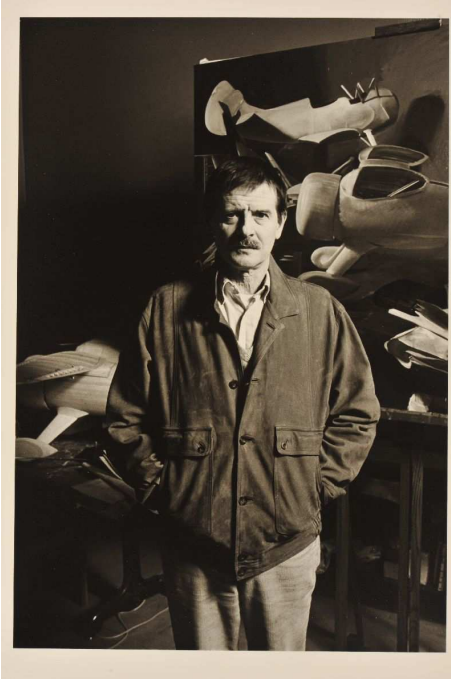


## Stenczer Sári: Csernus Tibor élete és halhatatlansága

Nehéz írni Csernus Tiborról. Egyrészt, mert halhatatlanná vált, mint a festőóriások általában. Másrészt, mert festményeit az írott szó, de még az élő sem tudja visszaadni. Csernust ismerni kellett, festményeit pedig látni kell. Minden egyéb hiábavaló.



De mivel sokan sikerekkal próbálkoztak már vele (mint Németh Lajos, Beke László, Perneczky Géza, György Péter, Edward Lucie Smith, Jean Clair, illetve legutóbb Lajta Gábor), ezért talán mégis érdemes, legalább művészettörténeti és kritikai szemszögből beszélni munkásságáról. De az objektív megközelítés is lehetetlennek tűnik, hiszen a festészet utáni korban nehéz érzélgősség nélkül visszaadni a legmagasabb festészetben fogant művek értelmét és szépségét. A képzőművészetben és annak leírásában viszont éppen az a jó, ha megpróbáljuk a lehetetlen, mint ahogy Csernus Tibor tette azt. Haláláig.

Csernus Tibor 1927. június 27-én született **Kondoroson**, Békés megyében, Magyarországon. 8 éves volt, mikor családjával Budapestre költöztek. Édesapja amatőr festő volt, így Csernust már gyerekként elkápráztathatta a festés varázsa. Ezért ment az Iparrajziskolába tanulni, ahol Benkő András ismertette meg a litográfia és a tollrajz technikájával. Mestere egy év leforgása alatt felfedezte a fiúban rejtőzködő tehetséget, és rábeszélte tanítványa szüleit, hogy írassák át az Iparművészeti Iskolába. Itt tanulmányai Budapest ostroma alatt ugyan megszakadtak, de 1946-ban sikeresen felvételit tett a Képzőművészeti Főiskolára.

Itt egyből Bernáth Aurél osztályába kérte magát – a festőtől egy aranyhalas csendéletre emlékezett, mely annak idején nagyon tetszett neki. A főiskolai évek alatt a mester-tanítvány viszonyból barátság szövődött, mely a diploma megszerzése után munkát adott Csernusnak: Bernáth segítőjeként alkalmazta nagyobb megbízásaihoz.

Csernus is, mint a Bernáth tanítványok többsége hálásan emlékszik vissza a főiskolán eltöltött évekre, főként mert a szovjet-zsdanovi elmélet követését mestere nem erőltette - hiába volt a szocialista realizmus egyik kedvelt művésze. A kortárs művészetről természetesen a főiskolán hallani sem lehetett, viszont Csernus és szobrász felesége, Sylvester Katalin rendszeresen jártak olyan művészeti körökbe, ahol lehetséges volt „becsempészett” külföldi művészeti kiadványokhoz jutni illetve lakás-kiállításokon résztvenni.

Az ötvenes évek egyedül elfogadott művészeti stílusa, a szocialista realizmus a fiatal festőt hidegen hagyta. Korai képei is őszinték voltak, de nem ismerte még a rendszer által előírt követelményektől eltérő utak csábítását. Portrékat készített közvetlen környezetéről – ismert, vagy ismeretlen személyekről, melyekben a kiszolgáltatott és megfáradt ember fegyelme és magánya egyszerre lelhető fel. A lehetséges keretek között kereste az utat művészete credo-jának megvalósításához.

A *Három lektor* (1955) Csernus egyik legtöbbet reprodukált, korai festménye. A kávéházi jelenet, mely az irodalmár Vajda Miklóst, Domokos Mátyást és Réz Pált ábrázolja, finom festőiséggel megoldott, gondosan szerkesztett kompozíójú kép. Ennél a festménynél realizálódik talán először az a gondolati-festői aktus, mely Csernus egész életében meghatározó volt: a folyamatos kommunikáció a tradicionális festészettel és a régi mesterekkel, témáik, kompozícióik, festői stílusuk átdolgozása – ebben az esetben leginkább Édouard Manet befolyása érezhető.

A portrék mellett Csernus a budapesti utcák ad hoc jeleneteit rögzítette képein, erre jó példa a *Taxiállomás* (1954), amelyen az utca színes forgatagát nagy, pasztózus ecsetvonásokkal érzékeltette. A mindennapi világ varázsos forgataga egész munkásságán elkísérte a festőt. A közterek hangulata, a különböző személyiségek, illetve a maga az impulzív látvány, ezek festészettel való rögzítése volt célja műveiben.

Csernus emellett a posztimpresszionizmusra emlékeztető hangulatú tájképeket is készített, melyek líraiságukban és a színek illetve fények kiegyensúlyozott ábrázolásában talán a leginkább kötődtek a Bernáth-i hagyományhoz.

Körülbelül 1956-tól kezdve azonban Csernus – többekkel egyetemben – egyre inkább kezdett eltávolodni a realista ábrázolásmódtól a látványelvű festészet felé. 1957-58-as párizsi utazása ezen útkeresését nagymértékben elősegítette, hiszen a francia fővárosban sok olyan képzőművészeti alkotást láthatott a saját szemével, melyet addig még egyáltalán nem, vagy csak reprodukciókból ismerhetett.

Ekkor látogatta meg Csernus Hantai Simont, az akkoriban már kint élő, magyar származású festőművészt, aki bevezette a szürrealisták által alkalmazott technikák titkaiba. A találkozás fontossága abban rejlik, hogy itt találkozott a fiatal festő először Max Ernst automatizmusával is, amely forradalmian hatott a nyitott szemmel és lélekkel kereső ifjúra és feltárta számára a tradicionális festészet megújításának lehetőségét.

„Akkor én felkerestem Hantait, akiről Pesten már sokat hallottam. Juhász Ferencsel, kedves barátommal, jól ismerték egymást, úgyhogy nagyon kedvesen fogadott. Nagyon tetszett nekem, amit akkoriban csinált. Tubusból egyenesen a vászonra nyomott, mondjuk pirosat, kéket, meg fehérét, aztán elővette egy rossz vekkeróra egyik kerekét, és végighúzta az egész felületen. Ami maradt, az egymásba keveredett, de mégis helyenként határozottan elváló festékréteg volt, mely úgy nézett ki, mint a márvány.”[1]



Lehel téri piac (1962)

Csernus hazatérte után budapesti műtermében megteremtette a szürnaturalizmus itthoni iskolájának alapjait. Rengetegen látogattak el hozzá, mert technikája egyedülállónak számított: a kép egyes naturalisztikus pontossággal megfestett részleteit a festő az abszurditásig fokozta, mikor dörzsöléses, cuppantásos technikával átalakította a festék felületét. A vásznon így olyan felületek jelentek meg, melyek nem hordoztak jelentést, viszont a színek szikráztak bennük, s a festék gyűrődéseiben számtalan árnyalat jelent meg. Ezek a felületek egyfajta buja vegetációra

emlékeztetnek, mágikus hangulatot adtak az ábrázolás részleteinek. A képeken különböző mimetikus szintek találkoztak egymással, és teremtettek egy sajátos, szenzuális, asszociációkra rendkívül nyitott világot.

Az egyik első, bár még talán túl zaklatott, a keretét szétszaggató, a szürnaturalizmus stílusában alkotott képe a *Saint Tropez* (1959), majd ezt követte a *Lehel téri piac* (1962) és az 1964-ben készült *Nádas* című kép. Utóbbiban már kiegyensúlyozottan kezelte Csernus a technikát: itt fedezhető fel a legszebben, a tájfestés tradíciójának megjelenése és a látvány ilyen evidenciájától való eltávolítás akarata az aprólékos, zsúfolt, áttekinthetetlenül burjánzó festékrétegekkel.

Érdekes módon Csernus a véletlennel provokálta ki a formai rendet, improvizált, és ettől a festmény különleges hangulatot sugall, a természet harmóniáját is megdőntő káoszt, melyben azonban pontosan felfedezhetőek az emlékezetünk által idilli, vízparti társaság témájának gyökerei.

Hiába méltatta akkor, kultúrpolitikai elvárásoktól függetlenül ítélő Perneczky Géza és keltett széles körökben elismerést Csernus újszerű látásmódja, őt lassan eltiltották a kiállításoktól, hallgatás vagy ellenszenv övezte működését, helyzete Magyarországon lehetetlenné vált. Egy ideig a barátai által szerzett könyvillusztrációkból, film és más témájú plakátok tervezéséből élt, majd 1964-ben végleg Párizsban telepedett le.

Csernus Tibor és Sylvester Katalin választása Párizsra esett, egyrészt mert közel állt szívükhöz, másrészt elmondásuk szerint, Franciaországot befogadóképes, toleráns helynek tekintették és ebben nem is csalódtak. Csernus szinte rögtön talált a megélhetéshez elegendő illusztrációs megbízásokat, amíg a festmények eladásával keresett összeg nem volt elegendő, regényborítókat készítettek, illetve science-fiction kiadványoknak dolgoztak – az utóbbiak képi világa nem is állt távol a szürnaturalizmustól. Talán éppen a létfenntartás és az új utak keresése miatt nem ismerjük a Párizsba érkezése utáni években egészen 1971-ig készült festményeit.

Figyelemreméltó, hogy „nyugatra” költözése Csernusnak nem a háború utáni avantgarde, illetve a különböző festészeti vagy általában művészeti irányzatok felé nyitott, hanem egyre inkább a figuratív festészetet kereste, főként a régi századokban élt mesterek művein keresztül. Ami a kortárs művészetben érdekelt, azok az újfigurativitás égisze alatt dolgozó festők voltak, mint Balthus vagy Jean Hélion.

Az újfigurativitás sok művész számára elengedhetetlen lépés volt a háború után keltette morális és esztétikai kiábrándultságból. Ez az emberközponitú, Franciaországból induló és gyorsan terjedő áramlat, a Sartre vezette egzisztencializmussal indulva más művészeti ágakra és más országokra is áttért az új célokat és ideálokat kereső Európában.

Csernus Tibor a hetvenes években a hiperrealizmus felé fordult, ennek formanyelvét tekintve a legmegfelelőbbnek a számára fontos témák és mondanivalók megfogalmazására. Tájképek, aktok, portrék és a csendéletek készültek, egészen új stílusban, de a világ látványának eddig is gyakorolt szelektálásában.

Ennek egyik tanulságos útja, a csendélet, melyet Csernus, több kisebb kihagyással egész munkássága alatt készített. Ezek a tisztán festői alkotások, a németalföldi és a 19. századi

európai csendélet-festészet újjászületésének lehetséges bizonyítékai, egy Párizsban élő, magyar festő virtuóz keze által.

A legnagyobb erejűek – mint Manet sokat emlegetett spárgakötege – a kevés tárgyat ábrázoló képei, melyek fő témája lehet akár egy darab borda (*Bordák*, 1981) vagy egy csokor karalábé (*Cím nélkül*, 1978-1979).

A régi csendéletfestők, csakúgy mint Csernus, olyan precíz megfigyeléssel dolgoztak csendéleteiken, mint nagy figurális kompozícióikon, de egyben ez a műfaj kísérleti médiumként is funkcionált számukra. A mélyebb jelentéssel nem rendelkező, szimbólumok nélküli, tisztán önmagáért szép csendélet juttathatja el őket legkönnyebben a tiszta festészet ideájához. Csernus például 1999-től, süteményeket festett, melyeken sokféle színes, oldott ecsetvonással idézi meg a krémes édességek habos tömegét.

A több részletből álló, bonyolultabb kompozícióval megoldott csendéleteihez Csernus az inspirációt legtöbbször a németalföldi festészet hasonló témájú alkotásaiból merítette. Egy hollandiai utazás illetve 17. századi itáliai csendéletfestők, mint a Recco család, Luca Forte és Porpora naturalista, mégis víziószerű alkotásai inspirálták, akik egyébként sok festőre nagy hatással voltak, van Dyck-től kezdve Courbet-ig.

Egyértelmű a legtöbb téma estében, hogy Csernus nem az ábrázolt hal, vagy éppen virágok szimbolikáját, hanem az intenzív, színgazdag látványt fogta meg. Izgalmas, vibráló és emellett könnyűszerrel hosszan megfigyelhető témákat keresett, melyekből ő maga építette kompozícióit – mint azt később teszi majd modelljeivel.

Csernus őszintén felvállalta, hogy festményt készít. Pusztán önmagáért. Így jutott el a zeneszerszámok ábrázolásához is, melyeknek hiába van oly gazdag és érzéki szimbolikájuk, a festő bennük az egyszerű, tisztán plasztikus formai megoldásokat látta (Hegedűk, 1978). Csupán technikailag vonzotta a hangszerek lefestése, mert a fa ívelt vonalai, tükröződései, finom színárnyalat változásai jelentették a valódi kihívást számára.

Találkozásunkkor Csernus elmondta, hogy e képeihez Evaristo Baschenistól (1617-1677) nyert némi inspirációt. Baschenis Bergamóban élő hangszerfestőként lett ismert: mesterségbeli tudása oly mértékű volt, hogy élethűen tudta utánózni akár az újjal húzott vonalakat is a lant hátoldalára szállt porba. A festéssel illetve egyenesen a természettel való megmértetés volt tehát a cél és nem a mélyebb allegorikus tartalom megjelenítése, vagy az évszázados szimbólumok felelevenítése.

Legkedvesebb csendéletei Csernusnak mégis a repülés, vagyis a Lindbergh-sorozata témájához kapcsolódnak. Csernus gyűjtötte és önmaga építette meg a repülőmodelleket és így a színes, formás gépek váltak képeinek főszereplőivé. Fiatalon rendszeresen eljárt a Tabánba, az Aranyszarvas téren működő repülőgép modellező műhelybe. Innen eredt az a szenvedély, mely később Párizsban éledt fel, amikor a francia fővárosban kapható repülőgépek és alkatrészeik nagy választékát meglátta. Hamar rájött azonban, hogy a masinákban nem a repülés lehetőségei érdeklék, hanem működési elvük, technikai megoldásaik. És természetesen azok megfestése.

A gömbölyded és áramvonalas felületek csillogása, vagy éppen belső szerkezete miatt érdekes, félkész gépek szintén festészeti kihívássá váltak. Ráadásul kétszeresen, hiszen a

makettek megépítése hasonló elhivatottságot és precizitást igényel, mint megfestésük, melyet Csernus ugyanolyan módon élvezett.

A Lindbergh-képeken Csernus 1968-ban kezdett el dolgozni. Charles Augustus Lindbergh 1927 májusában a Spirit of Saint Louis gépével New Yorkból Párizsba egyedül és elsőként repülte át az Atlanti óceánt. A pilótákat és repülőgépeiket ábrázoló képeken Csernus újra elővette a szürnaturalista korszakában alkalmazott technikát. A gépek és vezetői fényképszerűen pontos megfestése mellett a természet részleteit kaparásos, cuppantásos módszerrel alakította át. A hatalmas szerkezetek és az emberi alakok így stílusban is elkülönülnek a természettől, vegyes technikával, az ecseten kívül késsel és szórópisztollyal készültek.

Innen fordult Csernus egyértelműen a hiperrealizmus felé, mely a hatvanas években már meghatározó irányzatként szerepelt Amerikában és Angliában. A festők egyfajta „tour de force” kihívásnak tekintették, hogy a mindennapok tárgyait, jeleneteit élethűen fessék meg, hangsúlyozván ezzel, hogy azok megérdemlik a művészeti témává való emelést. A fénykép leképezésének hű imitálása, a fókuszpont élességétől kezdve az azon kívül eső tárgyak életlenségéig, a színek élethű vibrálásán át az apró részletek kidolgozásáig, volt a cél.

Az utcai jeleneteket, embereket ábrázoló képei miatt nyúlt Csernus is a fényképezőgéphez, melynek legerősebb bizonyítéka a képkivágásaiban rejlik. Emellett Csernus sokban eltért amerikai kortársaitól, egyrészt meleg színeivel, másrészt a fény használatának módszerével. Képein az élesen kiemelt részletek mellett a háttér gyakran árnyékban marad, csak sejtelmesen, alig kivehetően tűnnek fel benne a formák, úgy mint ahogyan a nézelődő járókelő szemében.

A fő fotórealista áramlattal szemben Csernus eltér a fénykép fenntartások nélküli követésétől és a figyelem középpontjába helyezi képének legfontosabb elemeit, azaz szelektál és ezzel eltér a homogén dekorativitás megfestésétől. Németh Lajos szerint Csernus bár használ fényképeket festményeihez, ennek ellenére nem szakad el a konkrét szenuális látványtól, hanem megőrzi azt. A fénykép nála csupán a segédeszköz szintjén marad.

Csernus Tibor 1980 körül újra forduloponthoz ér, stílusa és témája is új utakon jár. Aktkompozíciókat készít, illetve ezekből álló mitológiai és bibliai jeleneteket, nagy 17. századi festők fénykezelését és kompozíciós megoldásait felhasználva. Főként Caravaggio, a nápolyi festők, és más caravaggisták illetve Velázquez festészete gyakorolt rá mély benyomást. Az emberi testek modellálása, az új tartalom egyre nehezebb feladatokat adott a festőnek. Az izgatott megfelelés a Caravaggio művei által felállított képépítésnek és a festői naturalizmus elsajátításának szólt.

Méginkább közelebb hozta Caravaggio-hoz az, hogy 1985-ben párizsi galériása, Claude Bernard egyéni kiállítást rendezett számára New Yorkban - ahol a Metropolitan múzeum termeiben éppen akkor egy hatalmas Caravaggio kiállítás volt látható.

Csernust persze mindenekelőtt – ahogyan egyébként Caravaggio-t is - maga az emberi test érdekli; ahogy kicsavarodik egy váll vagy meggyűrődik a bőr egy hátrahajtott nyakon. Ugyanúgy a figurák formái, „szerkezetei”, kötik le figyelmét, mint a repülőmodellek esetében is. Csernus nyers naturalizmussal tárja elénk a fényeknek és árnyékoknak

kiszolgáltatott testeket. Mindezt gyakran sivár, fogódzkodók nélküli környezetben teszi, melyben a néző csupán a főtémára van utalva, az anatómia és a festészet csodájának megismerésére.

Korántsem az erotika, vagy a tökéletes test ábrázolása a cél, hanem épp ellenkezőleg, az igazi hús és vér érzékeltetése, vagyis a naturalizmus alapvető kérdései, a figurák térbeli elhelyezésével és az éles fény-árnyék kontraszttal párosítva.

A festmények témája az emberi test végletes mozdulatai és esendősége és ehhez gyakran jó alapötletet adtak fontos mítoszaink, vagy a biblia világa. Az ábrázolt alakok tevékenysége emellett a legtöbbször teljességgel megfejthetetlen, hiszen a festőnek „csupán” a tiszta festőiségért folytatott harc lépcsőfokait jelentették. Így hiányzik gyakran a narráció: hiába állnak a figurák kifejezetten feszültségteljes kommunikációban egymással. Mindez varázslatos hangulatot teremt a képeken, azok gyakori szenvtelenségével, vagy „cím nélküliségükkel” ellentmondóan.

Ehhez járul erősen hozzá a fény megjelenése a képeken, mely szinte minden esetben alacsony szögéből érkezik és az erőteljes caravaggieszk fény-árnyék technikából meríti forrását. A színek egyre visszafogottabbak, a festői felület pedig a vásznon egyre változatosabb.

Utóbbin az ecsetkezelés változatossága által kidolgozott és elnagyolt részletek követik egymást, a megvilágítás sugallta, vagy éppen Csernus művészi akarata szerint. A különböző technikával megfestett részletek egymásba csúszása finom feszültséget ad a képnek és ez a tény, a fény-árnyék váltakozásával és a figurák olykor teatrális magatartásával nézőjében olyan hatást ér el, melyekhez tényleg Caravaggio művei állnak a legközelebb. A kép olyan erővel borul ránk, nemcsak nagysága, de belső feszültségéből jövő ereje folytán, hogy önkéntelenül is egy vizuális csapdába esünk.

És mindezt Csernus korántsem a figurák tekintetével éri el, hiszen azok nem néznek ki a kép síkjából. A fény felé, önmagukba, illetve egymás felé fordulnak; gyakran szemgödrük nem is kivehető. A festmények szemlélője kirekesztett marad, és ezt az érzést a figurákat elválasztó tér zavarba ejtő sötétsége csak még jobban megerősíti.

A festészet varázslatáról van itt szó, ahol a képek témája valójában maga a képkalkotás. A fény és a formák megfestésének kalandja, a 17. századi mesterekhez hasonlóan. Csernus előtanulmányokat rajzolt, vázlatokat festett és fényképeket készített a beállított, elképzelt kompozíciókról. Majd mikor a kép megfogalmazódott képzeletében, visszahívta a modelleket és külön-külön rögzítette bevilágított alakjukat. A művek mindig lassan készültek, a festő a nem tetsző részleteket minden alkalommal addig alakította, míg azokkal nem volt elégedett. Ezek miatt lehetséges, hogy az alakok közötti viszony olykor furcsa, akár méreteiben aránytalan is lehet.

Csernusnak a fénykép arra szolgált, hogy rögzítse elméjében a képet, és azt saját tudatának, emlékeinek természetlátásán keresztül szűrje át. „Ha a fénykép az az eszköz, amely segíti a művészt abban, hogy valami szépet alkosson és amire szívesen rábízta magát, akkor használata megalapozott és szükségszerű.”[2]

Csernus számos képének részlete nyert inspirációt utcán készített fényképeiből: egy mozdulat, egy profil, vagy más, számára izgalmas jelenet egyfajta dokumentumként



szolgált műveihez. A pillanatok rögzítésére a fénykép a legmegfelelőbb eszköz, hiszen a vázlatot már az emberi kéz, vagyis tudat készíti. Ráadásul a felvételek részleteit variálni is lehet, azokat teljesen eltérő kontextusokban összeilleszteni.

Érdeemes megemlíteni, hogy a magyar festő rendkívül vonzódott a médiához, a filmeket és újságokat rendszeresen használta fel forrásként. A „pillanatnyiség a 20. századi szemlélet hozadéka. Segítségével elkerülhető az akadémikus festészet teatralitása, túlkomponáltsága”, mondta.[3]

A fényképen kívül tehát számos vázlat és variáció kidolgozásával, folytonos újrafestéssel, sőt olykor több variáció megfestésével jut el a művész a kész képhez, mely egy valóságos „színre vitel”: „az árnyékokból kiemelkedő és a benne elvesző testek, aztán amit a fény kiemel, egy kéz, egy torok, egy mellkas, egy mozdulat, vagy éppen annak hiánya”.[4]

Csernus keze egyre biztosabban dolgozott a régi mesterek modorában és a nyolcvanas évek közepétől az átvett kompozíciók egyre bonyolultabbak, összetettebbek lettek.



Saul I. (1985)

Több festményén egyértelműen felismerhető Caravaggio képeinek, vagy azok egyes figuráinak átdolgozása. Példaként érdemes megfigyelni a *Saul I.* (1985) és a *Saul II.* (1986) festményeket, melyeket Caravaggio *Szent Pál megtérése* (1600-1601) ihletett. A festmény majdnem teljes felületét elfoglaló hatalmas ló ragadta meg Csernus fantáziáját olyannyira, hogy két változatát is elkészítette.

A legfontosabb különbség a két festő képében, hogy míg Caravaggionál a megtérő Pál arca fényben fürdik, addig Csernusnál, mindkét változat esetében Saul önmaga takarja el szemét az isteni fénytől. Valójában a csillogó páncélos katonát Csernus kicseréli a szomszéd trafikosra, ráadásul nemcsak testét, de reakcióját is, melyet csak alátámaszt a korunkbeli ruhák és tárgyak jelenléte. Utóbbiak szerepe a kompozíció megfelelő kiegészítése, illetve a festőt körülvevő világ jelenlétének megerősítése.

Csernus ugyanis profanizálja a bibliai jeleneteket, az angyalokból a metróban visszaköszönő emberek lesznek, a bibliai királyokból pedig a téren sakkozó munkanélküliek. Kortárs látomások, melyekben az isteni fényt a műtermi reflektor helyettesíti.

A kép – általában - szemlélője tudatát egy másik, az illúzió egy még ismeretlen, mások által teremtett világ befogadására alkalmas tudati síkra tereli. Egy alkotott kép alapos megfigyelése folytán egyfajta törés következik be saját realitásunkban. Például, ha egy mitológiai témájú képen ráismerünk egy részletre, mondjuk egy földön heverő bukósisakra, akkor ez egy intellektuális aktust bontakoztat ki, amivel tovább próbálunk tájékozódni a megfigyelt kép egészén. Egyfajta összekötő kapcsot helyez el a művész az alkotott és a valóságos világ között.

Csernus célja szenvedélyének kielégítése volt, a festői individualitás mibenlétének és annak formai problematikájának kutatása. A végletekig fokozta a kompozícióit és benne a

testek és tárgyak közötti feszültséget. Valójában néha már öncélú módon a technikai tökéletesség eléréseért és az anatómia túlszárnyalásáért folytatott harc alakította a festményeit.

Csernus Tibor ecsetkezelése a nyolcvanas évek végétől egyre puhábbá, oldottabbá vált. Még mindig realista pontossággal ábrázolta az alakok, tárgyak részleteit, de sokkal felszabadultabb, lendületesebb ecsetvonásokkal. A stílusváltás legkönnyebben a fürdőző nőket ábrázoló, *Betszabé* képeken figyelhető meg.

A puritán háttérből fénnel kiemelt figurák testtömegén, az azon lefolyó vízszaggal, újra láthatóvá válik a szürnaturalista képépítési módszer alapelve, a kidolgozott és a tartalom nélküli festői felületek egymás mellettisége. Ez az újfigurativitásként elkeresztelt korszakának alapvető, új eleme.

A testrészek egyre elmosódottabbak de mégsem kidolgozatlanok, csupán a festő már nem az anatómiai részletekre figyelt, hanem azok tömegének megjelenésére. Ezért is használ modellként teltebb típusokat. A fény-árnyék játéka, dinamizmusa a testeken továbbra is őrzi a caravaggieszk felfogást, de mindezt Csernus már saját stílusjegyeként használja fel.

Pár évvel később Csernus képein lassanként elkezd visszafogni a chiaroscuro hangsúlyát és egyre erőteljesebb színekkel fest. A meztelen testek főszerepét egyre inkább elhalványítja a színes, hullámzó, helyenként meggyűrődő ruhák, anyagok jelenléte. A festmények látványvilága méginkább feszülté válik.

Emellett Csernus továbbra is megmarad a bibliai és mitológiai témák ábrázolásánál. A



**Midas király és lányai (1990)**

*Midas király és leányai* című képén (1990, 190\*220 cm) egy farmer ruhákat viselő, talpig felöltöztetett férfit illeszt be a meztelen alakok csoportjába. A figurák gúlaszerűen helyezkednek el a kép közepén, körülöttük buja, színekben pompázó természet látható. A dekoratív összhatás félelmetes erővel uralja a képet. A felfokozott kolorit mellett a meztelen női testek csoportja felkavaró és még inkább plasztikus hatást kelt. A kaotikus kompozíció mozgalmassága csupán a festészeti bravúr eléréseért van, a festés gyönyöréért, mely a köznapi figurákat egy vízió szereplőivé alakítja.

A 90-es évek közepére Csernus Tibor ecsetkezelése még tovább lazult, a kompozíciók fő témájává az árnyékos és fényes, sokszor színes foltok, felületek váltak. A plasztikusság és a színek zenéje, hullámzása kerül a középpontba. Ezt bontotta ki Csernus az 1995-ben elkezdett, Hogarth metszetek alapján fogant festményeiben, melyekhez az inspirációt a 18. századi mester metszetsorozatában találta meg – de itt már főként a jelenet inspirálta és nem a figurák által font kompozíció.

Csernus már 1964-ben készített egy festményt, *Színésznők* címmel, melyet egy Hogarth metszet, a *Pajtában öltözködő színésznők* inspirált. A kilencvenes években újra megfestette a kép parafrázisát, mely első ránézésre olyan, mint egy kollázs. Sok színes



részletet kavargat egymás mellett, egymásban, a precízen megfestett felületek lassan elkezdik teljesen átadni helyüket az elnagyolt, szinte lélegző festékfoltoknak.

A festő a hat képből álló, *A szajha útja című*, 1731-ben keletkezett rézmetszetsorozatot, illetve az akkori világ, Hogarth által rögzített vízióját teremtette újjá és modernné. Ezekben a szereplők, a kompozíció kedvéért odahelyezett statiszták, beleolvadnak a festői formákba, a jelentés nélküli felületek hullámozásába.

A Hogarth sorozatnál és az azzal párhuzamosan készült festményeken Csernus a műterem zárt terét is lecseréli, utcai, köztéri jelenetekre, leggyakrabban a műterméhez közeli presszókra. Ezek nyüzsgő, vibráló atmoszférájában a festő előszeretettel időzik el és készít fényképeket, amelyeket aztán elméjében darabjaira bont és a vásznon a mozaikrészleteket újra kompozícióvá alakítja.

A mindig kutató Csernus a formák élete iránti áhítattal követte a párizsi, mozgó világ látványdarabjait és mindennek egy új atmoszférát teremt az erős műfény egyre gyakoribb használatával. Ez utóbbi az emberi bőrnek és más világos színű felületeknek jellegzetesen sárgás, illetve zöldes fényt ad, mely idegenné, természetellenessé teszi az amúgy is kaotikus látványt.

Az ábrázolt emberek, melyek hétköznapi vagy éppen teljesen érthetetlen dolgokkal foglalatostkodnak, gyakran idegenül hatnak egy térben. Nincs mögöttük ráció vagy igazi kapcsolat, csak formálásbeli igény. A színek és az alakok öncélú egymás mellé helyezése, pimasz bravúr.

A néző a festő fejében megfogant történetből – ha ugyan volt ilyen – teljesen kirekesztett. A zárt képi világ, a gyors ritmusú festmény és annak vad koloritja egyszerre vonzza és taszítja nézőjét.

Csernus utolsó nagy sorozata, melyet 2001 őszén kezdett el egy Edgar Allan Poe novella, az *Egy hordó amontilládo*, alapján készült. A velencei karneválon játszódó leírásból két részlet ragadta meg: a jelmezes emberek illetve egy befalazás története. A színvilága – már a Poe megidézte hangulatból kifolyólag is - ismét elsötétül és a figurák száma is lecsökken. Csernus itt is a szereplőknek és azok cselekedeteinek az ábrázolására törekedett egyre nagyobb, szinte monokróm, pusztán festői felületeket alkalmazva képein.

Csernus, mint tették azt nagy elődjei, több alkalommal is megfestette önmagát, különböző kompozícióiban és direkt önarcképeiben. Rengeteg fényképfelvételt készített saját magáról, főként, amikor egy pozíció vagy egy mozdulat látványa hirtelen, magányában jutott az eszébe és azt mindenképpen pillanatában akarta megörökíteni (élete végén leginkább polaroid, azaz fényérzékeny papírra készülő, azonnal megjelenő felvételeket használt).

Ezek közül talán a legmeggrázóbb módon, az egyik Hogarth parafrázison jelenik meg a festő (*Cím nélkül (Hogarth III.)*, 1995-97). Csíkos pizsamát viselő alakja ugyanolyan puzzle darabja a zsúfolt képnek, mint bármelyik másik szereplő a vászon világában, melyet ő teremtett meg. Nyitott inge miatt előtűnő felsőtestén ezer szín jelenik meg, haján erős fényfoltok vannak, kezei pedig gyors mozgásuk miatt életlen festői felületet engedélyeznek. Egy esetlegesnek tűnő, ámde annál precízebben megválasztott tartásban láthatjuk, teljességgel univerzumába illően.

Csernus itt már végképp áthelyezte alakját saját festményébe és annak általa sokkal kedvesebb és familiárisabb világába. Saját teremtényei közé, azok történetébe, ahol minden lehetséges.

A leírtak nem tükrözhetik elég híven Csernus munkásságának erejét és hatását, de ezekből a részletekből talán megérthető, hogy miért vált Csernus Tibor hallhatatlanná, még ha képzőművészete, saját korában már régen nem rendelkezett önálló hatalommal. Csernus azok számára hallhatatlan, akik ismerik képeit, mert egy olyan harcot vívott meg a festőművészettel, melyből győztesen került ki. Felesége, Sylvester Katalin kísérte türelemmel ezen az úton, aki egy teljesen más területen és stílusban, de témájában hasonlóan, a körülöttünk lévő emberek megformálásával foglalkozik.

2007 szeptember 7-én Csernus Tibor eltávozott az élők sorából és átköltözött festményeibe. Ahova minden valószínűség szerint a világ és fizikai állapotának gyökeres megváltozása elől menekült. 80 évet élt a Földön.

- **Válogatott Bibliográfia:**

Clair, Jean: Tibor Csernus

Chronique d'art vivant 36, 1971 és 1973, február

György Péter: Kondorostól Párizsig

Holmi, 1989 november

Kis Tibor: Századvégi zárszámadás. Beszélgetés Csernus Tiborral

Kritika, 1996, október

Kis Tibor interjúja Csernus Tiborral az 1999-es Múcsarnokban rendezett kiállítása kapcsán

Hogarth metszetei nyomán

Népszabadság, 1999. február 26.

Lajta Gábor: Kinek ígértem meg? Beszélgetés Csernus Tiborral

Új Művészet, 1998/3

Lajta Gábor: Hogarth a Place Pigalle-on. Csernus Tibor kiállítása elé

Új Művészet, 1999/5

Lajta Gábor: Csernus Tibor, a kortárs klasszikus

In: Csernus Tibor, kiállítási katalógus; szerk: Maklár Kálmán

Erdész és Maklár Fine Arts Kiadó, Budapest, 2007

Murris, Jean-Louis: Beszélgetés Csernus Tiborral

Művészet, 1989/8

Németh Lajos: Új törekvések a magyar képzőművészetben

Kritika, 1969, április

Németh Lajos: Csernus Tibor és a kép

Csernus. (katalógus)

Múcsarnok, Budapest, 1989

Paget, Jean: Csernus (katalógus)

Paris, Galerie Claude Bernard, 1973

Paget, Jean interview avec Tibor Csernus (katalógus)

Paris, Galerie Claude Bernard, 1982

Pernecky Géza: Tanulmányút a Pávakertbe, Budapest, 1969

Pernecky Géza: A művészet vége – baleset vagy elmélet? In: A művészet vége;

szerk: Pernecky Géza, Új Világ kiadó, Budapest 1995

Sinkovits Péter: Egy mítosz nyomában, Művészet, 1989, augusztus

Szabadi Judit: A magyar neoavantgarde születésének előtörténete: Csernus és a

szürnaturalizmus, Jelenkor, 1984, szeptember  
Szabadi Judit: Portrévázlat Csernus Tiborról, Holmi, 1998, október

---

[1] Csernus Tiborral készített interjúmból, 2002, március.

[2] A Csernus Tiborral készített interjúm alapján, 2002, március

[3]Jean-Louis Murriss interjújának részlete (Beszélgetés Csernus Tiborral, Művészet, 1989/8)

[4] Jean Paget interjújának részlete (Interview avec Tibor Csernus (katalógus), Galerie Claude Bernard, Paris, 1982

*Az írás megjelent a Bárka című folyóirat 2008-as számában.*

## Művei (válogatás)

- 1952 *Orlay Petrich Soma festi Petőfit*
- 1952-53 *Városkép az országházával*
- 1952-53 *Sashegyi látkép*
- 1952-53 *Déli pályaudvar*
- 1953 *A Landerer nyomdában kinyomtatják a 12 pontot*
- 1954 *Juhász Ferenc portréja*
- 1954-56 *Taxiállomás*
- 1954-56 *Három lektor*
- 1954-56 *Újpesti Dunapart*<sup>[1]</sup>
- 1958-59 *Saint Tropez*
- 1954-56 *Triptichon*
- 1954-56 *Haszonvastelep*
- 1961 *Tengeri csata*
- 1962 *Lehel téri piac*
- 1964 *Színésznők és Nádas*
- 1985-86 *Saul I.*
- 1985-86 *Kékrops lányai*
- 1986 *József és testvérei II.*
- 1987-88 *József elmeséli álmát*
- 1987-88 *Izsák feláldozása*
- 1987-88 *Lóth*
- 1988 *Dávid meglepi Bethsabét a fürdőben*
- 1990-es évek *Szajha útja* c. sorozat
- (Év nélkül) *Fauszt dolgozószobája* (akvarell, ceruza, tus, papír, 350 x 520 mm)

## Főbb kiállításai

- Galérie Lambert (Párizs, 1964)
- Galérie du Fleuve (Párizs, 1967)
- Galérie Claude Bernard (Párizs, 1973, 1978, 1982, 1986)
- Móra Ferenc Múzeum, (Szeged, 1983)
- Chicago International Art Exposition (1984)
- Műcsarnok (Budapest, 1989, 1999)
- Kogart Ház (Budapest, 2006)
- Emlékkiállítás (Békéscsaba, Kondoros, 2007)

## Díjai (válogatás)

- Munkácsy-díj (1952, 1963)
- *Premio Lissone* (olasz, 1967)
- *Chevalier d'Arts et Lettres* (francia, 1986)
- kiváló művész (1990)
- Kossuth-díj (1997)