található írásos hagyaték aprólékos feldolgozását. A rendelkezésre álló elsődleges források tanulmányozása kivételes lehetőséget teremtett egy rendkívül tudatos alkotófolyamat megismeréséhez. A dolgozat néhány nagyobb kérdéskörre koncentrált, valamelyest követve az œuvre kronológiáját. Az első fejezetben a montázs-elv, a montázsok használata került elemzésre, kiemelve a kevésse ismert grafikai művek néhány sorozatát, majd rávilágítva a montázsok, kollázsok használatából adódó képépítés sajátosságokra, ezek megjelenésére a festett képeken. A művészi tudatosság egyik eklatás példája a montázsokhoz felhasznált válogatott könyv és metszetanyag, amelyről jegyzéket közölt a dolgozat függlel. A másodikként feldolgozásra kerülő nagyobb téma az írásos és a városos képeké volt, ahol a nyelv és jelhasználat, a többféle nézőpont képen belüli egyesítése, a motívumok sorolása, a szerialitás kerültek górcső alá. A harmadik fejezet a művészni képi látását, inspirációs forrásait igyekezett bemutatni az itáliai utazások során készített vázlatok azok azonosított tárgyának összevetése segítségével, rámutatva a Pompeji élmények kiemelkedő jelentőségére. Az itáliai vázlatfüzetek amellett, hogy a megöröklőtésre

273 A 2012 májusi beszélgetés átírata, amely a szakdolgozatomban gondolatokban is szerepelt itt is olvasható a B Függelékben.
274 Ld. Árvai 2013.
275 MNG Adatbázis 21300/1981/5. doboz 3., 4., 5., 8., 9. és 10. számú füzetek. Az itáliai vázlatfüzetek elemzése önálló tanulmányként is megjelent. Árvai Mária: „Ország Lili itáliai vázlatfüzetei”, in:
érdemesnek tartott anyag válogatására, a művész érdeklődésének irányaira is következtetni engednek, többek között megmutatták a festő rajzi készségét, pontos arányérzékét, körvonalainak kifejező erejét, ragaszkodását a képi rendhez. A szakdolgozat záró fejezetében a sokban a pompeji élményekből táplálkozó *Labirintus* sorozat került elemzésre, amely összegző műként számos képétési problémát, módszert egyesít magában, amelyeket a korábbi fejezetek érintettek; másrészt olyan dokumentumok rendelhetők hozzá (a kompozíciós kísérleteket rögzítő vázlatfüzetek és montázsok), amelyek alapján az alkotói folyamat fontosabb lépései, döntési pontjai nyomon követhetők voltak. A szakdolgozatnak a források elemzése segítségével a művész képi gondolkodásának számos mozzanatát sikerült rekonstruálnia. A képi gondolkodás feltérképezése a művek interpretációjához is hozzájárult, a szakdolgozat azonban vállaltan nem kinálta az életmű új, átfogó értelmezését.

A szakdolgozathoz végzett kutatások során néhány fontos interjút készített: Bródy Verával, Deim Pállal, Egry Margittal és Kazanlár Emillél. Ezek a későbbiek során is fontos forrásként szolgáltak, a disszertáció függelékében ezért újraöklőm őket.

A doktori kutatások során tovább folytattam az írásos hagyaték feldolgozását és a visszaemlékezések, interjúk gyűjtését. A művész levelezése által felvetett számos téma közül elsőként a *Rekviem* sorozat keletkezési körülményeinek és tisztázására, a sorozat újraértelmezésére került sor.\(^{276}\)

A következő nagyobb témá, amellyel foglalkoztam, a *Labirintus* sorozat értelmezésére tett kísérlet. Elsőként az itáliai vázlatfüzetekben azonosított emlékek felhasználásának továbbgondolására került sor, ennek eredményei egy konferencia előadás során hangzottak el.\(^{277}\) A Deim Pállal készített interjú és a sorozatból rendezett két meghatározó kiállítás dokumentációja, sajtója, valamint Schaár Erzsébet *Utca* című installációának elemzése, párhuzamként állítása segítségével a *Labirintus* sorozat átfogó interpretációjára tettem javaslatot, a labirintusként mint életút- és mint túlvilág-metaforának mentén.\(^{278}\)

---


\(^{277}\) Árvai Mária: „Figurák labirintusa – Ország Lili Labirintus képciklusának kultúrtörténeti értelmezése képi és szöveges ítélet források mentén” címmel előadás a Művészettörténeti Doktori Iskola *Forrás! Forrás! Forrás!* című konferenciáján, 2014. május 9., Budapest, ELTE BTK.

Ország Lili levelezésének feldolgozását a Bálint Endrével váltott levelek átírásával, összegyűjtésével kezdtem. Ez a levelezés Bálint Franciaországba történt távozását követően vált intenzívvé, az útkeresés 1957 utáni éveiről árult el sokat. Miután Bálint elment, Ország Lilinek új orientációs pontokra, visszajelzésre volt szüksége, kereste a kapcsolatot az idősebb festő generáció képviselőivel, akiket Bálint Endre révén ismert. Ez egybeesik alkotói periódusainak változásával is, ekkor lép ki a szürrealista képi világból, és festi ikonos, kozmikus képeit. Ebben az időszakban többek között Gyarmathy Tihamér volt segítségére, kettejük találkozásáról, kapcsolatáról egy rövid tanulmányt publikáltam.279

Véri Dániellel közösen 2015 szeptemberében Zágrábban tartottunk egy konferencia előadást, amelyen Kafka és az egzisztencializmus magyar művészeti recepcióját vizsgáltuk két esetnyi tanulmány, Major János és Ország Lili segítségével.280 Az itt elhangzott új eredmények részben szintén a levelezés feldolgozására támaszkodtak, részben azokra a visszaemlékezésekre, amelyeket 2015-ben, egy Párizsban tett tanulmányt során gyűjtöttem. 2015 májusában beszélgettem Bródy Verával, Márkus Annával (Anna Mark) és André Padoux-val.281


---


281 Az interjúk átíratát a B Függelék tartalmazza.

2017 februárjában jelent meg az Ország Lili levelezését feldolgozó kötet, amelyet Zsoldos Emesével közösen rendeztünk sajtó alá. A levelezéskötet jelentőségéről a másodlagos forrásokat ismertető II.2. fejezetben esett szó. Eredményei, tanulságai annyira szerteágazóak, hogy ehelyütt nem ismertetem őket, ahogyan az eddigiekben is, a disszertáció vonatkozó részeinél utalok rá.

A levelezéskötetből kihagyott levelek feladói kapcsán a kutatás nem szakadt félbe, így 2017 tavaszán az ELTE-n rendezett doktorandusz konferencián a művésznek a svájci diplomata házaspárral, Hans és Hilda Müllerrrel ápolt kapcsolatáról esett szó.

Az elmúlt nyolc évben folyamatosan figyelemmel követtem a műkereskedelemben megjelenő Ország Lili műveket.

---


1. Művészindulás

1.1. Gyermekévek


A süket Róbert Miklős tanítási módszereiről önáletírása alapján és abból a néhány fennmaradat levélből alkothatunk képet, amelyet 1940–1943-as budapesti tartózkodása idején küldött Ország Lilínek.

Róbert Miklós önáletírásában úgy fogalmaz, nem rajzolni, hanem látni tanított a növendékeket, utalva arra, hogy ezzel megelőzte Oskar Kokoschka salzburgi Látás Iskoláját (Schule des Sehens). Asztalon fekvő papírlapot rajzoltatott velük a tér megértéséhez, emlékezetből kellett lehajoló alakot rajzolniuk, hogy az ember anatómiáját megértsék, stb. Ország Lili főként a környezetében előforduló témákat, csendéleteket, ismerőseinek és önmagának a portréját rajzolta, festette. A második világháború idején Budapesten töltött évek alatt az általa festett csendéletekről, portrékről fényképeket küldött tanárának, aki leveleiben tanácsokkal, aprólékos technikai instrukciókkal látha el a színkezelésre, a legjellemzőbb szín használatára, a képkivágás fontosságára, a formák, a pontos körvonal kifejező erejére vonatkozóan. Ezek közül a képek közül maradhatott fenn néhány darab, amelyekre S. Nagy Katalin is utal. A levelek között felsejlik egy olyan festői hitvallás, amely a festészet nagyon magas szinten üzhető mesterségnek tekinti, ugyanakkor a mesterségbeli tudást egy szint felett már művészetként tiszteli. Róbert Miklós alapvetően tartotta a jó szín- és formaemlékezet kifejlesztését, tizenhat éves tanítványát arra biztatta, hogy minél többet fessen emlékezetből.

Önmagáról úgy tartotta, nem rendelkezik kellő művészi fantáziával, képei kizárólag látott élményeire támaszkodnak, ösztönösen keletkeznek, kigondoltan, megfontoltan szárazak, öszintétlenek lennének. Témái főként életképek, portrék, aktok. Festészete látványelvű, akadémikus.

Róbert Miklós nem futott be nagy ívű festői pályát. A második világháború után Ungvárra visszatérve tagja lett a Szovjetunió Művészeti Alapjának, képei számos kiállításon

---


292 S. Nagy 1993, 6. Erről a feltethetőleg megállapításdon lévő nyolc darab fényképről elektronikus másolattal rendelkeznek, amelyeket Kiss Ferenc bocsátott rendelkezésre az Ország Lili levelezéskötet készültetek, ezt és a többi rendelkezésre bocsátott anyagot is ezúton köszönöm.

293 Árvai – Zsoldos 2017, 1. levél, 13–16.


Ország Lili másfél évtizeddel később már túlnőtt mentorán. Kapcsolatuk művészi dimenziója mindvégig fontos maradt, leveleikben sok szó esik képzőművészetről, ám az erőviszonyok megváltoztak. 1957-es párizsi ösztöndíja idején Róbert Miklós már Ország Lilitől vá尔ja a magyarázatot a kortárs művészet számára nehezen befogadható jelenségeire, 296 egy évvel később már a növendék próbál segíteni mesterének, hogy közelebb juthasson Miró, Klee vagy Max Ernst művészetéhez. 297


Ország Lili családjának sorsát mindvégig figyelemmel kísérte, így önéletírása – Ország Ferenc visszaemlékezései mellett – az egyik fontos forrás arra vonatkozólag is, hogy mi történt pontosan a második világháború idején.


299 Az MTA BTK Művészettörténeti Kutatóintézet Adattárában az S. Nagy Katalin által Pataki Gábornak ajándékkozott dokumentumok között szerepel a gimnáziumi bizonyítványok fénymásolata. Ld. 54. sz. jegyzet.
300 Róbert 1998, 29.
április 30. után az igazolási jog és a mentesítések elbírálása átkerült a Baky László – Endre László – Jaross Andor csoport által dominált belügyminisztérium hatáskörébe, ahol a legtöbb egyénileg vagy pártfogó helyi tisztségviselők által benyújtott kérvényt elutasították. 1944 márciusa és július 31. között Jaross csak 550 mentesítési kérvényt hagyott jóvá, melynek hatálya kb. 1000 zsidóra terjedt ki.301

Amikor a vonat, amelyen Ország Lili és családja is Auschwitzba tartott megállt Kassán, a hangosbémondóban felolvaszták a mentesítettek, a kivételezett zsidók neveit. Ezek az emberek Kassán kiszállhattak, utána Pestre utazhattak. Fontos, hogy ebben a részletben, hogy a nevek hangosbémondóban hangzottak el Ország Ferenc visszaemlékezése és Róbert Miklós önéletírása megegyeznek.302 Róbert Miklós azonban még hozzátéteszi, hogy „egy másik szerencsétlen kivételezett; Halász patikus is ott volt egy másik wagonban, azonban átaludta ezt a lehetőségét.”303 Halász patikus meghalt Auschwitzban. Összevetve ezt az epizódot azokkal a meneküléstörténetre vonatkozó utalásokkal, amelyek Ország Lili tel-avivi kiállítása idején jelentek meg izraeli újságcikkekben feltételezve a festővel való beszélgetés alapján, felmerül a lehetősége annak, hogy a különböző történetek összefügghetnek, összekapcsolhatók. Joszef Lapid cikkében az szerepel, hogy Ország Lili megszökött az Auschwitzba tartó vagonból.304 Ország Lili Izraelben használt úti vázlatkönyvébe saját kézírásával lejegyezte egy ott megjelent újságcikk magyar fordítását, amely így kezdődik: „Ha a pusztulás idején a bátor anya nem ugrott volna ki kislányával a vagonból, kétséges, hogy részünk lett volna az igen érdekes megjelenésű festői kiállításában, […]”305 S. Nagy Katalin amellett, hogy Ő is idézi a fenti részletet, és Ország Ferenc korábbi visszaemlékezéseire is hivatkozik, egy harmadik forrásra is utal: „Mások szerint Ország Lilit és anyját vonatra rakták és el is indították Auschwitz felé, anyja felfeszítette a vonat alját, kilökte Ország Lilit és maga is kiugrott”.306 Éppenséggel megfontolandó hipotézis, hogy az alapvetően kétféle elbeszélés egy történetet takar, és a vonat ajtaját valóban fel kellett feszíteni, hogy le tudjanak szállni a

305 MNG Adattár 21300/1981/5. doboz, 11. füzet.
nevüket hallva a kivételezettek között. A trauma lényegi elemeit tekintve azonban mindegynél narratívában azonos.

A vonatról való leszállítást követően az akkor kilenc éves Ország Ferenc kései visszaemlékezései alapján egy tábori lelkész rendeltek a leszállított zsidók mellé, és át kellett térniük a katolikus hitre. Ezt követően Budapestre utaztak, ahol a háború hátralévő részében hamis papírokkal bujkáltak. A hamis iratok egy garnitúrájáról fennmaradtak fénymásolatok.307

1.2. Magyarképzőművészeti Főiskola, 1945–1950

Rögtön a második világháború követő években, 1945 és 1950 között járt Ország Lili a Magyarképzőművészeti Főiskolára.308 Megtapasztaltatta a viszonylagos szabadságot a háborút követő években, majd a fordulat évt és a totalitárius állam által teremtett egyre fojtogatóbb légkört. A Képzőművészeti Főiskola a mindenkori művészetpolitika kiemelt intézményeként közvetítette a politikai, ideológiai változásokat. Ahogyan a kommunista párt az oktatásban is hatalomra jutott, egyre erősebbé váltak a homogenizáló törekvések, a fegyelmezés.

A második világháború alatt öt hónapig szünetelt az oktatás a főiskolán, 1944 októberétől 1945 áprilisig. Az Andrássy úti főépületet számos aknatalálat érte, az ablakok betörtek, nem volt fűtés és megfelelő vizellátás.309 Az újrakezdés hangulatát és körülményeit 1945 tavaszán jól érzékelteti Mácsai István visszaemlékezése: „Egyik napon modellt rajzoltunk a törött ablakú tanteremben, másnap romokat takarítottunk, és halottakat exhumáltunk „közmunkában” a Hunyadi-téren.”310

1945 áprilisában felvételi vizsgát hirdettek mindazok számára, akik háborús körülmények, politikai okok vagy a zsidótörvények miatt nem tudtak jelentkezni a


309 Révész 2016, 18.

főiskolára. 1945 őszén a Vallás- és Közoktatási Minisztérium rendelete alapján száz hallgatót vehettek fel.311 Ország Lilit is felvették, mégghozzá rendkívüli hallgatóként. Ez azt jelentette, hogy érettségi nélkül kezdte meg főiskolai tanulmányait. Különösen tehetséges hallgatóknak már korábban is lehetőségük volt érettségi nélkül, rendkívüli hallgatóként bekerülni, ilyen minőségben azonban tanári diplomát nem szerezhettek.

Ország Lili viszont középiskolai rajztanár szerettet volna lenni, ehhez érettségigznie kellett. Az első évben általános (féstő) szak szerepel a főiskolai iratokban, mivel az első tanévben a művészképzés és a rajztanár képzés még közös volt, nem különült el egymástól, másodévtől azonban a rajztanári képzésre már csak érettségivel kerülhetett. A középiskolai rajztanár mint foglalkozás, nyilvánvalóan könnyebben elfogadható volt a művészi hivatást a kezdetektől ellenző édesanya számára is.312 A főiskola irattárában fennmaradt, elfogadott vizsgahalasztási kérelem szerint az első tanév végi vizsgáit Ország Lili 1946 őszén teljesítette, így fel tudott készülni 1946 tavaszán az érettségi vizsgájára, amelyet a Pest Izraelita Hitközség Leánygimnáziumában313 tett le, 1946 júniusában, jó eredménnyel. A Képzőművészeti Főiskola anyakönyvi lapjai hűen tükrözik azt a megvonult helyzetet, amelybe a származásuk miatt üldözőttek kerültek. 1945 szeptemberében kelt százmázas, minősítési lapján a következőket olvashatjuk:


Az 1945/46-os tanév végén, 1946 májusában megkezdődött a hallgatók és az oktatók előéletének felülvizsgálata. A 8500/1945 ME. számú rendelet értelmében igazoló bizottságok alakultak a főiskolán, amelyeknek az volt a feladata, hogy tisztázzák, a hallgatók következt-e el népellenes cselekményt, tanúsítottak-e németbarát magatartást a

311 Révész 2016, 24.
312 Ország Ferenc szíves szóbeli közlése alapján.
313 Ma az ELTE Radnói Miklós Gyakorló Általános Iskola és Gyakorló Gimnázium működik az épületben.
314 A Magyar Képzőművészeti Főiskola hallgatóinak anyakönyvei és minősítési lapjai évfolyamonként kötve megtalálhatóak a Magyar Képzőművészeti Egyetem Levéltárában.
315 A főiskolai anyakönyvi lapon található bejegyzés a Magyar Belügyminisztér 1948. január 22-én kelt 110.471/1948 II/2. számú határozatára hivatkozik.

A diákta ásványi állásban a tanárok jelentettek a főiskolán. 1945-ben még praktikus és szakmai szempontok mentén szerveződött a tanári gárda. A háború idején meghalt tanárok (Pásztor János és Horn Antal) helyettesítésére

---


317 A jegyzőkönyv szerint jelen voltak: Dr. Knaute Józsefné, a bizottság elnöke, Krocsák Emil és Strobl Zsigmond főiskolai tanárok, Pólya József a főiskolai hallgatók részéről delegált tag és Velez Imola jegyzőkönyv vezető. Talán érdekes megjegyezni, hogy Pólya József Ország Ferenc és Gábor Eszter visszaemlékezései szerint (az érintettek szíves szóbeli közlése alapján) Ország Lili kedvese volt a főiskolás évek alatt.


Ország Lili középiskolai rajztanának készült. A főiskolán az 1945/46-os tanév végén fogadták el az új működési szabályzatot, amely az 1930 óta érvényben lévő szabályozást váltotta.\footnote{Az 1930-1939. évfolyamnak a főiskola digitalizált évkönyvében elérhető online is.} Megtartották az előző szabályozás, az 1920-as Lyka Károly-féle reform vívmányát, a rajztanár és a művészkipész egységét, vagyis nem tettek különbséget a művészi kiművelésben művész és rajztanár között. Az 1930-as évkönyv így fogalmazott: „A lelkeket fogékonnyá tenni a művészet befogadására s az általános műveltség megalapozásában kellő helyet biztosítani a képzőművészetnek, ennek szellemi érdekeit az iskolában s az életben képviselni: ez a rajztanár első rendű hivatása.”\footnote{Réti 1930, 16.} A rajztanárok mindemellett, ahogy korábban is, magasabb óraszámban tanultak elméleti tárgyakat. Újítás volt, hogy a hallgatóknak viszonylag nagyobb szabadságuk volt a tantárgyaik megválasztásákor: az első négy évben festést és mintázást tanultak, de az utolsó évben lehetett kiegészítő művészeti technikákat is tanulni, amelyek monumentális építészeti díszítésekre kivitelezésére készítettek fel. Szőnyi István farképfestést tanított, Barcsay Jenő üvegkép tervezést, Fónyi Géza mozaiktechnikát, Domanovszky Endre pedig szőnyegtervezést. Ezeknek a tárgyaknak a bevezetése összefüggőtt az Iparművészeti 322 Révész 2016, 19.


327 Révész 2016, 21.
328 Révész 2016, 23–24.
331 Ezúton is köszönöm Szűcs Györgynak, hogy a magántulajdonban lévő dokumentumra felhívta a figyelmet.
Román Györgynek, Lossonczy Tamásnak és Gyarmathy Tihamérnak is. A főiskolai hallgatók tehát közvetlen tapasztalatokat szerezhettek az idősebb generáció alkotásairól, láthattak absztraktr, expresszív, szürrealista műveket.


Ezek az alapvető változások Ország Lili utolsó két főiskolai évét érintették. A rajztanári szakot nem diplomamunka zárta, a hallgatóknak számos vizsgán kellett bizonyítaniuk a gyakorlati művészi, valamint az elméleti ismeretek elsajátítását. Ország Lili képesítő vizsgalapján[7. kép] az alap- és a két szakvizsga tárgyai főként a művészi ismeretekben való jártasságot tükrözik: alakrajz, látszattan, boncattan, elemi síkmértan, ábrázoló geometria és neveléstan tárgyakból kellett vizsgát tennie. A pedagógiai vizsga tárgyai a rajztanárjelöltek elméleti felkészültségét voltak hivatottak felmérni. Vizsgát kellett tenni a rajztanítás és a művészetelméleti nevelés módszertanából, a perspektíva és a geometria tanításának módszereiből, társadalomtudományi ismeretekből, irodalomtörténetből, orosz és szovjet művészettörténetből. Emellett a pedagógiai modul része volt a gyakorlati oktatás, valamint az általános művészettörténeti ismeretekről egy szakdolgozat megírásával és szóbeli vizsga keretében is számot kellett adni. Ország Lili

335 Révész, 2016, 28.
336 A képesítő lapról készült fotót Kiss Ferenc bocsátotta rendelkezésére az Ország Lili levelezésköket készültekor. Az eredeti lap feltehetőleg magántulajdonban van.
szakdolgozatának címe: Rembrandt és az észak-németalföldi polgári társadalom. A mindössze húsz oldalas, hét tételből álló bibliográfiával rendelkező gépiratban jóval több a társadalomtudományi állítás, mint a művészettörténeti argumentáció, nincs benne képelemzés vagy finom esztétikai megfigyelés, elsősorban az akkorra már elvárásként megfogalmazódó ideológiai tartalom tölti meg. Persze a szerző erősen kibeszél a szövegből, a kettős beszéd konnyen tetten érhető. Miközben Ország Lili arról ír, hogy Rembrandt a polgári társadalom igényeinek megfelelő gicces, vérszegény festészetben nem találhatott magára, elszigetelődött és inkább megoldandó festői problémák felé fordult, a saját helyzetére reflektál, a megalkuvás lelke színtelen dilemmájára, a művész függetlenség megőrzésének ethoszázára. Elég csak az utolsó két mondatot idezni ezt a kettős tükröződést érzékelhetően: „Vállalta a magányosságot, elszigeteltségét, mert nem akarta művészi szabadságát, teljes függetlenségét felaladni, nem akarta művészetét eladni. Ha ma nézzük Hollandia politikai helyzetét, megállapíthatjuk, hogy az a nyugati tőkésrendszerek, az imperializmus lakája, ahol a válság már teljesen kifejezve súlyosan terjeszkedik a dolgozó népre.”

Éppen 1950 szeptemberében, abban az évben, amikor Ország Lili megszerezte középiskolai rajztanári oklevelét [8. kép], életbe lépett az új egységes középiskolai tanterv, amely szerint a középiskolákban megemelték a természettudományos tárgyak óraszámát, a diákok terheinek csökkentése érdekében viszont megszüntették a rajz és ének tárgyakat. Ez gyakorlatilag ellehetetlenítette a felsőfokú rajztanárképzést, a felsőfokú végzettséggel rendelkező rajztanárok lehetőségei a művészeti szabadiskolákban, üzemi rajztanfolyamokon, dolgozók iskolájában való oktatásra szükültek. Mindemellett rajztanár képzésre 1947-től kezdve már a pedagógiai főiskolák is jogosultak voltak. Mindezek miatt a Magyar Képzőművészeti Főiskolán 1951-től megszüntették a rajztanár képzést.

Ország Lili nem tudott rajztanárként elhelyezkedni diplomája megszerzését követően. Még 1950-ben házasságot kötött Majláth György gyógypedagógus, és a Fiath János

---


339 Révész 2016, 35.


Ország Lilivel 1950 és 1953 között festett képeiről nagyon keveset tudunk. Az 1964-ben Rozgonyi Ivánnak adott interjúban röviden annyit mondott, hogy hátat akart fordítani mindannak, amit a főiskolán tanult. Azt is említi...
ugyanitt, hogy ezt a hátat fordítást először az absztrakcióval próbálta megoldani, ebbe azonban hamar úgy érezte, belebukott, mert az absztrakció nála manírrá vált. Az absztrakt próbálkozások talán nem függetlenek a Képzőművészeti Főiskola melletti Andrássy úti épületben látott tárlatoktól, az Elvont Művészet Második Magyar Csoportkiállításától, Lossonczy Tamás és Gyarmathy Tihamér kiállításaitól.344 Ezek közül a korai absztrakt képek közül nem maradt fent egy sem, az interjúban úgy nyilatkozott ezeket megsemmisítette.345 A teteles absztrakció később sem jelenik meg művészetében, am a látványtól való elszakadásra, az elvonatkoztatásra, az egyszerűsítésre való törekvés folyamata jól nyomon követhető.

344 György – Pataki 1990, 32–33. o., 44. és 46. sz. jegyzetek.
345 Rozgonyi 1988, 200.

2.1. Korai „szürrealista” képek és montázsok

Ország Lili első, szürrealista korszakának nevezett alkotói periódusa az 1950-es évek közepén festett képeket ölel fel. Ezek sokszor valamilyen konkrét látványból indulnak ki, amely a festőt megihlette, továbbgondolásra sarkálta. A képek legtöbbször saját jelenében átél a szorongásait juttatják kifejezésre. Az emlékezés, mint tematikus szempont csak néhány sorozat esetén hangsúlyos, ebben a fejezetben elsősorban ezekről esik majd szó részletesen, ugyanakkor számos az életmű egészét tekintve lényegi kép kimarad, nem kerül elemzésre.


A Tihányban készült kép a Magtárról és a Kóróról Ország Lili azt állította, hogy kereste azt a látványt, ami megihletené. „Egy nyáron, miután egy vagy két hónapig teljesen célaltalanul bolyongtam, keresve valamit, ami már megihlettet, úgy, hogy ne kössön olyan értelembe, mint a főiskolán kötötték házak, csendéletek vagy modellek, végre találtam egy magtárt, ami nagyon hatott rám a falával, a sárga falával. […] Ugyanebben az időszakban találtam egy körút, ugyanott, amit kiemeltem a környezetéből és valamilyen másféle perspektívában festettem meg, mint ahogy azt a főiskolán szokás volt csinálni.


[...] mintha a motívum lett volna az, ami sokkal intenzívebben lett kiemelve, mintha megtalált volna azt a tárgyat, amin keresztül esetleg eljuthatok oda, hogy több tárgyamat is megtaláljam.

A látvány, a tihanyi táj elemei, a tó, a háztetők, a szénaboglyák még meghatározóak, ám ezekben a képekben már felfedezhető egy olyan vonás, amely a későbbi érett festő munkáiban is jelen van: egy kiemelt motívum hangsúlyá, elkülönülése. Egyetérték Rényi Andrással abban, hogy ennek a két képnek az esetén nem a dolog maga, a magtár sárga fala, vagy a kóró formája lehetett meghatározó, hanem a tárgy vagy dolog elkülönülésének váratlan tapasztalata. Valóban motívumot, tárgyat keresett a festő Tihanyban, a felismerést azonban a látvány szerkezete jelentette, nem a konkrét „motívum”. Ezekben a kissé bátortalannak, merev képeken a látványt rögzítette, sajátos szemszögőből, ahogyan rácsodálkozott. A tihanyi magtár homlokzata szinte teljesen elzárja a néző tekintetétől a táji hátteret, a tihanyi belső tavat, amely így természetellenesen a kép szélére szorul, és csak kis részletében érzékelhető. A magtár teteje és felette az ég nem látszik. Az ily módon öriásra növesztett épület erőteljes vetett árnyéka és a látványt jobbról keretező épület diagonálisa a figyelmet egyértelműen a homlokzatra terelik. A körö hasonlóképpen elkülönül környezetétől, az alulról szemlélt gyomnövény a néző fölé magasodik, az arányok itt is felborulnak. Ez az - Rényi szóhasználatát kölcsönözve - „nyugtalanító jelentőség”, amelyre ezek a hétköznapi, egyébként jelentéktelen motívumok szert tesznek, a jelentéstulajdonítás szempontjából is sarkalatos. A nézőt szinte rákényszeríti a festő, hogy többet gondoljon ezekről a dolgokról, mint amik, hogy szimbólumként próbálja megfejteni őket, vagyis jelként, amelyhez egyéb jelentés is kapcsolódik. A Rényi által a korai képek pontos formai elemzésén keresztül feltárt módszer, a motívum elkülönítésével, kiemelésével és a vetett árnyék intenzív használatával előállított kísérteties tárgyiasság segített később Ország Lili neve által „szimbolikus absztrakciónak” nevezett festői nyelv kialakításában. A motívumok elkülönítésekor Ország Lili által használt kifejezőeszközök között a Rényi által felsoroltakon túl fontos megemlíteni a pontos, határozott, rajzos körvonalakat, amelyek a későbbi festményeknek meg inkább sajátjai. A tartalmi kérdések nem mindig

349 Rényi 2016, 49.
350 Rényi 2016, 49.
egyértelműek, nem lehet mindig arról beszélni, hogy Ország festményein az így kiemelt motívumok értelemléhánya párosulna jelenléttük szuggesztionálja, van, hogy a kiemelt motívum valóban szimbólumként működik, hordoz felfejthető jelentést. Azonban megannyi esetben a képelemek – például az írásjeleket vagy papiruszdarabokat idéző, absztrakta, jelentésükktől tudatosan megfeszített formák – ilyen módon való elkülönítése, kiemelése inkább arra szolgál, hogy Ország Lili képei elérjék a kívánt hatást: Németh Lajos szavait kissé kifordítva nem arról van szó, hogy mély mondanivalót sugallnak, hanem azt sugallják, hogy mély mondanivalójuk van. Máshogyan fogalmazva nincs bennük jelentés, kiemelésük mégis a jelentés keresésére ösztönöz.


Mindkét képnek készült második változata is, feltehetőleg Bálint Endre útmutatásai alapján. Tihanyból 1953 júniusában küldött levelében Bálint az összetett szerkezetű, bonyolult látványról ír, amely tisztázást követel. Ót idézve: „Mert, amint egy sűrű dzsungelben is, ha beljebb akarunk kerülni, az indáktól meg kell szabadítani a sűrűt, hogy útra leljünk – itt is „tisztázni” kell, és ez a legnehezebb.” A Magtár második változatán a Nagy Magtár (1953) elmarad a táji háttér, helyette jobb és baloldalon is homogén síkok jelennek meg. Balról egy fehér fal, jobbra fent pedig csak egy világoskék felület. A jobboldali ház homlokzatán az ablaktáblák száma egyre csökken, és az az egy is távolabbra kerül, ezzel a néző a magtár homlokzatát még távolabbinak érezheti. A Nagy kóró (1953) szintén homogénebb felületekkel, a táji részletek elhagyásával és élesen húzott horizontvonallal operál. Ezek az erősen mélyüldő perspektíva illúzióját létrehozó képi elemek, a szemet a mélybe vezető fal, a látóteret lezáró sík felület, az éles horizontvonal a korai periódus festményeinek gyakran megjelenő kellékeivé válnak.


353 Rácz 1964, 1. és 2. tétel.


355 Például: Öregasszony I. (1953), Öregasszony II. (1953), Szobor kőfalban (1953), Utca a várban (1953), Utca a várban I. (1953), Szürreális táj (1953).
2.1.1. Temetős képek, a halottak emlékezete

A korai, alapvetően a látványból kiinduló festmények között külön csoportot alkotnak a temetőt, sírköveket ábrázoló képek. Ennek a műcsoportnak a jelentőségét kevésbé a képek kvalitása, jóval inkább a jelen disszertáció választott elemzési szempontja, az emlékezés miatt különösen fontos tartalmi vonatkozások adják.


Ezekben az években tudatosan járt ki temetőkbe festeni Budaörsre, Törökbálintra, de nyaralásai alkalmával is felkereste a temetőt Mályinkán és Mátraszentimrén. 357 A temető munkahelyként, a festéshez alkalmazás helyszínként szolgált nyugalmával és a sírkert látványával. Ugyanakkor a témára való rátalálás nem lehetett véletlen éppen 1954 táján. Róbert Miklós visszaemlékezésében szerepel, hogy Ország Lili édesapját, aki a háború vége előtt visszament Ukrajnába, mint kulákot bebörtönözték, hét évre ítélték, és a leemberi börtönben halt meg 1953-ban. Róbert Miklós, aki akkor maga is a Szovjetunióban, Ungváron élt, Bécsben élő húgán keresztül értesítette erről Ország Lili családját. 358 A festő tehát tudta, hogy mi történt az édesapjával, de nem tudta, hová, hogyan lett eltemetve. Ezekben a képeken, ahogyan a Rácz-féle katalógusban a *Fekete rózsák* (1955) és a *Temető* (1955) című festményeknél szerepel, édesapját gyászolta, neki akart sírkövet állítani. „Sírkövet állítottam neki, mert azt sem tudtam, hol van.”, illetve „Más szóval a kép emlékezés az apjára, akire minden születésnapján emlékezik, még akkor is, ha csak később tudatosodik benne, hogy az emlékezés ténylegesen megtörtént.” 359

A zsidó vallásban a halál a földi élet végét jelenti, de nem az emberi létezés abszolút befejezését. A zsidó hit szerint a lélek halhatatlan, és a test az igéret szerint feltámad. Az élők azonban – többek között a lélek nyugalma érdekében – bizonyos kötelezettségekkel

357 Ld. pl.: Rácz 1964, 18., 33. és 39. tétel.
358 Róbert 1998, 56.
359 Rácz 1964, 33., 39. tétel.


Az elhunyattal a temetőben, a sírköveken a 19. században terjedt el. A zsidó temetőkben nem szokás az emberábrázolás, a sírokon többnyire növényi és állati motivumok tűnnek fel. Ennek ellenére Európában több helyütt, például Csehországban, Brnoban, de Velencében is vagy Ukrajnában, Kárpáttalján a zsidó temetőben is előfordul az elhunyat ábrázoló portré.363 Ezeknek a fotószerű képmásoknak a funkciója az emlékezés segítése mellett a halott egyéniségének megőrzése volt.

Az elhunyattal, az áldozatok azonosítása, egyéniségük, kilétük megőrzése a megannyi tagjukat elveszítő zsidó közösségekben a középkortól folyva fontos volt. Erre szolgáltak

többek között az ügynevezett Memorbuchok. Ezekben a könyvekben vezették a közösség mártírjainak névsorát, amelyet a kollektív emlékező istentiszteleteken felolvastak. A halottak azonosítása, a kollektív sorsban az egyéni megőrzése alapvető igénye a túlélőknek. A felfoghatatlan számok, a mészárlás kegyetlensége, irdatlan mértéke, a jelöletlen tömegsírba temetett halottak, a veszteségek felmérhetetlen volta miatt a holokaust áldozataira való emlékezéskor az elhunytak azonosításának, nevesítésének igénye fokozottan jelentkezik. Az emberi elme alapvetően hajlik az egyszerűsítésre, a tanulási folyamat része, hogy mintázatokat azonosítunk, általánosítsunk, egyszerűsítsünk. A holokaust esetében azonban az egyszerűsítés, a narrativába illesztés, az általánosítás etikailag megengedhetetlen. Már Ország Lili korai temetős képein, ahol még nem a holokaust áldozatairól van szó, hanem az édesapjára való emlékezésről, és csak kevés, megszámlálható sír szerepel, megfigyelhető a kínos törekvés arra, hogy a sírok, sírkövek különbözőek, egyénítettek legyenek. Későbbi temetőt abrázoló képein, például a prágai temetőben tett látogatást követően készített monotípiasorozaton is megmarad valami ebből az ambicióból, amely talán nem is ennyire tudatosan, hanem inkább festői problémaként tér vissza: a monotóniájú úgy hozza létre, hogy közben változatos marad. Az apró képelemek, amelyből nagyobb mintázatok épülnek, sosem szabályosak, nem ismétlődnék pontosan. Noha ugyanazt a formát (többnyire faragott burgonyát) sokszor használja nyomdázáshoz egy képen belül, a forgatás, a nyomtatás ereje, a festék felvitelekor tudatosan létrehozott különbségek miatt nincs két teljesen egyforma jel. Hasonlóságaiak alapján mégis csoportba sorolhatók, egyfajta sokaságot, közösséget képeznek. A korai temetős képeken az elhunyakra való egyéni emlékezés igénye még leginkább a sírkövek életre keltésén, egyéniséggel való felruházásán keresztül jelentkezik. Különbözők formáik, anyaguk és színük, állapotuk. Máshogyan viselik az idő nyomait, törödezettek, pusztulnak, dőlnek. A tárgyak ilyenfajta elkülönítése, jellemzése, kiemelése, az életetlennek képezetben élővé tétele Ország Lili „szürealizmusának” sajátja. Rácz Istvánnak úgy nyilatkozott, Fekete temető (1954) című képén meg akarta személyesíteni a köséget, ezekre a sírkövekre „élőlényekként” tekintett.365 Az élőség érzetét részben azzal fejezte ki a festő, ahogyan a sírkövek egymáshoz viszonyulnak, a

364 A hasonló szellemű emlékmű állításra egy pozitív példa a közelmúltból az ELTE Trefort-kertben 2014 őszén felavatott Névsor a fugákban című holokaust emlékműve. Ld itt: https://www.btk.elte.hu/content/emlekhely.t.3219?m=188
365 Rácz 1964, 19. tétel.

Ország Lili szürrealista képeinek gyakorta fontos vonása, hogy az 1950-es éveknek ezek a szorongásairól vallanak. A temetős képek és a kiscelli kép a jelen félelmei mellett azt a tágabb kontextust is megidézik, a halottakra való emlékezést, amelybe az életmű nagy része belehelyezhető. A halottakra való emlékezés a kulturális emlékezés ösformája. Jan Assmann az utóbbi évtizedek során legnagyobb hatású kulturálisrombolt munkájának tekinthető A kulturális emlékezet című könyvében már a bevezetésben kiemeli a halál, a halottak emlékezetének jelentőségét. A halál a tegnap és a ma, a múlt és a jelen közötti szakadásnak, a múlt keletkezésének az östapasztalata. Ahhoz, hogy emlékezzünk, hogy a múlttal viszonyba

367 Rácz 1964, 22. tétel.
368 A szürrealista korszak sok festménye az akkori jelen szorongásait idézi meg, mint pl.: Hőember (1953), Szobor köfalgon (1953), Szorgás (1955), Járókelők (1956). Ezek közül azokról esik a későbbiekben részletesbben szó, amelyek – gyakran montázs előzményeik folytán – a festői kifejezőeszközök közül olyanokat mutatnak meg, amelyeket a múvész az emlékezés témájú művein is felhasznált.
lépjünk, a múltnak, a tegnap és a ma különbözőségeinek tudatosulnia kell. A halál, a halottakra való emlékezés éppen ezért az emlékezés kultúrájának, az egyéni és a közösségi emlékezésnek is meghatározó területe. A holtakról való megemlékezésnek közösség szervező ereje van, a közösség saját identitását igazolja azzal, hogy halottainak emlékét életben tartja. A halottakra való emlékezés a zsidó kultúrában is elsősorban közösségi tevékenység, ahogyan a hagyomány szerint a kaddist, az Isten dicséretét zengő himnuszt, a halottakért mondott imát is legalább tíz zsidó férfi jelenlétében kell elmondani. A második világháborút túlélő zsidó generációk számára a halottak emlékezete erkölcsi kötelességként magasodott.


A cipős képeket a Rácz-féle katalógus tanúsága szerint a nyomorék gyermekek otthonában – férje akkori munkahelyén – látott ortopéd gyógycipők ihlették. A cipők itt is tulajdonosaikra utalnak, a deformált, torz arányú ortopéd lábbelik nyomorérek gyererekre. Egyfajta indexikus jelként működnek a cipők, gyűrődéseikben, felfeslésükben maguk hordják a viselés nyomait, illetve egykori tulajdonosaik deformitásairól tanúsodnak, amennyiben méretre, speciális igényekre készültek. A használt cipők a lábak lenyomataiként tulajdonosaikat helyettesítik. Az érintés, a nyomhagyás gondolata tehát már ezeknél a korai képeknél megjelent. Az ereklyek kultusz ukban, amely maga is a holtakról való megemlékezés összefüggésébe tartozik, egy speciális szegmense az érintő ereklyék, a szentek érintkezés általi

370 Rácz 1964, 28–30. tételek.
372 Miután a Rácz-féle katalógus Bíró Gábor képről nagyon keveset közöl, nem tudom kizárni, hogy az egykor bizonytalan tulajdoni viszonyok között Bíró Gábornál maradt kép nem azonos-e a Levendel-gyűjtemény képével.
373 Ld. 341. sz. jegyzet.
relikviáinak kultusza.\(^{374}\) A szemmagasságban látattott cipők, amelyek viselőik érintését, lenyomatát hordozzák ilyen értelmezési keretbe is helyezhetők. Ugyanakkor egyfajta metonimiáról is szó van. A cipők a viselőjük testének egy részére, a lábra való utaláson keresztül jelölik tulajdonosaikat. Hasonlóan a ruhákhoz, amelyek a Próbabábok (1955) vagy a Ruhák (1955) című képeken vesznek fel olyan tartást, mintha viselőik benne volnának, és elevenednek meg ez által, a cipők is élettel telítődnek, ahogyan a lábak formáját követik, és ahogyan egymáshoz fordulnak, hajlanak, kifordulnak. A Ruhák című képen az egyik próbabáb életre keltését a festő már nem is bízza teljesen a néző képzeletére, hiszen kezeket fest neki, amelyben egy lanthat hasonló hangszert tart, azon játszik, feje és lábai azonban hiányoznak.

A Janus Pannonius Múzeumban őrzött Cipők III. és az annak egy másik változataként tekinthető Fekete cipők a Levendel-gyűjteményben azonban egy másik, a mai szemlélő asszociációs mezejében a kezdetektől jelen lévő jelentésre is utalnak, a második világháború alatt a Dunába lőtt áldozatokra. Szemben a Kolozsváry-gyűjtemény képével, az első változattal, ahol tizenhárom cipő szerepel, és a hangsúly inkább sokféleségükön s kiszolgáltatottságukon van, a Pécsset őrzött festmény jóval letisztultabb. Kevesebb cipő szerepel, szürke, zártabb, sivárabb térben, világos talapzaton, a falhoz állítva. A talapzat néző felé oldalára nyitott szakadéket sejtet. A faltól távolabb, a talapzat széléhez közel álló két cipő közül az egyiknek az összes többi a képen szereplő cipővel szemben nem fehér, hanem vörös a belérese. A Levendel-gyűjteményben található változaton eltűnik az előző festményeken középre helyezett domináns, nagyméretű cipő. A talapzat jóval megemelkedik, a cipőket egész a kép tetejéhez szorítja. A Fekete cipőkön a talapzatként szolgáló szürke kötömbnek nemcsak a néző felé oldala nyitott szakadék, hanem a jobb oldalán is egy mély rés sejthető. A cipők mintha párokba rendezve közelítenének a szakadék széléhez. Ezen az utolsó változaton is egyetlen vörös bélésű cipő szerepel, az, amelyik lezuhán a szakadékba.


2.1.2. Montázsok

Ország Lili először az ötvenes években foglalkozott montázsok készítésével, majd ez a műfaj szinte egész munkásságát végigkísérte. Ennek ellenére montázsai kevésbé ismertek, nem szignálta és nem is datálta ezeket a műveket, és kiállítani sem engedte őket. Bálint Endre így írt erről 1969-ben: „Évek óta pihennek ezek a különlegesen szép és nagyon tisztán fogalmazott művek, kartonok között, anélkül, hogy bárki is látt volna őket. Mintha »az idegen tekintet rontó hatásától« óvná, féltené őket.”

Noha a művész nem kezelte egyenrangú művekként őket, kifejezetten kvalitásos darabok akadnak közük, és a festményekkel kimutatható szoros tematikus és formai kapcsolatuk is indokolja részletes elemzésüket. Az emlékezet mint tematikus szempont nem mutatható ki direkt módon az 1950-es években készített montázsok esetében, azonban az itt megjelenő kompozíciós elvek, mindenekelőtt a fragmentáltság lényegileg határozzák meg a művész későbbi festői gondolkodását. A töredezetség, mint lentebb kifejtésre kerül, nem független az emlékezésnek Ország Lili életében betöltött szerepétől, a traumatótól, a többes identitástól.

A kompozíciós elvek a montázsokon a festményekkel párhuzamosan változtak. Ha a kompozíció megalkotásának lépései nem is rekonstruálhatók minden esetben, arra mindenki lehet következtetni a montázsok vizsgálatakor, hogy a képétíts során mi alapján választotta ki, és milyen elvek, belső törvényszerűségek mentén rendezte el a festő az egyes motívumokat.

Ország Lili először szürrealista képeivel egy időben kezdett montázsokat készíteni, az 1950-es évek közepén. A montázsok készítése az ihlető látványból kiinduló festési


módszer alternatíváját jelentette, a látványtól való egyfaja elszakadást. A montázsok döntő jelentősége az, ahogyan hozzájárultak a művész térszemléletének megváltozásához. „Azt az eddigiekből észrevehette, hogy mindazokhoz kötődtem, akiknél plasztikus ábrázolási módról van szó (Csontváry, Gulácsy, Chagall, Picasso rózsaszín és kék periódus, Chirico), és az én piktúrám is tkp. plasztikus ábrázolási mód volt. Ezek után én tavaly elkezdttem montázsokat csinálni, ami nagyon kedvemre való volt, mivel sokszor egész rövid idő alatt valósíthattam meg egy-egy elképzelésemet és nem kellett hetekig egy részletet festeni. Nagy biztonságra tettem itt szert, egészen nekem való területnek éreztem és érzem még most is, olyan biztonsággal tudok sokszor megkomponálni egy-egy montázt, amit még hosszú hetek munkájával sem tudtam elérni festéssel. Persze ez nem erény, de feltétlen a kifejezési készségemet elősegítette, és fantáziámat egy állandó mozgásban tartja.”

A montázshasználat tehát nemcsak egy, az ötletek gyors kipróbálására alkalmas, kényelmes kísérletező eszközt, hanem a plasztikus helyett egy másik térábrázolás, a síkszerűség, a körvonalakkal definiált formák választását is jelentette. A montázsokban a tér már nem egységes, szettőredezik. Különböző térből és időből származó részletek kerülnek egy kompozícióba. Az absztraktabb felület, a széttöredezettség Ország Lili festészeteiben később mindvégig meghatározó maradt.


378 A könyvek listáját a D Függelék tartalmazza.
379 Bálint 1965, 74–90.
második csoportba tartozó montázsok az embernek a gépkorszaktól való rettegését beszélőik el, rideg gépi szerkezeteket állítva szembe a sérülékeny emberi testekkel; a harmadik csoportba pedig „kozmikus érintettségű” montázsok kerültek. Ezzel szemben a hatvanas években már más témájú montázsok készültek, a mintegy tizenöt építészeti, köztük néhány városépítészeti témájú kiadványt és a két kertekkel foglalkozó könyvet nagyrészt ebben az időszakban használhatja a művész.

Ország Lili anyaghasználata nagyfokú tudatosságot tükrözik. Megkereste a kifejezni kívánt gondolat- és érzelmi, vizuális tartalomhoz illő részleteket, és azok közül csak a megfelelőt vá尔ta ki, egy-egy bűszört egy egész sorozatból, vagy egy épületdíszítő elemből csak a központi anyagmotívumot vagy éppen az órát, esetleg egy drapériának a megfelelő részletét. A választás szempontjai legtöbbször formaik, de arra is akad példa, hogy fontos volt az érzelmi töltet. A gyakran ismételt motívumokhoz, sorozatok készítéséhez több hasonló méretű ábrázolásra volt szükség. Ez indokolja például egy whist könyv használatát, amiben az azonos méretű franciakártya-lapokkal illusztrált számos kártyafeladvány remekül hasznosíthatónak bizonyult; vagy a tematikus építészeti kiadványok gyűjtését, ahol egy-egy építészeti elem különböző változatait ábrázolják. Ebből a szempontból kitűnik a Matérieaux et documents d’architecture et de sculpture című kiadvány, amelynek számos lapja került újrahasznosításra.

Ország Lili az 1950-es években jellemzően és később is számos esetben a montázként megalkotott kompozíciót utólag olajképként megfestette, így a montázsok a festmények előképeinek tekintethetők. A korai művek között természetesen olyanok is akadnak, amelyeket később nem festett meg, feltételezhető, hogy elsősorban vizuális ihlető forrásként szolgált, így például a magyarországi tudományok a háborús pusztítás után romokban álló épületeiről fotókat bemutató Damna Scientiae Hungaricae című 1947-es kiadvány, vagy a középkori francia szobrászatot ismertető Sculpture Francaise, Moyen Age.

380 Például a Der Stein der Weisen című kötőből egy szenvedő férfiarcot vágott ki, hogy a részletet A palackba zárt szellem című (1956, MNG, ltsz.: MM.86.300) montázsán a rémület kifejezésére felhasználja.


382 Pl.: Kapu papagájjal (1957, MNG, ltsz.: MM.86.317.), Kapu kalappal (1957, MNG, ltsz.: MM.86.318.), és Kapu torzóval (1957, MNG, ltsz.: MM.86.319.) című montázsok.

383 Perenyei 2004, 118.

Ennek kapcsán érdemes felidézni Maurice Halbwachs azon érvelését, amelyen az álom és az afázia összevetésének segítségével386 azt igyekezett igazolni, hogy az emlékezés társadalmi jelenség, társadalmi keretei vannak. A durkheimista szociológus volt az első,

384 Akt mozgásban / Montázs atlétával és csillagászati műszerekkel (1957), SZIKM, ltsz.: 79.135.1. és Lajhár / Montázs Isztanbul vedutáján (1955), SZIKM, ltsz.: 79.117.1.

385 Fej (1956?), Kiscelli Múzeum, ltsz.: KM 80.80.

386 Halbwachs 1992, 41–45.
aki azt állította, hogy létezik kollektív emlékezet. Kollektív emlékezet alatt az emberek egy koherens csoportjának emlékezetét értette, olyan emlékezetet, amelyet a csoport tagjai konstruálnak, abból, ahogyan az egyes tagok, az egyes emberek emlékeznek. Miután végigvette az emlékezet előfordulásának helyeit Halbwachs arra a következtetésre jutott, hogy csak egy terület van az emberi tapasztalás során, amelyik nem társadalmi kontextusba és strukturába illeszkedik: az álom. Az álomban távolodik el az egyén a leginkább a társadalomtól, ott hiányzik a struktúra, a kontinuitás, a rendszeresség. Az álom abban különbözik minden más humán emlékezettől, hogy nem szervezett. Míg az ébrelétt során az ember jellemzően nincsen egyedül, szüksége van orientációra, kohézióra, az álomban teljesen egyedül van, nincs szüksége erre a kontrollra. Az álomban előfordulnak emlékeknek tűnő képek, ezek azonban mindig töredések, nem teljes események merülnek fel, csak részletek, hiányzik az integritás. Halbwachs szerint ennek az az oka, hogy az álomban az ember nem tudja a dolgokat összefüggésbe helyezni, elhelyezni a tér- és idő kontinuumban, mert hiányzik a keret, nincsenek szabályok, azokhoz bizonyos fókú tudatosság, reflexivitás volna szükséges. Nincsen ellenőrzés, vagy ellenőrizhetőség, amit álmodik az egyén, csak ő maga látja, érzékel. Ezzel szemben az emlékezet mindenki máséval összevethető, társadalmi érintkezés során alakul. Az álomképek viszont bárhogyan kombinálható nyersanyagok, nincs logikus sorrendjük, az álomban nem érvényesek a társadalmi szabályok, sem a fizikai törvények.

Hogy jobban megvilágítsa, melyek azok a keretek, amelyek a kollektív emlékezet szervezik, Halbwachs összehasonlította az afáziás betegek (vagyis nyelvi nehézségekkel, beszédzavarral küzdők) és az álmodók viszonyát az emlékezéshez. Az afáziás beteg nem ért bizonyos megnevezéseket, szimbólumokat, ezért nem tud jelentéstartalmat társítani szavakhoz, nevekhöz, hasonlóan mintha valaki egy idegen nyelvet nem értene. Az álmodó ezzel szemben meg tudja nevezni a dolgokat, nem tud azonban eseményeket összefüggésben elmesélni, mert hiányzik az időben, térben való orientációja, nem képes az idő és a tér totalitását érzékelni. Az afáziás beteg pontosan tudja, hogy a társadalom része, és tisztában van a térbeli és időbeli konvenciókkel. Halbwachs tehát ezt a kétféle keretrendszert, a verbális konvenciókat, a dolgok megnevezésének képességét és a tér- és időbeli konvenciókat tartja alapvetőeknek a kollektív emlékezet létrejötte során. Ország Lili montázsait a fentiek alapján leginkább az álomszerűséggel rokoníthatjuk. Az alkotófolyamat tudatos, az eredmény mégis álomszerű, felismerhető, valósnak tűnő képi elemek kerülnek meghökkentő kapcsolatba egymással.

Érdekes ezeknek az eseteknek az észben tartásával megvizsgálni azokat az eseteket, ahol a montázs alapján olajkép is született. A képként való megfestés a technikából adódóan együtt jár egyfajta homogenizálással, az egyes képi elemek nem különböző papírdarabokból állnak, ugyanaz az anyaguk, olajfesték. A megfestett képen a kompozíció is egységesedik, egyszerűsödik.

387 Rényi 2016, 49.
388 Rácz 1964, 47. tétel.

391 Kolozsváry-gyűjtemény.
392 Kolozsváry-gyűjtemény.
393 Magyar Nemzeti Galéria, ltsz.: MM 86.295.
394 Győr Megyei Jogú Város Önkormányzata, Vasilescu-gyűjtemény.
Montázsainak megfestését, Bálint Endre ellenezte: „Most még csak annyit, hogy a Maga tanítását, ami a montázsról való festést illeti, megértettem. Sokáig tartott, de most már érzem, hogy nincs értelme lemasolni a montázt. És megértettem azt is, hogy a montázsainak e szerkezetét kell felhasználnom képeimben.”395 „Most azaz már 2 év tökéletesen értem, amiért veszekedett velem, hogy nincs értelme montázt festeni.” 396 – írta Ország Lili Bálint Endrének 1959-ben.

A montázsok szerkezetéből a töredékességet, a fragmentáltságot, a síkokra bontott felépítést használta fel a művész későbbi képeiben. A töredékesség, amelyen a montázsok álomszerűsége is alapul, a tér- és időkontinuum megszakításával jön létre. Elkülönülő történeti rétegek helyeződnek egymás mellé. Az egyes képi elemek sem egészek, a jelen szintjén is megjelenik a diszkontinuitás. Sokszor csak részlet szerepel az egész helyett, például csonkolt testrészek, szobortöredékek, belső terek vagy épületek részletei, szokatlan kivágatai. A montázsokkal kapcsolatban nemcsak a viziók megjelenítésének módjára, az álomképek kifejezésének technikájára kell rákérdezni, hanem arra is, hogy miért éppen a töredékességet mint kifejező eszközt választja a művész. Ország Lili témái az ötvenes évek készült montázsain még nem feltétlen történő, sokszor a közelmültből vagy még inkább jelenéből vétetnek, saját korának szorongató világát idézik. A fragmentáltság, noha itt jelenik meg először a festői életműben, különösen fontosságát azokban az alaktól periódusokban válik – az írásos és városos képeken, valamint a Labirintus sorozat darabjain –, ahol a festő témái egyértelműen a történelmi múlt feldolgozásához kapcsolódnak. Ország Lili itt még nem talált rá érett korszakait meghatározó témáira, egy formai megoldásra azonban, amely majd elengedhetetlen lesz a múlthoz való viszonyának kifejezéséhez, már az ötvenes években rálelt.


395 Árvai – Zsoldos 2017, 58. levél, 93.

2.1.3. Síkok, színperspektíva, absztrakció

Montázsok készültek a későbbi alkotói periódusokban, a kozmikus témákat feldolgozó festmények előképeiként is, ám a síkokból történő építkezés egyre inkább a montázsokképp nem rendelkező festményeknek is jellemzővé vált. Mielőtt azonban a kozmikus vagy ikonas képek elemzésére ráteremtést, fontos egy kitérőt tenni, amely segít megvilágítani a művész festői tájékozódásának hátterét, annak a folyamatnak a lépéseit, amelyen a látvány alapul festészettel távolodni, az absztrakcióhoz közeledni igyekszett. Ország Liliről tudvalevő, hogy fontosnak érzette, hogy visszajelzést kapjon megfelelő képeről, szerette megmutatni, másokkal megbeszélni munkáit. Természetesen nem akárkivel. Bálint Endre 1957 áprilisában, a Tavaszi Tárlat idején Párizsba utazott, ahonnan 1962-ig nem jött haza. Márkus Anna festőművész, Ország Lili barátnője, bábszínházi kollégája, akivel úgyzintén gyakran „nézték” együtt Ország Lili képeit.

398 Szolláth 2015, 1004.


401 Ország Lili le is rajzolta a kiállítás elrendezésének ezt a részletét Róbert Miklósnak küldött levelében. Árvai – Zsoldos 2017, 62.
404 Árvai – Zsoldos 2017, 73. és 77. levél, 124–125 és 131–132.
Éppen az ezt megelőző időszakban, 1957 nyarán érezte úgy Ország Lili, hogy alkotótevékenységében kissé megerekedt: „Úgy érzem egy periódusom lezárulóban van, valamin túl kell jutnom; megfogalmazni még nem tudom, csak kínlódom.” A lezáruló korszak a szürrealista képek korszaka volt, ahogyan erről évekkel később a Rozgonyi Ivánnak adott interjúban részletesen beszélt. Úgy érezte, ezek a képek már túl könnyedén születtek, a szürrealista tér festése már nem elégítette ki. Addigi képeit túlzottan irodalminak gondolva festőileg szerettet volna továbblépni. Ezzel kapcsolatban említett néhány olyan elemet, amelyek gátolták a továbblépésben: „Éreztem, hogy nekem pikturálisan kell továbbmennem, és ezen belül nem elégített ki ez a fajta térábrázolás, amit csináltam. A szürrealista teret, valami módon meg kellett szüntetnem.” „A szürrealista térben valamiféle reneszánsz perspektíva jelenik meg, amit bizonyos értelemben ki is aknáztam. Színeleg azonban nagyon kötött; úgy érzem, hogy színben stagnálók, tehát valahol, valamit fel kell oldanom.” A perspektivikus térábrázolásnak a szürrealizmussal és a reneszánsz térrel való összekapcsolása az Ország Lili által sokat tanulmányozott Giorgio de Chirico metafizikus képeinek térábrázolási sémaiára, a quattrocento mesterei által is alkalmazott perspektívára, a színpadszerű terekre utal, a szürrealista eszköztár egy olyan elemére, amelyet Ország Lili előszeretettel alkalmazott. A művész Rozgonyi Ivánnak arról beszélt, hogy akadálynak, féknek érezte az általa szürrealistának nevezett perspektivikus térábrázolást, a valós látványból kiinduló színeket és a valós tárgyakat, alakokat. Ez a visszatekintés – nyilvánvalóan nem véletlenül – tökéletesen egybecseng azzal a kritikával, amelyet Gyarmathy Tihamér fogalmazott meg az 1957 júniusában Ország Lili életében tett látogatása alkalmával: „Nem lehet ilyen tereket festeni, ennek a plasztikus, szoborszerű formaképzésnek lejárt az ideje, gondoljon a modern építészetre. Próbáljak [sic!] ha nem is egyszerre, de át kell térni a modernebb (síkok, színperspektíva, absztrakció) szerű ábrázolásra stb.” 1957–1958-tól kezdődően a perspektivikus tér és a látványból kiinduló festészet elhagyásával párhuzamosan megváltozott képeinek tematikája is, a bulgáriai és moszkvai utazásokat megelőzően kezdett úgy nevezett kozmikus képek sorozatán földi rétegek, múmiák,
égitestek, levegő, víz jelennek meg; olyan közegek, amelyekben nem használta a hagyományos, perspektivikus ábrázolást.

Csábító volna azzal a leegyszerűsítéssel élni, hogy a kozmikus témák inspirálója Gyarmathy Tihamér volt, ez azonban nem állja meg a helyét, hiszen már az 1957-es Tavaszi Tárlaton kiállított Ország Lili képek között szerepelt Hold témájú.410 Az elvontabb festői gondolkodás, a „gondolati tér” felé fordulás azonban biztosan nem független ettől a találkozástól. Az 1965-ben Rácz Istvánal közösen készített űverekatalógusban Ország Lili úgy nyilatkozott, hogy már ennél a Napot-Holdat vagy Holdakat ábrázoló képénél411 megjelent a fent és lent problémája, amely őt több ezután megfestett képén is foglalkoztatta. A fent és lent tartalmi vonatkozásait emelte ki, a fentet mint emberfeletti, tökéletes szférát kívánta ábrázolni. A Múmia II. című képénél a Ráczelféle űverekatalógusban412 a következő megjegyzés olvasható: „A lent tükröződik a fentben, a fent tükröződik a lenten.” A lentet, az emberi világot a múmia, a fentet egy égítet jelöli ki. Ez a gondolkodás összecseng Gyarmathy sokat hangoztatott, a világ rendjéről, a mikro- és makrovilág közötti összefüggésekről alkotott elképzelésével.413 Igaz, itt az emberi lét nem a középvilágban jelenik meg, a mikrovilág ilyen értelemben hiányzik. A közvetlen megfeleltetés nem pontos és természetesen felesleges, inkább az új dimenziók, a nagyobb távlatok nyitása mérvadó.

Jelentősek az Ország Lili képein ebben az időben megfigyelhető formai változások, a kötöttségektől való felszabadulás, elsősorban a tér és a színkezelés területén (Pl.: Szputnyik 1957). A valós színektől elrugaskodva jóval szabadabbá vált a színhasználata, a síkok nemcsak a térképzésben vették át az uralmat, hanem a motivumok megformálásában is. Eltűnt a Gyarmathy által kifogásolt plasztikus, szoborszerű formálás, amely a Holdak (1957) című képek még sajátja volt.

Az elvontabb gondolkodás a színekről és formákról, illetve ezek belső tartalmaknak való megfeleltetéséről összefüggésben állhat egy olyan közös tevékenységgel, amelyben

410 A Tavaszi Tárlaton szereplő képek azonosításáról ld. 137 sz. jegyzet.
412 Rácz 1964, 73. sz. tétel.
413 Rozgonyi Iván: „A kimeríthetetlen összefüggések romantikája (Gyarmathy Tihamér festőművész, 1964)”, in: Rozgonyi 1988, 100. „A konstruktivizmus az én értelmezésemben azonosulás azzal a renddel, amit itt a középvilágban, az ember számára fogyható világban észlelünk. A konstruktivitás tulajdonképpen a horizontális és a vertikális találkozása, a nehézkedési erő és a szenhatár találkozása átvittebb értelemben: a konstruktív rendben az igyekezésnek megfelelő irányban minél magasabb pontra jutunk, annán jobban tárol előttünk a horizont, a belátás.”

A teszt a személyiséget az affektív oldalról kívánta megközelíteni, az affektivitás dinamikáját igyekszett feltární, de fontos információkkal szolgált az észlelés, a mozgás és az értelmi funkciók területéről is. A vizsgálat során tevékenységében, alkotásban, színforma jelekben látszott kivételni a személyiség képe. Maga a vizsgálat a következőképpen zajlott. A vizsgált személy kapott egy dobozt, tíz rekesszel, a rekesezekben 2x2 cm-es, színes papírlapocskák voltak, rekessenként mintegy negyven-ötven darab. Egy rekesszben általában egy szín, összesen tíz-tizenkét féle. Kapott továbbá egy lapot, amelyen lent egy 12 cm oldalhosszúságú négyzet, felette pedig egy 12 cm átmérőjű kör volt látható. Ezután megkérték, ragasszon a lapocskákból annyit, olyat, és oda, ahová akar. Nem volt határideje a feladatnak, és nem akarták befolyásolni a vizsgálat.

A végén kapott képeket, vagyis szinprofilokat úgy elemezték, hogy a színek a formához való viszonyulásukban váltak sajátos jellé, egyszerűbben fogalmazva a formákhoz viszonyított térbeli elhelyezkedésük hordozta a legtöbb információt. Ez alapján Majláth György hatféle formációt különböztetett meg: 1. mindkét formát kitöltik a formahatárok tiszteletben tartásával; 2. csak a négyzetben dolgozik; 3. csak a körben dolgozik; 4. a körben és körülötte dolgozik a formahatárok átlépésével; 5. csak a négyzetben és körülötte dolgozik a formahatárok átlépésével; 6. mindkét forma határait átlépve mindenhová ragaszt. Abból, hogy a legtöbb megoldás az első mintázatot adta, Majláth arra a következtetésre jutott, hogy a többség a két formát egynek érzékeli, azok ember asszociációját keltik, testsémát jelenítenek meg. Ez a testséma, igaz téglalappal a négyzet helyén, később Gyarmathy Tihamér (pl.: Figurák az ablakban, 1964) [9. kép] és Ország Lili képein (pl.: Ima a halottakért, 1968) is visszaköszön. A színek alkalmazása kapcsán a cikk kitér arra, hogy a színek nagyon változatosak, egyénenként eltérőek, és leginkább a pillanatnyi hangulati, érzelmi beállítódást tükrözik. Összességében a készített képek értékelésekor a színek kiválasztásából az érzelmi állapotról, elhelyezésük

kombinatív, konstruktív vagy diffúz módjából pedig a személyiség értelmi oldalára vonatkozó következtetéseket igyekeztek levonni.

Arról nincsen információ, hogy pontosan miben segített a két festőművész a teszt kidolgozása során, mindenesetre nyilván részt vettek a színekről és formákról való elvontabb gondolkodásban, és a hivatkozott szakirodalom kiválasztásában feltételezhető, hogy közreműködték, hiszen a felhasznált irodalomban a klinikát akkor igazgató Gegesi Kiss Pál írásai mellett megtalálható Kandinszkij két írása, valamint három Paul Kleeről szóló kötet.

A két művész találkozása fontos. Gyarmathy átsegítette Ország Lilit egy alkotói válságon, megismertette az elvont, absztraktt szemlélettel. Bizonyos képeiken a formai hasonlóságok szembeöltők, am a két művészi életmű egészen más mondani valóval, tétekkel bír. Gyarmathy érzelem- és jelentésgazdag absztraktt világa nélkülözi a kulturális motívumokat, sokkal inkább a mikro- és makro perspektívákat kutatja, míg Ország Lili festészeté a hatvanas évektől az emberi civilizációt, a kultúra megidézésére, mitikus elemekre épült.

2.2. Kozmikus képek

Gyarmathy Tihamér és Korniss Dezső mellett Ország Lili az Európai Iskola több volt tagjaival is tartotta a kapcsolatot az ötvenes évek második felében. Bálint Endre távozását követően, az Európai Iskola egykori, itthon maradt tagjaival rendszeresen találkoztak kávéházakban, klubokban (Belvárosi Kávéház, Várkert Kioszk, Mérnök Klub) és látogatták egymás műtermeit.

Ország Lili rész vett az úgynevezett második nyilvánosság eseményein, művésztaisaitól próbált visszajelzéshez jutni. Ebben az időszakban eveníttette fel egykori főiskolai évfolyamtársával és osztálytársával, a festő Papp Oszkárral való kapcsolatát.

Papp Oszkár a Barna Róberttel folytatott beszélgetés során úgy emlékezett, hogy hosszabb idő után 1957-ben a Tavaszi Tárlaton láttta először Ország Lili képeit, amelyeket

---


418 Mindketten Szőnyi István osztályába jártak a Képzőművészeti Főiskolán.

„Nálam abban az időben nagyon sok ember megfordult, … egy teljesen nyitott dolgoz volt, teljesen spontán. […] elég széles baráti köröm volt, sok íróval, meg miegýéb, főleg az ún. Darling presszó köre, volt Újholdasok, […] a Lukácsi Sanyi, vagy a Nagy Laci, a költő, akivel valamikor együtt laktunk két évig, meg Kuczka […]. Tehát akkor volt egy társaság, ami egyre többet jött ide, kivált után […] az igényesebbemberek kerestek valami szellemi kört, ahol a nem létező szellemi élet pótlékát találták. […] Az, hogy misztikus, talán túlzás, de egy kétségtelen, abban az időben elég sokan voltak az ismerősi, baráti körben, akik valamiféle metafizikus igénnyel próbálták megközelíteni a világot és tágítani a szemléletüket, és én magam is abban az időben kezdttem el komolyabban foglalkozni – még komolyabban, mert előzőleg is, de komolyabban foglalkozni ilyen témákkal: mitológia, asztrofizika, asztrológia, különböző keleti filozófiák és így tovább. Például, mit mondjak, a Tibeti Halottas könyv, meg a kínai Változások Könyve foglalkoztattat sokáig.”

2.2.1. Ezoterikus füzetek

A Barna Róberttel folytatott beszélgetésben Papp Oszkár később kifejtette, hogy ezoterikus témákkal inkább szűkebb körben foglalkoztak, ennek a körnek Ország Lili a szélén helyezkedett el, olyan rendszerességű stúdiumokra, mint Papp Oszkárnak, nem volt igénye. Ebben a körben gyűjtötték az érdeklődésüknek megfelelő irodalmat, fordították, körbeadtták a könyveket. Nemcsak a keleti vallások, a kabbala, hanem a

modern művészettel foglalkozó irodalom is terítéken voltak. Egy alkalommal, a hatvanas évek elején Paul Klee összegyűjtött írásait tartalmazó, német nyelvű kölcsön könyvhöz jutottak. Ennek egy részét Ország Lili fordította le számukra.423

Az ezoterikus tájékozódás kapcsán Papp Oszkár sok fontos szerzőt nem említt. Szellemi érdeklődése 1956 után kiterjedt Hamvas Béla és Várkonyi Nándor írásaira is.424 Ám ahogyan Mezei Ottó, Papp Oszkár monográfusa is fogalmaz Hamvasra utalva: „[...] az új élményszféra kapuit nem ő, hanem a hasonló szellemiségű Wictor Charon (írói név) tárta fel a művész előtt.”425


423 Ld. a Barna Róbert által készített interjút, Barna 2017.
425 Mezei 2000, 127.
kapcsolatteremtésre való utalás jelzi, Wictor Charon munkásságának egyik központi eleme volt a rejtett dimenziók, a másvilág vizsgálata, ahová úgy vélt, meditáció útján is lehetséges eljutni.

Wictor Charon maga körül iskolát teremtett (Accademia occulta), tanítványainak belső köréhez tartozott Papp Oszkár is. A tanítványok rendszeresen összegyűlték Charonéknál, hallgatták a mester tanításait. 1948 és 1976 között a karácsonyokat Szepes Mária és testvérbátja, valamint legközelebbi tanítványai különleges módon ünnepelték. Ezeken az úgy nevezett ezoterikus karácsonyokon a Wictor Charon által írt misztériumjátékokat adták elő vagy olvasták fel. A misztériumokat zene is kísérte, Papp Oszkár pedig a jeles alkalmakhoz egy-egy kép megfestésével járult hozzá.428 Wictor Charon művei élete során nem jelentek meg nyomtatásban, hanem egyfajta ezoterikus szamizdatként, írógéppel sokszorosítva terjedtek.

A fennmaradt írásos hagyaték alapján egyértelmű, hogy Charon eszméi Ország Lilihez is eljutottak. Az eddig a szakirodalomban csak ezoterikus füzetekként megnevezett,429 három, Ország Lili kézirásával teleírt iskolás vonalas füzet a Charon neve alatt jóval később, először 1986-ban megjelent Az ember két élete című könyvnek a szinte sző szerinti lejegyzetelése.430 Ruzsa Ágota, Wictor Charon írásos hagyatékának kezelője az Ország Lili hagyatékában található, gépelte, feltehetőleg németből fordított, a kabbala nagy alakjaira vonatkozó szöveg esetén is arra gyanakszik, hogy az szintén a Wictor Charon és Papp Oszkár köreiben terjesztett ezoterikus szamizdatok közül való.431 A három füzetet megtöltő kézírat feltehetőleg Ország Lilinek Papp Oszkárral ápolt szorosabb kapcsolata idején, valamikor az ötvenes évek végén, a hatvanas évek elején keletkezett. Érdekességként jegyzem meg, hogy Ország Lili kisiskolások magyar


431 A gépirat írásképet nem volt módom összevetni a Charon hagyatékában található gépiratokkal, így ez a feltételezés kizárólag Ruzsa Ágota megfigyelésén alapszik, aki az említett iratot az Magyar Nemzeti Galéria Adattárában szemrevételezte.

A kézirat és a nyomtatásban megjelenő szöveg aprólékos összevetése érdekes felfedezésekre vezet. A két szöveg kezdete eltér. A publikált változat tartalmaz egy rövid bevezetőt, amely szerint a könyv célja, hogy a halál kérdését, a továbbélés problémáját vizsgálja a hermetikus filozófia hagyományának szempontjából. Egy lábjegyzet ad eligazítást arra vonatkozólag, hogy a szerző mit ért hermetikus filozófián: „A hermetikus filozófia megteremtője Hermész Triszmegisztosz, az ezotéria atyja, az analógiák tanának mestere, a hármas – testi, asztrális, mentális – értelemben kulcsának ōre. Triszmegisztosz jelentése: háromszorosan a legnagyobb.” A jegyzet eligazítása szerint a füzetek tartalma az ezoterikus irányzatok közül ahhoz a vonulathoz tartozik, amelynek legfontosabb forrása a Corpus Hermeticum néven ismerté vált szövegegyüttes. A mitikus szerzőnek, Hermész Triszmegisztosznak tulajdonított szövegeket a reneszánsz filozófusok még Mózes korabelieknek tartották, és csak jóval később, a 17. században derült fény hellenisztikus eredetükre.432 A hermetikus tanok jelentőségére Frances Yates mutatott rá,433 aki amellett érvelt, hogy a reneszánsz ember világképet meghatározó mágius hagyomány, az egységes univerzum képével, matematizált jellegével és napimádatával hozzájárult az ōt később kiszorító modern tudományos világkép előkészítéséhez.434 A hermetikus hagyomány későbbi gondolkodókra is jelentős hatással volt. A Corpus Hermeticumban megfogalmazott egyik alapelv: „Ami fent van, ugyanaz, mint ami lent van”, vagyis az az elgondolás, hogy megfelelések rendelik egymáshoz az eget és a földet, a makro- és mikrokosmoszt, az ember és a világ különböző részeit, a huszadik században is meghatározónak bizonyult. Hamvas Béla is a hermetikus hagyományra hivatkozik az analógiatörvény megfogalmazásakor a Scientia Sacrában.435 Az analógiák, a

---

megfeleltetések jelentősége a hermetikus tanítások szerint, hogy az ember, aki elveszítette isteni teremtő képességét, a világ titkos kapcsolatait megismere visszanyerheti ait. Ez az alapgondolat, a megfeleltetések megismerésén keresztül való hatásgyakorlás az Ország Lili által lejegyzett tanítások mögött is mindvégig jelen van. De elsőként a szöveg filológiai vizsgálatáról.


Ország Lili kézzel írott szövegében rengeteg az idegen kifejezés. Ezeknek a tükörfordítása, magyarázása idegenül hangzik, a könyvben ezek helyett magyar kifejezések szerepelnek. Ilyen idegen szavak például a processzus, a kauzalitás, az objektiválódás, komplexum, appercepció, identifikáció. Az Ország Lili által használt idegen szavak alapján azt feltételeztem, hogy a szöveg egy német eredeti fordítása lehet. Ahogy arra korábban utaltam, Ország Lili részt vett a Papp Oszkár körül kialakuló baráti kör fordító tevékenységében, ám a visszaemlékezések szerint nehézségei adódtak, nem a német eredeti megértése, sokkal inkább a magyar nyelvre való átírtatása, a magyar nyelven való megfogalmazás kapcsán.436 A Charon könyvével erős egyezést mutató kéziratban is számos nyoma található ennek, sok helyütt nem pontos a ragozás, vagy egy-egy magyar kifejezéshez nem a megfelelő ige társul. Mindezek alapján egyetértek S. Nagy Katalinnal, aki a szöveget fordításnak tartja. Sajnos Charon hagyatékát nem volt módom tanulmányozni, nem ismerem a könyv eredeti kéziratát. Nem világos, hogy a németül magas szinten beszélő Charon német nyelven írott

436 Ld. a Barna Róbert által készített interjút, Barna 2017.
kéziratát fordította-e le Ország Lili a Papp Oszkár féle társaság számára, vagy egy ebben a körben olvasott német eredeti kézirat fordítását adták ki minimális kiegészítésekkel Charon halála után, az ő neve alatt. A német eredeti szöveget nem sikerült megtalálnom. Az mindemellett egyértelmű, hogy Ország Lili a Papp Oszkárhoz kötődő körön keresztül került kapcsolatba ezzel a művel, ahogyan az is vitathatatlan, hogy a terjedelmes szöveg fordítása és leírása, a jelentős idő- és energiárafordítás a művésznak a téma iránti érdeklődését támasztja alá.

Anélkül, hogy mélyebben belemennék a hermetikus tanok tárgyalásába, a füzetekben előforduló témák számbavétele igen tanulságos, mert olyan, a túl világi és a köztes létre vonatkozó, párhuzamos világot, alternatív léttformát, számos inkarnációt és az előző életekre való emlékezés lehetőségét feltételező elképzelésekről esik szó, amelyek a festőnőt később is érdekelték.

A lejegyzetelt hermetikus tanok szerint a lélek egyszerre él két világban. Nappal a szimpatikus idegrendszer és a feltudat uralkodnak, ilyenkor elfelejtjük másik énünket; éjjel azonban, mikor alszunk, énünk visszatér arra a síkra (asztromentális sík), ahol születésünk előtt volt, és ahol majd halálunk után is tartózkodni fog. A lejegyzetelt tanítások szerint az ember nem egyszer él a földön, hanem több egymást követő inkarnációban tér vissza a fizikai világba. Bár a két tudati állapot normális élettani helyzetekben elválasztódik, a leírás szerint lehet közöttük átjárás. A jegyzetek szerint az elmúlt életek élményeit irányított meditációval lehet felszínre hozni: „a hermetikus lélektan nem hatható tradicionális utasításokat követve hónapokon, éveken keresztül tartó gyakorlatokban kifejezszti a retrospekción képességét, a felsőbbrendű és Ariadné fonalán keresztül lehetséges a kozmikus múlt alvilágába, és felszínre hozza a lelek életének misztikus emlékeit.” Egy helyütt az értekezés ennek a módszernek az ismertetését jelöli meg fő céljaként.437 Rendes körülmények között tehát nem emlékezünk megelőző életünk körülményeire. A lejegyzetelt szöveg szerint ennek oka, hogy az emlékek más halmazállapotban vannak jelen agysejtjeinkben, s azok képszerű felidézése az emlékezet által csak a potenciális engrammok438 transzformálása, képpé alakítása révén lehetséges. Az emlékek felszínre hozatalát segítő irányított meditáció során a hermetikus tanítás a Földdel szomszédos hét bolgójével jelképeit és főbb tulajdonságait tartalmazó kártyák

437 C Függelék, 16.
438 Charon könyve ennél a szónál magyarázó jegyzetet tartalmaz, „belsgéleg feljegyzett, rögzített élmény”, Charon 1992, 57.
alkalmazását javasolja, ezek segítenének a megfelelő kozmikus erők közvetítésében, koncentrálásában.

A hermetikus hagyományban gyökerező gondolatok, a több egymást követő inkarnáció elgondolása, a kozmosz, az égitestek és az ember kölcsönhatása számos esetben megjelennek Ország Lili kozmikus képein.439

2.2.2. Múmiák és holdak

A kozmikus korszak megjelölést azokra az 1956 és 1959 között keletkezett festményekre használok, amelyeken markánsan megjelenik egy új az ötvenes évek jelenétől és a traumatikus múlt által okozott szorongásoktól eltávolító tematika. A tematikus változás a festői kifejezőeszközök, többek között a tárabrázolás hangsúlyos változásával járt együtt. „Szimbolikusan eképpen eltemettem magam. Eltemetésem egy képemen meg is jelent múmiaformában. Valahol el akartam aludni. Altattam magam, hogy e láthatónak megfelel. […] Talán túl sokat akartam mondani a magányomról és a félelmeimről; és lehet, hogy ez senkit sem érdekelt; és lehet, hogy magam is untam. Az akkori térábrázolás, amit a szürrealizmusban csináltam, majdnem egyik napról a másikra megszűnt, abban a pillanatban, amint egy absztraktabb képfelületet alakítottam. Lementem a föld alá, magamat eltemettem, földi rétegeket festettem.”440

Az első ikonos korszakként számon tartott képek és az úgynevezett kozmikus képek időben és tágabb értelemben vett témájukat tekintve is fedik egymást. Az egyes alkotói periódusok közötti átmenetek, a válások Ország Lilinél az alkalmazott festői eszközök és a tematika együttes változását jelentik. Az életmű megértésének egyik kulcsa, ha sikerül megérteni ezeknek a válásoknak a mozgatóit. Ezekben az években mintha az alkalmazni kívánt festői eszközök között – súlyos, színperspektíva, absztrakció – keresett volna témát. A szakralitás felé, a földön túli vagy föld alatti szférák felé fordulás jellemzi.


A Rácz féle œuvrekatálogusban a *Fekete ruhás szent*hez kapcsolódóan a művész megjegyző, hogy szent figurát akart ábrázolni, aki nem embereként jelenik meg. Egy másik világóból származó lény, valahonnan közvetít, valamiféle üzenetet, figyelmeztetést hordoz. A Rácz féle œuvrekatálogusban a *Fekete ruhás szent*hez kapcsolódóan a művész megjegyző, hogy szent figurát akart ábrázolni, aki nem embereként jelenik meg. Egy másik világóból származó lény, valahonnan közvetít, valamiféle üzenetet, figyelmeztetést hordoz.


---

441 Rácz 1964, 51. tétele.

Az égitest antropomorfizálása, a kozmosz és az ember közötti megfeleltetés az alapja a *Holdak* (1957) és a *Sárga holdportré* (1957) című képeknek. Akárcsak a holdfejű szentek esetén, a Hold-fejet itt is éles vonal osztja ketté. Míg a holdfejű figuráknál csak egy markáns árnyék az, ami megkülönbözteti az arc két felét, és utal egyfajta kettősségre, a holdportrét esetén az arc konváncok teljeséggel hiányoznak az egyik oldalon, míg a másik félkömbre a maszkszerű, merev, plasztikus vonások szinte rágétek. A fekete háttérből felsejlő portrét hideg arca nem rücskös, szemben a holdfejű szentekkel, de hideg merevségük épp annyira taszító.


---

442 A Hold tematikához kapcsolódó forrás az 1958-ban megjelent, Ország Lili által illesztált mesekönyv, annak is címadó meséje, *A tücskök tücske* (Kopánya György: *A tücskök tücske*, Magvető Kiadó, Budapest, 1958.). Ebben a mesében Kücüru, a tücskök tücske hegedülni is elfejt, annyira lenyűgözi a Hold felszínének szépsége, az ezüstös simaság. Ám amikor a sas felpüül vele a magasba, hogy elvigye a Holdra, a holdfelszínt közelebből is szemügyre tudja venni, és szembeüln annak riasztó, érdes voltával. Ezután nem vágyóik többé az ezüstös világba.

Ez a gondolatkör, halál és születés átvezetnek a kozmikus képekkel párhuzamosan születő első ikonos korszakhoz.

---

443 A Rácz féle űvekrekatológusban a *Burok és A bolygó zsidó* címváltozatok szerepelnek. Rácz 1964, 106. tétele.
2.3. Első ikonos korszak


A transzcendentális és szakrális témák felé fordulást részben a szürrealista képek szorongásos világától való távolodás szándéka motiválta. 1958-ban így írt újabb képeiről Bálint Endrének: „Nem tudok írni róluk, legfeljebb annyit, hogy összehasonlítva az ortodox szürrealista periódusommal, ahol a mondanivaló mindenhő a felelmet, a szorongást sugározza – ezekkel szemben az új képeimből ez kiesett, és helyét betöltötte a nyugalom és hit, amit keresek.”

Az ikonok iránti érdeklődést nyilvánvalóan táplálták a bulgáriai és oroszországi utazások.


Terdik Szilveszter példás tanulmányában az írott forrásokat alapul véve gondosan számba vette a művész által látott potenciális előképeket, ihlető forrásokat és arra a következtetésre jutott, hogy Ország Lili képein nincsenek pontos idézetek, mindössze néhány formai átvétellel lehet számolni. Ilyen például a fekete-fehér görögkeresztik váltakozásából szerkesztett minta, amely szerint főpapok ruházatát idézi, a feltehetőleg ikonok hátteréről származó csillagos háttér, vagy a rilai kolostor fehér mészkő és vörös

447 Ld. Terdik 2016.
téglasorból kialakított csíkos homlokzata. Terdik kiemelte, hogy Ország Lili motívumai közül sok visszavezethető a bizánci hagyomány ikonográfiai típusaira, a festő többnyire a szentek ábrázolásának elnagytolt körvonalait vette át, használta fel. Képcimeiben mindazonáltal nyugati terminológiát használt (pl.: Corpus, Pietà, Veronika kendője).

Témájukat tekintve Ország Lili ikonos képei néhány kivételtől eltekintve a születésről és a halálról, Krisztus születéséről és halálról szólnak. Ez a tematika tudatos választás, hiszen összecseng az ezoterikus füzetekből ismert, többszöri inkarnáciora, a halál utáni életre vonatkozó elképzelésekkel, az élet ciklikusságára vonatkozó gondolatokkal. Hans Belting alapvető könyvében, a Kép és kultuszban képmás és emlékezet viszonyát boncolgatva hívja fel a figyelmet a vallásos emlékezet egy meghatározó vonására, a sajátos időtudatra.448 Eszerint a jelen két nála magasabb rendű valóság között helyezkedik el, Isten múltbeli és eljövendő kinyilatkoztatásai között. Ezért a vallásos emlékezet egyszerre vissza- és előretekintő is. Nemcsak Isten korábbi megjelenéseire kell emlékezni, hanem az igéretekre is, az eljövendőkre.

Krisztus élete, születése, halála, feltámadása és igért második eljövetele kiválóan alkalmasak a ciklikusságot, a reménykedést, az emlékezéseknek a messzi múltba és jövőbe egyaránt tekintő karakterét megragadni. Ország Lili ikonos festményein a halál sohasem jelenik meg múltatlanként, mindig ellensúlyozza valami, ahogyan a születésképeken is felsejlik a halál képzete.

Talán célszerű a halottát, múmiát ábrázoló képekkel kezdeni az áttekintést, ezeket a festményeket néhányszorúan elhatárolni a kozmikus képektől, noha vannak rajtuk egyértelműen az ikonos festményekre jellemző motívumok. Katakomba (A rilai Szent Iván-kolostor) (1958) című képén egy sírt, egy földalatti temetkezőhelyet fest, a stilizált építészeti elemek, a fekete-fehér görögkeresztekkel mintázott kupola idézheti a rilai kolostort. A festmény értelmezése kapcsán érdemes idézni a Rácz-féle œuvrekatalógusban írott attakat: „Rilai tartózkodása után keletkezett ez a kép: amely »ne kem egy katakomba«. Szellemében rilai, tárgyában nem. Rajta van a múmia, a jobboldali feltörő formának íte lélek jelentése van, alatta a kör tulajdonképpen a föld.“449 Tehát egy halottat látunk, mellette a földtől elemelkedő lélekkel. Ugyanez az absztrakció, felfélé törő forma jelenik meg a kilenc kisméretű húsvágódeszkára festett sorozat VI. tábláján, amely

448 Hans Belting: Kép és kultusz. A kép története a művészet kultusza előtt, Balassi Kiadó, Budapest, 2000, 10.
449 Rácz 1964, 92. tétel.
az *Ikon* (Pávás) (1958) címet kapta. A kis deszkaikonon is feltűnik a keresztekkel díszített kupola motívuma, ahogyan a csíkozott sírdomb is. Ott is az keres kifejezést, ahogyan a festő hinni szeretné a lélek halhatatlanságát. A pávára mint szimbólumra való utalás a cimben szintén a halhatatlanság, az újjászületés, a Paradicsom képzeteit sugallja.


---

450 Rácz 1964, 93. tétel.
451 Zsoldos 2013, 146.
452 Ennek a motívumnak az eredetét és értelmezését Terdik Szilveszter tártja fel, ld. Terdik 2016, 69–70.
motivikusan és a címen megjelölve is feltünne az *Oltár gyermekkel – Barlang* (1958) című festményen. Ugyanaz az orans sziluett érdekességgel, balra bor, jobbra ostya, felette feszület. Mindez egy barlangra emlékeztető, sötét, szüök, szabálytalan „térbe”, azaz inkább sík fölött helyezve. A feszület Krisztus halálára és feltámadására utal, a bor és a kenyér pedig az átlényegülésre, a természettől fűtött jelenlétére. A születés témát feldolgozó harmadik festmény, a *Születés II. / Világoskék templom* (1958) kapcsán Zsoldos Emese meggyőzően érvelt a keresztséget és zsidó vallásra való utalások, a templom, a születendő gyermekek és a glóbusz egybekapcsolása mellett.453 Ezen a harmadik képen is együtt jelenik meg a megtörtént születés csodája és a jövőbeni eljövétlet igérete.

Halál és feltámadás kettőssége legtisztábban és legszebben talán a húságó deszkára festett sorozat IV. tábláján, a *Hűsvétsásárnap – Harmadnapon* (1958) című képen jelenik meg. A címet a festő Pilinszky János azonos című, ugyanebben az évben született versétől kölcsönözte.454 A hamuszín egek a fatáblán szintén a verset parafrázálják.455 A kereszt és a rajta felsejlő test, akárcsak a cím – Pilinszky versének ismerete nélkül is – Krisztus feltámadását sugallják. Ugyanakkor a versben szereplő ravensbrücki fák, a Potsdam melletti német város megnevezésével egyértelműen a költő láguberben szerzett élményeit citálják. A vers nem nevezi meg, hogy kit öltek meg a „hitvány zsoldosok”, és ki győzi le a halált, teret engedve így az áldozatok összemosódásának. Krisztus szenvedése a versben egyetemessé válik, az emberi szenvedés allegóriájaként jelenik meg, összhangban Ország Lili festői törekvéseivel, amelyek a zsidó és keresztsény vallások közötti kapcsolódásokat juttatják kifejezésére.

Formai megoldásait tekintve az első ikonos korszak a Gyarmathy Tihamértől kapott, a síkok, színperspektíva, absztrakció hármasára épülő útmutatásnak igyekszik megfelelni. Az egyik legfontosabb változás, hogy a művész a kompozíciót és motivumait is síkban tartja. *Baglyos réteges* (1958) című képe kapcsán mondta Rácz Istvánnak: „Ezzel már meg voltam elégedve, már nem hibrid. (t.i.: nincs benne sok milyenség: plasztikus elem, sík, stb.) Egyértelműen síkban van.”456 Ami a színeket illeti, a paletta szélesebb,

453 Zsoldos 2013, 148.
454 Rácz 1964, 86. tételnél jelzi ezt: „Cím: Pilinszky Jánostól.”
455 Pilinszky János: Harmadnapon. Ős főzügnak a hamuszín egek, / hajnalfelé a ravensbrücki fák. / Ős megérzik a fényt a gyökerek / És szél támad. És fölzeng a világ. / Mert megölelték hítvány zsoldosok, /és megszűnthetett dobogni szive - / Harmadnapra legyőzte a halált. / Et resurrexit tertia die.
456 Rácz 1964, 75. tétel.
ugyanakkor számos kép esetén melegebb, élénkebb és telítettebb, mint a korábbi alkotói periódusokban. A motívumok absztraháltak, sok helyütt geometrikus idomokig egyszerűítettek: a kör utal a teljességre, míg a háromszög a Szenthéromságra.

A transzcendens témák megjelenítésében nemcsak a fényel telített színek, az elvont, síkban tartott – vagyis semmi esetre sem plasztikus – motívumok játszának kulcsszerepet, hanem a komponálás módja is. Bálint Endre már egészen korán, 1953-ban, még a tihanyi festmények, a Magtárv és a Kórov kompozícióknak letisztultabbá tételez szorgalmazó levelében felhívtá Ország Lili figyelmét Vajda Lajos szentendrei rajzaira. „Visszatérve a művészet dolgaihoz, szeretném, ha egyszer megkérné Júliát, hogy megmutatná Vajda rajzait, amelyeket Monostor és Szentendre házacskaíról rajzolt, és azokról az egyszerű tárgyakról, amelyek hozzáártosznak a falvak életéhez, hogy azoknak hihetetlenül tiszta szerkezeti rendjéből, és az egyszerű formák egymáshoz való viszonyából adódó humánhum és lírai feszültségből okuljon, mint festő, akiben megvan a legfontosabb előre vívő: kétegy és elégedetlenség.“

Vajda rajzainak ismeretéről tanúskodnak az ikonos képek kompozíciós elvei. Az egyes, tisztán körvonallal definiált motívumok egymástól elkülönülve, zártan, formalag letisztultan jelennek meg. Az egyes motívumok körvonalaiknak – Ország Lili esetében csak majdnem – pontos ismétlődése, a vonalidomák használata (például az orans tartású alak sziluettje, a kupolás architektúra vagy a lelket jelölő fehérr alak, amelyik a Katakomba / A ritál Szent Iván-kolostor című képen és a húsvágódeszka sorozat VI., Pávás tábláján is megjelenik) szintén olyasmi, amit Bálint művein átszűrve Vajdától tanulhatott a művész. Mások mellett ugyancsak Vajda által alkalmazott megoldás a különböző motívumok vonalkázással, pettyegetéssel való kitöltése.

Az egyes alakzatok a képsíkon egymásra rakódnak, kapcsolatba lépnek egymással, egymást átmetszve, montázsszerűen sűrítik a mondanivalót. Az egymás felett megjelenő motívumok például a Két glória / Pietá (1958) című festményen időben különböző mozzanatokat tömörítenek: keresztrefeszítés, siratás és sírbatétel. Az Oltár gyermekekkel (1958) című képen a barlang, az oltár és a születendő gyermek montírozódnak

459 Zsoldos 2013, 148.
egymásra, míg a feszületen lévő Krisztus testének körvonala szimbolikusan belemetsz az ostyába. Az egymás felé helyezett motívumok azonban – részben elvontságukat hangsúlyozandó – nem tükrözik térerőséget, nem takarják ki egymást, hanem transzparencéké válnak. Ez annyit tesz, hogy azokon a helyeken, ahol az egyes képi elemei átfednek, az egymásra kerülő felületek egy újabb, harmadik szint, mintázatot hoznak létre, áttetsződnek. Ezt a hatást a körbevágott motívumok egymásra ragasztásából létrehozott montázsokkal nem tudta elérni, így ebben az alkotói periódusban fel is hagyott a montázkészítéssel, az ikonos képeknek nincsenek montázs előképeik.


461 Lehetséges előképeiről ld. Terdik 2016, 71.
462 Terdik 2016, 74.


Az első városos kép, amelyen már egy képeletbeli város alaprajzát festi a művész, a Mozgó aranyváros (1959) című festmény. A Rácz-féle űvörekkatalógusban így jellemzi ezt a képet: „Lerakom a jelet, az alaprajzot. […]
Kozmikus ribillió. Az egész már egy Keleti Birodalomban van. Rendkívül tömör, erőteljes kompozíció, fojtott vörösbe ágyazva, sötétszürkével, feketével festve.” A képen csak néhány motívum azonosítható: a felső sávban megjelenő madár és nap, a bal alsó sarakban a kereszt. Ugyanakkor az aranyszínű kontúrokkal megrajzolt falak ha épületeket nem is, de képesek felidézni egy város szövedékét.


A városos korszak végén, 1965-ben született még egy, az élő városokat ábrázoló sorozathoz visszacsatoló festmény, a Vidám város (1965, magántulajdon). „Ez a színes, nézeteket egymásba mosó, kisebb-nagyobb fiókokból, dobozokból összeálló rajzos-foltos lüktetés abban az időből származik, amikor sem színek, sem látványtól elvonatkoztatott rendszerek nem forogtak középen. Az adott, és nem túl tágasra nyitott jelen időt és teret meghazudtoló vidámsággal.”


---

Az Ország Lili monográfia oevrekatalógusa és a közelmúltban rendezett életmű-kiállítás képjegyzéke egyaránt 1965-re datálják.\textsuperscript{464} Datálását az teszi problémássá, hogy formai jegyei alapján az 1965-ben született, témájukban a kulturális emlékezethez, a szakralitáshoz köthető, Ókori városokat idéző, triptichon formátumú monokróm képek helyett jobban társítható az 1960-ban keletkezett képzeletbeli keleti birodalmakat idéző festményekhez, ahol szintén a vidámabb, élénk színek, a körvonalakkal jellemzett, síkszerű, szabálytalan formák dominálnak. Az alkalmazott festői módszerek az első ikonos korszakot idézik. Az alsó sávban, például a jobb alsó saroknál lévő áttetsző ovális formánál megjelenik az átfedések ábrázolása, a transzparencia módszere; a faldarabokat sejtető alakzatoknál az ikonos képről ismert, körvonalakkal definiált, mintás, zárt felületek köszönnek vissza. A különös formák határozott elkülönítését a festő a felületbe véssett vonalakkal éri el a zománctechnikára emlékeztető rekeszeket alkoatva, amelyeket azután megtölt színekkel.

A színek mellet a nézetek váltogatása, a befoglaló formák és a részletek egymásra felelgetése, a transparenciák, átfedések által is tarkított kétértelműség, az önfeledt formai játék teszik derűssé, élettelivé a festményt. Ez a felszabadultság, szabálytalan színek jól illett a kép egykori tulajdonosához, Román Józsefhöz, az ő rendkívül mozgalmas, rengeteg utazással, kalanddal teli életútjához. Az asztalosnak tanult, de a művészetek iránt érdeklődő, magát autodidakta módon képző Román József még az 1930-es években ismerkedett meg Vajda Lajossal és Bálint Endrével. Ország Lilivel később, az 1950-es években, feltehetőleg Bálint Endre közvetítésével kötött barátságot.\textsuperscript{465}

A rendhagyó formavilágról, szabálytalan vonalakról a művész – ahogyan korábban a Rácz-féle oevrekatalógusból\textsuperscript{466} idéztük – úgy tartotta érzelmesebbek, mint a rideg, éles szöget bezáró formák. A görbe vonalak iránti vonzalomban Ország Lilinek akadt egy kortárs párhuzama. Friedensreich Hundertwasser 1958-as „penésszességi manifesztumában” (\textit{Mouldiness Manifesto}) a szabályos, egyenes vonalak, a vonalzó és a derékszög ellen ágált.\textsuperscript{467} Noha ebben az időben Ország Lili feltehetőleg még nem ismerte,

\textsuperscript{464} S. Nagy 1993, 151; Kolozsváry 2016a, 379.
\textsuperscript{465} Román József: „Száguldó életrajz-ön – Román József 90 éves”, in: \textit{Artmagazin} 2004/1. sz., 44
\textsuperscript{466} Rácz 1964, 153. tétel.
\textsuperscript{467} \url{http://www.hundertwasser.at/english/texts/philosverschimmelungsmanifest.php}

Visszakanyarodva a bevezető gondolathoz, Ország Lili Hundertwasserhez hasonlóan kitörni igyekezett a szürkeségből vidám színei és szabálytalan vonalai által.

3.1. Utazások – Változások a festői technikában


A felszínen látható sírkövek száma a meglévő sírokkal egyenlő, ezért a meglévő sírokat nem lehetett felszámolni, ezért a meglévők fölé temettek. Előfordul, hogy akár több mint tíz sír is található egy sír alatt. A felszínen látható sírkövek száma körülbelül tízenkét sír.

Amikor egy meglévő sírra temettek, újabb földréteggyel terítették be a meglévőv. A régi sírkövet vagy elfektették, és szintén betemették, vagy a felszínre emelték az új sír mellé. A felszínen látható sírkövek közül számos olyan sír közül található, amely több réteggel lejebb található. Ez magyarázza a dimbes-dombos szikrak gyakori helyezkedését. Az időjárási és a moha által deformált sírok, dülöngélő több száz éves sírkövek megtérdelő látványát.

Maguk a sírkövek is alapvető vizuális élményt jelentettek. A több száz éves köveken feltűnők a bevéslett, negatív formákából kialakított, az idők során elmosódott, olvashatatlan vált írásjelek. Az időjárási és a moha által deformált betűk látványa Ország Lili később születő írásos képeit idézi.


469 Árvai–Zsoldos 2017, 228. levél, 325.

Ezzel az azonos formákat ismétlő, soroló képépítési módszerrel Ország Lili tovább kísérletezett. A formák elhelyezkedését megannyiféleképpen variálta a monótipiákon, amelyek így a kompozíciós kísérletezés eszközeivé váltak. A nyomdázás módszerét azután átvitte a táblaképekre is. Ezzel rátalált életművének egyik központi, elemi technikájára, a nyomdázásra, a nyomhagyásra. A nyomdázással létrejövő lenyomat különösen alkalmas volt mondanivalójának közvetítésére: mind a jelenlévő múlt, a romok, mind az egykor jelen volt, a valaha létezett, de már nem látható dolgok bizonyosságának megjelenítésére.

Georges Didi-Huberman a lenyomat paradigmáját tárgyaló esszéjében a lenyomat számos ambivalens tulajdonságára felhívja a figyelmet. A lenyomatot a veszteséggel való érintkezésnek tartja, amely egyben az érintés elvesztése is. Éppen az érintés miatt hordoz a lenyomat egyfajta bizonyosságot, hitelességet, hiszen a valaha létezett dolog hagyta ott a nyomát. Ország Lili városos képein azonban a lenyomatként létrehozott jel sokszorosíthatósága a kulcs. Az „eredeti”, amiről a lenyomat készül, maga is egy, a művész által létrehozott ábrázolás, egy jel. Összevetve például Duchamp Női fügefalevével vagy a halotti maszkokkal, nincs szó valami eredetinek auratikus megidézéséről, vagyról vagy gyászról.

A nyomdázásban mégis benne van a nyomhagyás aktusa, amely könnyen asszociálható a romokkal, a múlt nyomaival. Ezt érzékelhetik a nyomdázással létrehozható kopott felületek. Ugyanakkor a sírok, sírkövek ábrázolásához is tökéletesen alkalmas eszköz, hiszen azoknak maguknak is a nyomhagyás a fő feladata.

A sokszorosíthatóság miatt a lenyomatok sorozatszerűek. A nyomtatott jelek nagyon hasonlíthatanak egymáshoz, azonban sohasem azonosak. Apró eltérések adódnak a

---

470 Erről is szó esett a B Függelékben olvasható, 2012-ben Bródy Verával folytatott beszélgetésben.
472 Marcel Duchamp: Női fügefalevél (1950), Tate Modern.
festékréteg vastagságából, a nyomás erősségéből, a szögből, a nyomóforma elhasználódásából, a véletlenekből. Az általuk ábrázolt sokaság tagjai érezhetően együvé tartoznak a hasonlóság, a forma által, ugyanakkor mindegyik jél egyéni, különbözik a többitől. Ez, a temetőben lévő sokaság, a halottak sírköveinek megjelenítését szolgáló technika később a holokauszt vagy más világégés áldozatainak felidézésekor kulcsfontosságú. Az áldozati sokaság ábrázolásának erkölcsi dilemmája abban áll, hogy minden áldozat, minden élet egyformán számít. Ugyanakkor, ahogy a temetős képek kapcsán már említésre került, az emberi elme hajlik az egyszerűsítésre. Kulturális mintánk tanítják, hogyan lássuk az egészét a részben, a sorozatot a példában, az általánost az egyediben. Az egyszerűsítés azonban itt elfogladhatatlan. Minden jel, minden sírk egy életet jelent. Nem lehetnek egyformák, nem lehet egyet ábrázolni az összes helyett.

A városos képek készítésekor a jelek sorolása arra is lehetőséget nyújtott, hogy a hasonló jelek csoportot alkossanak, szerveződjjenek. A jelek mérete, tónusa és elhelyezkedése megannyi variációs lehetőséget jelent. A nyomdázott foltok építőelemekké válnak, városok alaprajza, szerkezete elevenedik meg. A kultusz központjai, a falak, a temetők, a lakókerületek.

A saját maga által kialakított nyomódúcokkal való nyomdázás akár felszabadítóan is hathatott volna, a foltok létrehozásakor a véletlenek is szerep jut, a művész mégsem dekoratív, vagy gesztusszerű felületek létrehozására törekedett. A képek kompozíciója mindig gondosan kitalált, átgondolt. A technika felhasználásának egyedi voltát, a szigorú rendre törekvést, a mondanivaló közvetítésének kényszerű pontosan megvilágítja, ahogy a művész az 1950-es évek végén, 1960-as évek elején külföldön élő barátaival igyekezett megbeszélni, értékelni a kortárs irányzatokat. Miközben folyamatosan foglalkoztatja, hogy amit csinál, az vajon korszerű-e, a könnyed alkotástól határozottan elzárkózik. A tasizmust nem tartja művészetnek, saját képeiben a szigorú kompozíció, a konstruktivizmus alapvető, a véletleneknek is lehetőség szerint kevés teret hagy.

Márkus Anna Párizsból tüntetően világítja meg az önmagáért való festőiség elutasításának kelet-európai meghatározottságát: „Otthon még a legfestőibb festő is gondolatinak számít és erősen feszülnek, kicsit irodalminak egy átlag franciával szemben. Ez a festőiség ott nem külön erény, természetes. Ezen belül rengeteg üresen futás, mondanivaló-hiány és főként epigonizmus van. Számunkra, Pestről jöttek számára,

eleinte ez az üresség zavar, mert mi egy rettenetes feszült atmoszférához vagyon szokva, aminek terméke az otthoni festészet, ahol legtöbbször a mondanivaló feszíti a képet.  

3.2. Zsidóság és emlékezet, zsidó történelemfogalom

Ország Lili városos és írásos képeinek festésekor talált rá saját, egyéni hangjára. Vajon miért éppen városok és írások váltak központi témájává a hatvanas években? Van-e köze ezeknek a témáknak és a múlt felé fordulásnak a művész zsidó származásához, identitásához?


Árvai – Zsoldos 2017, 80. levél, 137–139.

Rácz 1965.

Aleida Assmann a huszadik századi emlékezetkultúrát áttekintve azonosította a traumatikus múlttal való megbirkózás lehetséges modelljeit. Ezek közül az egyik út a tartós emlékezés.⁴⁷⁷ Ebben az esetben az a cél, hogy soha ne felejtsék el, ami történt, központi gondolata az „ezt sose lehet elfelejteni” imperatívusza. Ez a modell a holokausztra való emlékezéséhez, az emlékezés itt etikai kötelessége. Az emlékezést mint erkölcsi kötelességet sokan a túlélők közül is magukének éreztek. A Kádár-korban azonban a nyilvános, politikai térben hallgatás övezte a holokauszt témáját, a hatvanas évek első felében Magyarországon még nem létezett olyan társadalmi nyilvánosság, amelyben a túlélők emlékezése helyet kapott volna.

Ország Lili városos és írásos képei nem szólnak explicit módon a holokausztról. A régmúltat idézik, megjelennek a pusztulás nyomai, a múlt továbbélése, néhány képen feltűnnek egyértelműen zsidó motívumok, de nincs konkrét utalás a második világháború alatt elkövetett tömeggyilkosságra. Mégis emlékezetmunkáról van szó. Abban, ahogyan Ország Lili emlékezik, ahogyan a régmúltban viszonyul, ahogyan az ókori, képzeletében élő városokhoz, helyekhez, majd néhány évvel később az imádságokhoz, betűtöredékekhez fordul, nagyon közél áll a zsidó gondolkodásához.

A zsidók történelmük kezdetétől fogva vallás és népiség, vagyis származás által meghatározott identitással bírnak. A kettő nem feltétlenül választható szét. Az emlékezés a zsidó nép számára vallási parancs.⁴⁷⁸ Mózes V. könyvében, a Deuteronomiumban feltétel nélküli felszólításként szerepel: „Emlékezzél meg az ős időkről, gondoljátok el annyi nemzedék éveit!” (Deut 32:7) Jan Assmann a Bibliának ezt a szöveget kiemelkedően fontosnak tartja a kulturális emlékezet szempontjából.⁴⁷⁹ A Deuteronomiumban ugyanis az szerepel: emlékezzenek a zsidók országukon belül azokra a kötelezettségeikre, amelyeket országukon kívül vállaltak, amelyeknek a felségterületen kívül lezajlott történelem (Egyiptom, Sinai, a pusztaság) a kontextusa. Assmann azt emeli ki, hogy ezáltal olyan keret, olyan mnemotechnika születik, amelynek segítségével Izraelen kívül is lehet Izraelrel emlékezni, a babiloni fogás idején, a diaszpórában nem megfeledkezni Izraelről. Ez a fajta, a képzelet és a szellem szfériájában létrejövő emlékezés a kulturális emlékezet „természetes” kereteit nélkülözhetővé teszi. Ezek a „természetes” keretek volnának az olyan külső támasztékok mint a felségterület, a

⁴⁷⁷ Assmann 2016, 244–249.
⁴⁷⁸ Yerushami 2000, 28.
templom, az állam. „[… ] afféle „szellemi” Izrael születik, amely mindenütt jelen van, ahol csak csoportosan összejönnek, hogy a szent szövegek tanulmányozásával elevenen tartsák az emlékét.”480 Távoli, országon kívüli, egykor volt helyszínekre emlékeznek szent szövegek recitálásával. Városok és irások, mint Ország Lili képein.


A zsidó emlékezet kapcsán még egy fontos sajátosságra ki kell térni. A zsidó nép számára éppen kettős – vallási és származás szerinti – identitásából fakadóan a történelem fogalom is szakralitással keveredik. A zsidók úgy vélték, Isten akarata és szándéka az ember történelmében nyilatkozik meg.481 Yosef Hayim Yerushalmi a zsidó történelemfogalom kialakulásáról és fejlődéséről írt könyvében nyomatékosítja, a Bibliában szereplő emlékezésre való felszólításnak kevés köze van a múltra irányuló kíváncsisághoz. Nem mindenre kell emlékezniük a zsidóknak, hanem Isten beavatkozásaira a történelembe, s az emberek arra adott pozitív vagy negatív válaszaira. Az ókori Izrael ritusai és ünnepei már elsősorban nem mitikus archetípusok megismétlései voltak – mint a pogány népekknél –, amelyeknek a történelmi időt kellene felfüggeszteniük. Amikor a zsidó rítusok a múltat idézik fel, nem a történelem előtti időről van szó, hanem a történeti időről, amelyben Izrael történelmének döntő nagy pillanatai valósultak meg.482 Izrael Istent a történelemben megjelenő tetteiből ismerte meg. A Bibliia történeti könyvei nagyjából Kr. u. 100 körül, közelbelül 30 évvel a második szentély lerombolása után bekerültek a kánonba, amikor a palesztinai területen fekvő Javnéban a rabbik meghatározták a szent

482 Yerushalmi 2000, 27.
szövegek körét. Ez halhatatlanságot kölcsönzött a Biblia történeti könyveinek. Egy nép története első ízben lett része szent írásainak. A zsidók történelmükét szentnek tekintették. A múlttal való foglalkozásnak és a szakralitásnak a szoros összefonódása Ország Lili festményein a zsidó történelemfelfogásból is táplálkozhatott. A templomok kifestésének szándéka, az ikonfestés vágya mellett ez is magyarázhatja a triptichon formátum gyakori használatát a városos és írásos képek esetén.

A történelemről és a múltról való zsidó gondolkodás más olyan sajátossággal is rendelkezik, amely Ország Lili festményeinek elemzésekor releváns lehet. A középkorban keletkezett történeti írások jellemzően sokat foglalkoztak a távoli múlttal. Úgy vélték, a távoli múlt határozta meg, hogy mi történt azóta, és egyben döntő magyarázattal szolgált a jelenkori események vonatkozásában. Jelentős új események bekövetkeztekkor is igyeksztek azokat meglévő régebbi eseményeknek, archetípusoknak megfelelteni. Például Góg és Magóg összevetése, amely megfelel az adott eseményeknek, jelentős jelentőséget kapott a múlt határozataihoz. A szereplők változása azonban nem érintette a tényegileg változatlan forgatókönyvet.

Ennek a fajta történelmi sematizmusnak nyomai a középkori zsidó történészek személye a Kádár-korszakban is érintett, mindig új szereplőt láttak bele. A szereplők változása azonban érintetlenül megőrizte a lényegileg változatlan forgatókönyvet. Ennek a fajta történelmi sematizmusnak nyomai felfedezhetők abban, ahogyan Ország Lili általános, egyetemes fogalom, a pusztulás mentén beszél az általa átélt világégésről. „A legrettentőbb sors rettentetes volta is enyhül valamit, ha nem zavarba ejtő különősségében szemlélik, hanem ismerős struktúráját fedezik fel.” Persze a középkori zsidó történészek szemléleténél jóval közelebbről érinthette a művészt a Kádár-korszakban uralkodó hallgatás, az antifasiszta narratíva, amely az egyetemes, univerzális értékek, a humán való körébe helyezését támogatta, a konkret zsidó állozati perspektívát viszont nem engedte a nyilvánosság körébe.

3.3. Városos képek – a helyek emlékezete

---

483 Yerushalmi 2000, 33.
485 Yerushalmi 2000, 51.
486 Yerushalmi 2000, 50.
487 Ld. ehhez kapcsolódóan a székesfehérvári kiállítás történetét a 4.1. fejezetben.

Történelem és emlékezet viszonyának megváltozásáról ír Pierre Nora is „Történelem és emlékezet között” című bevezető tanulmányában.489 Nora megállapítja, hogy a valódi emlékezet közegi, az emlékezetközösségek felbomlottak. Egy már meg nem élhető emlékezet helyeként jönnek létre az emlékezet helyei, amelyek pótlékként szolgálnak, hogy emlékeztessenek a múltra. Az emlékezethelyek az emlékezés hiányát jelzik, a felejtés ellen készülnek, akárcsak Ország Lili elképzelt ókori városokat megidéző festményei, amelyek bizonyos tekintetben szintén pótlékok.

A városos korszakban született képek elemzését célzzerű az Exodus (1963) című festménnyel kezdeni. A nyomdázás alkalmazott technikája azonos a prágai temetőt idéző monotípia sorozatéval, ennek a képnek is készült monotípia előzménye.490 A krumpliből formált nyomódúcok használatával, a jelek hol ritkul, hol sürűsödő sorolásával a sokaság vonulása érzékelhetővé válik. A kisebb hosszúkás és nagyobb négyszögletes jelek egymás mellett futó folyamatos feszültség azt érzékelhető, hogy nem szabad vonulásról van szó. A nagy, merev négyszögletes formák beszorítják, megakasztják az áramlást. A kivonulás története meneküléstörténet. Az Egyiptomban fogságban, szétszórtásban élő zsidók Mózes vezetésével megszöktek a kényszermunka elől. Ez a zsidó nép egyik legmeghatározóbb eredettörténete, amelyben benne foglaltak a területen kívülség a Sinai-hegyi kinyilatkozat során a szövetség egy olyan néppel köthetik, amelyik még útban van hazája felé. Ez az alapító történet a területen kívülség mellett a szabadulás mozzanatát is tartalmazza, két olyan motivumot, amely Ország Lili saját élettörténetét tekintve is meghatározó.

489 Nora 1984.
490 Tanulmány az Exoduszhoz (1963, MNG).
A Város a királyok korából I. (1965, Antal–Lusztig-gyűjtemény) és a Város a királyok korából II. (1965, Kolozsváry-gyűjtemény) a városszövedéket a nyomdázás technikájával felidéző képek sorából két olyan példa, amelyeken nemcsak az épületek sűrű szövete látható, hanem a várost szervező terek, fontosabb épületek is differenciálódnak. Mindkét mű farost táblára készült, az első változat triptichon, a második változat már négy táblából áll, de mindkettő formátuma szárnyasoltárра emlékeztet. Az első változaton a szűk, szürkékkal és barnákkal operáló paletta mellett megjelenő arany szín nyomatékosítja a sakrális utalást. A formákat tekintve az apszisalaprajzként értelmezhető félköríves rajzolat, amely a város kultikus központját jelöli ki, és itt szintén nyomdázással került kialakításra, központi helyet foglal el mindkét képen. Ez a forma korábbi városos képeken is megjelent, például a Jeruzsálem falai (1962, magántulajdon) című triptichonon, ahol vörös, festett vonalként élesen elkülönül a romokat jelző szürkés szövedéktől, és másfajta textúrája okán nemcsak felülnézetből látott apszis alaprajzként, hanem városkapuként is értelmezhető. A Város a királyok korából I-II-n azonban organikusan illeszkedik a város alaprajzi szövetébe. Az üresen hagyott felületek képzeletbeli utcákká, terekké alakulnak. Az apróbb jelek sorolása sűrűbben és ritkábban beépített területeket jelöl ki. A táblák címe talán az Egyéges Izraeli Királyság korára utal (Kr. e. 11–10. század), a megidézett város pedig Jeruzsálem lehet. Dávid király, miután Kr. e. 1000 körül elfoglalta az addig bevehetetlen erődöt, a későbbi Jeruzsálemet, királyi székhelyéit ide helyezte át. Ez lett Izrael vallási központja, ide került a szent sátor. Fia, Salamon nagyszabású építkezésekbe kezdett, felépítette „a templomot”. Ez a képpár – az Exodus-szal szembeállítva – a letelepedett zsidóságra való emlékezés, a diaszpórában élő emlékezése Jeruzsálemre.

Szintén ebben az időszakban keletkeztek és Jeruzsálemre utalnak a Panaszfál I. / Panaszfál kék ikonokkal (1962) és a Panaszfál II. / Panaszfál gyertyákkal (1962) című képek. Ahogy címük is jelzi, nem városalaprajzot láttunk, a képek négyszöglletes kváderkövekből rakott ősi falat ábrázolnak, a templom nyugati falára, a síratófalra utalnak. A két kép nagyon hasonló. Mindkettő papír hordozóra készült, amelyre egy második réteg papírt ragasztott a művész, ebből vágott ki az általa használt ember- vagy ikonsémára emlékeztető alakokat. Az egyik képen a hátteret adó papíralap kék színű, míg a második változaton fekete. Ahogy címe is jelzi, ezen a képen az alakok és a fal előtt is
fehérrel festett gyertyák sorakoznak. A siratófal, a gyertyák, az emberalakokat vagy inkább hiányukat jelző üres kivágatok az elhunytakra való emlékezés segédeszközei.

Konkret ókori városokat idéző, az eddigiéktől némileg eltérő kompozíciós megoldást mutat az a három festmény, amelyet Kopeczky Róna is egy sorozatként tárgyal: 


A három meghatározó ókori város, Necropolis, a halottak városa Alexandria mellett, Heliopolis, a napisten imádatára épülő kultuszhely Kairó mellett, és Persepolis, a perzsa birodalom egykori fővárosa fejlett civilizációk képviselői, kultúrtörténeti jelentőségük alapvető.

A három kép közül a *Necropolis* valamelyest kilóg a sorból. Központi motivuma egy üres kör alakú alaprajzi forma, amelyből sötétebb surgaras építmények ágaznak szét. Ez az üres kör forma már egy korábbi festményen is szerepelt, a *Szürke kör* (1960) című képen, amelyhez a művész a következő magyarázatot fűzte: „Ezen folytattam a város vonalait, de megpróbáltam részleteiben föld alatti dolgokat elképzelni, amelynek van egy néma pontja (szürke kör), amely – talán tudat alatt – a kibomlását várja. Kompozíciós szempontból közrejátszott egy mozgalmasság és egy űr (kettősség!).”

A *Necropolis* című képen ez az egész város szövedékét uraló, tagolt, kerek alaprajzi forma ugyanakkor a cím által meghatározott kontextusban, a halottak városában egy különleges, kör alakú sírra, esetleg a jeruzsálemi Szent Sírra is emlékeztet.

A *Heliopolis* és *Persepolis* című képek sokkal szorosabban összetartoznak, egymás páradarabjainak tekinthetők. Formátumuk, motivumkészletük nagyon hasonló. A *Heliopolis* színeiben is a napimádás központját idézi, az egyiptomi sivatag aranyoló homokját. Motívumainak vizsgálatakor különleges segítséget jelent a képhez kompozíciós vázlatként készült montázs, a *Montázs keleti oroszlán képével* (1965?). A montázs után készült festményen az építészeti elemek némelyike már nem azonosítható,
festett felületük nem adja vissza a metszet részleteit. A baluszterek és a lebegő íves homlokzatdarab baluszterek, piramis, napkorong vagy hold?) szerepelnek a Persepolis című képen is, ott azonban egy sötét, komor, fekete, apró fehér jelként szűlő, éjszakát idéző háttér előtt. A két festmény egymással párhuzamosan élő és munafajt manapságban is megjelenik.496

Egyszerű szembeállításról, ellenpontozásról, játékról van szó. A városos képek közül bravúros festői megoldásai okán kiemelkedik a Keleti kapuk I–III. (1964) című triptichon. Keleti jellegét talán a jelek rendezetlenségéből, szabálytalanságából, zsúfoltságából nyeri, összetett például a Metropolis (1965) című festmény sokkal homogénesebb motívumkészlettel dolgozó, rendezett zsúfoltságával, egy modernabb nagyváros képzetét felelevenítő struktúrájával. A Keleti kapuk szárnyasoltárt imitáló három táblája ugyan jellegében elkülönül egyként, a táblákon átívelő motívumok által mégis egyben tartott, összefogott kompozíció. A baloldali táblán a rendezetten sorolt hosszúkás motívumok sírkövek formájára emlékeztetnek, egyiken félhold, másutt gyertyatartó tünik fel. A középső táblán felül az apróbb jelek sűrű szövedéke uralkodik, míg lentebb romokként értelmezhető kopott, elmosódott formák, egy alaprajzi töredék töltik ki a felületet. Az utóbbi átnyúlik a harmadik táblára is, amelyet ellep azok hosszukával, a festék visszatörésével kialakított, törött oszlopokra emlékeztető forma. A sokféle felület, a kopott, töredékes, ritkás, vagy a kék kontúrú, zsúfolt jelek az emberi lét folyamatosságát érzékelhetők, ahogyan pusztulás és építés követi egymást a civilizációk életében, és egy város különböző korszakainak rétegei találkoznak, egymásra épülnek. Ez több városos képnek, többek között a Rekviem sorozatnak is egyik alapgondolata.

3.3.1. Rekviem sorozat

A városképek korszakának kimagasló, összegző jellegű föműve a Rekviem sorozat. Jelentősége, valamint a keletkezéstörténetét és értelmezését érintő, a korábbi szakirodalomhoz képest új kutatási eredmények okán ehelyütt az eddigieknél jóval részletesebben kerül elemzésre. 497

Ország Lili nem szeretett beszélni saját műveiről, ritkán fűzött hozzájuk magyarázatot, a Rekviem hét táblán, elpusztult városok és emberek emlékére (1963) című sorozatnál mégis kivételt tett. 1964-ben a Rozgonyi Ivánnak adott interjújában viszonylag részletesen mesélt ezekről az egy évben készült képek ről. Többek köztt a következőket mondta: „A hét táblát egy képzeletbeli kápolnának szántam, ahová semmi mást nem akartam tenni csak egy összefoglalást, egy hét táblára sürített mondanivalót. Hét táblán akartam sűrítve letenni – tehát a legtömöbben – minden, amit eddig csináltam.” 499

A művész egy képzeletbeli kápolnáról beszélt, és a korábbi szakirodalom is így határozza meg a képek rendeltetési helyét. Rácz István 1965-ben az Egressy Klubban tartott előadásában úgy fogalmazott, hogy Ország Lili a képeket „egy románkori kápolnába szánta”. 500 Egyedülálló az életműben a hét festményből beszélő és a korábbi szakirodalom is így határozza meg a képek rendeltetési helyét. Rácz István 1965-ben az Egressy Klubban tartott előadásában úgy fogalmazott, hogy Ország Lili a képeket „egy románkori kápolnába szánta”. 500 Egyedülálló az életműben a hét festményből álló, fegyelmezetten egyben tartott, összefüggő sorozat. Motívumvilága a művész akkori képeinek összegzése, amire nem egy újabb, nagyobb táblán, esetleg triptichonon, hanem egy jóval nagyobb méretű sorozaton vállalkozott. Az apró műteremlakásban, ahol kénytelen volt korábbi műveinek nagy részével is együtt élni, vajon miért akarta megfesteni egy képzeletbeli kápolna oltárképeit?

A képzeletbeli kápolnáról szóló mítoszt az eddigieknél csak az a Passuth Krisztina szóbeli visszaemlékezésén alapuló apokrif történet árnyalta, amely szerint Ország Lilitől egy német anyanyelvű úr, akivel a vonaton találkozott, képeket rendelt volna a kápolnájába, ám később a megbízás meghiúsult. 501

497 Az alábbi elemzés megjelent a Művészettörténeti Értesítő 2014/2. számában. Ld. Árvai 2014.

498 Ország Lili: Rekviem hét táblán, elpusztult városok és emberek emlékére (I. Katedrális belseje; II. Írás a falon; III. Temető Urban és Hiroshimában, IV. Mártírok; V. A kihalt város; VI. Pasztulás után; VII. Rekviem.), 1963, olaj, farost, 125 x 60 cm táblánként, BTM, Fővárosi Képtár.

499 Rozgonyi 1988, 206-207.

500 Rácz 1965a, 24.

Az írásos hagyatékban sikerült nyomára bukkanni a rejtélyes megbízónak, és a nem képeletbeli, hanem létező kápolnának.\textsuperscript{502} Noha a megismerkedésükre nézve nem találtam információt, tény, hogy Ország Lili kapcsolatban állt a német anyanyelvű, a hatvanas években Ausztriában, a vorarlbergi Feldkirchben élő Robert Ferdinand Frickkel, akinek a művészhez írott két levele is fennmaradt, 1963 augusztusából és októberéből.\textsuperscript{503} A levelek tanúsága szerint feladójuk saját tulajdonú kápolnája, a feldkirchi Heilige Margarethenkapelle felújítását tervezte. A kápolna belső díszítése kapcsán merült fel Ország Lili neve, de a fennmaradt levelekben konkrét megbízás nem körvonalazódott, csak a szándék. Kiderül, hogy a potenciális megbízó korábban kapott Ország Lili képeiről készített diapozitívokat, hiszen ezek ellenértékét szerette volna kiegyenlíteni, de azt, hogy pontosan mely festményekről küldött neki a művész felvételeket, sajnos nem nevézett meg. Levelei alapján úgy ítélték, hogy Frick szándékalakomolyak voltak. Augusztusi leveléhez mellékelt két felvételt a kápolnáról [10/a. és b. kép.], októberben pedig az időközben öt szüretű próbáló Ország Lili türelmét úgy ígykezett elnyerni, hogy meghívta, nézze meg személyesen a helyszínt. A tervezett beruházás, a kápolna felújítása végül meghiúsult. A helyszín maga mégis érdekes, hiszen okkal feltételezhető, hogy ihlető forrásként szolgált, ha csak fényképről ismert rendeltetési helyként is.


\textsuperscript{502} Ország Lili valószínűleg soha nem járt a kápolnában, ezért félig-meddig jogos, hogy kissé félevezetően, képeletbeli nevezté.


Történetét érdemes nagy vonalakban vázolni. Egyházi tulajdonban állt egészen a napóleoni háborúig. 1799. március 23-án a Massena tábortok vezette francia sereg hosszan tartó ostrom alá vette az átjárót és a kápolnát, amelyet az osztrák erőknek végül vères csatában sikerült megvédeniük. Az 1801–1802-ben lezajló szekularizáció során a kápolna a mellette álló lakótoronyval együtt állami tulajdonba került. A 19. század közepén a Feldkirch polgármesteri tisztét is betöltő Andreas Tschavoll felújítatta, majd 1875-ben megszerezte családja számára a kápolna és a lakótorony tulajdonjogát, azzal a kitétellel, hogy a mindenkori tulajdonosoknak a katolikus kultusz számára kell azt megőrizniük, a lakótorony falán pedig őrizni kell a 18. századi csata során ejtett golyónyomokat. A Tschavoll család tulajdonából a második világháborút követően, 1949–1950 körül került ki az ingatlan, ekkortájt vásárolhatta meg a Liechtensteinből 1953-ban Feldkirchbe érkező Robert Frick, aki 1963-ban a kápolna jogos tulajdonosa volt. A Liechtensteinből áttelepült építőipari vállalkozó, aki alumínium ablakkeretek forgalmazásával foglalkozott, mind a lakótornyot, mind a kápolnát szerette volna felújítani. A feldkirchi városi archívumban a lakótorony felújítására vonatkozó tervek 1962 márciusából fenn is maradtak, a kápolnára vonatkozó tervdokumentáció azonban sajnos nem ismert, így a kápolna tervezett berendezéséről, diszítéséről nem tudni semmit. Érdemes megvizsgálni, hogy ez a potenciális megbízás mekkora szerepet játszott a Rekviem sorozat létrejöttében, pontosabban, hogy mennyire volt meghatározó a tervezett helyszín. Nem tudjuk pontosan, hogy Ország Lili mikor került kapcsolatba Robert Frickkel, és mennyit tudott a kápolnáról. 1963 augusztusában, amikor a fényképeket megkapta, már hat tábla készen volt a hétből. Lehetséges, hogy a kapcsolat nem sokkal a Rozgonyi Iván által a zsebnaptár tanúsága szerint 1964 júniusában készített interjú előtt szakadt meg, hiszen a Frickre utaló utolsó bejegyzés „Frick l. m.” vagyis Fricknek levél...
ment) május 12-énél szerepel a naptában, a beszélgetésben pedig már képzeletbeli kápolnát említett.

Mindenesetre a kápolna elhelyezkedése, státusza és története néhány olyan szemponttal szolgál, amelyek segíthetnek értelmezni a *Rekviem* sorozatot. Egy magántulajdonban lévő, a katolikus kultusznak felszentelt helyről van szó, vagyis valamelyest független az egyházi hierarchiától és formaságoktól, amit Ország Lili nem szívlelhetett.310 Az apró méretű épület a sziklakúp tetején, távol a várostól meghitséget sugároz. A rekviem témája, a halottakra való emlékezés több szempontból is illett oda. A kápolna maga is tanúja volt egy véres ütközetnek a 18. században. 1943-ban pedig, amikor a szövetséges csapatok Augsburg ellen tervezett légicsapása a rossz idő következtében meghiúsult, helyettes célpontként Feldkirchre dobták le a bombákat.311 A légitámadásnak több száz ember esett áldozatul. Ugyan a Szent Margit-kápolnát nem érte bombatalálat, Ország Lili *Rekviem* sorozatának összgépe – bár nyilván nem konkrét utalásról, vagy direkt kapcsolódásról van szó – erősen emlékezet a második világháborúban lebombázott városokról készült fényképfelvételekre, a romokra, törmelékekre.

Szentén nem lehet állítani, hogy a hét tábla elrendezése feltétlenül a nyolcszög három oldalával záródó kápolna adottságaihoz igazodna. A hét tábla három csoportra osztása azonban nemcsak lehetőség, hanem a lehetséges értelmezés szempontjából is fontos mozzanat, mint az lentebb kifejtésre kerül. A három csoportba sorolás mikéntje a képek tartalmi és formai ritmusa alapján magától értetődőnek tűnik: 1–2., 3–5., 6–7. Ez a felosztás triptichon-formátumot is idézhet, amely nem feltétlenül szögben záródó falakon kerülhet csak elhelyezésre.


---

használta a táblák leírásakor a formák elmosódottságát, a felületek darabosságát, a motívumok elrendezésének szabályosságait vagy szabálytalanságait, amelyek érzelmi állapotokat tükröznek és érzelmi reakciót képesek kiváltani, valamint a vertikálitást, a vertikális mozgás érzékelhetetlenségét némi gyakran.

A fenti ismérvek mentén érdemes röviden áttekinteni az egyes képeket. Az első táblán (Katedrális belseje) balra fent a kövek között megjelenik a múmia formája, amely saját elmondása szerint magát a művészt jeleníti meg. A motívumok rendezettek, elhelyezésük felfelé irányuló mozgást idéz. A második táblán (Írás a falon) a kulcsmotívum egy könyörgő, imádkozó mozdulatot felidéző kéz. Itt is kövek láthatók, közöttük koporsó, de minden formának határozottanabbak a kontúrjai, a kövek felülete darabosabb, rajtuk több helyütt olvashatatlan, írásra emlékeztető jelek tűnnek fel. Az előző táblához képest jóval szabálytalanabb, mozgalmasabb, ha úgy tetszik, zaklatottabb az elrendezés. A harmadik táblán (Tető Urban és Hiroshimában) a fő helyen egy kerek, tagolt forma látható, amiről az említett művész által elmondott szerint tudható, hogy alaprajzi ábrázolás: „A harmadik tábla jobban emlékeztet felépítésben az elsőre, de itt az a kettősség jelentkezik, hogy egy alaprajzi ábrázolás is párosul a felfele tendáló törekvéssel.” A tábla címe és Ország Lili több, hasonló motívumot tartalmazó műve alapján ez egy sír. Kerek alakja a jeruzsálemi Szent Sír is idézheti, de természetesen a befogadóban más asszociációkat is kelthet. A tábla hamuszürke árnyalata a pornak, a pusztulásnak, az enyészetnek a címmel összecsengő megjelenítője. A negyedik, középső, Mártírok címet viselő tábla mind árnyalataiban, mind tartalmában talán a legsötétebb. A meghatározó motívum fent balra egy koporsó. Ez több helyen feltűnik, akárcsak a sírkövek, de a formák és jelek ezen


514 Rozgonyi 1988, 206.


517 S. Nagy 1993, 79.
a táblán is elmosódottak, az elrendezés esetleges, feldült. Az ötödik tábla (A kihalt város) kompozíciója ismét jóval rendezettebb, nyugodtabb, a művész által is kiemelt meghatározó elem a négyszögletes városalaprajz, amelyben Hold, gyertyatartó találhatók. Semmi sem érzékeltet mozgást. A hatodik tábla (Pusztulás után) már címében is a lezárássa utal. Az elrendezése elüt a többitől, jóval kiegyensúlyozottabb, szellősebb. Nincsen egyetlen kiemelt, megnövelt motívum, a gyertyatartók és holdak elosztva, egyenletesen szövik át a felületet. Egy-két új, az eddigi táblákon nem alkalmazott elem is feltűnik: a kettős sírkő vagy törvénytáblák motívuma, az irattekercs és az ikonra vagy templomalaprajzra is emlékeztető forma. A hatodik tábla színei is a feloldást szolgálják, dominálnak a világos szürke és barna árnyalatok, több a fehér. A hetedik tábla (Rekviem) egy ünnepélyes, méltóságteljes befejezés. Központi motivuma balra fent a hétágú gyertyatartó. A menőra utalhat az eredeti hétágú olajlámpásra, ami a jeruzsálemi templomban volt, megjelenése felfogható a remény kifejezéseként, hiszen a zsidóság a megpróbáltatásoknál, a jeruzsálemi templom lerombolása, a holokauszt ellenére sem semmisült meg. A rengeteg égő gyertya és a tábla készülésének időpontja (1963. december 8.),518 közel a makabeusoknak a szüreken aratott csodás győzelmére és a nyolc napig égő olaj csodájára emlékező hanuka ünnepéhez a fény ünnepeként való értelmezését is lehetővé teszi. A múmia itt függőleges helyzetbe kerül, „feltámadt”.


A rekviem a Halottak miséjének (Missa pro defunctis) szövegére komponált zenemű, gyászmise.520 Nevét a kezdő sorokról kapta: „Requiem aeternam dona eis Domine, et lux

519 MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont, Adattár, Rácz-hagyaték (C-I-193-as fond).
perpetue luceat eis.” (Adj nekik Uram örökö nyugodalmat és az örökö világosság fényeskedjék nekik.). A gyázmise liturgiai szerkezete lényegét tekintve olyan, mint bármelyik másik misésé, a Gloria és a Credo örömteli szakaszainak kihagyásával. A hagyományos misét alktó kötelező részeken túl (Kyrie, Sanctus, Agnus Dei) vannak sajátos részei, mint például az Alleluia helyett bekerülő Tractus, vagy a 13. században élt ferences szerzetes, Celanói Tamás által írt Dies irae kezdetű himnusz; illetve előfordulhatnak a zeneszerző által beemelt sajátos szakaszok is. Ország Lili táblát a címek és fő motívumok által kijelölt tartalmi, és a kompozició által jelzett érzelmi vonatkozásokat követve össze lehet vetni egy gyázmise tételeivel. Direkt megfeleltetésről persze nincsen szó, az általános jellemzőket tekintve azonban párhuzam vonható az első tábla (Katedrális belsejében) és az Introitus, a második tábla a kéz motívummal (Írás a falon) és a Kyrie között. A középső három tábla a Dies irae-szekvencia mondanivalójára rimel, míg az utolsó két tábla a Sanctust és a Communiót juttathatja eszünkbe. A hét tábla közül az első kettő a mise bevezető tételeinek megfelelően a szakrális kapcsolatteremtéssre, az elhunytak felidézésére való felkészülést szolgálja. A középső három tábla, amelyek mindegyikén pusztulás, pusztítás nyomai láthatók, az emlékezést segítik. Az utolsó két tábla pedig a liturgikus lezárást, a feloldást juttatják kifejezésre.

Felvetődik a kérdés, van-e olyan konkrét zenemű, amellyel Ország Lili képei kapcsolatba hozhatók, amely inspirációként szolgálhatott. Ha rekviemről és a többek között a második világháborúban elhunytakra való emlékezésről van szó, kortárs írásokban adódna Benjamin Britten brit zeneszerző Háborús Rekviemje (1962), amely Coventry második világháborúban lebombázott görögkatolikus katedrálisának újraszentelésére íródott. Ország Lili azonban nem ezt a nagyszabású, megrázó, feszültséget keltő hangzásokkal teli rekviemet választotta. Nincs információ arról, hogy ismerte-e Britten művét, egy másik rekviem azonban feltűnik a zsebnaptár bejegyzései között.

1963. április elsejénél a következő bejegyzés szerepel:521 „Rácz Fauré: Rekviem”. Ez önmagában talán csak annyit jelentene, hogy Rácz István hallgatta Gabriel Fauré Rekviemjét, azonban Rácz István egy írásos feljegyzése arról tanúskodik, hogy nem egyszeri alkalomról volt szó: „A hetedik tábla festése közben állandóan a Fauré-requiem

Libera« részének dallama volt benne. Egyébként a Requiem a harmadik tábla megfestése körüli időtől volt nála.”


Fauré zenéje szomorú, ugyanakkor nélkülöz minden drámai, fenyegető elemet. A „szelíd rekviemhez” nem feltétlenül fűznénk a második világháborúban elpusztultak elkövetésével: „Így látom a halált: örömteli megszabadításként, vágyódásként a siron túli boldogságra, inkább, mint fájdalmas tapasztalatként.”

Szellemisége mellett Fauré hegedűsöket és fafúvósokat szinte nélkülöző zenéjének léptéke is jobban megegyezik a feldkirchi templomvállalkozással, mint Benjamin Britten hatalmas apparátust (nagyzenekar, MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont, Adattár, Rácz-hagyaték (C-I-193-as fond).


Angolul idézi Nectoux 1991, 116.: „My Requiem wasn’t written for anything… for pleasure, if I may call it that.”


Rácz 1965.
kamarazeneke, vegyes kar, gyermekkórus, énekes szólisták) igénylő, monumentális műve.

A hatvanas évek elején azonban nem csak zenei művekből meríthetett ihletet a festő, egy nagyon fontos irodalmi példa is ide kívánkozik, Pilinszky János: Rekviemje (1961).\textsuperscript{528} Noha Rácz István a már említett feljegyzéseiiben azt írta, Ország Lili nem ismerte a művet,\textsuperscript{529} érdemes összevetni a két művész hasonló tartalmak kifejezésére választott megoldásait.

Művéhez fűzött előszavában Pilinszky János filmvázlatként határozta meg műfaját, azt írta, lirai dokumuentofilmről van szó, 20. századi passiójátékra, ami kora legegyetemesebb botrányáról szól. Az erős képeket felvonultató írás egy narratív szál mentén halad. A történet kiszámítható, a szerző az előszóban kijelentette, hogy a hatást a meglepetés hiányával, a történet megismételtségével kívánta elérni. Ez a kiszámíthatóság, megismételtség emeli liturgikus szintre a mű cselekményét, a felálkoz(tat)ást. A megismételhetőség, ciklikusság, az áldoztátt válas, a kataklizmák ismétlődésének gondolata Ország Lili képein is feltűnik. A képmiák is utalnak a múltbeli világégekhez, vagy általános meghatározásukkal (pl.: Mártírok), vagy konkrétan, igaz évezredeken átívelően (pl.: Temető Urban és Hiroshimában).

Mindkét rekviemre jellemző az igencsak redukált eszköztár. Pilinszky szikár nyelvezetet, egyszerű nyelvi megoldásokat használ. Nincsenek összetett mondatok, szinte csak tőmondatokban vagy hiányos mondatokban beszél. Az idő is nagyjából lineárisan halad, egy-egy visszaemlékező kép szakítja csak meg, de nem okoz nehézséget ezek kronológiai sorrendbe illesztése. Ország Lili színtén csak néhány motivummal, síkban tartott kompozícióval dolgozik, a jelek függőlegesek és vízszintesek mentén való rendezettsége vagy rendezetlensége az egyik fő kifejezőeszköze. Pilinszkynél a néhány konkrét szereplő is kevőssé részletezett, egy-egy lényegi tulajdonságukra, a drámai cselekményhez való viszonyulásukra koncentrál, de nem ad aprólékos jellemzést. Ország Lilinél a motivumok vagy jelek azok, amelyek addig a szintig absztraháltak, hogy még éppen azonosítani lehessen őket, formájuk lényegét, körvonalait jellemző vonását ragadta meg. Közös vonás a részletek élességével vagy homályosságával való játék.

\textsuperscript{528} Pilinszky János: „Rekviem”, in: Új Írás, 1961. szeptember, 614–635.

\textsuperscript{529} Bizonyítani ugyan nem tudom az ellenkezőjét, mégis valószínűtlennek tartom, hogy egy nyomtatásban megjelent, őt magát is foglalkoztató témaiban íródott Pilinszky-művet Ország Lili ne ismert volna. Pilinszkyvel való kapcsolata a zsebnaptárak tanúsága szerint ezekben az években (1962–1964) korántsem volt olyan rendszeres, mint Rácz Istvánnal, Pilinszky neve mégis szerepel 1963. május 15.-énél („Pilinszky Körönd”), ami arra utal, hogy találkoztak.
Pilinszky írásában rengeteg „rendezői utasítás” olvasható a megvilágításra vonatkozóan: milyen fények, pontosan mit világítanak meg. Ország Línél pedig a nyomdázás során alkalmazott különböző anyagok (a festék összetétele, a nyomódúc felületének érdes vagy sima volta), az általuk elért eltérő felületi hatások azok, amik egyes motivumok élességét megadják.

Maradéktalanul egyeznek a két műben használt színek. Pilinszky kizárólag feketét, fehéret, barnát és szürkét említ, a témához illő, komor színeket. Szigorú paletta, amelyet a festő is használ. A monokróm, szinte csak fekete-fehér színek a redukció részeként az elvonatkoztatást, az evilágitól való elszakadást szolgálják. A rendkívüli egyszerűség, a küresített valóság elvont, időn kívüli, szellemi síra helyezi a befogadást; az egyéni síkról az egyetemesre emeli.

Mindkét műalkotás lezárása feloldást nyújt. Pilinszkynél és Ország Lilinél is vertikális formák jelennek meg. A filmnovella záró képen a vásznat belepik a fák, Ország Lili utolsó tábláját pedig a gyertyatartók. A fa őszi szimbólum, rengeteg jelentésrétege van; itt alapvetően az életet, az életerőt szimbolizálja, a föld letétével lehetségesen megönölt életet, a drámaiságban. A gyertyagyújtás az emlékezéshez tartozó szertartás, ami nem kötődik konkrét valláshoz. Ugyanakkor a gyertya a keresztyen vallásban Krisztus szimbóluma is, elemészi magát, miközben fényt ad, ahogyan Krisztusnak is meg kellett halnia, hogy megválassza az emberiséget. Pilinszky fákat ültetett, Ország Lili gyertyát gyújtott az áldozatok emlékére. A rekviemek az emlékezés erejével tesznek azért, hogy mindazok, akik elmentek, és nem jöttek vissza, ne tűnjenek el nyomtalanul. Ezt az olvasatot a festőnő nyilatkozata is alátámasztja, amelyet a Tel-Avivban szintén kiállított Rekviem sorozat kapcsán tett egy izraeli újságnak: „Emléket akartam állítani ezzel a sorozattal elsősorban a vészkeresztben elpusztult családomnak.

530 Például: „Magnéziumfények sűrű villanása.” „…hu norgó reflektorfényben rendületlenül fújják a trombitát.” „A sóderos udvar fehéren világít a reflektort a szellőzében”, „…az ablakon át sorra látható, hogy a villanás a pavilonok világának.” „A sötét udvaron csak két lámpa világít.”

Ez már évek óta nyomta a lelkemet és erkölcsi kötelességeimnek tartottam megalkotni őket."\textsuperscript{532}

\textsuperscript{532} MNG Adattár 21300/1981, 4. doboz, Tel-Avivban rendezett kiállításhoz kapcsolódó dokumentumok, 6. m. g.: „Kiállítások. Ország Lili a Hadassza Klacskin galériában (Frug utca 33)”, Tel-Aviv, 1966. XI. 11.


A kép Ország Lili ikonos képei közé sorolható, ikonokhoz teszi hasonlatossá a héber betűnek adott megnevező szerep. Az ortodox ikonokon a képrombolás korától kezdődően megjelenő megnevezések, rövidítések rendszerint az ábrázolt személyt vagy evangéliumi eseményt nevezték meg; gyakran liturgikus imádságok, szent himnuszok szövege is megjelentek. A kép és a prototípus azonosságának, más szóval a lefestett személy vagy jelenet egyértelmű azonosításának biztosítása érdekében kell az ikonnak feltétlenül feliratot tartalmaznia. Damaszkuszi Szent János idézve: „Az anyag ugyanis isteni kegyelemen részesül az ábrázolt megnevezése révén.”\(^{536}\)

Ugyanakkor a kisméretű képen írást imitáló betűsorok, olvashatatlan jelek – a barna fej felületét apró betűtöredékek töltik ki, a fej alatti barna sávon szintén felismerhetetlen betűket idéző formák láthatók –, valamint a kép törékenysége – helyenként egészen

\(^{533}\) A kollázsai között található ugyan több olyan lap is, amelyeket betűkből, írásokból, jelekből állnak össze (például: *Jelzések [1955]; A törvény háza* [1956]), és a monográfus az 1950-es évekre datálja őket, az írás mégis 1960 után lesz meghatározó Ország Lili művészetében.

\(^{534}\) Rácz 1964, 150. tétele.

\(^{535}\) S. Nagy 1993, 72. A monográfus említi a sin betű 21-es számértékét, valamint a termékenységre és a pusztításra való utaláséért értelmezhetőnek tartja.

vékony festékréteg fedi –, a visszatörlések, kaparások apró, finom, sokszor ismétlődő mozdulatai, a komor barna színek a néhány évvel később születő írásos képeket előlegezik. Ahogy a Rácz Istvánnak mondottak alapján537 S. Nagy Katalin is kiemelte, ez a kép a panaszfalakat is előlegezi, szomorúságban fogant.538 
Az 1960-as években az írás és a nyelv kutatása a tudományos érdeklődés középpontjába került, ahogyan a témában rendezett konferenciák, kiállítások is tanúsítják.539 Annak ellenére, hogy a téma kétségtelenül benne volt a kor levegőjében, kérdéses, hogy ebből mennyi jutott el Ország Lilihez, valószínű, hogy képein az írás megjelenése nem köthető ilyen jellegű tudományos érdeklődéshez. Ahogy fentebb a városos képeknél említésre került, alapvetően meghatározó élmény volt Ország Lili látogatása 1960-ban a prágai zsidó temetőben. A kopott, elmosódó, kőbe vésett feliratok a hatvanas évek elején tünnék fel monotípiasorozatain: Prágaï temetô (1962); Sírkövek (1963). Noha Ungváron a zsidó gimnáziumban tanult héberül, tehát a betűket ismerte, a nyelvet nem használta. Egyetlen közvetett forrás szerint édesapjának imakönyvéből másolta a hatvanas években a héber betűket. 1966-ban, az írásos alkotói korszak kezdetén járt Izraelben, ahol Tel-Avivban rendezett kiállításán már szerepelték írásos képek. Ezekkel a művekkel kapcsolatban az Ország Lilivel való beszélgetést idézve írta az akkori sajtóban megjelent cikkében Joszef Lapid: „És akkor nem tudom megmondani, mi vitt rá, nincs nekem sok gyökerem, kötelékem a zsidósággal, elővettem apám imakönyvét, a megboldogultét, és lemásoltam belőle a falra, amelyet festettem, betűt betű után, héber betűket és elnevzetem a festményt nyugati falnak.”540

537 Rácz 1964, 150. tétel: „A kis barna fejet rendkívül szomorú pillanatomban csináltam, elő se készültem, magam elé vettem a deszkát, kapargattam és megcsináltam. Ez nem fordult elő máskor. Kipanaszkodtam magam ezen a képen.”

538 S. Nagy 1993, 72.


540 Lapid 1966.
Ország Lili síratófalként, panaszfalként utalt írásos képeire. Az 1966 és 1970 között készült képek fő sodrát tekintve ez megállja a helyét, azonban meg kell jegyezni, hogy Ország Lili írásos képeinek nem kizárólag héber betűk szerepelnek. Felhasznált más abécéket is,latin,gőrg,amhara,szanszkrit,perzsa betűk is feltünnek festményein. A hébernek azonban valóban különös jelentősége van. Ez az a nyelv, amelyen Isten szólt a népéhez, a mózsei törvénytáblák ezen a nyelven íródtak, „Isten maga készítette a táblákat, az írás Isten írása volt, bele volt vésve a táblákba.” (Kivonulás könyve 32,16) Ezt jeleníti meg Kőtáblák (1967) című diptichonján is, ahol a latin kapitálisokkal telezsúfolt háttérben jelennek meg igen sajátos, vizuális intertextusként a mózsei törvénytáblák, a festő által absztrahált héber írást idéző jelekkel.

S. Nagy Katalin szerint Ország Lili foglalkozott az írott zsidó hagyománnyal, megpróbálkozott a Széfer Jecira, a Zóhár, a Talmud fordításával. A kabbala meghatározó könyvének, a Széfer Jecirának II. fejezete szerint a héber abécé huszonkét betűje minden elmúlt, minden létező és minden leendő dolog lelke. A zsidó vallás szerint tehát az írás, a betű szent dolog. A héber írás ösi formája képirás volt, abból egyszerűsödött le a jelkészlet, és alakult ki a huszonkét mássalhangzót jelölő betűírás. Az ösi képirásból ered, hogy a héber betűknek jelentésük van. Ezentúl a héber betűknek számértékük is van. S. Nagy Katalin úgy véli, a Széfer Jecira II. fejezetében található, a betűknek az univerzummal, az asztrológiai rendszerrrel és a lélekkel való összefüggéséről, misztériumokról és mágiákról szóló fejezetek meghatározó fontosságuk Ország Lili írásos képeinek tekintetében. Egyetértve Mikó Árpáddal úgy vélem, a zsidó hagyományban való jártasság meghatározó volt a művész számára, az írásos képein szereplő héber betűk vagy az azokat idéző jelek értelmezhetőek kabbalisztikus hivatkozásként, ám nem konkrét jelentéssel, hanem csupán utalásként.

Az alábbi fejezetben a képelemzések során a hangsúlyt nem a kabbalával való kapcsolat feltárására helyezem, hanem a festői kifejezőeszközök átgondolt használatára, az ezekkel elért, szándékolt hatásokra. Ország Lili írásos képein ugyan előfordul egy-egy olvasható,

541 ld. 4.1. fejezet.
542 S. Nagy 2016a, 104.
543 Idézi Santarcangeli 1971, 8.
544 S. Nagy 2016a, 104. Úgyanakkor sajnos egyetlen olyan képelemzés sem született még, amely a Széfer Jecirában olvasható fejezetekre hivatkozva, az azoknak való megfeleltetéssel, konkrét, a festményeken található betűkön vagy számokon keresztül tártá volna fel egy Ország Lili festmény jelentését.
545 Mikó 2016, 121.
azonosítható héber betű, a karakterek többsége azonban inkább képpé absztrakta betű. A vizuális asszociációink révén írásra, írásjelekre emlékeztetnek, de nem olvashatóak, nincs szemantikai jelentésük, nem dekódolhatóak nyelvileg. Nem olvasni, hanem nézni kell őket. A betűknek tűnő alakzatok nem tartalmi, hanem formai jelentést hordoznak. Kézírások helyett kézfogásokról lehet beszélni, amelyek a megformálás aktusát, a gesztust, a kéz mozgását idézik. A visszaszedéses technika, a nyomdázás, az ismétlődések, a ritmus, a szerkesztett kompozíció, a szének mind jelentést hordoznak, festői jelentést, amely azonban a képémekkel támogatva válók „olvashatóvá”. Az írásos képek elemzésekor a másik választott szempont írás és emlékezés kapcsolata, az írás mint az emlékezés anyaga, vagy az írás mint emlékezetetaktus. Amint az a 3.2. fejezetben kifejtésre került, a diaszpórában élő zsidóság számára identitásának megőrzésénél nélkülözőhetetlen szerepe jutott a héber nyelvnek, a szent szövegek olvasásának. A zsidó vallási parancs, az emlékezés egyik eszköze a zsidónak recitálása. Írás és emlékezés kapcsolata mindazonáltal túlmutat a zsidó identitáson, Ország Lili személyes, traumatikus emlékezetén, az írás általános emlékezetmetaforaként is megjelenik a festményeken. Utóbbi kifejtésére kerül sor a 4.3. fejezetben.

4.1. „Jizkor absztrakt módon”

Ország Lili első egyéni kiállítására 1966-ban Tel-Avivban került sor. A tárlat kapcsán az izraeli sajtóban jelent meg Joszef Lapid írása, amelyben a szerző Ország Lili képeit így határozza meg: „Jizkor absztrakt módon”. A jizkor vagy más néven mázkir a megemlékezés imájának neve. Nagy ünnepekkor, évente négyszer a közösség elhunyt tagjaira emlékeznek, úgy, hogy csak azok maradnak a zsinagógában, akiknek egy vagy mindkét szülőjük eltávozott már az élők sorából. Ország Lili az édesapját a háború után veszítette meg, de gyászolta a többi, a világháborúban elhunyt hozzátartozóját és az

546 Bődi Kinga a Képbe zárt írások című kiállítás katalógusába írott elemzésben emlegett, „amelyek "mögött" ott rejlik az írásbelisége (…), de szemantikai értelmében már olvashatatlanok a nyelvi formák a hordozófelületen, mivel nyelvileg dekódolhatatlan képi formákka alakultak.” Bődi 2015, 27. Ország Lili írásos képeinek zöme is beilleszthető volna az elemzett művek közé.

ismeretlen áldozatokat is. Az írásos képeinek és értékelésének szerint festői életművének is csúcs pontját jelentő műcsoport a címeivel is utal rá, hogy imádságok absztrakt festői nyelven való megformálásáról van szó. Az izraeli cikk még ezek megszületése előtt keletkezett, a festőnöben már régebb óta érlelődő gondolat akkor még tisztán csak a Tel-Avivban is kiállított Rekviem sorozatban (1963) öltött testet.


A paletta kevés színből áll, harmonikus: meleg vöröses és hűvösebb sötétbarnákból válnak ki a visszatörléssel létrehozott csontszínű jellek, míg a legfelső rétegként felvitt áttetsző kék talán a törlésre, ragasztásra, a változtatásra utal.


A paletta kevés színből áll, harmonikus: meleg vöröses és hűvösebb sötétbarnákból válnak ki a visszatörléssel létrehozott csontszínű jellek, míg a legfelső rétegként felvitt áttetsző kék talán a törlésre, ragasztásra, a változtatásra utal.

A jelnek és sorozatainak töredékessége, a múlt fragmentáltsága, ahogyan korábban szó volt róla, összefügghetne Ország Lili személyes, traumatikus múltjával, az ideológikus jelenformának való szembeállítással és identitásának összetett voltával is. Ugyanakkor ezen a festményen semmmi személyes utalás nincsen. Ez a töredékesség elsősorban a kultúra

548 A tel-avivi kiállítás katalógusában mindössze huszonnégy képcím szerepel angolul és héberül, évszám, technika vagy méret megjelölése nélkül, így az ott kiállított képek nehezen azonosíthatóak. MNG Adattár 21300/1981, 4. doboz.


550 Ld. a montázsokról írottakat, Szolláth 2015 kapcsán a 2.1.2. fejezet végén.
hagyományozódásának mikéntjéből adódik. A mindenkori jelen határoz, hogy a múlt mely rétegeit tünteti ki figyelmével. Aleida Assmann elméletére visszautalva, a funkcionális emlékezet szelektált, értékeket, normákat ad az adott csoport identitásának támogatásához, így a palimpzseszt felső rétege folyton változik. Ezzel szemben a tároló emlékezet megőrzi az aktuális jelen szempontjából nem lényeges emlékeket is, későbbi felhasználásra. A palimpzseszt esetén nem tudatosan létrehozott vagy működtetett tároló emlékezettről van szó, hanem az akaratlanul megmaradó rétegekről, a kultúra pusztuló nyomairól. A töredezettség, az olvashatatlanág, az egymásra tolódó jelek küzdelmet, mozgást sugalló elhelyezése, az átgondoltan megfelelő rendezetlenség azt sugallják, a múlt nem hozzáférhető. A festmény nem nyújt fogószót, a nézőt ugyan közdelemre sarkalja a bonyolult kompozíció, az írásnak tűnő jelcsoportok kuszasága, ám minduntalan csak formákat talál. A festmény egyetlen konkrét jelentéséhez kötött jelet sem tartalmaz, az írás a lehető legaláltalánosabb, egyetemes, a kultúrát jelentő szimbólumként jelenik meg.

Ahogy korábban már utaltam rá, a festmények erejét nem egy felfejthető mély mondanivaló adja, hanem az, ahogyan a művész kizárólag festői eszközök segítségével képes elhívtatni a nézővel a mély mondanivaló létezését. A képek a megrendültség, az emelkedettség érzésének kiváltását célozzák. Mindezt úgy érik el, hogy csak utalásokat tartalmaznak, nem ábrázolnak, sokkal inkább érzéki, érzelmi tartalmakat közvetítenek. Ilyen értelemben üresek, nincs nyelvileg konkrétan dekódolható üzenet. Ez a művész által szimbolikus absztrakcióknak nevezett festői stílus vagy módszer egyik lényegi vonása. A tárgyat a művész addig a pontig absztrahálja, hogy ne közvetlenül, konkrétan legyen megfeleltethető valamely képzetnek vagy valós tárgynak, hanem csak sejtessem, utaljon. A képcímek kijelölik az egyetemes érvényű, magasztos gondolatok körét, amelyben a néző asszociációi mozoghatnak. A festői eszközökkel elért mélység, anyagszerűség, a háttér előtti lebegő formák, a mozgás érzékelhetése, az érzékek becsapása révén – úgy látjuk, mintha a betűre emlékeztető alakzatok az idő marta háttértől elemelkednének – idézik fel a képek a csoda, a nem evilágiság, a szakralitás képzetét.

552 Egy Ország Lili 1966-os tel-avivi kiállítása kapcsán megjelent cikkbén található ez a művésznak tulajdonított meghatározás. Ld. 351. jegyzet.
553 Az egy-egy nagyobb, kiemelt, a háttér előtt lebegő, vetett árnyékkal rendelkező alakzat kapcsán érdemes ít visszautalni a Rényi András által elemzett „kisérteties tárgyiasság”-ra, az annak előállításához használt festői eszközökre. Ld. Rényi 2016.

A festmény triptichon formájú, három különálló táblából áll. A választott képformátum nemcsak a szakralitás okán illik a tartalomhoz, egyúttal egy időbeli szekvencia kifejezését is lehetővé teszi. A három tábla három külön keretet jelent, három kijelölt területet, amelyekre a néző fókuszál. A vékony keretekkel elválasztott táblák egymásutánisága ugyanakkor nem jelent éles elkülönülést, az átjárás egyik tábláról a másikra biztosított.

Az első, baloldali táblán a teret a háttérként ábrázolt falmotívum zárja le. A fal részletei kivehetőek, a kváderköves mintázat a jeruzsálemi Siratófal mészkő tömbjeit idézi, hasonlóan több, ebben az időszakban (1966–1967) készült festményhez.\footnote{Pl.: Lamentáció (1967), Megkötvült panasz I. (1967, Vasilescu-gyűjtemény).} Ezzel Ország Lili gyakorlatilag megjelöli a helyet, rámutat egy kontextusra, amelyben az ima felhangozhat. A fal előtt írást, héber betűket idéző jelek sorolódnak. Mozgásuk a táblán szinte csak vízszintes, a felfelé emelkedés (az írást balról jobbra olvasva) enyhe, alig érzékelhető. A balról jobbra, vagyis a szélsőtől a középső tábla irányába való mozgás viszont annál hangsúlyosabb. A tábla jobb oldalán a keretnél sűrűsödött jelek vezetik a tekintetet a középső tábla irányába. Lentről felfelé tekintve át az első táblát, megfigyelhető az út a középső sorokba rendezett jelek meredebbe fokozása. A tábla középső része felé egyre nagyobbak az írást idéző formák, egyre erőteljesebbek a festő mozdulatai, amelyekkel létrehozta őket. A középső részt a színek is kiemelik, ebben a sávban meleg barnák uralkodnak, míg a tábla bal felső és bal alsó sárgák egy lazúros, hideg, sötétszürke

réteg fedi. A jelek egyértelmű jobbra áramlása, amely a néző tekintetét a középső táblához vezeti, ott mintegy folytatásra talál. A formák léptéke összeillik, a szorosan egymás mellé helyezett táblák összeolvashatóvá válnak.

A fő hangsúly egyértelműen a középső táblára esik. Míg az első táblán csak elkezdődött az imádság, erősödtek a hangok, a középső táblán a hangok kapcsolatba kerülnek az égi szférával, felfelé szállnak. A jobb alsó sarokban az előtérhez tartozó, sűrűn egymáshoz tapadt jelek ből összeálló, síkszerű szűrkés alakzat gátolja, és egyúttal tereli a tekintetet a bal alsó sarokhoz, ahonnán a nagyon határozott felfelé mozgás elindul. A tér nem egységes, mélysége változó. Ezt részint a háttér sötét és világos foltjainak váltakozása okozza, a bal alsó sarok sötétbarnája elfelé megnyitja a teret, míg a középső sáv világos barnája a képsíkhoz közelebbi lezárást ad, közelebb tolna a nézőhöz a felfelé szálló jeleket. A térérzékelés elbizonytalanságához hozzájárul az írásjelből felvitt szűrkés lazúros réteg is, amely füstszéles foltokat képe.

A kép működése nem merül ki abban, hogy a jelek elhelyezkedése és ritmusa folytán kialakított felfelé mozgást a néző tekintete is kénytelen követni, önkéntelenül is felfelé, az égi szféra felé emelve a fejét. Kulcsszerepe van a jelek formálási módjának, kialakításának is, ennek érzékelhetetlensége érdemes röviden említeni egy párhuzamot, Kemény Zoltán reliefjét a Főiskolán. Ott a művész által megfogalmazott cél az volt, hogy a lépcső mellett elhelyezett relief maga is kísérje a lépcsőn felfelé tartó emberek mozgását, és továbbá emelkedésére sarkallja őket.556

Ország Lilivel ellentétben Kemény reliefje szabályos és zárt elemekből, nyitott kockákból építkezik, amelyek az építőművészet egységeiként, városalkotó elemekként jelennek meg. Így a relief akár városalapról felülnevezeteként is értelmezhető. Mindenestre építkezésről, a statika, nehézkedés törvényeit tiszteletben tartó emelkedésről (lépcsőről!) van szó. Ezzel összevetve Ország Lili emelkedő mozgása sodró, nem evilági. A betűket idéző amorf formáknak a kialakítása – akárcsak a többi írásos kép esetében – itt is visszaszedéses technikával történt, a festő visszatörölte a felvitt festéket. A formák követik a művész gesztusait, mozdulatait. A visszaszedés nyomán a felületük a festékerejegek között alul, laposan a hordozóhoz közel helyezkedik el, mégsem hátsó rétegként érzékeljük ezeket a betűket. A törlés során a festék egy része a mozdulat irányának megfelelően a szélen összegyűlik, kiül. Ez a sötét, vékony csík plaszticitást ad a formáknak, árnyékként jelenik

meg. Így a jelek elemelkednek a sík háttértől, kidomborodnak. Hiába visszatöröltek, nem mélyednek a félbe. Világos, fehéres színük külön böző asszociációknak enged teret, van, aki papírusz darabokat, mások csontlemezeket válne felfedezni bennük; de minden képpen anyagszerűnek érzékeljük őket, holott ürességről van szó, hiszen valaminek (a festéknek) a hiánya, az eltüntetése segítségével formálodtak. Ebből adódóan jelenlét és hiány érzetét egyszerre kelti a kép. Az anyagszerűség még erőteljesebbé teszi a felfelé áramlást, hiszen ellentmond a nehézkedés, a gravitáció törvényének. A felfelé emelkedés ereje a földi-égi vagy anyagi-szellemi tengely mentén ettől az ellentmondástól, az emberi lét során mindvégig jelenlévő erő legyőzésétől lesz várazslatos és átitű.


Az érzelmi megindultságot, a mozgalmasságot is fókozza egy elsőre nehezében észlelhető beavatkozás: a középső táblán a legfelső lazúros réteget Ország Lili apró, függőleges modzulatokkal visszatörölte. Ebből a rétegből csak kicsi vízszintes csíkok érzékelhetők, amelyek a modzulat befejezésénél, ahogyan a spakli elvált a felülettől, a maradék anyagból keletkeztek. A csíkoknak az alsó széle egyenes, éles, míg a felső oldaluk szabálytalanabb, ahogyan az anyag felgyűrödött. Eszerint a modzulatok, törléseik itt egyértelműen felfelé irányuló mozgással jöttek létre. Ez az áttetsző, szinte szín nélküli ritmusréteg a mozgalmasság fókozásán túl egy nem balról jobbra fel, hanem függőlegesen felfelé mutató, anyagtalan mozgást formál.

A címadástól nyilván nem függetlenül a halottakra való emlékezést, illetve emlékeztetést ismerve fel a kép funkciói között.

Az Ima a halottakért (1968) képcím felépíthetetlenül jelöli meg a témát, ez a festmény szintén imádságot jelenít meg. A többi írásos, a címében imát, fohászt, könyörgést foglaló festménytől eltér, hogy ezen a képen a művész általában a kádálást szimbolizálja. Egyenletes, statikus, háttérgombi formák alkotnak a képtér középső részét. Bármilyen drámás struktúrát, amelyben a komplett imádás csodálatos, a festő kezd meg újra a képet, főleg a középső részen. A nyelv és a szóval a visszaesés, a váratlanuló hirtelen visszavonulás, a háttérben szőtt kapukat és a középső részekre továbbra is a következő lépést. Az utolsó áldásosztás gesztusa a Krisztus ábrázolásokról ismert kézmozdulatot jeleníti meg, amikor a gyűrűsujj és a kisujj behajlítva a mutató és a középső ujjak egymás mellett helyezkednek el. A kohanita áldás gesztusa ettől némileg eltér, a hüvelykujj ott is szabadon áll, a másik négy ujjat, V-alakot formázva kettesével egymáshoz szorítják. Így a képen szereplő kéz inkább keresztény szimbólumként tűnik fel.
csak felnőtt korú zsidó férfiak mondanak, és legalább tíz zsidó férfi alkotta közösségnek kell együtt mondania. A mindennapi imarend része, a gyászolók a szeretteik elhunytát követően tizenegy hónapon keresztül minden nap elmondják. A betűkből, áldást osztó kézből, emberalakokból alkotott kompozíció más írásos képekhez képest szinte narratív jelleget ölt, a hangsúlyosan szerepeltetett motívumok és a cím egyértelművé teszik a mondanivalót, a halottakra való emlékezés igényét, a gyász. Ország Lili a túlélők lelkiismeretfurdalásával folyamatosan kényszerít érezte, hogy a második világháborúban elhunyt áldozatoknak emléket állítson.

Az írásos képek élménye többek között a visszatörlések kor megörződő festői gesztsusokból származik. Ország Lili különös érzékenységgel reagált a vonalak kifejező erejére. Ez grafológiai érdeklődésében is megmutatkozott. Előfordult, hogy neki ismeretlen személyek írását mutatták meg neki, és a művész az írásképet intuitív módon elemezve vont le következtetéseket az illető személyiségére, jellemére vonatkozóan.\footnote{A Megkövült panasz I. (1967, Vasilescu-gyűjtemény) című festményen\footnote{A festménynek egy másik, talán még finomabb, törékenyebb változata – Megkövült panasz II. (1967) – magántulajdonban található, egy papír hordozóra készült monetipia variáns sok a képeire juttatja. A képtér közepén található két nagyobb, vonagló, törékeny alakzat alatt sok, sűrűn sorolt apró jel tölt ki a felületet, a fő motívumok felett azonban kivilágosodik a háttér, és szinte üressé válik. A két központi forma között függőlegesen egy sötétebb, határozott szélű sáv szintén törést, nem áthidalható távolságot sugall. A központi motívumok nemcsak a háttér színének változása, hanem léptékük által is kiemelkednek, így amellett, hogy hangsúlyossá válnak, egyúttal társalanná is lesznek. A Megkövült panasz I. is egyike a pansz-falképeknek, a háttér négyzetes formái a nyugati fal köveit idézik. A Siratófal egykor a második templom}

A Megkövült panasz I. (1967, Vasilescu-gyűjtemény) című festményen\footnote{A megkövült panasz I. és II. festményeinek ellentétét mutatja, hogy a második vonalkép a háttér színének változásával jutatja az írásos képbe. A központi motívumok nemcsak a háttér színének változása, hanem léptékük által is kiemelkednek, így amellett, hogy hangsúlyossá válnak, egyúttal társalanná is lesznek. A Megkövült panasz I. is egyike a pansz-falképeknek, a háttér négyzetes formái a nyugati fal köveit idézik. A Siratófal egykor a második templom}

gyűjtetésére jutatja. A képtér közepén található két nagyobb, vonagló, törékeny alakzat alatt sok, sűrűn sorolt apró jel tölt ki a felületet, a fő motívumok felett azonban kivilágosodik a háttér, és szinte üressé válik. A két központi forma között függőlegesen egy sötétebb, határozott szélű sáv szintén törést, nem áthidalható távolságot sugall. A központi motívumok nemcsak a háttér színének változása, hanem léptékük által is kiemelkednek, így amellett, hogy hangsúlyossá válnak, egyúttal társalanná is lesznek. A Megkövült panasz I. is egyike a pansz-falképeknek, a háttér négyzetes formái a nyugati fal köveit idézik. A Siratófal egykor a második templom
udvarát határolta, annak egyetlen megmaradt részeként a zsidó vallás ma elérhető legszentebb helye. A fal repedéseibe, hőzagaiba az ide érkező zsidók kis cédulákra felírt, Istenhez szóló imákat, kéréseket rejtenek. Az Ország Lili festményén feltűnő kisebb-nagyobb betűcsoportok a nyugati falnál elhangzó vagy elhelyezett imádságokként is értelmezhetők.


A jobb felső sarokban fénhő alapán halványan nyomtatott keleti (örmény?) karakterek sejlenek fel, de megjelennek a héber betükre emlékeztető apró visszaszedésekként alakított jelek is. A különböző nyelvek karakterkészleteinek felhasználása, valamint az, hogy a kép háttére nem egységes, hanem a kváderkövekre emlékeztető mintázat mellett apróbb négyzet, osztású és homogénebb foltok is megjelennek egy tágabb értelmezést tesz lehetővé, nemcsak a nyugati felnél elhangzó imákat, hanem a világon bárhol felhangzó könyörgéseket sugall.


A fenti példákra egyaránt igaz, hogy azokon a képekön, ahol a képcím egy beszélt nyelvi cselekvésre, imádságra, panasza, kiáltásra, könyörgésre utal, ott Ország Lili festői eszközökkel hajt végre egy beszédaktust, gyászol, imádkozik, panaszkodik, könyörg.
John Austin brit nyelvfilozófus elmélete szerint a nyelvhasználat nemcsak információátadásra szolgál, hanem a beszéd maga is lehet cselekvés. Ilyen cselekvés lehet az ítélezés, a bocsánatkérés, vagy az imádkozás, a fohász is. A cselekvés a kimondás – Ország Lili esetén a megfestés – által történik meg.

4.2. Izraeli utazás, székesfehérvári kiállítás

Az eddig elemzett városos és írásos képek kapcsán ehelyütt érdemes hosszabban bemutatni a művész első két gyűjteményes kiállításának (Tel-Aviv, 1966 és Székesfehérvár, 1967) létrejöttét és fogadtatását. A recepciótörténeti sajátosságok segítenek megvilágítani a korszak kultúrpolitikai hátterét, a társadalmi és történeti kontextust, a zsidó témákhoz, a holokauszthoz való viszonyt, valamint tisztázni néhány részletet a képek keletkezési körülményeit illetően.


Az 1966-os és 1967-es kiállítások és az engedélyezésükhöz, létrehozásukhoz kapcsolódó háttérlevelezés kiváló esettanulmányként szolgálnak a hatvanas évekbeli magyar kultúrpolitika működésének bemutatására, egyúttal alkalmat adhatnak a zsidó

562 A fejezet nagyjából megegyezik a Mült és Jövő folyóiratban 2016 decemberében megjelent cikkel, ld. Árvai 2016.
563 Kovács 1993.
identitáshoz való viszonyulás vizsgálatára. Természetesen az érzékeny kérdésekben a hatóságok kerültek az írásbeliséget, ami a rekonstrukció módszertani szempontból teszi érdekessegé, hiszen a történet, ahogyan látható lesz, csak szóbeli visszaemlékezések segítségével egészíthető ki.

Ország Lilit hivatalosan a Maariv című izraeli napilap főszerkesztője, Ariyeh Dissentchik hivta meg, hogy Tel-Avivben egy kiállításon szerepeljen. A meghívást Izrael állam ideiglenes magyarországi ügyvivője, David Giladi közvetítette, aki nyilvánvalóan a kiállítás kezdeményezője is lehetett egy személyben. A tárlatot a magántulajdonú Hadassa Klatchkin Galériában rendezték. Noha a kiállítás magánkezdeményezésre jött létre, a politika nem maradhatott ki belőle, a külföldi utazáshoz útlevélre, a képek kiviteléhez engedélyre volt szükség, amelynek megadásában a Művelődésügyi Minisztérium képzőművészeti osztálya volt illetékes. 1966. január 24-én kelt az a levél, amelyben Ország Lili engedélyt kért a Minisztériumtól, hogy eleget tehessen a meghívásnak.

Ezután egy hosszas procedúra következett. A Minisztérium képzőművészeti osztálya a Képzőművészek Szövetségének állásfoglalását kérte, ők a festőművésznő alkotómunkájának magas kvalitására való hivatkozással javasolták a kiállítás engedélyezését. Ezután a képzőművészeti osztály beadványt terjesztett Aczél György elé, amelyben az engedélyezés támogatása mellett foglaltak állást. Nagyon szép példája ez az előterjesztés a szocialista kultúrapolitikában alkalmazott retorikának. Absztrakcióiról nem beszéltek, hiszen az elfogadhatatlan stílusokat, csak „elvontan dekoratív elemek”-ről, amelyek kiegyensúlyozzák „a figurális elemek”-et. A kommunista retorika bevett fogásával, az egyetemes, megkérdőjelezhetetlen értékek közhelyes kiemelésével

---

564 Ezúton szeretném megköszönni Sasvári Editnek, hogy az 1966-os izraeli kiállítás engedélyezéséhez kapcsolódó levéliratú anyagra felhívta a figyelmemet, saját kutatásainak eredményét megosztva velem. A levéliratú forrásokon felül az alábbi „rekonstrukció” során a Magyar Nemzeti Galéria Adattárából a Képző- és Iparművészeti Lektorátus Iratanyagáról, valamint a székesfehérvári Szent István Király Múzeum iratokról és adattárának anyagát használtam fel.

565 Az 1967-es kiállítás történét elkövetve kapcsolatban három fontos szereplőhöz is fordulhattam: Gábor Eszter és Nagy Ildikó a Képző- és Iparművészeti Lektorátus Iraitanyagáról, valamint a székesfehérvári Szent István Király Múzeum iratokról és adattárának anyagát használtam fel.


567 A kiállításra szóló meghívó, és a néhány lapos katalógus szintén megtalálhatók a Magyar Nemzeti Galéria Adattárában. (21300/1981/4. doboz/14., 15.sz.)

éltek, hangsúlyozták a humánus jelentéstartalmat, a pozitív üzenetet, a valóságos emberi értékekbe vetett hitet. A háború pusztításait mint témát ugyan megnevezték, és említették az ökori keleti művészeti inspirációkat, de sem a zsidó vagy a héber szó, sem a holokauszt kifejezés nem szerepeltek. Szokásos, bevett formulaként – bár ebben az esetben joggal – a képek kidolgozottságát, a mesterségbeli tudást hangsúlyozták, a realista ábrázolás határain túlmenő művészetet ellensúlyozandó. A dokumentumokból nem derül ki, hogy mi történt ez után, Ország Lili áprilisban még nem kapott választ. Ekkor Majláth György, Ország Lili férje fordult levélben Polinszky Károly miniszterhelyetteshez felesége ügyének előmozdításában kérve a segítségét. Ebben a levélben felbukkan a kommunista ideológia közkedvelt fordulata, az „antifasiszta” jelző: Majláth a kiállítás mellett érvelve az „antifasiszta Rekviem sorozat” bemutatásának lehetőségét emelte ki. Az antifasizmus ebben a retorikában a kommunistákat, a fasiszta Németország ellen küzdő baloldalt jelentette. 1949-től, a kommunista párt hatalomra kerülésétől kezdve megfigyelhető az a szóhasználat, amelyben zsidók helyett mártírokról beszélnek. A témát, a második világháborús tragédiát eszközént használták, kommunista narratívába helyezték. Utóbbi szerint a fasizmus nem a zsidók ellen, hanem a kommunisták ellen irányult, nem az antiszemítizmus, hanem az antikommunizmus volt a lényege. A németek elleni küzdelem, az illegális kommunista párt tevékenysége, a szocialista országok erkölcsi fölénye tematizálódott az első magyar auschwitzki kiállításon is, amely 1965-ben nyílt meg, úgy mutatva be Auschwitzot, mint a meggyilkolt baloldali ellenállók emlékhelyét, ahol az antifasiszta kínő mellékesen voltak zsidók is. Ehhez a kiállításhoz a Művelődésügyi Minisztérium rendelt műalkotásokat – festményeket, szobrokat,

grafikákat – olyan képzőművészektől,\(^{573}\) akiket a rendszer elfogadott. Ország Lili nem szerepelt a meghívottak között. Akik az antifasiszta kifejezést használták, nyilván a mögötte meghúzódó ideológiát is ismerték, belementek egy játéku, így tett Majláth György is, talán csak céljai elére érdekelében.

Ország Lili ezt követően még jó néhány hónapig nem kapott választ. Az Aczél elvtárs beleegyezéséről szóló rövid feljegyzés csak 1966 júniusában született meg, a fogalmazásmód hárítja a felelősséget: „A kiállítás Izraelben történő megrendezésének elvi akadálya nincs. Amennyiben Országh [sic!] Lili művészetét úgy értékelik, engedélyezhetik.”\(^{574}\) Engedélyezték, mintegy hat hónappal a kérelem beadását követően, így a hivatalos meghívólevelet is meg kellett újítani, mert időközben lejárt az érvényessége.\(^{575}\)

A tel-avivi kiállítás végül 1966 novemberében nyílt meg. Bár a meghívásban és az engedélyezéshez kapcsolódó levelezésben negyven-ötven olajképről és ugyanennyi grafikáról van szó, a katalógusban mindössze huszonnyolc kép szerepel angol és héber nyelven megadott cimekkel, méretek és datálás nélkül.\(^{576}\) Ennyi információ alapján csak néhány esetben azonosíthatóak a kiállított képek, például: a 

\textit{Rekviem} sorozat, 

\textit{Exodus}, 

\textit{Nekropolisz}. Már a rövidke, néhány mondatos katalógusbevezető is arról tanúskodik, hogy Ország Lili művészetének recepciója jóval explicitebb volt külföldön. A fülszövegben szerepel, hogy a művész legtöbb képe a holokauszt fájdalmát tükrözi, valamint a judaizmus történeti értékei iránti erős vonzódásról tanúskodik. A zsidó témák hangsúlyozása nemcsak a katalógusban, hanem a kiállításról megjelent újságcikkekben, ismertetőkben is tetten érhető. Minden cikk\(^{577}\) kiemelte a 

\textit{Rekviem} sorozatot a rajta


\(^{576}\) A 

\textit{Maariv} címû lap és Róbert Miklósnak írott, Tel-Avivban kelt 1966. október 3-i levele szerint Ország Lili 45 képpel és 45 grafikával érkezett, a Jerusalem Post 24 kiállított képről ír, ahogyan a katalógusban is csak ennyi szerepel.

\(^{577}\) A 


580 Igaz, Ország Lili 1966-ban még nem juthatott el a nyugati fal tövéhez, hiszen azt a területet az izraeli hadsereg a következő év nyarán, a hatnapos háború során foglalta vissza. A hagyatékban fennmaradt egy diafelvétel a Siratófalról, amelyről azonban nem sikerült ez idáig kideríteni, hogy mikor készültetett és mikor kerülhetett Ország Lili tulajdonába.

182
múzeum éves programjának részeként engedélyezték, nem sokkal a művész Izraelből való hazaérkezését követően.\textsuperscript{581}

Ezt követően a múzeumi szakemberek felvették a művésszel a kapcsolatot, a Képző- és Iparművészeti Lektorátusnak javaslatot tettek a kiállítandó képeket bíráló majdani zsűri tagjaira vonatkozóan. Barcsay Jenőt, Németh Lajost és Tamás Ervint ajánlották zsűritagnak választani. A levlének a Lektorátus iratanyagában megőrzött példányán,\textsuperscript{582} a lap alján Ormos Tibor igazgató néhány soros megjegyzése olvasható: „Németh Lajost nem engedélyezem meghívni, mert ebben a kérdésben biztosan elfogult (teljes jóindulattal).” Ugyanennek a lapnak a tetején olvasható Bartha Évának, a Lektorátus osztályvezetőjének arra vonatkozó megjegyzése, hogy a zsűritagokról Nagy Ildikóval egyeztetnek majd. Végül a javaslatok közül Tamás Ervin festőművész, a Képzőművészek Szövetségének főtitkáraként került be a zsűribe. A hattagú zsűri három tagja jött a Szövetségből, a másik kettő Szinte Gábor és Somos Miklós festőművészek voltak, akik közül Somos Miklós jóindulatára az Ország Lili kedvelő, a Lektorátuson dolgozó művészettörténészek (Gábor Eszter és Nagy Ildikó) számíthattak.\textsuperscript{583} A zsűri tagja volt továbbá a múzeumot képviselő Kovács Péter, valamint a Lektorátus részéről Nagy Ildikó. Szaklektorként, a Lektorátus fizetett, külső alkalmazottjaként szerepelt D. Fehér Zsuzsa, aki ebben az időben a Magyar Nemzeti Galéria Mai Magyar gyűjteményi osztályát vezette. A jóindulatú többség adott volt. A képeket az előzetes bírálat során május 4-én elfogadták, a jegyzőkönyvben magas művészi színvonalat emelték ki.\textsuperscript{584}

A kiállítás előkészítése tehát a dokumentumok tanúsága szerint szinte „baráti hangvételű” légkörben, zökkenőmentesen zajlott. Májusban már a kiállítás 53 elemű – a \textit{Requiem} sorozat tábláit külön tételeként tüntették fel – képjegyzékét is jóváhagyták, a katalógus nyomdai előkészítése zajlott.\textsuperscript{585}

\textsuperscript{581} Ország Lili Fitz Jenőnek írott levele, 1967.02.07., IKM irattár, 1967-es év dossziéi, 4124-1/67 sz. irat.


\textsuperscript{583} Szinte Gábor is jóindulatú volt Nagy Ildikő emlékei szerint, őt azonban Bartha Éva javasolta, feltehetőleg azért, mert Ország Liliével korábban voltak.

\textsuperscript{584} A zsűrítés jegyzőkönyve megtalálható itt: MNG Adattár Képző- és Iparművészeti Lektorátus iratanyaga, Kiállítások/1967.

\textsuperscript{585} A képek árazása, az úgy nevezett árazó zsűri feltehetőleg a már késő kiállításon, a felakasztott képek előtt, Székesfehérváron zajlott, így az árazott képjegyzékhez kapcsolt határozaton szereplő május 10-i időpont korainak tűnik, elképezhető, hogy az árazó zsűri jegyzékét utólag csatolták a májusi előzetes bírálat, a képválogató zsűri jegyzőkönyvéhez.

Ország Lili tervezett fehérvári kiállítását ebből a szempontból feltehetőleg kockázatosnak ítélték. Kovács Péter megjelent visszaemlékezései szerint: „[…] megszólalt a telefon, és Ormos Tibor, a Lektorátus nagy hatalmú igazgatója jelentkezett személyesen engem keresve. Közölte, hogy a „történtek” miatt Ország Lili kiállítását el kell halasztani!”

Hogy elejét vegye a kiállítás meghiúsulásának, Kovács Péter Budapestre utazott, felkereste a Minisztérium képzőművészeti osztályát, „ahol az osztályvezető már mindent tudott. Határozottan követelte a halasztást, azt sem titkolva, hogy nem valamiféle határozott időre gondol, hanem az egész ügy csendes és finom elfelejtésére. A miértre azt a meglepő válaszat adta, hogy az „illetékesek” a helyzetre való tekintettel „antiszemita tüntetéstől” tartanak.”

Kovács Péter úgy érvelt, hogy a Minisztériumot is érhetné antiszemitizmus vádja, amennyiben betiltja a kiállítást. Ezen felül kijelentette, hogy csak írásbeli utasításoknak hajlandó eleget tenni, ami nyilván kellemetlenül érintette a Minisztériumot, amely kínos kérdésekben kerülni igyekezett az írásbeliséget. Végül a Minisztérium – Kovács Péter emlékezette szerint a megbeszélésen részt vevő Csorba Géza – javasolta a „provokatívnek” ítél képecímen megválasztatását. Kovács Péter úgy emlékszik, ő közölte mindezt Ország Lilivel, aki tulajdonképpen megkönnyebbült, hogy csak ennyi az ára annak, hogy egy „igazi” magyarországi múzeumban rendezhessen kiállítást.

Gábor Eszter visszaemlékezései szerint a kiállítás körüli bizonytalanságot Bartha Éva osztályvezető indította el a Lektorátuson, aki már a háború első napjaiban jelezte, hogy


Ország Lili kiállítása „nem aktuális”.\textsuperscript{589} A Lektorátus iratanyagában fennmaradt Bartha Éva 1967. június 8-án kelt levele, amelyben értesíti Ország Lilit, hogy kiállítása ügyében beszélni szeretnéne vele.\textsuperscript{590} Nagy Ildikó úgy emlékszik, hogy Gábor Eszter és ő egy budai cukrászdaiban találkoztak Ország Lilivel, értesítették a Lektorátus szándékairól, megelőzendő a rosszat sejtető levelet, és Ország Lilit nagyon is mélyen érintette kiállításának ügye. Nagy Ildikó így idézte fel a művész mondatait: „Gyerekek, én tudom, mi a megaláztatás, én viseltem sárga csillagot.”


\textsuperscript{589} Gábor Eszter úgy emlékszik, egyéni ellenszenv is vegyült Bartha Éva motivációi közé, feltékenység egy főiskolai szerelem, Pólya József és Ország Lili kapcsolata miatt.


\textsuperscript{591} Ld. az Ungvári Zsidó Gimnázium évkönyve az 1941–42. tanévéről, szerk. Haász Imre, Ungvár, 1942.

keresték fel Izrael nevezetességeit, és a festőnő hazautazását követően hosszan leveleztek.\textsuperscript{593}

Arié 1966. végén már Etiópiából, Addisz Abébaból küldött újévi képeslapot, amelyen ezt írta: „A külföldi hivatal küldött ide tanácsadóként két évre, a családommal együtt.”\textsuperscript{594} Az eredetileg két évre tervezett kiküldetés végül három évig, 1969-ig tartott. Arié leveleiben részletesen beszámolt etiópiai élményeiről, főként azokról a nevezetességekről, amelyek Ország Lili érdeklődésére is számot tarthattak: a Tana-tó szigetein épült monostorokról, az Etiópia észak-keleti régiójában található, kőből faragott monolitikus templomokról, a Hararba tett kirándulásról, és mindezek mellett az ősi etióp nyelvvel, az amharával való tapasztalatairól. Az amhara az afroázsiai nyelvcsaládba sorolható, azon belül is a sémi nyelvek közé, akárcsak a héber és az arab. Arié így írt a nyelv iránti érdeklődéséről Ország Lilinek: „Osztosom veled az amhara betűk iránti érdeklődésben, és remélem, hogy a kis könyv, amit küldtem, már megérkezett. Ha volna bármilyen további kívánságod, vagy nem ilyen ábécére gondoltál, kérlek, jelezd, és megteszem, ami tőlem telik, hogy teljesítsem a kérésedet. Érdeklődésem a betűk iránt más jellegű, nyelvészeti. Tanulom a nyelvet, és a még ma is megfigyelhető hasonlóság a héber szókincssel és nyelvtannal újra és újra lenyűgöz.” Később pedig arról ír, hogy: „A nyelvtanulás során nem hanyagolom el az írni és olvasni tanulását. A betűkészletük lenyűgöz, és minél többet haladok – értsd lassú lépésekkel – annál érdekesebbnek találom. Annyira sok a nyílvánvaló kapcsolat az amhara szimbólumok és nyelv, valamint a héber között, hogy elsőre szinte hihetetlen, másodjára pedig arra készítem, hogy azon töprengjek egyre többet, milyen természetű és erősségű kötelekhez hozzattak létre ilyen fokú hasonlóságot a két nemzet között.”\textsuperscript{595}


\textsuperscript{594} „I was sent here as an adviser by the foreign office for two years, with family.” Arie Amikam lánya, Dorit Amikam szíves szóbeli közlése alapján édesapja az izraeli kormánya kölcsönzött Etiópiában.

\textsuperscript{595} 1967. november 11-én: „I share Your interest in the Amharic letters; and I hope that the booklet I sent already arrived. If You have any further request or it is not that sort of alphabet You had in Your mind, please, let me know and I will do my best to fulfil Your request. My interest in the alphabet are of a different character, it stems of the linguistic point of view. I am studying the language and the still prevailing similarity in vocabulary and grammar with the Hebrew ones fascinates me again and again.” 1968. április 10-én: „In the learning of the language I do not neglect to learn to read and write. Their alphabet fascinates me and the more I advance – so by too slow steps – the more interesting I find it. There are so many obvious ties between the Amharic symbols and language and the Hebrew that first it is almost unbelievable, second it makes me wonder more and more on the nature and intense of the ties that created this similarity between the two nations.” (Árvai – Zsoldos 2017, 218. és 229. levél, 315–318, 327–329.)
a levelek ugyan a székesfehérvári kiállítás után születtek, ám Arié már az egyik első lapján (1967 februárjában) utalt rá, hogy küldött Ország Lilinek egy ábécés könyvet.\(^596\)

Ahogyan Arié is írja, némileg eltérő volt az amhara karakterek iránti érdeklődésük jellege, míg Ariét nyelvészeti szempontok érdekelték, Ország Lilil feltehetőleg az ősi nyelvek, írásészletek, az írás fejlődése iránti általános érdeklődés mellett, a betükészlet vizuális megjelenése foglalkoztatta. A művész fel is használta képein az amhara karaktereket, például az amhara „t”-betű „ta” változata szerepel a *Megkövült múlt* (1968) és *Megtört fohász* (1969) című képein is. Ez a levelezés tehát különös fénytörésben jelenik meg, ismérve a magyar hatóságok le nem írt aggodalmait. Noha a felvetés abszurditása – miszerint Ország Lili képei titkos cionista üzeneteket rejtenek – megmarad, feltételezve, hogy a hatóságok figyelemmel kísérték a külföldi levelezést, talán közelebb jutottunk ennek kiváltó okához.

Visszatérve a székesfehérvári kiállítás körüli bizonytalanságokra, a képcímek megváltoztatásáról szóló döntést rögzítő levél 1967. június 26-án kelt.\(^597\) Eszerint kilenc képnek megváltoztatták a címét (például: *Jeruzsálem falai* helyett *Régi város falai*, *Exodus* helyett *Vonulás*, *Jerikó Falai* helyett *Leomló Falak*, vagy *Panaszfal* helyett *Írás a falon*), kettőt pedig (*Panaszfal; Jeruzsálem színei*) lehúztak a címjegyzékről, illetve a listára újakt felkerült a *Mozaikfal* (1967) című kép.\(^598\) A cserének, a két kép kihagyásának és egy másik beemelésének Kovács Péter szerint árazási okai lehettek, talán egy összeghatárt nem akartak meghaladni.\(^599\)

Ország Lili székesfehérvári kiállítása végül a terveknek megfelelően, a módosított képjegyzék szerint rendben megnyílt augusztusban, a katalógus képjegyzéké összesen negyvenhat művet tartalmaz, keletkezésük szerinti sorrendben, a *Rekviem* sorozatot egy tételként számítva.\(^600\) Noha nem volt igazán jelentősnek mondható a kiállítás visszhangja.

\(^{596}\) Árvai – Zsoldos 2017, 203. levél, 303–304.


\(^{598}\) A kép azóta ismeretlen helyen.

\(^{599}\) A *Jeruzsálem Színei* című kép (16x35 cm-es) 3.000 forintos áron szerepelt, a kimaradó *Panaszfal* (a mérete nem ismert) pedig 8.000 forintos áron. A bekerülő *Mozaikfal* 7.000 forintos árat tekintve így a kiállított képek összértéke 4.000 forinttal csökkent, 293-ról 289 ezer forintra.

\(^{600}\) A katalógus képjegyzéke egyébiránt tartalmaz egy hibát 23-as helyett 33-as tételként jelenik meg egy kép, méretei alapján ez a *Jelek és írások Bábelben / Írások és jelképek Bábelben* (1965) című, ott azonban *Régi város árkádokkal* címen szerepel.


604 A cikk megtalálható az MTA Művészettörténeti Kutatóintézetének lexikontárában.


606 A témával Ország Lili egy évvel korábban bábszínházi munkája során is foglalkozott az 1966-ban színre vitt Weyrauch darab, A japán halászok tervezésekor.
Tabuként kezelték a zsidó identitás, a holokauszt és az antiszemítizmus kérdésköreit. Az óvatoskodás mellett fontos kiemelni, hogy az izraeli kiállítás és utazás megvalósulása, az annak inspirációiból táplálkozó írásos képek születése, de főként az ebben az időszakban zajló hatnapos háború megváltoztatták a művész megítélését; kockázatosabb volt olyasvalakinek a képeit kiállítani, aki az előző évben Izraelben szerepelt egy kiállításon, és felismerhetetlen héber (?) betűket festett a képeire. Ugyanakkor a festő szavaira hivatkozó Izraelben megjelent cikkek alapján a művész egy másik, szabadabb közegben egészen másképpen nyilatkozott festményeinek témáiról: a zsidósághoz való viszonyulásáról beszél, az izraeli újságírók zsidó szimbólumokat és tematikát emlegettek, egyértelműen kimondásra került a második világháború zsidó áldozataira való emlékezés igénye.

4.3. Az írás mint az emlékezet médiuma

A zsidó identitáshoz, a halottak emlékezetéhez kapcsolható, imádságot megjelenítő képek mellett az írásos korszakban született művek egy másik csoportja tágabb, egyetemes értelemben szól az írásról mint az emlékezés egy médiumáról, a kultúra hagyományozásának eszközéről.

olvashatóak egy későbbi kor számára. A történelem az egymásra rakódó nyomokból, töredékekből épülő konstrukció.
Hasonló gondolatok mentén, az irott örökség pusztulását idézi Az írás metamorfózisa (1969–1970, Kolozsvár-gyűjtemény) című triptichon, formátumával is hangsúlyozva történelem és szakralitás közelségét a festő gondolatvilágában. Ezen a festményen is zsúfoltan egymásra halmozott papírtöredékek láthatók, itt-ott egy-egy betű tűnik fel az amhara ábécéből. A sérült papír darabok mozogni, örvényleni látszanak, felületük piszkos. Ahogyan a 2016-ban a Magyar Nemzeti Galériában rendezett életmű kiállítás Kolozsvár Marianna által írt falszövegén olvasható volt, a képet az 1966-os firenzei árvízben elázott kötöttek látványa ihlette, a könyvektől felállt lapok. A firenzei árvízben a becsületes szerint több millió könyv és kézirat sérült meg, többek között a Firenzei Nemzeti Könyvtár gyűjteményének egy jelentős része.607


607 A firenzei árvízről készített dokumentumfilmet Per Firenze (1966) címmel Franco Zeffirelli.
608 Ld. a Márkus Annával 2015-ben készített interjút a B Függelékben.
611 Devecseri Gábor fordításában: „Melpomenéhez
Áll ércnél maradóbb művem, emelkedett / emlékelem, s magasabb, mint a királyi sír, / és sem kapzsi vihar, sem dühös északi / szél nem döngtheti már földre, se számtalan / évek hosszú sora, sem rohanó idő / Meg nem halhatok én teljesen: elkerül / téged, síri folyó, jobb felem; és nevem / folyton fényesedik, míg

Capitolium / megy fől a pap és véle a néma szűz. / Mondják majdan, ahol zúg sebes Aufidus, / s hol pór népe fölött Daunus uralkodott / tikkadt földjein: én zengtem először, én / lentről-jött s meredek csúcsra jutott, görög / verset római lant húrjain, / áldva övezd körül. Érdemed / büszkévé tegyen, és fürtjeimet babér- / lomboval, / Melpomené, áldva övezd körül.”

(III. 30. 1-6. sor)

612 A szöveg magyar változata megtalálható az MNG Adattárában, 21300/1981, 4. doboz. Átiratát ld. az E Függelékben.

Az 1960-as évek végétől kezdődő alkotói periódust nagyon sok szempontból a művész itáliai utazásai ihlették. Ország Lili 1968 és 1974 között ötször járt Olaszországban.\textsuperscript{613} Ezek az utazások meghatározó élményt jelentettek, jelentősen befolyásolták festői gondolkodását, ahogyan ez a helyszínen készített vázlatok, jegyzetek mennyiségéből és a később a műveibe, elsősorban a \textit{Labirintus} sorozat festményeibe beépülő motívumokból is egyértelműen kiderül.

5.1. Itáliai utazások, vázlatfüzetek\textsuperscript{614}

Az itáliai utazásokhoz köthető hat darab vázlatfüzet\textsuperscript{615} túlnyomó többségében pompeji, herculaneumil vagy nápolyi élményeket rögzít, de akadnak Rómában telerajzolt lapok is. Mindez nagyjából kétszázharmagos, rajzokkal és feliratokkal teli lapot jelent, amelyek között gyakran előfordulnak ismétlődések, vagyis a figyelmét megragadó látnivalóról több vázlatot is készített. Golyóstollal vagy fekete filettollal, néhol ceruzával rajzolt, az íróeszköz megválasztása esetleges. Többnyire nem törekedett részletek kidolgozására, a vázlatokat nem művész igénnyel alkotta, egyszerű skiccerekől, jegyzetekről van szó, amelyek főképpen emlékezetetőül szolgáltak. Gondosan feljegyezte a színeket, szavakkal körülről őket; a plasztikus hatásokra is főként szavakkal, esetleg satírozással utalt. A kompozíciót mindig pontosan vázolta, az arányokra szigorúan ügyelt. Többnyire rövid megjegyzés utal a helyszíneire, a múzeum vagy az adott pompeji ház névének feljegyzésével. A vázlatok nemcsak arról árulkodnak, hogy mi az, amit megőrökítésre, esetleg későbbi felhasználásra érdemesnek tartott, az is nagyon beszédes, hogy egy-egy művészeti emlékekben gazdag város kínálatából mi az, ami hidegen hagyta. Az alábbiakban igyekszem az itáliai vázlatfüzetek alapján Ország Lili képi látására és emlékezetére vonatkozó következtetéseket levonni olyan példák segítségével, amelyeken egyértelműen sikerült beazonosítanom a vázlatok tárgyát. Nem követem a vázlatfüzetek sorrendjét, hiszen egy-egy emlék több füzetben is szerepel, az őt érdeklő helyekre többször


\textsuperscript{614} Ország Lili itáliai vázlatfüzeteihez kapcsolódó kutatási eredményeimet korábban a Művészettörténeti Értesítőben publikáltam. Ld. Árvai 2013a.

\textsuperscript{615} MNG Adattár 21300/1981/5. doboz, 3, 4, 5, 8, 9 és 10. füzetek.
visszatért. Arra sem teszek kísérletet, hogy rekonstruáljam a vázlatok keletkezésének sorrendjét, mivel egymást követő években készültek, és nincs jelentős különbség közzöttük a képi látásmód szempontjából. A bemutatás tehát tematikus, helyszínenként halad, egy-egy azonosított emlék és a hozzá kapcsolódó skiccek mentén. Az azonosított emlékek köre nem teljes, az elemzett lapok segítségével mégis jó áttekintés nyerhető.

Bár a vázlatkönyvekben számos szobortöredék, egy-egy mozaik és néhány táblakép is szerepel, a rajzok túlnyomó többsége falfestményekről, pompeji freskókról készült. Ország Lili rendkívüli ihlető forrást jelentett Ország Lili számára. 1969-ig így írt Róbert Miklósnak: „Pompejiről már álmodoztam sokat, és túlajdonképpen ez volt utazásom fő célja! Ha valaha megszínesednén képeim, akkor ez majd ennek köszönhető.”

Ország Lili pompeji vázlatairól összességében elmondható, hogy a freskók között a figurális jelenetek kevését ragadták meg a figyelmét, sokkal inkább a pompeji dekoratív falmezők rendszere, a színek, foltok váltakozó ritmusa érdekelte (vagyis a Kr. e. 1. sz. középétől Kr. u. 1. sz. 1. feléig meghatározó harmadik stílus), illetve az illuzionisztikus építészeti terek (a Kr. e. 2–1 sz. fordulójára jellemző második stílus) készítették aprólékos rajzolásra. Részben ebből adódik, hogy nem feltétlenül a többség által ismert és nagyra értékelt, jellemzően figurális részleteket rajzolta, amik a legtöbb ismertető kiadványban, útikönyvben szerepelnek. Ahogyan S. Nagy Katalin is írja, részben az itáliai vázlatok kapcsán: „Múzeumokban és templomokban olyan részleteket fedez fel, ami [sic!] a látogatók figyelmét elkerüli és nincs olyan útikalauz, művészeti könyv, amelyben ezek a lényegetlennek látszó, holott nagyon jellegzetes elemek benne lennének.”


---

616 A falfestészeti érdeklődésről árulkodik az a pompeji romvárost ábrázoló turistatérkép, amit Ország Lili használhatott egyik alkalommal ottjártakor (MNG Adattár 21300/1981, 10. doboz), és amelyen a Villa di Diomede mellett felirat jelzi, ott „nincs festett fal”. A térképen egyébiránt a következő házak vannak megjelölve: Terme Stabiane, Casa del Menandro, Casa dei Veturi, Casa del Chirurge (zárva), és a Villa dei Misteri.


621 8. füzet fol. 19. v. és fol. 24. v.
architrávos, oszlopos, mélyülő teret ábrázoló falat. Az ábrázolt terek illuzionisztikusak, erős perspektivikus hatással. A falak színezése nagyon részletgazdag, élénk, az egyes téglasorok mintázata eltérő. Ország Lili gondosan, téglánként (!) feljegyezte a színeket, sajátos elnevezéseket, rövidítéseket használt. Az itt szereplők közül a leggyakoribbak: a pompeji vörös, a nápolyi sárga, az okker, a lila és a türkiz. A plasztikus hatásokra külön kitért, feljegyezte, hogy az oszlopok árnyékoltak. Figyelmet érdemel – ez sok más vázlatán is előkerül –, hogy lerajzolta a falak sérüléseit, feltüntette az alsó falsáv megsötétedett foltjait. A figyelmét megragadó részletet a kiugró oszloppal külön rajzolta meg, de szerepel egy vázlat a teljes falról is, a részletet elhelyezve a bonyolultabb, fiktív építészeti összefüggésben.

A Villa dei Misteri egy másik terme is bekerült a jegyzetfüzetekbe, az, amelyiknek sötét, homogén fekete falmezőjét középen egy csillagszerű ábra uralja. A vázlat alatti felirat „indigó fekete márványos fal”-ról szól, egyike az anyagszerű jelzőt használó színmegjelöléseknek, amire még bőven akad példa. Ezen a falon jól megfigyelhető a vízszintes sávokra és függőleges mezőkre való tagolás, ami Ország Lili képeire is jellemző. A vázlatból kitűnik, hogy a sorminták, ritmusok hatásának érzékelhetetlenségre törekedett, ugyanakkor a miniatúrszerűen megrajzolt elemeknek csak a foltthatása, körvonalai érdekelte. Fontosak voltak számára ellenben a keretek, a mezőket definiáló vonalak, és itt is berajzolta a fal sérülését, a vakolat hiányát jelző foltot. A falmezőket körülhatároló keretek kiemelt jelentőségére jó példa a pompeji Casa degli Amorini Dorati egyik freskója, ahol a vázlaton a mezőkben lévő alakokat csak foltosan jelezte, a keretek tagolását és színeit viszont részletesen rögzítette. A szárnyas lóalak aszimmetrikus keretezése különösen hangsúlyos, a benne szereplő színekből épül fel a többi mező kerete is. Két másik, ugyanebben a házban készült vázlaton egy csendélet látható szokatlan tárgyakkal. Megnevezésükre tett kísérlete árulkodik arról, hogy éppen ezek keltették fel a figyelmét: „kuglóf edény, óriás csiga?, kosárszerű, az első valami fém”. A keretet itt is részletesen írta le, szaggatott vonallal jelölte a fal repedéseit, és anyagszerű színmegjelölést használt „aranyokker”, „narancs-mustáros”.

622 8. füzet fol. 28. v., 10. füzet fol. 27. v., fol. 28. r., fol. 29. r.
624 9. füzet fol. 22. r.
625 9. füzet fol. 21. r., és 10. füzet fol. 18. r.
A pompeji Terme Stabiane hatalmas stukkófalának romos állapota ébresztett benne, ahogy erről a lap alján szereplő néhány soros megjegyzése is tanúskodik: „Teljesen lekopott rózsaszín (volt pomp. vörös) és vil. fehéres okkeres márvány szín. Keretek az ajtókon, lépcső, ivek, minden stukkó, a figurának csak a helye van meg, a stukkó leesett, teljesen misztikus hatású ezáltal.”

A megrajzolt részlet nem a fal fő motívuma, ugyanakkor Ország Lili Labirintus sorozatában egy gyakran előforduló elem, a meredeken nyíló szárnyú kapu látható rajta, ahogyan a másik, ugyanerről a falról megörökített részleten is, ott azonban a lépő figura nélkül. Utóbbi skiccen a rajzból kiindulva nehezen értelmezhető vízszintes vonal a fal repedését jelöli.

A falakon a pusztulás, az idő nyomainak részletes feltüntetése is jelzi, hogy nem az érdekelte, milyen lehetett elkészültekor az adott freskó vagy falrészlet, sokkal inkább az idők során rárákódott nyomok izgatták. [16. a–d. kép]

Loreius Tibertinus házában az Ország Lili által megörökített terem falainak díszítése szintén sok helyütt romos állapotban van, a mezők közepét nagy kiterjedésű malter foltok foglalják el. A falfestés három dávra oszlik, a középső sáv a harmadik stílusra jellemzően nagy, homogén falmezőkből áll, középen eredetileg egy-egy figurával. Visszautalva a nagyítás, a léptékváltás problémáira, a korábbi példáktól eltérően itt a falmezők közepén megjelenő figurát felnagyítva, részletesen is lerajzolta, pontosan leírva a ruházat és a test valószínűleg színezését: „a figura halvány okkeres színnél sötétes ruhában, lábak meleg színnél, a fej is sötét”. A tálat tartó figura vázlata később is hasznosnak bizonyult, ez az alak több későbbi festményén is megjelenik. [17. a–d. kép]

Marcus Lucretius Fronto házában található az a két figurális, mitológikus jelenet, amelyeket a festő Pompejiben lerajzolt: „Vénusz és Mars esküvője” [18. a–d. kép], valamint „Thészeusz és Ariadné” [19. a–b. kép]. „Vénusz és Mars esküvője” esetén az összegző, az alakokat és a kompozíciót nagyjából rögzítő vázlaton megfigyelhető a teret kettéosztó sötétlila fal és Mars sötétebb alakjának satirozása, vagyis a sötét-világos foltok eloszlásának jelölése. A kép két szélén ül egy-egy nőalakról részletesebb rajzok

---

626 9. füzet fol. 24. r.
627 9. füzet fol. 25. r.
628 10. füzet fol. 10. v. és fol. 11. r.
629 10. füzet fol. 11. v. és fol. 12. r.
631 10. füzet fol. 15. r.
készültek. 632 Ezeken a hangsúly a ruhák részekre tagolódásán, a ruhareddőkön és a sötét-világos tónusok érzékelhetetlenségén van. Az emberalakok arca nem részletezett (a kompozíciós vázlaton a legtöbb figurának csak a hajvonaltat rajzolta be), a ruhareddők sokkal nagyobb figyelmet kaptak. A Thészeusz és Ariadné találkozását ábrázoló kétszereplős jelenetből Ország Lili egyértelműen Ariadnét, a Labirintus sorozat majdani szereplőjét emelte ki (árnyékolás, ruha részleteinek, redőinek jelzése), Thészeusz meztelen testének csak körvonaltat rögzítette. 633

Herculaneumban három házhoz kapcsolódnak vázlatok nagyobb számban. A legtöbb rajz a Casa del colonnato tuscanicóban készült. A számos lapon 634 megörökített píros-kék-fehér falmozók sorának színei és formáinak ritmusa is megjelenik Ország Lili festészetében: Diptichon / Vörös-kék palota (1976); Herculaneumi sorok (1971). Az egymásba illesztett négyszögletes formák sorában csak egy mező tartalmaz figurát, ezt a művész részletesebben is lerajzolta, a rajz melletti megjegyzése az arányok fontosságára utal („a figura beljebb van”). 635 Szintén külön skiccelte fel azt a mezőt, amelyik a sorozatra merőleges falon, egymagában áll, mintegy a sor lezárásaként. 636 A falak ezen a sorozaton annyira kopottak, hogy a repedéseket és a kopásfoltokat nem rajzolta le, a keretek részleteit viszont itt is pontosan leírta. A hangsúly a ritmusa, a kékek, fehérek és vörösek variálásán volt. [20. a–e. kép]

Szintén ebben a házban található egy igen kopott mozaik, amelynek szerkezete a kevésbé gyakorlott szem számára nehezebben tekinthető át, Ország Lili vázlata azonban jól mutatja, hogy hogyan tudta a látványt elemeire bontani, az egyes foltokat körülírni. 637 Itt az a probléma, ami már írásos képein is foglalkoztatott, a kicsi és nagy elemek találkozása, az ebből eredő feszültség. 638 A mozaikkövek kopott felülete, a városalaprajzokat idéző elrendezés már első látásra is nagyon szoros rokonságot mutat Ország Lili festői világával. 639 [21. a–b. kép]

632 10. füzet fol. 15. v., fol. 16. r. és fol. 23. r.
633 10. füzet fol. 22. r.
634 4. füzet fol. 23. r., 9. füzet fol. 36. r.
635 10. füzet fol. 3. r.
636 9. füzet fol. 35. r.
637 4. füzet fol. 37. r.
638 Rozgonyi 1988, 206.
639 Ennek a mozaiknak a formája köszön vissza például Pompeji (1969) című festményén.
A ház melletti falon lévő „csendélet” négy kancsó sematikus rajzából és feliratokból áll. Valószínűleg az eltérő irányban álló és különböző színű kancsók ritmusa, valamint a feliratok betűinek formája érdekelhette a populáris festészeteinek ezen az emlékén, ami nem más, mint egy római kocsma hirdetése.\[640\] [22. a–b. kép]

Egy másik herculaneumi helyszín, a Casa Sannitica zöld terme, szintén olyan ihlető forrás, amelynek nyomai a felfedezhetők Ország Lili festészetében. Erről az egyik vázlatlapon egy megjegyzése is tanúsodik: „Sejtelmesen zöld falak, mint a Pompeji Fal c. képemen a zöld”.\[641\] Az említett képen kívül további festmények is kapcsolatba hozhatók ezekkel a zöld falakkal: Zöld ünnepek (1969); Zöld falak (1972). A sejtelmes, misztikus hatás ebben az esetben is fontos, a kopott zöld falak mellé felveszettezett: „a kopások az architektúrát hol elmosák, hol misztikussá teszik.” A kopásokat itt pontosással jelezte, ez világosabb felületre utal. Mindkét lerajzolt zöld fal apróbb mezőkre oszlik. Az egyiken középen egy csendélet foltjai fedezhetők fel,\[642\] [24. a–c. kép] míg a másikon fentebb két vázásvázat is, lesebb pedig egy figurális jelenet (bika fiúval) található, amit csak körvonalában vázolt fel.\[643\] [23. a–b. kép] Megjegyezte, hogy „minden négyzetben másképp jelenik meg a tér”. Az egy képen belüli különböző térbázolások saját festészeteiben is felbukkanak: a városképeken nem ennyire szétválasztva, míg a később készült Labirintus képeken már mezőkre elkülönítetten. A zöld terem falairól készített feljegyzések jól példázzák a színek anyagszerű leírását is: „különböző zölderekkel, borsó zöld, króm zöld, egész halvány penészes patinával”.\[644\]

A pompeji emlékek közül sokat – szobrokat, leválasztott freskókat – a Nápolyi Nemzeti Régészeti Múzeumban őriznek, ahol Ország Lili is ellátogatott. A pompeji Villa di Cicerone egyik termében egykor az alsó sávat benépesítő táncoló, zenélő, lófarkas szilének sorozatából két darabot is lerajzolt.\[645\] [25. a–d. kép] A fekete háttér előtt, gyors ecsetvonásokkal megfestett alakok sötét testszínei erős kontrasztot alkotnak lófarkuk, hajuk, valamint az alattuk feszülő rúd színével. A vázlatokon a fal kopásait részletesen jelezte, pontosással jelölve a világosabb, satirozással a sötétebb részeket. Ezekért a diszítményekért Winckelmann is lelkesedett, kiemelte, hogy a gyors ecsetvonások

---

640 10. füzet fol. 4. r.
641 8. füzet fol. 31. r.
642 8. füzet fol. 29. r. és 9. füzet fol. 33. r.
643 8. füzet fol. 30. v. és fol. 31. r. és 32. r.
644 9. füzet fol. 33. r.
645 Múzeumi leltári számuk: Inv. 9163 és Inv. 9164. 4. füzet fol. 14. r. és fol. 20. r.
hányféle alakot voltak képesek megformázni. Ország Lilit az ecsetvonások expresszivitásán túl a szokatlan színezés és mozdulatok, a bizarr hatás, a különösség vonzhatta ezekben a figurákban.

Szintén leválasztásra került és a múzeumban található a herculaneumi Casa dei Cervi több csendélete. Ezek közül egy, három egymás melletti mezőben elhelyezkedő képsorozat „Csendélet triptichon” címmel szerepel a jegyzetfüzetekben. Önkéntelenül is az általa gyakran alkalmazott szakrális képforma elnevezését használta, holott itt nincs szó vallásos tartalomról. Mindhárom képen jelölte a polcok magasságát, és bár a motívumok nem egyformán kidolgozottak, elnagyolt körvonalaiak minden esetben kijelölők a képtér felosztását. A baloldali képen egy szultánkakas felé, felette egy polcon sonkák (?) sorakoznak. A középső kép kompozíciója viszonylag zsúfolt, az egyes elemeket a vázlat csak foltszerűen jelzi, a néhány vonalra absztrakt hangú mellett az ezüstedényen látható, lovast ábrázoló domborműre semmi nem is utal. Megragadta azonban a figyelmét a jobboldali képen a jobb felső sarokban kisebb polcra helyezett, plasztikusan ábrázolt alma, míg a mellette csörszintől fogva felakasztva lógó fogulmadarakat csak foltként jelenítette meg.

A stabiai Villa di Arianna-ból származó freskóteremének négy ülő, lepkeszárnyas Psyché alakot ábrázol, akik közül kettő balra, kettő jobbra néz. Mint a figurális ábrázolások vázlatainál általában, itt is gondosan feljegyezte a testszínt (fehéres) és a kontúr színeit is („sziennás barna”), ami élesen elűt a „kadmiumsárga sötétben is világító” háttértől. Az ülő, lepkeszárnyas figura is helyet kapott később a Labirintus képeken: például a Bűvös négszög II. (1975) című képen a bal felső sarokban szerepel. Ország Lili két szobrot is lerajzolt a nápolyi múzeumban. Az egyik egy drapériába burkolózó, álló nőalakot formáz. A szobor eredetileg a Villa dei Misteri utolsó tulajdonosainak egyikét, az Istacidi család egy tagját ábrázolta, ám később Tiberius császár a fejet kicsomagolta, így az Tiberius anyjának, Líviának a vonásait őrzi. A szoborról készült rajz, ahogyan a falfestményekről készült vázlatok is, kizárólag

647 Inv. 8644, 9. füzet fol. 30. r.
648 Psychai, Inv. 9169.
649 4. füzet fol. 22. r. és 9. füzet fol. 31. r.
650 Eredeti nápolyi leltári száma: Inv. 4400, ma Boscorealeban, az Antiquariumban található.
651 8. füzet fol. 25. v.
vonalrajz, plasztikus hatások visszaadására nem törekszik, nincsenek satírozott felületek. Az anyagszerűség, a márványszobor sima felületének érzékeltetése is elmaradta, csak a drapériaređők hajlásával, ritmusával rajzolta meg az alakot, ettől az ábrázolás kissé síkszerűvé vált. Érzékelhetőek a kezek séréülései, a haj eltérő formálása, de az arc itt is szinte üres, csak egy pont jelöli a szemet. A sűrűn redőzett drapériába burkolt lépő alak közeli rokona a Labirintus képeket benépesítő szoborszerű alakoknak. [28. a–b. kép]

A másik lerajzolt szobor Cornelius Rufus patrícius négyszögletes márvány hasában nyugvó büszte, ami az ásatások idején még in situ, a patrícius házának átriumában volt; abban a helyiségben tehát, ahová a látogatók először léptek, és ahol szokás volt a család ösinek képmását kiállítani. A büszton a homlok ráncai, az orr melletti mélyülő vonások, a kissé beesett arc az elhunyt életkorát érzékelhetik. Ország Lili skiccén, ahol két nézetből is látható a szobor, az arc vonások esetlegesnek tűnnek, eltérőek a két nézetben, csak elnagyoltan vannak jelezve. A festő nem is törekedett ezek visszaadására, sokkal inkább a Schaár Erzsébet szobra és tömbszerű „test” és a kidolgozott fej ellentéte jelenik meg vázlatán: a szürkés márvány sűrű erzetét megrajzolta, így az elűt a fejtől, aminek a középtengelytől enyhén elforduló helyzete pontosan érzékelhető. A festetlenség, az emberi alakok anatómiájának elrejtése vagy mellőzése miatt Ország Lili alakjait kevésbé érzékeljük valós lényekként. Nehezebb birtokba venni őket, titokzatosakká válnak. [29. a–b. kép]

A Herculaneum melletti Villa dei Papiriben egy ökori görög könyvtár papirusztekercsei is bennétek a vulkáni iszap alatt. Az elszenesedett papirusztöredékek közül a régészeknek sikerült megtisztíttaniuk és összerakniuk számos régi kéziratot. Ezek egy része Ország Lili ottjártakor feltehetőleg ki volt állítva. 654 A jegyzetfüzetekben a festő gondosan feljegyezte a papiruszok számát, szerzőjét és címét. A kéziratokról készült skiccek számos kép ihletőjéül szolgálhattak. Ország Lili a papiruszok esetén is pontosan rögzítette a foltokat, a szabálytalan körvonalakat, vagyis az idő nyomait. 655 Megragadta figyelmét a tekercsek plaszticitása: „szélek felé plasztikusan mintha nyírfa kéreg lenne” – jegyezte


653 8. füzet fol. 26. v.


655 Például: 9. füzet fol. 8. r.
meg, az egyik papirusz mellé pedig a keresztmetszetét is odarajzolta,\textsuperscript{656} érzékeltetve gőrbületét. A hordozó mellett természetesen az íráskép, a rajta szereplő ábrák is fontosak voltak. A jellegzetes rajzolatú görög betűk, az egyenletesen röött sorok mellett a papiruszok konkrét motívumátvételre is példát szolgáltattak. Egy papiruszon fennmaradt geometriai traktátusban szereplő háromszögekből és körből álló sematikus ábra, ami a vázlatkönyvben is feltűnik,\textsuperscript{657} bekarcolt jelként megjelenik \textit{Az emlék jelene} (1968) című képen. [30. a–c. kép]

Az itáliai utazások során készített jegyzetek egy másik csoportja római emlékekre vonatkozik. A festő írásos hagyatékában egy Róma térkép is fennmaradt, amelyen néhány nevezetesség (Foro Romano Palatino, Palazzo Venezia, Colosseo, Musei Vaticani és az Angyalvár) külön meg lett jelölve.\textsuperscript{658} A római vázlatok a város számtalan látványossága közül szinte kizárólag ókori emlékeket örökinen meg. Alig rajzolt reneszánsz emlékeket, de kimaradtak a római barokk híres alkotásai is, ahogy a kortárs olasz művészetről sem készített feljegyzéseket. Ugyanakkor a város egészét hatott rá, sok időt töltött az olasz művészet tanulmányozásával, barátainak küldött leveleiben lelkendezve írt a városról: „Róma gyönyörű és festőileg nagyon inspiratív!” „A velencei biennálét szeretnék megnézni, s Rómát, hogy végre egyszer láthassam az olasz mestereket.”, „Most néhány napja Rómában vagyok, amíg csak lehet a Vatikán Múzeumaiban, ahol annyi csodálatos szépet fedeztem fel magamnak.”\textsuperscript{659}

Ellátogatott a római Villa Giulia épületében lévő Etruszk Nemzeti Múzeumba, ahol több etruszk síremléket is lerajzolt. A Vas Istvánt is megihlető etruszk szarkofág\textsuperscript{660} is köztük van, de nem a megszokott frontális nézetből, az archaikus mosolyt ábrázolva, hanem hátulnézetből látjuk.\textsuperscript{661} A nő és az őt átölelő férfi egymás mögötti, fekvő alakjai hátulról kevésbé tagoltak, így jobban egybesímnak. A hátulnézetet indokolhatja az összetartozásnak ez a fajta láttatása, ugyanakkor az arcok ábrázolásának elkerülése a személytelenség irányába mutat. [31. a–c. kép] A megörökött hátulnézetben tűnik fel ez

\footnotesize
\begin{itemize}
\item \textsuperscript{656} 9. füzet fol. 5. r. \\
\item \textsuperscript{657} 9. füzet fol. 6. r. és fol. 7. r. \\
\item \textsuperscript{658} MNG Adattár 21300/1981, 10. doboz \\
\item \textsuperscript{659} Árvai – Zsoldos 2017, 236. levél, 332–333, 231. levél, 330–331, 307. levél, 402–404. \\
\item \textsuperscript{661} 3. füzet fol. 8. r. és fol. 9. r. \\
\end{itemize}
a szobor a *Labirintus egyiptomi fekvő szobrokkal* (1975, Vasilescu-gyűjtemény) című olajképen is.662

Az özvegy szarkofágja a Diocletianus termáiban található Római Nemzeti Múzeumból színtén bekerült a vázlatfüzetekbe.663 Az első skicc jóval több részletformát jelez, érzékelte az arcok egymás felé fordulását, talán sérülésüket is. A második skiccen a drapériák redőinek rendszere úgy került egyszerűsítésre, hogy a redővonalak irányát jelezte, de a párhuzamos redők közül kevesebbet rajzolt be. Az arcokat, fejeket csak körvonalakkal érzékelte, még hangsúlyosabban téve a büsztnak és az elhunyt fejének egymásra felelő ritmusát. Ezen a szobron is megjelenik a dúsan redőződő drapéria, illetve a büszt mint az egész helyett álló részlet. [32. a–c. kép]

Az Ország Lilit Rómában megihlető kevés reneszánsz kori emlék egyike Raffaello loggiáinak falfestése, különösen az ajtók melletti panelek apró mezőkre osztott ornamentális díszét találta érdekesnek.664 Ahogyan a többi, ornamentális témájú skiccen is, ezen a vázlaton is megfigyelhető, hogy a mezők teljes rendszerének összefoglaló ábrázolása mellett egyes részeket felnagyított, külön vizsgálva ezáltal a mezők közötti és az egyes mezőkön belüli kompozíciós viszonyokat. Érdekes, hogy ennél a panelnél is berajzolta a bal felső sarokban látható sérülést, egy „olajfoltot”. [33. a–b. kép]

Ritka kivételnek számítanak a táblaképeket megörökítő skiccek. Ezek a Vatikáni Múzeumban található festmények vázlatai. Carlo Camerino *Le opere di Misericordia (Irgalmas cselekedetek)* című sorozatának egyik darabjáról665 készült vázlatán az építészeti háttér egyáltalán nem kidolgozott, Ország Lili a kompozícióból csak a figurák diagonálisan emelkedő ritmusát érzékelte. Megjegyezte, hogy a „képtér a rózsaszínes lilás fehér figurákkal, arany háttérrrel nagyon szigorú”. Ez a megjegyzés arra enged következtetni, hogy milyen fontos téralakító tényezőként tartotta számot a színeket. Ugyanezen a lapon a lenti rajz *Benozzo Gozzoli Levétel a keresztről* képének egyetlen figuráját emeli ki, a Krisztus lábainál térdeplő nőalakot. A furcsa, erős érzelmet kifejező testtartás kiemelése rokon Aby Warburg pátoszformuláinak gondolatvilágával. [34. a–c. kép]

662 Ez a cím szerepel a gyűjteményi nyilvántartásban, bár a képen látható szobrok nem egyiptomi, hanem etruszk szarkofágról valók.

663 3. füzet fol. 1. r. és fol. 1. v.

664 5. füzet fol. 19. v. fol. 20. r.

665 *A halottak eltemetése*, Vatikáni Múzeum, Inv.: 40201

666 8. füzet fol. 33. r.
Nagyon megetszhetett Ország Lilinek Fra Angelico Jelenetek Bari Szent Miklós életéből című sorozatának a szent születését, elhivatását és a három szegény lány megajándékozását ábrázoló képe, amelyről képeslap reprodukciót vásárolt és két vázlatot is készített. Az első részletező rajz után a második skiccen a teret meghatározó épületfalakat és azok színeit hangsúlyozta. [35. a–b. kép]

A római emlékek közül a legtöbb rajz Caracalla termáinak atlétákat ábrázoló padlómozaikjaihoz kapcsolódik. A mozaikok négyszögletes mezőkre osztott sávokban, egymáshoz képest eltolva helyezkednek el. A félkörívés teret nem töltik ki teljesen, egyes mezők hiányoznak. Ország Lili vázlatainak egy része – ahogy a korábbi példákon is látható volt – a mezők rendszerét, ritmusát, a mezők összességét mint mintát próbálta visszaadni, míg más lapokon egy-egy mező tartalmát ábrázolta felnagyítva. Az egyik kiemelt mezőben egy büszt látható, a felette lévő megjegyzés a mozaik műfajának sajátosságaira, a rajzosságra is utal: „a figurák mind nagyon izmosak, élesen kirajzolt izmok”. A testnek ez a fajta részekre tagolása indokolhatja, hogy az összes többi vázlattól eltérően itt mezetlen, izmos testeket örökkéitét meg. Érdekes, hogy a vázlatok között nem szerepel az az innen származó mozaikbüszt, amelynek reprodukcióját valamely síknyomásos sokszorosító technika segítségével átvitte a Pompeji fejek I–II. (1969) című képeire. A másik két kiemelt mező egész alakot ábrázol, az egyik egy drapériába burkolt, lépő, szakállas figurát, míg a másik egy lépő, mezetlen atlétát, nyilvesszőkkel a kezében. Ez a rajz is arról árulkodik, hogy Ország Lilit egyáltalán nem foglalkoztatták az izomzat anatómiai részletei vagy a testek érzéki megjelenítése. Az alaknak csak a körvonalát rajzolta fel, a testtartás, a mozdulat, az egész tömege a kifejezés hordozói, és a gondosan feljegyzett „erős szinnás sötét” testszín, ami itt is, akár a korábbi példáknál, elüt a világos márvány fehér háttértől. [36. a–h. kép]

A példák hosszúra nyúlt sorát lezárva Ország Lili itáliai inspirációira vonatkozóan az alábbi megfigyeléseket emelhetjük ki, amelyek a következő fejezetekben tárgyalandó alkotói korszakokban, főként a Labirintus sorozat szempontjából lesznek lényegiek. A

667 Vatikáni Múzeum, Inv.: 40251
668 MNG Adattár 21300/1981, 10. doboz, 27.sz. képeslap
669 8. füzet fol. 34. r.
670 8. füzet fol. 4. v. és fol. 5. r.
671 8. füzet fol. 3. r., fol. 36. r. és fol. 39. r.
672 BTM Kiscelli Múzeum, Fővárosi Képtár, lelt.sz.: KM.80.4. és KM.80.5. A múzeumi nyilvántartásban szereplő cím ezek szerint nem pontos, hiszen a felhasznált fej nem Pompejiből, hanem Rómából származik.
síknak, a falnak a problémája festészetében szinte mindvégig központi helyet foglalt el, míg végül a táblakép problémája egyévé vált a fals problémájával a *Labirintus* sorozatban.

Az 1960-as évek végétől a második ikonos korszakban és az 1970-es években a *Labirintus* képeken különösen gyakran követte a pomepei falfestészetben is általános gyakorlatot, a képfelületnek sávokra, mezőkre való tagolását, függőlegesek és vízszintesek mentén. Az itáliai utazások nyomán keletkező, a *Labirintus* sorozat előzményeinek tekinthető képek, majd a *Labirintus* képek is akárcsak a pomepei falak, több mezőből, azaz több önálló képből tevődnek össze, különböző képi egységek összeillesztésével, kombinálásával alkotta őket. Ezekkel a képekkel úgy akart teret alkotni, hogy az egyes képek egymás mellé helyezésével épít falakat, egy fiktív, összetett téregyüttes falait. Beszédes a fiktív térralkotás szempontjából, hogy Pompejiben a megmaradt vagy helyreállított, harmonikus, valós építészeti tereket, egyes házak belső tereit (pl. a herculaneumi Casa Sannitica átriumát) nem rajzolta le. A valós terek látványa nem ejtette rabul, csak a fiktív, kétdimenziós terekek, a falakra festett illuzionisztikus építészeti részleteké. Ez a fiktív tér alkotási szándék, az 1970-es évek elején egy képhezletbeli palotának, vagy később a *Labirintus* festésének gondolata egyértelműen az itáliai élményekből táplálkozott.

A művész gondosan feljegyezte a festett falak színét és anyagszerűségét. A színek verbális megjelölésekor mindig valamilyen anyagra, anyagi hatásra utalt. A színek nemcsak a taktilis hatások (penészes, patinás, kopott, stb.), érzettek útján (hideg/meleg) kommunikálnak, de a fiktív tér falain téralakító tényezőké is válak. Ez szintén a *Labirintus* sorozat darabjain lesz meghatározó.


Mindezek mellett az itáliai vázlatok meghatározó tapasztalata, hogy a művészt nem érdekelte, milyenek lehettek a pomepei házak a pusztulás előtt, vagy az, hogy hogyan
nézhettek ki a festett vagy stukkókkal díszített falak teljes pompájukban. Semmilyen rekonstrukciós szándék nem érhető tetten a vázlatfüzetekben. Sokkal inkább az foglalkoztatta, hogy az idő milyen nyomokat hagyott az emlékeken. Rőgzíteni igyekezett az idő apró, szabálytalan nyomait, amelyek a gondosan felállított struktúra ellenpontját képezik. A jelenlévő múltat az eltelt idővel együtt akarta megragadni.

5.2. Szerialitás és szakralitás – intermezzo: a második ikonos korszak


Rozgonyi 1988, 206.
A katedrális üvegablakainak három vízszintes sávja megfeleltethető egy középkori katedrális empórium nélküli belső szerkezetének, a főhajó három részre tagolt belső homlokzatának. Az alsó rötbarnás sáv az árkádsort, a középső irizáló, keskenyebb sáv az alacsonyabb trifóriumot, a felső zöldesbarna mezők pedig az ablaksort érzékeltetik. A mezők nem csúsznak el egymáson, a pillérek és tagozatok rendszere zavartalanul futhat felfelé. A felső sáv tetején akár még a boltozatindításokat is látni vélhetjük, noha a festményen éppen az a bravúros, ahogyan tárgyi utalások nélkül képes felidézni egy katedrális belső terét.

Ahogyan azt Németh Lajos is jelezte elemzésében, a festmény alsó sávja határozza meg a katedrális léptékét, az alsó szélen sorakozó balluszterek a léptékjelzőlők, hiszen emberalakokat helyettesítenek. Érdekes részlet a bal alsó sarokban lévő határozott kontúrokkal ellátott mező – az előző hasonlat rendszerében mintha egy kápolna volna – egyetlen kiemelt balluszter formával, alatta a szignóval, akár a művész imádkozó alakját is helyettesítheti. A régi katedrálisok belső terének ábrázolásán keresztül a festő azt kívánja elérni, mint amit a középkori építőmesterek, hogy segítse a lélek felemelkedését, a szakralitás felé fordulást. Emlékezésről talán csak a személyes utazásélmény vonatkozásában, a francia középkori katedrálisok tapasztalatát tekintve lehet beszélni, a festmény sokkal inkább meditativ jellegű.

Az 1969–1970 között festett Ikonfal sorozat is szakrális, meditativ, a mindennapoktól való elemelkedés értelmében ünnepélyes jellegű. Az ikonfalak festése is a templomok festésének önként vállalt feladatához tartozik. A templom fogalmát persze tágabban szükséges értelmezní. Ahogyan a városos és írásos képek kapcsán már szó esett róla, egy 1965-ben Rácz Istvánnal folytatott beszélgetés során a művész megpróbálta körülírni ezt a tágan értelmezett templom fogalmat. „A templom az az emberben belül van, ahhoz nem is kell egy épület tulajdonképpen. […] Egy templom azért egy jó sugarú hely, hogy onnan tisztábban menjenek ki.” Az Ország Lili által festett, képeletbeli templomban felállítandó ikonfalak feladata is a jósugarú hely teremtése lehet.

S. Nagy Katalin szerint a Madonnát gyermekkel ábrázoló festmények esetén huszonnégy darabos sorozatról van szó. Az egyes darabok nem tartoznak szorosan össze, nincs kötött sorrendjük, nem tervezte a művész együtt kiállítani őket. Egy téma variációinak

---

679 Németh 1974, 22.
680 Rácz 1965.
681 S. Nagy 1989b, 90. A sorozatba tartozó képeket nem sorolja fel, a monográfia oeuvre-katalógus alapján nem azonosítható huszonnégy darab.
tekinthetők. A frontálisan ábrázolt falak nagyobban kváderkövekből épülnek fel, mintázatuk a jeruzsálemi siratófalra emlékeztet. A kopott, málló, repedt felületen, a kövek vízszintes és függőleges rendjéhez igazodva jelenik meg néhányszor Mária alakja, kezében a gyermek Jézussal.


A másolatkészítésnek egykor az volt a célja, hogy a kegykép tiszteletét kiterjesztse az adott helyen túlra, úgy, hogy valamennyi másolat annak az egy, az adott helyen található eredetinek a kinézetét ismételte meg. A másolatokban így a híres eredetit tisztelettel, emlékeztetve a kiváltságokra, keletkezéslegendákra és történetekre, amelyek az eredeti kegyképhez kapcsolódtak. Az ismétlődés, a szerialitás szerepe talán a legigazgatmasabb Ország Lili Madonna képeivel kapcsolatban. A motívumok sokszorozásához egyénileg kialakított nyomódúcokat használt, a Madonna alakot ő maga várta körbe vastag papírból és ragasztotta fel egy bakelit lapra.


683 Belting 2000, 14.

684 Az Ikonfal sorozathoz használt dúcok megtalálhatóak az MNG Adattár raktárában 21300/1981-as számon, a folyosón, külön dobozban.

A sokszorozódásnak a kiüresedéssel való kapcsolata összefügg a motívumoknak az ornamensé alakulásával. Prékopa Ágnes az ábrázolások ornamensé alakulásának folyamatát a többszöröződés fokozataival írja le: duplázódás, sorminta, szövedék. Felhívja a figyelmet, hogy egy motívum jelentése közvetetté, indirektté válik, ha nem ábrázolásként, hanem egy dekoratív kontextus részeként jelenik meg. Míg Warhol képein a portré eredeti kontextusa elvész, a stilizálás, a sokszorosítás mechanikus volta, a szimmetria, a dekoratív mustrába rendezés és a háttér hiánya által, Ország Lili Madonna képein más minőségű megkőzöződésről, ismétlésről van szó. A Madonnák soha nem egyformák, mintázatuk, élességük eltérő. Ország Lili festményein a Madonnák nem szimmetrikusan rendeződnek el a kváderkövek szabályos rendjében. A sokszorozás nem jár a jelkép erejének csökkenésével, a motívumok nem válnak ornamensekké. Az ikonfestészet hagyománya szerint az adott prototípus sokszori megfestése által őrzi meg a hitelességét. A Hodégétria képtípusba sorolható Mária alak ismétlése Ország Lilinél éppen a hagyományozódás mellett való érvelésként fogható fel, a folytonos másolás jelenségének felidézésén, a régebbi (elmosódott, szinte csak körvonalakkal jelzett, vagy

foszló felületekkel kitöltött Madonnák) és újabb példányok (határozott vonalú Madonnák) megjelenítésén keresztül.

Ahogyan Warholnál a sztárak esetén is, a statikus figurák ismétlése, sokszorozódása az ember egyedisége ellenében is megfogalmazódhat, egyfajta időtartamot, időn kívülséget, természetfelettséget kifejezve. Pierre Schneider fogalmazta meg Matisse páros és sorozatművei kapcsán a megtöbbszöröződésnek és szakralitásnak az összefüggését. Míg a történetes terek afformációs módszere a változás bemutatása, az ismétlés, a változatlanság a szakralitás demonstrációja.


S. Nagy Katalint idézve, Ország Lili Madonnái „A mindenütt jelenléte, a mindenkor jelen lévő transzfiguráció. A metamorfózis különös pillanata.”

Szintén az ikonfestési hagyományhoz és a szerialitáshoz kapcsolódik a Keleti ikonosztáz (1968) című kép, amely technikáját tekintve egyedülálló Ország Lili életművében. A kép hordozója egy „NYÁK”-lap, vagyis egy nyomtatott áramköre. Erre kerültek a körbefestett szablonnal kialakított emberséma sziluettek. Ezeknek a fejet, vállat és törzset jelző körvonalaknak nincs kitöltésük, vagyis a háttér jelenik meg a formán belül, a körültükk lévő festék pedig mintha az alakokból sugárzó fénnyt érzékelten. Ezekbe a fülkeszerűen

---

687 S. Nagy 1989b, 91.
is értelmezhető alakokba kivágott medalionok kerültek, amelyek kínai és angol bélyegekről származnak, uralkodóit, politikai vezetőt ábrázolnak: Szun Jat Szen kínai forradalmár politikust és II. Erzsébet angol királynőt. A képen alkalmazott meleg színek, a belőle áradó ünnepélyesség és az ikonfalat idéző képecim szakrális tartalma felettébb ellentmondásosan és egyben anekdotosztikusan viszonyulnak a felhasznált modern anyagokhoz, a huszadik századi bélyegsorozatokhoz és a nyomtatott áramkór laphoz. Ezen a „festményen” a festés szerepe meglehetősen csekély, Ország Lili itt a kollázs technikán keresztül eljutott a táblakép műfaj határaihoz.

A Keleti ikonosztáz című kép is összevethető pop-art művekkel. A NYÁK-lap egy talált tárgy, nem hagyományos hordozó. A beemelt, körbevágott bélyegek is a tárgyi világból valók, sokszorosított, nyomdai termékek. Az összeállítás elve némileg hasonlít Robert Rauschenberg kombinált festményeihez, amelyeken a pop art művész talált tárgyat, hulladékot, fotókat és egyéb anyagokat ragasztott a kép felületére. Ebből a szempontból Ország Lilinek ez a képe az egyik leginkább kísérletező szellemű. Persze meg kell jegyezni, hogy a festmény az első Iparterv kiállítás évében, 1968-ban keletkezett, amikor a néhány évente talált generáció már jóval bátrabban nyúlt Rauschenberg módszereihez, vegyítve a gesztusfestészeti elemeket a kollázs technikával vagy a talált tárgyak beemelésével, mint például Tót Endre vagy Frey Krisztían. Ugyanakkor a Keleti ikonosztáz formátuma és mérete hagyományos táblaképet idéz, a felülete a ráragasztott bélyegektől és a rákerülő festéktől nem válik reliefszerűvégével, a felvitt rétegek vékonyak, törékenyek, simák, az egész kép az ismétlődések révén homogén hatást kelt.

Az aranyló, meleg színében pompázó, áramkör lapra festett ikonosztázon a szentek helyén uralkodóit, politikust ábrázoló bélyegekből kivágott portrék jelennek meg. Az uralkodók, politikai vezetők huszadik századi ábrázolása nyilvánvalóan sokban hasonlít a szentek ábrázolására az ikonfestészet hagyományában: frontális beállítás, merevség, szimmetria. A politikusok ikonikus ábrázolásával Ország Lili éppen arra kérdezett rá, mint amit Andy Warhol a sztárokat, politikusokat ábrázoló szitanyomat sorozataiban. Vajon az ábrázolás, az elhelyezés mennyiben befolyásolja a kultuszt, a külsőségek, a sokszori ismétlés létrehozó-e a szakralitást? A bélyegekből kialakított ikonosztáz éppen annyira anakronisztikus, mint a modern nyugati világ ikonjává vált színésznő, a


5.3. A Labirintus sorozat előzményei


Az 1969-ben született Római falak sorozaton írásra emlékeztető, de nem olvasható jelek és ökori szobrok átiratai tünnek fel jellegzetes meleg barna háttér előtt. A Római falak (1976?, Magyar Nemzeti Galéria) című kép egyik korai példája azoknak a


690 MNG Adattár 21300/1981/5. doboz, 8. füzet fol. 31. r.
utazások voltak. Az 1970 után festett művek formai megoldásaikat tekintve is nagyon közel állnak a *Labirintus* képekhez: a nyomtatott áramkörök segítségével kialakított hátterek, az elenküldő paléta, a képfelület szögletes mezőkre osztása, a nyitott szárnyú kapuk, a festék visszatörlésével alakított, szobortöredékeket idéző figurák, az ovális tükörök, betűk, írásjelek. A festmények mégsem rendelhetők egyértelműen a labirintus képzetköréhez, a labirintus mint a falakat, faltöredékeket vagy belső tereket, téregységeket összeszervező kompozíciós elv ekkor még nincs jelen.


691 Raffaello stanzáit nem, csak az utána következő folyosó faldíszítését rajzolta le részletesen.
Ország Lili második nagyobb léptékű egyéni kiállítása Székesfehérváron nyílt meg 1972-ben. A katalógus bevezetőjében Kovalovszky Márta az addigi alkotói út összegzéséről beszél, az addig kiérlelt formai megoldások és motivumok mind megjelennek a képeken. Handsúlyozza a múlt felé fordulást, a réteges építkezést vagy feltárást, a történelmi idő megjelenítését. A festő módszerét „belső archeológiának” nevezi. A kiállítás katalógusának címlapján és a plakáton is egy nyitott szárnyú kapu motívum szerepel, szimbolikusan is jeleze, hogy az 1972-es székesfehérvári kiállításon bemutatott művek a formálódó gondolat, a kapun való belépés előtti pillanat, az *ante portam* izgalmát közvetítik. Noha több az írásos korszakhoz sorolható kép is kiállításra került, olyan emblematikus darabok, mint a *Múltba nyíló kapuk* (1972) vagy a *Labirintus kapui / Minden titok kapuja* (1972), jól jelzik a falak megbontását, a bonyolultabb, mozgalmasabb kompozíciók megjelenését, a változást az alkotói gondolkodásban.


Radnóti Sándor a 2016-os életmű-kiállításról írott kritikájában úgy fogalmazott, Ország Lili művészetre jellemző a túldefiniáltság, túlmagyarázás. Úgy véli, festményeinek elemeit „a vég telenségig lehet kutatni, azonosítani, elemezni, értelmezni – egy eleve meglévő egyértelmű jelentés kontextusában.” Ez fokozottan igaz a *Labirintus* sorozatra. Az eleve meglévő jelentés, a kontextus itt már a cím által adott. A labirintus minden civilizáció keretei között utazás, „akadályozott utazás”, emellett a lélek a halálból az újjáéledés, újjászületés felé halad, hol azért, hogy bejusson egy másik világba, hol pedig, hogy visszajuthasson az élőkébe. Az akadályozott utazás utalhat az ember akadályokkal teli életútjára, ahogyan megjelenítheti a túlvilágról az e világra jutás nehézségeit is.

Életút és túlvilág: a részletes elemzés sem fog máshová vezetni. Mégis érdemes részletesen elemezni ezt a sorozatot, bejárni Ország Lili labirintusának útjait, ahogyan azt a művész tette. Csak így láthatjuk meg, hogy a festő milyen apparátust mozgatott meg annak érdekében, hogy ezt az eleve adott jelentést, amire rátalált, kifejezze. A labirintus képzetköréről nem tudunk meg többet Ország Lili festményeiből, a felhasznált kulturális utalások sem rejtéken meglepő titkokat, de sokat elárad a sorozat aprólékos vizsgálata a művész gondolkodásáról, festői teljesítményéről. Ahogyan Radnóti Sándor fogalmazott: „[…] kissé irodalmi tartalmát ellensúlyozta az absztrakttá váló formálás intenzív festői jelenléte; az, hogy a jelentést Ország Lili festői problémaként fogta fel, s maradandó megoldásokat talált, amelyek jelentős művesszé tettek.”

6.1. Mi a *Labirintus* sorozat? – Definíciós kérdések

Ország Lili *Labirintus* sorozatát a művészettörténet írás többnyire föműként jelöli meg. A művész halálát követően, amikor megkezdődött a minősítés, az osztályozás, a viszonylatok kutatása, a *Labirintus* sorozat egyértelműen kiemelésre került. „A nagy fömű”-ként említette maga Németh Lajos is, de „kétségtelenül fömű”- ként hivatkozott

---

693 Radnóti 2017.
694 Radnóti 2017.
rá Egry Margit is a BTM 1980-ban rendezett *Labirintus*-kiállításának katalógusában,696 és Mravik László is Ország Lili életművének csúcsponthajként nevezte meg az 1980-ban adott rádióinterjúban.697 S. Nagy Katalin monográfiájában így fogalmazott: „Ország Lili festészetében a *Labirintus* sorozat a kiteljesedés”.698


A *Labirintus* sorozat képeit művészi értelemben nem tartom az œuvre csúcsponthajnán. Valóban sok az ismétlődés, a képek kompozíciója és a motivumok is hasonlóak. Ősszegző műként, gondolatkísérelteként azonban rendkívül igazalmas, kulcsfontosságú a szerepe az életművet lezáró műsorportként. Festői értelemben a legnagyobb teljesítménye az írásos képeket tartom, a *Rekviem* sorozat és néhány ókori városokat ábrázoló kép mellett. Mielőtt elemezni kezdeném a festménysorozatot, szükséges tisztázni, hogy mit is takar pontosan a *Labirintus* sorozat elnevezés, mely képek tartoznak bele ebbe a sorozatba és pontosan mikorra datálhatóak ezek a festmények. Nehéz a *Labirintus* képek ról általános leírást adni, hiszen a sorozatba tartozó festmények köré sem pontosan meghatározott.

Többnyire jellemző a keretek gondos, áramkönyomatokkal való kialakítása, az áramkörök mintázatának gyakori használata a hátterek formálásában, jellemzőek a festék visszaszedésével vagy szintén a nyomtatott áramkörökkel kialakított nyomódúcokkal mintázott figurák, a mitológiai utalások, az élénk színek, a nagyobb méretek.

---


698 S. Nagy 1993, 41.


A sorozat tervéről Kolozsváry Ernőnek először az 1972-es székesfehérvári kiállítását követően beszélt a művész. Róbert Miklósnak írott leveleiben azonban a gondolat már 1971-ben megjelent: „Egy nagy kompozi ciót készítek, ami több képből áll (huszonöt-harminc), s témáját illetően egy nagy labirintus, de lehetne egy régi város vagy palota is.”

Labirintus című, témájú képeket a monográfiában szereplő Ővvekatalógus szerint Ország Lili már 1968 után, az itáliai, pompeji utazásait követően is festett (pl.: Labirintus triptichon, 1969, MNG; Labirintus I.–II. 1970, magántulajdonban; stb.), ám ahogy a fenti levélrészlet is mutatja a koncepció ekkor még nem körvonalazódhatott pontosan.


---


707 Passuth Krisztina szíves szőbéli közlése szerint.

708 A könyv egy példányát Ország Lili ajándékozta Csanádi Juditnak, utóbbi szíves szőbéli közlése alapján.

709 „Mit mondhattam volna mást, mint amikor először – innén két éve – a fehérvári kiállítás után gondoltam, amikor közölted a tervedet, hogy hittem és tudtam, hogy az valóság lesz. Ehhez nem kellett sok fantázia a Stanza sorozat, a diósgyőri vártaurban négy tablója, a Múltba nyiló kapuk, és a Labirintus kapui után. Azt is tudtam, hogy legalább annyira egy fűműnek az építését kezdeted el és befejezése az eddigi szellemi teljesítményed csúcsa lesz, mint 1963-ban alkotott Rekviem sorozatod.” Árvai – Zsoldos 2017, 460.

710 S. Nagy 1993, 36.

711 S. Nagy 1993, 43.

sűrűn egymáshoz komponálva kapják meg valódi értelmüket.”

A sorozat darabjai közül több címében, illetve néhánynak a háttoldalán is találhatók sorszámok, amelyek a művésztől származnak. Ezek a számok nem jelentik egyértelműen a sorozatba sorolást, nem jelölnek pontos sorrendet. Az egyes képek elkészülésének sorrendje sem állapítható meg a sorszámok alapján, hiszen egy készülő kép már rendelkezhetett sorszámmal a háttoldalán, elkészültég azonban még többször elővehetette a festő, javíthatott rajta. 718 Egyszerűen a művész lakásában örzött képek nyilvántartását segítő számozásról lehetett szó. 719


715 Labirintus I. füzet fol. 33v
716 Labirintus I. füzet fol. 2v
717 Labirintus II. füzet fol. 34v
718 Erre számos példa akad a vázlatfüzetekben, és ez magyarázza azt is, hogy miért lehetséges az, hogy az S. Nagy Katalin monográfijában szereplő euvrekatalógusban magasabb sorszámmal rendelkező képek korábbra datálódnak, mint az alacsonyabb számot viselők.

6.2. Labirintus füzetek – Az alkotófolyamatról, a képépítés módszereiről

A Labirintus sorozat festésének módszereiről, az alkotófolyamat lépéseiről abból a három vázlatfüzetből tudhatunk meg többet, amelyeket ezekben az években használt a művész. A három vázlatfüzet felépítése nagyon hasonló. Általában a kinyitott füzet jobb oldalára (vagyis a recto oldalra) skiccelte fel elképzeléseit, vázlatait, míg a baloldalt többnyire nem használta ilyen célokra, az sokszor üresen maradt, vagy valamilyen inspirációs forrást tüntetett itt fel. Számos esetben annak a zeneműnek az adatait (zeneszerző, cím, előadóművész) jegyezte fel, amit feltehetőleg festés közben hallgatott. A zene melletti felkiáltójelek számából, egy-egy megjegyzésemből arra is lehet következtetni, hogy mi az, ami igazán nagy hatással lehetett rá. Antonio Vivaldi L’estro Armonico (Harmóniai szeszély) 12 concerto, opus 3. vonósokra írt darabja mellé csupa nagybetűvel feljegyezte: „Legszebb, amit zenében hallottam!!!!!”. A zenék többsége barokk (Bach, Händel, Pergolesi, Purcell, Telemann, Vivaldi, stb.) vagy klasszicista (Haydn, Mozart) zeneszerzők műve. Egy helyütt a Bach partiták kapcsán felírta: „Partita – részekből álló, sorozat; szvit – sorozat”. A motívumok ismétlődése a képeken, akárcsak a dallamoké vagy témáké a zeneművekben az ismétlés által nemcsak nyomatékosít, az újabb összefüggésbe helyezés az egyes motívumokhoz kapcsolható új jelentésrétegek kialakulásához is vezet. A zene szerkesztettsége, ritmusa, a barokk zene és Ország Lili festészete közötti párhuzam, a néhány részből, variációkból való építkezés Kolozsváry Ernő idézett levelében is szerepet: a Labirintus sorozatot Bach néhány hangjegyet variáló Fugájához hasonlította. A zenei inspirációkon túl a verso oldalakon előfordul egy-egy érdekes tévéműsorról (a mayákról, Krétáról) készített jegyzet,

720 Labirintus füzetek I–III.
721 Labirintus II. füzet fol. 12v.
722 Labirintus II. füzet fol. 13v.
723 Árvai – Zsoldos 2017, 460.
724 Labirintus I. füzet fol. 24v és 33v és 34v, 35r.
725 Labirintus I. füzet fol. 28v, 29r.
esetleg csak egy mondatot vagy idézetet írt fel, amit érdekesnek talált.726 Egy ilyen feljegyzett mondat a II. füzet utolsó oldalán – ahogy ezt a későbbi alfajezetben található elemzés mutatja – akár a sorozat alcíme is lehetne: „Az emlékek városa. Az emlékezet labirintusa.”

A recto oldalakra jegyzett vázlatok megalkotásakor az első lépés a képformátum megválasztása lehetett. Ennek megfelelően készült egy kisméretű (A4-es lapokra ragasztott) montázs, ami azután valamilyen mértékben felnagyríva került megfestésre. A nagyítás mértéke, vagy a tervezett, alkalmazott képméret gyakran fel van tüntetve a vázlatok mellett. Ezek a képméretek a korábbiakhoz képest viszonylag nagyok (többnyire nagyjából 1m x 1m-esek). A léptékváltás problémájáról, a Labirintus sorozatról mint képek ből épített festett falról már volt szó. Itt azonban az is látszik, hogy már maguk az építőelemek is nagyobbak, mint a korábbi képek. Ország Lilit foglalkoztatta, hogy hogyan érvényesülne a képei egy múzeumi térben. Leveleiben az 1972-es székesfehérvári kiállítást követően írt erről: „Képek, amelyek otthon úgy hatottak, hogy nyugodtan mondhattam: ez jó, azok nekem egész mást mondtak a kiállításon, és fordítva. Valahogy egész más minden egy kiállítótérenben. Képeim egész aprólékosan meg vannak munkálva, ez nagy távolságból alig látszik, ez az egyik, ami nagyok elgondolkoztató, és egyelőre nem találok megoldást arra, hogy így is meg úgy is hassanak.”727 Érdekelte, hogy el tud-e érni hasonló hatásokat nagy méretben, a felületet tudja-e úgy alakítani, hogy az hasonlóan aprólékos és változatos maradjon, ugyanúgy megfigyelésre, elmélyülésre készessen. Egy összeállítandó nagyobb tábla kapcsán írta: „Célszerű lenne ezeket a kisebb táblákat (tekinntettel arra, hogy itt az áramkörök sokkal nagyobbb nagyításáról van szó) először kikíséreltezní, és ez után már sokkal érdekesből összeállítással lehetne megoldani. pl. egyszerű elemek kinagyyitása úgy, hogy faktúrájuk távolabbról is jól hasson”728 A Labirintus képek tervezése, festése során tehát mindvégig nagyobb felületekben, nagyobb képegyüttesben gondolkodott. Nem képet akart akasztani a falra, hanem falat, faltöredéket alkotni. Olyat, amit nem közelről tanulmányoz a látogató, hanem távolabbról is hat rá, a néző nem egy kép, hanem egy fal előtt áll. Egy olyan térben, amelynek a falait Ország Lili festette.

726 Pl.: „Rilke: „Dolgozni kell semmi mást csak dolgozni! és türelem kell!””, Labirintus I. füzet fol. 35v.
728 Labirintus I. füzet fol. 13r.

729 Laczkó 1993, 22.
jobboldalt, de szerepel többek között a Kék kép II. / Megállt az idő (1977) című festmény középmezőjében is, és önmagában áll a Labirintus, Szfinx és állószobor / Megállt az idő (1976) című képen.731 Ugyanezeknek a figuráknak másfajta elhelyezése a 38. kollázon korántsem bizonyult ilyen sikeresnek.

A léptékvíttás problémája az egyes képeken belül is lényegi volt. Kicsi és nagyméretű motivumok találkozásával teremtett térbeli feszültségeket. Hogy egy-egy figurát kisebb és nagyobb méretnél is használni tudjon, a montázsokhoz különböző méretű reprodukciókat használt. A méretek tekintetében nemcsak a figurákkal, hanem a mintázatokkal is kísérletezett. A nagyobb motívum lomhábbnak hat, míg az aprólékosabb mintázatok dinamikus hatást keltenek. Ez a gondolat a képmező felosztásában is helyet kapott. A 64-es számú kollázs és a belőle született Labirintus Ikarosz maradványaival (1975) című képe mögött meghúzódó elképzelést röviden leírta a vázlat mellett: „elképzelés: zsidó kép naptár, illetve krónika jellegű; stabil az ülő figura, a jobb oldal mintha filmszerűen pörögné.”732

A képek mezőkre osztása mellett egy másik kiemelt kérdés a komponáláskor a szélek megoldása volt. Ahogyan azt S. Nagy Katalin is megjegyezte,733 a Labirintus füzetekben feltűnően nagy hangsúlyt kap a szélek megoldása (szín, mintázat, esetleg üresen hagyás, a keret szélessége, stb.). Ennek természetesen az egyes képek szempontjából is van jelentősége, hiszen a keret szükséges a kép terének definiálásához. Itt azonban a keret nemcsak a néző terétől határolja el a kép terét, hanem a sorozat többi darabjától is. Ország Lili szorosan egymás mellé téve akarta ezeket a műveit kiállítani: „[…] keretezés (speciális a Labirintushoz), mert nem szeretném a képeket a keretekkel egymástól elhatárolni. Tehát legyen keret és mégsem”?734 Ha a képeket összefüggő falként képzeljük el, a fal építésekor az egyik szempont a szélek illeszkedése kell, hogy legyen, ahogyan a pompeji freskóknál különös gondossággal lerajzolt keretek is egyszerre összekötőtték és elválasztották az egyes falmezőket. A Labirintus sorozat darabjai önállóan is értelmezhető festmények, különbözőként is működő egységek, ahogyan egy nagyobb tér részeit is lehet külön érteni, érzékelni; az összefűzésük, illeszkedésük a keretek vagy azok hiánya révén biztosított.

731 Ennek a festménynek két változata ismert, egy magántulajdonban, egy pedig a Vasilescu-gyűjteményben található.
732 Labirintus II. füzet fol. 18r.
733 S. Nagy 1993, 42.
734 Árvai – Zsoldos 2017, 393. levél, 490.
Az alapanyagból, a nyomtatott reprodukciókból adódóan a montázskompozíciók többnyire fekete-fehérek vagy barnásszínű monokrómok, esetleg a kettő ötvözetei. A sötét-világos eloszlást mutatják, az elképzelt színeket azonban nem, így a vázlatfüzetekben a belólük festendő képekénél a tervezés következő lépéseként szükségszerűen a színek megválasztása került a középpontba. A legtöbb megjegyzés a vázlatok mellett tehát a színkompozícióhoz, az elképzelt színekhez kapcsolódik. Némsak a színek megnevezésével találkozunk a füzetekben, hanem festékreceptekkel is. Az egyes színek kikeveréséhez szükséges festékeket és a szükséges arányokat (sok vagy kevés kell belőle) a legtöbb helyen felsorolja, megadva a festékek márkáját vagy gyártóját.735 Sokféle festékeket dolgozott: magyar, cseh, angol (Rowney), holland (Talens), német (Pelikan) és olasz (Van Dyck) festékeket használt. Habár a kék szín a Labirintus sorozatot megelőző korszakokban nem jutott meghatározó szerephez, itt a legtöbb recept, vagyis színvariáció a kék színhez kapcsolódik: használ párizsi kéket, porosz kéket, ultramarint, „monaster blue”-t, kobalt kéket, stb. A festékek egy részét csak külföldön lehetett akkoriban beszerezni. Róbert Miklósnak írja Bécsbe utazása előtt a tervezett programjával kapcsolatban 1971-ben: „Szeretnék még egy-két festéket vásárolni, most nagyony sokféle kék színt használok, itt a művészboltban sokszor nem tartják.”736 Fehér alapozást és sokféle színt használ, a korábbi korszakok színei (zöldek, barnák, szürkék, feketék) itt is meghatározóak, de sok az élénkebb árnyalat, a vörös, a kék. A pompeji falak élénk színeinek használata jelzi, hogy a sorozat elsődleges mondanivalója nem a gyász vagy a szomorúság.737 A színek mellett a felület kialakítása, a színek felvitelének módja – a Labirintus képek esetén legtöbbször valamilyen nyomdázási eljárás – külön megfontolás tárgya volt. A kompozíció belüli súlyok kialakításában a homályosabb vagy élesebb megoldások, a homogén, élénk vagy kopott felületek is fontos szerepet játszottak. A vázlatfüzetek az előnéni kivánt különböző felületi hatásokról szólva nagyon informatívak, számos apró megjegyzés árulkodik az alkalmazott technikáról. A nyomódücként használt, befestékezett áramköröket a művész olykor közvetlenül nyomta a kép felületére

735 Néhány kiragadott példa: Labirintus I. füzet fel. 19r; Labirintus II. füzet 4r vagy fol. 15r.
„pozitívan”),

738 de sokszor különböző minőségű papírokat használt fel ehhez a művelethez. Legtöbbször a Füles újságból vett papírt, amit befestékezett, majd azon keresztül, esetleg több papírrétegen keresztül nyomta a képre a megfelelő áramkört.

Használt durvább csomagolópapírt, pauszpapírt, géppapírt, film papírt és WC papírt is a nyomdázáshoz, attól függően, hogy milyen felülethatás elérésére törekedett. A felvitt festékréteget vattával törölve vékonyította, halványította. Arra is akad példa, hogy a kép felületét nyomtatás előtt olajjal kente be, és a még nedves felületre nyomta az áramkört. A nyomódücként alkalmazott nyomtatott áramkör lapok nagy része megtekinthető az MNG Adattárában, a dúcok felületén látszanak a használat nyomai.

Ezeket a nyomtatott áramkör lapokat használta keret készítésére (pl.: 39–42. dúcok), az áramkör mintázatú ülő figura előállításához (pl. 45. és 46. dúcok), naptárszerű osztások kialakításához különböző mezőformák szerint (pl.: 25. és 26. dúcok). Nevet is adott nekik: mexikói, indiános, alaprajzos, stb. Előfordult, hogy adott áramkör nem állt rendelkezésére megfelelő méretben, mivel a technika fejlődésével egyre kisebb és sűrűbb rajzolatú áramköröket gyártottak, míg a képek megnövelt mérete nagyobb rajzolatokat igényelt volna. Ilyenkor saját dúcokat is készített. Többnyire vastag papirra kiszerkesztette a kívánt rajzolat megfelelő mértékű nagyítását, és a kivágott papírt felragasztotta az üres bakelit lemezre (pl.: 27. dúc), de csinált dúcokat a motívumok sokszorosítása végett is (pl.: 32. dúc – ovális tükörforma; vagy a második ikonas korszakhoz felhasznált, Ikon 5. sz.). A dúcokkal és a nyomdázás technikájával való kísérletező kedvéről tanúskodik egy lépcső megoldásán gondolkodva tett feljegyzése: „Lépcső megoldásra elképzelés: papírokat egymásra ragasztani, talán így a plaszticitás nyomásra kijön.”

738 „ez a rész indián áramkörrel csak direkt pozitívan (papír nélkül) lenyomva,” Labirintus I. füzet fol. 25r.
739 Pl.: Labirintus I. füzet fol. 38r és 39r.
740 Pl.: Labirintus II. füzet fol. 8r, Labirintus I. füzet fol. 1r és 10r.
741 Labirintus I. füzet fol. 3v.
742 Labirintus II. füzet fol. 23r.
743 Külön dobozban a folyósón az MNG Adattár raktárában 21300/1981-as szám alatt, 1–48-ig számozva.
744 Labirintus I. füzet fol. 22r.
745 Labirintus I. füzet fol. 25r. Itt arról a széles, U-alakú áramkörrel van szó, a végein pöttyös mintázattal, amelyből nagyon sok dúc variáció maradt meg. A dúcok mérete és nyomófelülete (pozitív-negatív formák) is különböző, ld. 39–42. dúcok.
746 Labirintus I. füzet fol. 21r.
747 Labirintus II. füzet fol. 19r.

6.3. Egyetemes referenciák – egyetemes mondanivaló

Ország Lili művészeti kapcsolatban az egyik legigazgatottabb kérdés a művésznek a kultúrájához való viszonya, az általa használt, alakított kultúrafogalom vizuális megjelenése, az, ahogyan a kultúra hagyományozódásáról gondolkodott. Már az 1960-as évektől kezdődően képeinek központi témájává válnak a civilizáció, a kultúra nyomai, hol írásjelek, hol romvárosok vagy szobortöredékek formájában. Képeinek palimpsest jellege szorosan összefügg azzal, ahogyan a kulturális rétegek egymásra íródását, rakódását, egymás mellett élését elképzelte. Érdeklődése többnyire ősi civilizációk, régi korok emlékei felé irányult, kapcsolódva a művész Izraelben, Itáliában tett utazásaihoz. Az életmű utolsó szakaszában született *Labirintus* sorozat megalakulásakor különösen hangsúlyos vált a múlt felé fordulás, részben saját festői életművének az újrafeldolgozása, részben az utazásai során látott antik emlékek figurákként történő felhasználása révén. A *Labirintus* képeket szobrokat, szobortöredékeket idéző figurák népesíti be. Az alakok többnyire passzívak: állnak, fekszenek, ülnek vagy lépnek. A test rendszerint drapériába burkolózik, a művész ennek redőiből szerkesztette, építtette fel a formákat. Ábrázolásukhoz sajátos technikát alkalmazott, a festéket pontos, gesztusszerű mozdulatokkal törlőjele vissza, így érve el a lapos felület ellenére is plasztikus hatást. Esetenként a redőket nyomtatott áramkörök ritmikus rajzolatából alakította ki, az áramköröket nyomóvágatékkal írta le. Arra is akad példa, hogy egy alakot csak a körvonalai definiál, a maga alkotta sablon segítségével készített negatív nyomatot a művész.748 A *Labirintus* képek szereplői nem egyénítettek, arctalanok. Nem konkrét személyként, hanem elvontan ábrázoltak, sematikusak. Nem illeszkednek narratív

---

kontextusba, sokkal inkább jeleként működnek. Ugyanazok a figurák többször, több képen is felbukkannak. Szinte vonásról vonásra ismétlődnek, mintha szimbólumok volnának.

Az eddigi szakirodalom a képcimek alapján azonosítható mitológiai szereplőkön túl (Ikarosz, Ariadné, Szfinx) a távozó és ülő alakokra hívta fel a figyelmet; ezeket a bolyongó, illetve a túlvilágra való átjutást váró lélek megtestesítőiként értelmezve.749 S. Nagy Katalin egy közbeékel mondatában így fogalmazott: „Ha az Ország Lili Labirintus sorozatán ábrázoltakat, a látvány kinálta variációkat összegyűjtjük, ezek nagyrészt lefedik mindazt a jelentést, amit a kultúrtörténet során a labirintus forma jelentett.”750 Ezt az állítást a szerző nem igazolta, nem hozta kapcsolatba az egyes figurákkal, szerepükkel, konkrét előképeikkel.

Néhány figura esetén a művész vázlatfüzetéinek segítségével a vizuális ihlető forrás, többnyire egy ókori emlék, pontosan beazonosítható. Akadnak olyan példák is, ahol csak erős hasonlóság mutatható ki valamely antik műalkotással, ilyenkor, ha konkrét emlékek nem is, kategóriák vagy típusok megis körülírhatók. Olyan figurális motivumokról van szó, amelyek mind a labirintus képzetköréhez kapcsolhatók, így Paolo Santarcangeli A Labirintusok könyve című751 kultúrtörténeti áttekintésével összeolvashatóak. Ez a történelem előtti időktől kezdve egészen a huszadik századig mutatja be a fogalom megjelenési formáit, a hozzá társított képzeteket. Santarcangeli alapvető megállapítása, hogy a labirintus minden civilizáció keretei között utazás, „akadályozott utazás”, amellyel a lélek a halálból az újjáéledés, újjászületés felé halad, hol azért, hogy bejusson egy másik világba, hol pedig, hogy visszajuthasson az élőkébe.752

A hangsúly Ország Lili figurális motivumai esetén is elsősorban a labirintusnak a halotti, túlvilági kultusszal kapcsolatos vonatkozásaira helyeződött, ez a gondolat füzi össze a Labirintus képek babiloni, egyiptomi, etruszk, római, indiai, középkori és modern nyugat-európai kultúrákat idéző figuráit.

Az alábbi elemzés első részében sorra veszem az ismétlődő figurákat, a nagyobb kultúrkörök szerinti időrendben, felrajzolva egy tágabb asszociációs mezőt, amelyből Ország Lili is merített. A második részben azt vizsgálok, hogyan viszonyult a művész az

750 S. Nagy 1989c, 483.
antik emlékekhez. Az elemzés tárgya ott elsősorban az ókori emlékek ábrázolása, beemelésükhöz. Felhasználásuk módja lesz. Miért szorítkozik a művész szinte kivétel nélkül ókori, antik emlékek szerepeltetésére? Vajon miért dönt a monokrom, grisaille-t idéző ábrázolás mellett? Miért választja a festék visszaszedésének technikáját, mire utalhat a lenyomatszerű formálás? Miért mozdul el a stilizálás irányába, de marad meg a felismerhetőség egy bizonyos szintjén?

6.3.1. A Labirintus sorozat képeinek szereplő motívumok

Időrendben az első kultúrkör, amely említést érdemel, az egyiptomi civilizáció, a gyakran visszatérő alakot, az ülő, várakozó figurát Paolo Santarcangeli egyiptomi Memnon szoborként, vagyis az Amenhotep fáraó halotti templomának bejáratánál elhelyezett kolosszusokra való utalásként azonosította. Mindamellett az áramkör rajzolatából kialakított ülő, várakozó figura és a Louvre állandó kiállításán ma is látható asszir sztélé (kudurru – határköemplékmű) egyik alaka – egy trónuson ülő bolygóisten – között is nagyon erős hasonlóság fedezhető fel. A Louvre antik gyűjteményét Ország Lili Párizsban jártakor megcsodálta, ezt a reliefet is láthatta. Ez az istenábrázolás elterjedt volt a babiloni kultúrában, igen hasonló láttható Hammurapi törvényoszlopán, szintén a Louvre-ban. Természetesen ülő isten alak Krétai freskókról is ismert, de gondolhatunk egyiptomi vagy görög istenábrázolásokra, ülő istenszobrokra egyaránt. A figura, akárcsak előképei, a trónuson ülő alak mozdulatlanságával az állandóságot, a hatalmi pozíciót juttatja kifejezésre. Egyfajta fix, orientációs pontként szolgál. Értelmezéséhez nincs szükség a kultúrkör felismerésére, az nem is feltétlen segít. Sokkal inkább testtartásából és a képcímekben található utalásból – „várakozó” – lehet következtetni jelentésére.

---

753 Santarcangeli 1977, 3.


757 Antal Péter, Ország Lili műveinek jelentős gyűjtője egy a művészsel folytatott beszélgetésre emlékezve a Labirintus képek egy másik állandó szereplőjével, a lépő vagy távozó figurájával hozza
Az egyiptomi Öbirodalom idejéből származó temetkezési pecséteken a labirintusjel sírhelyet és palotát is ábrázolt egyben. Santarcangeli kiemeli az egyiptomiak törekvését, hogy megakadályozzák uralkodóik sírhelyeinek felfedezését. A sírok terveibe gyakran építettek be álfolyosókat, hamis benyílókat, felesleges kanyarokat. Kezdetben tehát a labirintusok egyre bonyolultabb építésű királyi temetkezési helyek lehettek. A konkrét épületek közül a hawarai labirintus példáját említi. A sírépítményként is funkcionáló komplexum, amelyet III. Amenemhet (Kr.e. 1842–1797) fáraó építtetett, nem maradt fenn, csak leírásokból ismert. Tizenkét (a tartományok, nomoszok számának megfeleltethető) fedett, egymás melletti udvarból állt, amelyeket fal vett körül. A termek kettős sorban helyezkedtek el: a föld alatt a szent krokodilok és a királyok sírjai kaptak helyet, míg a föld feletti termek a nem beavatott látogatók számára voltak fenntartva.


Ország Lili Labirintus képein egy, a képcím által azonosított figura a szfinx, amelynek vizuális előképet nem sikerült meghatározni, így a legismertebb példa, a gizai piramist kapcsolatba, a várakozó figurát a tér, a lépő alakot pedig az idő megtestesítőjeként értelmezi. – Antal Péter szíves szöbeli közlése alapján.

758 Santarcangeli 2009, 81.
759 Santarcangeli 2009, 164.
760 Santarcangeli 2009, 84-85.
762 Ország Lili egy másik festménye (Labirintus szoborral I., 1975, Vasilescu-gyűjtemény) ugyanazt a kompozíciót követi, mint A Kastély őrzője ám a választott háttér teljesen más, és hiányzik a Kafkára történő utalás is. Ez amellett szól, hogy a háttér megválasztása tudatos volt.
őrző szobor nyomán az egyiptomi civilizáció kapcsán említem. 763 De találkozhatunk származas oroszlánokkal az etruszkoknál is (pl. a Louvre antik gyűjteményében), a görög mitológiából pedig a Théba városát rettegésben tartó szfinx számít közismertnek. A különböző korokban ábrázolt keveréklények közös vonása, hogy kapukat, sírokat őriztek, így feltehetőleg Ország Lili képein is az alvilágba vagy túlvilágba vezető kaput őrző östípusról van szó.


Ikarosz figurája egyik megjelenési formájában (Ikarosz, 1974–1975, Magyar Nemzeti Galéria) gyözedelmes Niké szoborra hasonlít, 764 a Labirintus Ikarosz maradványleival (1975) című képen azonban egy másik alak, az áramkörrajzolatból kialakított ülő figura látható, amelyre a művész vázlatfüzetekében is csak „ülő figura” megnevezéssel utal. Ha Ikarosz figurájának antik előképe nem is azonosítható, a képcímei alapján a krétai történetre való utalás nyilvánvaló.

Laczkó Ibolya, aki szakdolgozatában az 1980-as kiállítás elrendezését alapul véve elemzi a képeket, azt írja, elsőként a Labirintus Ikarosz maradványleival című képen találkozunk a mondakör hősével. 765 Értelmezése szerint Ország Lili Ikarosz kudarcát a lehetetlen szabadulás mementójaként állítja a néző elé, arra figyelmzett, hogy a labirintus útját végig kell járni. Laczkó felveti Ikarosz története kapcsán, hogy tragédiáját a múlt bölcsességének elutasítása okozta. Ugyanakkor kissé ellentmondásosan amellett érvel, hogy Ikarosz tette és bátorsága egyben példaértékű, szabadságvágyból fakad. 766 Az

---

763 Santarcangeli 2009, 139.
765 Laczkó 1984, 60.
766 Laczkó 1984, 61.
Ikarossal való másik találkozás az 1980-as installáció szerint a *Labirintus* közepén történik, itt, a kék képek között már nem a bukást ábrázolja, Ikarosz szárnyakkal a szabadság felé halad.

Felidézve Ország Lílinek a *Labirintus* Ikarosz maradványaival című kép tervezésekor lejegyzett szavait, ahol az ülő figura mellett filmkockaszerűen pergő jelenetekről beszél, a kép visszatekintésként, a hős bukása kapcsán a saját életútja való visszaemlékezként értelmezhető. A szárnyakkal megjelenő hős a kék képek sorozatába illesztve ellenben előretekint, a kijutás igéretére, vagy az arra való vágyakozásra utal, párba állítható Ariadnéval. Míg az egyik fonala segítségével a földi léteben kínál megoldást a labirintusból való kijutásra, a másik szárnyaival a túlvilágra jut.

Az etruszk civilizáció Santarcangeli könyvében nem hangsúlyos a labirintus motívumkör kultúrtörténetének áttekintésekor, Ország Lili képein azonban igen. A művész itáliai utazásait követően készült festményeinek számos etruszk emlék szerepel. Járt Rómában az Etruszk Nemzeti Múzeumban (Villa Giulia), Diocletianus termáiban és több, a halottat félben fekvő pózban ábrázoló szarkofágot is lerajzolt vázlatfüzetéibe, amelyek egyértelműen azonosíthatóak. Ezek között van több olyan is, amelyik a *Labirintus* ciklushoz tartozó festményen is szerepel. Görög hatásra a sírok fedelén a fekvő halottat ábrázoló szobrok sajátos típusa alakult ki etruszk területen, a halottak alkarjukra támaszkodva, oldalvást hevernek, kezükben ivócsészét tartva, mint az ókori lakomák. Az etruszk szarkofágok passzív, fekvő alakjai – ahogyan Ország Lili fekvő figurái is – földhoz kötöttséget fejeznek ki, az elhunytak evilági testének megjelenítésén keresztül. Ország Lili lerajzolt egy álló figurát egy pompeji freskóról, Loreius Tibertinus házában. Ez a misztériumkultusz egy a római birodalomban továbbélő, Santarcangeli által is említett keleti kultuszok példái közül,

---

767 *Labirintus* II. füzet fol. 18r.
768 MNG Adattár 21300/1981, 5. doboz. Pl. 3. füzet, fol. 1r és 1v, fol. 2r. és fol. 8–10–ig.; 9. füzet, fol. 29r.
771 MNG Adattár 21300/1981., 5. doboz, 10. füzet, fol. 11r és 12r.
mely rendkívül népszerű volt Pompejiben.\textsuperscript{773} Az Ízisz kultuszába való beavatás a földi bűnöktől való megszabadulás útját jelképezte. Ízisznek Ozirisz – az alvilág ura – segítőjeként lehetett fontos szerepe a temetkezéseken, ábrázolták koporsókon, kitárt szárnyú nőalakként, aki a gonsosztól védü az elhunyat. Kezében gyakran szerepelt az örök életet szimbolizáló ankh jel, ami Ország Lili \textit{Labirintus} képeine is felbukkan.\textsuperscript{774} \textit{Labirintus (Várakozók)} (1977) című képén az ankh éppen a várakozóval és a pap figurájával együtt szerepel, egy kapu motívum felett, utalva arra a tulajdonságára, hogy képes megnyitni a halál kapuit. Ez a festmény eklatás példája az Ország Lilinél előforduló irodalmias túlmagyarázásnak. A várakozó figura várja, hogy átjusson a másvilágra, ehez valamifajta beavatási vagy áldozati szertartáson kell átessnie, amelyet Ízisz papja celebrrál, az Ízisz csomójával megjelölt túlvilági kapu előtt.

Ahogyan korábban szó volt róla a stabiai Villa di Ariannából származó, Nápolyban őrzött freskóöredék Psyché alakjai is szerepelnek \textit{Labirintus} képeken. Psyché a lélekkel való azonosítás, a halhatatlanság elnyerése és az alvilágban tett látogatása okán is bekerülhetett a \textit{Labirintus} sorozat motivumai közé, többek között szerepel a \textit{Bűvös négyszög II.} (1975) című képen.

A \textit{Labirintus} sorozatba sorolható \textit{Bűvös Négyszög} képek olyan kulturális utalásokat hordoznak, amelyek itt egy rövid kiterítő érdemelnek. Az S. Nagy Katalin által összeállított \textit{Œuvrekatalógus}ban négy ilyen festmény van,\textsuperscript{775} de ezekben felül magántulajdonban is találhatók még bűvös négyzet képek.\textsuperscript{776} A bűvös vagy mágikus négyzetek eredete az ókori Kínáig nyúlik vissza. Olyan négyzet alakú számablázatról van szó, amelyben az egyes sorok, oszlopok és a két átló mentén álló számok összege egyenlő. Amellett, hogy a számok szabályos elrendezésének lehetősége a matematikusoknak is kedvelt témája a mai napig, a bűvös négyzetek okkult és asztrológiai vonatkozásai is figyelemre méltók Ország Lili ilyen irányú érdeklődését is szem előtt tartva. Már az ókorban, de a középkorban is talizmánként használták, gyógyító, bajelhátrító varázserőt tulajdonítottak neki. A legismertebb képzőművészeti példa Albrecht Dürer \textit{Melankólia I.} című részleteszete [40. kép], amelyen a reneszánsz

\textsuperscript{773} Bodrogi et al 1978, 267.
\textsuperscript{775} Kettő a Vasilescu-gyűjteményben: \textit{Bűvös négyszög} (1975) és \textit{Bűvös négyszög II.} (1975), egy a Kolozsváry-gyűjteményben: \textit{Bűvös négyzet (A történelem óra)} (1975), egy pedig Pogány Zsolt tulajdonaként: \textit{Bűvös négyzet (Zöld)} (1976). Méreteik közé azonosak, mindegyik körülbelül 40x40 cm.
\textsuperscript{776} A 2016-os kiállítás katalogusában további három, magántulajdonban lévő kép szerepel. Ld. Kolozsváry 2016a, 386–387.
asztrológusok tanításaira támaszkodó értelmezések szerint a háttérben található 4x4-es bűvös négyzet Jupiter pecsétje, amely Jupitert hívta segítségül a Szaturnusz bolygó hatásai, a melankolia ellen. A bűvös négyzetek és a bolygók egymásnak való megfeleltetése a német reneszánsz filozófus, Cornelius Agrippa von Nettesheim Titkos bölcselet című munkájában olvasható.\textsuperscript{777} Eszerint a hét asztrológiai bolygó egy-egy számhoz rendelhető, ez a szám határozza meg az egyes bolygókhoz tartozó bűvös négyzetek nagyságát, sorainak számát.

Szintén az ókori római birodalomból, de nem Pompejiból származó emlék az orans tartású votív szobor, amelyet Ország Lili Bariban láthatott,\textsuperscript{778} és lerajzolt. A Kr.e. 3. századi, mintegy egy méter magas agyagszobor egy nőalakot ábrázol az ég felé fordított tenyerekkel. A 19. században ásatások során, egy sírboltból került elő Canosa di Pugliában. Így ennek a figurának is a temetkezéshez, halottakhoz köthető tartalma van, feltehetőleg a halottakért imádkozik.

A nőalakot, amely Flóra néven egyes Labirintus képek címében is megjelenik, élénk mozgásra utaló, szárnyaló drapéria veszi körül, mintha táncolna vagy lebegne. Flóra istennő nem vagy nehezen köthető a labirintus képzetközhöz,\textsuperscript{779} és konkrét előképről ebben az esetben nincs tudomásom. A nőalak ugyan emlékezet az ismert Pompeji freskóra,\textsuperscript{780} a körvonal mégsem egyezik, jobban hasonlít az oly sok római emléken szereplő táncoló menád alakjára.\textsuperscript{781} Feltűnő, hogy ábrázolásmodja elüt a többi labirintus figurától, csak sziluettként jelenik meg, anyagtalan, mintha átmeneti lény volna. Egy korábbi festmény címe: Angyalra várva (1971), és egy Ország Lili vázlatfüzeteiben található utalás alapján angyalnak is gondolhatnánk.\textsuperscript{782} A táncos nőalak ugyanakkor a krétai civilizációhoz is kapcsolható volna. A hagyomány szerint a knossosi főtérőn Daidalos által épített színpad tér foglalt helyet, és az ott zajló rituálékban fontszerpe volt a táncnak.\textsuperscript{783}

\textsuperscript{778} Museo Archeologico Provinciale, Bari, ltsz. 0455.
\textsuperscript{779} A legfeljebb az élet ciklusának megújulására, az újjászületésre való utalásként lehetne jelenlétét indokolni.
\textsuperscript{780} Flóra vagy Tavasz, leválasztott freskó Stabiából, Museo Archeologico Nazionale di Napoli (inv.n.: 8834).
\textsuperscript{781} Ld. pl. itt: Koos 1994; 6. tábla, 7. kép, neoattikai relief a római Museo dei Conservatoriból.
\textsuperscript{782} Egy helyütt a „Város két szinten” címmel tervezett kompozíció jelenik meg, másutt „Hímök”-nek nevezi a festő. Ország Lili vázlatfüzetei, MNG Adattár 21300/1981., 5. doboz, Labirintus II. füzet, fol. 12r. és fol. 17r.
\textsuperscript{783} Santarcangeli 2009, 95.
A római kultúra kapcsán nehéz Ország Lili figuráit Santarcangeli könyvéhez kötni. Santarcangeli szerint a rómaiak elválasztották a labirintust a vallási ábrázolásoktól, magának a labirintusnak a motivuma jórészt kiürsedett, a labirintusábrázolások elsősorban diszítő funkciót töltöttek be. Az olasz tudós több pompeji példát is említ labirintusábrázolásra (padlómozaikot, falkarcot), de ezeket Ország Lili nem rajzolta le, őt a római korból is inkább a halotti kultuszhoz kapcsolódó emlékek érdekelték.

Az indiai kultúra kapcsán Santarcangeli kiemeli a barlangok – mint az istenek szentélyei vagy a szentek meditációjának helyei – jelentőségét. A cella, amelyben az istenség képmása állt, mindig barlang, elrejtett hely volt. Az ilyen jellegű barlangok közül név szerinti is említii az Kr. u. 5. és 10. század között épült Ellorát, ahová vázlatfüzetei tanúsága szerint Ország Lili is ellátogatott. A művész Ellorában a szentély/kapu őrzőit (Jaya és Vijaya) rajzolta le. Ez a motivum már jóval az indiai utazás (1975) előtt, az 1971-es *Minden titkok kapuja* (1972) című képen megjelenik, azonban az úti vázlatfüzeten szereplő megjegyzés („4-ik képhez”) alapján mégis előképként azonosítható.


784 Santarcangeli 2009, 245.
786 Santarcangeli 2009, 190.
787 MNG Adattár 21300/1981., 5. doboz, 6. füzet, fol. 8r.
788 MNG Adattár 21300/1981., 5. doboz, 6. füzet, fol. 8r és 8v.
789 A *Labirintus* képek festésekor használt vázlatfüzetek közül az elsőben szerepel a „4-ik kép” skicce, annak valóban része a kapu motivum az őrzőkkel.
790 S. Nagy 2012, 81.
labirintusát juttatja eszünkbe.\textsuperscript{791} A középkorban a székesegyházak padlóin olyan útvonalak jelentek meg, amelyek hosszúak, nehezen bejáthatóak voltak. Ezekben a hívők térdeplelve, zsoltárokat énekelve mehettek végig, kiváltandó a szentföldi zarándoklatot. A fiktív zarándokutak központja Jeruzsálem volt, magát az útvonalat gyakran „chemin de Jhérusalem”-nek nevezték.\textsuperscript{792} Santarcangeli olyan véleményt is idéz, amely szerint ezeknek a labirintusoknak a középpontja a kiválasztottak számára fenntartott helynek tekintheti, „Szentföld” a kifejezés beavatási értelmében, vagyis valamely lelki középpont képe, beavatási szertartás színhelye.\textsuperscript{793}

Ezzel az Ország Lili \textit{Labirintus} képeinek megjelenő, azonosított figurális motivumok áttekintésének végére érünk. Összegzésként a fentiek alapján elmondható, hogy a művész által felhasznált emlékek a korábbi koroknak a halotti kultuszhoz kötődő rétegeit idézik elénk. A \textit{Labirintus} képek figurális elemeinek többsége ókori kultúrákból származik, asszír, egyiptomi, etruszk, római szobrokra, illetve freskókra vezethetők vissza, amelyek többsége kapcsolatban állt a halotti kultusszal, a túlvilágról alkotott elképzelésekkel.

6.3.2. Az ókori emlékek felhasználása

Miért pont ókori emlékek jelennek meg a \textit{Labirintus} képeken? Az antik emlékek olyan hivatkozási alapot jelentenek, amely valamifajta meggyőző erővel bír. Arra vonatkozóan, hogy honnan származik az antik művészet emlékeinek energiája, Aby Warburg gondolatai adhatnak támpontot. Warburg fontosnak tartotta a modern művészek szempontjából is az antik formulák használatát.\textsuperscript{794} Ahogyan Anteus, az óriás, aki a fölledel való érintkezésből nyeri vissza erejét, a művészek számára a múlthoz, a gyökerekhez, az antik emlékekhez fordulás adhat hasonló erőt. Nem egyszerű idézetekről van szó, hanem

\textsuperscript{791} A chartres-i labirintus sematikus rajza Santarcangeli könyvében is szerepel illusztrációként (Santarcangeli 2009, 279.; Santarcangeli 1970, 120–121.).

\textsuperscript{792} Santarcangeli 2009, 268.

\textsuperscript{793} Santarcangeli 2009, 269., Az idézett vélemény René Guénontól származik.


---

796 Warburg 2010, 654.
797 Gombrich 1970, 243.
Több *Labirintus* képen is szerepel a kopasz, világos tógába öltöző, tálat tartó figura, amelyről fentebb megállapítottuk, hogy egy pompeji freskóról származik, Loreius Tibertinus házából, és Ízis papjaként azonosítható. Anélkül, hogy ezt az azonosítást elvégeznének, és tudatában lennénk annak, hogy ez a misztériumkultusz a halál utáni örök életet igért, a figura jelentését testtartásából is megérthetjük. Egyenesen áll, felfél fordított tenyerével tálat tart, ebben felismerhető az áldozat felajánlásának ősi gesztusa. Anélkül, hogy bármit tudnánk Ország Lili itáliai utazásairól, megérthetjük, hogy ez egy szertartást végző alak, egy pap. A környezet is, amelyben a *Labirintus* képeken megjelenik, ezt támasztja alá. Egy ajtó előtt áll, előtte egy ülő alak várakozik. Az átjutáshoz, a bejutáshoz van köze.

A másik, gyakran visszatéroló alak, az ülő, várakozó figura, a konkrét emlékhez nem is kapcsolható, a széken vagy trónuson ülő alak moldulatlanságával fejezi ki a tétlenséget, a várakozást. Szinte szajbarágságosan magyarázza el mindezt a festő az *Úló és távozó figura* (1977) című képen, egymás mellé helyezve az ülő és a lépő figurát, mintha eltérő időpillanatokat ábrázolna, mozgásfázisokat sűrítene, hogyan lesz a várakozó alakból távozó.


---

798 Gombrich 1970, 296.
800 MNG Adattár 21300/1981., 5. doboz, 10. füzet, fol. 11v és 12r.
801 Pl.: *Diptichon (vörös-kék)* (1976); *Pompeji terek* (1971); *Labirintus egyiptomi fekvő szobrokkal* (1975).
802 Ország Lili vázlatfüzetei, MNG Adattár, 21300/1981, 5. doboz, 3. füzet, fol 2r., fol 8r.
későbbi művészeket inspirálták, Páris ítélete jeleneteket ábrázoltak. Warburg szerint a jelenet azért kaphatott helyet a szarkofágokon, mert egyúttal a lélek halál utáni útjára is utalt, hiszen az istenek az ítéletet követően visszatérték az Olimposzra. Apoteózist, vagyis égbe elmelkedést, az istenek közé kerülést ábrázoló jelenetek gyakori mellékszereplői az antik emlékeken az égé elmelkedés szemlélőiként, ellenpontjaiként a földhöz kötődő, fekvő allegorikus alakok. A szarkofágok fekvő alakjai felfelé tekintenek az istenekre, amiben Warburg értelmezése szerint benne van a megváltatlan testhez való kötődés, a nem olimposziak sorsa. Az ősi folyamintest a depresszió és a passzivitás megtestesítőjének láttá. Az etruszk szarkofágok alakjai archaikus mosolyukkal ugyan nem a depresszió megtestesítői, mégis elhunytakat ábrázolnak, passzívak. Fekvő alakjuk, az elhunytak testének ábrázolása révén képes kifejezni a földhöz kötöttségét.


Amellett, hogy a Labirintus képek alakjai csak éppen annyira konkrétak, hogy általános tartalmukat, valamely östipust fel lehessen ismerni rajtuk, a művész további eltávolító eszközöket is alkalmazott megformálásuk során. Ilyen eszköz a monokromitás. Egyetlen színből épülnek fel a figurák nyomódúcok vagy a festék visszatörésének segítségével, a fehér alap felhasználásával alakítva a tónusokat. Ez a grisaille-hoz hasonló színtelenség kevésbé valószínűvé teszi az alakokat, mintha dokumentumszerű reprodukciókat, leleteket látnánk. Warburg úgy fogalmazott, a grisaille az idézőjel vizuális megfelelője. 806

806 Gombrich 1970, 247, 296.
Amellett, hogy vizuálisan idézőjelbe teszi ezeket a figurákat, a festék visszaszedésének technikájával Ország Lili valóságosan is nyomokká változtatja őket. A hiányon, a festék hiányán keresztül idezi fel a múlt alakjait, mintha nyomot hagytak volna, és ezen a nyomon keresztül, ahogyan azt gondolatban kiegészítjük, kelnének életre. Noha már az 1960-as években festett írásos képeinél is használta a festék visszatörlésének módszerét, ott a spontán festői gesztus jóval hangsúlyosabb volt. A technikának a figuráikra való alkalmazásában szerepet játszhatott a pompeji Via Abbondanzán található Terme Stabiane stukkófalának látványa, amelyről vázlatfüzetiben feljegyezte: „a figuráknak csak a helye van meg, a stukkó lepotyogott, teljesen misztikus hatású ezáltal.”


Az antik minták távolításának oka lehet, hogy Ország Lili ösztönösen érezte ezek erejét. A túlvilághoz, halotti kultuszhoz kapcsolódó téma is arra készíthette, hogy távolságot teremtsen. A művész tudatos távolságtartása tette lehetővé, hogy az antik emlékeket hatékonyan tudja használni, kialakítva saját jelrendszerét.

Warburg *Mnemosyne atlasz*ára és Ország Lili *Labirintus* sorozatára egyaránt jellemző a kollázszerű, kombinatorikus képi gondolkodás, az önállóságukat megőrző különféle képi elemek egymás mellé rendezése, amelyek között metaforikus intuiciók, asszociációk teremtenek kapcsolatot. Csakhogy míg Warburg atlaszának egy tábláján egy adott motívum vagy östípus különböző megjelenéseit, jelentésváltozásait vizsgálja, Ország Lili

---

808 Hofmann 1980, 93.
fala nem követte egy adott motívum fejlődését, többszöri felbukkanását. A festő igyekezett kifejező szimbólumokat formálni az antik emlékek felhasználásával, ezeket azonban szinte változatlan formában ismételte képein.\textsuperscript{809} Egy adott típus (például, ülő vagy várakozó, a távozó, a pap, a fekvő vagy a szárnyas alak) Ország Lili képein mindig ugyanazt az általános jelentést hordozza. Az antik továbbélését nem folyamatában, hanem saját jelenében vizsgálta, a labirintus képzetkörhöz köthető ökori képek kifejező erejét ismerte fel és használta.

6.4. Életút és túlvilág – Schaár Erzsébet \textit{Utcájának} és Ország Lili \textit{Labirintusának} metsződő teret\textsuperscript{810}

A \textit{Labirintus} sorozat átfogó értelmezését támogathatja Ország Lili sorozatának Schaár Erzsébet \textit{Utcá} című installációjával való összevetése. A Németh Lajos hatvanadik születésnapjára készített emlékkönyvben nem véletlenül kerülhetett egymás mögé Egry Margit írása Ország Lili \textit{Labirintus} sorozatáról és Kovalovszky Mártá tanulmánya Schaár Erzsébet \textit{Utcá} című kompozíciójáról.\textsuperscript{811} Többen felismerték, hogy a két művész, a két mű között szoros a kapcsolat, amelynek mibenléte korábban nem került részletes kifejtésre, ezért az alábbiakban erre teszek kísérletet.

6.4.1. A művek keletkezése, definiálásuk nehézségei

Mindkét mű az életművet lezáró, utolsó alkotás. Schaár Erzsébetnek még volt alkalma két ízben is kiállítani az \textit{Utcá}: először 1974-ben a székesfehérvári Csók István Képtárban, majd 1975-ben Luzernben, a Kunstmuseumban. Még állt a luzerni kiállítás, amikor a művésznő 1975 augusztusában meghalt. Ország Lili ugyan részt vett a Műcsarnokban rendezendő retrospektív tárlatának előkészítésében, ahol \textit{Labirintus}

\textsuperscript{809} Néhány figurának – a szárnyas angyal alaknak vagy az ülő figurának, amely nyomtatott áramkör nyomóducval vagy festék visszaszedéssel formált változatban is megtalálható – van többféle megjelenési formája is, de ez nem egy adott motívum korokon átívelő továbbélésére utal.

\textsuperscript{810} Az alábbi elemzés egy változatát ld. itt: Árvai 2015a.


sorozatát először állították ki, 813 az 1979 áprilisi megnyitót azonban már nem érhette meg, ahogyan nem lehetett már jelen az 1980-ban a Budapesti Történeti Múzeumban Egry Margit és Deim Pál által rendezett Labirintus című kiállításon sem. Az Utca 1974-ben egy portrékiállítás ötletéből indulva született. 814 A retrospektív tárlaton Schaár Erzsébet szobrai a Csók István Képtár mindkét szintjét benépesítették. Az első emeleti nagy térben, nem időtartó anyagokból (hungarocell és gipsz), „előre gyártott” elemekből és korábbi portrészobrainak gipsz öntvényeiből jött létre a mintegy tizenhét méter hosszú installáció, amely az Utca nevet kapta. 815 Nagyrészt ugyanezeknek az elemeknek a felhasználásával, ugyanakkor más szobrokkal és portrékkal kiegészítve készült el egy évvel később a luzerni változat, alkalmazkodva az ottani térhez. A ma Pécsét látható rekonstrukció [42. kép] ezen a luzerni változaton alapul, ám az eredeti gipszöntvények (portrék és kezek) mellett a hungarocell helyett tartósabb anyagokból készített, újabb öntvényekből áll. 816 Nehéz tehát meghatározni, hogy Schaár Erzsébet Utcajáról szólva, pontosan mire gondolunk, hiszen a mű eredeti formájában már nem létezik. A két, még a művész életében, általa készített verzió részletes összehasonlítását már többen elvégezték, 817 ezért erre a későbbiekben csak röviden fogok kitérni, az elemzés tárgyaként az 1974-es székesfehérvári verziót tekintem. 818

Ország Lili Labirintus képciklusának definiálása ahogy fentebb részletesen szó volt róla, szintén problematikus.

Schaár Erzsébet és Ország Lili is élő anyagként nyúltak addigi műveikhez, felhasználták, átalakították őket, kombinálták korábbi motívumaikat. Ország Lili korábbi képeinek reprodukcióiból készített montázsokat kompozíciós kísérleteihez. Schaár Erzsébet pedig korábbi portrészobrainak gipsz öntvényei mellett a műtermében rendelkezésre álló

815 A székesfehérvári kiállítást jól dokumentálja a Fitz Péter, Gulyás János és Wilt Pál által készített Terek című film, (BBS, 1975).
818 A székesfehérvári változat alaprajza megtalálható a Szent István Király Múzeum Adattárában az 1974-es Utca kiállítás dossziéjában.
hungarocell architektúra-elemeket hasznosította.\textsuperscript{819} A meglévő, elkészült elemek tetszés szerint tovább kombinálhatóak voltak, helyesebben lettek volna. Egyfajta nyitott mű jött létre mindkét esetben, hiszen akárcsak Schaár Erzsébet Utcájának elemeit, a \textit{Labirintus} képeket is többféleképpen össze tudta volna rendezni a művész, ha alkalma nyílt volna rá. A „sorozatok” bővíthetőek, folytathatóak.


A \textit{Labirintus} sorozat megmaradt táblaképek sorozatának, az önállóan is értelmezhető képek installációval való összerendezésére a művész életében nem került sor. A táblaképműfaj határáig elért ugyan a falak építésének szándékával, mégsem lépte át a korlátokat, nem lépett ki a kép síkjából. Vele ellentétben Schaár Erzsébet a néző magába

\textsuperscript{819} Kovács 1991, 44.
szippantó environmentet hozott létre, teljesen újat hozva ezzel a kortárs magyar szobrászatba.

6.4.2. Különböző kiállítások, értelmezések – Életút és túlvilág

*Labirintus és túlvilág*

Az installáció, a művek bemutatásának módja, a sorozatok összeállítása mindkét kompozíciónak fontos részét képezi. Õrdemes tehát az egyes kiállításokkal összekapcsolva vizsgálni a lehetséges értelmezéseket. 1979-ben a Műcsarnokban gyűjteményes kiállításra készültek Ország Lili műveiből, amely a művész váratlan halála miatt emlékkiállítássá alakult. A *Labirintus* képeket a művész eredeti szándékának megfelelően külön teremben állították ki, keret nélkül, több sorban szorosan egymás mellé rendezve, falkép töredékekhez hasonlóan. Az installáció egy a halottak világára, a túlvilágra utaló értelmezés lehetőségét támasztotta alá. A teremben, a falakon vagy felette lévőhöz és kapcsolódhatott. A variációs lehetőségek a motivumok permutálásából és az egész sorozat fraktálszerű rendszeréből adódtak. Míg Ország Lili korábbi képein is megfigyelhető a képfelület részekre, mezőkre osztása, itt maga a mezőkből álló kép vált egy nagyobb rendszer részévé, egy fal darabjává, építő elemévé. A labirintusban nehéz tájékozódni, Ország Lili az egyes képeken belül is elbizonytalanítja térérzékelésünket, nem fejthető fel racionálisan a tér és idő ábrázolása, nehéz szilárd viszonyítási pontokat találni. A képek egymáson elcsúsztó mezőkre oszlanak, a különböző mezőknek saját, a többitől elkülönülő térábrázolási logikája van. A nagyrészt síkszerűnek érzékelhető, egymásra vetüelő rétegek néhány mezőben a kapukkal mintha megnyílnának, hátrébb fekvő síkokat láttatnak, másutt a tekintet nem hatolhat át a legfelső rétegen sem. Ahogyan a festőnő korábbi korszakaiban, a *Labirintus* képeken is elkülöníthetőek síkok, rétegek, am ezek az írásos képekkal ellentétben nem mutatnak kronológiuk rétegződését, az egyre távolibb rétegek nem idéznek egyre régebbi időket. A nyomtatott áramkörök és a színek tudatos használata feszültséget teremt. A közelebbinek ható, meleg, barna

820 S. Nagy 1993, 42.
színekkel festett írásjelek régi korokat sejtetnek, s egyben ellenpontjai a kékes, modern,
de távolabbinak érzékelő áramköröknek, például az *Ariadné fonala II.* (1976) című képen.
Ugyanakkor a világosabb tónusú színfołtok közzelebbieknek, míg a sötétebbek
távolabbinak hatnak, így a világos hideg és a sötét meleg színek szintén billegövé tehetik
Előfordul, hogy a rétegek, síkok közötti tér érzékelését az ábrázolt figurák léptékéváltásai
is megzavarják, mint a *Kék tükrök háza I.* (1974) című képen.
Az idő és térbeli orientáció nehézségei kapcsán kell megemlíteni a kozmikus képeknek
már elemzett,822 a művész által kézzel tele írott ezoterikus tanításokat tartalmazó
füzeteket.823 A lejegyzett hermetikus tanok ugyanis egy másfajta tér és időérzékelést
írnak le, amely magyarázatul szolgálhat a *Labirintus* képek bizonytalan,
megsokszorozott, imbolygó, előrefutó és visszahúzódó rétegeire; egyben a halottak
világára való utalást is alátámasztják.
A füzetekben található jegyzetek szerint a lélek egyszerre él két világban. Nappal a
szimpatikus idegrendszer és a feltudat uralkodnak, ilyenkor elfelejtjük másik énünket;
éjjel azonban, mikor alszunk, énünk visszatér arra a síkra (asztromentális sík), ahol
születésünk előtt volt, és ahol majd halálunk után is tartózkodni fog. A leírtak szerint az
ember nem egyszer él a földön, hanem több egymást követő inkarnációban tér vissza a
fizikai világba. A két világ közötti különbségtétel itt abból a szempontból fontos, hogy az
ezoterikus tanítás a kétféle látásmódot, észlelési módot is rendel.
A feltudat eszerint a dolgokat csak a tér bizonyos pontjain, egymásutánújuk rendjében
budja világosan észlelni. Az intellektust, a logikai, kauzális szemléletet képviselő feltudat
látásmódja analitikus, részleges, diszkret, így képes eligazodni a fizikai világ állandóan
változó jelenségei között. Az altudat ezzel azonban képes az univerzális vagy szintetikus
látásra, szemlélete szimbolikus, intuitív. Az asztrális alapú dejavu tapasztalás módját
észlelési módot is rendel.
A feltudat eszerint a dolgokat csak a tér bizonyos pontjain, egymásutánújuk rendjében
utjat világosan észlelni. Az intellektust, a logikai, kauzális szemléletet képviselő feltudat
látásmódja analitikus, részleges, diszkret, így képes eligazodni a fizikai világ állandóan
változó jelenségei között. Az altudat ezzel azonban képes az univerzális vagy szintetikus
látásra, szemlélete szimbolikus, intuitív. Az asztrális alapú dejavu tapasztalás módját
észlelési módot is rendel.
A feltudat eszerint a dolgokat csak a tér bizonyos pontjain, egymásutánújuk rendjében
utjat világosan észlelni. Az intellektust, a logikai, kauzális szemléletet képviselő feltudat
látásmódja analitikus, részleges, diszkret, így képes eligazodni a fizikai világ állandóan
változó jelenségei között. Az altudat ezzel azonban képes az univerzális vagy szintetikus
látásra, szemlélete szimbolikus, intuitív. Az asztrális alapú dejavu tapasztalás módját
észlelési módot is rendel.
A feltudat eszerint a dolgokat csak a tér bizonyos pontjain, egymásutánújuk rendjében
utjat világosan észlelni. Az intellektust, a logikai, kauzális szemléletet képviselő feltudat
látásmódja analitikus, részleges, diszkret, így képes eligazodni a fizikai világ állandóan
változó jelenségei között. Az altudat ezzel azonban képes az univerzális vagy szintetikus
látásra, szemlélete szimbolikus, intuitív. Az asztrális alapú dejavu tapasztalás módját
észlelési módot is rendel.

822 Lásd. 2.2.1. fejezet.
824 MNG Adattár 21300/1981 7. doboz 1. füzet 7v.
az egy-egy mezőn belüli különböző főkuszok segítségével. A halál utáni tapasztalatként, vagy altudati élményként leírt szintetikus látásmód egyben arra is egy lehetséges magyarázat, hogy Ország Lili miért akarta sírkamraszerűen kiállítani sorozatát az 1979-es kiállításon.

A halál utáni állapot, a másvilág, a halotti kultusz azonban nemcsak a térábrázoláson keresztül jelenik meg a Labirintus képeken. Ahogyan fentebb részletesen bemutatásra került, Ország Lili figurális motívumai a labirintus képetkörhöz kapcsolódóanak és valamilyen módon az ősi kultúráknak a halotti kultuszhoz köthető rétegeit idézik elénk. A labirintus így egy a túlvilágról alkotott elképzelés megjelenítőjévé válik. A fentieket illusztráló két példát említek, amelyek az ezoterikus füzetekkel való kapcsolatot is megvilágítják. A Labirintus egyiptomi szobrokkal I. és II. (1976) című képeken két-két mezőben is megjelenik a sokszor ismételt ülő, várakozó figura, összesen három másik mezőben pedig a Pompejiben, Loreius Tiburtinus házában lerajzolt freskóról származó, Ízisz papjaként azonosítható alak látható.825 A kilenc osztatú festmények fennmaradó mezőinek mintázatában a Katedrális I. című kép (1972) architektúráját alkotó elemek tüntek fel, ezek Ország Lili saját képi elemeinek újraszorosítását alapul véve szakrális teret idéznek. A szakrális tér, a várakozó és a pap egy ökori misztériumvallásnak, Ízisz kultuszának beavatási szertartására utalnak, amely a halál utáni örök életet igért. A Labirintus barna fekvő figurával (1974) című képen megjelenő fekvő és szárnyas alakok kettőséről nemcsak az ökori szarkofágokon ábrázolt Paris ítélete jelentek, hanem a hermetikus tanítások is eszünkbe juthatnak. Ezek szerint az ember úgy jött létre, hogy a szellem lebukott az anyagba, ezért testünk alatt angyal, míg lelkünk a szellemhez, az istenihez kapcsolódik. Az ember célja, hogy a titkos tudást megszerezze, amelynek révén visszanyerheti igen, és képes felemelkedni a szellemhez.826 Ezt a felemelkedést szolgálták sokszor az ökori misztériumvallások beavatási szertartásai is.827 Ország Lili Labrintus képein, ahogyan az a címben eleve adott jelentés összefüggéből is levezethető volna, mindkét gondolat jelen van, a beavatás, és az általa vagy a titkos tudás

825 A róla készült vázlata megtalálhatók: MNG Adattár 21300/1981., 5. doboz, 10. füzet, fol. 11v és 12r.
826 Frances Yates szerint a reneszánsz emberképet is a hermetizmus ihlette, tette meghatározóvá az univerzum egyetemességének gondolatát, hozta a kísérletező szellemet. Ld. Yates 1964.
megszerzése által nyerhető felemelkedés. Az ezoterikus füzetekben lejegyzetelt hermetikus tanítások is a szellemhez való kapcsolódás lehetőségét ígéri. Többek között arra kínálnak megoldást, hogyan emlékezhet valaki előző életeire, hogyan léphet át meditáció segítségével a párhuzamos, másik világba, ahol a születése előtt tartózkodott és ahová halála után is visszatér majd.828

*Labirintus és életút*

Az előzőektől kissé eltérő értelmezést sugallt a Budapesti Történeti Múzeumban 1980-ban rendezett kiállítás, amelynek installációját Deim Pál készítette. A fekete vászonnal burkolt falak alaprajza egy emberalakot mintázott.829 Az irányított fénnyel, rendkívül jól megvilágított festményeket nem valamifajta számozás vagy keletkezési sorrend alapján helyezték szorosan egymás mellé a falakon, hanem az egyes képek formai vagy motívumbeli illeszkedését szem előtt tartva. A labirintus középpontjaként értelmezhető helyre, az emberalak fejrészébe rendkívül szűk nyílás nélkül lehetett betekinteni, ide kizárólag kék képek kerültek, különös térhatást hozva létre, és kiemelve a nem evolúciós, a transzcendens, szellemi vonatkozásokat.830 A látogatóknak végig kellett járni az emberalakot formázó zeg-zugos kiállítási teret, amely egy együtű labirintushoz hasonlóan, egyetlen útvonalra volt felfűzve.


828 Az ezoterikus füzetek átíratát ld. a C Függelékben.
829 Egry 1980, 11.
831 Csapó 1983, 146.
Az életút fogalma éppúgy nem idegen a labirintus képzetkörtől, ahogyan a halálé, a másvilágé sem. A labirintus olyan ági képzet, amelyet úgy gondolunk el, mint ahová könnyű belépni, de ahonnan nehéz kijutni. A helyzet, amelybe könnyű a belépés, de nehéz a kijutás, egyes értelmezések szerint lehet maga az emberi élet.\textsuperscript{832}

\textit{Utca és életút}

Az \textit{Utca} két alkalommal került felállításra Schaár Erzsébet életében, mindkettőtő maga installálta. A két variáns részletes összevetését Udvary Ildikó végezte el 1983-ban írt szakdolgozatában, de részben rá támaszkodva tárgyalja a kérdést Korb Hajnalka is – szintén szakdolgozatának keretei között –. Fitz Péter pedig rövid, sommás értékelést közül a két verzió összevetése kapcsán.\textsuperscript{833} Ehelyütt csak nagyon röviden térek ki a két változat közötti főbb különbségekre. A második installációnak nyilvánvalóan alkalmazkodnia kellett a svájci múzeum kiállítóteréhez és közönségéhez is. Megváltozott a hungarocell építőelemek sorrendje, összeállítása, olyan elemek, amelyek Székesfehérváron különálló művekként szerepeltek, Luzernben beépítésre kerültek (például a \textit{Kis kirakat}, vagy az \textit{Anyá című szoborok). A legjelentősebb változás, hogy a mintázott portrékről készült öntvények helyett jóval több maszk szerepelt a hátsó térrétegben is (például a \textit{Sachsenhausen} című részét is képező Mészöly Miklós portrék, a tihandi \textit{Tudósok} szoborcsoportról ismerős fejek, vagy a Gulyás Gyuláról vett maszk). Újként került be Karl Marx portréjának három markánsan különböző változata, amely a Békéscsabai Városi Tanács megrendeléséhez kapcsolódóan készült 1974–1975-ben.\textsuperscript{834} Az \textit{Utca} végének lezárása is megváltozott. Míg az első változatban nyitott volt a hosszúkás tér vége, ahol a \textit{Kopasz nő} című szobor állt, Luzernben két, Maja Komarowska lengyel színésznőről mintázott alak zárta a kompozíciót, mögöttük fellal, háttal jobbra a szintén újonnan elkészült \textit{Tükörszoba} című térrészlettel. A luzerni verzió általánosabb, egyetemeséből jellegű volt: a hátsó térrétegben szereplő portrék és maszkok együttse nem alkotott olyan éles kontrasztot a falak előtt álló alakokkal, a nemzeti Pantheon érzés oldódott, a nemzetközivé váló összetétel és az elő modellről vett maszkok arányának növekedése okán is. A székesfehérvári változatban élesebben elkülönülő tér és jelentésrétegek az első verziót elemzésre alkalmasabbnak mutatják, de az értelmezéshez

\textsuperscript{832} Santarcangeli 2009, 8–9.


\textsuperscript{834} Fitz 1978, 375.
választott két alapgondolat (életút, túlvilág) megjelenése mindkét változaton tanulmányozható.

Az *Utca* egyik vizsgálandó értelmezési kerete tehát szintén az életút. Az épített környezet, amellett, hogy emberi jelenlétére utal, egy bejárható útvonalat rajzol ki. Az emberi életút is történő konkrétabb utalásként értelmezhető a tér egy pontján elhelyezett, a három életkort bemutató, korai portrékból álló csoport (*Gyermekfej, Fiatal lány, Anyám* című művek).835 Ugyanakkor a falak mögött húzódó térképekben elhelyezett portrék (az eredetileg tervezett retrospektív kiállítás gondolatából adódóan is) a művészi életutat tükrözik.


A falak előtti térben álló nőalakok nem közismert személyek, modelljeit a művész személyesen ismerte, a maszkok készítéséhez szükséges mintavétel fájdalmas eljárásának is alávetette. Közöttük is akad idősebb, fiatalabb (lány, menyasszony, idősebb nő). Itt az életútnak egy másik rétege tűnik fel, a művész számára ismert arcok azonban a látogatónak idegenül hatnak.

Az *Utca* is felfogható akadályozott útként, vagyis labirintusként, ahogyan erre már Várkonyi György is utalt említett tanulmányában.838 A néhány helyen megnyíló falsíkok, a nyilások ritmusa, a beugrók, a külső és belső tér egymásba játszása – a székesfehérvári installációban a falak mögötti térbe is besétáltatott a látogató, a büsztök közé, ahonnan

835 Udvary 1983, 16.
838 Várkonyi 2000, 494.
az utca kinti tere tűnt belső térnek –, az egymást keresztező, átható térrezletek teszik labirintushoz hasonlóhatóvá a kompozíciót. A tér szűk, hátrafelé egyre szűkül, ez fokozza a perspektivikus hatást, nagyobbnak mutatva a távolságot, a megteendő utat.

Labirintusról szólva felmerül a kérdés, hogy mi található a labirintus közepén, vagyis az út végén. Ahogyan az előzőekben említésre került, erre a két kiállítás során eltérő megoldás született: Székesfehérváron a Kopasz nő című szobor (amely Svájcban már Fiatal fűként szerepel), Luzsemben pedig a Tükörszoba szolgált lezárásként. Utóbbi egy a Nagy kirakat című mű architektonikus elemeiből formált tér, ahol a tükör előtt két pár egymással dölő szék volt látható, míg az Utca tengelyébe két életnagyságú, Maja Komorowska színésznőről mintázott nőalak került. Akárcsak az egyedül álló, a nézővel szembenőző Kopasz nő szobra, a két luzerni figura és a székek is magányosak, nincs közük igazi kapcsolat. Feszültséget kelt, ahogyan a két nőalak mintha érintené egymást, de mégis marad egy minimális távolság, nem érintkeznek. A székek egymással dölnek, egymáson vannak, a kapcsolódás elkeseredett kísérleteként. Mindkét lezárás egyfajta szembesítés: mintha a labirintus közepén a vándor (a látogató) a kapcsolatteremtség nehézségével, saját magányával, önmagával találkozná. Santarcangeli így fogalmaz: „Egyszóval az ember a titokzatos terület közepén – akár labirintus az, akár templom – azt találja, amit találni akar. Igen gyakran megtalálja önmagát. […] Íme a mélyenszántó indoklása annak, hogy miért található a labirintus mélyén oly gyakran egy tükör, amelyben az ember, miután hosszasan vándorolt a bonyolult utakon, zarándokútjának végére érkezve felfedezi, hogy kutatásának legfőbb misztériuma, a Deus absconditus (rejtett isten), avagy a szörnyeteg nem más, mint ő maga.”

\textit{Utca és túlvilág}

Kovalovszky Márta az \textit{Utca} egyik lehetséges funkcióját síremlékként határozta meg, az állapotserű, öröks szomorúság kiemelése mellett párhuzamot vonva az Utca álló

---

841 Udvary 1983, 19.
842 Schaár Erzsébet székekből álló sorozatából készült egy előadás az Állami Bábszínházban, a Jelenetek egy házasságból című darab átíratával, és levezik egy kis kötet is a sorozatról készült fotókkal Egy kapcsolat története címmel. A luzerni Utca részleteiről ld. Emmanuel Ammon fotóit Antal Péter magángyűjteményében.
843 Santarcangeli 2009, 214.
nőalakok és a Hégészó síremléktől származtatott, a klasszicista időszakban újjáéledő, a századvég akadémikus-eklektikus sírsképpen általában szomorú mellékalakok között. A túlvilágra való utalást szükséges jobban kibontani. Udvary Ildikó az ajtókkal tagolt, szűk, beugró térészlet kapcsán említett egyiptomi, görög és etruszk párhuzamokat. Az etruszk kultúra temetkezési szokásai, gondolatköré azonban számos más hasonlóságot is mutatnak. Az ős etruszk temetkezési kultúra egyik kulesfogalma a „ház”, amely ahhoz a törekvéshez kapcsolódott, hogy az elhunytat a túlvilágon az életében használt lakóhelyen lássák el. A sírok belseje gyakran az élők házainak berendezését idézte bútorokkal, falfestéssel, de a temetkezési urnák között is számos házformájú maradt fenn. Az arisztokrácia erősödésével jelent meg az a síremléktípus, amely egész családok sírként szolgált; egy folyosóból, és a hozzá csatlkozó sírkamrákból állt. Cserveteriben egész temetkezési utca maradt fenn, a kétoldalt sorakozó sírokkal. Az ajtó motívuma az etruszk síremlékszobrászatban is megtalálható, mint az evíli és túlvilági lét közötti átmenet szimbóluma. Utca, ház, ajtó – megannyi motívum, amely megjelenik az ős kultúrák temetkezési szokásaiban is. Ugyanakkor túl gyakran és általánosan használt motívumok. Az utca, a falak, beugrók, ajtók lehetnének egyszerűen egy képzeletbeli, fiktív – igaz, a hungarocell és a gipsz hideg fehér színe, valamint a szűk, egyre szűkülő tér miatt felettébb rideg – világ megjelenítői is, nem feltétlen csak nekropoliszhoz tartozhatnak.

Az etruszk kultúrában a halottak túlvilági életének komfortossá tételére irányuló törekvésekhez gyakran társult olyan igyekezet, amely az elhunyt evíli képének megőrzését célozta. Az arisztokrácia felemelkedése együtt járt az ősök megnövekedett tiszteletével, a sírokat ellepték a felmenők szobrai vagy az őket ábrázoló reliefek. Az Kr. e. 4. századtól, hellenisztikus hatásra elterjedő figuratív síremlékszobrászatban a fejek gyakran portréjellegű vonásokat mutatnak. Itt azonban inkább görög és római köztéri szobrászatra jellemző idealizáló típusról van szó, az elhunytat nem a halotti masz

---

844 Kovalovszky 1989, 318.
846 Agedilis 2013, 41.
847 Agedilis 2013, 54.
848 Agedilis 2013, 54.
849 Agedilis 2013, 45.
hűségével, a halálakor betöltött korának megfelelően ábrázolták. Az ősök megjelenítésének egy típusa tehát az Utca hátsó térétegében lévő portrébüszkökhöz hasonlít, még ha ott nem is beszélhetünk idealizálásról.

Az ősök tisztelete azután továbbélt a római korban is, ahol a patriciusok házainak átriumában, posztamenseken elhelyezett büsztök már halotti maszkok alapján készültek. Ezeknek az imagóknak más volt a funkciójuk, a halott fiktív jelenlétét jelezték nyilvános ceremóniákon. Az Utca székesfehérvári változatában nem az ősgalériát idéző, posztamensen álló büsztök készültek lenyomatként, hanem az utcán álló alakok arca.

Nem halotti maszkokról van szó, hiszen élő modellről készültek, megőrizték valamennyit a mintavételkori pillanatnyi mimikából, mégis élettelennek, mozdulatlannak hatnak.

A lenyomat technikája nemcsak a halotti maszkok révén kötődik a halál gondolatához. A lenyomattal kapott forma holttá teszi a hasonlóságot, kimerítve a pillanatot, megszünteti a mozgást, az életet. A lenyomat időbelisége a kimerevített pillanatból adódóan kettős: a pillanat megörökítése miatt pontos szerű időbeliséget tartalmaz; ugyanakkor nincsen stílusa, nem történeti, így időn kívüli, anokronisztikus is egyben.

Az Utca életnagyságú alakjait nem az ősgalériát idéző, posztamensen álló büsztök készültek lenyomatként, hanem az utcán álló alakok arca.

A lenyomat más, ellentmondásos tulajdonságokkal is rendelkezik. Ahogyan a lenyomatot paradigmaként vizsgáló Didi-Huberman fogalmaz, auratikus – az eredetivel való érintkezés okán –, de sokszorosíthatósága révén sorozatszerű is egyben. Amellett, hogy az egyes lenyomatok, öntvények nagyon hasonlítanak egymásra, nem egyformák, minimális eltérések vannak közöttük. A megsokszorozás, a hasonlóság kérdése, amelyet Várkonyi György is emlí, együtt az ősök ábrázolásának hagyományaira való
utalásokkal az átörökítés antropológiai igényét vetik fel, a lenyomatok az ember egyszerisége elleni tiltakozásként is felfoghatóak.\textsuperscript{857} A legfontosabb tulajdonsága a lenyomatnak talán mégis az, hogy érintkezés révén jön létre, ereje ebből fakad. Az érintés mágiáját, az egykori jelenlét bizonyosságát, hordozzák az \textit{Utca} életmagaságú alakjai is. Az érintkezés, a mechanikus folyamat, amely révén a lenyomat létrejön, szembeállítható a képi ábrázolás mimetikus folyamatával; ahogyan lenyomat és ábrázolás ellentéte kifejeződik a haptikus és optikus értékek hangsúlyának különbségében is.\textsuperscript{858} A lenyomat a taktílis értékek túlsúlyára miatt a nézőt az optikai távolság csökkentésére sarkallja, a közelnézetet sugallja azzal, ahogyan a tekintetet a tárgy felszínének különlegessége, egyedisége felé vonzza. A székesfehérvári \textit{Utca} esetén talán ennek is része volt abban, hogy a lenyomatok kerültek közelebb az \textit{Utcán} sétáló nézőhöz, az ábrázoló műfajhoz tartozó, optikai távolságot igénylő portrébusztok pedig a hátsó, távolabb létezésben kaptak helyet.

Miután az \textit{Utca} túlvilági vonatkozásai mellett érveltem a lenyomat technikája kapcsán röviden vissza kell térjek Ország Lili \textit{Labirintus} képeihez, ahol hasonló technika tűnik fel. A festészet kétdimenziós műfajából adódóan itt nyilván nem öntőformákrol, hanem nyomódúcokról van szó. A nyomdázáshoz használt eszközök azonban olyan eredetik, amelyeket maga a művész alakított, formált. Ilyen, a nyomtatott áramkör lapokból kivágott nyomódúc segítségével mintázta az ülő, várakozó figurát, amely jó néhány \textit{Labirintus} képen felbukkan.\textsuperscript{859} Ezekben a nyomatokban hasonlóság és érintkezés, ikonikus és indexikus jelek tulajdonságai kevernek.

\textsuperscript{857} Ld. Didi-Huberman 2014, 38.
\textsuperscript{858} Didi-Huberman 2014, 43.

\textsuperscript{860} Charles Sanders Pierce jelképtanja szerinti értelemben használva a jelek típusai között a jel és a helyettesített tárgy közötti viszonyt alapul véve az index olyan jel, amely rámutat az olyan tárgyra, amelyik körbefestett formaként jelenik meg. A hasonlóság révén többnyire egy ökori emlékre utalnak, míg indexikus voltuk, a dúcokkal való érintkezést, a motivum
sokszorozhatóságának tényét hangsúlyozza. A dúcok maguk kevésbé tekinthetőek
auratikusnak, hacsak nem a művész keze nyomát viselő alkotásként, vagy a nyomtatott
áramkörök közvetítő, (elektronikus) kapcsolatteremtő tulajdonságai által. Ugyanakkor a
Labirintus képek figuráinak többsége nem lenyomatként, nyomdázással jött létre. Ország
Lili az írásos képein alkalmazott, festékvisszatörő technikával formálja az ókori
szobortöredékeket ábrázoló alakokat. Mindazonáltal ez a módszer is alkalmas – akárcsak
a lenyomat – jelenlét és hiány egyidejű kifejezésére, hiszen az alakok a festék hiányából
formálódnak, a nyomot a festő gesztusa hagyja. Ottlét és távollét kettősségét ez a technika
is képes éreztetni.
A lenyomatról mint a két elemzett kompozíció egyik kapcsolódási pontjáról írtakat
lezártan kívánkozik ide Pompeji említése. Kovalovszky Márta törékeny és hatalmas,
elsüllyedt és modern Pompejinek neveze az Utcát.861 Míg a Labirintus-képek a Pompeji
falfestményeket idézik, Schaar Erzsébet életmagyarázatú alakjai – a lenyomat technikája
révén – a pompeji forró hamuban elégett emberek által hagyott negatív formákkal
készített öntvényeket juttathatják eszünkbe. A Vezúv által elpusztított, halott ókori
városban megállt és kimerevedett az élet, lakónak egykori jelenléte és hiánya egyszerre
érezhető, ahogyan a Labirintusban és az Utcában is együtt van jelenelmúlás és megőrzés.
Összegzősképpen elmondható, hogy mindkét mű szorosan kapcsolódik az életút és a
túlvilág gondolatköréhez. A kétféle értelmezési keret összeér a halálról való
gondolkodásban megfigyelhető kétféle megközelítés kapcsán. Az egyik, az előretekintő
szemlélet a halott számára egy másik, a földivel legalább egyenértékű világot igyekszik
teremteni, az élet túlvilágon való folytatásának gondolatából indul ki. A visszatekintő
szemlélet alapja ezzel szemben az emlékezés. Ennek középpontjában az elmúlt élet áll, a
halott életét igyekszik megőrizni, az emlékezés számára megőrizni. 862 A kettő
egymásba játszása a két elemzett mű alapgondolata.
A hosszan elemzett, egykorú párhuzam az értelmezés támogatása mellett arra is
rávilágított, hogy Ország Lili művészete nem volt tártalan, elszigetelt jelenség. Az őt
foglalkoztató témák, a dolgozat által gondolati keretként választott emlékezés mentén
további párhuzamok, újabb kontextusok fedezhetők fel.

862 Erwin Panofsky: Tomb Sculpture – Four Lectures on Its Changing Aspects from Ancient Egypt to
7. Nemzetközi kitekintés

Ország Lili életművére jellemző, hogy az egyes alkotói korszakok markánsan különbözik egymástól. Az oeuvre sokféle, a festői eszköztárat és a témákat tekintve is rendkívül változatos. Az életmű nemzetközi kontextusba ágyazása ezzel összefüggésben meghaladja az alapvető monografikus és tematikus íranyú alapkutatásra épülő dolgozat kereteit. A nemzetközi párhuzamok és összefüggések vizsgálatához a dolgozat eredményeire támaszkodva, az egyes alkotói periódusokat külön tematikus tanulmányok nyújthatnak majd a jövőben alkalmas keretet.

Ennek megfelelően a jelen fejezetben áttekintve a szakirodalomban eddig említett párhuzamokat és a nemzetközi kontextus teremtésére tett kísérleteket, alapvetően a későbbi kutatás irányait szeretném kijelölni, felvetve számos olyan szempontot és lehetséges összefüggést, amelyek a jövőben mélyrehatóbb vizsgálatot igényelnek.

Ahogyan erről már korábban szó esett néhány kivételtől eltekintve a szerzők, akik Ország Lili művészetét eddig érdemben tárgyalták, a festőnő személyes ismerősei, kortársai voltak. Történeti distancia hiányában a tágabb kontextus felrajzolásának kísérlete ellenére művészetét egyedülállónak, társtalannak bélyegezték. Ország Lili soha nem tartozott művészcsoportokhoz, nem volt tagja semmilyen szerveződésnek, az Európai Iskola fiataljai közé nem sorolható, nem állított ki velük főiskolás évei alatt. Azok a szerzők, akik a művész kortársai voltak, ugyanakkor azt is kiemelték, hogy művészete nem illeszthető a megszokott kategóriákba, mindössze egy-egy összevetésre alkalmas példát, néhány párhuzamot említettek.


ebből nem vezethető le semmifajta stiláris igazodás. 869 Nincsenek általában jellemző formai megoldások. Tematikus szempontok szerint tekintve is nehezen behatárolható az a kör, amely ide sorolható: elidegenedés, világba vetettség, a világ abszurditása, az egyén felelőssége, a szabadság terhe, a félelem. Az egyetlen próbálkozás, hogy valamifajta közös esztétikai érzékenységet fogalmazzanak meg a háború utáni párizsi művészekre vonatkozóan Michel Tapié nevéhez fűződik, ő használta elsőként az informel kifejezést először Wols „formálatlan” művei, majd Jean Dubuffet, Henri Michaux és Jean Fautrier kapcsán is. Noha 1952-es manifesztumában Tapié az „un art autre” (egy másik művészet) alapvető vonásaként emeli ki, – Sartre-ot követve – hogy nem kortársakká semmiféle előzetes esztétikai konvenciók, annyi elmondható az új esztétikai felfogásról, hogy az anyag és a gesztus szerepe meghatározóak voltak. 870 Ország Lilinél, ahogyan alább még lesz róla szó, felfedezhetőek az informellel rokon vonások és gondolatok, Németh Lajos azonban nem említette az informelt, és az egzisztencialista kategória csak az általa megjelölt művészek körét tekintve sem fordítható le közös formai jegyeire.


875 Bálint 1965, 78, 83.
nem került Ernst fölé, hanem mellé. Mit értek ez alatt? Hogy a sajátosnak, annak a specifikumnak új forma kell – soha nem látott. De kitűnő érzékkel társult és értett egyet a pszichologikummal, ami már »megtörtént« a 20-as, 30-as évek szürealista montázsábrázolásával. Ország Lili ugyanakkor nemcsak az 1920-as, 30-as évekbeli montázsai miatt érdeklődött Max Ernst iránt. 1959-ben a Műcsarnokban rendezett francia könyvkiállításon szemét vetett Patrick Waldberg Max Ernstről szóló monográfiájára, a 800 Ft körüli árat azonban nem tudta megfizetni. Az albumot végül Lakner László tulajdonította el a tárlatról, majd a kötetet kölcsönadta többsnek között Korniss Dezsőnek, és Lakner visszaemlékezei szerint aztán a kiadvány Ország Lilinél is megfordult. Az 1960-as évek elejétől a festői technikában érezhető változás, a nyomdázás előterbe kerülése talán nem független ettől az albumtól sem. Az Ernstnél látható egyedi technikák különösen érdekelhették Ország Lilit. Ilyen volt a dekalkománia (még nedves, festékes felületre illeszteni egy másik felületet – például papírt, üveget, vagy föliát –, rányomni, majd levenni, és az így keletkező véletlenszerű mintázatokat felhasználni), a frottázs (egy nem egyenletes felületű tárgyra helyezni a papírt vagy vásznat és átdörzsölni), a grattázs (az egyenletes felületű tárgyra helyezett vászonra vagy papírra felvitt vékony festékréteget lekaparni). Noha Max Ernst abszolút iránymutató volt sokak számára, a közvetlen inspirációt Ország Lili nem csak tôle meríthette, a kaparásos, cuppantásos technikák alkalmazását kortársainál is láthatta. A prógai temetőben tett látogatás (1960) után krumpli nyomdával készülő monotípiák mellett később a nyomdázáshoz használt közvetítő felületek nagy változatossága jelent meg (füles papír, WC papír, itatóspapír, stb.) festményein. A grattázsra egy szép példa az *Apokrifok / Pilinszky Apokrif című verséhez* (1970?) című, az oeuvre-katalógusban nem szereplő festmény, amelyet a Petőfi Irodalmi Múzeum őriz (ltsz.: 85.18.1.).

A Marie Čermínová (1902–1980), vagy Toyen néven ismert cseh avantgárd, szürealista festőnővel való párhuzamot Bálint 1958-ban annak kapcsán említette, hogy Párizsban egyéni kiállítást rendeztek neki a szürealista művészeket propagáló Galerie Fürstenbergben. Azzal, hogy Ország Lili nagymamájának nevezte, szellemi rokonságuk

mellett a korábbi generációhoz való tartozására is utalt. Toyen az 1920-as évektől részt vett a prágai avantgárd művészeti életben, élettársával, Jindřich Štyrskývel a Devetsil nevű csoport alapító tagjai voltak. A második világháború után Párizsba költöztek, csatlakoztak a háború utáni szűrrealista mozgalomhoz. Toyen festményei Ország Lili korai, figurális, szűrrealista hangvételű munkáival rokoníthatók. A szorongás, az idegenség, kísértetesség érzése közös, ahogyan közösek a klasszikus szűrrealista motívumok, vagy a Magritte-ra emlékeztető, a térbeli vagy időbeli logikátlanágot természetesnek mutató megoldások. Azonban akadnak jelentős különbségek is, az egyik legszembetűnőbb, hogy a saját magára hímnemben utaló Toyen művészetében az erotikus jóval nagyobb szerepe jut, képein a nemi szerepek megkérdőjelezése, a nők társadalmi helyzete gyakran kerülnek előtérbe.

Ország Lili saját művészetről keveset beszélt, többnyire régebbi korok művészeteinek ihlető erejéről számolt be, de nem említett olyan kortárs képzőművészeti párhuzamokat, amelyek segítenének elhelyezni műveit a hatvanas, hetvenes évek művészetében. Ezért is kivételes, hogy 1967-ben név szerint és kiemelve, hogy nem festőről, hanem szobrászról van szó, megemlítette Kemény Zoltánt, akinek a művészetét sajátjához közelítené érezte. Míg Németh Lajos ezt a párhuzamot inkább véletlen találkozásként aposztrofálta, Passuth Krisztina meggyőzően érvelt amellett, hogy a hasonló, de mégis egyéni apró elemekből rétegekben építkező kompozíciós megoldásaik között sok rokon vonás mutatható ki. Kemény reliejeinek a szűk palettával dolgozó Ország Lili festményekhez hasonló színharmoniái, a fényárnyék hatások kihasználása a magas reliefeken, illetve a festményeken a vetett árnyék ábrázolásával elért mélységérzet, a szerialitás, a plasztikus motívumok hasonló festői hatásokat eredményeznek. Ugyanakkor, ahogyan Passuth Krisztina is kiemelte, a formai párhuzamok ellenére nem mutatható ki rokonság a tartalmi vonatkozások tekintetében a két művész között. Kemény reliefjei elvontak, nem tartalmaznak semmilyen konkrét utalást, míg Ország Lili

880 Árvai – Zsoldos 2017, 72. levél, 123.
883 Passuth 1994, 189.
884 Németh 1974, 12.

259
„szimbolikus absztrakciója” és képcímei gondoskodnak arról, hogy képeinek üzenete magától értetődő legyen.

Ezzel a művész és a róla író koránt is által említett főbb párhuzamokat áttekintettük. Ahogyan a fentiekből is látszik, más kapcsolódási pontok érvényesek az egyes alkotói periódusokban. Az újabb szakirodalomból akad példa az általam is követendőnek tartott, korszakonkénti, tematikus tanulmányokban való összevetésre. A korai, szüurrealistának nevezett korszak előképeiről és párhuzamairól remek áttekintést adott Farkas Zsófia a *Körkörös romok* című kiállítás katalógusában, ahol a Giorgio de Chirico és René Magritte művészetével való kapcsolatot mutatta be. Az írásos képek nemzetközi környezetbe ágyazására, éppen az emlékezés tematikus szempontjait szem előtt tartva, kiváló példa Kumin Mónika tanulmányá a *Képbe zárt írások* című kiállítás katalógusában, amelyben Ország Lili monotípiái többek között Major Kamill és Molnár Vera grafikáival együtt kerültek elemzésre.

A tematikus tanulmányok mellé illeszthető lenne egy sajátos nemzetközi összevetés. Érdemes volna megvizsgálni, hogy hogyan kapcsolódik Ország Lili művészete azokhoz a kortársaihoz, akik nagyjából vele egy időben jártak a Képzőművészeti Főiskolára, akikkel egyszerre indultak és kezdetben társai voltak, de később elhagyták az országot és Franciaországban telepedtek le. Itt elsősorban Hantaï Simon, Reigl Judit, Fiedler Ferenc és Márkus Anna művészetének alakulását volna érdemes áttekinteni. Az Európai Iskola fiataljaival is kiállító Hantaï már Ország főiskolás évei alatt orientációs pontként szolgált, ahogyan később, az ötvenes évek végén, hatvanas évek elején is érdekelte Ország Lilit, hogy mit fest egykori iskolatársa. Hantaï művészetében számos olyan probléma felvetődik, amelyek Ország festményeinek felfedezhetők, többek között: a lenyomat, a nyomhagyás, a sokszorosítás, az írás gesztusa, az olvashatatlan, de képként élvezhető szöveg. Hantaï *Festmény, Rózsaszín írás* (1958–1959) című [48. kép] egymásra rétegelt írásokból épülő, háromszor négyméteres, emblemátikus művének Ország Lili írásos képeivel való részletes összevetése meghaladja ennek a záró fejezetnek a kereteit, néhány szempontot említek csak, amely a párhuzam alapjául szolgálhat. Hantaï festménye egy éven keresztül, adventtől adventig készült, a festő folyamatosan filozófiai

---

886 Farkas 2013.
887 Kumin 2015.
888 Ld. 1.2 fejezet.
889 Árvai – Zsoldos 2017, pl. 103. és 115. levél 168–170, 186–188.
és teológiai szövegeket másolt a vászonra különböző színekkel (piros, zöld, fekete, lila), míg egy rózsaszínen derengő absztrakt felület, egy palímpszeszt jött létre, amelyen az eredeti írások nem kivehetők. A szöveg olvashatatlan, csak képként, látványként élvezhető. Jelentését az írás tevékenységének emlékezete hordozza. Az írás mint meditatív tevékenység, a vallással rétegek (Hantaí többek között a Bibliából is másolt részleteket), a szakralitás megjelenése, hit és tudás, jelenlét és távollét, a belső utazásként is értelmezhető kép mint „belső templom” Ország írásos képeinél is felvethető gondolatok.

Hantaí baráti társaságához és főiskolai évfolyamához tartozott, és szintén az Európai Iskola szellemiségéhez kötődött indulásakor Reigl Judit. Reigl a főiskolás évfolyamtársaival együtt töltött olaszországi ösztöndíjas évek után még hazatért Magyarországra, ám az itthoni lehetőségek hiányát látta 1950-ben átszökött a határon, Franciaországba ment. Szüreálista indulását követően hamar sajátos, egyéni hangra talált. Teljesen tárgy nélküli, absztrakt, expresszív képeit az ötvenes években az automatikus írás továbbfejlesztésével készítette, földre terített vásznakon késsel és más eszközökkel teljes testének lendületével terítette, formázta a festéket. A gesztusok dimenziói, ritmusa, iránya a különböző alkotói periódusaiban változhatott, egyes korszakaiban antropomorf alakok is feltűntek képein. Ország Lili festészetével gesztusai kevessé rokoníthatók, Ország kimódolt, átgondolt visszaszedései messze nem olyan ösztönösek és szabadok, mint Reigl teljes testéből fakadó, energiával teli gesztusai. Ugyanakkor Reigl 1958 és 1965 között készült Guanó sorozatának [49. kép] gondolatvilága néhány ponton érintkezik Ország Lili festészetével. Reigl elrontott vásznait helyezte a múterem padlójára, amelyekre munka közben rácsöppent a festék, ráarakodott a kosz, nyomot hagyott rajta a festő lábnyoma. A festék ürülészerűen rakódott le a váznakra, innen az elnevezés. Ezeket a vastag, egyenletes festékréteggyel bevont, rontott váznakat vette elő ismét a művész és festette át részben, így hozva létre új képeket. Ahogyan az idő a rétegekben, a textúrákban, a nyomokban megjelenik, eszünkbe juttathatja Ország Lili festményeinek rétegeit, romokat idéző, megdolgozott kopott felületeit. De a képek újrahasznosításában benne van a segmentés, a visszanyerés mozzanata is, a pusztulás visszafordítására tett kísérlet, a horizontális vertikálisba

fordítása. Gyakran tűnik fel a képeken a kapu függőleges motívuma, amely szembeállítható a sír vízszintesével. A kapu, a vertikálisan épített motívumok és a sír, amelyek mentén Sarah Wilson gyászra, emlékezésre asszociál, a felülnézett és a frontális nézet közötti váltás szintén érintkezési pontok lehetnek Ország képeivel. 891
Reigl és Hantaï baráti társaságához tartozott Fiedler Ferenc is a főiskolán. Ország Lili is ismerte, együtt voltak 1946 nyarán a miskolci művésztelepen. Fiedler már 1946-ban Párizsba költözött, ahol Joan Miró figyelt fel lírai absztrakt festményeire és ajánlotta be Aimé Maeght galériájába. Fiedler festészete az informel szép példája, képein a színé, a sűrűségé, a textúráé a főszerep, teljesen mentes a tárgyi referenciaiktól. 892
Harmonikus színekkel festett pasztózus képeinek felülete nagyon expresszív, sokszor durva, kaptart, karcolt. Nagyon áttételesen, a pusztulást, az idő múlását, földi rétegeket idéző kínzott, réteges felületeiben található olyan érzékenység, amely Ország Lili képeit is érinti.
Geometrikus motívumokból épített képeit a művész elmondása alapján európai utazásai, többek között a görög szigetekben láttott fehér falak inspirálták, a fehér házak, fehér udvarokkal, átjárókkal, ahol a kint és bent elveszti érvényüket. Az 1970-es években készített, plasztikus, fehér reliefjein az árnyékot használja és tematizálja, amely a műlő idővel, a napszakok változásával képeit is átalakítja. Festményei architekturnális jellegűek, helyeket idéznek. Tér és idő kapcsolatát elemzik, a műlő időről beszélnék. Saját megfogalmazása szerint: „Van az időnek egy


számomra megfogalmazhatatlan vetülete, ami akkor érinti meg az embert, amikor például egy több ezer éves ciprusi temetővárosban járkál, vagy egy több ezer éves falu »alaprajzában« nézi, hogy milyen lehetett, amikor az alapokon még ott voltak a falak.«

Mindez a gondolatvilág messze nem idegen Ország Lili városos képeitől, igaz őt nem az érdekelte, egy város hogyan nézhetett ki régen, hanem az, hogy az idő nyomai hogyan rakódtak rá.


Az eddig említett összehasonlítások alapján is feltűnő, hogy formai és tartalmi szempontok egyaránt szolgálnak az egybevetés alapjául, ezek gyakran keverednek. Mielőtt rátérmek a dolgozat által felvetett tematikus szempont, az emlékezet mentén keresett párhuzamok problémáira és lehetőségeire, érdemes röviden felvetni, hogy az 1945 utáni művészetet milyen kategóriák, tendenciák mentén tárgyalja a szakirodalom,
milyen formai vagy tartalmi jellegzetességek szerint lehet kapcsolódási pontokat találni Ország Lili és kortársai között.

Az 1945 utáni szürielista időszak képeinél az összevetésre alkalmas művek és művészek köre kevésse kérdéses, a párizsi szürielismus képviselői párhuzamként, illetve a huszadik század elejének szürielismusa mint előkép egyértelműen kínálkoznak. Az 1960-as években az Ország életmű hangsúlyos alkotói szakaszaiban azonban nincsen olyan kör, vagy formai irányzat, amellyel a festőnő munkái egyaránt jelentős tartalmi és formai hasonlóságot mutatnának. Horst Richter a hatvanas évek festészetét tárgyaló összegző munkájában a következő kategóriák szerint ismerteti az európai képzőművészet eredményeit: absztrakt expresszionizmus, informel, új konstruktív és konkrét művészet, meditatív és monokróm festészet, op-art, festészet utáni absztrakció, új ornamentika, nouveau réalisme, pop-art, fotórealizmus, figuratív realizmus, kritikai realizmus, mágikus realizmus, szabad figuráció, neoexpresszionizmus, grafikus és rajzoló festők.898

A felsorolásból is kitűnik, hogy az évtizedben a figuratív és a tárgy nélküli művészet egyaránt meghatározó volt, az ötvenes években még domináns absztrakció mellett már realista tendenciák is jelentkeztek, míg az évtized uralkodó jelenségévé a pop-art vált. Ország Lili festményei azonban nem teljesen absztraktaakt, tárgynélküliek, de figuratívnak sem nevezhetők. Noha a gesztus az ő festményeinek is érzelmek által vezérelt, mégsem olyan szabad, mint az absztrakt expresszionizmus képein. „Szimbolikus absztrakciója” nehezen helyezhető el az irányzatoknak ebben a tankönyv jellegű felosztásában.

Az informel irányzat, amely nagyon közel áll a szigorú kompozíciós elvek elvetése és a tárgyaktól való elvonatkoztatás tekintetében az absztrakt expresszionizmushoz, többek között abban hoz újat, hogy a festészetben nem megszokott anyagokat keverjen az absztrakcióval. Ország Lili festményei azonban nem teljesen absztraktaakt, tárgynélküliek, de figuratívnak sem nevezhetők. Noha a gesztus az ő festményeinek is érzelmek által vezérelt, mégsem olyan szabad, mint az absztrakt expresszionizmus képein. „Szimbolikus absztrakciója” nehezen helyezhető el az irányzatoknak ebben a tankönyv jellegű felosztásában.

Az informel irányzat, amely nagyon közel áll a szigorú kompozíciós elvek elvetése és a tárgyaktól való elvonatkoztatás tekintetében az absztrakt expresszionizmushoz, többek között abban hoz újat, hogy a festészetben nem megszokott anyagokat keverjen az absztrakcióval.

visszaszedés, kaparás által. Képei ezek mentén összevethetők Antoni Tapiés vagy Alberto Burri falakat idéző munkáival.

Richter felosztásánál maradva a meditatív és monokróm festészet néhány törekvése, a kevés színből álló paletta, a szerzalitás használata, a meditatív karakter felfedezhetők Ország Lili városos és írásos képein is, azonban az ő festményei soha nem teljesen tárgynélküliek, nem inspirálták keleti filozófiáik, és távol álltak tôle Lucio Fontana művészeti ágakat egyesítő ambíciói is.899

A hatvanas években működő nouveau réalisme művészcsoporthágai meglehetősen különböző formai megoldásokat követtek. Ország Lili kapcsán mindössze említendő érdemes Jacques Villeglé és Raymond Hains decollage-nak kereszttelt tevékenységét, amely a ragasztás helyett a felragasztott rétegek eltávolításával, plakátok letépkedésével hozott létre a palimpszesztre emlékeztető, egymás feletti, feltároló és elfedett rétegeket töredékesen mutató felületet. Noha egymásra rakódás és feltárás dialektikája Villeglé és Hains művein is jelen van, ők egészen más időrétegekben mozogtak, más mondanivalóval és szövegekkel (utcai plakátokkal) dolgoztak. [50. és 51. kép] A pop-artot Ország Lili néhány műve esetén ugyan meg lehet említeni, ahogy erre korábban sor is került, a kész tárgyak, a nyomtatott áramkör lap és a bélyegek beemelése azonban nem vezethető vissza nála a hétköznapi élet és a művészet közötti határok eltörlésére irányuló törekvésre.

Richter az áttekintését egy érdekes megfigyeléssel zárja, kiemeli, hogy a művészek közül sokan fordultak grafikai vagy sokszorosított grafikai technikákhoz. A fotók átviteli, a szitanyomatok használata, a képekre írás nála mind itt kerülne felsorolásra. A motivumok nyomtatással való sokszorozása, a fotó reprodukciók valamilyen oldószerrel való átviteli vagy akár a képekre „írás” egyaránt jellemzők Ország Lili városos és írásos korszakaira, ám ezeket szerencséesebb külön tárgyalni, hiszen egészen különbözőek az alkalmazott technikák mögötti motivációk.

Az 1960-as évekről szólva szükséges megemlíteni Ország Lili érdeklődését a nyelvtörténet, a nyelvfilozófia iránt. A hatvanas évek gondolkodását meghatározták a nyelvészeti, filozófiai kérdések: az évítzed elején még uralkodó, Saussure nevével fémjelzett strukturalizmus, majd az évtized végére megjelenő, az előbbi kritikájaként is értelmezhető, elsősorban Jacques Derrida francia filozófus nevéhez köthető dekonstrukció.900 Noha semmilyen nyoma nincs az írásos hagyatékból, hogy a festőnő

899 Richter 1990, 15–16.

900 Az Art Since 1900 című jelentős kézikönyv, az 1960-as évek tárgyalásához háttérként éppen a hatvanas évek gondolkodását meghatározó nyelvészeti, filozófiai kérdések áttekintését nyújtja. Bois,
ilyen irányban tájékozódott volna, az említett szerzők műveit olvasta volna, Kazanlár Emil visszaemlékezéséből tudható, hogy érdeklődött a nyelvtörténet, a strukturalizmus iránt akkoriban születő írásos képei kapcsán.\textsuperscript{901} Egy Kazanlár által kiemelt mozzanat, hogy az elméletet, amely szerint volt egy eredeti nyelv, amely később részekre bomlott, átalakult, és minden visszavezethető erre az Isten által inspirált nyelvre, többször is el kellett mesélnie Ország Lilinek. Arról azonban, hogy a képzőművészetben, építészetben később módszerként is használt dekonstrukcióról hallott volna a festőnő, nem szólnak a források. Ország Lili eddig feltárt orientációs pontjai, a hermetikus tanok, a kabbala iránti érdeklődés alapján kevésbé valószínű, hogy ilyen jellegű filozófiai, nyelvészeti, irodalomelméleti mélységekben tájékozódott volna.

A huszadik századat átfogóan bemutató kézikönyvek többsége a tárgyalt időhorizontot tekintve ugyan nagyobb merítéssel dolgozik, földrajzilag azonban az egyik legszélsőségesebben tág perspektívát nyújtotta, igaz, csak az 1945–1965 közötti időszakra vonatkozóan a Postwar. Art between the Pacific and the Atlantic. 1945–1965 című kiállítás és a hozzá kapcsolódó terjedelmes katalógus.\textsuperscript{902} Az emblematisik helyen, a Hitler által alapított, a német nemzeti művészet otthonának szánt, alapításakor abszolút kirekesztő szemléletű Haus der (Deutschen) Kunstban megrendezett kiállítás igyekezett globális nézőpontra helyezkedve több kontinensen átívelően bemutatni a második világháborút követő két évtized művészetét. Bevezető tanulmányában Okwui Enwezor több szempontot is felvet a kiállítás perspektíváját alátámasztandó.\textsuperscript{903} A második világháború a halálos áldozatok és sebesültek számát tekintve meghaladott minden addig ismert vagy elképzelhető mértéket.\textsuperscript{904} Enwezor Hannah Arendtre hivatkozva úgy érvel, hogy a tömeges népiránt a gyarmatbirodalmak kialakításakor kifejlesztett eszközök, az erőszak, a bürokrácia és a fajelmélet tették lehetővé, a gyarmatokon már megtalálhatóak voltak a koncentrációs tábora és a tömeggyilkosságok „prototípusai”. A világháború pusztításait, amelyek több kontinensre kiterjedtek, és az utána következő évtizedeket, a

\textsuperscript{901} Ld. „B” Függelék, Beszélgetés Kazanlár Emilles, Budapest, 2012. november.


\textsuperscript{904} Noha nincsen teljes körűnek tekinthető, világméretű statisztika az elhunytak számát negyvenmillióra becsülik. Enwezor 2016, 40. (28.lj.)
gyarmatbirodalmak felbomlását éppen ezért Enwezor szerint nem lehet az eddig domináns nyugati központú, Európára és Észak-Amerikára koncentráló szemlélettel tárgyalni, úgy vélő, a művészettörténetnek is meg kell próbálni a sokrétűséget, a párhuzamosságokat, a kapcsolatokat, érintkezési pontokat tágabb körben felderíteni. Ennek a globalista megközelítésnek, amit a második világháború történeti szemlélete indokol vannak hátlútói. A jelenségek ilyen kiterjedt körét vizsgálva csak nagyon átfogó, általános összefüggések figyelhetőek meg, a létrejövő kapcsolódások esetlegesek lehetnek. Mégis felszabadító lehet ez a szemlélet a kölcsönhatás lehetőségét kizáróan távoli párhuzamos művészeti törekvések felismeréséhez.


Ország Lili festészetét azonban még gyümölcsözőbb a postwar kategóriájának a kevésbé globális értelmezésénél maradva, a holokausztot tematizáló, arra emlékező huszadik századi művészet kontextusában vizsgálni. Az életmű elemzése során érvényesített tematikus szempontnak, az emlékezésnek a vizsgálatra ugyanis olyan kérdéseket vetett fel, amelyek mentén jóval gazdagabbá és ányaltabbá váltak egy – akár nemzetközi – összehasonlítás lehetőségei. Ez részben túlmutat a holokauszt emlékezetével kapcsolatos megfigyeléseken, általánosabb kérdésként vetődik fel, hogy az emlékezés, az emlékezet megjelenítése a huszadik századi művészetben hasonló problémák és megoldások mentén történt-e, mint amikkel Ország is kísérletezett.

A holokauszt megjelenítése felfoghatatlan kegyetlenségéből, méreteiből, racionalitáson túlmutató voltából adódóan lehetetlen. Esztétizálása, a szörnyűség után valamifajta feloldást, enyhülést kínálva morális kérdéseket vet fel. Theodor Adorno mára közhellyé vált, gyakran pontatlanul idézett, egy 1949-ben írott esszéjéből származó mondata, amely szerint „Auschwitz után verset írni barbárság” végeláthatatlan vitákat produkált.


Ehelyütt ennek értelmezésébe, erkölcsi implikációkba nem bocsátokom, érdeklődésem fókuszában az áll, hogy az egyes művészek hogyan, és mire emlékeznek, emlékezhetnek, mik lehetnek a motivációk. Egy nagyon fontos distinkciót kell tenni. Egészen más az érintettsége és mások a forrásai annak a generációnak, amelyik átélte a második világháborút és túlélőként emlékezik, és más azoké, akik a háború éveiben vagy közvetlenül utána születtek, és szüleik vagy más túlélőik tapasztalatait dolgozzák fel. Az emlékezés témája, a holokauszt traumájának – többnyire közvetett, áttételes – megidézése jóval gyakoribb téma a háború utáni generáció művészetében, akik már a holokauszt emlékezetének korszakában születtek. Utóbbi művészek alkotásai közül válogatott az After Images című, 2004-ben Brémában rendezett kiállítás. A katalógus előszavában Thomas Deecke amellett érvel, hogy a túlélők generációja azért nem képes emlékezni, mert elnyomja a traumatikus emlékeket, míg az utánuk következő generációk már nem közvetlenül érintettek, képesek egyensúlyozni empátia és távolságtartás között. James E. Young tanulmányában arra hívja fel a figyelmet, hogy a háború utáni generáció csak arra emlékezhet, amit a túlélőktől hallott. Nem a gyász az elsődleges motivációjuk, hanem a szembenézés. Az ő emlékezetük kizárólag közvetett forrásokból épül, éppen ezért művészetüknek része az, ahogyan a történetek eljutottak hozzájuk, ahogyan az emlékezők a történelmet feléjüket közvetítették. Foglalkoztatták őket a személyes archívumok, a helyek, a fényképek, visszaemlékezések. Már nemcsak az érdekes, hogy mi történt, hanem az is, hogy ez hogyan hagyományozók rájuk, hogyan és miért emlékeznek erre, ha úgy tetszik, hogyan konstruálóik a következő generáció számára a történelem.

Ország Lili azonban a túlélők generációjába tartozik. Nem járt a koncentrációs táborokban, de megtapasztalta a gettó, a bevagonírozást, a halálfélelmet, a bujkálást. Elkerült otthonából, megszokott környezetéből, családja szétesett. Traumatikus emlékeit művészetén keresztül úgy dolgozta fel, hogy veszteségeinek állított emléket, a gyász, az emlékezés kényszere, a túlélő lelkismerete, erkölcsi kötelessége hajtotta. Képein a

régmúlt felé fordulás egyúttal a veszteségek közvetítésének eszköze is volt, csak így, távolítva tudott saját traumáiról (is) szólni.

A túlélőkre általában jellemző a távolító eszközök használata, traumatikus emlékeiről nem, vagy csak áttételezés, keveset beszélnek. A holokauszttal műveikben foglalkozó, túlélő képzőművészek legfontosabb magyarországi példáit – Anna Margitot, Bálint Endrét, Ország Lilit, Erdély Miklóst, Major Jánost és Kemény Györgyöt – elemzi Véri Dániel „Holokauszt és művészet. Utak és csomópontok.” című tanulmányában. Kiemeli, hogy a túlélők emlékezete mennyire radikálisan eltért a korabeli hivatalos emlékezetpolitika által megjelenített emlékezettől. A kommunista emlékezetpolitika a fasizmus ellen harcót állította a középpontba, a zsidó áldozatokból a fasizmus áldozatai lettek, a hangsúly azonban nem a rájuk való emlékezésen, hanem a fasizmus ellen harcoló hős kommunistákon volt. A hivatalos megbízásra készülő, a „vészoksorszaknak” emléket állító művekre nem a túlélőket kérték fel. Ők nem a hősökre, hanem az áldozatokra emlékeztek. Legtöbben, mint Bálint Endre, Anna Margit vagy Kemény György is, saját történeteiket dolgozták fel. Szinte kivétel nélkül használtak olyan festői eszközöket, amelyek távolságot teremtenek az ábrázolás tárgyától. Ilyenek a nem reális színek, a festményeken megjelenő fényképek monokromitása, a stilizált motívumok. Egy másik megközeldési stratégia a traumatikus emlékezettel szemben a gúny, a szarkazmus, amelyre példaként a magyar művészek közül Bá lint Endre és Major János említhetők. Ország Lili művei sok szempontból illeszkednek a Véri által elemzettek sorába, ám fontos különbség, hogy nála sehol nem jelennek meg személyes vonatkozások, kollektív tapasztalatként idézi fel a pusztulást. Fontos, alaposabbb elemzést igénylő párhuzamként Anna Margit művészetiére kell még ehelyett utalni. A Véri által is közös vonásként felfedezett előképek, „történelmi példázatok” használata véleményem szerint nemcsak aból fakad, hogy a korabeli hivatalos emlékezetpolitika, a nyílt diszkurzus hiánya nem tette lehetővé a konkrét traumáról való beszédet, hanem, ahogyan ez korábban kifejtésre került egy


911 Véri 2018.

sajátos zsidó gondolkodásmódra is visszavezethető, amely a történelmet Isten beavatkozásainak sorozataként fogja fel, és az előképekben mintázatot, magyarázatot, vigasztalást keres.

Nagyon hasznos volna Ország Lili műveit a kelet-európai túlélő művészek alkotásaival is összevetni, a témának azonban még nem tart ott a tudományos feldolgozottsága, hogy ez könnyedén elvégezhető volna. A jövőbeli kutatás feladata egy ilyen összevetés megalapozásához szükséges szisztematikus alapkutatás, gyűjtőmunka.

A nyugat-európai országok közül Németország speciális helyet foglal el a második világháború traumájának feldolgozását, a múlttal való szembenézést tekintve, hiszen ott nemcsak az áldozatok emlékezete, hanem a bűnösöké is egyértelműen feldolgozásra várt.


---


két alacsony épület között, egy koncentrációs tábor áldozatai. A falon keselyűk gyűlékeznek. Későbbi tablókon további felkavaró fényképek tűnnek fel. A sokk, amit a kép az eddig semleges témákat mutató Atlaszban a 11. tablón okozott, nyilvánvalóan kalkulált volt, brutálisan törte meg a talált fényképek sorának hétköznapiságát. Felvetette felejtés és emlékezés kérdését, ugyanakkor a holokauszt ábrázolhatóságának kihívására is reflektált.


A német képzőművészetben a múltfeldolgozás par excellence példájaként Anselm Kiefer szokás említeni, akinek egész életművét meghatározza a német múlttal, közel és régmúlttal, azonosulással és elkölönbözőséssel való foglalkozás. 1969-ben készített Megszállás/Heroikus szimbólumok című viselő fotószorozatán ő maga látható, amint különböző európai helyszíneken az akkorra már abszolút tabunak számító, Németországban büntetendő náci köszöntés karlendítéses pózában. [58. kép] Kiefer provokatív gesztusa kettős éllel jelenik meg a hatvanas évek végének Németországban. A „denácifikáció”, vagyis Németország és a német társadalom megtisztítása a nemzetiszocialista múlt elemeitől 1945 után még a hatvanas években is zajlott (a frankfurti Auschwitz perek 1963–1965-ben), mégis sokan az egykori nemzetiszocialisták közül újra magas pozíciókat foglaltak el. A provokáció a visszaszivárgásra is utal, ugyanakkor a saját múltukat megtagadókra is, arra, hogy egykor milyen széles körben

használták lelkes tömegek ezt az üdvözlési formát.\textsuperscript{918} Vasút (1986) című festménye [59. kép], amely egy 1984-ben Bordeaux mellett készült fénykép alapján született, szintén komplex jelentésrétegeket sűrít magában. Anyaghasználata is szimbolikus. A festményen egy a horizontig vezető elhagyott sinpár látható. Az enyészpontban aranyfüst felvitelével elért aranylé ragyogás. A kép kelfogható a transzcendencia felé vezető út megjelenítésekor is, ám ahogy erre maga a művész is kitért egy beszélgetésben, a második világháború európai tapasztalatával nem lehet nem a deportáltakra, a vagonokban koncentrációs táborba hurcolt, és ott elégetett áldozatokra gondolni a sínek láttnak.\textsuperscript{919} Egyszerre mutat kivezető utat a háború borzalmaiból és idei fel annak borzalmait.

A néhány kiragadott példa a huszadik századi német képzőművészet speciális helyzetét hivatott érzékelteni, azt, ahogyan a művészek közdenek a náci múlt Németországra nehezedő súlyával, ugyanakkor keresik az utat, hogy visszatáplálhassanak német gyökereikhez. Az azonosulás és elkülönbőződés hasonló kettőssége az áldozatoknál is megfigyelhető. Nemcsak a gyilkos, az áldozat szerepével is lehetetlen azonosulni. A múlttal való szembesülés, ugyanakkor a pozitív kép keresésének sajátos megoldása az, amit Ország Lili választ, az emlékező szereppel való azonosulás. A huszadik század történelmi tapasztalata Ország festményei kapcsán (imára utaló címek, héber betűk, romok, panaszfal) ép annyira erősen befolyásolja az asszociációs mezőt, az értelmezés kereteit, mint ahogyan a Kiefer által használt szimbolómok esetén.

A második generációhoz tartozik az 1944-ben, Franciaországban született Christian Boltanski is. Zsidó származású édesapjának története, aki a második világháború alatt a padló deszkái alatt bujkált, alapvetően határozta meg későbbi témaválasztását. Számtalan műve foglalkozik a holokauszt feldolgozásával, sajátos archívumok, gyűjtemények, a múlt egyfajta rekonstruálásán keresztül. Akárcsak más, a holokausztot feldolgozó művészeknek, Boltanshinak is egyik központi problémája az egyéni, a személyes és a kollektív vagy csoportos prespektívák ütköztetése. Nemcsak az egyéni tragédiák és az áldozatok felfoghatatlan számának együttes ábrázolhatatlansága tekintetében, mint például 1988-ban Tartalékok, Kanada (Reserves, Canada) című installációjával kezdett

\textsuperscript{918} A fotósorozat darabjai további komplexebb jelentéseket és ikonográfiai utalásokat hordoznak, ld. Weikop 2016.

sorozatában [60. kép], ahol hétköznap, személyes tárgyak, ruhák sokasága vált az áldozatokra emlékeztető nyomokká, mementókká, minimális szenvírozás segítségével, hanem a magán- és csoportemlékezet különböző működési mechanizmusaira is reflektálva, például a *Gondtalanul (Sans-Souci)* című 1991-es munkájában [61. kép]. Utóbbi mű két formában is létezik: lapozható, nyomtatott családi fotóalbumként és a falon függő keretben álló múzeumi installációként. A fotóalbumban szereplő képek, idegenek magán terei elsőre ismerősnek tűnhetnek, megszokott hétköznap vagy ünnepi családi események, portrék jelennek meg, csak másodjára tűnnek fel az időbeli távolságból adódó sajátosságok, haj- és ruhaviseletek. A falon elrendezett, kereteket hozzáadott a képekhez máshogy közelíthető a néző, azonnal mérgesre téve a képek esztétikai vagy dokumentatív értékét, társadalmi, történeti jelentőségét. Ezzel Boltanski rámutat a személyes és a kollektív, társadalmi emlékezet kölcsönhatásaira, különböző folyamataira, egyúttal rafinált módon, a gondtalan családi élet értékeinek megjelenítésén keresztül erkölcsi ítélésünkönk kialakulására is.

Szintén a háború éveiben született a francia művészpár, Anne és Patrick Poirier, akik munkásságának középpontjában az emlékezet, a romok, az archeológia állnak. A Közel-Keleten és Olaszországban tett utazásaik ihlető hatására fordultak a jelenlévő múlt felé. Érdeklődésük, az Olaszországban szintén meghatározó ihlető forrásra találó Ország Liliéhez hasonlóan nem a rekonstrukcióra, a milyen lehetett valaha kérdésének megválaszolására irányul, hanem a ma létező romokra, arra, ami az idő nyomaiból kiolvasható. Jó példája a romos, a pusztulóban lévő iránti érdeklődésüknek *Ostia Antica* (1971–1972) című installációjuk [62. kép], amely nem valamely hirtelen katasztrófában elpusztult várost, hanem a folyamatos, lassú pusztulást idézi meg. Munkáikra jellemző a törékenység, a művészet megjelenítése, valamint a töredékesség, ami szerintük az emlékezésnek szükségszerűen sajátja. Noha mindkettjejüknek sajátja a háború tapasztalata, a bombázás, a romos város látványa – Patrick Poirier másfél évesen


921 A mű rövid elemzését ld. itt: *After images* 2004, 126.


923 Artaud 2009, 18.


925 Artaud 2009, 34.
veszítette el az édesapját egy bombázás során –, művészetükben csak a törékenység, a múlandóság érzékelésének, keresztül jelennek meg ezek az élmények, nagyon áttételesen, a fókuszban nem a holokauszt áll, hanem a pusztulás általában.  

Szintén a második világháború alatt született, a művészetet az emlékezet médiával tevő generáció tagja a norvég Sigrid Sigurdsson. Az eredetileg A csend előtt (Vor der Stille) [63. kép], ma pedig Az emlékezés architektúrája (Architektur der Erinnerung) cimet viselő installációját, amely mára folyamatosan növekvő, nyílt archívummal fejlődött, az 1980-as évek végén kezdte építeni a németországi Hagenben, az Ernst Osthau Múzeumban. A könyvespolcokon és egyéb tárlókban eleinte a művész által készített könyvek – bennük levelek, fényképek, képeslapok, újságkivágatok, rajzok, térképek, stb. – voltak, amelyek később a látogatók által szerkesztett vendékgömböket, vagy a postán elküldött és visszaérkezett utazó könyvekkel egészültek ki. A könyvek közül néhány el van zárva, így nem hozzáférhető. Az emlékek kollázszerűen szerveződő eredjében nincsen vezérfonál, nincsenek feliratok, amelyek eligazítanának. A jelentést a művész kivonja a műből, a relikiáknak nincs kontextusa. Csak azt igazolják, hogy megtörtént dolgok, de a történetet nem meséli el, talán mert nincs már, aki elmesélje. A történelem ezer szilánkra törik. Számos dokumentum származik a nemzetisztviselő korából, elkövetők és áldozatok perspektívája egyaránt képviselte van. A széttöredéktől az emléki is az, hogy a nézőben is asszociációkat indítanak el. Ahogyan Aleida Assmann fogalmaz, Sigurdsson ennek révén nem szimulálja, hanem stimulálja az emlékezetet.  

A jelentés megvontása keresztül, igaz egészen más, festői eszközökkel, Ország Lili írásos képeinek felfedezhető hasonló törekvés, amely a néző emlékezésre invitálja. Az emlékezés, mint téma a huszadik századi, vagy a kortárs művészetben természetesen nem kizárólag a második világháború vagy a holokauszt kapcsán került előtérbe. Számos művész más történő vagy személyes események kapcsán foglalkozik az emlékezettel. A kortárs művészetben megjelenő tágabb értelmenben vett emlékezést tematizáló művek áttekintése azonban túlmutat a dolgozat témáján. Ehelyütt csak példaként említem Joan Gibbons Contemporary Art and Memory című könyvét, amely az általa választott tematikus kategóriák miatt lehet előremutató, ha Ország Lili művészetét ebben a tágabb kontextusban vizsgáljuk. Gibbons csoportjai között persze vannak átfedések, egy-egy mű

926 Artaud 2009, 40.  
928 Gibbons, Joan: Contemporary Art and Memory. Images of Recollection and Remembrance, London, I.  

több kategóriába is illeszkedhet, azok a megfontolások, amelyek mentén besorolhatók, azonban rávilágítanak a művészeket foglalkoztató közös problémákra. Az önletrajzi ihletésű művek személyes perspektívával dolgoznak, míg a tudást rendszerező múzeumokat, archívumokat létrehozó alkotások éppen ettől távolodva a csoport emlékezet működésére a tudás rendszerezésének mikéntjére kérdeznek rá. Külön kategóriába kerülnek az indexikalitást, a nyomhagyást használó alkotások, amelyek többnyire a veszteség, a hiány érzékeltesét helyezik előtérbe. A revízió címmel jelzett csoport a rekonstrukcióra, nagyobb összefüggések bemutatására törekszik, történelmet konstruál, míg az újrajátszás kategóriában szereplő művek inkább helyspecifikusak, gyakran interaktivitásra épülnek. Végül Gibbonsnál is külön csoportként jelenik meg a postmemory kategóriája, utalva azokra a művészekre, akik egy idősebb generáció feléjük közvetített élményanyagát dolgozzák fel.

Mindezen fenti példák között Ország Lili művei is elhelyezhetők, a lenyomat használata, a veszteség, a hiány, a pusztulás érzékeltesét problémája, a kollektív perspektíva többekkel közös. A fenti példák azonban csak szempontok felvetésére voltak alkalmasak, Ország Lili művészetének közeli, érvényes párhuzamait – ahogyan azt a fejezet bevezetőjében is hangsúlyoztam – az egyes alkotói korszakokra koncentráló külön tematikus tanulmányokban célzó a jövőben megvizsgálni.
Epilógus

A disszertáció témájául választott festői életmű felületes szemlélő számára már a szerző kutatásainak megkezdésekor is feldolgozottnak tűnhetett, Ország Lili művészetről jelent már meg kis- és nagyomonográfia, összéalíttották űvekrekatológusát, számos retrospektiv kiállítást rendeztek munkáiból, művei megtalálhatók jelentős magyarországi köz- és magángyűjteményekben. Művészetének számtettevő irodalma van, életműve a huszadik századi magyar művészeti kánon része. Mindezen kutatástörténeti előzmények ellenére az életmű korábbi feldolgozása jó néhány kérdésre nem adott választ, hiányoztak alapkutatások, a festőnő írásos hagyatékának kritikus és részletes feldolgozása.

Jelen disszertáció monografikus kutatásokra épült, az alkotói periódusokat, az életmű nagy részét egy választott tematikus szempontot, az emlékezést szem előtt tartva áttekintette. Az alapkutatás kiterjed az életműre vonatkozó írásos források minél teljesebb körű felkutatására, kritikai feldolgozására, értelmezésére, egymással való összeolvasására. Ennek eredményeként a művekre vonatkozó ismeretanyag jelentősen bővült. Biztos adatokra építve sikerült több helyütt tisztázni a művek keletkezési körülményeit (Rekviem sorozat), előképeit (pompeji freskók), rekonstruálni eredeti kontextusuk néhány meghatározó elemét. A hagyatékban fennmaradt ezoterikus témájú kéziratok azonosítása segített tisztázni a művész ezoterikus tájékozódásának egy fontos támaszát, a Wictor Charon köréhez való kapcsolódást. A források – elsősorban a művész levelezésének teljességre törekvő feldolgozása – segítettek a korábban a szakirodalomban elterjedt magányos művész kép árnyalásában, Ország Lili kapcsolati hálójának felvázolásában, korábban nem tárgyalt kapcsolatok (pl.: főiskolai barátok, Gyarmathy Tihamér, Papp Oszkár, Hans és Hilda Müller, Valerio Ochetto, Marisa Dalai, stb.) jelentőségének tisztázásában. Mindezek mellett a levelezés feldolgozása során az is körvonalazódott, hogyan, kiknek a segítségével utazhatott ennyit a művész a hatvanas, hetvenes években, hogyan jöttek létre első kiállításai. A levelezés feldolgozása levéltári kutatásokkal kiegészítve betekintést engedett a korabeli magyarság és izraeli recepció markáns különbségeibe, a magyar kultúrpolitika működésébe, valamelyest megvilágította a zsidó tematikával szembeni ellenérzések háttérét.

Képelemzések során korszakonként vizsgáltam az alkalmazott festői kifejezőeszközöket, a művész foglalkoztató festői problémák változásait. Az emlékezetet mint tematikus szempontot szem előtt tartó narratíva mentén születő képelemzések a szerző reményei
szerint érvényes, új interpretációra adtak lehetőséget. A dolgozat újabb kontextusokat tárt fel, amelyekben Ország Lili életműve tárgyalható, elhelyezhető, ezek segítségével tovább bontható a társstalan, egyedülálló művészről korábban kialakult romantikus kép.

Az emlékezet problémája a legpregnánsabban éppen az életmű csúcsát jelentő városos és írásos képeken tematizálódik, azokban az években, amikor Ország Lili rátalált saját, egyéni hangjára. A szakralitással keveredő zsidó történelem fogalommal és gondolkodással összefüggő emlékezetmunka, a túlélő művészt hajtó lelkiismeret, hogy az áldozatokról méltón megemlékezzen, kilátástalan, konok reménykedéssel fohászkodjon, olyan főművek alkotására sarkallták, mint a Rekviem sorozat vagy a De Profundis triptichon.

Ország Lili életművét az emlékezetetről, a huszadik századi történelemről Magyarországon és Európában ma is folyamatosan zajló gondolkodás teszi aktuálissá. Figyelemreméltó, ahogyan a festő egy normatív emlékezetpolitika erőterében a saját képzőművészeti eszközeivel ki tudta fejezni saját, alternatív emlékezetét.
Bibliográfia

After Images 2004

Agedilis 2013

Ammann – Bitschnau – Rachbauer – Swozilek 1983

Andrási – Pataki – Szücs – Zwickl 1999

Antal 2010

Apel 1962

Artaud 2009

Árvai – Véri 2017

Árvai – Véri 2019

Árvai – Zsoldos 2017
„... a világból a fényeket... ” *Ország Lili levelezése*, szerk. Árvai Mária – Zsoldos Emese, Magyar Nemzeti Galéria, Budapest, 2017. (MNG Adattári Források)

Árvai 2013

Árvai 2013a

Árvai 2013b

Árvai 2014

Árvai 2015a

Árvai 2015b

Árvai 2016

Árvai 2018

Assmann 1999
Assmann, Jan: A kulturális emlékezet. Írás, emlékezés és politikai identitás a korai magaskultúrákban, Atlantisz, Budapest, 1999. (Német Szellemtudományi Könyvtár)

Assmann 2011

Assmann 2016

Attias – Benbassa 2003

Augstein – Bracher – Broszat 1987

Austin 1990

Bálint 1965

Bálint 1969

Bálint 1972

Bálint 1984

Barna 2017
Barna Róbert festőművész által készített interjúk: Román Katalinnaal, Papp Oszkáral, Bródy Verával és Szilágyi Dezsővel.

Belting 2000

Belting 2009

Bódi 2015

Bodrogi et al. 1978

„b. p.” 1966

Braham 1997

Bugár 2004

Charon 1992

Csapó 1983

Cserba – Kiss 2016

Cserba 2013

Cserba 2001

Darwin 1872

Didi-Huberman 2014
Didi-Huberman, Georges: Hasonlóság és érintkezés, Budapesti Kommunikációs és Üzleti Főiskola, Budapest, 2014. (viaduct project)

Ébli 2008

Egry 1980

Egry 1989
Emiliani-Dalai 1969

Enwezor – Siegel – Wilmes 2016

Farkas 2013

Farkas 2014
A Körkörös romok című debreceni Ország Lili kiállítás finisszázsán, 2014. január 19–én Farkas Zsófia által folytatott beszéletet és Ország Ferencel, a videofelvétel elérhető: https://www.youtube.com/watch?v=0jl0_ROW1wI (utolsó letöltés: 2018.08.26.)

Farkas 2014a

Fitz 1978

Frank 1967

Frank 1972

„G. G.-T.” 1970

Gibbons 2007

Gombrich 1970
Gyáni 2016

György – Pataki 1990

Győri Szabó 2008

Halbwachs 1992

Hamvas 1995

Házas 2014

Hegyi 2015

Hofmann 1980

Hornyik 2019

Horváth 2015

Huebner 2010
Illés 2017

Joób 2011

„Juhász” 1959

K. Horváth 2018

K. Tóth 2003

Karlsson 2010

Kazanlár 2016

Kelemen 2010

Klein 2000
Klein, Kerwin Lee: „On the Emergence of Memory in Historical Discourse”, in: *Representations*, No. 69, Special Issue: Grounds for Remembering (Winter, 2000), 127–150.

Kolozsváry 1991

Kolozsváry 1994

Kolozsváry 2003

Kolozsváry 2016

Kolozsváry 2016a

Koos 1994

Kopányi 1958

Kopeczky 2016

Korb 2010

Kovács 1991

Kovács 1993

Kovalovszky 1989

Kováts 1993

Krautheimer 2011

Kutrovátz – Láng – Zemplén 2008

Laczkó 1983

Laczkó 1984

Laczkó 1991

Laczkó 1993

Laczkó 2000

Laczkó 2000a

Lajtai 2016

Lapid 1966

Lósko 1986
Mácsai 1995

Majláth 1963

Mándy 1962

Marosi 1997

„mekis” 1967

Mezei 2000

Mezei 2003

Mezei 2013

Mihályfő 1957

Mikó 2016

Molnos 2005

Molnos 2009

Morris 1993

Mravik 2003

Nectoux 1991

Németh 1965

Németh 1965a

Németh 1967

Németh 1967a

Németh 1968

Németh 1974
Németh Lajos: Ország Lili, Képzőművészeti Alap Kiadóállalata, Budapest, 1974. (Mai Magyar Művészet)

Németh 1979

Németh 1983

Németh 1986

Néray 1969

Néray 1993

Nora 1984

Nora 1999

Oelmacher 1957

Ország 1950

Ország 1977


Passuth 1965

Passuth 1967
Passuth 1967a

Passuth 1994

Pataki 2010

Perenyei 2004

Picon – Rathke 1973

Pierce 1975

Pilinszky 1969

Pouysségur [2000]

Prékopa 2005

Rácz 1964

Rácz 1965

Rácz 1965a

290

Rácz 1967

Rádnotí 1986

Rádnotí 2017

Rampley 2011

Rényi 2016

Réti 1930

Révész 2016

Richter 1990

Rivière 1959

Róbert 1998

Rothberg 2003

Roy 1989

Rozgonyi 1976

Rozgonyi 1988

S. Nagy 1972

S. Nagy 1988
S. Nagy Katalin által készített interjúk – hanganyaguk és leirataik megtalálhatóak az MNG Adattárában (ltsz.: 22897/1988/1–4.).

S. Nagy 1989

S. Nagy 1989a

S. Nagy 1989b

S. Nagy 1989c

S. Nagy 1990

S. Nagy 1990a

S. Nagy 1993

S. Nagy 1993a

S. Nagy 1996
S. Nagy Katalin: „Van-e magyar zsidó képzőművészet?”, in: Mült és Jövő (VII. évf.) 1996/1. 75–82.

S. Nagy 1996a

S. Nagy 2006

S. Nagy 2011

S. Nagy 2012

S. Nagy 2013

S. Nagy 2014

S. Nagy 2016a

S. Nagy 2016b

S. Nagy 2016c

Sampaolo – Bragantini 2009

Santarcangeli 1970
Santarcangeli 2009

Santarcangeli 1971

Santarcangeli 1977

Saxl 1980

Schneider 1984

Schurig 2003

Semon 1904

Šmejkal 1982

Stokholm Banke 2010

Stutzer 1990

Szabadi 1969

Szabadi 1979
Szatmári-Kirilla 2009
Szatmári-Kirilla Teréz: „A drámaiság, mint spirituális létfő forma Pilinszky Rekvienjének tükrében”, in: Új Forrás, 2009/5. 70–75.

Szepes 1990

Szolláth 2015

Terdik 2016

Tóth 2018

Turai 2018

Udvary 1983

Ulmr – Getzner 1999

Várkonyi 2000

Véri 2016

Véri 2018

Vidor 1998
Vischer 1887

Vitányi 2014

Warburg 1995

Warburg 2010

Warnod 1970

Weikop 2016

Wilson 2014

Yates 1964

Yerushalmi 2000

Zsoldos 2013

Zsoldos 2017
Zsoldos Emese interjúja René Antal színházi rendezővel. Korlátozott hozzáféréssel elérhető az Ország Lili levelezéskötet honlapján:
Zsubori 2003

http://forraskiadannyok.mng.hu/kiadvany/adat/?tid=4&id=3&eid=533 (Utolsó letöltés: 2018.08.26.)
Tartalom

„A” Függelék - Képjegyzék........................................................................................................................................3
Ország Lili művei ..................................................................................................................................................4
Egyéb ilusztráció, számozott képek..................................................................................................................45
„B” Függelék – Interjúk.............................................................................................................................................67
Beszélgetés Bródy Vera bábművesszel, Párizs, 2012. május...............................................................68
Beszélgetés Kazanlár Emillel, Budapest, 2012. november.................................................................73
Beszélgetés Deim Pállal, Szentendre, 2012. december............................................................................78
Beszélgetés Tőkeiné Egry Margittal, Budapest, 2013. január..............................................................82
Beszélgetés Bródy Verával, Párizs, 2015. április......................................................................................88
Beszélgetés Márkus Annával, Párizs, 2015. április................................................................................91
Beszélgetés André Padoux-val, Párizs, 2015. április............................................................................101
„C” Függelék – Az ezoterikus füzetek átíratai ......................................................................................103
„D” Függelék – Könyvek Ország Lili műtermi hagyatékából ...............................................................132
„E” Függelék – Pilinszky János bevezetője, 1969..................................................................................134
„A” Függelék - Képjegyzék
Ország Lili művei


*Ülő nő zöld kabátban, 1949,* papír, tempera, 352 x 280 mm, SZIKM, 79.166.1.

*Csendélet órával és két körtével, 1949,* papír, tempera, 365 x 312 mm, SZIKM, 79.167.1.


*Körő, 1952 olaj, vászon; 42x34 cm,* Győr Megyei jogú Város Önkormányzata, Vasilescu-gyűjtemény; V.142

*Magtár, 1952 olaj, vászon; 37x42 cm,* Győr Megyei jogú Város Önkormányzata, Vasilescu-gyűjtemény; V.145
Nagy Kóró, 1953 olaj, vászon; 51,5x60 cm, magántulajdon

Nagy Magár, 1953 olaj, vászon; 45x55 cm, magántulajdon

Őregasszony I. (Visszapillantó), 1953 olaj, vászon; 35x40 cm, Szent István Király Múzeum, Székesfehérvár; ltsz. 79.61.1

Őregasszony II., 1953 olaj, vászon; 45,5x50 cm, Szent István Király Múzeum, Székesfehérvár; ltsz. 79.62.1

Pár I. (Önarckép férfivel), 1953 olaj, vászon; 45x55 cm, Győr Megyei jogú Város Önkormányzata, Vasilescu-gyűjtemény; V.141.

Pár II. (Emberpár, Önarckép Majláth Györggyel), 1953 olaj, vászon; 44,5x55 cm, Szent István Király Múzeum, Székesfehérvár; ltsz. 79.64.1
Szobor kőfalon, 1953 olaj, vászon; 64x70 cm, Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria, Budapest; ltsz MM.82.276

Szüreális táj, 1953 olaj, vászon; 39x34 cm, Antal-Lusztig-gyűjtemény

Utca a várban, 1953 olaj, vászon; 58x42,5 cm, Győr Megyei jogú Város Önkormányzata, Vasilescu-gyűjtemény

Utca a várban I., 1953 olaj, vászon; 50x42 cm, Szent István Király Múzeum, Székesfehérvár; ltsz. 79.63.1

A Bohóc, 1953, olaj, vászon, 68,5 x 55 cm, magántulajdon.

Fehér temető (Sírkövek), 1954 olaj, vászon; 26x50 cm, Szent István Király Múzeum, Székesfehérvár; ltsz. 79.67.1
Fehér szobor (A Kiscelli Múzeum udvara), 1954 olaj, vászon; 43x16,2 cm, Budapesti Történeti Múzeum, Kiscelli Múzeum – Fővárosi Képtár; Itsz. KM.81.19

Fekete temető (Temető), 1954 olaj, vászon; 23x44 cm, Szent István Király Múzeum, Székesfehérvár; Itsz. 77.9.19

Cipők, 1955 olaj, vászon; 30x40 cm, Kolozsváry-gyűjtemény, Győr

Cipők II. (Fekete cipők), 1955 olaj, vászon; 40,5x40 cm, Janus Pannonius Múzeum, Pécs; Itsz.98.19

Fekete cipők, 1955 olaj, füarost; 55,5x34,5 cm, Levendel-gyűjtemény, letét a Budapesti Történeti Múzeum, Kiscelli Múzeum – Fővárosi Képtárban

Fekete rózsák, 1955, olaj, vászon, 35 x 35 cm, Ferenczy Múzeumi Centrum, 80.4.
Nagy fal I. (Labdázó), 1955 olaj, vászon; 55x65 cm, Antal-Lusztig-gyűjtemény
Nagy fal II. (Labdázó), 1955 olaj, vászon; 35x45 cm, Antal-Lusztig-gyűjtemény

Próbabábok, 1955 olaj, papír; 35x50 cm, Antal-Lusztig-gyűjtemény
Ruhák (Próbabábok), 1955 olaj, vászon; 41x50 cm, magántulajdon

Vázlat a szorongáshoz, 1955?, ceruza, papír, méret nélkül, Győr Megyei Jogú Város Önkormányzata, egykor a Vasilescu-gyűjteményben (?).

Szorongás, 1955 olaj, vászon; 66x45 cm, Kolozsváry-gyűjtemény, Győr
Szorongás/Madonna patkányokkal, 1955, papír, montázs, 115 x 120 mm, SZM–MNG, MM 86.295.

Temető (Két fekete sírkő, Sírkövek), 1955 olaj, vászon; 45x60 cm, Budapesti Történeti Múzeum, Kiscelli Múzeum – Fővárosi Képtár; Itsz. KM.80.1

Vásznak (Magányos kutya), 1955 olaj, vászon; 35,5x46 cm, Kolozsváry-gyűjtemény, Győr

Vásznak (Távozó), 1955 olaj, vászon; 45x55 cm, Budapesti Történeti Múzeum, Kiscelli Múzeum – Fővárosi Képtár; Itsz. KM.80.2


Lajhár/Montázs Isztambul vedutáján, 1955, papír, montázs, 224 x 298 mm, SZIKM, 79.117.1.

Akaszott nő (Rózsaszín ruha), 1956 olaj, vászon; 39,5x30,5 cm, Kolozsváry-gyűjtemény, Győr

Fekete ruhás szent (Dohánylevelű), 1956 olaj, vászon; 30,5x25 cm, Szent István Király Múzeum, Székesfehérvár; ltsz. 77.7.1

Kék ruhás szent (Alak piros levéllel), 1956 olaj, vászon; 35,5x25,5 cm, Győr Megyei jogú Város Önkormányzata, Vasilescu-gyűjtemény; V.164

Piros ruhás szent (Alak fehér levéllel), 1956 olaj, vászon; 35,5x25,5 cm, Győr Megyei jogú Város Önkormányzata, Vasilescu-gyűjtemény; V.163

Szent (Piros ruhás), 1956 olaj, vászon; 3,5x25 cm Balassa Bálint Múzeum, Esztergom
Járókelők, 1956 olaj, vászon; 40x50 cm, Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria, Budapest;

A palackba zárt szellem, 1956, papír, montázs, 140 x 89 mm, SZM–MNG, MM.86.300.

Fej, 1956, papír, montázs, 220x208 mm, BTM Kiscelli Múzeum – Fővárosi Képtár, KM 80.80.

Halas/Haludvar, 1956, papír, montázs, 118 x 300 mm, SZM – MNG, MM 86.298.

A törvény háza, 1956, papír, montázs, 156 x 385 mm, SZM – MNG, MM 86.302.

Földrétegek, 1957 olaj, vászon; 35x50 cm, Antal-Luszligyűjtemény
Holdak, 1957 olaj, vászon; 45x25 cm, Győr Megyei jogú Város Önkormányzata, Vasilescu-gyűjtemény; V.166

Sárga holdportré (Föld), 1957 olaj, vászon; 45x25 cm, Győr Megyei jogú Város Önkormányzata, Vasilescu-gyűjtemény; V.165

Memento (Négyfigurás nagy memento), 1957 olaj, vászon; 45x121 cm, Kolozsváry-gyűjtemény, Győr

Memento, 1957 olaj, vászon; 45,8x120 cm, Pilinszky János hagyatékából

Múmia II., 1957 olaj, vászon; 22,5x28,5 cm, Győr Megyei jogú Város Önkormányzata, Vasilescu-gyűjtemény; V.167

Szputnyik (Repülés géniusza), 1957 olaj, vászon; 45x24,5 cm, Kolozsváry-gyűjtemény, Győr
Zsinórros (Kötelek), 1957 olaj, vászon; 40x24,5 cm, Győr Megyei jogú Város Önkormányzata, Vasilescu-gyűjtemény; V.170

Kapu papagájjal, 1957, papír, montázs, 245 x 150 mm, SZM–MNG, MM 86.317.

Kapu torzóval, 1957, papír, montázs, 243 x 150 mm, SZM–MNG, MM 86.319.

Kapu kalappal, 1957, papír, montázs, 247 x 145 mm, SZM–MNG, MM 86.318.

Baglyos réteges (Fevő), 1958 olaj, vászon; 30,5x45 cm, Antal-Lusztig-gyűjtemény

Betlehem (Születés), 1958 olaj, tempera, farost; 38x52 cm, Budapesti Történeti Múzeum, Kiscelli Múzeum – Fővárosi Képtár; ltsz. KM.76.70
Húsvétvasárnap (Harmadnapon; IV. fatábla), 1958 olaj, fatábla; 34,7x19,5 cm, magántulajdon

Ikon (Pávás; VI. fatábla), 1958 olaj, fatábla; 34,5x19,5 cm, magántulajdon

Katakomba (A rilai Szent Iván-kolostor), 1958 olaj, farost; 32,5x48 cm, Kolozsváry-gyűjtemény, Győr

Két glória (Pieta), 1958 olaj, farost; 40x30 cm, Kolozsváry-gyűjtemény, Győr

Kis ikon, 1958 olaj, falemez; 27,5x23 cm, Győr Megyei jogú Város Önkormányzata, Vasilescu-gyűjtemény; V.174

Nagy múmia kép (Tenger úszó figurával), 1958 olaj, farost; 51x70 cm, magántulajdon
Oltár gyermekkel (Barlang), 1958 olaj, tempera, farost; 45x41 cm, Budapesti Történeti Múzeum, Kiscelli Múzeum – Fővárosi Képtár; ltsz. KM.76.68

Sírdomb holddal és gyertyákkal, 1958 olaj, farost; 29,7x29,7 cm, Győr Megyei jogú Város Önkormányzata, Vasilescu-gyűjtemény; V.172

Veronika kendője, 1958 olaj, farost; 30x30 cm, magántulajdon

Világoskék templom (Születés II.), 1958 olaj, farost; 35x40 cm, magántulajdon

Aranymadár, 1959 olaj, farost; 37x33 cm, magántulajdon

Burok (Földmágia), 1959 olaj, farost; 41x60 cm, magántulajdon
Destrukció (Fekete cipő), 1959 olaj, farost; 32,7x40 cm, Budapesti Történeti Múzeum, Kiscelli Múzeum – Fővárosi Képtár; ltsz. KM.81.20

Úszó figura, 1959, olaj, farost?, méret nélkül, magántulajdon.

Mozgó aranyváros (Iszfaháni mese), 1959 olaj, farost; 50x35 cm, Győr Megyei jogú Város Önkormányzata, Vasilescu-gyűjtemény;

Triptichon (Iszfaháni mese, Vörösben ördög; Ezeregy éjszaka meséiből; Olajfák, 1959 olaj, farost; 55x78 cm, magántulajdon

Aranyváros, Nagy aranyváros, 1960, olaj, farost; 110x70 cm, Kolozsváry- gyűjtemény, Győr

Aranyváros, 1960, olaj, farost; 74,5x62,5 cm, Győr Megyei jogú Város Önkormányzata, Vasilescu-gyűjtemény;
Szürke kör, 1960 olaj, farost; 59x39 cm, Janus Pannonius Múzeum, Pécs; ltsz. 80.1

Barna-fekete írásos kép (Fej), 1960-1961 olaj, farost; 37,5x25,3 cm, magántulajdon

Katakomba-alvás (Kompozíció II.), 1961 olaj, farost; 55x44 cm, Szent István Király Múzeum, Székesfehérvár; ltsz. 65.9.1.

Kompozíció I., 1961 olaj, farost; 55x46 cm, Szent István Király Múzeum, Székesfehérvár; ltsz. 65.8.1.

Lebegés (Fent és lent, Emlék), 1961 olaj, farost; 60x44 cm, magántulajdon

Jeruzsálem falai (Régi város falai), 1962 olaj, farost; 60x111 cm, magántulajdon
**Keleti táj I.**, 1962, olaj, farost; 27,5x27,5 cm, Győr Megyei jogú Város Önkormányzata, Vasilescu-gyűjtemény; V.175

**Keleti táj II.**, 1962, olaj, farost; 27x28 cm, Győr Megyei jogú Város Önkormányzata, Vasilescu-gyűjtemény; V.176

**Panaszfal I. (Panaszfal kék ikonokkal)**, 1962, olaj, papír; 35x65 cm, Győr Megyei jogú Város Önkormányzata, Vasilescu-gyűjtemény; V.185

**Panaszfal II. (Panaszfal gyertyákkal)**, 1962 olaj, papír; 35,5x65,5 cm, Győr Megyei jogú Város Önkormányzata, Vasilescu-gyűjtemény; V.186.

**Imitáció sorozat (cím nélkül) 1/29**
1962, vízfesték és vegyes technika, papír vagy karton, méret nélkül, magántulajdon.

**Imitáció sorozat (cím nélkül) 2/29**
1962, vízfesték és vegyes technika, papír vagy karton, méret nélkül, magántulajdon.
Imitáció sorozat (cím nélkül) 3/29
1962, vízfesték és vegyes technika, papír vagy karton, méret nélkülf, magántulajdon.

Imitáció sorozat (cím nélkül) 4/29
1962, vízfesték és vegyes technika, papír vagy karton, méret nélkülf, magántulajdon.

Imitáció sorozat (cím nélkül) 5/29
1962, vízfesték és vegyes technika, papír vagy karton, méret nélkülf, magántulajdon.

Imitáció sorozat (cím nélkül) 6/29
1962, vízfesték és vegyes technika, papír vagy karton, méret nélkülf, magántulajdon.

Imitáció sorozat (cím nélkül) 7/29
1962, vízfesték és vegyes technika, papír vagy karton, méret nélkülf, magántulajdon.

Imitáció sorozat (cím nélkül) 8/29
1962, vízfesték és vegyes technika, papír vagy karton, méret nélkülf, magántulajdon.
Imitáció sorozat (cím nélkül) 9/29
1962, vízfesték és vegyes technika, papír vagy karton, méret nélkül, magántulajdon.

Imitáció sorozat (cím nélkül) 10/29
1962, vízfesték és vegyes technika, papír vagy karton, méret nélkül, magántulajdon.

Imitáció sorozat (cím nélkül) 11/29
1962, vízfesték és vegyes technika, papír vagy karton, méret nélkül, magántulajdon.

Imitáció sorozat (cím nélkül) 12/29
1962, vízfesték és vegyes technika, papír vagy karton, méret nélkül, magántulajdon.

Imitáció sorozat (cím nélkül) 13/29
1962, vízfesték és vegyes technika, papír vagy karton, méret nélkül, magántulajdon.

Imitáció sorozat (cím nélkül) 14/29
1962, vízfesték és vegyes technika, papír vagy karton, méret nélkül, magántulajdon.
Imitáció sorozat (cím nélkül) 15/29
1962, vízfesték és vegyes technika, papír vagy karton, méret nélkül, magántulajdon.

Imitáció sorozat (cím nélkül) 16/29
1962, vízfesték és vegyes technika, papír vagy karton, méret nélkül, magántulajdon.

Imitáció sorozat (cím nélkül) 17/29
1962, vízfesték és vegyes technika, papír vagy karton, méret nélkül, magántulajdon.

Imitáció sorozat (cím nélkül) 18/29
1962, vízfesték és vegyes technika, papír vagy karton, méret nélkül, magántulajdon.

Imitáció sorozat (cím nélkül) 19/29
1962, vízfesték és vegyes technika, papír vagy karton, méret nélkül, magántulajdon.

Imitáció sorozat (cím nélkül) 20/29
1962, vízfesték és vegyes technika, papír vagy karton, méret nélkül, magántulajdon.
Imitáció sorozat (cím nélkül) 21/29
1962, vízfesték és vegyes technika, papír vagy karton, méret nélkül, magántulajdon.

Imitáció sorozat (cím nélkül) 22/29
1962, vízfesték és vegyes technika, papír vagy karton, méret nélkül, magántulajdon.

Imitáció sorozat (cím nélkül) 23/29
1962, vízfesték és vegyes technika, papír vagy karton, méret nélkül, magántulajdon.

Imitáció sorozat (cím nélkül) 24/29
1962, vízfesték és vegyes technika, papír vagy karton, méret nélkül, magántulajdon.

Imitáció sorozat (cím nélkül) 25/29
1962, vízfesték és vegyes technika, papír vagy karton, méret nélkül, magántulajdon.

Imitáció sorozat (cím nélkül) 26/29
1962, vízfesték és vegyes technika, papír vagy karton, méret nélkül, magántulajdon.
Imitáció sorozat (cím nélkül) 27/29
1962, vízfesték és vegyes technika, papír vagy karton, méret nélkül, magántulajdon.

Imitáció sorozat (cím nélkül) 28/29
1962, vízfesték és vegyes technika, papír vagy karton, méret nélkül, magántulajdon.

Imitáció sorozat (cím nélkül) 29/29
1962, vízfesték és vegyes technika, papír vagy karton, méret nélkül, magántulajdon.

Prágai temető, 1962, papír, monotípia, 200 x 330 mm, SZM – MNG, MM 86.336.

Prágai temető, 1962, papír, monotípia, 345 x 263 mm, SZM – MNG, MM 86.337.

Prágai temető, 1962, papír, monotípia, 167 x 233 mm, SZM – MNG, MM 86.338.
Prágai temető, 1962, papír, monotípia, 155 x 115 mm, SZM – MNG, MM 86.339.

Prágai temető, 1962, papír, monotípia, 163 x 220 mm, SZM – MNG, MM 86.340.

Prágai temető, 1962, papír, monotípia, 228 x 295 mm, SZM – MNG, MM 86.341.

Prágai temető, 1962, papír, monotípia, 328 x 200 mm, SZM – MNG, MM 86.342.


Nagy Hold és elpusztított Föld, 1962–1963, olaj, fárost, 84 x 63 cm, ismeretlen helyen.

Bábel 1., 1963, olaj, papír, monotípia, 29,5 x 19,5 cm, SZM–MNG, MM.86.356.

Sírkövek, 1963, papír, monotípia, 157 x 135 mm, SZM – MNG, MM 86.349.

Sírkövek, 1963, papír, monotípia, 267 x 160 mm, SZM – MNG, MM 86.350.

Sírkövek, 1963, papír, monotípia, 355 x 185 mm, SZM – MNG, MM 86.351.
Sírkövek, 1963, papír, monotípia, 330 x 198 mm, SZM – MNG, MM 86.352.

Tanulmány az Exoduszhoz, 1963, papír, monotípia, 345 x 265 mm, SZM – MNG, MM 86.362.

Exodus (Vonulás), 1963, olaj, farost; 60x125 cm, Győr Megyei jogú Város Önkormányzata, Vasilescu-gyűjtemény; V.187

Rekviem hét táblán, elpusztult városok és emberek emlékére (I. Katedrális belseje; II. Írás a falon; III. Temető Urban és Hiroshimában, IV. Mártírok; V. A kihalt város; VI. Pusztulás után; VII. Rekviem.), 1963, olaj, farost, 125 x 60 cm táblánként, BTM, Kiscelli Múzeum – Fővárosi Köptár, KM.77.38.1–7.
Keleti kapuk (Triptichon I-III.), 1964 olaj, farost; 125x62 cm táblánként, Szent István Király Múzeum Székesfehérvár; ltsz. 79.73.1-3

Necropolis, 1964, olaj, farost; 90x60 cm, Kolozsváry-gyűjtemény, Győr

Heliopolis, 1965 olaj, farost; 81x108 cm, SZM – MNG, ltsz. 82.393

Írások és jelképek Bábelben, 1965, olaj, farost; 90x60 cm, Kolozsváry-gyűjtemény, Győr

Szárnyas kapu, 1965 olaj, farost; 61x88 cm, Valerio Ochetto gyűjteménye, Róma
Város a királyok korából, 1965 olaj, fa; 62x106 cm, Antal-Lusztig-gyűjtemény

Város a királyok korából II., 1965 olaj, fa; 63x134 cm, Kolozsváry-gyűjtemény, Győr

Vidám város, 1965 olaj, fa; 47x52 cm, magántulajdon

Szárnyas kapu, 1965?, montázs, 300 x 410 mm, SZM–MNG, MM.86.292.

Montázs keleti oroszlán képével, 1965?, papír, montázs, m. n., SZIKM 79.116.1.
Az írás kezdetén (Az írás születése), 1966 olaj, zománc, farost; 70x63 cm, magántulajdon

Az írás kezdetén (Az írás születése) II., 1966 olaj, zománc, farost; 71x61,5 cm, magántulajdon

Huszadik századi freskó, 1966 zománc farost;
45x75 cm, Győr Megyei jogú Város Önkormányzata, Vasilescu-gyűjtemény

Basilica Subterranea I., 1966, olaj, papír, 49,5 x 34,5 cm, Győr Megyei Jogú Város Önkormányzata, Vasilescu-gyűjtemény, V. 191.

De profundis, 1967, olaj, farost, 80 x 120 cm,
BTM, Kiscelli Múzeum – Fővárosi Képtár, KM.77.81.23.

Lamentáció, 1967 olaj, farost; 63x84,5 cm, magántulajdon
Megkövült panasz I., 1967, zománccal, farost, 70x63 cm, Győr Megyei Jogú Város Önkormányzata, Vasilescu-gyűjtemény, V. 190.

Megkövült panasz II., 1967, olaj, zománccal, farost, 70x62,5 cm, magántulajdon

Palotaszárny, 1967 olaj, fa; 62,5x110 cm, Antal-Lusztig-gyűjtemény

Oszlopok Cesareából, 1967, zománccal, farost, 62,5 x 100 cm, magántulajdon

Írás a falon, 1967, olaj, farost, 62,5 x 80 cm, egykor a Vasilescu-gyűjteményben (?)

Az emlék jelene, 1968, olaj, farost, 89,5x80 cm, Győr Megyei Jogú Város Önkormányzata, Vasilescu-gyűjtemény, V. 199
Ima a halottakért, 1968, olaj, farost, 60x49 cm, magántulajdon

Katedrális üvegablakai, 1968, olaj, fa, 60 x 49 cm, magántulajdon

Keleti ikonosztáz, 1968, olaj, kollázs, vörösréz lemez; 48,5x40 cm, Győr Megyei Jogú Város Önkormányzata, Vasilescu-gyűjtemény, V. 201

Vízió (Prágai zsidó temető), 1968, olaj, papír, 42 x 61,5 cm, BTM, Kiscelli Múzeum – Fővárosi Képtár

Kőtáblák (diptichon), 1968, olaj, farost; 100x126 cm, Kolozsváry-gyűjtemény, Győr
Megkővült múlt, 1968 olaj, farost; 80x61 cm, magántulajdon

Pompei fal, 1968, olaj, farost; 70x63 cm, Győr Megyei Jogú Város Önkormányzata, Vasilescu-gyűjtemény, V. 202

Megtört fogász, 1969, olaj, farost, 60x80 cm, magántulajdon

A történelem lapjai, 1969 olaj, farost; 80x60 cm, magántulajdon

Ikonfal II. (kék-zöld), 1969, olaj, farost; 80x60 cm, SZM–MNG, MM.74.163.

Ikonfal III. (Arany-barna Madonnák), 1969, olaj, farost; 125x100 cm, magántulajdon
Ikonfal VI. (Fehér kép Madonnákkal), 1969, olaj, farost; 80x60 cm, Győr Megyei Jogú Város Önkormányzata, Vasilescu-gyűjtemény

Kiáltás, 1969, olaj, farost; 80x60 cm, Győr Megyei Jogú Város Önkormányzata, Vasilescu-gyűjtemény, V.261

Nevető Bizánc, 1969 olaj, fa; 60x49 cm, magántulajdon

Pompeji, 1969 körül, olaj, farost, 44x27 cm, BTM, Kiscelli Múzeum – Fővárosi Képtár, Itsz. KM.81.21.

Pompeji I., 1969, olaj, farost, 80x61,5 cm, Kolozsváry-gyűjtemény, Győr

Románkori Krisztus, 1969, olaj, farost, 80x50 cm, Kolozsváry-gyűjtemény, Győr
Pompeji fejek I., 1969, olaj, farost, 60x34 cm, BTM, Kiscelli Múzeum – Fővárosi Képtár, ltsz. KM.80.4

Pompeji fejek II., 1969, olaj, farost, 60x34 cm, BTM, Kiscelli Múzeum – Fővárosi Képtár, ltsz. KM.80.5

Labirintus-Triptichon, 1969 olaj, farost 61x103,5 cm; SZM-MNG, ltsz. MM.80.43

Zöld ünnep este, 1969, olaj, farost; 80x60 cm, Győr Megyei Jogü Város Önkormányzata, Vasilescu-gyűjtemény, V.206

Az írás metamorfózisa, 1969-1970, olaj, farost, 124x101 cm, Kolozsváry-gyűjtemény, Győr
Kék katedrális Madonnákkal, 1969–70, olaj, papír, 33 x 14 cm, Győr Megyei Jogú Város Önkormányzata, Vasilescu-gyűjtemény, V. 213.


Papírusz, 1970, olaj, farost, 58x78 cm, Győr Megyei Jogú Város Önkormányzata, Vasilescu-gyűjtemény

Történelmi mozaikok I.-III., 1970, olaj, farost, 80x135 cm, Győr Megyei Jogú Város Önkormányzata, Vasilescu-gyűjtemény V. 262-264
Herculaneumi sorok, 1971, olaj, farost, 47,5x120 cm, Kolozsváry-gyűjtemény, Győr

Stanzák I., 1971, olaj, farost, 80 x 40 cm; magántulajdon

Pompeji terek, 1971, olaj, farost, 59 x 79 cm, Győr Megyei Jogú Város Önkormányzata, Vasilescu-gyűjtemény, V. 223.

Város és múltja, 1971 olaj, fa; 120x90 cm, Antal-Luszti-gyűjtemény

Katedrális I., 1972 körül, olaj, farost, 61x96 cm, Győr Megyei Jogú Város Önkormányzata, Vasilescu-gyűjtemény V. 224
Minden titkok kapuja, 1972 olaj, farost; 174x155 cm, Szent István Király Múzeum, Székesfehérvár; ltsz. 72.3.1.

Múltba nyíló kapuk, 1972 olaj, farost; 160x120 cm, Janus Pannonius Múzeum, Pécs, ltsz. 75.237.

Zöld falak, 1972 olaj, farost; 38x80 cm, magántulajdon

Labirintus VI. Zsúfolt falak, 1974, olaj, farost, 100x80 cm, BTM, Kiscelli Múzeum – Fővárosi Képtár, KM.80.23.

Labirintus IX. Orans-figurával, 1974, olaj, farost, 100x80 cm, BTM, Kiscelli Múzeum – Fővárosi Képtár, KM.80.25.

Labirintus XXXIX. Katedrális kapuja, 1974, olaj, farost, 105x90 cm, BTM, Kiscelli Múzeum – Fővárosi Képtár, KM.80.13.
Labirintus XXX. Kék tükrök háza I. (Pompeji palota tükörterme), 1974, olaj, farost, 80x100 cm, SZM-MNG, ltsz. MM.81.51

Labirintus XXXVI. Kék kapu, 1973-1974, olaj, farost, 100x90 cm, BTM, Kiscelli Múzeum – Fővárosi Képtár, KM.80.10.

Labirintus barna fekvő figurával, 1974, olaj, farost, 100x100 cm, magántulajdon

Labirintus Flóra alakkal, 1974, olaj, farost, 73,5x100 cm, magántulajdon

Bűvös négyszög, 1975, olaj, farost, 39,5x40 cm, magántulajdon

Bűvös négyszög (Történelem órái), 1975, olaj, farost, 41x41 cm, Kolozsváry-gyűjtemény, Győr
Labirintus IX. Palota fekvő figurával (Fekete tükkörel), 1974-1975, olaj, farost, 63x125 cm, BTM, Kiscelli Múzeum – Fővárosi Képtár, KM.80.39

Labirintus XII. Labirintus VII. Várakozó II., 1974-1975, olaj, farost, 65x115 cm, BTM, Kiscelli Múzeum – Fővárosi Képtár, KM.80.38

Bűvös négyszög II., 1975, olaj, papír, 35x35 cm, Győr Megyei Jogú Város Önkormányzata, Vasilescu-gyűjtemény, V. 235.

Labirintus egyiptomi fekvő szobrokkal, 1975, olaj, papír, 49 x 34,5 cm, Győr Megyei Jogú Város Önkormányzata, Vasilescu-gyűjtemény, V. 252.

Labirintus XI. Belső nyitott kapuk, 1975, olaj, farost, 100x100 cm, BTM, Kiscelli Múzeum – Fővárosi Képtár, KM.80.27

Labirintus XXI. Várakozó II., 1974-1975, olaj, farost, 65x115 cm, BTM, Kiscelli Múzeum – Fővárosi Képtár, KM.80.38

Labirintus XI. Labirintus XI. Palota fekvő figurával (Fekete tükkörel), 1974-1975, olaj, farost, 63x125 cm, BTM, Kiscelli Múzeum – Fővárosi Képtár, KM.80.39

Labirintus XII. Ikarosz maradványaival, 1975, olaj, farost, 125x69 cm, BTM, Kiscelli Múzeum – Fővárosi Képtár, KM.80.19
Labirintus LXX. Várakozó I. (Zöld ragyogás), 1974-1975, olaj, farost, 63x120 cm, BTM, Kiscelli Múzeum – Fővárosi Képtár, KM.80.37

Labirintus. Ariadné fonala I., 1975, olaj, farost, 100x100 cm, SZM-MNG, ltsz. MM.81.46

Labirintus. Ikarosz, 1974-1975, olaj, farost, 100x100 cm, BTM, SZM-MNG, ltsz. MM.81.47

Labirintus közepe, 1975 körül, olaj, farost, 49x34,5 cm, Győr Megyei Jogú Város Önkormányzata, Vasilescu-gyűjtemény

Labirintus. Pompeji vörös fálak, 1975, olaj, farost, 90x80 cm, BTM, SZM-MNG, ltsz. MM.81.49

Pompeji utca szobrokkal, 1975 körül, olaj, farost, 50x34,5 cm, Győr Megyei Jogú Város Önkormányzata, Vasilescu-gyűjtemény
Római fejek, 1975, olaj, farost, 80x60 cm, BTM, SZM-MNG, Itsz. MM.84.266

Úlő szoborral és toronnyal, 1974-1975, olaj, farost, 65,5x105,5 cm, BTM, Kiscelli Múzeum – Fővárosi Képtár, KM.80.9

Labirintus szoborral I., 1975, olaj, papír, 34,5x49,5 cm, Győr Megyei Jogú Város Önkormányzata, Vasilescu-gyűjtemény, V. 239.

Diptichon (Vörös-kék palota), 1976, olaj, farost, 55x89 cm, Győr Megyei Jogú Város Önkormányzata, Vasilescu-gyűjtemény

Labirintus XVII. Ariadné fonala II., 1976, olaj, farost, 90x105 cm, BTM, Kiscelli Múzeum – Fővárosi Képtár, KM.80.34

Labirintus XVI. Pompeji utca szobrokkal, 1976, olaj, farost, 90x105 cm, BTM, Kiscelli Múzeum – Fővárosi Képtár, KM.80.33
Labirintus Flóra alakkal, 1976, olaj, farost, 73,5x100 cm, magántulajdon

Labirintus. Kék tükrök háza, 1976, olaj, farost, 55x100 cm, BTM, SZM-MNG, ltsz. MM.81.53

Labirintus. Várakozó, 1976, olaj, farost, 90x80 cm, Kolozsváry-gyűjtemény, Győr

Megállt idő, 1976, olaj, farost, 41,5x41,5 cm, Győr Megyei Jogú Város Önkormányzata, Vasilescu-gyűjtemény, V.300

Római falak, 1976, vegyes technika, farost, 81x60 cm, BTM, SZM-MNG, ltsz. MM.78.8

Labirintus, 1976 körül, olaj, papír, 49,5 x 34,5 cm, Győr Megyei Jogú Város Önkormányzata, Vasilescu-gyűjtemény, V. 250
Triptichon II. A, B, C, 1976, olaj, farost, 105x80, 105x40, 105x40 cm, BTM, Kiscelli Múzeum – Fővárosi Képtár, KM.80.14-16

Falak egyiptomi szobrokkal I–II., 1976 körül, olaj, farost, 51,5 x 29 cm táblánként, Győr Megyei Jogú Város Önkormányzata, Vasilescu-gyűjtemény, V. 246–247

Labirintus II. Kék kép II. (Megállt az idő), 1977, olaj, farost, 100x100, BTM, Kiscelli Múzeum – Fővárosi Képtár, KM.80.21

Labirintus XIV. Ülő és távozó figura, 1977, olaj, farost, 105x90, BTM, Kiscelli Múzeum – Fővárosi Képtár, KM.80.31
Labirintus XV. Labirintus kék tükörrel, 1977, olaj, farost, 90x105, BTM, Kiscelli Múzeum – Fővárosi Képtár, KM.80.32

Labirintus. A kastély őrzője, 1977, olaj, farost, 74x100, BTM, Kiscelli Múzeum – Fővárosi Képtár, KM.80.11

Labirintus Flóra-alakkal, 1977, olaj, farost, 88x70 cm, BTM, SZM-MNG, ltsz. MM 81.57

Labirintus. Kapu barna ülö figurával, 1977, olaj, farost, 105x90, BTM, Kiscelli Múzeum – Fővárosi Képtár, KM.80.12

Labirintus. Várakozók, 1977, olaj, farost, 60x85 cm, BTM, SZM-MNG, ltsz. MM 81.56
Egyéb illusztráció, számozott képek

Egyéb illusztrációk

1. kép: Salvador Dalí: Égő zsiráf, 1937

2. kép: Paul Gauguin: Soha többé (Nevermore), 1897

3. kép: Hieronymus Bosch: Földi gyönyörök kertje, 1504

4. kép: Marc Chagall: Születésnap, 1915


7. kép: Ország Lili képesítő lapja a Magyar Képzőművészeti Főiskolán. Az eredeti magántulajdonban.


11. a. kép: Pompeji, Villa dei Misteri, építészeti teret ábrázoló freskó

12. a. kép: Pompeji, Villa dei Misteri, építészeti teret ábrázoló freskó
12. c. kép: Ország Lili: 10. vázlatfüzet fol. 27v
12. d. kép: Ország Lili: 10. vázlatfüzet fol. 28r.
12. e. kép: Pompeji, Villa dei Misteri, építészeti teret ábrázoló freskó
12. f. kép: Ország Lili: 10. vázlatfüzet fol. 29r.
13. a. kép: Pompeji, Villa dei Misteri, fekete freskó
13. b. kép: Pompeji, Villa dei Misteri, fekete freskó

14. a. kép: Pompeji, a Casa degli Amorini Dorati egyik freskója

15. a. kép: Pompeji, Casa degli Amorini Dorati, csendéletet ábrázoló freskó
15. b. kép: Ország Lili: 9. vázlatfüzet fol. 21r.

15. c. kép: Ország Lili: 10. vázlatfüzet fol. 18r.

16. a. kép: Pompeji, Terme Stabiane, stukkófal (részlet)


16. c. kép: Pompeji, Terme Stabiane, stukkófal (részlet)

17. a. kép: Pompeji, Loreius Tibertinus házának egyik freskója

17. b. kép: Ország Lili: 10. vázlatfüzet fol. 10v és 11r.

17. c. kép: Pompeji, Loreius Tibertinus háza freskórészlet

17. d. kép: Ország Lili: 10. vázlatfüzet fol. 11v és 12r.

18. a. kép: Pompeji, Mars és Vénusz esküvőjét ábrázoló freskó Marcus Lucretius Fronto házában

18. b. kép: Ország Lili: 10. vázlatfüzet fol. 15r.
18. c. kép: Ország Lili: 10. vázlatfüzet fol. 15v és 16r.

18. d. kép: Ország Lili: 10. vázlatfüzet fol. 23r.

19. a. kép: Pompeji, Thészeuszt és Ariadnét ábrázoló freskó Marcus Lucretius Fronto házában


20. a. kép: Herculaneum, Casa del colonnato tuscanico freskója


20. d. kép: Ország Lili: 10. vázlatfüzet fol. 3r.

20. e. kép: Ország Lili: 9. vázlatfüzet fol. 35r.

21. a. kép: Herculaneum, Casa del colonnato tuscanico, kopott mozaik az egyik ajtó felett

22. a. kép: Herculaneum, freskó a Casa del colonnato tuscanico melletti falon, az utcán
22. b. kép: Ország Lili: 10. vázlatfüzet fol. 4r.

23. a. kép: Herculaneum, Casa Sannitica, zöld terem egyik fala
23. b. kép: Ország Lili: 8. vázlatfüzet fol. 31r.

24. a. kép: Herculaneum, Casa Sannitica, a zöld terem egyik fala
24. c. kép: Ország Lili: 8. vázlatfüzet fol. 29r.

25. a. kép: Pompei, Villa di Cicerone freskója, Nápoly, Régészeti Múzeum, Inv. 9163


25. c. kép: Pompei, Villa di Cicerone freskója, Nápoly, Régészeti Múzeum, Inv. 9164

26. a. kép: Casa dei Cervi, Herculaneum, Nápoly, Régészeti Múzeum, Inv. 8644

27. a. kép: Stabia, Villa di Arianna, Nápoly, Régészeti Múzeum, Inv.9169
27. b. kép: Ország Lili: 4. vázlatfüzet fol. 22r.
27. c. kép: Ország Lili: 9. vázlatfüzet fol. 31r.
28. a. kép: Livia szobra, Boscoreale, Antiquarium

29. a. kép: Cornelius Rufus szobra Pompejiből
vázlatfüzet fol. 25v.

30. a. kép: Ország Lili: 9. vázlatfüzet fol. 8r.
30. b. kép: Ország Lili: 9. vázlatfüzet fol. 6r.
30. c. kép: Ország Lili: 9. vázlatfüzet fol. 5r.

31. a. kép: A házast szarkofágja, Róma, Villa Giulia, Etruszk Nemzeti Múzeum
31. b. kép: Ország Lili: 3. vázlatfüzet fol. 8r.
31. c. kép: Ország Lili: 3. vázlatfüzet fol. 9r.

32. a. kép: Az özvegy sírja, Diocletianus termái, Római Nemzeti Múzeum
32. b. kép: Ország Lili: 3. vázlatfüzet fol. 1r.
32. c. kép: Ország Lili: 3. vázlatfüzet fol. 1v.

33. a. kép: Raffaello loggiái (részlet), Vatikán, Róma

33. b. kép: Ország Lili: 5. vázlatfüzet fol. 19v és 20r.

34. a. kép: Carlo Camerino „Le opere di Misericordia” című sorozat, A halottak eltemetése, Vatikáni Múzeum, Inv.: 40201.

34. b. kép: Ország Lili: 8. vázlatfüzet fol. 33r.
34. c. kép: Benozzo Gozzoli: Sírbatél, Vatikáni Múzeum

35. a. kép: Fra Angelico Jelenetek Bari Szent Miklós életéből című sorozatának egyik darabja (A szent születését, elhivatását és a három szegény lány megajándékozását ábrázoló kép), Vatikáni Múzeum, Inv.: 40251.

35. b. kép: Ország Lili: 8. vázlatfüzet fol. 34r.

36. a. kép: Caracalla termáinak atlétákat ábrázoló padlómozaikjai

36. b. kép: Ország Lili: 8. vázlatfüzet fol. 4v.
36. c. kép: Ország Lili: 8. vázlatfüzet fol. 5r.

36. d. kép: Caracalla termáinak padlómozaikjai (részlet).

36. e. kép: Ország Lili: 8. vázlatfüzet fol. 3r.

36. f. kép: Caracalla termáinak padlómozaikjai (részlet).

36. g. kép: Ország Lili: 8. vázlatfüzet fol. 39r.

36. h. kép: Caracalla termáinak padlómozaikjai (részlet)
36. i. kép: Caracalla termáinak padlómosaikjai (részlet)

36. j. kép: Ország Lili: 8. vázlatfüzet fol. 36r.


40. kép: Albrecht Dürer: Melankólia I., 1514.
41. kép: Édouard Manet: Reggeli a szabadban, 1863.


44. kép: Vieira da Silva: A folyosó (The Corridor), 1950.


51. kép: Raymond Hains: Rúgás (Coup de Pied), 1960.

53. kép: Joseph Beuys: Auschwitz demonstráció, 1956–1964


56. kép: Georg Baselitz: Drezdai nők (Karla), 1990.

57. kép: Georg Baselitz: A pásztor (Der Hirte), 1966.


60. kép: Christian Boltanski: Tartalékok, Kanada (Reserves, Canada), 1988.

61. kép: Christian Boltanski: Gondtalanul (Sans-Souci), 1991. (részlet)


63. kép: Sigrid Sigurdsson: A csend előtt/Az emlékezés architektúrája (Vor der Stille), 1980-as évektől folyamatosan épülő archívum.

64. kép: Az 1980-ban a BTM-ben rendezett Labirintus kiállítás kísérő lapja, az alaprajzzal és a képek elrendezésével.
„B” Függelék – Interjúk

Á.M.: Az Állami Bábszínházban ismerkedett meg Ország Lilivel. Sok neves képzőművész dolgozott akkor ott, többek között Márkus Anna festő és Jakovits József szobrász is. Hogyan került oda ennyi tehetséges ember?


Írtam körülbelül harminc oldalt a bábszínház korai történetéről, lehet, hogy nem fogják kiadni.929 A célom az, hogy hagyják egy tükröt az akkor történtekről, lehet, hogy nem fogják kiadni.929 A célom az, hogy hagyják egy tükröt az akkor történtekről, mert azóta mindenki meghalt, minden szétszóródik. A bábuk is, a tervek is. Az ott dolgozókról írtam, ez fontos, mert a színházban nem lehet egyetlen meghatározó egyéniség, az igazi csapatmunka, egyedül nem lehet színházat csinálni.

Á.M.: Úgy tudom, Bálint Endre is dolgozott a Bábszínháznak? Mit csinált? Ország Lilivel ott ismerkedtek meg?

B.V.: Bálint Endrével Lili a Bábszínházban ismerkedett meg, talán Jakovits mutatta be őket egymásnak. A Vörösmarty utcai műhelybe nem nagyon járt be Bálint Endre, inkább

---


Bandi hozzá is feljárt. Órákat vettem tőle, tanítgatott rajzolni, egy-két trükköt, mesterségbeli fogást, ecsetkezelést, olyanokat, hogy hogyan kell egy rajzot jobban prezentálni. Akkoriban sokat rajzoltam szabadban. Bandi egyszer azt mondta: „ha nem tudnám, hogy nem tud rajzolni, akkor most gratulálnék…”

Á.M.: A Rottenbiller utcai lakásba gyakran eljártak a Bábzsínházban dolgozók?
B.V.: Jakovits és Bálint ott laktak. Jaki ott kisméréttő faszobrokot faragott. Márkus Annával jártunk oda, Lili is biztosan megfordult ott (Bálint képeit megnézni), de nem túl gyakran ment.

Á.M.: És Barta Évánál kik dolgoztak?
B.V.: A kerámiaműhelyben dolgoztam én is, rajtam kívül Jakovits, Anna Margit is. Korniss Dezső nem dolgozott ott, ahogyan a Bábzsínházban sem.


Á.M.: Szépek a képek a falon. A művészek ajándéka?
B.V.: A kerámiaműhelyben dolgoztam én is, rajtam kívül Jakovits, Anna Margit is. Korniss Dezső nem dolgozott ott, ahogyan a Bábzsínházban sem.

Á.M.: És persze Annától is van néhány.

Á.M.: Visszakanyarodva egy kicsit a Bábzsínházhoz. Mi történt 1954-ben, ami miatt olyan sokan eljöttek?

Á.M.: A sok művészt egy helyen nem figyelte az államhatalom?

Á.M.: Miről beszélgettek a színházban? Megbeszélték, hogy ki mit fest éppen?
B.V.: Ország Lili és Márkus Anna nem beszéltek arról a bábszínházban, hogy ki mit fest, normális festő nem beszél erről.

Á.M.: Szoros baráti kapcsolat volt Lili és Anna között?
B.V.: Arra emlékszem, hogy az ötvenes évek legeljén a Mátrában együtt nyaraltak. Én is ott voltam beutalóval. Lili festett, amikor ott voltunk. Biztosan ott készült az a képe, amin egy temetőfal látszik, a földre tett (szárított) koszorúkkal.

Á.M.: Mire emlékszik még Lili korai képei közül?


Á.M.: És Márkus Anna miket csinált az ötvenes években?
B.V.: Anna is szürrealista dolgokat festett akkoriban. Egyszer behozott egy könyvet a színházba Picasso rajzok voltak, szép kiállítású könyv. Kleet is szerette.
Á.M.: Lili és Anna hatottak egymás művészetére?
B.V.: Nem hatottak egymás művészetére, két teljesen más egyéniség. Lili nem volt vallásos, nem tartotta a családjában a zsidó ünnepeket, volt viszont egy saját hiedelemvilága, amibe bevágogatta mindazt, ami tetszetet neki. „Fürcsa lény volt”, bizonyos dolgokra érzékeny. Márkus Anna ezzel szemben szigorú, éles ítélete van, érzékeny, nincs benne semmi hajlam a misztika iránt. Aki hatott Ország Lilire, az Bálint Endre volt, aki mesterként terelgette.
Á.M.: Ezek szerint a bábszínházi közeg ilyen értelemben nem volt meghatározó. Az ott dolgozó fiatal képzőművészek hatottak a színházi munkára?


Á.M.: Milyen volt Lili kapcsolata Pilinszky Jánossal, Márkus Anna első férjével?


Á.M.: Lehet tudni, hogy Ország Lili miket olvasott? Beszélt az olvasmány élményeiről?

B.V.: Ország Lili nem nagyon beszélt olvasmányélményeiről, talán csak Kafkáról. Az ő képe ki is volt nála téve (a lakásán). Aki sokat olvasott, az sokkal inkább Márkus Anna volt. Lili könyvet is úgy olvasott, hogy egy-egy szerzőtől sokat, aki tetszett neki.

Á.M.: Lili több nyelven olvasott, igaz?


K.E.: Mondja, mit szeretne tudni.
Á.M.: Hol, mikor ismerkedett meg Ország Lilivel?
K.E.: 1963 elején az Állami Bábszínház festőműhelyében.
Á.M.: Meséljen egy kicsit, legyen szíves, erről! Mivel foglalkozott ott, milyen volt a viszonya a többiekkel?
Á.M.: Kik dolgoztak akkor ott? Milyen volt a műhelyben a hangulat?
Csak jóval később tudtam meg, hogy Hamvas Bélánál jártam. Szóval az akkori Bábszínháznak egészen különleges légköre volt, mint egy szigetnek.

Á.M.: Ország Lilivel csak a műhelyben találkoztak?


Á.M.: Hogyan tartotta fejben ezeket a rétegeket? Rétegenként tervezte a kompozíciót?

K.E.: Nem. Arányokat, formákat tervezett, a kép, a legfelső réteg végső látványát. A többi a fejében és a kezében volt. A képeket vízszintesen tartva festette, úgy nem folyt meg a festék. Aztán felállítva is nézegette. Szemből és felülről is nézte a képeket. Arról, hogy egy kompozíció kiegyensúlyozott volt-e, úgy győződött meg, hogy fejjel lefelé fordította a képet, és úgy nézte.

Á.M.: Mi volt az első benyomás a képeiről, melyik képeket látta?


Á.M.: Említette a kísérleti festést. Ennek a réteges építkezés mellett a másik jellemzője, hogy sokszor használt nyomdatechnikát, dúcokat. Milyen eszközöket használt ehhez?

K.E.: Félbevágott, faragott krumplit használt nyomódúcként a monotípiáihoz. Ezzel addig dolgozott, amíg el nem kopott. Aztán ott voltak a nyomtatott áramkörök. Azokat a Fiath János utcában a házmesterék (Juhászék, ha jól emlékszem) fia szállította neki. Technikusként dolgozott valahol, a munkahelyéről hozta a kiszuperált áramköröket. Lili a régi, vaskosabbakat szerette, a nagy motívumokkal könnyebben lehetett nyomdáznii. Régieket szerezni is könnyebb volt. És nyomdafestéket is tudott hozni a házmester fia.

Á.M.: Nyomdapapírt is hozott?

Á.M.: A Keleti ikonosztáz c. képén mintha bélyegeket is felhasznált volna. Nem tudja honnan származtak?


Á.M.: A perzsa betűkön kívül volt esetleg más is, ami a perzsa kultúrából nagyon megragadta?


Á.M.: Ez egy nagyon sokat reprodukált képe.


---

Á.M.: Ország Lili hogyan viszonyult a valláshoz?
Úgy értelmezte, mint aki nem új vallást akart, hanem a régit akarta a salaktól mentesíteni.
Á.M.: Ha már a vallásos témákknál jártunk szeretnék rákérdezni egy „apokrif” történetre.
Á.M.: Ha már a vallásos témákknál jártunk szeretnék rákérdezni egy „apokrif” történetre.
K.E.: Lehetséges. De az ősi városok pusztulása is benne van abban a sorozatban. Ezzel jutott meg valami. A sumérok iránti vonzalmáról még nem beszéltem. Ez is egy érdekes

történet. Lili egyszer elment a postára, ahol a postai alkalmazott az ablaknál közölte vele, hogy nini, maga olyan, mint Shubad. Lili kérdésére azt is elárulta, mire, kire gondolt. Ur városának maradványai közül az ásatáskor előkerült egy sumér királynő (Puabi/Shubad) koponyája. A koponya alapján rekonstruálták, hogy milyen lehették a királynő arca. Ezt láthatta a postás is. Lili is megnézte a Tolnai Világlexikonban. Shubad temetkezése egyébként lenyűgöző, hét emelet mélyre temették a földbe.

Deim Pállal 2012 decemberében véletlenül, a szentendrei Ámos Imre kiállításon találkoztunk, ahol az ő néhány műve is ki volt állítva. Passuth Krisztinával és Deim Pállal hármasban beszélgettünk, az Ország Lilivel való kapcsolatáról, az 1980-as Labirintus kiállításról.

P.K.: Hogyan találkoztak Ország Lilivel?
D.P.: Egy orvossal jött el egyszer hozzáam.

P.K.: Érez a saját művészete és Ország Lili művészete között rokonságot, függetlenül a barátságuktól?

P.K.: Én konkrétan a Prilepi sorozatra gondolok.
D.P.: Á. M.: (a kolostor sorozatra)
D.P.: Igen, az is rokonságot mutat.

P.K.: Az kifejezetten, legalábbis én így érzem.
D.P.: De hát én már azt is elfélejtettem, hogy volt egy kolostor sorozat.
P.K.: Ne vicceljen már.
D.P.: Nem, most így beszélgetésben nem jutott volna az eszembe.

D.P.: Hát már inkább a vége fele. És Pogány Zsolton keresztül. Mert ő is nagyon szerette, gyűjtötte is, több műve van neki. Most jut eszembe, hogy vele is voltak nálam. A Pogány Zsolt, ő most halt meg szegény. És akkor egyszer-kétszer fenn voltam nála.

P.K.: Abban a pici lakásban?
Á. M.: (Fiath János utcában)
D.P.: Igen, mondta, hogy menjek fel és nézzük meg a dolgait.

P.K.: Akkor még a férjével együtt élt, a Majláth-tal, vagy nem?

---

934 Deim Pál: Feljegyzések egy kolostorban I-VIII., 1968, Ferenczy Múzeumi Centrum, Szentendre
D.P.: Hát ott nem láttam senkit, ilyen „férfiszerűt”. És akkor ott sokat beszélgettünk, a műveiről, hogy ez egy sorozat, és hogy majdnem úgy néz ki, mintha egy nagy műnek a töredékei lennének.
Á.M.: Igen, ez nagyon érdekes.
D.P.: Na most ebből jött a Labirintus és a képeket is úgy raktam össze, mintha az ott folytatódna, csak egy részlet maradt meg, mint ahogy a régi görög domborművekből. Hogy csak darabok maradtak meg, és akkor azt próbálják a művészettörténészek, amit itt-ott találtak csak úgy kirakni. Na most gondoltam, hogy ez is töredék rendszer, és néhány kép egymásnak a folytatása. Ezek a geometrikus vonalak benne, azt nagyon jól lehetett illeszteni és a motívumok is, volt, ami akár szinben is hasonló volt. Szóval így lehetett.
P.K.: És ezen Ő ott volt, amikor maga rendezte?
Á.M.: Már nem, meghalt.
D.P.: Már nem élt. A kiscelliekkel, Ők csinálták.
P.K.: Az Egry Maja volt ott.
Á.M.: Tőkeiné Egry Margit.
D.P.: A Tőkeiné, meg az a Mattyasovszky gyerek.
Á.M.: Mattyasovszky Péter, Ő most megy nyugdíjba. És arról mondott valamit Lili, hogy lehet kategorizálni a képeket, hogy vannak kapuk, folyosók, vannak termek, amelyekben vannak figurák, tükrök. Ezekből hogyan épülne fel, hogy egyre beljebb megy és aztán kifele is indul? Vagy csak befele megy?
D.P.: Na most én csináltam egy olyan alaprajzot, hogy a paravánok hogy készüljenek. És az alaprajz egy emberi figura. Fejjel, testtel. Na most a fejbe már csak úgy lehetett egy ilyen keskeny sávot hagytunk ki és belül azok a kék, amiket utoljára festett, olyan erősebb kék, na azokkal volt kibéleelve a fej. Tehát be lehetett nézni.
P.K.: És az a terv meg van valahol?
Á.M.: Vagy fotók a kiállításról készültek?
hogy mondjam, én szuggesztivnek éreztem a kiállítást. Hogy bemegyünk, akkor ott egy életút jelenik meg, van egy csúcspontja, a koponya, ami belül sugárzik. Akkor ezek a jelek, végeredményben ez a modern jelrendszer, ezek a nyomtatott áramkörök világa ez egy egész különleges, és az ősi kultúrával való kapcsolata az alaprajza az olyan, mint egy régi városnak. Meg hát voltak benne figurális dolgok, ilyen ősi, hogy hívják ezeket, hát mint az egyiptomi szobrok.

P.K.: Múmiák?
Á.M.: Drapériába burkolt testek.
D.P.: Szóval egy több irányú élményt adó, szuggesztív valami volt.
P.K.: És ő ezt úgy érezte, mint egy kiteljesedését az életművének, mit gondol? Tehát mint egy tevékenységének összefoglalóját?
D.P.: Igen, fontosnak tartotta, igen.Erről ő elég sokat beszélt és ennek a bemutatásáról. És akkor én mondtam ezt, hogy olyanok ezek, mint a töredékek. Én mondtam először úgy hiszem. És hogy ezek még egymás mellé is passzolnak. És le is raktam ott. És akkor azt mondta, hogy ha lesz kiállításom, akkor azt te fogod rendezni. Ott eldöntötte. Hát aztán persze volt még a külföldi, de oda nem vittek ki. Azt még a Maja csinálta úgy hiszem. És a Moldován Domokos, őt érdemes volna megkeresnie.
D.P.: Hát igen, mert ő együtt volt vele Olaszországban.
Á.M.: Igen, együtt utaztak.
D.P.: És ő nagyon okos gyerek, meg művelt is.
D.P.: És készültek művek is?
Á.M.: Nem tudom biztosan, de ezt a történetet Kazanlár Emil is megerősítette, hozzátéve, hogy az egy lebombázott kápolna helyén épült volna. Emiatt ez a történet kapcsolható a Requiem sorozathoz. Erről akkor nem mesélt semmit?
D.P.: Hát nem, én erről nem tudok.
Á.M.: A Labirintus sorozat kapcsán emlegette Santarcengelit, hogy mennyiben köthető ez hozzá?
D.P.: Hát én ilyen dolgokra már nehezen tudok emlékezni, lehet, hogy említette, de így nevekre nehezen emlékszem.
Á.M.: Amikor rendezték a kiállítást, akkor még egyben volt az egész hagyaték?
Á.M.: Igen, a Fiath János utcában lakott nagyon sokáig, és aztán néhány hónapot ebben a műteremben.
D.P.: És nem akart élni. De a Pogány Zsolt kár, hogy nem él, mert ő járt hozzá és mint orvos, mert ő pszichiáter volt, és szerinte egyszerűen nem akart élni. Nem bírta elviselni, hogy őt fölvágják és kibontják, és kivesznek belőle egy darabot, mert daganata volt. És járt be hozzá, és akkor mindig ez a próbát csinálta, hogy szorítsa meg a kezét. És egyre gyengébb volt ez a szorítás.
Beszélgetés Tőkeiné Egry Margittal, Budapest, 2013. január.

E.M.: Sajnos nem tudok neked itt képet mutatni Lilitől. Nem fogadtam el ajándékot, mert egy hülye puritán voltam, marha voltam, most már bánom. És végül, amikor meghalt Lili, a hagyaték felmérésénél egy cédula volt a Papirusz című képén, rá volt írva, hogy Majának. És akkor azt mondta, micsoda hülye, álságos puritán vagyok, hát a Lili örömmel akarta adni. Most nem tudom, melyik gyerekemnél van, mert amikor ide bejöttem az a lakás üresen maradt. Hivatalosan a lányoméknak adtam, de azok Kuvaitban dolgoznak, a fiak már más múltban maradtak, de hát ez olyan ménkű messze van. És most te beszélj magadról, hogy kerültél te a Lilikával kapcsolatba? Miért róla akartál írni?

Á.M.: Először a Bábszínházról szerettem volna írni, az ott az ötvenes években kialakult közösségről.


Á.M.: Igen, oda elzarándokoltam, de nem jutottam sokra. Az ott lakók már nem nagyon emlékeznek rá. Én a házmesteréket kerestem, Juhászékat (?), de nem laknak már ott.

E.M.: Az valami iszonyat volt a Fiath Jánosban. Az egy szoba volt, és fel volt polcozva, és abszolút példás rendben tartotta, állandóan létrázott fel és le. Abban nekiem is volt egy kicsi szerepmény, hogy aztán azt a másik műtermet kapta a Várban, a Szentáromság tér sarkánál. Visszatérve az előzőekhez, nekem nagyon megtetszett egy kiállításon, és mondta Bertalan Vilmos Kiscellben, hogy igen ezek jó kvalitású képek.

Á.M.: És miután láttad a képeit, utána megkereste? Állítólag nem volt olyan könnyű hozzá bejutni, bizalmatlan volt.

935 Nem elírás, sokan, akik ismerték, szerették, így szólították.
Á.M.: Rendben.
Á.M.: Az 1980-as kiállítás kinek az ötlete volt?
Á.M.: És Deim Pál hogyan került a csapata? Úgy tudom ő is segített ebben a kiállításban.
Á.M.: És akkor az a kiállítás valamennyire közös dolog volt?
E.M.: Na most a Pali volt, aki rendezte. Rengeteget segített technikailag. A Lilínek is, meg nekünk is a múzeumban. Mondjuk azt keresztül tudtam akkor már vinni, hogy a Pali hivatalosan meg legyen bízva a rendezéssel. Mert ezt úgy csinálta Lili, hát azt az életemben nem fogom elfelejteni, abban az egy szobában, ami mellett volt egy fürdőszoba. És a fürdőszoba volt egyúttal a konyha, és minden. Szóval ez a két helyiség volt. De nem egy nagy fürdőszoba volt, viszonylag kicsi. Ó a Lilíknak a leghosszabb fala a képekkel volt tele, illetve a képeket tartó polcokkal. Illetve font volt egy kis ilyen galériaféle. Na most ilyesmiben is sokat segített a Pali, nagyon sokat. És létráról vette le, létra segítségével a polcokról a képeit a Lili, és úgy mutatta meg. Én bögve mentem onnan haza, mikor először voltam ott. Nem is tudom, hány éves lehetett, mikor is volt ez, a hatvanas évek vége felé, hetvenes évek elején. Hogy mit strapálta az magát, hogy mindent megmutasson, amit akart. Nekem fogalmam sem volt, hogy mit kérjek. Csak ez volt a bizalom első csöppje, hogy beregszász vagyok, és akkor mindent meg akart mutatni. És akkor én úgy határoztam, hogy kell egy kiállítást csinálni, ugyanis nem volt akkor még Budapesten kiállítása a Lilínek. Fehérváron Kovács
Péterék nagyon kiálltak mellette, az nagyon jó volt. És akkor azt találtam ki, hogy amikor rendezték a *Fővárosunk ezer éve* című kiállítást, én lettem felelős a huszadik századi részért, és akkor én már ismertem a Lilit és oda tettem be képet a Lilitől.

Á.M.: És az milyen kép volt?


Á.M.: Ez már az 1980-as *Labirintus* kiállítás? Aminek ember-alakú volt az alaprajza?


Á.M.: Hogyan épült fel ez a sorozat? Van egy kollázs sorozat, ami a *Labirintus* képek tervezéséhez tartozik (ezt Fehérváron őrzik) és számozott. Vannak a tervezéskor használt jegyzetfüzetek, abban is számozottak a képek, és vannak maguk a festmények, amik címükben, vagy hátoldalukon számozottak. Mit jelentenek a számok?


Á.M.: Nem is minden képen van szám, és hiányoznak is számok.


Á.M.: A tematikus csoportok (kapu, tükör, folyosó) segítenek?

E.M.: Én ilyen részletekbe nem mentem bele. Viszont a jegyzetfüzetek nagyon jók, mert Lili egy abszolút preciz valaki volt, rendcsínálásra törekvő személyiség volt, azért ezek a jegyzetek tökéletesek. És ezek hol vannak?

Á.M.: A Nemzeti Galéria Adattárában.
E.M.: Én is dolgoztam a galériában tíz évig ott volt életem vége, mármint a szakmai életemé. De nem jártam sokszor az Adattárban, mert egy nagyon precíz, de elég undok nő volt ott. Ő is rendet akart tenni, akkor egyáltalán nem volt rend az Adattárban. Most ki van ott?
Á.M.: Boros Judit.
Á.M.: Amikor a Labirintus kiállítás volt, akkor a hagyték még nem volt szétszóttva?
Á.M.: Itt van nálam a katalógus, benne van az alaprajz. Nem tudja, nincsenek erről a kiállításról enteriőr fotók?
Á.M.: Majd megkérdezem, nagyon érdekelne ez a fej rész, amiben a kék képek voltak kiállítva. Különleges lehetett a tér-érzet.
A Kék tükrök háza\textsuperscript{936} fontos volt ott a fejrészben. Az volt a jövő, a kitekintés, a lehetőség a térbe. De a folyamatot, én azt most nem tudom visszaadni, a romvárosnak az elevenné vagy az élővé válását idézni. Szóval időt is akart ezzel jelezni. Szóval az nem egy halott, hanem egy élő romváros, mert az elbeszéli a saját maga múltbéli történetét. Ezt az eleven időt akarta megfogni ebben a labirintusban. Valamelyik füzetében írja, hogy engem, magamat kell, hogy kifejezzen. És ez úgy tűnt értelmezhetőnek, hogy a múlt szellemi felidézése testet ölt az emberben, tehát folyamatos egységben van. Tulajdonképpen ebben a porhüvelyben, amiben vagyunk, nem hogy benne van, mint emlékezés, hanem hogy benne rezeg a múlt.

Á.M.: Visszatérve a \textit{Labirintus} kiállításra. Ha jól tudom a képek keret nélkül voltak kiállítva, ugye? Hogyan illesztették össze őket?

E.M.: Igen, csak a vakramázva voltak, igen. Ez a minden egész eltörött. Ezek a képek, állandó jelképek is és formai élmények is.

Á.M.: Hogyan értékeled a sorozatot. Ez egy főmű?


Á.M.: És a \textit{Labirintus} sorozatnak az építészettel való kapcsolatát hogyan látod?


Á.M.: Építészetről beszélgettek? Őt mi érdekelte?


Á.M.: A kollázsain látszik, hogy több építészeti metszetgyűjteményt használt. Arról tudsz valamit esetleg, hogy ezeket hol szerezte be?


\textsuperscript{936} Kék tükrök háza II., 1976.

\textsuperscript{937} Az \textit{Ucát} 1974-ben mutatták be először Székesfehérváron.
Á.M.: És az itáliai utazások szerepe?
Á.M.: Mint a díszlet darabjai, amit lehet variálni.
Beszélgetés Bródy Verával, Párizs, 2015. április.

Á.M.: A férfedet hol, mikor ismerted meg?
B.V.: Armand Beyer francia kultúrattasé volt Budapesten a hatvanas évek elejétől. A Bábszínházban voltak felnőtteknek szóló előadások, sok zenével, vagy olyan ismert darabok, amiket a külföldiek is megnézhettek. Ott ismerkedtünk meg egy előadás alkalmával, amire eljött.

Á.M.: Mi volt a feladata kultúrdiplomataként Magyarországon?

Á.M.: Vele jöttél először Franciaországba?


Á.M.: Armand kikkel, milyen írókkal, művészekkel volt kapcsolatban Budapesten?


Á.M.: Mikor legutóbb beszélgettünk, szóba került, hogy Bálint Endre tanított téged rajzolni, festeni. Soha nem gondolkodtál a festői pályán?

Vajdánál nyitotta ki. Megijedt tőle, aztán gyorsan mondtat, hogy menjek. Ezeket a rajzokat aztán Vajda Júlia elvesztette a villamoson.
Á.M.: Bálint nem emlékszel, hogy küldött volna veled képet Ország Lilinek?
B.V.: Nem, sajnos ilyenre nem emlékszem.
Beszélgetés Márkus Annával, Párizs, 2015. április.

Á.M.: Ország Lilivel a főiskolán ismerkedtetek meg?

Á.M.: Meddig dolgoztál a Bábzsínházban?

Á.M.: Milyen volt a kapcsolatod Ország Líllivel a Bábzsínházi időszakban?

Lili magyarsága nem volt hibátlan. Néha furcsa dolgokat mondott. Én jegyeztem az aranyaköpéseit. a füzet, sajnos, elveszett.

Á.M.: Néhányra biztosan emlékszel.


Á.M.: Voltak más közös programjaitok is a Bábszínházon kívül?


Á.M.: Lili úgy szólította néhány helyen a leveleiben Bálint Endrét, hogy nagy fekete jállat. Ez egy bábszínházas történetnek tűnik. Emlékszel ezzel kapcsolatban valamire?

M.A.: Persze. Volt egy takarítónő a bábszínházban, Mariska. Egyszer megkértük, hogy hozza be a medvét a raktáróból. Kiment, majd visszajött azzal, hogy a medvét nem találta, de van ott egy olyan nagy fekete jállat…

Á.M.: Úgy tudom Lilivel nyaralni is voltatok együtt, Mátraszentimrén.


Á.M.: Festettetek is ott, igaz?


Á.M.: Pedig van olyan kép a Rácz-féle oeuvre-katalógusban, ami a Mátraszentimrei temetőben készült. Talán Ország Lili édesapjához köthető.


Á.M.: Nekem beugrott erről egy korai kép, Kötelek a címe, ha jól emlékszem. Ismered?

M.A.: Nem, így nem ugrik be.940

---

940 A Zsinóros / Kötelek (1957–58) című képről készült fotómat elküldtem később e-mailben Annának, aki megerősített abban, hogy az emlegetett jóslatnak lehet köze ehhez, az életműből témája szerint nagyon kilőgő képhez.

Á.M.: Ország Lili járt Mályinkán is. Erről a nyaralásról tudsz valamit esetleg?

Á.M.: Emléketetted, hogy Lili mutatta neked a készülő képeit. Azokat szeretted?
M.A.: Igen. Emlékszem a Magtárra, a Cipőkre, és a téglafalas képekre.

Á.M.: Meddig követted az útját, mikor jöttedek el Magyarországról?

Á.M.: Hogyan sikerült beilleszkedned Franciaországban?
M.A.: Lassú volt és nehéz. Nem tartottam sehová. Talán akkor éreztem, hogy sikerült valamennyire, amikor megszületett a fiam. Az ö övodai, majd iskolai élete során én is „hamis gyökereket” eresztettem, nekem is születtek kapcsolataim.

Á.M.: Tudtál franciául, amikor idejöttedek?

941 Itt készült – a Rácz-féle oeuvre katalógus tanúsága szerint a Nemzedékek c. kép, amely egykor a Dévényi gyűjteményhez tartozott.

Á.M.: Itt kezdttél festeni?
M.A.: Párizsban kezdtem festeni. Nem volt műtermem, kérvényt adtam be a Cité des Arts-hoz és ösztöndíjjáért egy évre adtak egy műtermet a Montmartre-on. Ez egy régi nagy kertben volt, nagyon szerettem. Ugyanebben az épületben volt műterme Csernus Katinak és Méhes Lászlónak is. Régebben, aki ott volt ösztöndíjas, automatikusan kapott a várostól végleges műtermet. Én sajnos már nem, viszont egy második évre még maradhattam a Monmarte-on. De az már nem volt jó, tudtam, hogy el kell mennem és nem volt hová.

Á.M.: A Párizsban élő magyar művészek közül kimondtad a kapcsolatot?
M.A.: Bálintot és Rozsdát ismertem. Õk ketten nem szerették egymást. Egyszer, mikor Rozsdánál jártunk, Bálint azt mondta Rozsda egyik képére, milyen szép ez a torta. Mire Rozsda megjegyezte, hogy ez nem torta, ez az ő temetése.

Á.M.: Csernust ismerted?
M.A.: Évfolyamtársam volt a főiskolán, de nem voltunk barátok.

Á.M.: Nekik szerinted sikerült beilleszkedniük?

Á.M.: Hantaşi időben került ki?
Á.M.: Visszatérve a műterem kérdésre, hol dolgoztál, miután a montmartre-i műtermet vissza kellett adni?
Á.M.: Magyarnak vagy franciának tartod magad?
Á.M.: Bálint Endrének sikerült, vagy inkább úgy kérdezem sikerült volna beilleszkednie?
Á.M.: Milyennek láttad Bálint Endre és Ország Lili kapcsolatát?
Á.M.: Igen, ismerem a történetet, egy az Élet és Irodalomban megjelent interjú miatt, amiben Ország Lili őt nem említi meg a mesterei között, Szönyit ellenben igen.944
M.A.: Igen, erre gondoltam.
Á.M.: Miután eljötttek Magyarországról Lilivel találkoztatok még?

943 Bálint Endre levele Mátrus Annának, 1972. 05. 28.-án, Budapestről Párizsba, PIM – Kassák Múzeum, Budapest, 2014. 01. 14.; GYNSZ/1155.

Á.M.: És miket látott akkor itt Párizsban? Merre járt?
M.A.: Volt a Louvre-ban, de hogy merre még, arra már nem emlékszem. Felvette a kapcsolatot Pán Imrével. (Vele én is kapcsolatba kerültem aztán, de már csak közvetlenül azelőtt, mielőtt beteg lett.) Lili Járt a Fürstenberg Galériában is, ahol Bálint és Roszda is kiállítottak korábban. Madame Collineau, Breton első felesége vezette a galériát. Nehezen boldogulhattak, Lili nem beszélt franciaul és akkoriban a franciaik még nem igen tudtak angolul. Emlékszem hozott képeket. Meghívta Pánt hozzánk és a székekre rakta ki a képeket.

Á.M.: Ez a párizsi látogatás volt az utolsó találkozásotok?

Á.M.: Később nem is találkoztatok? Tudsz például arról, hogy a kiállításról, amit 1970-ben rendeztek a Musée Gallierában, és Lilitől is volt itt néhány kép?
M.A.: Nem erről egyáltalan nem hallottam. Lili későbbi művészeti életéről keveset tudok. Bródy Verának volt tőle két héber betűs képe (most már csak egy van), azokat láttam. És most hozott nekem Vera egy katalógust a debreceni kiállításról.

Á.M.: Ez a párizsi látogatás volt az utolsó találkozásotok?

Á.M.: Később nem is találkoztatok? Tudsz például arról, hogy a kiállításról, amit 1970-ben rendeztek a Musée Gallierában, és Lilitől is volt itt néhány kép?
M.A.: Nem erről egyáltalan nem hallottam. Lili későbbi művészeti életéről keveset tudok. Bródy Verának volt tőle két héber betűs képe (most már csak egy van), azokat láttam. És most hozott nekem Vera egy katalógust a debreceni kiállításról.

Á.M.: A mai magyar művészeti eseményeket követed?

Á.M.: És a művészek közül ismered valakí?

Á.M.: Mit gondolsz, ha nem is tartod magadat francia, a művészetet be lehet illeszteni a nyugati kánonba?

Á.M.: Ország Lili kért tőled reprodukciókat, többnyire képeslapokon. Milyeneket?

Á.M.: Arra emlékszel, hogy Lili miket olvasott? Például Kafkától?

Á.M.: Kafka recepciója, az irodalmi vonal mennyire volt meghatározó akkor, a magyarországi művészek körében?


Á.M.: Sokakat ismertél az európai iskolához kötődő művészek közül. Vilt Tibort és Schaár Erzsébetet ismerted?


Á.M.: Mit gondolsz Ország Lili személyiségéről? Milyennek láttad?


Á.M.: Pilinszky Jánoshoz is ilyen láthatatlan szakmai érdekek füzték? Rajtad keresztül ismerte meg?
M.A.: Igen, őt természetesen rajtam keresztül ismerte meg, de nem tudom, később milyen volt a kapcsolatuk.
Á.M.: Ország Lili néhány képcíméhez Pilinszky versek címet vette kölcsön. Ezeket a képeket ismered?
M.A.: Nem, sajnos nem ismerem Őket.945
Á.M.: Milyen volt a kapcsolata a férjével?
Á.M.: Lilit különösen okosnak tartod?


Á.M.: Már nem csinál sz reliefeket?
Á.M.: Mostanában min dolgozol?
M.A.: Most egy piros gouache-sorozaton dolgozom, a címe Pompeji vörös. Van egy archeológiai-építészeti aspektusa, innen a cím. Mikor készültem egy kiállításra Toulon-

945 A Húsvétvasárnaponról és az Apokrftfől küldtem képet e-mailen. Elôbbin Bálint hatását véli felfedezni Anna, és szereti a képet, míg az utóbbit, az áramkörök rajzolatával nagyon hidegnek tartja.
ban az Hôtel des Arts-ban, sokszor hajó-formák jöttek elő a gouache-okon. Egy korzikai költő barátom ezeknek a Maritimes gyűjtőcímét adta.

Á.M.: Milyen komor viszont az a fekete kép.


Á.M.: A képeid alapvetően helyekhez kötődnek. Helyeket festesz?

M.A.: Bizonyos értelemben igen. A görög utazásaink például meghatározóak voltak. Santorini és Rhodos nagyon fontosak voltak számomra. A fehér falak, a külső és belső terek összefolyása, a lépcsők, az árnyékok változása a nap járásával; mindezek benne vannak a fehér reliefjéimben.

Á.M.: Vannak más helyek is, amelyekhez kötődös?


Á.M.: A zenéből is merítest ihletet?

M.A.: Zenét már nem hallgatok munka közben, mert nagyon befolyásol.

Á.M.: Hogyan dolgozol, előre megtervezed, hogy mi lesz a képen?

M.A.: A képről van egy kezdeti elképzelésem, ami menet közben alakulhat vagy változhat. Általában vagy egy, vagy egyszerre két képen dolgozom.

Á.M.: Budapesten a Szépművészeti Múzeum grafikai osztályán láttam egy rajzos könyvet. Készítesz még ilyet?


Á.M.: Említed, hogy kiállításokra készülsz. Melyek ezek?

M.A.: Igen, lesz egy kiállítási október-novemberben Meudonban, a múzeumban. És lesz decemberben, a párizsi galériámban, a Galerie Vieille du Temple-ban, új, nagyon szép helyiségében. Végül pedig 2016 február-márciusban Royanban, az Atlanti Óceán

99
partján, az ottani Centre d’Art-ban állítunk ki hárman, Lucien Hervével és egy Groborn nevű francia szobrásszal, akivel rokon szellemben dolgozunk.

Á.M.: Melyik volt az első galéria, amelyikkel kapcsolatba kerültél?

Á.M.: Utána volt több galéria is, akikkel együtt dolgoztál?

Á.M.: És miért változtattad meg a neved Anna Markra?
Á.A.: Mikor került Magyarországra és mi volt a feladata?
Á.A.: Hogyan került kapcsolatba Ország Lilivel?
A.P.: Bálint Endrét ismertem, az o műtermében jártam, és o említette Ország Lilit.
Á.A.: A festőnő zsebnaptárai szerint többször járt nála, milyen volt a kapcsolatuk?
Á.A.: Hány képe van Ország Lilitől?
A.P.: Három, ezek itt vannak megmutatom. [Egy kisméretű, papír alapú, barnás árnyalatú naptáros-írásos kép; egy nagyobb méretű, sötét barnás, szürkés, feketés olaj-farost, papírész és áramkör motívumokkal, írásjelekkel; és egy monotípia, szintén papírész-áramkör kombinációval, de ebben világos részek is akadnak.]
Á.A.: Miért ezeket választotta? Mi fogta meg Ország Lili művészetében?
Á.A.: Kikkel volt még kapcsolata a magyar művészek közül és hogyan ismerte meg őket?
Á.M.: Volt ezeknek a félemeknek alapja a hatvanas évek végén?
A.P.: Ezt nem tudom pontosan. De például Gerhard György, akivel nagyon jóban voltam később is, magyarra tanította a feleséget (engem nem lehetett, mert nekem a KKI jelölt ki hivatalosan egy tanárt). Mondtam ugyan a feleségeknél, hogy messze álljon meg a lakástól, de az autót így is kiszúrták. Csak évekkel később mesélte el Gerhard, hogy kihallgatták emiatt a rendőrségen.
Á.M.: Hol találkozott a magyar értelmiségekkel?
A.P.: Sokat jártunk fürdőbe, a Lukácsba. És a Széchenyibe is jártam.
Á.M.: Máshol nem lehetett beszélgetni?
Á.M.: Később is tartotta a kapcsolatot a magyar barátokkal?

946 Makrisz Agamennón.
I.  füzet

1. A hermetikus hagyományok szerint a halál nem jelent lényeges változást életünkben s a bekövetkező átalakulás régóta ismert területre viszi a transcendentális alanyt. Éppen ellenkezőleg tehát mint a népies felfogások, azt állítja, hogy a lélek a halálban sem valamely különleges helyre nem kerül, sem a megsemmisülés martaléka nem lesz, hanem olyan világ lakója lesz, ahol azelőtt is *mindennapos vendég volt*! A hermetika nyíltan kimondja, hogy a lélek a születés alkalmával sem hagyja el egyetlen pillanatra sem eredeti tartózkodási helyét, hanem az emberi tudat tőkéletlenségénél fogva időnkénti kábulatban, amely a lélek szempontjából biológiai tevékenység, megfeleldezik valódi rendeltetéséről s egy számára idegen világban folytat átmeneti munkát.

Az ezoterikus tan hagyományai erre nézve a következők:

Az ember egyidejűleg él két világban a fizikai és szellemi síkon. Nappal, amikor az élettani funkciók uralma alatt a feltudat ideaköre érvényesül, elfelejtjük másik énünket, éjjel azonban a paraszimpatikus idegrendszer veszi át a szervezet kormányzását s énünk visszatér a pszichikai síkra, hogy ott régi sziderikus életét folytassa.

Az ébredéssel egy biológiai beidegzés következtében minden emlék kizáródik s már nem is emlékszünk arra, ami mindössze két három órával előbb történt. Pedig az embernek igazi élete azon az álomvilágon túli síkon játszódik le, onnan jött születése előtt s oda tér vissza, ha majd földi pályafutása véget ér. A tűvilág mindenhol jelen van, s térbeli meghatározással megközelíteni nem lehet. A fizikai világ és tűvilág közötti különbség mindössze szemléleti, vagyis abban adódik, hogy az eseményeket milyen szögből nézzük.

Amit léleknek nevezünk, most is állandóan ott van, ahol a születés előtt volt, de a fizikai síkon feltudatunk megvilágításában úgy tűnik fel előttünk, mintha az agyban volna székhelye s az anyagi tárgyak lennének a valóság abszolút hordozói.

A helyzet az, hogy a dolgok ilyen beállítása optikai csalódás, mert az elementáris világnak semmivel sincs több realitása, mint a pszichikumnak. A csalódás alanya a lélek másodlagos képviselője a feltudat.
Az altudat azonban mint a lélek nagyobb kiterjedésű rezidenciája sohasem ejthető ebbe a tévedésbe. A feltudatot éppúgy, mint a testet a lélek építi fel magának a fizikai világban való gyors tájékozódás céljára. Ennek az eszköznek a hatására kizárólag az időben van, és pusztán ezt foghatja meg, amit egyes időpontokra korlátozhat.

Feltudatunk koncentratív és észlelet szűkítő mechanizmusok komplexuma, mely a dolgokat csak a tér bizonyos pontjain egymásutánjuk rendjében tudja világossá tenni. Ezt a képességet azon az áron nyeri, hogy az univerzális látás szintetikus élményeit felcseréli a részleges látás analitikus észrevételeivel.

Természetes, hogy a pszichikai energia kis térre való szűkítése fokozottabb világosságot gyújt az épen szemlélés tárgyát képező objektum speciális viszonylataiban. De mert ez a látás az univerzális szemlélet korlátozása, a megragadott tárgynak csak a szűk körű jellemzését adja. Másrészt a feltudat analitikus szemüvegén át vizsgált objektum sokat mutat a dolgok relatív összefüggéseiből, de majdnem semmit azok abszolút hátteréből és származásából.

És itt van a pszichikai és logikai szemlélet különbsége. A lélek nem kauzalisztikus hanem szintetikus appercepcióval rendelkezik, míg az intellektus kauzalisztikus és analitikus látással. Egyik sem alkalmazható a másik helyett. Az intellektus, a feltudat kialakulása, éppen annak a körülmények köszönheti létét, hogy az altudat nem alkalmas a fizikai sík folyton változó jelenségeinek identifikációjára.

Feltudatunk nélkül képtelennek volnánk az elénk tároló lehetőségek közé eligazodni. A külvilág eseményeiben csakis kauzalisztikus szempontok szerint tarthatunk rendet. Más a helyzet ha a kauz. működések orgánumát olyan terület felé fordíjuk, ahol a nem kauzalisztikus organum volna hivatott döntéseket hozni. Ekkor minden itéletnek szükségképpen tévessé kell lennie, mert a lélek területe kívül áll téren és időn s rája nézve nem érvényes a kauzalitás.

… a feltudat olyan színszürőhöz hasonlítható, amely minden körülmények között az üveg színét mutatja, akár megfelel az a valóságnak akár nem. A színes üveg abban az esetben a kauzalitás melyen keresztül nézve minden jelenség számára okot kell keresni, holott a jelenségek egy csoportjának már nincs és nem is lehet oka! Ezekben a területeken a másik látást alkalmazva, vagyis a pszichével figyelve feltárol előttünk a dolgok igazi lényege.

947 A három pont a kéziratban szerepel.
Összegezve: a hermetikus doktrinák szerint az ember két életet él; egyik a fizikai élet, amelynek szemléletére a feltudat alkalmas, a másik a pszichikai élet, amelynek érzékelésére az altudat működik.

Amit túlvilágnak neveznek nem más, mint az asztromentális sík, ahova a lélek visszavonul, mihelyt a fizikai test fönttartásának fáradozásai után a kapcsolat akár időszakosan akár véglegesen megszakad.

Az előbb említettük, hogy a lélek a test halála után olyan területre vonul vissza, ahol azelőtt is mindennapos vendég volt. Ez annyit jelent, hogy az ember egész életében minden nap bizonyos időt tölt a „túlvilágon” s kizárólag a feltudat emlékezetes zűkítő funkciójának tulajdonságot, ha erre mégsem emlékszünk.

Az alvás az az időszak, amelyben a lélek a túlvilágon tartózkodik. És mégis alig emlékszünk az álomokra ha igen akkor is csak néhány szegény képre! Pedig az egészséges egyén egész éjét szünet nélkül álmodik, ill. ő maga majdnem annyi időn keresztül tevékenykedik egy magasabb síkon, mint földi életében.

Az altudat a felébredés után is megörzi álmainkat s hipnotikus befolyás alatt mikor a feltudat korlátozó mechanizmus ki van kapcsolva, hosszú élménysorozatok kerülnek felszínre annál az emberrel is, aki előzőleg azt állítja, hogy aznap nem álmodott semmit. Pedig az egészséges egyén egész éjét szünet nélkül álmodik, ill. ő maga majdnem annyi időn keresztül tevékenykedik egy magasabb síkon, mint földi életében.

A két világban egyidejűleg élő lélek épp oly valóságosan megfogható életet folytat odaát a pszichikai síkon, mint a fizikai síkon elementáris testébe zárva. A transze. alanyak odaát szeme van, mint ideleln, egy meghatározott régióban lakik, mint itt abban az országban ahol született; barátaik, hozzátartozói, testvérei vannak, akik nem ritkán szintén ideájú életek, s az éjszaka idejét használják arra, hogy második életüket rendszeresen tovább vezessék az asztrális síkon.

Az asztrális sík sokkal nagyobb, mint a föld, egész más felépítésű, szilárd határai hiányoznak, de az egyes szférákban élő individuumok képzeletvilágája ugyanolyan szilárd kulisszákat varázsol köréjük, mint amilyen a föld országa és városa, ahol éltek.

Itt mindenki olyan környezetben találja magát, amilyenben élt, vagy ha még mindig a fizikai síkon tartózkodik és csak álmában jár erre, olyan amilyet kíván magának.

Ezt a kettős életet azzal lehetne érzékelhetni, ha elgondoljuk, hogy mondjuk az énszakadás egy különleges esete folytán valakinek két teste lenne, az egyik Európában Párizsban, a másik Ázsiában. A két földrajzi koordináta úgy van elhelyezve, hogy amikor Párizsban...
nappal van, Ázsiaiban éjszaka lesz és megfordítva. A két test felváltva él és alszik, amikor a francia test éppen talpon van, a másik test alszik. A lélek is miként fenti példa két életet él, két egymástól elhatárolt birodalomban, s a két egyéniség felváltva cserélgeti egymást a fizikai és az asztrálsíkon.

Ebben a dualitásban van magyarázata sok lelki problémának, amely az ember pszichikai életével függ össze. Miután senki sem egyformán erős fizikai és asztrális mivoltából, az egyéniség alapkaraktere szerint inkább a fizikai vagy az asztrálisik lakója.

Aki asztrális énjében erősebb, az nem találja helyét a földön, állandóan tudatalatti visszaemlékezések gyöトリk, s alig várja az időt, hogy újra odaát legyen igazi életében. Vannak akik párjukat nem találják, képtelenek megnősülni, altudatukban valami nagyszerűre, összehasonlítatlanra emlékeznek, ami azonban nem erről a világról való. Mivel ilyen esetben majdnem mindig aktívan együtt élnek ideáljukkal az asztrálsíkon, a fizikai síkon egyedül maradnak.

Hasonló körülmények gyöトリk a legtöbb művész. A soha nem látott elképzelések hajszolása, az elérhetetlen utáni sővárgás, a színek, hangok, formák és élmények objektiválódása, ami a művész munka lényege, mind az asztrálisik leplezett emlékeinek földi nyelvre való fordítása. Csak a művész lelke sokkal mélyebben gyökerezik az asztrálsíkon, mint a közönséges emberé s innen örök elégedetlensége a fennálló viszonyokkal, partnereivel és önmagával.

Aki vissza képes emlékezni az álomvilág színpompás finomságaira, az árnyalatok és hangulatok megfoghatatlan gazdagságára, az tudja azt is, hogy ezeket szinte lehetetlen maradéktalanul áthozni. Amit tehát az asztrálsik hivatalos tolmácsa a művész nyújt, az csak tökéletes fordítása az eredetinek, bár mennyire magasrendű művész legyen az illető máskülönben. Ezért nem is lehet igazi alkotótehetség produkciójával teljesen megelégedve sohasem.

A másik típus a gyakorlati ember, aki szívvel lélekkel a földön él, itt jól érzi magát, s az asztrálsik csak zavaros álomformában jelentkezik számára. Azért ő is mint a másik nem kevésbé két életet él, csak a láthatatlan világban vitt életből a fizikai síkon nem dereng át semmi.

2.

Az Álom és a Halál
A hermetikus hagyomány azt tanítja, hogy a halál nem valami különleges állapot, hanem a mindennapi mély alvás ikertestvére.
Az alvást már régóta összehasonlítják a halállal, mindössze annyi különbséget felvéve, amennyi az álmodás és az álomtalan mély alvás között van.

Valóságban azonban még akkora eltérés sincsen. A halál nem hasonlítható álomtalan alváshoz, mert a halódó képzelete sokkal erősebben dolgozik, mint az álmodódó és földi léte utolsó perceiben már nincsen teljesen jelen, hanem túloldali egyénisége személyes jellemvonásait ölti fel, hogy annál könnyebben lépzhessen át másik életébe. Ezért haldoklók gyakran nem ismert személyekhez beszélnek, sokszor megismétlik, amit azok nekik mondanak, a szöveg pedig az, hogy „eljöttek érte”.

Ez nem pusztán az agónia hatása, hanem a másik élet körének a behatolása a fizikai síkra.

A haldoklót csakugyan barátok, társak és rokonok várják odaát. Akik érte jönnek, ugyanazok, akikkel az asztrálsikon mindennap együtt élt, de most, hogy átteszi a lakását arra a vidékre, az ottani kolónia idősebbjei eljönnek és megkönnyíteni költőzködését.

A haláltusa, vagy az itt maradó hozzátartozóktól való elszakadás könnyebb, ha az illető nem megy idegen helyre. Ezért nagy szellemek agóniája rövid, távozása békésen elégdött. A barátok köréből más barátok körébe lép át, testi szenvedései pedig harom véget érnek.

Öntudatlanság vagy teljes álomtalanlás csak ritkán szokott előfordulni, ha a haldokló súlyos kór kimerítő küzdelmei után van. Rendszerint azonban a halál abban az állapotban köszönt be, amelyben mindennap álmodás közepe tartózkodunk.

Az ilyenkor felmerülő képek még színessebbek, élénksebbek, egész életünköt magunk előtt látjuk, rég elfelejtett jelenetek merülnek fel lelki szemünk előtt s most világosan emlékszünk rá, hogy azok valamelyik elmúlt életünk részei. Egyidejűleg az asztrálsíkról ismert társak csatlakoznak hozzánk, felvilágosításokat adnak, dolgunkra hívnak, de mi még nem mehetünk fel, mert a fizikai síkkal még nem végeztünk.

Később a test és az asztráltest közötti kapocs egészen megszakad, ami olyan érzés, mintha egy fájos túlbeszélt ideg kábítószer hatására beszüntetné működését. Hirtelen megkönnyebbülés, a fizikai érzelmekek eltompulása, majd kihunyása következik be, amit olyanfajta extázis követ, ami keleti narkotikumok elévezete után szokott beállni.

A tudat csodálatosan tiszta, látásunk minden oldalra kiterjedő lesz, egyszeriben elvész az idő tér szemléletének formája, a dolgok többé nem okozati és időbeli sorrendben jelennek meg előttünk, hanem keverten, a múlt összeolvad a jelenénél és a jövővel, lehetetlenség megkülönböztetni, hogy mi volt előbb és mi utóbb, egészen bizonytalan a tér érzékelése, és ami a legfurcsább, úgy tűnik, hogy ha bármilyen helyre rágondolunk, vagy ilyesmi csak felmerül bennünk, rögtön ott találjuk magunkat.
Különös formájú tárgyak úsznak keresztül látóterünkön, éterformák, amelyeknek a legbizarrabb alakjuk van, jönnek felénk, belénk hatolnak, átmennek rajtunk, s közben kellemes v. kellemetlen érzéseket okoznak.

A formáknak semmi állandóságuk nincs.

A látható tárgyak túlnyomó része úgy kezdődik, mintha valami mértani forma akarna lenni, majd átalakul görbe, vonagló sugárnyalábokká, hogy a következő pillanatban helyt adjon egy soha nem láttott démoni ábrázatnak.

Ezeknek a közelléte rossz érzést, taszítást vált ki, s ahogy védekezésre gondolunk, távolodni kezdenek. Ilyen és ehhez hasonló élmények sorozata után, amelyeknek mélyebb jelentősége van, végre lecsillapodik a furcsa felemelkedettág érzete, és elfoglaljuk helyünket az asztrálsíkon, ahol egy ideig csak megszakításokkal voltunk jelen.

Most mi is állandó lakói közé kerülünk. Itt világossá lesz előttünk, hogy az asztrálsíkon két nagy csoport lakik másféleképpen organizált lények tömegén kívül.

Az élők csoportja, akik a már említett kettős egzisztenciát folytatják időszakos kábulatokkal, melyet itt is álomnak neveznek, s azok, akik állandóan ezen a síkon tartózkodnak, anélkül, hogy munkájukat félbe kellene szakítani.

Némi meditáció után, azok előtt, akiket ez érdekel feldereng a kettős állapot célja.

Úgy látszik, mintha bizonyos idearatamok, vagy ahogy itt neveznék ideatendenciák gyakorlati kipróbálása képezi a célt, amely miatt a legtöbb inkarnáció történik. Ez még távolabbá misztériumok felé vezet, amelyet most nem kívánunk részletezni.

Elég az hozzá, hogy egészen furcsa – bizonyos szimbólumok objektiválódása, vagyis megtestesülése az inkarnációk mozgató eleme.

Az individumok egyénisége ezen a síkon színes és különös érzéseket keltő plasztikus jelképek formájában vetődik felénk mihelyt társunk közelébe kerülünk s ezek közt a képek közt olyanok is vannak, melyek diszharmonikusak, ellenszenve vonalazatok. Ha egy ilyen diszharmonikusnak tűnő szimbólumot huzamosabban szemléltünk, egyszerre apró képekké alakulnak át, illetve láttára képek jutnak eszünkbe, amelyek ellenszenvesek, visszataszító eseményeket ábrázolnak, gyilkosság, erőszaktétel, rablás, hatalmaskodás, csataképek merülnek fel belső látóterünkben s megpillantásuknál ösztönösen tudjuk, hogy az események főszereplője az lesz, akinek aurájából kisugárzottak.

Az Asztrálsík

A halál olyan állapot, amely semmiben sem különbözik a mély, de színes álomokkal telt alvástól. A tudat működése éppen ilyen és az egész környezetnek irreális jellege van. A
kulisszák valószinűtlensége és labilitása, talán ez az, ami leginkább jellemző az egész helyzetre. Az egyetlen realitás az individuum öntudata, ami minden ellenkező beállítással szemben teljes épéségben megmarad és az egyetlen biztos támpontot képezi ennek a síknak a szünet nélkül szétfolyó állagában. Már mondottuk, hogy itt minden folytonos változásban van, még pedig sokkal gyorsabban, mint amihez a fizikai síkon hozzá voltunk szokva.

A tárgyak ránézés közben is átmehetnek valami egészen más formába a legcsekélyebb kétely mibenlétük felől, már kihat összetételükre és azonnal megváltoztatja azokat.

Megpillantunk egy állati formát, s mire közeledünk hozzá, hogy jobban szemügyre vegyük átváltozik valami szabálytalan geometriai idommá, amely azonban szintén mozog, s még tüzetesebb vizsgálódás alatt harmadik formát ölt, de ez sem maradandó.

Úgy látszik, hogy semminének nem lehet megállapítani az azonosságát. Ez azért van így, mert az asztrálírásnak nincs érvénye a kauzalitásnak, már pedig az azonosság elve ennek függvénye.

A herm. tanítás szerint az asztr. sík anyaga teljesen formátlan plazmaszerű állag, azonban rendkívül érzékeny a formaalkotó ideákkal szemben és rögtön kész a feléje vetített gondolat struktúrájába öltözni. Olyan anyag tehát, amely puha viaszként formálható a képzelet működése által.

Aki újoncként jön erre a síkra, elmúlt életének emlékeképeivel terhes s azokat öntudatlanul is kivetíti az öt körülvevő asztrálplazmára s az asztrálírás anyag azonnal engedelmesen felveszi a feléje sugárzott képzetek formáját. A jövevény látja véli otthonát, hazáját, barátait, sorra jelennek meg előtte ismerőseit, beszélni is próbál velük, de akkora nem válaszolnak – mert az egész csak káprázat, amit képzelete varázsos haléje. Ha a megjelenő barát, vagy hozzá tartozó már régen halott, akkor néha előfordul, hogy annak transzcendentális\footnote{A második kiadásban ehelyütt egy magyarázó jegyzet található: „érzékelésen túli”, Charon 1992, 22.} alanyával találkozik, s ez válaszol neki, elvezeti valahová, vagy különböző felvilágosításokat ad. Ilyesmi azonban inkább akkor fordul elő, amikor a halált követő rövidebb hosszabb időszak zűrzavara eléült, s az asztrálírás újszülöttje megtalálja útját a másik világon folytatott életéhez.

Mert az a helyzet, hogy az egész fizikai síkon való tartózkodás alatt illetve a földi életben az egyén felváltva tevékenykedik lenn és fenn, de a végleges átköltözés processzusában rövid időre egy nagy kozmikus misztérium szféráján kell áthaladnia! Ez csakis a két élet közötti állapotban lehetséges és minden formaöltés kezdetén és végén újból megtörténik.
A sajátságos helyzetet, melybe a lélek ilyenkor kerül a tibeti misztika „Bardo”-nak nevezi. Ez olyan átmeneti állapotot jelent, amelyben a szellemnek módja nyílik, hogy áttekintse eddigi életéi konzekvenciáit, s ha arra érett, kilépjen az újjászületésének kör forgásából.

A Bardo állapotában mindenki előtt elvonzulnak elmúlt életei, valamennyi jó és rossz élménye, megjelennek ideáljai s kinyílnak azok a kapuk, amelyek eljövendő inkarnációi felé vezetnek.

Ha a lélekben bármiféle kívánság él, akár túlvilági, mennyei gyönyörök után akár kiéletlen szenvedélyeit ohajta további földi életekben kiélte, erre most alkalma nyílik.

A közvetlenül a halálra következő állapot nyitott kozmikus ajtóit mindenkit abba a helyzetbe juttatnak, ami kívánságainak megfelel. Az éterikus finomságokat kereső művész az aszfáliakakadályoztatás nélküli anyagában megtalálja azt a közéget, amelyre egész életében hiába vágyakozott, a sziderikus plazma azonnal megtestesíti minden gondolatát, s a kompozicipróbában szín és élet van – nagyon is sok élet – még több mint amit elképzel! Most csak a művész alkotó képességein múlik, mit hoz létre ebből a nagyszerű matériából, s ha a formába öltözöttel elképzeléseknél két végül mégsem nyeri meg tetszését a hibát önmagában fogja keresni. – Ezen a fokozaton ugyanazon a problémával találja magát szemben, mint a magasabb világok teremtő lényei a kozmikus titánok, akik saját teremtésük tökéletlenségének szemléletéből következtettek végül szellemük…

2. füzet
3.1.

Ez abból áll, hogy világos nappal, feltudatunk részleges leompitásával behatolunk az asztr. birodalomba s az álom kábultatát kikapcsolva s az intellektus fokozottabb felügyelete mellett szemléljük az itt élők tároló törvényeket. Az álomban ugyan szellemi erőink jelentős része is szennyad, a lélek által átért folyamatokat pedig feltudatunk közreműködése nélkül igen nehéz később átalakítani. A tudat két véglete között ugyanis egy mentális transzformátor működik, mely a lelki régiók élményanyagát átalakítja a másik sík számára.


950 A második füzet a második kiadásban „Hogyan érintkezzünk az elhaltakkal?” című fejezet szövegével kezdődik, de már a fejezet közepén, a fejezet eleje hiányzik.
Az altudat dinamikus szimbólumokban és érzetekben gondolkodik, a feltudat viszont statikus fogalmakba öltöztet mindent. Ha e közt a két perifériális működés közt nem lenne híd a lelki élet lehetetlenné válna.

A magasabb megértések, az intuitió, az emlékezés azáltal vállik lehetővé, hogy az agyban olyan transzformáló állomás dolgozik, amely mindkét irányban közvetít képsorozatokat. Az altudat szimbolikus nyelvét és homályban lappangó érzeteit a feltudat csak úgy tudja felismerni, ha a közvetítő szerv azokat átalakítja feltudati áramokká s viszont, az altudat is csak akkor hozzáférhető a felsőbbrendű én rendeletei számára, ha a mentális transzformátor a parancsokat emblémákká változtatja.

Az az emberi lélekben 2 egymástól egész idegen világban s ezek metszéspontján tolmács működik, hogy a szomszédos állapot közleményeit kölcsönösen használatra lefordítsa. Itt a feltudat az erősebb, odaát az altudat mozog otthonosan.

A fent említett világos tudattal való meditáció olyasvalamit akar elérni, ami a normális élettani processzusok rendjében soha nem jön magától létre. U.i. az álom alatt kikapcsolódik a szimpatikus idegrendszer s a paraszimpatikus idegr. veszi át a vezetést. Ez a feltudati tevékenység eltompulásával jár. Az irányított meditáció azonban azt kívánja, egyik idegr. se kapcsolódjon ki, hanem mindkét szisztéma egyesült idegenergiái vegyenek részt a túlvilági utazásban. Csak így érhető el az észlelés olyan világossága, amely a jelenségek helyes értelmezéséhez szükséges.

A test élete alatt a lélek erői megoszolnak a két sík között s ha alszunk a feltudat hatalmas reflektora elsötétedik, míg teljes ébrenlét esetén az ősforrásban rejlő misztikus inspiráció fáklyáját nélkülözözzük. Maradékorlátan eredményeket tehát csak úgy kapunk, ha a 2 elválasztott régió egyesül, s a pszichointellektuális unió-misztika a lélek összes erőforrásait az asztrálvilág térségeinek bevilágítására fordíthatja. Ehhez az alvás nem alkalmas, sem a teljes ébrenlét állapota. Ami célunknak megfelelő az a Jóga-révület állapota extázisa.

Így a feltudat éles megvilágító képessége egyesül az altudat szimbolikus intuitiójával a két világ kitárul a kutató szem előtt.

Ami az irányított meditáció praxisát illeti, az is fókuszos beállítás kérdése.

Először a nem irányított, azaz univerzális meditációt kell gyakorolni. Ez úgy történik, hogy elvonulunk vlmi csendes helyre. Ott a nekünk legalkalmasabb pozitúrában helyet foglalunk s szemünk lehunyva kb. félórán keresztül a belső látóterüleinkben felmerülő képek szemléletébe mélyedünk.
Az asztrálisik nincsen fizikai határokkal elválasztva a fizikai síktól. Annak lényei és a bennünk lüktető energiák keresztül-kasul járnak bennünket, mint ahogy a rádióhullámokat nem akasztja meg útjában az emberi test és téglafalak. A túlvilág is mindenhol jelen van s az ott élő individuumok egymással való érintkezése, beszédjük, gondolat-távirataik ellenállás nélkül hatolnak keresztül agyunkon. Sőt ha behunyt szemmel passzíván figyeljük az elménkben kialakuló képeket, a mentális kondenzátort csakhamar elénk vetítő s transzformálja az asztrálvilág ősformáit, és az éppen közelünkben tartózkodó lények gondolatait. A túlvilág nyelve szimbolikus, a lények közötti érintkezés ott élőképek és hangulatok vetítésén alapul, ezek pedig magasabb éterrezgések.

A vibrációkat az agyunkban jelenlevő transcendentális felvevő állomás is felfogja s amennyire meg tudjuk figyelni, lefordítja földi nyelvünkre. Hogy mégis oly keveset tudunk ennek a rajtunk keresztül áramló hatalmas világnak életéről, az onnan van, hogy miután nem tudunk létezéséről nem is figyelünk oda, s a jelzéseik észrevétlenül peregnek le agyunkról. Ugyanez lenne különben a helyzet, ha nem volna rádiófelvevő készülünk. Pedig a rádióhullámok agyunkon is keresztül mennek, s ami egy másik világban történik, néhány másodpercen belül megérkezik hozzánk.

Az asztrálisik rezgései jelen vannak mindenhol, de ezek akkor érzékelhetők, ha a mentális kondenzátort munkájára legalább odafigyelünk. A helyzet itt annyival könnyebb, hogy az agyban meglevő mágtus szerv a transzformáció folyamatát már eleve elvégzi, míg a rádióhullámoknál ez komplikált készülék nélkül nem lenne lehetséges.

A mentális kondenzátort sorra elénk vetiti az asztrálvilágban elhangzó beszédek ideogrammjaikt, amelyek az arra való koncentráció útján elementáris szöveggé is átalakulhatnak, ha egyébként a közleménynek van földi vonatkozása.

Az asztrális látótérben felmerülő képsorozatoknál elég feltenni magunkban a kérdést, hogy a jelenet mit ábrázol, s a pszichikai transzformátor azonnal kész mondatokban hozza az intellektuális fordítást.

A szimbólumok belső értelmét egy belső hang súgja vagy irva látjuk a levegőben, mintha valami láthatatlan filmvetítő projiciálná.

Elég feszült érdeklődéssel figyelni a misztérium változásait s a felsőbbrendű egohoz irányított felszólítás azonnal automatikusan működésbe helyezi a közvetítő állomást.

Ezen a módon fordítattak le a próféták látomásai s a misztika adeptusainak transcendentális közleményei. A kozmikus misztériumok zónáján áthaladva későbbi
meditációk az asztrálisik azon régiójába vezetnek bennünket ahol kettős életünk túlsó parton fekvő része játszódik le.

Ha azt elérünk, ami néhány hónapos praxis után lehetséges, kezünkbe jut annak az ajtónak a kulcsa, mely az érzékfeletti szubjektumok világába, azaz az elhaltak közé vezet.

Arra kell törekednünk, hogy az itt szerzett benyomásokat jól megőrizzük, s hozzászokjunk a világos feltudattal való appercepcióhoz. Néhány hétig semmit most ne is tegyünk, mint szemlélődjünk, s kíséreljük meg felvenni a kapcsolatot lakótársainkkal.

Lelki fejlődésünknek ezen stádiumában áloméletünk elveszíti öntudatlan jellegét, s az asztráltestünkben ugyanúgy fogunk jámi kelni mint földi másában.

A benyomások többé már nem passzív talajra találnak s megszűnik az a szokásunk, hogy valami ismeretlen hatalom szállongó falevélként sodorhat egyik síkról a másikra.

Kellemetlen szimbólumok és ellenszenvet ébresztő intelligenciák jelenléte pszichikai elhárítást fog kiváltani, egyszóval szellemi integritásunk és cselekedeteinknek odaátható urai leszünk, mint a földön. Végül bizonyos rétegeződés fogunk észrevenni, először az asztrálisikon, azután jóval később a mentálisikon. Aki elhalt hozzáartozók iránt érdeklődik, az föleg az asztrálisik iránt érdeklődik, s így először azt részletezzük, ami erre a tárgykörre vonatkozik.

Noha teljességgel lehetetlen a félanyagi birodalom minden területét ismertetni, hiszen az asztrálvilág sokkal nagyobb a látható univerzumnál, mégis vannak bizonyos állomások, ahová a legtöbb eltávozó először kerül mielőtt folytatná inkarnációt a földön v. környező csillagvilágok planétáin.

Mindennek előtt tudni kell az elhunyt erkölcsi szellemi fejlettségéből, vajon joggal feltételezhető-e, hogy az halálra után egy ideig még az asztrálvilágban marad, vagy pedig azonnal újabb inkarnációba veti magát. Ha ez így van, nem találkozhatunk vele, de meg van a mód rá, hogy szeletem rokonai közlése által megtudjuk, mi lett vele. Ez a tudakozódási eljárás már kissé bonyolult, s az irányított meditáció fejezetének anyaga. Itt azonban feltételezhetjük, hogy semmilyen rendkívüli eshetőség nem forgott fenn s az elhunyt az események rendes menete szerint sem nem születik meg azonnal sem más világa sem távozik.

Ekkor még tudnunk kell, milyen objektumokat találhatunk meg az asztrálisikon.

Ezen a helyen, minthogy a felsőbb és alsóbb világok átjárója, a láthatatlan kozmosz mindenféle osztályából származó intelligencia megfordul. Ezek közül néhány földi vonatkozásban is szerepel. Így mindjárt listánk elején kizárjuk azokat az egyedeket, akik
nem tartoznak a magasabb világok állandó lakói közé, hanem mint az ember kétlaki életet folytatnak.

Találkozhatunk itt adeptusokkal és tanítványaiakkal, fekete mágusokkal, pszichikai tehetségekkel, továbbá közönséges embereknél, de ezek az asztrálisoknak csak átmeneti vándorai, akik különleges célokat követnek s társas érintkezésre nem kaphatók éppen ezért bennünket most kevésbé érdekelnek.

Sokkal érdekesebben volt a halottak csoportja. Az újjászületésre várakozók közt eljövendő Buddhák és missziós szellemek alakjai suhannak el, akikkel összeköttetésbe lehet lépni miután a hozzá intézett kérdésekre készségesen válaszolnak, s útmutatással is szolgálnak. Ebbe a társaságba tartozik az okkult új élet szakaszának előjött álló bajnokinak kis elitttársadalma, amely az előbbi intelligenciákkal együtt az interkozmikus missziószolgálat tagjaiból áll.

Hozzájuk közel, de mégis pszichikai távolságra vannak fekete mágusok.

Egészen külön régiókban bolyonganak az átlagemberek, az öngyilkosok és háborús áldozatok, akik nincsenek tisztában helyzetükkel, még azt sem tudják, hogy meghaltak. Az egész szinében szakadatlan sorban suhannak minden irányba vezető hosszú ködös utakon elterülő intelligenciák reménytelen lárvái, amelyek képtelenek elhagyni az asztrálisokat.

Vannak itt felbomlásban lévő démonok, éterburkok és vámpírformák. Az östörténeti életű állatai, sárkányai és animális szörnyei ebben a világban valóságos lények.

Úgyszintén megtalálhatók az elemei szimbolizáló lelke formák, állatok asztrálteste és más világokból származó hatalmas lélekitanok, Henoch egregórái. Külön életünk van a gondolatformáknak és mágikus lényeknek. Arról már beszéltünk, hogy élő, lelkes anyag lüktet a szimbólumokban is. Abból az öriási szinte beláthatatlan társadalomból kell kikeresnünk a bennünket különösebben érdekli individuumokat. Ez a kiválasztott egyéniség speciális hullámhosszának beállítása útján érhető el. Így jutunk az irányított meditáció technikájának kéréséhez, mert a múlt a világának kulcsait egyedül ez szolgáltatja kezünkbe.

Akár halottat idézünk, akár elmúlt világok eseményeit kívánjuk új életre kelteni a hozzá vezető bejáraton csak a megfelelő hullámhosszban beállításával tudunk keresztül jutni.

---

951 Henoch (Énok) könyve egy a Kr. e. 2. századból származó görög kézirat, amely az emberiség pusztulásának, az özömvíznek az előzményeiéről szól. Az egregórák Énok könyvében hatalmas, angyalokhoz hasonló szellemi lények.
Az egyéni hullámhossz
Mint a transzcendentális karakter halál után sem változik meg, az egyéni hullámhossz az asztrálvilágban is ugyanaz marad s a félanyagi világból leadott közvetítés ép úgy megérkezik a fizikai síkra, mintha bármely normális rádióállomás műsorát hallgatnánk. A beállítás többféle lehet. A nekromentia szerint a következő: összegyűjtjük az elhunyt használati tárgyait, ruha, fénykép, stb., amiről feltételezhető, hogy az illető személyes magnetizmusával van érintve s este után a közvetítés lehetővé válik az elhunytat.
Felidézzük képét, ahogy legutoljára láttuk, aztán tovább hatolunk a múltba s megjelenítjük lelki szemünk előtt egész vele kapcsolatos életünket.
Mikor már az elmúlt idők emléke élettelenesen áll előttünk azt az erős kívánságot keltjük fel magunkban, hogy találkozni szeretnénk vele.
A kívánságot úgy sugározzuk ki a félkőnél, mint a rádióadó hívőjelét, éles, megszakítás nélküli hajlításunk, mint valami mágnes fogja odavonozni a kívánt személyiséget – amennyiben az még az asztrálvilág tartózkodik és időközben nem inkarnálódott.
A megidézés processzusa gyakran heteket vesz igénybe. Annak, aki az ilyesmivel nem foglalkozott előkészítő időre van szüksége, hogy a túlsó part jelenségeihez hozzájuk, s megtanuljá, miként lehet a tudatból a hétköznapi élet zavaró momentumait kikapcsolni. Mert az idézés sikere attól függ, Mivel az asztrálvilág mindenütt jelen van, s az elválasztó fal mindössze a tudat más irányú beállítása az összeköttetés azonos létrehozható mihelyt a tudatüresszö fókusza a feltdat felől a tudatalatti irányba eltolható.
Ezt az állítást a gyakorlott neofita egyetlen gombnyomásra elintézi, a kezdőnek azonban komoly szellemi munkába kerül. De feltesszük, hogy túlmutott a kezdeti nehézségeken, ekkor a megidézett transzcendentális alany v. földi formájának utánképzett alakjában fog pszichikai látóterünkben megjelenni, v. a hangját halljuk, amint kérdést tesz fel hozzánk, hogy mit kívánunk tőle; s kérdéseinkre válaszol, anélkül hogy látnánk.
Ez attól függ, milyen hajlamokkal rendelkezik a lélekbûvár. Ha tehetsége van a képszerű látásra a személyiség okvetlenül plasztikus formában tűnik fel, ha auditív, akkor hozzájár hallja. A feltett kérdésekre kapott válaszat fejünkben belül egy hang súgja vagy mondja. Helyes, ha rögtön leírjuk. A megidézett entitás pszichikai területén közelébe való belépése sajátos jelenléti érzéssel jár, amely nem téveszthető össze más érzésekkel.
Szenzitív egyének gyakran beszélnek arról, hogy ismeretlen helyre belépve az a furcsa érzésük támad, mintha még valaki tartózkodna ott, de a helyiség különbön üres. A magyarázat, hogy az individuum auráján idegen szellemi egységek vonulnak keresztül. Az átvonulás alkalmával tapasztalt szimpátia vagy antipátia jelzi ezeknek a lényeknek a természetét. Ez a körülmény van segítségére a nekromentiához is megidézett szellem azonosításában.

A valódi metapszichikai egyén felkelti a régi otthonosságot és szimpátiát, érezni, tudni lehet, hogy csakugyan ő az, és nem valami káprázat; míg ha csak egy lárvá, melyet elementálok éltetnek, minthogy az eredeti már más világba költözött, pillanatra sem szabadulunk a rossz érzésektől. Más szóval a vonzás-taszítás minden szellemi jelenség próbaköve.

A nekromentia módszerét öntudatlanul is lehet gyakorolni. Azok az embere, akiknek egy igen drága hozzá tartozója elhunyt, gyakran mindent úgy hagynak a házában, mintha élné (nekromentia), az elhunytnak után szünet nélkül vágyakoznak. Az elhunyt ilyenkor nem távozik el, nem is tehetné meg, mert a sírátok az asztrálsíkon is utána mennek. Álmaikban is az elhunytta vannak.

Sok esetben, mikor az elhalt fiatal korú gyermek, ugyanannál az anyánál újra megszületik, vagy pedig a környezetben ragadja meg az alkalmat, hogy a fizikai síkra visszatérjen. A másodszor inkarnálódó mindenben pontos mása lesz az elsőnek, úgyhogy érezni lehet ugyanannak a metapszichikai elvnek identitását.

Ez még akkor is előfordul, ha az apa szintén elhal, és egy másik férfitől való gyermek ugyanerre az elsőre hasonlí.

Az ilyen erőszakos visszaidézés nem mindig előnyös. A földről való távozásnak meg van a maga oka, jobb a speciális karmája útját járó egyéniséget nem meggátolni. A nekromentia mágius folyamata visszatartja a megidézett lényt a neki előnyös tovább haladástól. Túlzásba vitt halottkultusz nem tesz jót [annak], aki felé irányul, mert a föld aurájához köti. A nekromentia egy kevésbé ismert törvénye kimondja, hogy a földről távozó lélek mindaddig nem hagyhatja el teljesen az elementáris síkot, ameddig valaki kívánkozással gondol rá.

Sokkal természetesebb és kevésbé erősakos a pszichikai kiszállás eljárása, amely nem idézi meg az elhaltat, hanem saját asztráltesztben dimenzióátkapcsolást létesíve látogatja meg tárgyát, annak tartózkodási helyén. Ott is szükséges a pszichikai hullámhossz, de csak iránytűként. Ehhez is hosszú lelki tréning kell. A kiszállás misztikus művelet, melynek előkészületi tevékenységek, mint a nekromentiáé. Ebben is vissza kell vonulnunk
egy jól elzárható helyre, ahol az elhunyat valamilyen tartozékát a testünkre öltjük, s kényelembe helyezkedve, akár fekve, végrehajtjuk a mágikus kiszállás processzusát.

Az az állapot, amelybe kerülünk, azonos az extázis révületében tapasztalt asztrális felemelkedettséggel. Már áloméletünk iskolázatásának és tudatossá tételének utolsó stádiumában birtokunkba jut az a képesség, hogy feltudatunk kikapcsolása nélkül léphessünk az asztrálisikra, azaz a túlvilágra. Ez pedig azért fontos, mert így mi választjuk ki a helyet, ahová menni szándékozunk, s a másik parton elterülő végételen birodalom régióból pontosan a nekünk tetsző kerületet tudjuk kiválasztani.

Az asztrális utazás motorja a kivánság, irányítja a keresett személy, hajtótéreje az akarat. A kiszállás alkalmával beálló extázis jelzi az asztrálisikra való lépés stádiumát. Ezt mindig behunyt szemmel várjuk be, s az induláskor azt a szuggesziót adjuk altudatunknak, hogy barátunk tartózkodási helyére vezessen bennünket.

Most azokon a szférákon fogunk áthaladni, amelyek mindennapos kirándulásainkból jól ismeretesek előttünk. A középső zónán való áthaladás után azonban csak akkor érkezünk másik életünk szintjére, ha az, akit keresünk, itt tartózkodik. Különben a pszichikai kalauz éppen arra a helyre vezet bennünket, ahol volt társunkat megtalálhatjuk. Igen gyakran elég belépni a középső birodalomba, s a másik életből ismert barátok segítségére sietnek. Ha az utazás célját képező transzcendentális alany már nem tartózkodik az asztrálisikon, ezt a mindenütt jelenlévő missziós adeptusok közvetítése révén hamarosan meg fogjuk tudni.

A memória teljesítőképessége

Az ember nem egyszer él a földön, hanem több egymásra következő inkarnációban tér vissza, hogy karmikus adósságát letörleshesse, és végül kiléphessen az újraszületés körforgásából. Életünk emléke az egyes inkarnációk végén potenciális hajlammá változik, és pszichikai tendenciák formájában megy át az asztráltesttel a következő testet öltésbe.

Rendes körülmények között tehát nem emlékezünk megelőző életünk körülményeire, mert az események, amelyek valaha lényeges részét képezték fejlődésünknek, ma már más halmazállapotban vannak jelen agysejtjeinkben, s annak képszerű felidézése az emlékezet által csak a potenciális engramok transzformálása után volna lehetséges.

Mikor a laikus megkérdi, miért nem emlékszünk előző életeinkre, ezzel a biológiai folyamatok nem ismerésről tesz tanúbizonyságot. Mert a kérdés azt feltételezi, hogy amennyiben éltünk volna, úgy okvetlenül emlékezni is kellene rá, tehát ha nem emlékezünk, annyit jelent, hogy nem éltünk többször.

Ez nem helytálló felfogás, mert a fizikai világban való életünk legelső alapfeltétele épp a felejtés képessége és a földi események közötti tájékozódást az a lehetőség adja meg, hogy egy időben csak a tények egy körülhátárolt csoportját tartjuk agyunkban, más mindent elfelejtünk.

A tanulás, az összes gyakorlati tudomány elsajátítása azon alapul, hogy a megszerzett anyagot asszimiláljuk, s használat közben kizárólag az éppen szükséges részlet kerül fel tudatunk reffektorának fényébe.

Ha emlékezetünk egész anyaga mindig tudatunkat terhelné, megoldhatatlanná válna a felgyülemlett adathalmaz célzásos elrendezése s képtelen lennénk magunkat bármire is elhatározni. Sok egyenlő erős impulzus jelenléte akcióképtelenségre vezet.

Bármiféle tanulás akkor válik hasznosá, ha a benne rejlő gyakorlati értékek akkor bontakoznak ki, mikor a felszedés körülé lényegében részleteket már elfelejtettük, s az anyag már annyira asszimilálódott agysejtjeinkben, hogy teljes automatizmussá vált.

Az ábcét is valamikor megtanultuk, és elfelejtettük a körülményeket hogyan. Bármiféle művészetet, ipart vagy mesterséget veszünk szemügyre, mindne van kezdeti stádiuma, ahol a technikai részletek automatizmussá tétele a fő cél.

Az emberi lélek fejlődése útján is a kezdeti stádium életformáinak technikai körülményeit hasonló törvény szerűség vezeti abból a céltól, hogy a jelentéktelen részletek kiküszöbölhetők legyenek.

Pszichikai szempontból, a transcendentális pszichológia szempontjából a lélek éretlenségét lecsiszoló robuzaus emocionális változásokkal járó inkarnációk számítanak technikai részleteknek.

Akinének vagy érzelmi regisztere vagy intellektuális szférája valahol fogyatékos, nem úti meg a transcendentális etika mértékét, szellemileg éretlen arra, hogy a magasabb világok lakója lehetson.

Ilyen egyéniségnek sokszor kell élnie a Földön, s az egymásra következő születéseket útvesztőjében különféle ideálok követése útján számtalan csalódáson keresztül fog odáig érni, hogy születései előtt már nem kap majd kellemetlen tapasztalatok felé vezető forma után.
Az újraszületés előtt álló egyén először mohón megragadja az olyan lehetőségeket, amelyek sok fizikai gyönyörö, testi élményeket, s akadálytalani kiélést biztosítanak primitív animális szenvedélyei számára. Majd amikor ezzel betelt, észszerűbben kezd gondolkodni. Már nem keresi azt, ami nagyon tetszetős, aminek kevés akadálya van, mert rájön, hogy ilyesminknek túl nagy ára van, s amennyi gyönyört vásárolt, azzal egyenlő mértékű fájdalommal kell érte megfizetni. Saját kárán tanulja meg, hogy a színpadon más szereplők is vannak, és senkit sem lehet féltetlenül, megrövidíteni. A szenvedélyek hálójába bonyolódott lélek egyik csapdából a másikba esik, évszázadon át vezekel értünk, és mindent folyton újrakezd, míg rá nem jön, mi a földi tartózkodás helyes moráljának mértéke. Mert a fejlődés spirálvonalban felfelé haladó, állandóan visszatérő kör, amely addig hoz hasonló helyzeteket az individuum elé, amíg a múltban elkövetett tévedésen okulva megtanulja, miképp lehet a szakadékokat elkerülni. A testet öltések állandóan olyan körülmények közé vezetek bennünket, amelyekben egyéniségünk gyenge oldalai kínos események gyújtópontjába kerülnek. Ezt mi magunk hozzuk létre azáltal, hogy éppen a diszharmonikus tulajdonságok helyeznek ellenállhatatlan ingert a féktelen kiélésre s benne a határt nem ismerő uralomra törekvés. Miután így a legkiemelkedőbb egyéniségek összeütközése a kortársakkal elkerülhetetlen, az individuum akárhoz kerül, megteremti ellenzékét és saját túlzásai áldozata lesz. Később eltűnnek a robosztus indulatok, s a megelőző életek tapasztalata az emlékek transzformálódása után lappangó potenciává, morális diszpozícióvá változik át. Az indulatokkal terhelt egyén ezután már ellenszenvet fog érezni, ha gyilkosságra gondol. Mindenekelőtt azon a területen lesznek gátlásai, ahol rossz tapasztalatokat szerzett. Már az ember idioszinkráziáinak analízise is sokszor prenatális élményekre vezethető vissza. A mélypszichológia retrospektív analízise azonban sokkal messzebbre vezet, mint a születés előtti intrauterin impressziók jelensége. Az a magasabb elemzés hermetikus módszereivel felszínre hozhatja elmúlt életek emlékezetét, s lezárt fejezetek újraolvashatók lesznek. Ezt a módszert később részletezni fogjuk. Ez a fő célja értekezésünknek. Néhány megállapítást azonban kell addig tenni. Egyik legfontosabb az, hogy bár a múlt emlékezete csak potenciális formában van jelen, a hermetikus analízis megfigyelése szerint transzformációjuk mégis lehetséges. Ugyanaz a szerv, amely a születést lezáró
aktusban az ideogrammokat energetikai konfigurációkká alakítja át, ma is jelen van és a test hétköznapi életében annak a folyamatnak ellenkezőjét gyakorolja.

III. füzet

Tehát van egy szerv, amely emlékeket hajlamokká alakít át, s ugyanaz a szerv visszafelé is hajlamokat emlékké képes átalakítani.

Amikor valamely régmúlt eseményre kívánunk visszaemlékezni a mentális kondenzátornak ezt a működését vesszük igénybe. A pszichoanalízis elmélete szerint a patogénokká változott trauma már régen gátlást szülő hajlammá lett, s az csak a páciens idegrendszerében kimutatható operációként érvényesül. Mégis a mélypszichológiai analízis kitartó munkával felszínre hozza a lappangó emléket. A már energetikai elemmé alakult patogén csíra a mentális kondenzátor közvetítésével visszatranszformálódik képpé, és a beteg lelki szeme előtt megvilágosodik a kórokozó élmény.

A lelki transzformátor ezek szerint a legrégibb pszichikai szférák engrezgő hajlamlakain is képes revitalizálni. Erre a tulajdonságra épít a hermetikus inkarnáció analízis, amikor a fenti módszert prenatális korszakon túlmenő időkre kiterjeszti.

A lélek filogenetikus fejlődése

Az individuális múlt emléke a filogenetikus fejlődés stádiumában nyilatkozik meg. A Háckel féle biogenetikai törvény a lélek életében is érvényesül, s nem kizárólag az intrauterin lét korlátai közt hat, hanem számos megelőző prenatális inkarnációra vezethető vissza. Míg a test életének etapjai a Háckel féle fejlődési doktrinában jutnak kifejeződésre, addig a psziché evolúcióját teljesen hasonló szabály irányítja. A fizikai organízmunak épp úgy megvan a speciális halhatatlansági elmélete, mint a lélek továbbbélésének. Az organízmus a sejtek emlékezetében és a csírasejtek elnyühetetlen vitalitásában menti át a fajta tapasztalatát, míg a lélek az asztráltestben viszi tovább fizikai élményei emlékét. A test, ahogy azt láthatunk, nem egységes, homogén állag, hanem két primordiális szubsztancia összetétele. Eredete mindkettőnek közös, őslétük formája a

953 A második kiadásban elhelyütt a ”betegségokozóvá” szó szerepel.

954 Ernst Háckel (1834–1919) német természettudós, saját elmélete szerint az embrionális fejlődés során az egyed keresztülmegy ősi formáinak változásain.
szellem, de az egyikük a magasabb éterikus régiókból tart az anyag felé, a másik az ásványi-növényi fokozat sűrűségéből igyekszik az átszellemülés, szublimálódás felé. A hermetikus antropológia szerint az ember teste anyagba süllyedt monádoknak, fiziko-kémiai és zoológiai elementálok a közös munkája, amelyek csatlakoznak az inkarnálódásra készülő transzcendentális alanyhoz, s annak irányítását használják fel egy lelkes építmény létrehozatalára. A monádok és elementálok önmagukban képtelenek nagyobb fizikai egységet felépíteni, azt csak a szervező princípium magasabb irányítása alatt tudják sikerrel végrehajtani. Mint a hermetikus filozófia tanítja az ember mostani szervezete öt prehistorikus világkép szintézise.

Az organizmus egy elektromos, egy kémiai, egy ásványi, egy botanikai és egy zoológiai világkép megelőző korszakait foglalja magában. Ezek a világképek mind külön eonokon keresztül voltak érvényben, s ezek akkor adtak helyet a következő koncepciónak, mikor alkalmatlanságok már gyakorlatilag kiderült. Emilyen szempontból az 5 világkép nem volt maradandó.

Mindegyik magában hordozta dekadenciája okát, s mikor a magasabb, javított életforma megszületett, ez magában foglalta azt, ami az előzőben használható volt. Az őstörténete előtti idősok vizsgálata a fogamzás és a születés viszonyát a faj fejlődés családfázisának állomásain. Sorban érinti a hal, a szalamander, a teknős, a csirke, a disznó, a borjú, a tengeri nyúl, a majom s az ember formastációit. Most ahhoz az átalakuláshoz, amely valamikor százezer-éveket igényelt, mindössze néhány hét vagy nap szükséges. Ugyanígy a lélek fejlődése, a filogenetikus fejlődési törvény, amint mondottuk, a testet alkotó elementálok evolúciójának tette. Ez a szervező princípium magasabb irányítása alatt megvalósulhat. Ugyancsak fel lehet fedezni az individuum életében. Egy különbség minden esetben van a két processzus között. E a test filogenetikus átalakulása a születés aktusával lezáródtik, addig a pszichogenezis a születés után is folytatódik.

Az intrauterin életben a lélek hiperkozmikus állapotokon megy át, A kozmosz önformái a csillagködök, napok, bolygák életét ismétli meg gyakorlati formában. 

955 A második kiadásban magyarazó lábjegyzet szerepel: „isteni rendezőélv”, Charon 1992, 64.
956 A második kiadásban magyarazó lábjegyzet szerepel: „anyagi rendezőélv”, Charon 1992, 64.
Az anyaméh inkarnációjában az anyag születésének csodája játszódik le. A 9 hónapos terhesség időszaka alatt kozmikus energiák koncentrálódása folyik a magban, s a felsőbbrendű én a makrokozmikus titánvilág régiójában tartózkodik.

Mikor a terhességnek a születés véget vet, az egyéni lélek kilép a megismerhetetlen ösvilágból, és ami eddig csak idea volt, valósággá válik.

Most már nem a primordiális kozmosz formáit utánozza, hanem saját prenatális inkarnációja történetét perget le egész a szexuális érettség koráig. Az újszülött egészen a pubertás koráig megelőző inkarnációk fejlődési fokozatait isméli. Gyermekkorában és rákövetkező serdülőkorában sorra keresztül megy azokon az aktusokon, amelyek előző életei fordulópontját képeztek. Újra felmerülnek benne mindazok a hibák, amelyek egykor elbuktatták, s amelyeket végül legyőzött. A gyermek és az ifjú érdeklődése a valamikori ember egymásra következő élethez foglalkozási irányát követi.

A tanulmányok, a tehetségek, az érzelmi élmények menete, szóval a karakter kialakulása pontosan a múlt mikrokozmikus változata. Ami valaha egy egész életet vett igénybe, az most csak múló szeszély, rövid kaland formájában érvényesül. Egy gyorsan növekvő gyernek lelki életének megfigyelése, és a benne felszínre jutó változások analízise révén már meglehetősen nagy határozottsággal lehet körvonalazni az előttünk álló személyiség asztrális karakterét. Abból, hogy valakit mi érdekel, s milyen balesetek, csalódások érik a pubertás korától az érettség időpontjáig, következtetést lehet levoeni az illető előző életére. Sok ember nellé hat hét inkarnációt is lehet követni ezen az alapon. Az inkarnáció grafológia a gyermek héteves korától a pubertásig a lélek okorát fejezi ki, a pubertástól a nemi érettség végéig, azaz kb. 21 évig a lélek középkora jut kifejezésre, ezután a 28 évig még nyomon követhető az újkorba való átmenet, de itt a változások mindinkább összeolvadnak a jelenkorral.


A tehetség általában nem más, mint öntudatlan emlékezés. Azt a mesterséget, amelyet most szokatlanul hamar elsajátítottunk, s feltűnő ügyességgel kezelünk már nem először gyakoroljuk. Jó néhányszor tanultuk azt a múltban, s a potenciális energiáknak csak fel kell ébredniük, hogy a mentális kondenzátor segítő képzetté alakítsa azokat.
A lángész és a tehetség közötti különbség mindössze annyi, hogy a lángelme sajátos működési területén még többet tevékenykedett, mint a tehetség, s a tudatában felmerülő intuitív meglátások tömege a rendes szellemi munka processzusát átugorva, készen érkezik agyába.

A lángelme nem is gondolkodik, ötletei, melyek valójában évezredes tanulmányok összesített eredményei, előkészület nélkül pattannak elő, és pillanatok alatt! A maga témakörére koncentrált elme a tűz fellobbanásakor villámszerűen ragadja meg tárgyát. Olyan raktárakba nyúl bele, amelyek nem ebből az életből valók. A nyelvtehetség hihetetlen rövid idő alatt tanulja meg mindazokat a nyelveket, amelyeket előző életeiben beszélt. A színésztnő, aki meglepő hűséggel alakítja a királynő szerepét, s a legellentétesebb karaktereket játszi könnyedséggel testesíti meg, már mindazokat a formákat átélte, amelyekben legnagyobb sikereit aratja.

Az örűlet, a nagyvázi mánia, a paranoia és a többi kórforma igen gyakran nem más, mint előző életek diszharmonikus komplexumainak ismétlése. A lélek karmikus ballépései következtében automatikus klauzúrát hoz létre soron lévő testet öltése számára. Tudatosan alkalmazott korlátozásokat veszélyes, hogy a múlt bűneit ne követhesse el, vagy azokat levezethesse; de új körülmények között megint csak útra lesz rajta egy új egyénisége s a parancsoló szenvedély visszafojtását eltúrálni, és az örűletben keres menedékét jelenlegi sorsára ellen. Aki előző életében király vagy más nagy ur volt, az most igen nehéznek fogja találni, hogy cselédsorban szülessen meg, de mivel a fejlődés útja ezen az állomáson vezet keresztül, kénytelen elfogadni a kínálkozó lehetőséget. Addig nem juthat tovább, míg azok életét saját tapasztalatból nem ismeri, akik fölött uralkodott, s akiket alkalomadtán kihasznált, elnyomott, megkínzottattatt. Azonban a cselédsor egy volt király számára mégis elviselhetetlen, s az altudat én, az egykori király, kitör börtönéből, lerázza a gyenge feltudat korlátját, s létrejön a cezarománia…

Általában minden örűletnek van olyan formája is, amelyet tévesen sorolnak az elmebajok közé. A legtöbb mánia a karmikus bűnök vezeklése közben robban ki. Igen érdekes tanulmány a törvényszéki orvostan elmekértani könyveinek olvasása. Krafft Ebbingné 958 meglepő eseteket találunk, amelyek világosan utalnak a lélek előéletének prenatális adósságaira.

Emlékezés előző életekre

Elmúlt inkarnációink potenciális ideogrammjait a hermetikus lélektan ezoterikus analízisének segítségével új életre kelthetjük. Az eltemetett emléket akadálytalanul felszínre hozhatjuk, ha a mélypszichológia titkos gyakorlataiban jártasságra teszünk szert. Ez a múltban csak olyan egyéneknek sikerült, akik a lélekkultúrának legalább annyi időt szenteltek, mint a külső életsíkon való tevékenységnek.

Az előző inkarnációk feltudatba juttatása leginkább Indiában volt speciális kultusz tárgya. Itt is és ezenkívül még Tibetben az emberek nagy többségének érdeklődése transzcendens irányú, az újszülött már szinte az anyatejjel szívja magába az okkult tudományok iránti érdeklődést.


A megvilágosodást megelőző időszakban a hermetikus lélektan bűvára tradicionális utasításokat követve hónapokon, éveken keresztül tartó gyakorlatokban kifejleszti a retrospekció képességét, a felsőbbrendű élet Ariadné fonalán keresztül leszáll a kozmikus múlt alvilágába, és felszínre hozza a lélekléteinek misztikus emlékeit. Ebben a

959 Ókori ind bölcseseleti művek.
960 Védikus bölcs.
folyamatban válik előtte világossá előző életeinek sora. A nagy visszaemlékezés, illetve az alvilágba való leszállás nem irányul az individuális létezés egyéni részleteinek felderítésére, a jógi magasabb célokat követ, ő a kozmikus múltat fürkészti, s az űsvilág teremtőinek mibenlétét akarja közvetlen átélésben megismerni.

Az előző inkarnáció azonban annak az útnak mentén fekszik, amerre célja felé halad, s úgy a jógi alvás után felébredve erről is be tud számolni. Mindenesetre a buddhizmus és a tibeti jóga számos praktikus példát és kitűnő vezérfontalat hagyott hátra, amelyek egészen részletesen leírják, hogyan kell az altudatba való visszatekintés műveletét magas tőkélyre vinni, aminek következtében végre lehull szemünkől a múltat takaró lepel, s mindarra felvilágosítást kapunk, ami bennünket ennél a problémánál érdekelhet.

Alább következő fejezetéseinkben elsősorban a tibeti tantrákat vesszük figyelembe, mint amelyek a legjobban ki vannak építve, s részletei az európai gondolkodáshoz is közelebb állnak tudományos metodikájuknál fogva. Lássuk tehát, milyen gyakorlatokat kell végezni annak, aki emlékezni szeretné előző életeire.

1. Legelső követelmény a szellem retrospektív képességének fejlesztése. E célból a tibeti tankönyvek éppúgy, mint a hermetikus vezérfonalak a jelenlegi élet elmúlt eseményeinek rendszerbe foglalását írják elő.

Ez úgy történik, hogy meditáló helyünkön elmélkedésbe bocsátókoza megkíséreljük élettünk fontosabb eseményeit világos képekbe rögzíteni. Eleinte csak a főbb pontokat ragadjuk meg, s azokat tüzetes analízisnek vetjük alá. Minden részletet tisztán elképzeljünk, ha valahol folytonossági hiány mutatkozik az emlékezésben, megállunk, és éppen azt a pontot fogjuk legtovább kutatni.

Előfordul, hogy memóriánk megmakacsolja magát, és semmi erőfeszítésre nem lesz hajlandó visszaadni a kívánt részleteket. Ilyenkor ne hagyjuk abba a szemlélést, hanem nap nap után térjünk vissza erre a pontra, azzal a szilárd elhatározással, hogy a hiányzó részletre vissza akarunk emlékezni.

A gyakorlat szüneteltetése alatt az altudatunknak azt a parancsot adjuk, hogy másnapig kutassa fel a fontos adatot. Egy idő múlva az esemény minden előkészület nélkül, spontán beugrik tudatunkba. Az altudatnak ugyanis megvan a maga speciális autonómiája, melynek segítségével a feltudati működésektől függetlenül képes dolgozni, s éppen ezen alapul az okkult iskolázatátás lehetősége.

Az első gyakorlatnak csak az a célja, hogy életünk élményanyagát nagyjából átvizsgálja, s ezáltal a visszahatolás gépezetét működésbe helyezze.
A vizsgálódás folyamatában feldolgozzuk mindazokat az elemeket, amelyek lényegesek, beleértve a tanulás, felvilágosodás, pubertás, első szerelem, házasság, karrier, előbbre jutás, lakásváltoztatás tényeit.

A részleteket legjobb időnként megváltozó lakóhelyünk gyűjtőképzete alá csoportosítani. Tehát a meditációt olyan formán vezetjük be, hogy elgondoljuk, mi történt velünk mialatt ebben vagy abban a lakásban lakunk. Később ez a kezdeti nyers felosztás finomabb fázisokra bontható, elkezdjük életünk korszakokra osztani.

Szellemi érésünk fordulópontjaiból kiindulva turnusoknak fogjuk fel az elmúlt korszakokat, s azt valami fontosabb eseménytől egy másik jelentős változásig vesszük szemügyre. Ugyanazt az eseményt ötvenszer, ha kell százzszor is átvizsgáljuk, s egyre több régi elfelejttet részlet fog eszünkbe jutni. Mert a legcsekélyebb mozdulat is fel van jegyezve agyunkban, csak a rárafordított salakot kell róla elhordani, hogy életre támadhasson. A salak elhordásának szerepét a mindennapos emlékezettermi tölti be.

Az emlékezet is, mint az izmok, annál hosszabb és erősebb lesz, minél többet gyakorolják. A retrospektiós tréning lassanként csökkentéséssége később jelentősebb és örömmel hozzáerősítve, s a legáltalánosabb történések kíséretével hat kívánt részlet némi gondolkodás után észremondunk. Mi történik ez alatt a gondolkodás alatt?

Az emlékezés rendszerint fenti eseménytől az utóbbi eseményéig erősíti meg magát, s a legintegráltabb gondolkodásokat elődönti. Az emlékezés rendszerint fenti eseménytől az utóbbi eseményéig erősíti meg magát, s a legintegráltabb gondolkodásokat elődönti. Az emlékezés rendszerint fenti eseménytől az utóbbi eseményéig erősíti meg magát, s a legintegráltabb gondolkodásokat elődönti. Az emlékezés rendszerint fenti eseménytől az utóbbi eseményéig erősíti meg magát, s a legintegráltabb gondolkodásokat elődönti. Az emlékezés rendszerint fenti eseménytől az utóbbi eseményéig erősíti meg magát, s a legintegráltabb gondolkodásokat elődönti.
Mikor már a visszahatolás előkészítő stádiumain túljutottunk, ami kb. két hónap után szokott bekövetkezni, ráérünk a tulajdonképpeni hermetikus praxis beidegzésére. Ennek újból többféle módja van.

A különböző ezoterikus iskolákna más beosztása, de egész azonos jellegű gyakorlatai vannak. Mi az alábbi módszerrel értünk el leggyorsabban eredményt.

2.1. A második stádium olyan kategóriák kialakítását írja elő, amelyekben elmúlt életünk eseményei ciklikus periódusokban szerepelnek. Most nem lakások és időbeli fordulatok, hanem a lélek tulajdonságának regisztereinek szerint csoportosítjuk az eseményeket. Ehhez tudnivaló, hogy a psziché valamint a szellem is szemlélhető individuális tulajdonságok szemszögéből. Ha ilyen szempontból nézzük, akkor az egyéniség felosztható egy érzelmi, egy értelmi, egy karakteri, s egy lelki, azaz intuitív zónára.

Még alaposabb a hermetika asztrozófia beosztása, amely a bolygók pszichológiaja szerint különböztet a jelenségeket. Ehhez képest minden léleknek megvan a hét bolygóval korreszpondáló szerve, minthogy magasabb szempontból születésénél az összes kozmikus erőforrásnak szerepe volt, s abba éterhullámok útján a hét legfontosabb bolygó is elhelyezte elementáris sajátságait. Ez a feltéve, hogy minden szublunáris születés a hét szomszéd bolygó titánjának befolyásával történik tulajdonképpen szimbólumá annak a titkos doktrinának, amely a lélek egyéni felépítéséért hét kozmikus erőnek mennyiségtani kombinálásával magyarázza, s amely szerint a bolygók csak fizikai leadóállomásai a hasonló nevű intelligenciáknak.

Akkor az erők, amelyeket az asztrozófia Vénusz, Mars, Merkúr, stb. szomszédos napközeli planétákra projiciál, tehát függetlenek ezektől a bolygóktól, s akkor is megvonalának, ha a naprendszer többi tagjait valami katasztrófa hirtelen eltüntetné annak a kozmikus dinamikának, amely a planétajelekkel kifejtett energiák a hasonló nevű tranzsformatív állomásai csak annyiban bírnak jelentőséggel, amennyiben a planétajelekkel kifejtett energiák a hasonló nevű égitestben objektívdalódnak legerősebben.

Mint ilyenek a születés alkalmával minden más forrásnál erősebben irányítják a mögöttük álló transzcendentális elemet, s ezen keresztül aspektusaik az újszületett nativitásában komoly tényezővé váljanak. Ennyit szükséges róla elmondani, hogy a hermetikus meditáció retrospektív kártyáinak jelentőségével tisztában legyünk.

Leghelyesebb ha az érzelmi, értelmi és a többi kategóriák szerint, amit az asztrozófiai bolygórendszer képe, elmúlt életünk eseményeit lélektani csoportokba osztjuk. E célból hét kartonlapot készítünk, amelyekre ráírjuk a bolygók nevét, szimbólumát, s alá néhány
szóval a bolygó karakterét. A kartonlap kb. 10 cm hosszú és 6 cm széles legyen, s így nézzen ki:

![Diagram](image)

A kártyákat úgy használjuk, hogy meditáció közben magunk elé teszünk belőle egyet, s annak gyűjtőfogalma alatt mindent átgondolunk, amiben ilyen szempontból valaha részünk volt. Mikor már a hét legfőbb osztályon átmentünk, megállunk az emlékezet határvonalán, s azt a parancsot adjuk altudatunknak, hogy nyújtson felvilágosítást arra nézve, ami ezen a határon túl van.

![Diagram](image)

A megadott minták lehetnek másképp beosztva, s a rájuk jegyzett kulcsszavak a bolygók karakterisztikumát bővebb vagy találóbb jelzőben tartalmazhatják. Lényeges az lesz, hogy a bennük kifejezésre jutó elementáris idea fonalán a múlt legrejtettebb zugait is felkutassuk hasonló élmények után.
Egy korábbi munkákban, a „Misztikus[...]

961

a fentihez hasonló, de bővebb képsorozatot

ismertettünk, amelynek 22 betűje van, s minden betű alatt egy fogalom található a megfelelő ezoterikus hieroglifa kíséretében. Ezeket a lapokat eredetileg a kabbalisták és

a rózsakeresztesek használták háromszintű meditációkban. Ez annyit jelent, hogy a hieroglifákat a három hermetikus síkon kellett átértékelni. Segítségükkel a neofita a

fizikai síkon a saját földi múltját, az asztrál-síkon előző életeleit és a szellemvilágot, a mentális síkon pedig jövőjét és a halhatatlan ideák birodalmát ismerheti meg.

Többféle mód lehetséges tehát a meditációs kártyák elkészítésére is. Egyiptomban, ahol

először használtak ilyen segédeszközöket elefántcsontra vagy alabástromlapokra vésték

a meditációs glifákat.962 Európában a kabbalisták és a rózsakeresztesek rézlapra, aranyra

vagy pergamennre készítették el a némiképp megváltozott ábrákat. A hermetikus praxis

kartonlap használatát is megengedi. Azok számára, akik az asztrológia ideológiájában

nem járatosak, [...]963 hogy a lapra a bolygószimbólum mellé csak egy vagy két szót

írunk. De a bolygószimbólum el is maradhat. Ebben az esetben legalább 12 kártyát

készítünk a legfontosabb fogalomcsoportok kulcsszavaival. Mintául szolgálhat az alábbi

sorozat:

<p>| | | | |</p>
<table>
<thead>
<tr>
<th></th>
<th></th>
<th></th>
<th></th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>1.</td>
<td>Ω</td>
<td>2.</td>
<td>Θ</td>
</tr>
<tr>
<td>Szerelem</td>
<td>Művészet</td>
<td>Akarat</td>
<td>Értelem</td>
</tr>
<tr>
<td>5.</td>
<td>⫝̸</td>
<td>6.</td>
<td>⫝̸</td>
</tr>
<tr>
<td>Börtön</td>
<td>Gazdagság</td>
<td>Szegénység</td>
<td>Templom</td>
</tr>
<tr>
<td>9.</td>
<td>⫝̸</td>
<td>10.</td>
<td>⫝̸</td>
</tr>
<tr>
<td>Tudás</td>
<td>Erőszak</td>
<td>Háború</td>
<td>Filozófia</td>
</tr>
</tbody>
</table>

De lehet ennél több kártya is. Az egyenként vitalizált illetve hozzájuk fixálódott

élénnytartalmak idővel az altudati élet lexikon regiszterévé válnak, s rajtuk keresztül a

múlt bármelyik korszakát villámgyorsan felüthetjük.

961 Nem olvasható szó.

962 A második kiadásban itt magyarázó jegyzet található: „írás, ábra, kép (pl. hieroglifa),” Charon 1992, 76.

963 Itt a kézzel írott szövegből kimaradt egy rész. A második kiadásban ehelyütt ez szerepel: „a szférikus kulcsok készítését még jobban le lehet egyszerűsíteni azáltal,”

Prenatális képekre jellemzők a következő sajátosok: a látomás rikító színekben pompázik, régebbi inkarnációkból áthozott emlékek szinte lázas élénkséggel tünik ki, s elhomályosítják a jelen bizonytalan képzeteit. Épp a régebbi emlékek élesebbek. Öregkorunkban is csak a korai gyermekkor benyomásai maradnak meg teljes világossággal, férfikorunk szenvedéseit, problémáit elfelejtjük. A legtöbb neofita előző élete szenvedélyesebb, robosztusabb ütemű mint a mostani, a lelkében sokszor karmaképző okként szerepel, s a szellem fiatalkorában kapott benyomások még sok ezer év után is erős energetikai impulzust képeznek.

De ettől eltekintve az irányított meditációban a feltudat és az altudat erőinek egyesített reflektora olyan fényt vet a misztikus transzformátor által levetített előképre, amilyent a normális emlékezés folyamatában közönséges asszociációs tevékenység sohasem kap! Ha a rendes intellektuális munka 110 voltos feszültség mellett történik, akkor az irányított meditáció a sokhónapos előtréning után 10 000 volt feszültségnek felel meg.

Az inkarnációs képsorozatok tehát rendkívül világosak, élesek és határozottak. A tiszta érzékelés fokozatát mindenki elérheti sok hónapos tréning után. Felejthetetlen pillanat, amikor a hosszas bizonytalan és szokásosan homályos gondolatsorok után egyszerre csak kipattan az első transzcendens látomás. Olyan ez, mintha a szívárvány minden színében tündökő rakétát gyújtanának fejükön belül meg.
A színtér mintha égne, a képek izzó vörösek, égszínkék, stb.
Mi magunk is benne vagyunk, más ruhában, de mégis az ismerős környezetben, s régi otthonos alakok mozognak körülöttünk. A helyet határozottan fel lehet ismerni, s utólag ellenőrizhető a látomásban nyert adatok helyessége.
Ezt mindenki egyénileg végzi el, mivel az utánjárás a kísérletező legfőbb bizonyítéka.
Franciaországban De Rochas hipnotikus kísérleteket folytatott médiumokkal, s ezek során a transcendentális alanyt visszavezette előbbi inkarnációiba. A már katalepsziában alvó páciensnek parancsot adott, hogy hataljon át az altudata záróvonalán, és hozza felszínre az ott lappangó emlékeket. A parancsot az altudat végre is hajtotta, s a jelenlévők ámuló szemei előtt kitártultak az individuum halhatatlan életeinek ködbbe vesző stációi.
Egymás után változott a fiatal lány öregasszonnyá, gyermekké, majd férfihangon kezdett beszélni, különös élményeket mondott el, s tovább fiatalodva a retrográd evolúció folyamatában újabb születések színtérére vezette a hallgatókat. A kísérlet alatt kapott születésbeli, névbeli és miliőbeli adatokat lekontrolláltak és mindenben a valósággal megegyezőnek találták. Rochasnál a szuggesztió hatására retrográd projekció következett be. Az eljárás azonban helyettesíthető az autohipnotikus parancs módszerével is és ebben az esetben mindenkinek saját tapasztalata lesz a dologról, nincs ráutalva másodkézből származó értesülésekre.
Mi az előzményekben ismertetett okokból elvetjük Rochas módszerét. Az a felfogásunk, hogy az egyéni átélet meggyőző erejét semmi sem helyettesítheti. Igaz, ez jóval több fáradtsággal jár, már csak a hosszas előkészületek miatt is, de az eredmény megéri a fáradtságot és a végén nagyobb biztonságot ad, mintha csak elbeszélésekből tudnánk a lélek továbbbéléséről.
A hermetikus tudományok művelését épp az vezette kátyúba, hogy a nagy többség számára nem nyújtott lehetőséget közvetlen élmények szerzésére.
A vízöntő korszak előestéjén ez a helyzet gyökeres változáson fog keresztülmenni. Ha újra szabadok azok a titkos tanítások, amelyek az érzék feletti világgal való kapcsolat átjáróit őrizték, s minden intelligens kutató részére mód nyílik közvetlen tapasztalatok szerzésére.

964 Albert de Rochas (1837–1914) katona, ezredes, parapszichológus, hipnotizőr.
„D” Függelék – Könyvek Ország Lili műtermi hagyatékából

Az alábbi lista azoknak az Ország Lili műtermi hagyatékából származó könyveknek az adatait tartalmazza, amelyeket a MNG Jelenkori Gyűjteményében őriznek. Az aláhúzottként feltüntetett tételek a beleértéken készített listán szerepeltek, jelenleg azonban nincsenek a Jelenkori Gyűjteményben.

3. Dr. Edmund Weiss: Bilderalat der Sternenwelt, Stuttgart 1892
7. Paynes’s Universum und Buch der Kunst, Lepzig&Drsden 1850k.
12. Constantin Uhde: Die Konstruktionen und die Kunstformen der Architektur (a-b), Berlin 1905.
24. Dr. F. Bühlan: Deutsche Geschichte in Bildern, Dresden 1862.
27. [orosz nyelvű könyvfestészeti kiadvány]
28. L’Illustration, Tome LXXXVI., 1885.
32. Georg Hirth: Der Formenschatz (a-b), Leipzig 1884.
33. Magyarország és a nagyvilág, 3. évf. (1867), szépirodalmi és ismeretterjesztő képes hetilap, Budapest 1867.
35. K. E. O. Fritsch: Denkmäler deutscher Renaissance (a-b-c-d), Berlin 1891.
37. A. Raguenet: Matériaux et Documents d’architecture et de sculpture, Paris 1887.
38. Meggendorfer’s Humoristische Blätter, Esslingen év nélkül.
42. Willy Rosenthal: Gartenentwürfe, Berlin 1928
43. Ausgeführte Schaltanlagen, Voigt & Haeffner AG, Frankfurt 1924.
44. J. Bühlmann: Die Architektur der klassischen Alterthums und der Renaissance, Stuttgart 1877.
45. Poland/Magazin, 1956.
Ország Lili festészete

Amikor Simone Weil elutasítva magától az őszövetséget a megváltásra való várakozást az Isten várásra cserélte fel, valójában a zsidó vallásos magatartásnak, a kilátástalan reménységnek adott újabb megfogalmazást. Várakozásának természete, reménységének előképe azonban mégis alapvetően keresztény, olyan sötétség – melyben a dolgok már most a végítélet rendje szerint polarizálódtak.


Ország Lili festészete az emberi, nagyon is emberi reménységet a maga legelhagyatottabb és legkonkokabb szintjén kívánja tovább folytatni, megnevezhetetlen türelemmel, bármiféle egyéni választás nélkül, de annál nagyobb személyes kockázattal szállva alá a mozdíthatatlanság közösbe.

Pilinszky János