

Simon Zsuzsa

Méhes Lőránt Zuzu, a festő*

Kiscsillag

2000 őszén a Vízivárosi Galériában MÉHES LÓRÁNTnak volt egy kiállítása, sok-sok festménnyel – szinte az összes képe ott volt, amelyet a nyolcvanas évek vége és 2000 között festett. Zsúfolt tárlat volt ez az amúgy sem tágas kiállítótérben, és nem csak a képek nagy száma, hanem sokfélesége miatt is. Szorosan egymás mellé kerültek itt a harsány-színes vallásos képek, a fotorealista zsánerképek, a misztikus absztrakt festmények – stílusok, színvilágok, formavilágok olyan együttese, amelyben az egyes képek nem érvényesültek eléggé, egymás hatását nemhogy erősítették volna, inkább gyengítették, sőt kioltották. Volt azonban egy kép, amelynek nem ártott meg ez a zsúfoltság, amely kiragygott a sokaságból, amely megcsinálta a maga külön helyét ebben a sokféleségben. Ez volt a *Kiscsillag* – a festő Csilla nevű feleségének portréja, félaktja, amelyet a művész 1999-ben festett.

A képet ezután a Műcsarnok *Egyhetes* című kiállításán lehetett újra látni, 2004-ben – egészen más körülmények között. A magyar festészet friss termését bemutató, egy hétig tartó tárlaton minden festő egy teljes termet kapott a Műcsarnokban – 12 festő, 12 terem, 12 egyéni kiállítás. A *Kiscsillag* itt ideális környezetbe került: „testvéreivel”, vagyis Méhes azonos korszakban, hasonló stílusban festett képeivel együtt jelent meg az elegáns, tágas térben. A kép még ebből a stílusharmóniából és az első osztályú környezetből is kiragygott, itt is létrehozta a maga külön auráját. Úgy tűnik, ez egy olyan kép, amely minden körülmények között saját teret hoz létre maga körül, legyen az a hely egy szoba, egy kiállítóterem, vagy maga a kortárs magyar festészet virtuális helye.

A képen egy kicsattanóan egészséges, szép, életteli-eleven fiatal lány hasal a fűben. Napozik. Félmeztelen, de igazán diszkrétén, kócos haja a szemébe lóg, és önfeledten, tele szájjal nevet a nézőre. Vörösre festett szájjal – hogy pontosak legyünk. Eleven, sőt harsány minden szín a képen: élénk rózsaszín a lány teste, élénkvörös a haja és szája, harsányan zöld a fű. Frissesség, egészség, elevenség, derű, boldogság sugárzik a képből. A kép a festő Csilla nevű kedvesét, szerelmét ábrázolja, igazi szerelmes kép, nem csoda, ha derűt, boldogságot áraszt. Ami pedig a stílust illeti: tudjuk, hogy a festmény fényképről készült, tehát egy valódi fotorealista képpel állunk szemben, ezt bizonyítja a festés módja is, a tónusok sima átmenete, az ecsetvonások „eltüntetése”.

Lassacskán azonban rájövünk, hogy sok minden másképp van, mint ami egy tisztességes fotorealista műtől elvárható. A fotóhoz vagy akár a „valósághoz” viszonyítva a képen semmi nem „reális”. Ilyen rózsaszín test nincs, ilyen harsány zöld fű nincs, ilyen virágok semmilyen kertben nem nőnek, és ilyen tündérek sem hevernek a fűben. Csak a mesében. Méhes Lőránt a fotorealizmus álcája alatt egy tündérmese-jelenetet festett. Figyelmesebben megnézve a képet, kiderül, hogy a tündérmese is illúzió, mert bizony valami nem stimmel ezzel a tündérrel. Először is, tündérnek egy kicsit vaskos, kicsit túl valóságos. És hát a kezei! ... inkább mancsok, mint tündérkezek. A figyelmes néző előtt lassan feltárul a tündérlány valódi természete: inkább macskaféle lenne ez, egy tündérnek álcázott, lány alakot öltött ragadozó, annak is a veszedelmesebb fajtájából, amelynek kezei őrzik vad mancs-émléküket. Egy veszedelmes ragadozó hever a fűben, a hátsó kertben, és ereje, hatalma biztos tudatában, tündér-álcája biztonsága mögül nevet olyan

tele szájjal. Az ártatlan Csilláról bizony kiderül, hogy Khnopff párductestű asszonyának, Franz von Stuck, Gustave Moreau kiismerhetetlen, de fenyegető Szfinxének a rokona, leszármazottja, a tisztességes fotorealista képről pedig kiderül, hogy bonyolult, többjelentésű szimbolista kép. Mai, huszadik század végi szimbolizmus ez, mert ellentétben a klasszikus szimbolisták dekadensen enervált, ördögien csábító asszonyaival, akik a sötét mélységgel, az alvilággal tartottak kapcsolatot, Méhes Csillája szemtele-nül egészséges és fiatal, ragadozó természetét is nyíltan vállalja. Ő a napfény gyermeke, talán túlságosan is az, valószerűtlenül tökéletes, sebezhetetlen – ezért félelmetes.

Mindez a festés módjából (is) kiolvasható.

A hiperrealista stílus a végletekig van itt feszítve. Hiányoznak a látványfestészet megszokott eszközei, a plain-air-ben kidolgozott és azóta a festészetbe mélyen beépült módszerek, a fény-árnyék érzékeltetésére szolgáló valörök, fényreflexek, a fű valószerűtlen zöldjét, az emberi test rózsaszínét itt nem enyhítik kékes-zöldes árnyékok, reflexek. Hiányoznak azok a finom tónus-átmenetek is, amelyek a szabad levegő, a tér illúzióját voltak hivatva szolgálni, amelyeket még a fotorealisták is gyakran használtak, igaz, foltszerűen leegyszerűsítve. Méhes Lőránt mindezeket elhagyva éles kivágású formákkal, élénk, majdnem keveretlen színekkel érzékelteti a macska-lány valószerűtlenségét. Kimódolt, művi, mint egy amerikai pop-realista festmény, egyértelmű, harsány, hatásos, mint egy moziplakát. És mégis ...

Szimbolista, hiperrealista, pop art-os, meseszerű – ezt mind el lehet tehát mondani erről a képről, de ezek a jelzők ki is zárják egymást, és egyben az elemző tanácstalanságát is jelzik. A képnek egyenlőre nincs helye a kortárs magyar festészet egyik fiókjában sem, de ahogy a legkülönbébb helyzetekben is kiragygott a környezetéből, úgy a magyar festészetben is meg fogja csinálni a maga helyét. És nem csak a magáét.

Kiállítás az Ernst Múzeumban

Az elmúlt húsz vagy inkább harminc évben sokféle kép élt Méhes Lőránt Zuzuról a művészeti köztudatban, és ezek között nem volt első helyen a „festő” Méhes. Először is, ő volt a Zuzu, a Zuzu-Vető párosból, aki munkáival, rajzaival, akcióival, laza életmódjával, egész személyiségével azt demonstrálta, hogy a depresszív hetvenes-nyolcvanas években Magyarországon

*

A szerző köszönetet mond Forián-Szabó Noéminek, aki adatok, képek szolgáltatásával felbecsülhetetlen segítséget nyújtott az esszé megírásához. Forián-Szabó Noémi volt a kurátora az Ernst Múzeumban megrendezett retrospektív tárlatnak (2007. augusztus 30–szeptember 30).

lehet szabadon és könnyedén élni. Később volt Méhes Lóránt a megvilágosodott buddhista, majd Krisna-hívő, aki rajzokat, varázs-kegytárgyakat, installációkat csinált ennek a hitnek a kifejezésére és gyakorlására. Azután volt Méhes Lóránt, a lelkes katolikus, aki az ikonfestő szerzetesek komolyságával festette keresztényszimbolikájú képeit – egy-egy képet hónapokig tartó, elmélyült, precíz munkával, vallásos átéléssel, és aki felépítette saját, különbejáratú oltárát. És végül volt a par excellence festő is, aki fotókról megfestette barátait, szeretteit, és sajátmagát. Ezek a különféle képek valahogy soha nem álltak össze egy képpé, és különösen nem „a festő” képévé.

Forián-Szabó Noémi több, mint tíz éve dolgozik azon, hogy Méhes Lóránt művei, az ismertek és a kevésbé ismertek, láthatók legyenek és együtt legyenek láthatók. Amikor a műveket sikerült összegyűjteni, és 2007-ben, az Ernst Múzeumban végre megvalósult a retrospektív tárlat, ahol méltó körülmények találkoztak össze a művek, a Méhes Lórántról kialakult különféle képek összerendeződtek. Kiderült, hogy Méhes Lóránt Zuzu – most már ezzel a hármassal kell őt hívnunk – festő, első-sorban és mindenekelőtt festő. Festő akkor is, ha varázs-zászlót hímez, akkor is, ha filctollal firkál, és akkor is, ha ún. szentképeket fest. Egy festői életművet lehetett itt látni, amelyben vannak korszakok és stílusváltások, de ezekről a korszakokról és stílusokról kiderült, hogy nem nagyon különböznek egymástól, hogy az időnek nincs túl nagy fontossága, hogy mindezek egyazon festői gondolkodásból, vízióból születtek.

Zuzu–Vető

Méhes Lóránt már a főiskolai tanulmányai előtt is festő volt, portrét, önarcképet, akttanulmányt festett az akkor még kevésbé divatos, hűvös, fotorealista modorban, olykor fekete-fehérben. Erről a festő Méhes Lórántról azonban annak idején nem sokat tudtunk. Akkoriban, a hetvenes évek végén, a nyolcvanasok elején más dolgok foglalkoztatták a nemhivatalos, progresszív művészeti közéletet, az úgynevezett *második nyilvánosságot*, ahogy azt a Hans Knoll által szerkesztett könyv címe találóan nevezte. Akkor voltak a Rózsa presszóban a főiskolások akciói, ezek a minden hagyományos képzőművészeti műfajt tagadó, fluxus-szerű akciók, és azokban Méhes Lóránt is részt vett, akkoriban Zuzu néven, természetesen nem a festményeivel. Ugyancsak abban az időben készítette a rózsaszín és vörös szemüvegeket is, ezeket a háromszög-, rombusz-, négyszög-, szív és egyéb alakú „napszemüvegeket”, fehér kartonból a keretet, rózsaszín celofánból az „üveget”. Ezt a tárgyegyüttest és az azt követő akciót Vető János fényképeiről ismerjük – Vető igazi sztárfotókat készített a barátokról, amint a szemüvegeket viselve pózolnak a kamera előtt, mint a divatmodellek. Rózsaszín, sötét vörös szemüvegen keresztül nézni a világot – ez nyilvánvaló politikai utalás volt, de maga a sztárfotó, a divatfotó sem volt akkoriban megszokott látvány. A szemüvegeket, az akciót nem sokan látták, de a *Mozgó Világban* (1980) sokan olvashatták Károlyi Zsigmond erről szóló írását. KÁROLYI ZSIGMOND, a festőtárs és barát, aki akkoriban szintén nem festett, melankolikus hangvételű filozofikus eszmefuttatást írt a szemüveg-akció kapcsán a festészet elhagyásáról, az optikai illúzió, a láthatóság, láthatatlanság és a művészet összefüggéseiről.

VETŐ JÁNOS, aki a fényképeket készítette, ugyancsak ismert volt már abban az időben és abban a körben, konceptualista-experimentális, átfestett fotóiról, verseiről, dalszövegeiről, amelyeket a különböző alternatív zenekaroknak írt, és arról is, hogy Hajjas Tibor alkotótársa, fényképésze volt.

Kettejük közös működése ebben az időben kezdődött, ekkor „született” a *Zuzu–Vető* szerzőpáros, ezen a néven szignálták műveiket, ezen a néven állítottak ki és váltak ismertté először a korlátozott, majd a szélesebb nyilvánosság előtt.

Különös művek voltak ezek, filctollal vagy festékszóró spray-vel készültek, papírra, vászonra. Olykor csak egy-egy jelzés volt a felületen, olykor az egész felületet beborította a motívumok, jelek, szimbólumok, absztrakt gesztusok, figurák sokasága. Már a motívumok felsorolása is beszédes: traktor, öltönyös figura kockafejjel, ugyanez lobogó-lángoló fejjel, vörös csillag, sarló-kalapács, gyár, lakótelep, Trabant, Szabadság-szobor, lánctalp – közsismert motívumok voltak ezek abban az időben, a korabeli közélet, szocialista propaganda állandóan használt, mindenütt látható képei, és mindenki értette, hogy a két művész milyen céllal, milyen összefüggésben idézte azokat. Egyszerre volt ez kritika, keserű önkritika, nevetés és cinikus

belenyugvás. Ezek a direkt jelképek keveredtek azután olyan általános emberi és privát motívumokkal, mint a szív, koponya, csontok, virágok, kalapács, mágnes, antenna, rakéta, iskola, Eiffeltorony, piramis, férfi, nő, nemi szervek, ember, hangszerek, oltár és még sok minden más, amelyet felsorolni is lehetetlen. Ehhez jöttek még az olyan abszurd tárgyak, mint a négyszögletes kerék vagy az általuk kreált vallás-ideológia zászlója, kegytárgyai. Ezek a motívumok – könnyedén, vázlatos-rajzos vagy gondosan festett alakban – szabadon lebegtek a kép felületén, és ha még maradt üres hely a képen, azt a két művész telerajzolta ornamentális motívumokkal. És teleírta szövegekkel. „*Nyújork, Párizs, Bonbon*”, „*Etyekre Pátyon át*”, „*Nyugi-nyugi a posztmodernista szociálimpresszionista neobarbár kerék forog*” – szövegek, képcímek, amelyek a képszöveg részei voltak. A motívumok, jelképek, ábrák, szövegek egyik képről a másikra vándoroltak, újabb és újabb összeállításban jelentek meg, egy teljes vizuális és verbális jelképrendszert alkotva. A képeket „szoborban” is megcsinálták, a kockafejű ember vagy a négyszögletes kerék térbe „rajzolva”, fából, papírmáséból felépítve, kifestve különösen hatásos volt. És nagyon látványosak voltak a földre „szórt” kompozíciók, fehér műhóból, kék rézgalic-porból, bíborszínű, sárga, vörös porfestékből, amelyeket ők kerteknek ne-

Méhes Lóránt Zuzu

Napszemüvegek, 1980 k., fotó: Vető János





Zuzu–Vető a *Szines TV Twist* című képet festi meghívott közönség előtt a Kirakatrendező Iskolában. 1982, fotók: Simon Zsuzsa

veztek. Kiállításaikon ők szolgáltatták a „szavalást” és a zenét, amelyeket, mondani se kell, saját szerzeményeik voltak. Mindebből csak a rajzok, festmények maradtak meg – az installációkat szétszedték, a kerteket felsöpörték, csak néhány fénykép és néhány gyenge hangfelvétel őrzi az események emlékét.

Az Ernst Múzeumban aztán ezek a munkák elegánsan, üveg mögött függtek a falon, azt sugallva, hogy itt egyfajta festészetről van szó. A képek sorsához, a recepciótörténethez hozzátartozik, hogy akkoriban számunkra ez minden volt, csak nem festészet. Demonstráció, akció, egy életmód megnyilvánulása, kiáltvány, manifesztum, bármi, csak nem festészet, talán még művészet se. Manifesztuma annak, hogy a nyolcvanas évek szürke, semmilyen, depressziós magyar szocializmusában lehet szabad és vidám mozdulatokat tenni. Azt is mindenki tudta, hogy ez a szürke, semmilyen és konszolidált szocializmus a legnagyobb mértékben álságos és megtévesztő, konszolidáltsága csak addig tart, amíg mindenki betartja a le nem írt szabályokat, amíg a cenzort megelőzve-kijátszva öncenzúrát alkalmaz. Ezért volt annyira megkapó és irigylésre méltó, hogy ez a két művész úgy élt, olyan gesztusokat tett, olyan szövegeket írt és olyan kiállításokat-eseményeket csinált, mintha a szabályok, tilalmak nem léteznének. Egyszerűen szabadok voltak, cenzúra és öncenzúra nélkül. Valószínűleg nem volt ez ilyen tudatos, végiggondolt döntés eredménye, az egész helyzet számunkra részben természetes volt, hiszen ebben nőttek fel, részben annyira abszurd, nevetséges, hogy csak a farce, a karikatúra, a paródia, az abszurd eszközeivel lehetett rá reagálni.

Az is érdekes és jellemző volt, hogy ők ketten egyáltalán nem törődtek azzal,

hogy a többiek, a művésztársak mit csinálnak. Azokban az években, a második nyilvánosságban az underground művészetet a konceptuális művészet tartotta izgalomban, szövegek, fekete-fehér fotók, rajzok, szerény installációk és performanszok, amelyek filozófiai-egzisztenciális-művészetelméleti kérdéseket boncolgattak. ERDÉLY MIKLÓS, HAJAS TIBOR, HALÁSZ ANDRÁS voltak a főszereplői ennek a nem hivatalos művészeti életnek. Éleselméjű, szofisztikált, izgalmas gondolatok, szkeptikus, depresszív érzések, igénytelen kivitelezés fekete-fehér-szürkében – ez volt a művészet uralkodó és kötelező tónusa. A „randa avantgárd” – ahogy most egy fiatal kritikus, Rieder Gábor nevezte éppen a róluk szóló kritikájában. A Zuzu–Vető-társulás mindennek az ellenkezőjét csinálta: felszínes, könnyen megérthető gondolatok, improvizatív, de nem igénytelen kivitelezés, vidám hangulat, mindez színesben, nagyon színesben. Ugyanazokon a helyeken állítottak ki, léptek fel ők is, tehát részei voltak a művészeti szcénának, de világos volt, hogy amit csinálnak, az nem csak hogy nagyon más, új, hanem annak egyenesen a tagadása. Ahogy függetlenítették magukat az akkori hivatalos művészeti szemlélettől, úgy bújtak ki az avantgárd szigora alól is. Zuzu–Vető nem csak a szocializmus bornírtságán, hanem az avantgárd mélységes komolyságán is nevetett. A művészeti szcéna hangadói – hivatalos kritikáról akkor nem lehetett beszélni – ezt a különállást nem látták problémának, Zuzu–Vető természetes résztvevője, szereplője lett az akkori művészeti életnek.

Amikor 1982-ben a *Mozgó Világban*, amely annak idején rendszeresen tudósított az alternatív művészeti eseményekről is, a Bercsényi Kollégiumban látható kiállításokról írtam, másokhoz hasonlóan én sem láttam világosan, miben rejlik az ő újdonságuk. Lelkesedésben nem volt hiány, de ami az értékelést illeti, abban tanácstalan voltam, és végül is arra jutottam, hogy ez a mű-sorozat az „*együtt ivások, együtt kószalások, együtt unatkozások*” tanúja, lenyomata, kifejezi, hogy ők ketten nem akarják meghódítani sem a nagyvilág de még Magyarország művészetét sem, számukra itt van Budapest, itt vannak a barátok, a lányok, az ismerősök, itt vannak a Trabantok, a lakótelepek, és a többi, ami ezen kívül van, a kormány, a hatalom és a híradásokban, magazinokban látható világ, ahhoz nekik semmi közük nincs. Ők a „*vidám túlélők*”.

Ha szövegben nem is sikerült az értékelés, a gyakorlatban annál inkább. A Zuzu–Vető-képek már 1982-ben galériát avattak; a *Rabinec Közös Műterem*-nek (később Rabinext Galériának) nevezett fél-legális galéria nyitó-kiállítása volt az övék. A Rabinec mint galéria, még ebben a második nyilvánosságban sem volt mindennapi: ambíciója, deklarált célja nem kevesebb volt, minthogy a legaktuálisabb művészetet

mutatja be, sőt ő diktálja a trendet, ugyanakkor ezzel az általa felfedezett-bemutatott értékkel szabályos műkereskedelmet folytat. Meg akarta mutatni, hogy lehet egyszerre küldetést teljesíteni és kereskedelmet folytatni. Mindezt féllégális körülmények között egy egyszobás lakásban a Honvéd (ma Falk Miksa) utcában, az ötödik emeleten.

A galéria alkotó-vezető gárdája, művészek és teoretikusok (Kelemen Károly, Károlyi Zsigmond, Birkás Ákos, Koncz András, Gyetvai Ágnes, Simon Zsuzsa) nagyjából tudták, hogy a galériának avantgárd-utáni művészetet, magyarul festészetet kell bemutatnia, ez lesz a küldetése. Akkoriban már mindenki a tranzavantgárd festészeztől, posztmodern művészeztől beszélt, Achille Bonito Oliva könyvét olvasta. Amerikából is jöttek már a hírek az új festészeti boom-ról, és már készült Bonito Oliva ideológiájának magyarországi adaptációja, az *Új szenzibilitás*, amelyet Hegyi Lóránd írt (1983-ban jelent meg). A Rabinec tehát, ami a terveket illeti, naprakész volt, és a galéria művészei már ott sorakoztak a frissen festett képeikkel, hogy kiállíthassanak.

A Zuzu–Vető műveket ez a társaság sem tekintette tranzavantgárd festészetnek, sőt, festészetnek sem, azt azonban tudták, hogy amit ők csinálnak, az valami „avantgárd utáni” művészet, olyasmi, amely már magában hordja a festészet lehetőségét. És így a galéria frissen festett fehér falára kerültek a válogatott Zuzu–Vető rajzok, az azóta klasszikussá vált darabok, a *Györgyike más*, *Utcsó más*, a *Nyújork*, *Bonbon*, *Tókió*, az *Etyekre Pátyon át*, a *Sombrero*, és felavatták az első magyar posztmodern kereskedelmi galériát. Az ösztönös választás utólag telitalálatnak bizonyult. Az alkotópáros pedig az idők szavára hallgatva stílusukat elnevezte posztmodernista szociálimpresszionizmusnak.

Ha az elemzésben nem is jeleskedett a korabeli kritikai irodalom, de az mindenkit érdekelt, hogy is készül ez a szociálimpresszionizmus. Hogy csinálnak ketten egy képet? Hogy hangolják össze szándékaikat, nem csak egy képen, hanem képek során át? Hogy maradnak mindketten a maguk választotta, nem tudatos, de létező közös stílusán belül? Zuzuék természetesen nem titkolták munkamódszerüket, ha valaki kérdezte, boldogan elmondták, sőt előfordult, hogy nyilvánosság előtt be is mutatták.

A Rabinec-nyitó kiállításon például tartottak egy „tárlatvezetést”, amelyen többek között ez is szóba került. A tárlatvezetésről, amely – munkamódszerüknek megfelelően – szintén párbeszédese formában zajlott, magnófelvétel készült, majd írásban is lejegyezték. Tanulságos ebből idézni:

- Na, szóval, Lóránt, az első pillanatot meséljük el. Meséld el nekem légy szíves ezt a képet: *Györgyike más*. Tárlatvezetés.
- Ez a *Fenyves úton* készült, szilveszterkor, én elkezdtem rajzolni, egy dossziét kértem, mert unatkoztam, s a *Györgyikéről* készült az első portré, és te odajöttél, és behúztad azt a kis piros száját a képbe.
- És ott lett a *Györgyike*.
- És akkor kezdtünk el portrékat csinálni, sorba a terembe, ez volt az első közös munkánk.
- Mindenkiről, mint egy más...
- *Györgyike más*, *Utcsó más*...
- Ez volt az *Utcsó más*, szerintem ez a *Borkát ábrázolja*.

És akinek ez nem volt elég vagy nem hitte el, hogy ez ilyen egyszerű, az élőben is megnézhetette, hogy csinálják ők ketten: a *Színes TV Twist* című képet meghívott közönség előtt a Kirakattrendező Iskolában festették, 1982-ben. Ki volt feszítve a nagyméretű, kb. másfél méterszer két méteres üres vászon, szólt a zene, és a két művész ecsettel, festékszóróval a kezében elkezdte páros működését a vászon előtt. És tényleg úgy történt, ahogy mondták, semmi nem volt előre megbeszélve, és ott sem szóltak egy szót sem egymáshoz, csak a zene szólt és Lóránt odalépve a vászon elé, húzott egy vonalat, majd Jánoska egy másik vonallal felelt rá, mintha ez volna egy kép létrehozásának a legtermészetesebb módja. A már összeszokott páros improvizált páros tánca volt ez a vászon előtt, amelynek eredményeképpen a nézők előtt kibontakozott majd elkészült egy sok színnel, sok motívummal, sok figurával, expresszív gesztusnyomokkal teleírt vászon. Akkor nem tudtuk, de most már igen, hogy művészettörténeti eseményen vettünk részt, olyan performanszt láttunk, amelynek eredménye egy festmény lett. Díjnyertes festmény, mint később kiderült: a Stúdió '82 kiállításon a Műcsarnokban díjat kapott.

Hiába láttuk a saját szemünkkel, attól a titok még titok maradt, nevezetesen, hogy ebből a könnyed, laza, páros-felelgetős módszerből miért nem lett kaotikus firka, hogy lett a laza munkastílusból feszes kompozíció, vonalban, formában, színben átgondoltan megkomponálva, stílus-összhangban tartva. Azt hiszem, nem tévedünk nagyot, ha a vezető szerepet ebben a komponálásban Méhes Lórántnak tulajdonítjuk, hiszen ő járta végig a főiskola rendszeres stúdióit, a gyakorlati képzést is, meg a művészettörténetit is. Amikor tehát ő „húzott egy vonalat”, abban bizony benne voltak, készséggé-rutinná válva ezek a komponálási alapelemek és ez a háttér-tudás. Az alkotótárs, Vető tehetőségét viszont az bizonyítja, hogy felismerte ezeknek az elemeknek a karakterét, irányát, határozottságát, és azonnal tudott hozzájuk alkalmazkodni, vagy éppen velük szemben menni. A kép verbális alkotóelemei is valószínűleg az ő leleményei, és mesteri módon tudta azokat vizuálisan a kompozíció részévé tenni. A profi és az autodidakta együttműködése – ahogy jóval későbbi kritikájában KOZÁK CSABA találóan írta – úgy tűnik, eredményes és harmonikus volt. Ami nem jelenti azt, hogy követhető a módszer és bárki megpróbálhatja. Minden magyarázat ellenére különös konstelláció volt ez.

Zuzu–Vető kiállításának megnyitóját a Rabinec Közös műteremben, 1982, fotók: Simon Zsuzsa



Ha valaki arra volt kíváncsi, hogy a képeken egy-egy motívum mit jelent, azt is nagyon szívesen elmondták. A már idézett Rabinec-tárlatvezetésén sok kép ikonográfijára derült fény:

(A Zászlóbontás című képről)

– Ez egy halál vidám kép szerintem. Ez az a pillanat egyébként, amikor meghal majd a Brezsnjev után a Khomeini ajatollah is, és találkoznak odafent, és rájönnek, hogy hol hibáztak. Ezt meg is pecsételtük. Később lesznek még problémák, ezért csináltunk előre egy plakátot „Összbolygóközi internacionális hadiműszergyársztrájk”. Remélem, mindenki egy emberként fog részt venni benne.

(A Nyújork BonBonn Moszkva Tokio-képről)

– Ez egy álomi másolata az elveszett képnek. Ez egyébként egy olyan pillanatkép, ami azt ábrázolja, hogy már rég vége van a világnak, tessék jól érezni magunkat. Tessék jól dolgozni, jól szórakozni.

(A Lányok-sorozatáról)

– Ez egy álomi széria. Kezdjük itt. Ez a két kedvencem, mert grafikailag a legtökéletesebben megoldottak.

– Ez két lányt ábrázol

– az egyik itt így csinált

– s azt mondja, sziasztok

– a másik azt mondja, hello

– időrendben ez az első kép, itt még ácsorogtak és olvasgattak a lányok

– ez nagyon jó, ezeket élő modell után csináltuk

– és a lányok bezsongtak utána, menni akartak, nem tudni miért, ilyen szép kép után elmenni!

– Ez is egy furcsa lány volt, már nem is emlékszem, hogy kit ábrázol pontosan ...

aktfölvétel, gumimatracon kaptuk le

– egy az egybe

– szakállal, mert azt akartuk, hogy egy görög nő legyen.

És így tovább, ebben a stílusban, ebben a ritmusban. Itt sem estek ki egy pillanatra sem a szerepükből, a szöveg akár a művek része is lehetne.

Abban az időben egy komoly kritikai értékelés született. Gyetvai Ágnes, a progresszív művészet egyik legértőbb kritikusja, szinte a művek születésével egyidőben, tehát a Bercsényi-kiállítás idején meglátta ennek a mű-együttesnek a kortársi jelentőségét és művészettörténeti helyét. Az Új hullám – új traktor című írása egyébként szintén premier-szerepet kapott a Rabinec-galériában: ez lett a Zuzu–Vető kiállítás katalógus-szövege. A katalógusé, amely a galéria füllegális státuszának megfelelően szintén füllegális volt: a ma már technikatörténetinek számító eljárással, stencillel sokszorosított és iratkapoccsal összefűzött kiadványból kb. ötven példány készült, így kéziratnak is tekinthető.

Gyetvai a művészpáros munkáit két forrásra vezette vissza. Egyik előkép szerinte

Zuzu–Vető kiállítása a szentendrei Vajda Lajos Stúdióban, 1982



a tízes-húszas évek kelet-európai, orosz-szovjet avantgárdja, az a baloldali, forradalmi aktivizmus, társadalmi-politikai program, amely a munkát, a tettet, a jövő építését dicsőítette, és azt hirdette, hogy a művészet ennek a forradalomnak az előhírnöke, eszköze, ahogy ezt annak idején Malevics, Rodcsenko, Majakovszkij, Tatlin és Kassák prófétaí hevületű, a világforradalmat hirdető manifesztumaikban megfogalmazták. A másik forrás, amelyre Gyetvai hivatkozott és amelyre már könnyebb volt ráismerni, az a fenti forradalmi hevületet követő, a forradalmat hivatalossá tevő proletárdiktatúra propagandája, amely a szocialista realizmust tette hivatalos művészetté. Ez az a vizuális közeg, amelyben Méhes Lóránt és Vető János felnőtt, a lakótelepekkel, a gyárakkal, a vezérek-politikusok mindenütt jelen lévő portréival. Gyetvai pontosan felismerte, hogy a művészek nem azonosulnak ezzel a két korstílussal; amit csinálnak, az távolságtartó metaművészet, idézetművészet, karikatúra, amely azonban megélt élményből is fakad. „Akad-e hálásabb geg a 80-as évek retrospektív hangulata számára, mint a század levitézlett, mégis patinás forradalmi frazeológiája, művészeti és politikai mozgalmának sztereotípiái, patetikus képi közhelyei? Találhat-e elragadóbb öltözetet, csinosabb köntöst a két vigyorgó pesti clown, Vető és Zuzu magának, amikor a század vég karneválján mégegyszer bebújnak a kor híres jelmezeibe, a dekadens angyalok, tiszavirágéletű kis divatok felvonulásán, mint beöltözni az aranyglóriás Kelet fénylő reményeibe? Nostalgia vagy büntudat nélkül. Felszabadultan. Derűvel és jó adag kópésággal. Mert illúziómentesen és mentesen a felelősség terheitől. Hiszen Zuzu és Jánoska ezt a történelmet már »talált tárgyként« találta, »ready made«-ként, késztermékként előre gyártva.” A művek politikán-túli, emberi szférájáról pedig ezt írta: „E történelmi-társadalmi determinizmus terheitől független, szabad szféra a »Magánterület«, amelyet ismét Vető és Zuzu ezer finom kis rajza jelenít meg. A karikatúra-portrékon, színes illusztrációkon felvonulnak a magánélet hősei és epizódjai, a csavargások, meditációk, házibulik, haverok és lányok. A kockafejű pozitív hősökkel ily módon szembesülnek a negatív hősök arcképei. S ezek az arcmások azt sugallják: »Mi mások vagyunk, nekünk van személyiségünk, van karakterünk«.” És még egy részlet, a stílusról: „szuverenitásuk a minden esztétikai kánontól mentes groteszk firkában fejeződik ki. Képeik annyira frissek, spontának, köznyelviiek, hogy bátran nevezhetők »az utca művészetének« [...] Ezt az általános képi hangulatot festik alá a negativitást tovább poentírozó dadaista versek, dadaista dalok, valamint a megnyitón elhangzott improvizatív úttörődalfeldolgozás, dobpergés és trombitaharsozás is a nagy szcena része. Mindez egyszerre mélyen intellektuális és emellett rendkívül életvidám, játékos és populáris. Jövőbe-

mutató művészet.”

Nem született azóta sem érzékenyebb, empatikusabb, pontosabb, alaposabb elemzés a Vető-Zuzu művekről, mint ami ebben az elsárgult, elmosódó füzetben olvasható. És „korhű”, abból a szempontból, hogy Gyetvai is mint akciót-szöveget-ideát, és nem mint vizualitást „olvasta” a műegyüttest. A háttérnek, a művészeti közegnek kellett megváltoznia ahhoz, hogy a művek „posztmodernista szociálimpresszionizmusa” láthatóvá legyen. Ez a fordulat éppen akkor következett be, az avantgárd szigorát akkor váltotta fel a festészet; a posztmodern, a tranzavantgárd akkor lett a varázsszó. Ezt érezte meg ösztönösen a Rabinec és utána a nyilvános kiállítóhelyek, az Ernst Múzeum, a Múcsarnok, az István Király Múzeum, amelyek egymás után rendezték a festészeti kiállításokat, és a Zuzu–Vető művek éppen ebben az új festészeti revival-ben csináltak karriert. Innen már csak egy lépés volt a külföldi bemutatkozás – a nyolcvanas évek második felében, másokkal együtt a Zuzu–Vető művek reprezentálták a megújult magyar festészetet Leverkusenben, Münsterben (1986), Glasgoban (1985), Bécsben (1985), Grazban (1985). A kritikai értékelésben azonban senki nem írta le, hogy ez a műegyüttes festészet volna, vagy ha nem az, akkor mit keres a festmények között. *„Dadaista inspiráció, nonszensz, a kiindulópont a közélet paródiája, a science fiction abszurd ideái, ornamensek”* – ezt Pernecky Géza írta a New Hungarian Quarterly-ben, 1984-ben. Wilfried Skreiner, a grazi múzeum igazgatója a múzeumában rendezett magyar festészeti kiállítás katalógusában így látta a művészpáros képeit: *„szemléletüket erősen meghatározzák a hetvenes évek jellemzői, a műtárgyellenesség, a reflektálás a médiumokra, a köztes műfajok”*. A bécsi kiállítást kísérő katalógusban Beke László többek között a nagyvárosi folklórban látja a művek identitását, Lóska Lajosnak viszont a művekről az utcai falfirka, a graffitó jutott eszébe. A 2007-es Ernst Múzeumi kiállítás kellett tehát ahhoz, hogy igazán látható legyen ennek a műegyüttesnek a festői-vizuális értéke, és hogy ne csak látható, hanem megfogalmazható is legyen, miben rejlik ez a festőiség. Szigorúan véve ezek tényleg antifestmények: lemondanak sok mindentről, ami a festészethez hagyományosan hozzátartozik. Itt van például a festék, az olaj- és az akrilfesték, amelyből végtelen számú színárnyalatot lehet kikeverni, és a tónusok, kontrasztok, finom átmenetek sokaságát lehet velük előállítani. Zuzu–Vető ezekről, legalábbis eleinte, teljesen lemondott, azt használta, ami készen volt, a filctollat például, amit gyerekeknek gyártottak, és azok közül is a legvadabbakat, a világító, foszforeszkáló, bíbor, lila, neonzöld színűeket, amelyeket magára valamit is adó művész kézbe nem vett volna. És a

festékszóró sprayt, amelyet szintén nem művészeknek, hanem szoba- és bútorfestőknek találtak ki. Sok előnyük van persze ezeknek az eszközöknek, a filctoll olyan könnyedén fut a papíron, és olyan intenzív színes nyomot hagy, a spray-vel percek alatt nagy felületeket lehet beborítani, és széles, kellemesen lágy körvonalú, festői foltokat lehet vele percek alatt varázsolni. Az eszközök szegényességét előnyükre fordították: a kezdetben vonalas rajzok egyre sűrűbbek lettek, a papír, majd később a vászon teljes felületét berajzolták, elborították ábrákkal, foltokkal, motívumokkal. Tobzódtak a harsány színekben, mint a gyerekek. Az eredmény mégsem lett kaotikus, ellenkezőleg: a formák, a motívumok és a színek eloszlása a képfelületen megfelel a legszigorúbb kompozíciós törvényeknek, a kis és nagy formák, a vonalas és foltszerű elemek számaránya és egymáshoz való viszonya valahogy éppen megfelelőnek tűnik. Minden szín annyiszor tér vissza a kép felületén, ahányszor kell, úgyhogy a képnek, bármilyen nyugtalanító vagy feszültségkeltő vagy éppen vicces dolgot ábrázol, van egy nyugodt, egységes felületi hatása, mint a keleti szőnyegeknek, a patchwork-öknek, vagy mint Klimt, Hundertwasser ornamentikából-motívumokból összeszótt műveinek.

Egy idő után a filctoll, rosttoll és a spray szín-intenzitását is kevésnek érezték, ezért eljutottak oda, ahova Yves Klein is annak idején, hogy csak a hordozó nélküli pigmenttel, a porfestékkel akartak dolgozni, mert csak azoknak van megfelelő, intenzív színük. Míg Yves Klein a rögzítés-felhordás érdekében rákényszerült, hogy műgyantába keverje a ragyogó kék festéket, Zuzuék semmi nem kényszerítette ilyen „kompromisszumra”; ők egyszerűen a padlóra szórták a porfestéket, a vöröset, a sárgát és a fehér műhavat. És nem utolsó sorban a rézgálicot, ezt a valószínűtlenül tiszta kék port, amelynek színe valahol az ultramarin és a cián között helyezkedik el, és amely egy időben a védjegyük lett. A földön, a padlón a porfestékkel ugyanúgy tudtak festeni, mint a papíron a filctollal. Színpompás szecessziós mandalákat „szórtak” így a padlóra – amelyeket azután a kiállítás lebontásával felsöpörtek.

A Zuzu–Vető korszak öt-hat évig tartott és jelentős számú művet eredményezett, mindet nem is lehet számon tartani, és ha néhányat ki akarunk emelni belőle, a választás csak szubjektív lehet. Itt van például az *Aktok ruhában* (1982), az egyik mestermű, a festői és rajzos elemek együttesének mesterműve. A művészek egy-egy lendületes mozdulattal felfújtak spray-vel két alakot a vászonra, két fehér, nem nélküli szellem-alakot, majd filctollal rajzoltak nekik szemet, szájat, nemi szervet, ruhát, amiktől nővé változtak, végül háromszögekből, rombuszokból, körökből szőnyeget, perzsaszőnyeget adtak a lábuk alá, hogy a két lebegő ruhás akt súlyt kapjon és leszálljon a földre. Nem az az érdekes ezen a képen és a többi hasonló sílúsú társán, hogy a szerzőpárosnak milyen könnyen megy a falfirka-stílus, hanem az ellenkezője, hogy milyen közel kerültek időnként a tradicionális képkomponálási normákhoz. Egészen más a *Zuzu–Vető kettősportré* (1983) című kép, amelynek tel-

Zuzu–Vető kiállítása a szentendrei Vajda Lajos Stúdióban, 1982



jes felületét, hézag nélkül beborítják a Zuzu–Vető ikonográfia motívumai. Felvonul itt a teljes arzenál, absztrakt minták, spirálok, hullámvonalak, halak, egysejtűek, polipok, csigák és egyéb, azonosítatlan lények, sőt az igen kedvelt négyszögletes kerék is itt van, igen gondosan kidolgozva. Ebből a sűrű és mozgalmas szövevből sejlik fel a két portré, a két sziluett, mint biztos fogódzó az áramlásban. Hatása viszont egy mesterien megtervezett patchwork.

A kerek-küllős kép, a *Nyugi-nyugi ...* (1983) akár összefoglalása is lehetne az alkotópáros munkásságának: szöveges is, rajzos is, festői is, ábrázoló is, absztrakt is. A szöveges üzenet megnyitja a nézőt afelől, hogy amit elkezdtek, az már nélkülük is megy, önjáróvá vált: *Nyugi-nyugi a posztmodernista szociálimpresszionista neobarbár kerék forog*. A kompozíció, a körkörös motívumáramlással valóban láttatja, hogy a négyszögletes kerék forog, gurul. És vele forog a másik abszurd találmány, a négyszögletes kerék verbális megfelelője, a posztmodern szociálimpresszionizmus. És a kerék mögött ott kering körbe-körbe megintcsak az évek során felhalmozott gazdag ikonográfiai készlet: szív, zászló, kis szputnyik, sarló-hold-kalapács, festőpaletta, koponya, békejel, kígyó, lakótelep és még sok minden más.

Ízig-vérig festői kollekciónak ez, akárhonnan nézzük, egyenként, vagy együtt az egész, de hűs év és ez a kiállítás kellett, hogy ez kiderüljön. A mai kritikuskak már könnyű dolga van. „*A páros munkájából sziporkázóan színes vizuális párbeszéd kerekedett. A régimódi palettát feljavították a rikító UV-színek tarka-barka áradatával és az arany festékspray-k erejével. Ezt az újszerű, még ma is üdítően frissnek ható koloritot társították a neoprimitív figurákkal. Rajzos ákombákomjaik a gyermekfirkák iskolázatlan ösztönösségéből indultak ki, de végül kikötöttek az archaikus művészet tiszta geometriájánál. (A neobarbár jellegre egészen tudatosan rájátszottak: például kék rézgálic kristályok között installáltak elektromos diódákkal ékített, folyami kavics-totemfejeket.) Ennek a korszaknak a művei – szürrealis mondatokkal megtűzdelve – igazi posztmodern koktéllként hatnak, tele felhőtlen boldogsággal és gyermeki vidámsággal. Még a néha belekeveredő politikum élet is elveszi a viháncoló hippihordához illő sodró jókedv*” – így látja ezt Rieder Gábor ma, 2008-ban. Ha a művek maradandónak bizonyulnak, akkor emiatt fognak fennmaradni, és nem a politikai-társadalmi üzenete miatt – ez utóbbi az idő múlásával egyre kevésbé lesz érdekes. Egyik kritikuskak, Dékei Krisztina szerint ez már be is következett: „... az idő babrált ki velük: egyrészt kilúgozta a művekből az akkor még mindenki által könnyen dekódolható, nyers-gunyoros politikai utalások erejét, másrészt bele is merevítette egy olyan, régmúlt pillanatba, amikor a borzalmas neonzöld és társai jelentették a naprakészséget.”

Méhes Lóránt Zuzu kiállítása az Ernst Múzeumban. 2007, részlet, fotó: Méhes Lóránt Zuzu



A Nagy Oltár

A Zuzu–Vető művek karrierje a nyolcvanas évek közepén eljutott a csúcsra, és körülbelül ugyanebben az időben a művészpáros szétvált, nem születtek többé Zuzu–Vető-művek. Méhes Lóránt újra Méhes Lóránt lett, Méhes Lóránt, a festő. Hogy mit csinált, mit festett, azt nemigen lehetett tudni, egészen addig, míg be nem mutatta 1991-ben a Dorottya Utcai Galériában az *Isteni szeretet oltára* című művét. Egyetlen nagy mű volt ez, egy nagyszabású installáció, amely a kiállítás idejére templommá avatta a galériát. Ez volt Méhes Lóránt „Nagy Üveg”-je, emblemikus műve, a Nagy Oltár.

Valóban oltár volt. Vagy legalábbis valami olyasmi. Volt ereklyetartó szekrénye, egy tükrös vitrin, benne, rajta ereklyék, kegytárgyak, fénylő aranyból, ezüstből, színes kövekből; volt egy magasra emelt oromzata, rajta egy fényes szív, és voltak oltárszárnyai, szélesre tárva. Mindez megemelve, talpazatra helyezve – a talpazathoz vörös bársonnyal bevont lépcső vezetett. A lépcsőhöz pedig egy, a már ismert rézgálicból szórt mandala-szőnyeg, lámpákkal a két-két oldalán. Nagyszabású, hatásos mű volt, amelyhez hasonló nemigen láthattunk kiállítótermekben – és ha legtöbbször nem is tudták az egészet hova tenni, arról mindenki meg volt győződve, hogy a mű bemutatása egy különleges és jelentős esemény a magyar művészeti életben.

Ha az egészet nem is tudtuk értelmezni, sok részlet ismerős volt rajta. Ilyen volt a felvezető mandala-szőnyeg, amely azelőtt kert néven futott a Zuzu–Vető bemutatókon. Ugyanonnan ismerősek voltak a „kegytárggyá” előlépett objektumok is, és ismerős volt a szín- és anyaghasználat, a harsány, keveretlen színek vibrálása, az anyagok fényessége, csillogása. A műfaj, az installáció sem volt új, akkoriban világszerte mindenki installációt csinált. Új volt azonban mindezek együttes hatása, a műből sugárzó mélységes komolyság, ünnepélyesség, pátoz, ilyenekkel nem találkoztunk a Zuzu–Vető oevreben. Ha mindez az valamilyen módon idézőjelbe került volna, akkor mindenki megnyugodva besorolta volna a művet az idézetművészet valamely válfajába. Így azonban, idézőjel nélkül, direktben roppant zavarbaejtő és sokkoló volt, mert ebből az következett, hogy a Nagy Oltár valóban az, ami, vallásos-rituális tárgy. De hogy jön egy oltár a kiállítóterembe és egyáltalán a művészetbe? Egyházművészet? Ha igen, mégis melyik egyházé? Még ez utóbbi kérdésre volt legkönnyebb válaszolni, mert azt mindenki felismerte, hogy maga a szárnyas oltár, a bordó bársony, az oromzatos-tükrös szekrény, tetején az arany ereklyetartóval, egyértelműen a katolikus egyházra, annak is pompakedvelő, ellenreformációs-barokkos késői korszakára utal, míg a felvezető mandala-szőnyeg, az oltárszárnyak mandala-kompozíciói a keleti buddhizmus

képvilágát idézik. A gyöngyökből, kacatokból, üvegből, drótból, bizsuból összeállított csillogó-fénylő szobrocskák viszont ugyanúgy lehettek katolikus kegytárgyak, mint természeti népek varázstárgyai. Ettől az elemző okoskodástól azonban semmi nem változott, az oltár oltár maradt, bármilyen vallásról is legyen szó. Mindez nem csökkentette a mű grandiózus vizuális hatását, és mindenki egyetértett abban, hogy a Nagy Oltár a magyar művészetben egy fontos tett, hogy a műegyüttesnek egy múzeumban volna a helye. Hogy ez nem így történt, annak az is az oka, hogy valódi kritikai értékelés még annyira sem született, mint annak idején a Zuzu–Vető művekről; a kritika végül is nem tudott mit kezdeni a művel.

Az egyetlen számbavehető szöveges reflexió Kozák Csabától származott: írása az Új Művészetben egyben a kiállítás megnyitóbeszéde volt, amelyet ily módon nem lehetett elfogulatlan értékelésnek tekinteni, és terjedelme sem engedte meg a mélyebb elemzést. Kozák rövid definíciója valahogy így hangzott: Méhes művében vallás és artisztikum szimbiózisa valósult meg, de ez a vallás nem azonosítható egyetlen világvallással sem, a mű egy misztikus-panteisztikus érzés képi-tárgyi kifejezése. Ez így valóban korrekt, és Kozák későbbi Méhes-kritikáiban következetesen ehhez tartotta/tartja magát. Ennek a szimbiózisnak az eredetéről, természetéről, arról, hogy maga a művész milyen kapcsolatban van az általa megidézett-felmutatott vallással, sem ő, sem a későbbi kritikusok nem mondtak semmit. Nem azért, mintha nem lett volna róla tudomásuk, hiszen maga Méhes Lóránt mindenkinek, aki kérdezte, elmondta, hogy még 1984-ben, egy házibuliban misztikus élménye volt, amelynek hatására istenkereső lett, és először a buddhizmusban, Krisna-tudatban, majd a katolicizmusban találta meg a maga istenét-isteneit. És azt sem titkolta, hogy ezt a művet ebben a vallásos szellemben alkotta, hogy az oltárszárnyak festmény-rajz-sorozata – külön címük *Ősfényösvény* – meditációs munkaként készültek, hét év alatt. Ha valóban csak meditációs gyakorlatként készültek, akkor mit keresnek a kiállítóteremben? Erre viszont már nem a művésznek kell válaszolni, a vallásos művészet és a grand art bonyolult viszonyának megfejtése az elemzés, a reflexió dolga. Méhes Lóránt Nagy Oltára esetében, 1991-ben, a Dorottya Utcában, ez a kérdés nyitva maradt.

A mandala-antré kivételével a Nagy Oltár az Ernst Múzeumban 2007-ben újra fel lett állítva. A meg nem válaszolt kérdések újra előjöttek, és közülük néhányra ebben az új kontextusban, Méhes Lóránt többi művével körülvéve talán könnyebb válaszolni.

Az Oltár itt festmények közé került, és ez ráirányította a figyelmet az oltárszárny képeire, amelyeket annakidején, a Dorottya utcában

úgyszólván észre sem vettünk. Itt nyilvánvalóvá lett, hogy ez a tizenkét kép nem csak a nagy installáció kelléke, hanem önálló képsorozat, tizenkét színes kép, Méhes Lóránt új festői korszakának első darabjai, megalapozói. Igaz, technikai értelemben nem festmények, mert papírra, ceruzával készültek, és egyébként sem szokványos festmények. Témájuk maga a fény, csupán a fény, semmi más. Nem az a fény, amely a való világban a tárgyra vetül, és amelynek hatására a világ egyáltalán látható lesz, amelyet azután jól le lehet festeni. Ez a fény nem irányul semmire, és nem világít meg semmit; nem is a napból vagy a lámpából jön, hanem egy ismeretlen, izzó erőközpontból árad szét, minden irányban, sugarasan és körkörös hullámokban terjed, közben folytonosan színt vált, pulzálva többször végigmegy a teljes színskálán, majd kezd elölről. Nem csak a színe, az „állaga” is változik; ahogy távolodik a fehéren izzó középponttól, úgy lesz egyre hajlamosabb a sűrűsödésre, az anyagszerűsége. Amikor annak idején fizikában arról tanultunk, hogy a fény egyszerre részecske is meg hullám is, egyszerre anyag is, meg energia is, nem nagyon értettük, hogy hogy lehet valami egyszerre valami is meg nem is, és főleg nem tudtuk elképzelni. Nos, Méhes Lóránt képei alapján már jobban el tudjuk képzelni, hiszen itt világosan láthatók, amint az anyagtalán fénysugarak egyszerre anyaggá sűrűsödnek. És milyen szépek ezek az anyagsűrűsödések, milyen változatos a színük, milyen szép mintákká állnak össze!

Méhes Lóránt nem az elméleti fizika demonstrációjára szánta ezeket a képeket – világosan megmondta, hogy neki ezek meditációs gyakorlatok voltak. De a kettő nem zárja ki egymást, a meditáció tárgyaltan tárgya, és az elméleti fizika spekulációi nem állnak távol egymástól.

Ábrázolási, festői-rajzi bravúr ezeken a képeken, hogy a hullámok, sugarak, színek észrevehetetlenül, határ nélkül folynak át egymásba; ezt a festő nagyon egyszerű eszközzel, végtelen türelmő, aprólékos, precíz satírozással érte el. Hagyományos rajzi eszközökkel tehát, de az eredmény mégis festői lett, különösen ebben az új, festészeti kontextusban.

Összimbólumok

Végtelen szerelem, Hajnali csillagörvény 1987-ből: ez két, egymáshoz tartozó kép még a Nagy oltár idejéből, amelyek a Vízivárosi Galériában is láthatók voltak – most, a retrospektíven már csak az egyik volt jelen. Amíg az oltárképek az új festő-Méhes első képei, ez a két kép az összekötő láncszem: demonstratívan bizonyítja, hogy a Zuzu–Vető Zuzuja és az új Méhes Lóránt ugyanaz a festő.

Mindkét képen a teljes képfelületet beborítja a bíbor, narancs, vörös, kék színekből álló végtelen festői mustra, mint olykor egyes, munkásabb Zuzu–Vető képnél, csak itt a színek visszafogottak, halványabbak. Közeli sok-sok részlet rajzolódik ki a ebből szövegből, a Hajnali csillagörvényen körök, pontok, hullámvonalak, a Végtelen szerelem című képen pedig kis, világító-fejű, spirális, dugóhúzó-farkú lények, anélkül, hogy az örvénylés-kavargás egyenletes felülete megbomlana. Absztrakt kép mindkettő, de „ábrázol”, azt láttatja, elég világosan, hogy a káoszról hogyan keletkeznek dolgok, a formátlanságból hogy lesznek formák. Az egyiket azt a pillanatot látjuk, amikor az „ősköd” spirál alakzatba áll össze, majd forogni kezd; ez a csillagörvény, ahogy a festő nevezi; a másikon pedig azt a folyamatot-pillanatot észleljük, amikor az „őslevesből” megszületik egy megcsavart henger-alakú, vagy önmagába visszatekeredő, átlátszó, amőbaszerű élőlény. A „végtelen szerelem” jegyében. Mindez színpompás kivitelben, könnyed stílusban, mindenféle patetikus erőlködés nélkül. A képfelület akár egy nyomottmintás anyag terve is lehetne, sőt, azt mondják, hogy diszkófényvel megvilágítva az egyes színek foszforeszkálnak is. Ez nagyon fontos, ez a formai áttetszőség, könnyedség, mert ezzel Méhes Lóránt feltalált valamit. A művészet, a vizuális kultúra, története során már régen kitalálta és kanonizálta azokat azokat a szimbólumokat, jeleket, amelyek a keletkezés- és teremtés-elképzeléseket voltak hivatva jelölni. A mitológiák megszemélyesített világteremtés történetei mellett az egyes kultúrák kezdettől fogva használták a végtelenségig leegyszerűsített szimbólumokat, a kört, a tojásformát, a háromszöget, a spirált, a négyzetet ugyanezeknek a történeteknek a rövid jelzésére. Méhes Lóránt találmánya ezen a két képen, hogy ezeket az őszimbólumokat még az ábrázolásnak-kifejezésnek abban az állapotában mutatja, amikor azok még nem jelek voltak, nem voltak kanonizálva, hanem úgyszólván a természet részei voltak, és mintha kulturális-vizuális alkalmazásukat, formájukat neki kellett volna kitalálni.

A szemünk előtt születnek meg ezek a formák, a kör, a spirál, és válnak teremtés-szimbólummá; magának a szimbólum megszületésének pillanatát látjuk, ez Méhes Lóránt egyéni, festészeti leleménye.

Nem sokkal később egy-egy képen megfestette az űs-szimbólumokat, a kört, a háromszöget, az alfát és az omegát, a már kialakult végső formájukban (*A háromszög* [kilencvenes évek eleje], *A kör* [1991], az *Omega-Alfa* [1993]). Amíg az előző képeken a szimbólumok születése, jelentése képi élmény volt, a fekete alapon arany kör, háromszög, hal nem kínál ilyen vizuális élményt, és megértésükhöz szótár kell, amelyből megtudjuk, hogy az egyes kultúrákban mit jelenetnek ezek a szűkszavú ábrák. A keleti vallásokban a kör az időtlen, örök nirvána szimbóluma, a koncentrikus körök a megvilágosodás lépcsőfokait jelzik. A zen festészetben az üres vagy egészen fekete kör a tér egységét és tökéletességét fejezi ki, és az ebből származó kör alakú mandalák a kozmosz és az isteni erők viszonyát jelképezik. A keresztény ikonográfiában a kör az örökkévalóság, a három egymásba fonódó, összeforrott kör pedig a Szentháromság jelképe, kifejezve az Atya, a Fiú és a Szentlélek felbonthatatlan egységét. Méhes Lóránt bizonyára sokkal többet tud erről a szimbolikáról, mint amit a kézikönyvekből ki lehet olvasni, de ezt azt a tudást nem tudta felénk közvetíteni ezt a tudást; a művészet nyelvére lefordítva: nem tudta festménnyé, mai művészetté transzponálni – a fekete-arany képeken a kör csak kör marad, a háromszög csak háromszög, és az omega, alfa a görög ábécé két betűje, önmagában nem sokkal több, mint egy illusztráció, szemléltető ábra, embléma, piktogram.

A katolikus misztika képei

Az emlékezetes műcsarnoki bemutatón a *Kiscsillag* és társai mellett egy másik sorozatot is bemutatott a művész, amely első látásra legalább akkor feltűnést keltett, mint az előző. A *Nagy sugárzó* (1995), a *Maria Rosa Mistica* (1996), *Mária szíve* (1997), *Szentlélek* (1999), *Jézus szíve* (2001), című képekről van szó, amelyek már messziről feltűntek négyzetes formájukkal, körkörös, szimmetrikus kompozíciójukkal és nagyon élénk, tarka színvilágukkal. És témájukkal persze – hiszen alig volt látható a magyar festészetben azelőtt ilyen harsogóan vidám katolikus kép.

Az Ernst Múzeum összefoglaló kiállításán is ugyanilyen hatásosak voltak, és mivel egy teremben voltak a Nagy Oltárral, látható lett, hogy ez a képsorozat az oltár-szárny-képek rokona, utódja, leszármazottja – és kiterjesztése. A kompozíció szinte ugyanaz: a kép középpontjából, mint erőközpontból kiáramló sugarak és körök, amelyek távolodva a középponttól anyaggá, motívummá, ornamentikává, olykor színpompás virágokká sűrűsödnek: ezt mind már az oltárképeken is megcsodálhattuk. Ami új, hogy ezek már nem színes ceruzával, hanem akrilfestékkel készültek, ennek megfelelően a színek sokkal élénkebbek.

A *Nagy sugárzó*, ez a fehér-sárga-vörös-fekete kép volt az első a sorozatban; ez még az absztrakt meditációs sugár-képek közé sorolható – a következők, a Jézus szíve, Mária szíve, Szentlélek – itt viszont már benne járunk a katolikus misztika sűrűjében. A Jézus szíve-ábrázolás megfelel a katolikus ikonográfiának, itt van minden kellék, amely az évszázadok alatt ebben a képtípusban összegyűlt, és amelyet a katolikus kánon jóváhagyott. Jézus szíve lándzsával átszúrva, jól látható a seb és a csöpögő vér, fölül, ahol az artériák elágaznak, kereszt és felcsapó lángok láthatók, és a töviskoszorú is itt van, amely az egészet mintegy megkoszorúzza. Mária szíve hasonló attribútumokkal rendelkezik, csak a szívet ott ott tör szúrja át és töviskoszorú helyett rózsakoszorú övezi.

A Jézus szíve-kultusz a keresztény egyház elvontabb, spirituálisabb tanításai közé tartozik, hiszen abban nem Jézus életéről, haláláról, feltámadásáról, tehát nem elbeszélhető, narratív tanításokról van szó, amelyek a bibliában is olvashatók, hanem lelki-szellemi dolgokról, az embereknek Jézushoz és a hithez való belső viszonyáról, az egyéni megváltásról, a hit spirituális átéléséről. Olyan hittételek ezek, amelyeket szóban is nehéz elmondani, hát még képen ábrázolni. De amint azt a keresztény ikonográfiában megfigyelhetjük, a képi ábrázolás igen gyakran a naiv, szó szerinti ábrázolás módszerét követte a legspirituálisabb gondolatok esetében is. Így alakult ki már a középkorban a Jézus szíve-kép mint önálló motívum, és a hozzá tartozó kellékek, a seb, az artériák, a lándzsa – a kódexekben, metszeteken olykor egészen naiv módon, vaskos realizmussal ábrázolva. A szent szív kultusza azután a 17. században, az ellenreformációban éledt újra és ekkor jelent meg az a képtípus, amelyen Jézus széthúzza a köpenyét, feltárva-megmutatva sugárzó-lángoló-vérző

szívét a hívőknek. A Jézus szíve-kultusz „mintájára” azután létrejött a Mária-szíve kultusz is, melynek ábrázolása szinte tükörképe a Jézus szíve-képeknek: Mária ugyanazzal a mozdulattal húzza szét a köpenyét és mutat lángoló-sugárzó szívére. Azok a metszetek, olajnyomatok, áldozati képek, és egyéb nyomatok, amelyeket régen minden katolikus otthonban meg lehetett találni, amelyeket ma is árulnak vásárokon és ma is a vallásos élet kellékei közé tartoznak mind a grand art Jézus szíve-képeinek leszármazottai, másolás, sokszorosítás útján széles körben elterjedt utódai. Sem az ábrázolt motívumok, sem a bemutatás módja nem változott több száz éven keresztül, csak az ábrázolás kvalitásában van különbség; úgy tűnik, ebben nincs szabadság, a vallásgyakorlás képi megjelenítésére még ma is szigorú szabályok vonatkoznak. Méhes Lóránt képe, ami a kellékeket, az ikonográfiát illeti, teljesen pontos – a bemutatás módja, stílusa viszont már egészen más dolog. A liturgikus képet beemelte saját művészetébe, a Zuzu-Vető képek harsány színességébe, a Nagy oltár keleti misztikus absztrakciójába és a fotorealizmus brutális-naturális valóságosságába. Ezért nem tudjuk igazán: valódi szentképet látunk, annak populáris-ironikus idézését, fotorealista-poprealista csendéletet, vagy pszichedelikus plakátot, tetoválás-mintát.

Aztán itt vannak a galambos képek, mindkettőn a sugárzás-középpontban egy galamb. Az egyik – *Szentlélek*, 1999 – a hiperrealista módon megfestett, kiterjesztett szárnyú, hófehér galamb fekete csillagos égbolttól száll felénk; a már ismert körkörös sugárzás itt egy szívárványkórré sűrűsödött. A másik galamb – *Szentlélek*, 2001 – már szimbolikusabb, és a belőle-tőle eredő sugárnyílak, körkörös fény-anyag hullámok a kék és a bíbor színeiben játszanak.

A szentlélek fogalma szintén elvont tan a keresztény vallásban, de az, hogy a galamb a szentlélek megtestesítője, szimbóluma, az egyenesen a biblia szövegéből származik: Máté evangéliumában olvasható, hogy Jézus megkezesztelésekor megnyílt az ég, és Isten lelke galamb képében Jézus fölé ereszkedett. Ugyanebben a szövegben később az is szerepel, hogy ez a szentlélek a szentháromság egyik szereplője: Jézus, már halála és feltámadása után megjelent a tanítványok előtt, és felszólította őket, hogy az Atya, Fiú és a Szentlélek nevében kereszteljék meg a népeket. A tömör útmutatás és nyomában a szentlélek valamint a szentháromság tana lett az egyik legtöbbet magyarázott, vitatott és kommentált hittétel a teológiában, hiszen azt kellett megmagyarázni és átélni, hogy a három isteni személy, az atya, a fiú és a szentlélek egyszerre egy és három személy. Az ábrázolások általában követték, vagy legalábbis megpróbálták követni ezeket a tanításokat, hitvitákat, így hol három külön személyként, hol egy személy-

három arccal-alakban, hol három hal formájában vizualizálták a hármasság egységét. A legkedveltebb jelkép azonban a szentlélek megjelenítésére mégiscsak a galamb lett, a misztikus galamb, amint fényt árasztva ott lebeg Jézus és az atya feje felett, ahogy az Van Eyck, Dürer, Tiziano hit-összefoglaló, grandiózus oltárképein látható. A Jézus-szíve képhez hasonlóan azután ez a motívum is a hosszú évek során eljutott a népi vallásosságba, az olajnyomatokba, az imádságos könyvek illusztrációiba.

A 2001-es Szentlélek-képen Méhes Lóránt követi a több száz éves vallásos művészeti-ikonográfiai hagyományt, az 1999-es Szentlélek-képen viszont a szivárvány arra utal, hogy ez a galamb nem csak a szentlélek, hanem egy sokkal „réggebbi” galamb, nevezetesen Noé és az özönvíz galambja, a madár, amely az ószövetségi írás szerint először hozza a jó hírt, azt, hogy vége az özönvíznek. A galamb jelképiségének ez a megkettőzése Méhes Lóránt saját leleménye.

Ha ikonográfiailag teljesen tradicionálisak is a képek, azt nem lehet mondani, hogy előadás-módjukban is azok volnának. Nem gyakran láttunk a kortárs magyar festészetben ilyen harsány, tarka, minden esztétikai normának ellentmondó képeket, amelyek egyszersmind egyfajta spirituális tartalom igényével lépnek fel.

Ugyanúgy, ahogy a Nagy Oltár esetében, a kritikai reflexió ezekkel a képekkel sem tudott mit kezdeni – inkább elutasította azokat. Jézus szívéből csöpög a vér, a fehér galambnak minden porcikája gusztustalan aprólékossággal megfestve, a misztikus fénysugáron-fénykörön rózsabokor, gyöngyvirág terem – ezek valahogy kívül esnek a modern esztétika keretein. És a színek! A bíbor, sárga, püspöklila, az égszínkék, a zöld egymás mellett – botrányos. Giccs – mondták majdnem egyöntetűen a retrospektív kiállítás recenzorai. „*Iszonyatos giccs*” (Mestyán Ádám), „*túllép a divatos giccs határait*” (Kozák Csaba), „*vallásos hipergiccs*” (Rieder Gábor), „*a banális vallási jelképek realista megfestése és a szimbólumok dekoratív semmitmondása a legjobb szándék mellett sem más, mint irgalmatlan giccs.*” (Dékei Krisztina).

Ez azért meglepő, mert a giccs fogalma a mai művészeti diskurzusból meglehetősen kikopott – vagy ha előfordul is, semmiképp sem ilyen negatív konnotációval. Abban a nagy kalandban, amelyben a modernizmus-posztmodernizmus és a populáris kultúra, a tömegkultúra együtt vettek-vesznek részt, a giccs jelentéstartalma már régen pozitívrá fordult. Amikor itt a kritikusok a fogalmat az eredeti, negatív minősítő értelmében használják, inkább indulatukat, és nem végiggondolt, differenciált véleményüket fejezik ki, mintha nem emlékeznének rá, hogy a hatvanas évektől kezdve a grand art hogyan szívta magába a populáris művészet, a tömegkultúra hatását, milyen jótékony inspirációkat kapott

a köznapi kultúrából, az utca művészetéből, hogy a hideg-intellektuális évek után milyen felszabadító hatása volt a „másik” kultúra közvetlenségének, tetszetősségének, ártatlanságának. Méhes Lóránt, a festő valószínűleg nem mérlegelt, mint ahogy nem mérlegelt Zuzu-korszakában sem; ösztönösen talált rá erre a vizuális kifejezőmódra, és biztos ízléssel, bátran használta.

Egyedül Hajdu István vette komolyan ezt a műegyüttest (Magyar Narancs). Ő fogadta el, mint lehetőséget, hogy ha valaki istenkereső, az üdvösséget keresi, annak számára ez nem művészeti-individuális önkifejezés, hanem szolgálat – ezt a kifejezést használja. Azt is ő fogalmazta meg, hogy ennek ellenére a szolgálatnak az eredménye nem csupán vallásos alkalmazott művészet – Méhes Lóránt nem szentképfestő szerzetes –, hanem egy olyan autonóm festészet, amelynek az előzményei a reneszánszba nyúlnak vissza, és közelmúltbeli-jelenkori rokonai pedig a szimbolizmusban, a szürrealizmusban és a pszichedelikus festészetben lelhetők föl. Hajdu is megemlíti a populáris kultúrával való rokonságát, de a rokonokat igen messze találja meg, nevezetesen Dél-Indiában és a Fülöp-szigeteken, ahol a népi vallásosság képi megjelenítése még a karosszéria-festészetre is kiterjedt.

Az, hogy egy kortárs művész transzcendens, spirituális gondolatokat próbál vizualizálni vagy egyenesen vallásos képeket fest, egyáltalán nem ritka, és a klasszikus modernizmusból sem hiányzott ez a tartalom. Sőt, volt egy idő a modern festészetben, amikor úgy látszott, hogy az absztrakciót egyenesen erre találták ki, hogy az absztrakció képes közvetlenül, a már elkopott ábrázolási sémák, szimbólumok mellőzésével-megkerülésével vizualizálni a szóban ki nem fejezhető benső, spirituális, transzcendens élményeket. Az egyik híres példa erre éppen BARNETT NEWMAN, az 1950-es években, aki nem csak a transzcendens tartalmat, hanem a Biblia két legfontosabb alakját – és rajtuk keresztül a két legfőbb hittételt is absztrakt formában jelenítette meg: *Ábrahám* című képe nem más, mint egy fekete kép, fekete csíkkal, az első monokróm képek egyike. Jézus kálváriája (*The Stations of the Cross*, 1958) pedig tizenkét fehér kép, rajtuk egy vagy két szürke-fekete csík. Sokat idézett kiáltványyszerű, teoretikus írásában világosan meg is mondja, hogy a fenséges-magasztos kifejezésére többé nincs szükségük a művészeknek a mitológia vagy a keresztény vallás alakjaira, mert ők megtalálták ennek adekvát nyelvi kifejezését, nevezetesen az absztrakt expresszionizmust. Thomas McEvilley pedig nem kevesebbet állított, minthogy a monokróm festmény az egyetlen vallásos kép a huszadik században (*The Exile's Return*).

De nem az absztrakt az egyetlen üdvözítő út. A modern és a kortárs figurális festészet fő vonulatában is találunk olyan műveket, amelyek a vallásos témát figurális eszközökkel és az ikonográfiai hagyományok követésével ábrázolják. Francis Bacon *Keresztrefeszítés*-tiptichonja ha úgy tetszik, szabályos háromtáblás oltárkép, a keresztrefeszítés minden kellékével, természetesen hamisítatlan baconos stílusban. ARNULF RAINER modelljei szintén hiteles Krisztus-képek, művészettörténeti könyvekből kimásolva, amelyeket Rainer azután saját „képére” rajzolt át.

Ahogy a fenti művészek esetében sem merült fel a kérdés, úgy a kritikus dilemma – Hajdu kifejezésével: „szolgálat ez vagy művészet?” –, Méhes Lóránt esetében sem indokolt; olyan teoretikus kettősséget tételez fel, amely nem adekvát ez esetben. Nézzük magát a művet! Nem kell elfelejtkezni mindarról, amit tudunk, az ikonográfia rejtelméről, a vallás és művészet igazán soha meg nem fejthető kapcsolatáról, de elsősorban magukat a képeket kell néznünk. Azt látjuk, hogy Méhes Lóránt számára – ideértve a Zuzu-korszakot is – a világ és a művészet átélésének módja egy színes, sőt színpompás, derűs, ragyogó, szép világ elképzelése és megteremtése, a világban látható-tapasztalható szürkeség kiszínezése, átfestése, tobzódás a színes festékekben, a csillogó fényes tárgyakban – ez az ő művészete. És ez az ő vallásgyakorlata is egyben. Ez nem annyira és nem csupán egy katolikus isten vagy egy Buddha szolgálata, és nem is egy transzcendens, elvont istenfogalomé, hanem egy olyan istené, akiről feltételezzük, maga a is örömet leli ebben a látható, színpompás világban, sőt az is lehet, hogy ő maga ez a színpompás világ. Méhes Lóránt ezzel a látványvilággal, ha úgy tetszik, megteremtette az ő különbejáratú személyes vallását, amelynek vallásgyakorlata, rítusa maga a festés, a művészetcsinálás. Ennek a sokágú művészetcsinálásnak és az ő saját vallásának az összefoglalása volt a *Nagy Oltár*, és kiterjesztése, megvalósítása minden kép, rajz, tárgy.

A fekete-arany geometrikus képek tehát nem csak azért bizonyultak zsákutcának, mert művészetileg az nem az ő stílusa, hanem azért is, mert az ő személyes



Méhes Lóránt Zuzu kiállítása az Ernst Múzeumban. 2007, részlet, fotó: Méhes Lóránt Zuzu

istene ezzel a direkt-szimbolikus megszólítással, és ezzel a puritán képi világgal nem közelíthető meg. Ez az isten a pompát szereti.

Csilla és társai

Csilláról nem csak a Kiscsillag, hanem egész sorozat kép készült. *A lepke* (2000), *A Menyasszony* (2001), *Őszi kép*, (2002), *Szálló Csilla* (2002), továbbá egy arckép pasztellben – igazi szerelmes képek, hódolat a szépségnek, az életörömmel, amely hol egészen valóságos, köznapi, hol elérhetetlen, csak a képzeletben létező szépség. Földi és égi. Itt érnek össze a női portrék, félaktok vizuálisan, érzésben, szellemiségben a Jézus-szíve képekkel, ahogy annak idején a Múcsarnokban egymással szemben voltak. A vallásos képek realistikák és a realista képek misztikusak – bármily paradoxul hangozzék is ez. Ahogy az ún. misztikus képek buddhista vagy katolikus vallásos ikonográfiája nem tudta legyűrni a festőnek azt az elementáris vágyát, hogy színpompás látvánnyal gyönyörködtesse magát és a nézőt, úgy a Csilla nevű személy valódi, földi szépségének hasonló színpompás ábrázolása képek során át nem tudta elnyomni a képek misztikus, valószerűtlen hangulatát. Az az isten, akinek a *Nagy Oltár* készült, valószínűleg nem csak a pompát szereti, hanem a női szépségben is tud gyönyörködni.

Igen, némelyik kép egészen valószerűtlen! Itt van például *A Lepke*, amelyen *Csilla*, az *Éj Királynője*, vagy még inkább az *Éj Királynője* szerepében saját szálló-lángoló fotóját nézi, ráadásul egy olyan fotót, amely a jelen, még el nem múlt pillanatot mutatja, tehát éppen azt, hogy Csilla a saját fotóját nézi. A kép nézi a saját képét, a kép egyidejű a leképezettel. Mindez sötétvörös-barna tónusban, barokkos fényárnyék effektusban, ahol az égő fénykép lángjának fénye rajzolja ki a sötétből a lányt, mint de la Tour gyertyás képein. Ennél rejtélyesebb, misztikusabb kép nem nagyon kell, és itt még a keresztény ikonográfia sem segít az értelmezésben – ez Méhes Lóránt saját szimbolikája.

Az ilyen paradoxonokat, a leképezett és leképző azonosságát, az egyidejűség, előidejűség, utóidejűség egyszerre jelen lévő képtelenségét a hetvenes években előszeretettel ábrázolták fotón, fotógramon, szövegekben Méhes Lóránt kollégái. Ő maga akkor nem vett részt ebben az elvont filozófiai-misztikus konceptuális mozgalomban, őt már akkor is jobban érdekelt a láthatóbb látvány. Azóta pedig még inkább mesteri fokon űzi a látvány megmutatását, ahogy ezen a képen is látható. Eltöprenghetünk ugyan azon, hogy mit is jelent a modell és annak égő fotója, meg a kép-a-képben régi reneszánsz-maniérista mesterfogása, de leginkább a fény-árnyék érzékeltetésében, a vörös-sárga-barna-fekete színek, a lány tónusok bravúros kezelésében gyönyörködünk, ahogy azok kirajzolják a *Éj királynője* szépségét.

A menyasszony című kép a földi lányt mutatja, sötétkék pettyes ruhában, gyöngy-sorral a nyakában, éppen elbűvölve a művész varázstárgyaitól; az *Őszi kép* pedig

csehovi hangulatot idéz: előkelő hölgy, elegáns, kék kabátban, kalapban, sárga-vörös őszi lombok között – ez mind Csilla, különböző jelmezekben, szerepekben, ahogy a művész látta vagy elképzelte. És fehér felhők között, fehér galamboktól körülölpöködvé száll fel a kék égbe egy lányalak – ő is Csilla, megismerjük a kócos hajáról, fülbevalójáról és hajcsatjáról –, másfelől, Méhes Lóránt ikonográfiáját ismerve, ki lenne más, mint Mária, a szeplőtelen fogantatás vagy a mennybemenetel Máriája. Ezen a képen igazán egybeérték a vallásos és szerelmes képek. És egybeérték a katolikus ikonográfia, saját szimbolika és a legprecízebb hiperrealizmus.

A másik szerelmes sorozat, „homage à Marietta”, emlékezés a másik varázslatos lányalakra, és a régi fényképek segítségével a régi szép időkre. Mariettának is legalább annyi alakja van, mint Csillának. A *Marietta-Zuzu* c. képen ártatlan fiatal lány, hasonlóképpen ártatlan párjával, aki nem más, mint maga a festő. A két fiatal reményvesztetten, páros magányban ül egymás mellett egy szabályos lakótelepi szobában, mögöttük látható a korabeli, hetvenes évek-beli berendezés minden tipikus darabja: modern polc, könyvsorozattal, világvevő rádió, heverő, vörös huzattal, vörös-narancs-fekete csíkos falvédő. A rádió és a falvédő! A két fiatalon kívül ez az a két motívum, amely mindenkiben, aki akkor volt fiatal, szívszorítóan felidézti a kort, a helyet, az egész akkori magyarországi realitást. A realitást, amely ily módon és ennyi év után megfestve egy kor szimbóluma lett.

Ez a kép is fotóról készült; a karakter- és kor-ábrázolás a kép fotóeredetijének készítőjét is dicséri - az abban az időben jól ismert grafikus, Nagy Péter csinálta a fényképet barátairól, amely fénykép egyébként, a maga szenttelen, kíméletlen realizmusával, megfelelő méretűre nagyítva előkelő helyet foglalna el a mai hidegtárgyas képzőművészeti fotóban is, Candida Höfer, Thomas Ruff, Andreas Gursky művei társaságában. Méhes a képet fotóhűen adta vissza, ez látszik a képkivágásból, a színekből; minden festői szertelenség nélkül, precízen, tárgyilagosan festette meg a fotó minden elemét. A festett kép mégis egészen más, mint a fotó, a fénykép kíméletlen realizmusából érzelmes-nosztalgikus visszaemlékezés lett, a pillanatfelvételtől a hetvenes évek szimbolikus ikonja, amelyet egy szeretetteljes, gyengéd máz von be, az emlékezés melankóliája. Ennek ellenére Méhesnek ez a képe van a legközelebb ahhoz, amit fotórealizmusnak neveznek.

Egy másik Mariettát látunk a *Marietta Zuzu-szemüvegben* képeken, ebből két változat is készült. Marietta itt azokat a szemüvegeket viseli, amelyekről annakidején Károlyi Zsigmond írta filozofikus cikkét, és amelyekről Vető készítette a fotókat. De ezek a képek megint nem fotorealisták, és nem is nosztalgikusak:

Marietta, a szemüvegek és maga a fénykép is csak kiindulópont, nyersanyag egy modern kompozícióhoz, amelynek a formai megjelenés a főszereplője, nevezetesen a fekete-fehér-vörös színek együttállása és ellentéte. Méhes Lóránttól eddig nem látott, szokatlanul kemény kompozíció. Marietta itt fekete-fehérben, úgyszólván negatívban van megfestve, mögötte a töretlen vörös felület, körülötte az éles, absztrakt formájú azonosítatlan tárgyak; ezek mind arra szolgálnak, hogy a nőalak vonzó érzékiségét háttérbe szorítsák, belehelyezzék egy valószerűtlen, sci-fi hangulatú térbe.

Volt még egy nosztalgikus kép a az Ernst Múzeum-i kiállításon, a *Fiatalfestő a hetvenes évekből*, amely lehet, hogy éppen plakátnak készült, lehet, hogy csak ki lett választva erre a célra, de mindenesetre emblematikusan foglalja össze Méhes Lóránt Zuzut. Zuzu, a rocker, szélesvállú fehér zakóban, pöttyös nyakkendőben, cseresznye-forma, saját készítésű napszemüvegében, klasszikus twist-tánclepedőben – zokniban, mint az öreg Travolta a *Ponyvaregény* szintén klasszikus tánclepedőjében. És körülötte a festő attribútumai, a festékesbödön, ecsettel és nagy falradobott, lecsurgó festékfoltok a sárga falon. Önarckép öniróniával.

Egy egészen friss kép is volt a kiállításon, a virágzó gyümölcsfaág, a nagy rózsaszín kép, a cseresznyevirágzás a kék éggel és a fehér felhőkkel, amelynek láttán az is giccset kiált, aki eddig hallgatott.

A giccsvádat remélhetőleg fentebb már sikerült elhárítani. Ami pedig a kép „összetevőit” illeti, semmi olyan nincs rajta, amit már eddig ne láttunk volna. A precízen megfestett virágokat láttuk a misztikus képeken, a kék eget, a felhőkkel, láttuk Csilla mennybemenetelén, a pink-rózsaszínt meg számtalan helyen. Ami új: talán egyik képen se láttuk a szépség ilyen direkt, teljes, kendőzetlen, kíméletlen, mondhatni szemérmetlen felmutatását, a szépségét, amely persze itt éppoly valószerűtlen és elérhetetlen, mint a Csilla-képeken, vagy a sugaras, misztikus fény-képeken. Ha Méhes Lóránt errefelé kíván tovább menni a festészetben, nem lesz könnyű dolga.

Hely a magyar festészetben

Nem lehet tudni, hogy Méhes Lóránt milyen helyet fog elfoglalni a magyar festészetben, hiszen ha más nem, az kiderült a főbb művek áttekintéséből, hogy a nézőpontok, a körülmények, a kontextusok változásával hogy változott értékelése. Most egy olyan művészeti klíma van, amely kezdi újra felfedezni a festészet par excellence értékeit, legyen az figurális vagy absztrakt. Kiállítások sora próbálja tisztázni, világszerte és Magyarországon is, hogy a modernizmus-posztmodernizmus normái után mi az, ami a tradicionális módszerű festészetből korszerűnek számít, mi az, ami vállalható és mi az, ami reménytelenül avítottnak számít (*A festmény ideje*, Magyar Nemzeti Galéria; *Időn túl*, Szombathelyi Képtár). A kiállítások mellett a kritikusok cikkekben, vitákban, konferenciákon vitatják teoretikusan is a kérdést, sokszor bevallva, hogy magában a kritikusban sincs mindig összhangban az őszinte

Méhes Lóránt Zuzu kiállítása az Ernst Múzeumban. 2007, részlet, fotó: Méhes Lóránt Zuzu



tetszés, saját ízlés, a tanult értékrend, a kereskedelmi érték és a legújabb trendek által diktált értéknorma. Sokan bevallják, hogy nekik bizony tetszik... tetszik, ha valami tetszetős, tetszik, ha valami figurálisan felismerhető – a lefestett világ varázsa, a mimetikus képalkotás vonzó volta, az érzékekhez szóló festészet.

A történelem tehát látszólag Méhes Lórántnak dolgozik. De csak látszólag. Mert abban a látványfestészetben, amely körül a diskurzus folyik és amelyről most a kiállítások szólnak, Méhes Lóránt megint torz tükörbe kerülne. Ahogy kiderült a művek áttekintéséből, hogy nem fotorealista, nem hiperrealista, úgy az is kiderült, hogy nem látványfestő. De talán az is nyilvánvalóvá vált, hogy szimbolizmusával, hagyományos formaérzékével, és újító formái leleményeivel sziporkázó színességével meg fogja találni a maga külön helyét a magyar festészetben.

A SZÖVEGBEN TÁRGYALT ÍRÁSOK:

Károlyi Zsigmond: *Kölcsönkilátás élőképre. Szöveg Méhes Lóránt munkáihoz* – Gattenbeinnak ajánlva. *Mozgó Világ*, 1980. 8. (augusztus). pp. 42-46.

Simon Zsuzsa: *Zuzu más, Jánoska más*. *Mozgó Világ*, 1982. 6. (június). pp. 26-28.

Gyetvai Ágnes: *Új hullám, új traktor*. In Zuzu–Vető, Rabinec Közös Múterem, 1982. Sokszorosított kézirat. 6 lap.

Zuzu–Vető tárlatvezetése a Rabinec-ben. 1982. november 22. Kézirat, 7 lap. Magnórolé jegyezte Simon Zsuzsa.

Pernecky Géza: *The emergence of new Painting in Hungary*. *The New Hungarian Quarterly*, Vol. 25. no. 96. (Winter 1984). pp. 171-176.

Pillanatkép: A magyar festők három nemzedéke. Budapest, Műcsarnok, 1985. Kiáll. kat. Előszó: Wilfried Skreiner.

Post-Traditionelle Kunst: Vier Maler aus Budapest. János Szirtes, Zuzu und Vető, Imre Bak. Wien, Mana Galerie, 1985. Kiáll. kat. Text: László Beke

Lóska Lajos: *After the Transavantgard. The Painting of Lóránt Méhes and János Vető*. *The New Hungarian Quarterly*, vol. 28. no. 107 (Autumn, 1987).

Kozák Csaba: *Oltár. Méhes Lóránt kiállítása*. *Új Művészet*, 1991. 8. 64-65.

Végzem a dolgom, mert van feladatom. Méhes Lóránttal beszélget Kozák Csaba. *Balkon*, 1995. 1. pp. 14-18.

Forián-Szabó Noémi: *Vezető Méhes Lóránt Zuzu retrospektív kiállításához*. 2007. www.ernstmuseum.hu/

Hajdu István: *Fénylő megigazulás: Zuzu – Méhes Lóránt-retrospektív*. *Magyar Narancs*, 19. évf. 37. szám, 2007. szeptember 13.

Mestyán Ádám: *Zuzu emlékezik*. 2007. szeptember 5. www.kultura.hu

Kozák Csaba: *Zuzu-retrospektív*. *Élet és irodalom*, 2007. szeptember 20., 38. szám

Rieder Gábor: *Méhes Lóránt*. HYPERLINK "http://www.artportal.hu/aktualis/hirek/rieder. 2007. szeptember 4." www.artportal.hu/aktualis/hirek/rieder. 2007. szeptember 4.

Dékei Kriszta: *Régi kor árnya felé visszamerengni – Méhes Lóránt Retrospektív kiállítása az Ernst Múzeumban*. *Artmagazin*, V. évf. 2007/5.

Aknai Katalin: *Akadémikus hiperrealizmus. Festészeti trend Magyarországon és egy német példa*. *Műértő*, 6. évf. 6. 2003. június. p. 7.

Rieder Gábor: *A naturalizmus bája. Generációs olvasatok a mai fotórealizmusban*. *Műértő*, 6. évf. 9. 2003. szeptember. p. 8.

Örökölt realizmus. A valóság hű festészet öt évtizede. Bp. 2003. Kiáll. Szombathelyi képtár, 2002. Szöveg: Sinkovits Péter, Hudra Klára

Christine Lindey: *Superrealist painting & sculpture*. London, 1980.