



Aszalós Endre
TURCSÁN MIKLÓS

Aszalós Endre
Turcsán Miklós



Aszalós Endre

Turcsán Miklós

BEVEZETŐ

Németh Lajos emlékének

Amikor bő három évtizeddel ezelőtt elindult Turcsán Miklós művészi pályája, sajátos helyzetben volt a magyar képzőművészet.

Négy, párhuzamos rétegződéssel alakult ugyanis az akkori nemzeti festészet: a parancsuralmi fogantatású szocialista realizmus akkorra már tízéves agóniáját szenvedte, és végül eltűnt a magyar kulturális életből ez az elsősorban politikai propagandát szolgáló irányzat. Átadta helyét egy széles összképet adó művészeti programnak, amelyben képzőművészeink döntő többsége vállalta az államilag támogatott realizmusnak szolgálatát. Az esztétikai minőséget és a stílusbeli irányultságot azonban a példaképül kínálkozó hazai posztimpresszionista hagyományokból merítette. Turcsán főiskolai neveltetése Fónyi Géza növendékeként ebből a rendkívül változatos, de a tárgyiasság vállalásában közös nevezőre hozható és uralkodó irányzat által determinálódott. Az akkori politikai rendszer társadalmi közegében virágzó festészetünk azonban annyira széles spektrumú volt, hogy benne megfértek a provinciális festészeti hagyományok az urbánus-polgári tendenciákkal és az óvatosan konstruktivista (szerkezetes) törekvésekkel valamint a mágikus realizmusnak vagy „szürnaturalizmusnak” nevezhető irányzatokkal. Az 1946-ban rajtolt és mindössze két évig működő hazai progresszív művészeti csoportosulásnak, az Európai Iskolának időközben mesterré érett reprezentánsai a „megtűrt” besorolást kapták a politikai rendszertől. Több évtizedes mellőzöttségükből feltámadva, éppen életműveik zenitjére érkeztek. Korniss, Barcsay, Gyarmathy és Lossonczy, Tóth Menyhért vagy Schéner Mihály – mint festészetünk ragyogó állócsillagai – követésre méltóak lehettek volna egy ifjú pályakezdő számára. De példaképül szolgálhattak volna a Turcsánnál egy-két évtizeddel idősebb, éppen beérő pályatársak: Csernus, Kokas, Kondor Béla és Ország Lili.

Mellettük bontogatta szárnyait az „ipartervesek” lelkesült csoportja, a Zuglói Kör, a balatonboglári kápolnatárlatok valamint a szentendrei Vajda Lajos Stúdió neoavantgarde csapata.



1. Büntelenek, 1964



2. Önarckép I., 1964

Ez volt tehát az a rendkívül gazdag és összetett képzőművészeti valóság, ami a pályakezdő ifjú művészt, Turcsán Miklóst körülvette. Önállóságra törekvő emberi habitusa, szilárd egyénisége, eredeti vonásokban is bővelkedő művésztehetsége megvédte őt az epigon szerep vállalásától. Tájékozódása inkább az egyetemes európai festészet konstruktivizmusa és szürrealizmusa felé irányult. Mint minden művészeti jelenségnek, az ő festészetének is fellelhetők tehát ősei, de elkerülte az utánzás, a követés veszélyét. Inkább tanulságokat vont le a bauhausos doktrínákból, Mondrian mérnökien precíz síkosztásaiból, Kandinszkij formaleleményeiből. Turcsán Miklóstól ugyanakkor idegen volt az internacionális konstruktivizmus antiromantikussága, szenvtelen-sége, képalakításának purizmusa. Mindig élő, eleven módszerként használta és jelenleg is kezeli a hazai, valamint az európai festészeti hagyományokat. Talán ezért tűnhet konzervatívnak festési eljárása jelenkorunknak unos-untalan a ready made-re, a konceptuális ötletekre, az abszurd technikai tárházra is felesküdő irányzatai szemszögéből. A valóságjegyek bizarr szerepeltetésére és a hagyományos faktúrára, a klasszikus színkezelésre valamint a plasztikus formaalakításra mindazonáltal a szürrealizmusból is meríthetett példát. De inkább Picaso és Francis Bacon, mint Dali festészete lett a számára

tanulságos előkép. Turcsán ugyanis mindig idegenkedett a morbid vagy képtelen képzettársításokra épülő, valamint az azokat kiváltó tárgyakapcsolatoktól. A leleményességre, a szabad művészi asszociációk feltárására azonban példát és bátorítást nyert művészettörténeti előképeitől, az expresszionizmustól a futurizmuson és a konstruktivizmuson át a szürrealizmusig és a jelképi absztrakcionizmusig.

A pálya első, kiterjedtebb időszakában – különösen a hetvenes években és a nyolcvanas évek elején – expresszív hevületű realista művek éppúgy születtek, mint organikus formákat felvonultató szerkezetes és szürrealisztikus kompozíciók. Többször a hagyományos látványképzés erőteljes stilizálással dúsult fel keze nyomán, és különös szépségű, kellemesen motivált, dekoratívvá fokozott festmények társultak a számban és jelentőségben mind gazdagabbá váló életműhöz. Turcsán a főiskolán tanult alapján és eredendő képességeivel változatosá fejlesztette előadói technikáját; alakítókézsége olyan széles eszköztárrá gazdagodott, ami képessé tette arra, hogy művészi elképzeléseit hiánytalanul megvalósítsa. A hagyományosan értelmezhető esztétikai értékekről azonban so-

ha nem mondott le a tudomásul vett paradigmaváltás és a sokszor félreértelmezett „korszerűség” vagy a mindenkori jelen naprakész divatjai kedvéért. Számára szükségtelennek bizonyult a mindenáron alkalmazandó technikai újítás. Mondanivalója nem igényelte a képzési gyakorlatban mindinkább polgárjogot nyert ipari eszközök, talált tárgyak, termékek felhasználását a képzőművészet hagyományos anyagai mellett. A művészi munkálatokba emelhető, applikálható textúrák, lim-lomok és meghökentető vizuális ötletek helyett inkább belső világának, gondolatainak tartalmáról, az élethelyzetekről, a környezetről, a különböző lelkiállapotokról, filozófikus véleményéről igyekezett mind maradéktalanabban feltáró vizuális élményvilágot teremteni. Ma is hiszi és vallja, hogy nem az alkalmazott matéria teremti a műalkotás szellemi tartalmát (mint sokszor korunkban), hanem fordítva: a szellemi tartalomnak kell megtalálnia a maga kifejezési eszközeit. Az ő fantáziavilága nem technikai ötleteket, abszurdításig fokozott megmunkálási módokat igényel, hanem eredetiségben fogant látnoki képességet. Ennek feltárásához eszköztárából sokszor a hangsúlyozott szerkezetiséget az organikus formákkal egyidejűleg élte kompozícióiban. Merész formaalakításait az absztrahálás szimultán lehetőségeivel gazdagította: nem rettent vissza soha attól az abszurdnak vélhető ötlettől sem, hogy látványjegyeket, valóságtartalmakat elvont formákkal ötvözzön vagy ütköztessen, ha azt egy belső parancs követelte. Feltárt mondanivalója igazolta a szimultán képzési lehetőségek (konkrét – elvont) egyidejű alkalmazhatóságát.

Jelen korunkhoz érkezve, Turcsán művészetét alapvetően a gondolati líraiság mind szélesebb és mélyebb feltárásának igénye határozza meg. Vagyis vállalja művészi tehetsége, küldetése által parancsolt feladatait, amelyek igen sajátosak a magyar művészetben, és minden jelenkori hazai stílustól elkülönültek. Így nem érinti meg a ready made, idegen tőle a koncept végletes redukciója, de hidegen hagyja a posztmodern vagy a tranzavantgárd éppúgy, mint a visszaidézett tör-



3. Táj, 1960



4. Csendélet (Tanulmány), 1968

téneti stílusok. Inkább önmaga belső világa felé fordul, minthogy pályatársainak törekvéseihez igazodna. Vállalja így a társtalanságot is kortársai közt, de egy gazdag terrénúmot, saját alkotói világát nyerte meg vele. Magányossága hasonlatos az általa tisztelt nagy elődök: Cézanne, Nagy István, Egry, Farkas István, Tóth Menyhért és Gyarmathy egyedüllétéhez. Ez természetesen nem jelentett soha stílusorientáltságot; inkább az alkotói tevékenységgel kapcsolatos etikai értelmű magatartásmódban mutatkozott meg a követői szerepvállalás. Ilyen értelemben vált méltó utóddá.

Mindezek után érdemes részletesebben is feltárni Turcsán Miklós művészetét.

Mindenekelőtt témafantáziája ragadja meg a szemlélőt. E tekintetben igen gazdag festészete, amelyben sokszor a köznapi látványelemek a legváratlanabb helyzetekbe kerülve, merőben szokatlan szerepeket betöltve fokozódnak fel jelentéstartalmukban.

Elvont fogalmak realizálódnak különös, soha nem tapasztalt alakzatokká, máskor klasszikus veretű tájképtípusok nyernek meghökkentő megbontást: ezzel teremtve feszültséget a kompozícióban. A művész legtöbbször nem a megszokott, szimpla emberi életközeget korbácsolja fel izgalmassá, hanem amit fantáziájával kialakít, az maga különlegességekkel telített. Sokszor talányosan, rejtélyesen fogalmazza meg tartalmi mondanivalóját, ezért festészete mindig mély

titkok hordozója. Soha nem köznapi, vagy földhözragadt! Ünnepelessé fokozott, de patetikus közhelyek, olcsó szakmai mesterfogások nélkül. Az eddigi életmű döntő jellemzője, hogy sokrétűségében, összetettségében szimultán képzettársításokra nyújt számunkra alkalmat, s eközben szinte sztereofonikusan zengő szín- és formaélmény teremt meg a szemlélőben az emelkedett szellemű, katartikus élettérzést. Turcsán váratlan gesztusokkal, formaütköztetésekkel, prizmás törésekkel, egymásra torló, összegabalyodó képelemekkel, geometrikus fogantatású és térbe ékelődő síkokkal szeli át a valóság látványgyeit, hogy feszültségek hordozójává, s a legtöbbször talányossá alakítsa a vizuális benyomások zavarba ejtően áradó motívumait. Egy sajátosan kialakított konfliktustechnika műveinek uralkodó, fő témáit mindenkor áthatja. Ezekhez társulnak az egymásba áttört formahelyzetek, az egymásból kibomló tárgyak; feleselő, taszításba és vonzásba kerülő halmazok dinamizálják festményeit, hogy egyúttal egy sajátos látványmegragadási- és alakítási problémára is választ

adjanak. A valóság-szituáció a képzőművészetben különböző fázisokban rögzülhet, úgy, mint pillanatképben, helyzetképben vagy folyamatképben. Turcsán Miklós legtöbb festménye ebben az utóbbi fázisban, vagyis mozgási energiával telített állapotban láttatja a képi tartalmat. Tehát a jelenségek átalakulásának folyamatát ragadja meg, amikor a szituáció már nem az, ami az inspiráló hatást kiváltó kiindulásból következethető, s még nem az, ami a végkifejlet várható vizuális összképe. Egyszerűsítve: a művész azt a paradoxont oldja fel sajátos festői eszközökkel és pregnáns módon, ami abban mutatkozik meg, hogy fizikailag mozdulatlan táblaképen (és az abban kimerített látványon) a célirányos mozgási tendenciát, a haladási irány érzetét váltja ki – kinetikus technikai effektusok nélkül. (Ebben a vonatkozásban több olasz futurista festő kései leszármazottja is.) De amíg az előbbieknél többnyire a forma vagy a körvonal sokszorozása az eszköz ezen érzet kiváltásához, Turcsán a formák felbomlásával, ívelt vonalak irányjelzéseivel, elmosódó színeknek egy bizonyos irányba történő szagatásával, térbeli alakzatok merész és meredek rövidüléseivel, szerkesztett perspektívák váratlan átmetzéseiével éri el nemcsak a mozgás, a továbbhaladás, hanem sok esetben még a sebességfokozat érzetének kiváltását is. Mindig alkotói tudatában tartja, hogy egy festmény színbeli és formai szempontból teljesen harmonikus és kiegyensúlyozott állapota mozdulatlanságot, egy relatíve nyugodt helyzetet rögzít. Turcsán azonban ennek a képi harmóniának képzése közben találó ösztönösséggel lépteti be a robbanó erejű elemeket, hogy az állandóság érzetét ütköztesse a dinamizmussal. A festmények statikus energiája így felszabadul, mozgási energiává alakul, de a kritikus átalakulás vizuális izgalma összetett értelművé is gazdagítja a művész álmodott vagy emlékképi, közvetlen vagy lélektanilag mélyrétegű élményeit. Sajátos és egyedi szürrealitás fokozza így élettellivé a kialakított képi realitást. Ami e festészetnek kétségkívül szuggesztív erejét adja, az külön tehetségbeli adottság: a vizuális alakítás ezen módját Turcsán a legteljesebb értelemben érzi át önmaga számára az önkifejezés egyedüli lehetséges útjaként. Ez a szilárd elkötelezettség, akarati erő a művek erejében is összegeződik. További erényként említhetjük a mindig jelenlévő festőiséget és artistikumot. Mindent választékos színekkel, de a legtöbbször sziporkázóan szellemes színharmóniákkal alakít. Ugyanakkor nagyfokú műízléssel



5. Csendélet II., 1964



6. Fatörzs, 1969

és műgonddal, a klasszikus esztétikai elvárásoknak is megfelelő arányérzéssel variálja koloritját. A művész fantáziája által teremtett sokrétű világa olyan erényeket is mutat, ami csak a legnagyobbaknál figyelhető meg: nem a homogénné rögzült stílus elemei variálódnak unos-untalan a különböző témájú festmények sorában, hanem a művész a témához (és variáló fantáziájához) módosítja mindenkor a stílust adó összes képi elemet. Vagyis az erősödik fel a jellemző stílusjegyekből, amit a festő transzponált élményvilága megkövetel. Ez az előadásmód hallatlanul változatossá teszi az azonos vagy rokon motívikájú képsorozatokot, mert minden egyes festmény módosul a várható előadói stílus ellenére. Vagyis Turcsán él a stílusvariáció eszközeivel azonos motívikájú vagy rokon felépítésű festmény esetében is. Más karaktert, más belső töltést kaphatnak így replikációs párdarabok. Az azonos mondanivaló ellenére így nem keletkeznek monoton műtárgysorok. A művész nagy elődei közül különösen Rembrandt, Derkovits, Egry, Nagy István élt a stílusvariáció gazdagító lehetőségeivel. Turcsán mindig ösztönösen ráérezett ennek a variációs gyakorlatnak életművet gazdagító hatására. „A kép örök törvénye az, hogy akármilyen elvontan is, ... mondjon egy festőileg megoldott világot” – írta Egry József. Ezt teljesítve, Turcsán vi-

lága mágikus, szokatlan világ is. Ha keresni akarjuk helyét a képzőművészet történetének ismert stílus kategóriái között, azt mondhatjuk, hogy *művészete szürrealis szellemű és kolorisztikusan konstruktív irányultságú*. Persze, mindez csak körülírás, kísérlet arra, hogy egy pregnánsan eredetivé összegzett festészetet mindenképpen besoroljunk eddigi ismereteink közé. Alkotáslélektanilag pedig úgy jellemezhetnénk, hogy nála mindig a képi megidézés kényszere hatja át alakításainak inspirációját és módoszatait. Mindazonáltal képzettársításai értelmileg mindig követhetők a művelt néző számára, de soha nem szimplifikáltak.

Motívumainak formáit, azok kapcsolatát úgy alakítja, hogy azok valami konkrét fogalmi, vagy a valóságban is észlelhető meghatározottsággal hordozzanak jelentést. Művészete – legtöbb festményének tanúsága szerint – nem tárgyas,

de valóságű, mert alkotói gondolkodása tárgyak helyett fogalmakban realizálódik. Így Turcsán Miklós különálló nyelvi lelemények helyett sajátosan szintézisre törekvő alkotói karakterével az általa átélt és elképzelt valóságot egyedien mély értelmezhetőséggel tárta és tárja elénk.

Bár Turcsán Miklós művészetének emelkedett szellemisége, belső gátlásoktól mentes, bővérű áradása, szépségtartalma elsősorban ünnepélyesen lírai indíttatású, a drámai helyzetek, a felfokozott indulatok feltárása sem hiányzik alkotói munkásságából. Így korunk vészterhes, válságokkal teli világa is sokszor tükröződik festményeiből. Dramatizáló képességével sokszor egyéni és nemzettragikus pillanatokat idéz fel – a legtöbbször konkrét utalások nélkül, vagy csak szimbolikus felvillanással. Műveinek feszítő ereje láttán író méltatója, Gyurkovics Tibor már a falak és terek szétvetésével jellemezte igen plasztikusan a barokk absztrakció eleven erejét élő Turcsán-művek fokozott dinamizmusát. Gyurkovics jellemzése a barokkos nyugtalansággal és hevülettel frappáns és teljességében helytálló, mint ahogy Csák Máté korjellemezése, miszerint „korunk a nagy összegezek kora”. Turcsán jelen törekvése éppen példát szolgáltat az alkotói pályatársnak részben igaz (de szubjektív igényével teljes) korjellemezése jövőbeni szükséges bekövetkezhetőségére. „Világunk a szellem világa, az emberi értelemé” – jellemzi jelenünket ugyancsak Csák Máté. Találó kijelentésének egyik művészpéldája éppen Turcsán lehet, aki spirituális művész – nem annyira religionális, mint inkább általános keresztényi szellemi értelemben. Ez át is sugárzik egy-egy szakrális alkotásán. Dramatizáló képességét pedig értelmi kontrollal szűkíti sokszor csak a tragikus pillanat felvillantásáig – a legtöbbször konkrét utalások megidézése nélkül. Egy-egy ilyen tartalmú műve szinte szituációs dráma vagy katasztrófa, amelyben azonban nem a végkifejlet, hanem a drámai folyamat feltárására van mozgósítva minden képi eszköztár.

Bárminő legyen is Turcsán munkásságának tárgya, bárminő gondolat vezérelje is alkotói képzeletét, változatos tartalmú képi jelenségei alakító ténykedése nyomán jelenéssé transzformálódnak, megidézéssé emelkednek, mint fantázia-



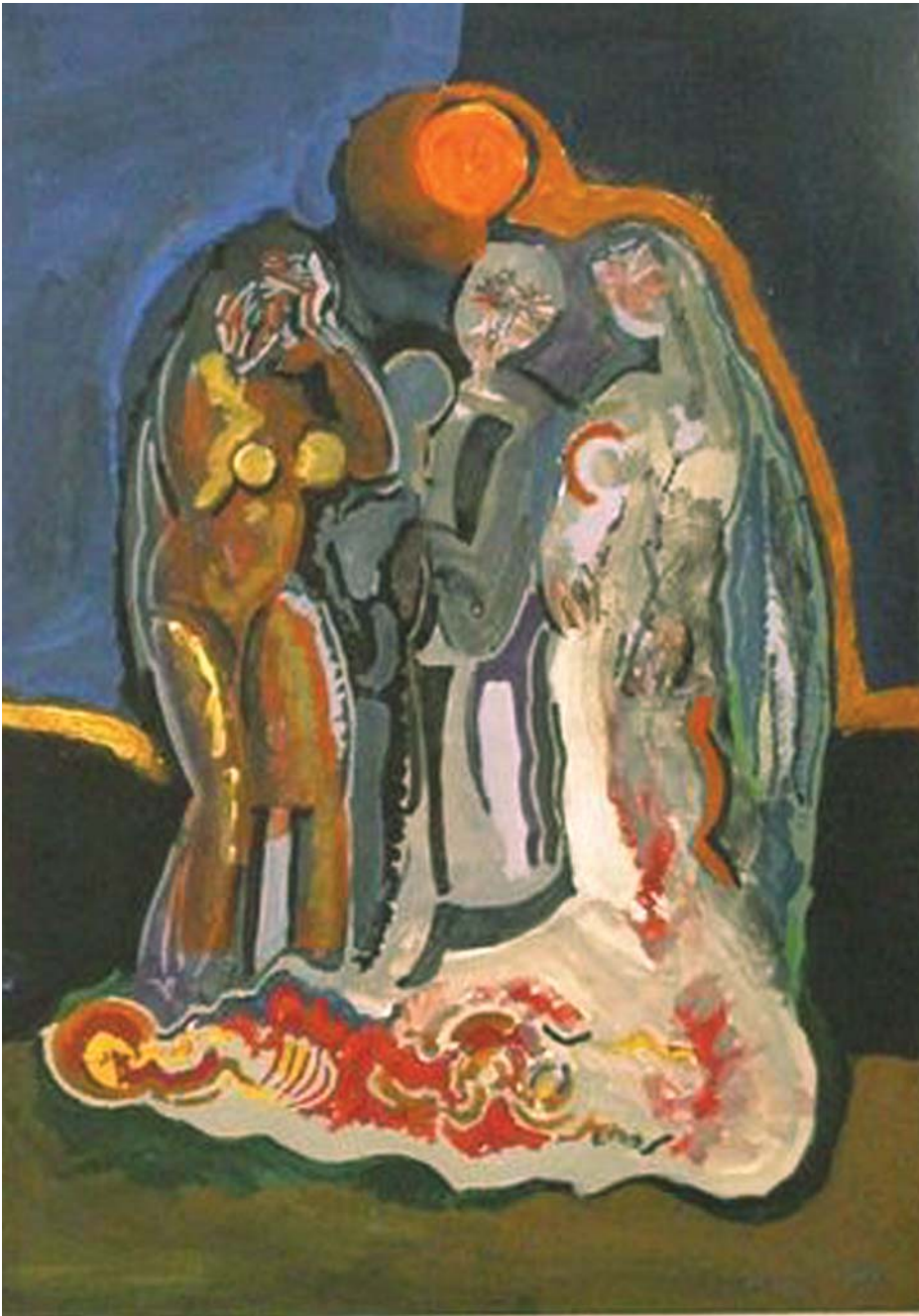
7. Táj, 1969



8. Kivonulás a városból, 1971



9. Önarckép, 1969



10. Ballada, 1970

világának minden megnyilvánulása, mint minden ábrázolásra vagy rögzítésre érdemesített tartalma.

A költőiséget a tárgyilagossággal, a szintézisre törekvést a felfokozott kifejezőerővel olyan egyedi módon tudta ötvözni Turcsán Miklós, aminek eredményeképpen igen értékessé és jelentőssé vált jelenünkre európai dimenziókkal is mérhető művészete. Orientáltsága egyetemes, európai, művészalkata egyszersmind magyar karakterű. Ennél szimpatikusabb művészhelyzetet nem is kívánhatunk nemzetünk szépet teremtő fiainak-lányainak; csak legyen Európa olyan nyitott nemzeti kultúrértékeink megértésére és befogadására, mint amilyen nyílt szívvel és mindenkori kultúrszomjijal éreztük a magunkénak is az egyetemes európai kultúrát. Turcsán Miklós nemzeti és integráló művészharcosa lehet közelgő nyugati neokalandozásaink korának.

ÉLETRAJZI ADATOK

1944.	szeptember 24. Születésének ideje Szil. községben (Nyugat-Magyarország, Győr-Sopron megye) Édesapja a helyi iskola tanára	ÖNÁLLÓ KIÁLLÍTÁSAI:
		1972 Hódmezővásárhely, Medgyessy Ferenc Terem
		1975 Budapest, Stúdió Galéria
		1976 Újpest, Mini Galéria
		Újpalota, Lila Iskola
1957	Családjával Szombathelyre költözik; a helyi Derkovits Gyula Képzőművész Kör növendéke	1977 Kiskunhalas, Semmelweis Kórház
		1978 Hajdúdorog, Művelődési Ház
1959–63	A budapesti Képzőművészeti Gimnázium tanulója	Budapest, Dózsa György Művelődési Ház
		Debrecen, Műgyűjtők Egyesülete (Benyó Ildikó festőművésszel)
1963–65	A budapesti Képzőművészeti Főiskola előkészítő tagozatán folytatja tanulmányait. Mesterei: Blaski János és Sarkantyú Simon	1992 Budapest, Magyar Honvédség Művelődési Háza (Stefánia Galéria)
		Budapest, Csepel Galéria
1965–69	A budapesti Képzőművészeti Főiskola hallgatója, Fónyi Géza tanítványa	Szombathely, Művelődési és Sportház
		1995 Budapest, Zuglói Gyermekház
		1996 Budapest, Újlipótvárosi Klub Galéria
1971-től	Szabadfoglalkozású festőművész, a Fiatal Képzőművészek Stúdiójának tagja	Szigetvár, Vígadó Galéria
		1997 Szeged, Móra Ferenc Múzeum Képtára
		Budapest, Magyar Honvédség Művelődési Háza (Stefánia Galéria)
1971–73 között	Két ízben Derkovits-ösztöndíjas	Veszprém, Városi Művelődési Központ
1972-től	Kiállító művész	2000 Budapest, Óbudai Művelődési Központ
		2001 Sopron, Hajnóczy Ház (életmű-tárlat a Körmendi- Csák Galéria rendezésében)
1978-tól	A Magyar Képzőművészek Szövetségének tagja	2002 Hajdúszoboszló, Kovács Máté Városi Művelődési Központ
1986, 1987	A párizsi Academie Internationale de Lutece két, egymást követő évben rendezett tárlatának résztevője. Mindkét alkalommal ezüstérem-díjjal tüntetik ki szereplését.	2003 Budapest, Magyar Újságírók Szövetségének Székháza (kamara-tárlat)
		2004 Körmendi Galéria, Budapest
1988	A párizsi Grand Palais-ban rendezett GRANDS ET EUNES D’AUJOURD’HUI tárlaton az „Hommage a Uccello” című festményével vesz részt.	2004–2005-ben vásárolt képei
	Művei található múzeumokban, képtárakban, rangos köz- és magángyűjteményekben. Requiem c. 1979-es olajfestményét a Magyar Nemzeti Galéria őrzi.	



11. Csendélet kóróval, 1968

INTRODUCTION

Three decades and more ago, when Miklós Turcsán embarked on his artistic career, Hungarian fine art was in an interesting position, divided into four more or less parallel strata. The diktatura of Socialist Realism had gone beyond its first decade of agony, and art-as-propaganda had finally disappeared from Hungarian cultural life. Instead a broader artistic programme was on offer, within which most artists adopted the officially-sanctioned Realist style. Genuine aesthetic value and stylistic interest came not from there, however, but from Hungary's post-Impressionist traditions. Turcsán, as a pupil of Géza Fónyi, received an artistic education that was determined by this extremely diverse background. Despite the political system, a wide spectrum of art flourished in its social milieu. Provincial painting traditions existed alongside urban-bourgeois tendencies and tentative forays into Constructivism, as well as Magic Realism, or Surnaturalisme. The members of the Európai Iskola, a progressive art society set up in 1946 and which survived only two years, had nevertheless grown into mature masters, and were – if not supported – at least tolerated by the authorities. Decades spent out in the cold had failed to cool their talent; they were only then at the peak of their careers. Korniss, Barcsay, Gyarmathy, Lossonczy, Menyhért Tóth or Mihály Schéner – all supreme Hungarian artists – would have been worthy models for a young artist to follow. There was also a younger generation, ten or twenty years older than Turcsán himself, who were just reaching artistic maturity: Csernus, Kokas, Béla Kondor and Lili Ország.

Alongside these were the Iparterv group, the Zuglói Kör, the Balatonboglár chapel exhibitions and the neo-avant garde Lajos Vajda studio in Szentendre. This, then, was the artistic atmosphere in which Miklós Turcsán grew up. His fiercely independent streak, his strong personality and his originality prevented him from ever taking on the role of epigone. His instincts pointed him more in the direction of European Constructivism and Surrealism. Like any artist, Turcsán's work betrays outside influences, but he has always avoided blatant imi-



12. Vízimalom, 1964



13. Telihold, 1974

tation. He has learned much from the doctrines of the Bauhaus, from the precise geometry of Mondrian and from the formal acrobatics of Kandinsky. At the same time the anti-romantic, unemotional pictorial purism of international Constructivism was alien to Turcsán. He has always looked to Hungarian and European artistic traditions as living models. It is perhaps for this reason that his painting method can seem conservative, at least from a present-day perspective that pays homage to the ready-made, to Conceptualism, or to the absurd. Making reality behave bizarrely, using traditional brushwork, a classical palette and plasticity of form is, nevertheless, what Surrealism does. But Turcsán is closer to Picasso and Francis Bacon than to Dalí. He has never been interested in the morbid or in impossible object pairings. His inventiveness, and the courage to make use of free artistic association, takes its precedent from any number of models, from Expressionism through Futurism and Constructivism to Surrealism and Symbolic Abstractionism.

During the first phase of his career, in the 70s and early 80s, Turcsán produced as many expressive realist works as structuralist and surrealist ones. His world is often heavily stylised, and decorative too, with attractive motifs that give his compositions great beauty. Building on what he learned during his college years, he broadened and developed his technique to the extent that he was soon able fully to express his artistic intent. At the same time he never abandoned traditional aesthetic values for the sake of shifting the paradigm or in order to be 'modern' or fashionable. He has never felt the need continually to update his technique. Nor has he been tempted to supplement traditional materials with objets trouvés or industrial scrap. He does not rely on superficial tricks to create an impression; his ideas come from within himself, or from his environment. It is not the material that determines the spirit of a work of art. Rather the spirit of the work in question must determine the mate-



14. Álom, 1970



15. Fa (Tanulmány), 1970

rial, the means of expression. Turcsán's vision is an original one. He often teams an emphatic structuralist approach with organic forms, or crowns daring formal compositions with an abstract twist. Real objects are fused or collide with abstract shapes. The concrete and the abstract exist side by side. Recently Turcsán's work has been characterised by a broad lyricism. The promptings of his artistic inspiration are unusual in Hungarian art. His style is unlike any other. The post-modern and the trans-avant garde leave him cold. He is entirely a law unto himself. He is alone among his contemporaries, and as a result has carved out his own personal creative world. His solitariness is similar to that of the great masters he admires: Cézanne, István Nagy, Egry, István Farkas, Menyhért Tóth and Gyarmathy.

This has been a long preamble. It is time now to look at Miklós Turcsán's art in more detail. The first thing that strikes the viewer is his thematic imagination. His art is amazingly rich in this respect. Everyday objects are put into the most unusual situations, made to do things which intensify their significance. Abstract concepts manifest themselves as strange, never-before-experienced shapes; classical landscapes are deconstruct-

ed in a surprising way: all this creates a tension in the composition. It is not that the artist stirs up mundane human experience into something exciting; it is more that he invests everything his imagination produces with originality. He often delivers his message in riddles, which is why his art comes across as a bearer of deep secrets. Nothing is ever day-to-day; never harnessed to the earth. And he never resorts to clichés or to cheap tricks. His work is complex and multi-faceted; it provokes a multitude of ideas. Colour and form operate in stereo to produce a sort of intellectual catharsis in the viewer. Turcsán uses unexpected gestures and combinations, prismatic features, pictorial elements heaped one on another. Geometric planes drive wedges across the picture space. A peculiar sense of conflict pervades all his works. Forms collide, emerge from each other, exist in a constant state of attraction and repulsion, and this lends a dynamism to the

works. Reality in art is approached in three main phases: the moment, the situation, and the process. Turcsán mainly concentrates on the latter. His pictures are filled with a kinetic energy; everything is in motion. He seizes and pins down the process of transformation, when the situation is no longer what it was at the moment of inspiration, nor yet what it will be when finally developed. There is a pregnancy there. The picture itself is motionless. And yet everything is moving purposefully forward. In this respect Turcsán has much in common with the Italian Futurists. While they mainly rely on a multiplied series of shapes and arcs, however, Turcsán breaks his shapes up, blurs his colours together, sends his curved lines off in a particular direction, has contours fraying all one way, sharply foreshortens spatial forms, uses unexpected cut-off points. In this way he creates a sense of movement and purpose – in many cases a sense of speed as well. Permanence and calm necessarily characterise most paintings, by their very physical nature. Turcsán, however, manages to inject a dynamism, to release the picture's static energy and turn it into motion. Pictorial reality is given a life of its own.

It is not only this that makes Turcsán's works remarkable. His choice of colours is also admirable for the harmony it creates. In the care that he takes and the taste he displays, he is an artist in the true classical tradition. His sense of proportion is impeccable. Nor is Turcsán tied to a single monotonous style. He is able to choose, as his subject matter dictates, which means that his works possess great variety, even when the motifs are the same or similar. Each individual work responds to its own impulse, so that nothing is ever replicated. Of Turcsán's great predecessors those who most used style variations are Rembrandt, Derkovits, Egry and István Nagy. 'The eternal law of painting is that however abstract, ... it must still express a world resolved through painting,' wrote József Egry. Turcsán's painting certainly does this, and his world is a magical and unusual one. It is always possible to follow his pictorial train of thought, although his images are never simplified. If we wanted to categorise his work, we could say



16. Gyerekkori emlék, 1970



17. Ismeretlen katonák (Holttestek), 1970



18. Gyerekkocsik, 1970



19. Hamis emlékezet, 1970

that it is surrealist in spirit, and colourist/constructivist in its orientation. Neither of these descriptors captures Turcsán's style entirely. His work is too original.

His motifs and the relationships between them are always created as if they had a concrete conceptual meaning. His art is not objective, but it is true to life: instead of objects he gives us concepts. Turcsán filters reality for us, putting the object world through the prism of his artistic vision. There is nothing intellectualised about Turcsán's art. There are no inner inhibitions. It is full-blooded and yet solemnly lyrical. There are dramatic moments and heated emotion too. The perils and crises of our age are reflected back at us. Turcsán has a gift for dramatisation, and often evokes particular moments of national tragedy. Most of the time he makes no direct references, but relies on symbolic suggestion. The critic Tibor Gyurkovits has spoken of Turcsán's 'Baroque abstraction'. The expression is a good one. The dynamism of Turcsán's work contains all the boiling restlessness of the Baroque. Turcsán's effort serve as an example for future artists: 'Our world is the world of the intellect, of human understanding,' says Máté Csák, 'Our age is the age of great summings-up.' Turcsán can be seen as proof of this: a spiritual artist, in a general Christian sense, without religiosity. This comes through in his sacral works. His knack for dramatisation is kept in check

by rigorous mental control. Some of his tragico-dramatic works are almost situation dramas or catastrophes, in which it is not the final outcome that matters, but the sequence of events itself. All Turcsán's pictorial techniques are deployed to show it. Whatever the subject of Turcsán's work, whatever idea infuses it, the various pictorial elements he uses are transformed into a kind of revelation, an evocation. Poetry and objectivity, the desire for synthesis are uniquely and expressively alloyed in Turcsán's work.

His outlook is universal, and yet his art retains an unmistakable Hungarian character. Hungary has always embraced Europe enthusiastically. We hope Europe will return the favour. Miklós Turcsán is precisely the kind of artist to be in the forefront of any battle for cultural integration.

Endre Aszalós

BIOGRAPHICAL NOTES

1944,	September 24 Born in Szil in Győr-Sopron County, the son of the local schoolmaster.	SOLO EXHIBITIONS	
1957	Moves with his family to Szombathely; studies with the local Gyula Derkovits Artists' Circle.	1972	Hódmezővásárhely, Medgyessy Ferenc Terem
		1975	Budapest, Stúdió Galéria
		1976	Újpest, Mini Galéria
			Újpalota, Lila Iskola
1959–63	Attends the Budapest Fine Arts High School. Takes a preparatory course for the Budapest College of Fine Art. His tutors are János Blaski and Simon Sarkantyú.	1977	Kiskunhalas, Semmelweis Hospital
		1978	Hajdúdorog, Cultural Centre
			Budapest, Dózsa György Cultural Centre
		1992	Debrecen, Műgyűjtők Egyesülete (with Ildikó Benyó)
1964–69	Student at the Budapest College of Fine Art, under Géza Fónyi.	1994	Budapest, Hungarian Army Cultural Centre (Stefánia Galéria)
			Budapest, Csepel Galéria
From 1971	Freelance artist, a member of the Fiatal Képzőművészek Stúdiója (Young Artists' Studio).		Szombathely, Sports and Cultural Centre
		1995	Budapest, Zuglói Gyermekház
		1996	Budapest, Újlipótvárosi Klub Galéria
1971–73	Is twice awarded a Derkovits scholarship.		Szigetvár, Vígadó Galéria
From 1972	Begins exhibiting.	1997	Szeged, Móra Ferenc Museum Gallery
			Budapest, Hungarian Army Cultural Centre (Stefánia Galéria)
From 1978	Member of the Hungarian Association of Fine Artists.	1999	Veszprém, Town Cultural Centre
		2000	Budapest, Óbuda Cultural Centre
		2001	Sopron, Hajnóczy Ház (restrospective organised by the Körmendi-Csák Galéria)
1986, 1987	Takes part in exhibitions organised by the Academie Internationale de Lutece in Paris. Both times he receives the silver medal.	2002	Hajdúszoboszló, Kovács Máté Town Cultural Centre
		2003	Budapest, headquarters of the Hungarian Association of Journalists (micro show)
	His works can be found in museums, galleries and major public and private collections. A 1979 oil entitled Requiem is in the Hungarian National Gallery.		



20. Életvirág, 1974

INTRODUCTION

Quand il y a plus de trente ans Miklos Turcsan a commencé sa carrière, les arts plastiques en Hongrie se trouvaient dans une situation bien particulière, indépendamment de leurs vocations artistiques proprement dites. La peinture nationale se divisait en quatre branches en fonction de la position des peintres par rapport à leurs relations avec la politique culturelle en place. Le réalisme socialiste, style imposé par la dictature des années cinquante, présentait de plus en plus de signes de faiblesse et a fini par disparaître purement et simplement. Il a cédé la place à une politique culturelle plus ouverte, permettant la création d'une plus grande variété de style, dont le principal composant est resté malgré tout le réalisme simple et béat, correspondant le mieux à l'esprit de l'idéologie du régime en place. La majorité des artistes a bien voulu accepter les recommandations de ce style quasi officiel, étant donné que la carrière et les bienfaits du mécénat dépendaient de la conformité de l'esprit des œuvres à l'idéologie officielle. Les artistes n'ont pourtant pas renoncé au respect des qualités esthétiques de la tradition nationale du passé et ont continué de faire référence dans la pratique de leur peinture aux exigences du post-impressionnisme en grand prestige.



21. Öltözködő modell, 1970



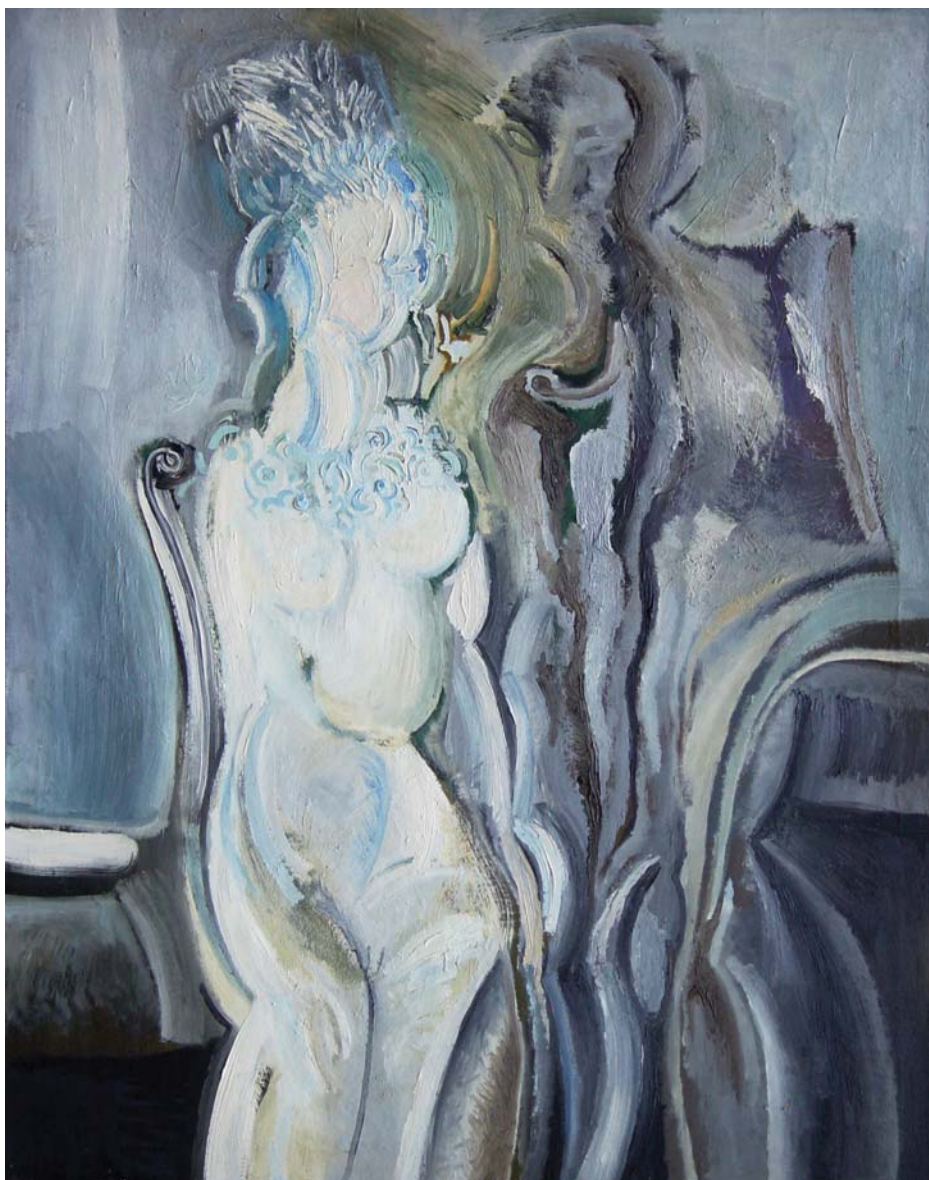
22. Ritmuskompozíció, 1970

L'esprit de la formation de Miklos Turcsan, élève de Geza Fonyi à l'Ecole Supérieure des Beaux-Arts à Budapest, a été dominé par la valorisation du réalisme, comme tendance idéale, avec une certaine complicité vis à vis des autres styles, présents également dans la vie artistique depuis la politique d'une plus grande tolérance. En dehors des peintres qui se tournaient vers les anciennes valeurs de la grande tradition nationale, ayant pour thèmes favoris la nature et la vie de campagne, il existait des courants plus récents, plus urbains, même une certaine peinture d'avant-garde, comme le début prudent du constructivisme, du réalisme magique et du surréalisme. Les représentants encore en vie de l'ancien mouvement progressiste, connu sous le nom de l'Ecole Européenne, fondé en 1948, disparu deux ans après, sont arrivés en fonction de leur âge au titre respectable de «maître», par contre leur peinture, fidèle à leurs engagements d'autrefois n'a pas pu obtenir meilleure note que «tolérable». Ressuscités du silence de mort auquel ils étaient condamnés pendant plusieurs dizaines d'années de suite, ils sont arrivés justement à cette période-là au zénith de leur talent et réalisaient des œuvres dignes de leur passé et de l'actualité de leurs engagements d'autrefois. Ces artistes, Korniss, Barcsay,

Gyarmathy, Losonczy, Menyhart Toth ou Mihaly Schener auraient pu servir d'exemples pour le jeune peintre débutant, ainsi que les autres peintres, de dix à vingt ans plus âgés que lui, en pleine maturité dans ces années-là, comme Csernus, Kokas, Bela Kondor ou Lili Orszag. En dehors d'eux, il existait encore quelques tendances marginales comme des «projeteurs d'industrie» du Cercle de Zuglo, des réalisateurs des expositions informelles dans la chapelle de Balatonboglar et des néo-avant-gardes du Studio Lajos Varga de Szentendre dont la connaissance pouvait encore élargir l'horizon du jeune Turcsan. Telle était donc la situation de la peinture en Hongrie quand Miklos Turcsan a commencé ses activités comme peintre indépendant, après avoir terminé ses études à la fin des années soixante-dix. Aspirant à l'autonomie, ayant une per-



23. Zenekar, 1970



24. Jigyepár, 1970

sonnalité affirmée et un talent qui lui permettait de croire en lui-même, il a cherché à développer ses atouts personnels, sans copier ou interpréter la peinture des autres peintres. Néanmoins il avait besoin de prendre ses racines à partir de la peinture qui existait avant lui pour s'affirmer, comme tout ce qui est nouveau dans l'art. Pour cet effet il s'est intéressé aux enseignements du constructivisme et du surréalisme, cherchant avant tout ce qui pouvait correspondre à ses sensibilités et ses orientations personnelles. Il a retenu les enseignements qu'il avait trouvés dans le mouvement du Bauhaus, dans la méthode de Mondrian, concernant les découpages de ses plans géométriques et dans la peinture de Kandinsky, inventeur des formes ingénieuses et tout à fait innovantes. Le constructivisme, avec son anti-romantisme, préférant la neutralité à l'engagement sentimentale et la pureté à la plénitude, confondant souvent avec la pauvreté en motifs, n'a pas pu le convaincre entièrement. En ce qui concerne les traditions de la peinture européenne et nationale, il

n'a pas cessé de les apprécier et se mesurer à elles pour trouver de la satisfaction dans le travail. C'est la raison pour laquelle sa peinture peut paraître un peu trop traditionnelle, loin des tendances du « ready-made », du conceptualisme, des moyens techniques innovants, parfois même jusqu'à être choquants. L'étude du surréalisme lui a servi de libérateur pour l'exemple de l'usage du bizarre dans un contexte banal, habituel, tout en continuant la pratique de la facture traditionnelle, l'utilisation classique des couleurs et le maintien des formes organiques en tant qu'éléments de construction dans l'image. Il a préféré la peinture de Picasso ou de Francis Bacon à celle de Dali, étant donné qu'il ne se sentait jamais à l'aise devant les associations d'idées saugrenues ou morbides ou bien obtenues par la juxtaposition des objets choquants ou contre-nature.

L'emploi simultané des idées abstraites avec des éléments réels était une démarche qu'il pouvait observer dans plusieurs tendances modernes, de l'expressionnisme à l'abstractionnisme symbolique, en passant par le futurisme et le constructivisme. Cette méthode lui paraissait vraiment convaincante. Durant les années soixante-dix à quatre-vingts, laps de temps assez longue, représentant la première partie de ses activités artistiques, il a réalisé des œuvres en parti réalistes et constructivistes, très décoratives, mettant ses formes organiques dans le cadre des images constructivistes, d'autre part des œuvres surréalistes, introduisant du nouveau dans son style. Formation classique des images, éléments organiques fortement stylisés, effets décoratifs très agréables : voilà les traits les plus significatifs de cette période fertile en nombre de tableaux et surtout en éléments de beauté picturale.

Poursuivant les efforts, comme il a toujours fait depuis le moment où il s'est décidé de se consacrer à la peinture, aidé par sa formation à l'Ecole des Beaux-Arts et surtout, par sa ténacité obsessionnelle, il a réussi à développer ses expressions stylistiques et ses moyens techniques en parallèle ce qui lui a permis de réaliser ses projets artistiques sans entraves et sans restrictions faute de pouvoir y parvenir. Tout en étant sensible à l'égard des nouveautés, il n'a jamais renoncé aux valeurs traditionnelles de la peinture, quoique la mode fût la modernité à tout prix, parfois mal comprise, une course permanente à la recherche de ce qui pouvait être choquant ou provoquant.

Il n'éprouvait pas le besoin d'employer des matières nouvelles, admises récemment dans la pratique de la peinture moderne, ni des outils industriels, encore moins des objets trouvés ou repris de la récupération des déchets. A la place de ces accessoires curieux ou saugrenus, il a cherché en lui-même la matière nécessaire pour ses tableaux propre à lui, à l'image de ses préoccupations sentimentales, ses réflexions philosophiques concernant la vie, la place de l'homme dans l'univers naturel et social, les réactions vis à vis des épreuves du destin individu-



25. Az eseményeket figyelve, 1971



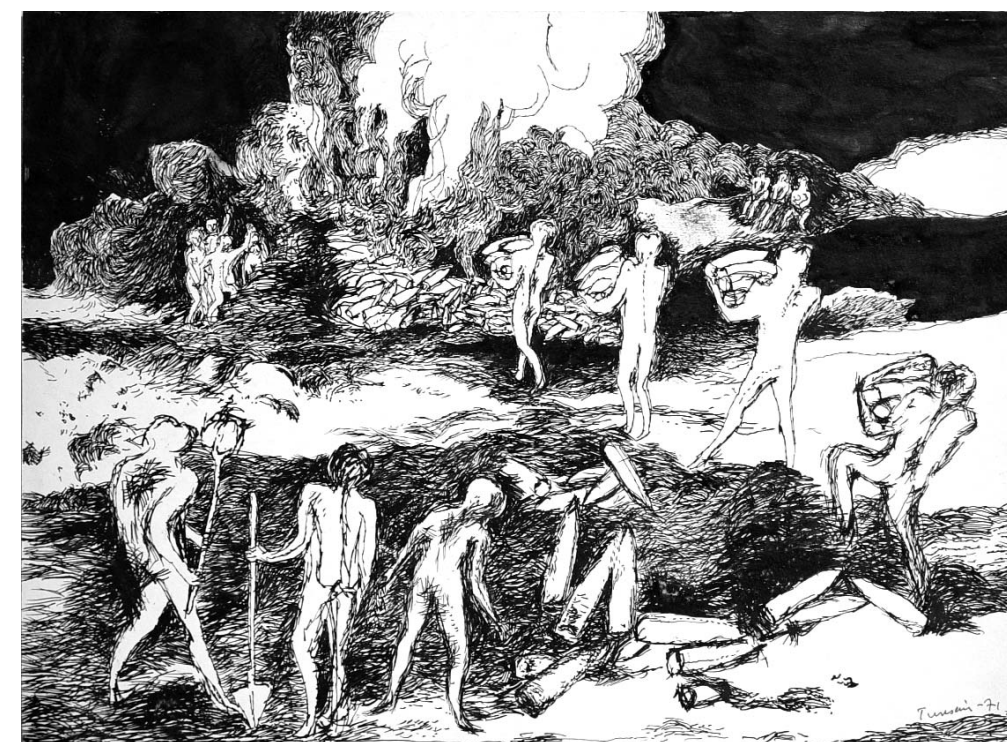
26a. Harmagedón, 1971



27a. Zárt világok, 1970



26b. Kísérletező ember, 1972



27b. Álom, 1972



28. Bezárt szoba, 1971

el ou de celui de la nation toute entière. Il a cru et continue de croire que l'esprit a la priorité par rapport à la matière, aussi étudiait-il le sujet à peindre d'abord pour arriver à la forme la plus convenable. Son message en particulier devait correspondre à la nature intime et abstraite de ses sujets, étant donné qu'il mettait en image ses expériences sentimentales sur le vif ou ses conclusions personnelles issues de ses méditations approfondies. C'est ce qui explique l'emploi fréquent des formes organiques à l'intérieur des constructions géométriques où les éléments de l'image portent le sens des ses abstractions simultanées. Il parvient à cet effet par l'emploi parallèle des éléments concrets et abstraits, issus de l'imagination. Le résultat obtenu est convainquant, l'usage simultané des éléments de construction de nature différente, voir opposée peut être efficace.

Avant d'examiner la période actuelle de l'art de Turcsan, il est nécessaire de remarquer la détermination avec laquelle il cherche à explorer les possibilités de la pensée lyrique afin qu'il puisse communiquer ses réactions personnelles et ses expériences vécues ou imaginées. Il a une conscience aigüe de ses responsabilités de peintre, il considère bien son activité comme un service rendu pour le bien commun. La peinture qu'il

pratique doit son sérieux à l'importance qu'elle prend dans sa vie personnelle. Son engagement à sa peinture est total et absolu.

Son style ne ressemble à aucun autre, il est loin du ready made, du conceptualisme, du poste - moderne, de la poste-avant-garde et même des anciens styles historiques qui reviennent à la mode. Il ne cherche pas l'alignement, il veut rester fidèle à sa propre voie. Il accepte pour cela même la solitude, si c'est inévitable, si en contrepartie il peut sauvegarder l'autonomie de son art. La solitude de son atelier est de la même nature que celle de certains parmi ses prédécesseurs. Sans vouloir faire des comparaisons prétentieuses, nous pouvons citer les noms de Cézanne, d'Istvan Nagy, d'Egry, d'Istvan Farkas, de Menyhert Toth ou de Gyarmathy. La ressemblance concerne les exigences morales qu'ils partagent vis-à-vis de l'attitude du peintre et de la création artistique, si elle veut être honnête et authentique. Il n'a pas cherché l'identité stylistique avec leur peinture, cela

n'aurait pas été conforme à l'attitude en question.

Regardons maintenant l'art de Turcsan dans sa période actuelle.

Ce qui paraît être comme un des traits des plus caractéristiques de son art, c'est la richesse et la variété des thèmes, en relation avec le nombre de questions qui l'intéresse. Le procédé qu'il préfère, c'est la transposition des éléments visuels de la réalité dans les situations inhabituelles, éloignées du réel ou reconstruites, où les éléments prennent des significations nouvelles, différentes des premières, correspondant aux connaissances nouvelles de l'artiste, celles qu'il veut annoncer par rapport aux anciennes. C'est la raison même de la motivation du peintre. Dans d'autres images ce sont les notions abstraites qui prennent des formes qui n'existent pas dans la nature, sont introuvables dans la réalité quotidienne. Les paysages aussi, d'aspect classique au premier abord, deviennent méconnus, inquiétants, subissant des transformations inattendues pour pouvoir porter les idées du peintre. Ce n'est pas tant l'image du quotidien qui prend un autre visage du fait du travail du peintre, c'est le monde intérieur propre de l'artiste qui prend la place du visage du quotidien. Le procédé entraîne la création d'un

effet de mystère, d'énigme, avertissement au public qu'il se trouve devant le monde intime du peintre. L'art de Turcsan n'est jamais banal ou ordinaire. Les lieux communs gonflés, les astuces techniques complaisantes ne font pas partie de ses procédés. Les formes sont harmonieuses, l'assemblage des couleurs est équilibré. La beauté des images procure au public un plaisir esthétique certain, susceptible de porter leur participation sentimentale jusqu'aux émotions cathartiques. Il existe une tension latente permanente, l'énergie des tableaux est alimentée par la richesse et la variété des éléments.

La conception des tableaux est faite à partir et en fonction de leurs sens. Il utilise des procédés spécifiques pour mettre les éléments des images en mouvement : gestes inattendus, formes en lutte, lignes brisées, espace démultiplié en forme de prisme, masses accumulées, entassées ou superposées, plans géométriques dressés à la verticale pour couper l'espace. Ces procédés dans la constitution de



29. Ferlinghetti-illusztráció, 1971



30. Poézis, 1971

l'image accompagnent en général tous les thèmes importants. Il ajoute parfois d'autres motifs complémentaires : formes en action pour un rapprochement ou un éloignement réciproque, transformant l'énergie statique du tableau en une énergie active puissante.

La peinture connaît trois possibilités différentes pour représenter une certaine partie de la réalité selon les intentions du peintre : l'instantané, la description et la mise en mouvement. Turcsan utilise souvent la troisième solution de préférence. Par l'importance qu'il attribue aux mouvements il serait un descendant éloigné des peintres futuristes italiens. Il se différencie par rapport à eux en même temps car il n'utilise pas la multiplication des formes et des silhouettes ce qui est caractéristique et constant chez les futuristes italiens. Il obtient autrement les effets qu'il souhaite. Il procède par la déstructuration des corps, par l'orientation des lignes en faisceaux vers un but déterminé, par l'interruption des

gammes de couleurs en saccades rythmées, par le raccourci des corps projetés dans l'espace et par le découpage des constructions géométriquement parfaites en fragments tronqués. L'effet obtenu ne se limite pas à l'évocation des mouvements en eux-mêmes. Il traduit en plus la vitesse par laquelle ces mouvements s'accomplissent et même le degré de sa puissance.

Il n'oublie pas que l'harmonie et l'équilibre créent dans le tableau un état de stabilité et de calme relatif. Pour mobiliser son image, il introduit instinctivement des éléments perturbateurs qui cassent la sensation de la permanence et génèrent des énergies dynamiques. Il transmet ainsi ses expériences personnelles vécues ou imaginées, directes ou revenues des profondeurs de l'inconscience.

L'image est le moyen d'expression le plus naturel chez lui, il formule ses notions à l'aide des éléments visuels abstraits à la place des objets physiques avec leur

présence concrète. La beauté visuelle des images est due en grande partie à un choix savant des couleurs et tout particulièrement à l'assemblage de leurs nuances inventives.

Son style est enrichi par la recherche permanente de la forme la plus expressive. Elle doit s'adapter à chaque fois à la nature spécifique de son sujet. Il n'y a donc pas de séries monotones chez lui, les tableaux autour d'un même sujet sont les résultats des approches différents, révélant à chaque fois un nouvel aspect du sujet qu'il vient de découvrir. Rembrandt, Derkovits, Egry, Istvan Nagy ont souvent procédé par les variations de style pour donner plus d'ampleur et de force expressive à leurs œuvres. Turcsan a découvert cette méthode et ses avantages poursuivant ses expériences personnelles.

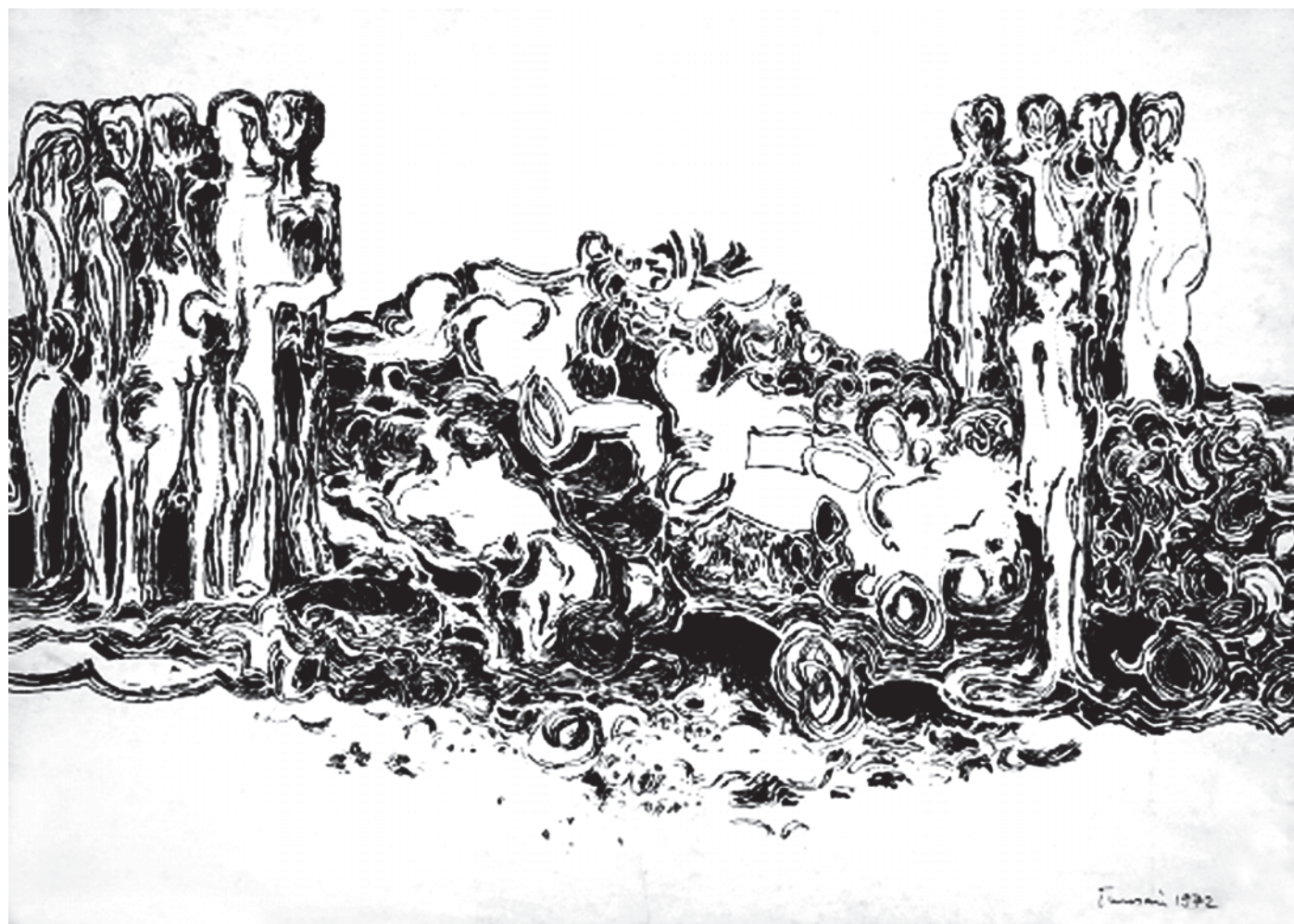
« Toute peinture digne de son art doit être capable de saisir par l'image qu'il propose, bien qu'abstraite, le sens profond du monde, de l'existence » a proclamé Egry, le grand peintre hongrois. L'art de Turcsan remplit parfaitement son rôle artistique défini par Egry, proposant une peinture à l'image de son univers personnel magique, tout à fait compréhensible et logique. Il n'est pas facile de trouver la catégorie exacte pour ranger cette peinture spécifique et complexe. Ce que nous pouvons constater plus facilement, c'est que par la nature de l'esprit de ses inspirations, sa peinture serait surréaliste, par sa manière d'utiliser la

couleur et les formes, elle serait par contre constructiviste. Ce n'est qu'une tentative plus au moins réussie pour parler de l'art de Turcsan en termes esthétiques définis, car il procède spontanément par des symboles, associations subjectives et simultanées entre les frontières du concret et de l'abstrait. Le public ne doit pas avoir de difficultés pour comprendre le sens attribué par Turcsan aux images de ses procédés stylistiques choisis, car leur sens est parfaitement logique et identifiable, faisant allusion à la culture en générale et plus particulièrement à celle de son pays. Turcsan reste en contact permanent avec la réalité vécue, malgré que les notions qu'il exprime soient portées par les images abstraites et non pas par les objets en leur présence physique.

La nature de ses préoccupations, la raison morale de ses soucis et la beauté visuelle de ses images détermine la peinture de Turcsan comme un art solen-



31. Salomé tánca, 1971



32. Baleset, 1972

nellement lyrique. Cela n'exclut pas la présence également des drames et des pulsions exacerbées qui sévissent. C'est la conséquence directe des relations étroites qui lient sa peinture à sa vie privée et au destin collectif du peuple hongrois.

Il fait preuve d'une disposition spéciale pour la mise en scène dramatique, car les événements qu'il choisit pour leur raison privées ou historiques sont traités brièvement, sans faire allusions aux détails, allant droit au cœur du tournant fatale du non-retour. Il ne s'intéresse pas particulièrement au résultat final du dénouement, ce qui capte son intention, c'est la direction tragique dans la suite des événements.

L'écrivain Tibor Gyurkovics a remarqué la présence d'une force explosive dans les tableaux de Turcsan et a fait l'analogie à propos de cette présence avec le dynamique du symbolique du baroque. Il a cité en exemple certains des motifs les plus représentatifs pour cette analogie, entre autre la scène des murs qui s'écroulent et celle de l'espace qui change de dimensions. La ressemblance avec le baroque est un fait historique, étant donné que cette époque lointaine était aussi chargée de crises et de menaces qu'est la notre.

Mate Csak, architecte et peintre lui-même a fait une autre démarche pour trouver les caractéristiques les plus marquantes pour décrire notre époque. Il a remarqué le besoin de créer « de grandes synthèses » et des œuvres qui sont marquées « par la spiritualité, de l'esprit humain ». L'art de Miklos Turcsan peut être examiné par ces deux points de vue également. Il a réalisé plusieurs tableaux où la spiritualité est présente par une conception universelle du christianisme, différence marquante avec une simple religiosité d'Eglise. Ces tableaux



33. Dózsa György emlékére III., 1972



34. Icarus, 1972

tégration culturelle entre la Hongrie et l’Europe, suite espérée tout aussi importante et souhaitable que son entrée dans la Communauté Européenne politique et économique, prévue pour un avenir proche.

Endre Aszalós

sont empreints d’une certaine sérénité lumineuse, expression spécifique pour porter l’espoir d’un art sacré moderne.

Turcsan a réussi une œuvre importante et significative, dont les qualités évidentes se trouvent dans l’harmonie et l’équilibre entre les couleurs et les formes, la poésie et l’objectivité, l’intimité et la volonté de synthèse. La portée morale et philosophique de ses thèmes, la qualité esthétique de ses images attribue à Turcsan une place importante dans la peinture hongroise actuelle et tout porte à croire que même au-delà de ses limites nationale en tenant compte de ses potentialités européennes. De point de vue culturelle Turcsan a des liens étroits avec la civilisation européenne, tandis que pour son tempérament personnel il reste déterminé par ses traits de caractère hongrois. C’est une disposition idéale, souhaitable à tous ceux qui par leur talent pourraient faire le lien entre les valeurs de l’Europe et celles de la nation hongroise dont les meilleurs représentants ont toujours considéré qu’ils étaient légataires à part entière du patrimoine européen commun.

Turcsan pourrait participer à travers son art à l’aventure historique de l’intégration culturelle entre la Hongrie et l’Europe, suite espérée tout aussi importante et souhaitable que son entrée dans la Communauté Européenne politique et économique, prévue pour un avenir proche.

BIOGRAPHIE

24. 09.44 Naissance à Szil, village en Hongrie Occidentale, département de Gyor-Sopron. Son père est professeur, il enseigne à l’école du village.
- 1957 Déménagement de la famille à Szombathely, ville d’une région proche. S’inscrit au Cercle des Amateurs des Beaux-Arts local.
- 1959–63 Elève au Lycée des Beaux-Arts de Budapest.
- 1963–64 Etudes aux cours préparatoires de l’Ecole Supérieure des Beaux-Arts de Budapest sous la direction de Janos Blaski et Sarkantyu Simon.
- 1964–69 Etudiant de l’Ecole Supérieure des Beaux-Arts de Budapest. Son maître est Geza Fonyi.
- 1971 Peintre indépendant, membre de l’association du Studio des Jeunes des Arts Plastiques
- 1971–73 Lauréat de deux reprises de la bourse Derkovits
- 1972 Première exposition
- 1978 Admis à l’Association des Artistes des Arts Plastique de Hongrie
1986. 1987 Participe aux expositions organisées par l’association de l’Académie Internationale de Lutèce à Paris. Médaille d’argents les deux fois.
- 1988 L’exposition «Grands et Jeunes d’Aujourd’hui» présente son tableau «Hommage à Paolo Uccello» au Grand Palais à Paris.

Une partie de ses œuvres se trouvent dans différents musées, galeries, collections privées et

collectives de prestige. Le « Requiem », tableau d’huile de 1979 est gardé par la Galerie Nationale de Hongrie.

EXPOSITIONS INDIVIDUELLES

- 1972 Salle Medgyessy, Hodmezovasarhely
- 1975 Galerie Studio, Budapest
- 1976 Galerie Mini, Ujpest
Ecole Mauve, Ujpalota
- 1977 Hôpital Semmelweis, Kiskunhalas
- 1978 Maison de la Culture, Hajdudorog
Maison de la Culture Gyorgy Dozsa, Budapest
Association des Collectionneurs, Debrecen (en compagnie d’Ildiko Benyo)
- 1992 Galerie Stefania de la Maison de la Culture de l’Armée de Hongrie, Budapest
Galerie Csepel, Budapest
Maison de la Culture et des Sports, Szombathely
- 1994 Maison de l’Enfance de Zuglo, Budapest
- 1995 Galerie Club de Lipotvaros, Budapest
- 1996 Galerie Vigado, Szigetvar
- 1997 Galerie du Musée Ferenc Mora, Szeged
Galerie Stefania de la Maison de la Culture de l’Armée de Hongrie, Budapest
Centre Culturel Municipal, Veszprem
Centre Culturel d’Obuda, Budapest
Maison Hajnoczy, Sopron, exposition rétrospective, organisée par la Galerie Kormendi-Csak
Centre Culturel Municipal Mate Kovacs, Hajduszoboszlo
- 2002 Siège de l’Association des Journalistes de Hongrie, exposition partielle, Budapest
- 2003 Galerie Körmendi, Budapest
- 2005 Tableaux datans 2004–2005



35. Patkányok repülése, 1971



36. Dózsa György utolsó álma, 1974



37. Nagymarosi táj, 1972

EDDIGI ÉLETÚT

Az a történelmi korszak, amibe Turcsán Miklós beleszületett, Magyarországnak Németország oldalán viselt háborúja következményeivel, majd végkifejletével volt terhes. A szövetségesek mind gyakoribb légitámadásai, a háborús terhek viselése, az ország egyre erősödő gazdasági kifosztása - különösen az 1944. március 19-edikén bekövetkezett német megszállás után - egyre súlyosabb ellátási nehézségeket és belpolitikai helyzetet teremtett Magyarországon. A magyar politikai élet így mégnagyobb függőségbe került Németországgal szemben, s ez súlyos társadalmi helyzetet is hozott az országra. A polgári demokratikus szabadságjogok hosszabb távon eltiprásra ítéltettek. 1944 őszére a keleti front mind közelebb került az országhatárokhöz, s az elkövetkező fél éven belül Magyarország hadszíntérré vált.

Ebbe a történelmi helyzetbe érkezett a művész, amikor 1944 szeptember 24-edikén egy nyugatdunántúli kis helységben, Szil községben megszületett. Ez a Rábaközben - Győr és Sopron között majdnem a félúton és enyhén délre - található község a maga alig háromezres lélekszámával ezekben az őszi hónapokban még nem élte át teljességében a háború-okozta viszontagságokat. Az életnehézségek a következő év tavaszán átívelően azonban egyre erősödtek, annál is inkább, mivel a Dunántúl harctérre változott. Ezen történelmi időszakot most ideiglenesen végpontnak választva, érdemes visszapillantunk az Időben annak érdekében, hogy a családtörténetet megismerhesük. Nemcsak történelmi szempontból lehet rá igényünk, hanem a művésztehetség genealógiai vonatkozásainak kutatása érdekében is.

A Turcsán család északnyugat-magyarországi eredetű. A művész nagyapja, *Turcsán Mihály* Selmechányán szerzett

erdő- és bányamérnöki diplomát, majd 1920-ig Pozsonyban a Földmérési Hivatalnak volt az igazgatója. Miután a trianoni békeszerződést követően a csehszlovák hatóságoknak megtagadta a hűségnyilatkozat aláírását, családotól Magyarországra toloncolták. Évekig éltek Győrben, vagonlakásban. Felesége, *Wirth Judit* a házasságkötésig zárt habán közösségben élt, ahol évszázados múltja volt a kerámiaművészetnek. A habánok a német határvidékekről kerültek Morvaföldre és a XVI. század közepétől a magyar Felvidékre. A művész apai nagyanyja már a Pozsonytól északra fekvő vidékről származott, családja több nemzedéken át, fokozatosan elmagyarosodott. Miklós képzőművész-tehetsége tehát (mint egyik ágból) innen eredeztethető. A másik ág anyai nagyapja, *Szegedy Lajos* irányába mutat, ő ugyanis - bár MÁV főtisztviselőként dolgozott - műkedvelő festő volt. Akadémikus modorban, technikailag hibátlanul festett szakrális műveket (szentképeket), arc- és tájképeket. A festő képzőművész adottságai így két irányból eredeztethetők; vagyis leginkább a genetikus Czeizel Endre által használt „piramis-modellnek” felelnek meg.

A művész édesapja, *Turcsán Ottmár* (1911–2001) Pozsonyban, az ötgyermekes család negyedik gyermekeként született. A győri Bencés Rend iskolájában végezte tanulmányait, s kántor-tanítói oklevelet szerzett. Egy Zalaegerszeg melletti kis falu népiskolájában tanított, és a kántorizálás feladatait is ellátta. 1937-ben Szombathely peremközségébe, Szentkirályra helyezték át. 1941-ben kötött házasságot *Szegedy Erzsébet*tal (1915–1991). Első gyermekük, *Erzsébet* 1942-ben született. Az első bécsi döntés után a Felvidéket Magyarországhoz csatolták, s a fiatal pedagógus saját kérésére a mai szlovákiai Komáromban folytatta pályáját.

Ottmár tág kitekintésű, tevékeny, közírói, írói ambíciókkal megáldott személyiség volt. A helyi lapokban jelenttette meg írásait, amelyek a népi írók irányvonalához kapcsolódtak. 1941 telén a szovjet frontra került, részt vett az 1942-es, tragikus doni harcokban. *Miklós* 1944 szeptemberi születése után ismét behívták katonai szolgálatra, és 1945-ben Győr környékén esett hadifogságba, ahonnan 1947-ben tért haza. 1948-ban született második fia, *Gábor*.

A háború-sújtotta országban szegényes körülmények között élt a Turcsán család. Az ötvenes évek elején Ottmár a budapesti Pázmány Péter Tudományegyetem Bölcsészettudományi Karán folytatott tanulmányaival francia - magyar szakos középiskolai tanári diplomát szerzett. Megteremtette annak alapját, hogy szakmai megbecsültsége erősödjön, pályája tovább ívelődjön felfelé. 1952-től általános iskolai felső tagozatos tanár lett, majd fél évtized múlva (Szombathelyre költözésük után) a helyi tanítóképző főiskolán folytatta oktatói munkáját a francia nyelv tanáraként. Emellett kinevezték a gyakorló iskola igazgatójának, amit nyugdíjba vonulásáig vezetett. Közben részt vett a párizsi Sorbonne-on a nyári továbbképző szemesztereken, ahol megszerezte a francia állami nyelvtanári diplomát is.

Hosszabban időztünk a művész édesapjának bemutatásánál: azonban – ami az „örökség” ill. az öröklődés kutatását illeti – talán nem feleslegesen. Miklós ugyanis innen örökölhette szinte megszállott szakmaszeretetét, az emberi kultúra iránti széleskörű érdeklődését, a különböző művészi kifejezési módok kipróbálása terén mutatkozó kutató szenvedélyét. Édesanyja érzelmileg gazdag, áldozatos, gyermekeit sok szeretettel nevelő asszony volt. Miklósban szerencsés arányban keveredtek a genetikai adottságok; talán ez is determinálhatta eddigi életművének változatos és igen érzékeny, mind emelkedettebb művészi régiókba törő világát.

Érdemes rövid áttekintést nyernünk arról, hogy a művész kisgyermekkorában – a II. világháború befejezésével, 1945-től – milyen is volt a magyar nemzeti festészet összképe. Bár az évszám elsősorban történelmi cezúrát jelentett, képzőművészetünknek is sorsfordulót hozott. A különböző irányzatok továbbélése, illetőleg új törekvések születése természetesen kontinuus a két világháború közti korszak második felével is, így érdemes röviden emlékez-

nünk az akkori jelenségekre: A múlt század húszas, harmincas évei sajátosan sokrétű képzőművészeti összképet mutattak hazánkban. Bár modern képzőművészetünk legprogresszívebb törekvései – a Nyolcak és az aktivisták csoportosulása, illetőleg mozgalma – addigra elhaltak, mégis volt (bár eléggé szerteágazó, de igen értékelhető) nemzeti művészet. Elsősorban a Képzőművészek Új Társaságá-ba (KÚT) tömörült művészek: a posztnagybányai iskola mesterei, az École de Paris hazai képviselői, a konstruktív és szürrealista tendenciákat követő-alakító szentendreiek és néhány expresszionista (*Egry, Derkovits*), valamint eredeti értékeket adó mestereink (*Nagy István, Vajda Lajos, Farkas István*). Bár a hivatalos művészet, a novecentesz „római iskola” nem erősítette a hazai művészeti progressziót, egyik képviselője: *Aba Novák* kétségtelenül a legjelentősebb mestereink közé emelkedett nagy formátumú tehetségével. Mindazonáltal az 1945-ödik évvel lezárt korszak sok veszteséggel volt terhes: ekkorra Derkovits bő évtizede, Nagy István nyolc éve volt halott, de távozott 1941-ben az élők sorából *Aba Novák* és nemzeti festészetünk egyik legjelentősebbje, a „konstruktív-szürreális sematika” mestere: *Vajda Lajos*. *Farkas István* – nemzeti piktúránk nagy értéke – a német megszállás utáni genocidiumnak esett áldozatul. Bár az 1920-as évektől külföldön élt *Moholy-Nagy* művészete nem gazdagíthatta kultúránkat közvetlenül, példamutató életútja és életműve 1946-ban szakadt meg. A veszteségsort a történelmi fordulót mindössze hat évvel túlélte *Egry József* zárta 1951-es halálával.

Fáklyavivő mestereink szellemét, törekvéseiknek igazát a mindössze két évre életbe hagyott „Európa Iskola” csoportosulásba tömörült művészeink munkássága képviselhette. A következő szűk évtizedre a hivatalos „szocialista realizmus” uralma nyomta rá bélyegét művészetünkre. Progressziót képviselő mestereink – *Martyn, Korniss, Gyarmathy, Jakovits, Bálint, Marosán Gyula, Lossonczy* – vagy magányba menekültek, vagy elhagyták hazájukat. Az újjáledést az 1957-es Tavaszi Tárlat hozta meg egy rövid időre, de ez már egy következő művészettörténeti periódusnak nyitányát jelentette.

Addigra *Turcsán Miklós*, tehetsége, képzőművészi adottságai tíz év alatti gyors kibontakozásának útját járta

be. Már általános iskoláinak megkezdése előtt, négy-öt éves korától kezdett rajzolni. Fennmaradt rajzainak, színes kréta-lapjainak tanúsága szerint messze az átlagon felüli volt ábrázoló képessége. 1951–59 között (általános iskolai évei alatt) napi tevékenységeinek középpontjában a gyermeki kedvtelésből űzött rajzolás, az ábrázolás, környezete jelenségeinek a megörökítése állt. Kimondhatatlan örömét ebben – és nem a játékban! – lelte. Az iskolai tantárgyak közül a humán műveltséget gazdagítók érdekelték. Ekkor találkozott először folyóiratokban képzőművészeti reprodukciókkal: gyermeki fantáziáját ezeken keresztül Csontváry-művek gyűjtötták fel. Eredendően nagyszerű rajzkészségének, ábrázolástechnikai problémáktól mentes adottságainak köszönhetően nemcsak a szín- és ceruzarajzok, akvarellek színvonala fejlődött ugrásszerűen, hanem összetettebb, sokalakos kompozíciókat is meg tudott oldani. Elképzelt harci eseményeket gyermekien fantáziáló jelenetekkel és tárgyakkal: harckocsik és fegyverrel lövöldöző emberalakok összekomponálásával – nagyszerű kézügyességgel – örökített meg. Amikor 1957 nyarán a *Turcsán* család Szombathelyre költözött, egy pillanatig nem lehetett vitás *Miklós* pályaeorientálódásának, továbbképzésének útja: az általános iskola utolsó éveinek elvégzése mellett a *Derkovits Gyula* Képzőművészkör növendéke lett, s *Burányi Nándor* és *Radnóti Kovács Árpád* oktatta. Életkorát meghazudtolóan sokat fejlődött alakrajzban; a különböző festési technikákat szinte játszva sajátította el.

1959 nyarán sikeres felvételi vizsgával a budapesti Képzőművészeti Gimnázium tanulója lett, és négy év múlva sikeres érettségi vizsgát tett.

I. TANULMÁNYOK

– A tájékozódás évei –

A fiatal szakgimnazista növendék számára az elkövetkező négy év művészettörténeti ismereteinek szélesedését, stílusismereteinek tágulását, egyéni fejlődésének rugalmasságát hozta. A szakoktatás területén *Balás Lászlóné* osztályába került. A posztnagybányai mesterek által képviselt stílus

tanítható szakmai fogásai: a kevert színek plasztikai telítettséget adó használata, a homogén és egytónusú képalakítás megkövetelése, a feltétlen természetelvű valóságábrázolás követése, az imitáló tárgyalakítás, a stilizálás korlátozott engedélyezése oktatási alapelveként szinte követelmény lett. *Turcsánnak* nem okozott gondot az elvárások teljesítése. Miután nagy gyakorlatra tett szert a vízfestés terén, tájképeinek szakmai színvonala ebben a technikában kulminált. (Pl. *Táj*, 1960), (3.) Ezen munkájánál arra törekedett, hogy a teljes sítot kitöltően alakítsa a természet által kínált részletek ábrázolását. Színhasználata általában is összehangolt-tá alakult minden jól sikerült munkájában. Utóbbiak száma az évek folyamán természetesen egyre gyarapodott, miközben az egyetemes képzőművészet elismert mestereinek mind mélyebb megismerése felé irányult érdeklődése. Így elsősorban *Van Gogh* és *Modigliani* – figyelemre méltóan két ellentétes irányultságú óriás – művészetére csodálkozott rá. A holland mesternél a belső lobogást és az alakítási szer telenségeket, *Modiglianinál* az elegáns formaalakítást értékelte elsősorban, de saját képzési gyakorlatára nem volt termékenyítő a kettős hatás. Ugyanúgy, mint *Bosch* csodálata sem hagyott nyomot még ekkor; csak egy kisméretű akvarellben próbálta ki e furcsa világnak imitálását.

Az 1960-as évek elejétől a „hivatalos” művészet – melynek felkészült és tehetséges, de az elvárásokhoz igazodó és sokszor fantáziátlan képviselői unos-untalan a *Gresham-kör* mesterei által képviselt posztimpreszionista stílust variálták – egyre élesebben különült el a hazánkban valóban progressziót képviselő konstruktív irányzatoktól, valamint a szentendrei szürrealisztikus és az egyre erősödő szürnaturalista tendenciáktól. Mestereink mellett (*Martyn, Korniss, Lossonczy, Gyarmathy*) az akkori fiatalok jelentkezése volt az előremutató, valódi érték. Az *IPARTERV* –, valamint a *SZÜRENON* – csoport, a „mágikus realisták és szürnaturalisták”, az op- és a pop-arthoz igazodó fiataljaink (*Hencze, Gyémánt, Lakner*) az évtized végéig általában a nyugat-európai periodizációnak megfelelően alakították törekvéseiket, de az amerikai képzőművészet hatása is kimutatható más tendenciákban. A hiperrealizmus, a konceptuális és a minimal artos irányzatok még csak elvéve fordultak elő. Itt érdemes utalnunk arra – legalábbis fő vonásokkal –, hogy

miközben a hazai avantgárd legtöbb fiatalja absztraháló és „nonfiguráló” törekvésükben Nyugat-Európához viszonyított „utolérési komplexusban” szenvedett, az egyetemes képzőművészet már túljutott a nálunk még hön óhajtott stílustendenciákon. Ugyanis a II. világháború után az összkép úgy alakult Európában, hogy a konstruktívizmus – mint a megszerkesztett rend illúziója – egy ideig tovább élt, de sokszor mindössze dekoratív formaproblémákat vállalt fel. A szürrealizmus hosszú ideig uralkodó irányzat lett. A stílus visszahatás is rövidesen megjelent (mint ahogy az lenni szokott egy atomizálódott kultúrában): a geometrizáló és a lírai absztrakció. Az absztrakt expresszionizmus (mint eredendően amerikai irányzat) európai megfelelője: az informel már a hatvanas évekre kialakult és uralkodóvá lett rövidesen. A gesztusfestészet, ami a technikai kivitelezés alapján további ágazatokra oszlott, a képalakításban a véletlen formai és színbeli gesztusok istenítésére alapozta esztétikáját. Alágazataiban találkozott az automatikus írás megnyilvánulásaival, a tasizmus stílusisan parttalan jelenségeivel. A minimal- és a koncept-art-ban rövidesen megtalálható lett mind ennek az ellentendenciája is. A performance, a happening, a reklámot, valamint a szubkultúra megnyilvánulásait felhasználó pop-art már az 1970-es évekre jelentkezve integrálódik (szétválik – összemosódik) a más irányultságú leleményekkel, és szellemi sekélyesedésének árnyában a mindenkori emberi kultúra alá száll. A legjobb esetben a fogyasztói társadalom szellemi üressége ellen a felhasznált és műalkotásként funkcionáltatott eszközeivel, valamint az iróniával, a szarkazmussal, a cinizmussal, vagy blaszfémiával tiltakozik. Szinte végeláthatatlan lenne minden további jelenséget (a neoadat, az irracionális és morbid tendenciákat) akár csak fel is sorolni.

Mindezek az egyetemes művészettörténeti jelenségek nem érintették Turcsán törekvéseit. Vagy azért, mert a számára itthon nem kerültek megfelelő látótávolságba, vagy mert idegennek érezte önmagától e jelenségeket. Elzárkózása annál is inkább érthető, mert 1963-ban a budapesti Képzőművészeti Főiskola előkészítő tagozatára vették fel, s ott megkezdett tanulmányai a művészettel kapcsolatos gondolatait teljesen lekötötték. Vagyis mind a hazai képzőművészeti környezettel, mind az egyetemes irányzatokból

nyert tapasztalatokkal szemben csak tudomásul-vevő és semleges maradt. (Társtalansága tulajdonképpen itt kezdődött.)

A két éven át tartó előkészítő szemeszter alatt *Blaski János* és *Sarkantyú Simon* lettek a mesterei. Mindkét gyakorló művész vezető szerepet játszott a hazai „hivatalos” és az állam által támogatott pikturában, de szerencsére szemléletük módjával és oktatói követelményeikkel színvonalat képviseltek. Blaski a nagyobb összefoglaló formákban való gondolkodásra, az egyes részletmotívumoknak léptékbeni alárendelésére és térkitöltő szerepük növelésére nevelte a főiskolás-jelöltet, Sarkantyú Simon a festői oldottság belső ütköztetésére, az alárendelt hangsúlyok fontos képszervező szerepére, a kikísérletezett különös koloritharmónia alakítására vezette rá Turcsánt. Ezek demonstrálására lehet kiragadott példa 1964-ből az akvarellle készült *Bűntelenek (1.)* és az *Őnarckép I. (2.)* Előbbinél – az ifjú pár alakításánál – a teljes tér kitöltésének tendenciája, az összefogott és nagyvonalú figuraképzés valamint az egy-két mélytónusú, telített és homogén módon kezelt színnek dominanciája a figyelemre méltó. A frontális beállításban megragadott önportré magába mélyedő, szomorú ifjú arcát idézi élénk. Karakteradásának ösztönössége és a kendőzetlenül őszinte pszichológiai láttatás a lapidárisan kezelt és összehangolt belső formák alakításával kitűnően és esztétikai igényességgel sikerült. Távoli előképe lehet *Derain* 1905-ös *Puhakalapos őnarcképe*, de valószínűsíthető, hogy nem közvetlen hatásnak eredménye a rokon hangvétel.

Az 1965-ös sikeres főiskolai felvételi után a művészjelölt *Fónyi Géza* osztályába került. A már két évtizede oktató mester európai orientáltságú, biztos esztétikai ítéletű művész volt. Posztnagybányai neveltetése ellenére rokonszenvezett a szentendreiek törekvéseivel, de kitüntetetten nagyra becsülte a modern francia festészetet. Munkássága zárt világot alakított valós élményeiből; általában az óvatos újítások híve volt. Választékos és tört fényű koloritjával mindig érzékeny, lírai lélek maradt, és tanítványainál sem szerette az impulzív, feltűnő, vagy harsogó előadásmódot. Növendékei „közt nem találhatunk követőket az epigonizmus értelmében” (Aradi Nóra). Turcsán és mestere között nem alakult ki jobb, baráti viszony, mert a tanítványi hevület, az alakítási merészség, a sokszor harsány fogalmazás ütközött

Fónyi mérlegelő, minden képi alkotóelemet összehangoló és redukáló művészi gyakorlatával. Ennek ellenére az 1968-as *Csendélet (Tanulmány), (4.)* a mester hatásáról vall. (Az 1958-as „*Gyümölcsös tálcák körtékkel*” motivikus és kolorisztikus előképnek tekinthető, de a gouache-sal festett 1961-es Magyar Nemzeti Galériabeli Tengerpart – a tonizáló mód alapján – szintén példaadó festmény.) Fónyi mester külön érdeként értékelhető, hogy növendéke figyelmét felkeltette Braque, Rouault iránt. Általában erősítette Turcsán francia irányultságát, ami a további években gyümölcsöző hatást jelentett. Talán véletlen példa ehhez, hogy az 1969-es *Fatörzs (6.) Maurice Denis* inspiráló erejét idézi. A francia mester naplójában írja, hogy „...A nabi ...azt parancsolja a leveleknek, hogy az általa megkívánt ritmusra hajladozzanak.” A festményanalógiában (A *műzsák* – 1893) a fák kéregrajzolata és a levelek mozgása tanulságul szolgálhatott volna Turcsán akvarelljéhez. Denis erős stilizáló hajlama, formaritmikája, kissé mesterkelt és sokszor keveretlen színhasználata távolabbi visszfényként felbukkan az ifjú, pályakezdő művész *Ballada* című akvarelljén (10.) is többek közt, de az idő előrehaladtával már-már csak múltó hatással.

Az akadémikus elvárásokat is képviselő főiskolai képzésben a szinte mindennapos modell- és aktrajz-stúdium a szénrajz technikájában adott továbbfejlődési lehetőséget. A számtalan tanulmány között találkozhatunk Turcsánnál olyan magabiztos és olyan erejű modellrajzzal, ami színvonalában összevethető Nagy István ugyanazon technikájú tanulmányfejeivel. Lendületes, keresetlen formaadás, valamint éles és tartalmas karakterizálás egyaránt jellemzi ezeket az érett és autonóm értékeknek tekinthető színeket. A főiskolai évek tapasztalatai, a növendéktársak jótékony hatása szellemi vonatkozásban alakította a művészjelölt gondolatvilágát. Az évtizedvégi diákmozgalmak célkitűzései, amelyek radikálisan véget akarta vetni az emberiséghez méltatlan társadalmi körülményeknek, többek közt Marcuse és Bloch lázító erejű ideológiájára épültek. A „baloldali messianizmus” azonban érintőlegesen sem hatott a pályakezdő művésznek szellemi meggyőződésére.

Ezen időszak végén, 1969-ben kapta meg tanári diplomáját, s elindította immár jövőendő életnehézségeket, küzdelmeket sejtető, de önálló pályáját.

II. IFJÚKORI MESTERRAJZOK

A pályakezdő festő – bár friss diplomájával rajztanárként is elhelyezkedhetett volna – inkább a szabadfoglalkozású művész életvitelét választotta. Egzisztenciális megfontolásból az 1969–70-es évekre azonban restaurátori állást vállalt a Képzőművészeti Kivitelező Vállalat iparművészeti részlegénél. A biztosabb megélhetés, a szolid, de rendszeres jövedelem előteremtésével családalapításra is gondolhatott. 1970-ben kötött házasságot grafikusként végzett évfolyamtársával, és tizenkét évi együttes életük alatt *Gergely* (1971), valamint *Dániel* (1973) fiaik születtek meg. Turcsán rövidesen a Fiala Képzőművészek Stúdiójának tagja lett, annak kollektív műtermében dolgozhatott, s a táblaképfestés mellett kedvére foglalkozhatott fekete- és színes tussal készített egyedi grafikákkal. A elkövetkező fél évtized alatt több száz önálló rajzot készített. Vajon mi készítette arra, hogy meghatározóan festői alkata ellenére a grafikázáshoz fogott – mégpedig bőséges termékenységgel, tematikus és stílus értelemben széles érdeklődéssel? Talán azt válaszolhatjuk, hogy ebben több szempont vezérelte. Egyrészt felidézhetette gyermekkori, önfeledt és ösztönös, belső rajzolási késztetését, miután már nem a kötelező főiskolai penzumot kellett elvégeznie. Ugyanakkor kedvére válogathatott a témaválasztáshoz valós élethelyzeteiből, gyerekkori emlékeiből, irodalmi élményeiből. Ezeken keresztül kipróbálhatta illusztráló adottságait is; stílus igazodások azonban nem szűkítették rajzoló gyakorlatát. Kevés kompozícióvázlatot, részlettanulmányt, tájrajzot készített, és inkább arra törekedett, hogy lapjai befejezett, önálló műalkotásokká rögzüljenek. Előadásmódjában elsősorban a tusnak és a tollnak megfelelő vonalrajzot alkalmazta. A formamotívumokat, a perspektivikus ábrázolást, a plasztikus értéke-

ket, a tónuskülönbségeket így igen homogén módon képezte; ritkán élt a foltszerű effektusokkal – ha a rajzi szerkezet esetleg ezt igényelte. Valószínűsíthető, hogy a művészre inspiráló hatással voltak *Kokoschka* szálkásabb modorú rajzai éppúgy, mint *Barlach* telítettebb, a teljes képsíkot gazdagon kitöltő és harmonikus belső rajzolatot alkalmazó, lineáris képzésű grafikái.

Még a főiskola utolsó éveiből való a kisméretű *Asztalterítő-tanulmány* (1968). Talán két dolog érdekesebb figyelemre: egyrészt igen magabiztos a plasztikus értékek képzése, másrészt az egymást keresztező vonalak sűrítésének-ritkításának módja *Rippl-Rónai* ugyanazon technikai megoldásait idézi. Ennek eredményeképpen választékos és belső elevenségű kis lap született. Ezidei a *Csendélet kóróval* lavírozott tus is (11.). Felismerhetjük *Rembrandt* rajzainak jótékony hatását: a vonalrajzos formaalakításnak és a foltképzésnek mindenütt érvényesülő finom szövedékét, a plasztikus értékeket adó motívumoknak kissé szálkás és egyúttal tónusos képzését, az áttetsző alap mindenütt jelenvaló, jótékony hatását. A mozgalmas, de egységesen szövevényes előadás a „rembrandteszk” jellegzetességek ellenére alkotói erény, ugyanúgy, mint az áttekinthetően rendezett rajzi összhatás. Az 1970-es *Öltözködő modell* (21.) inkább mozdulat tanulmánynak tekinthető, de abban komplett, bravúros remeklés. Lendületes, biztos formakövetés jellemzi a modellálást, frappáns és pontos a testrészeknek a vastagodó-vékonyodó lineákkal való képzése. Analógiának akaratlanul is a német expresszionista mester, *Adolf Erbslöh* 1909-es olajfestménye: *Harisnyakötős női aktja* juthat eszünkbe, csakhogy annak előlnézeti ábrázolása kevesebb technikai bravúrt igényelt, mint Turcsán rész és diszkrétén erotikus ábrázolási módja. Az *Álom* c. kompozícióban (14.) (a címet is kifejezendő) már-már elvont, autonóm formaalakításokkal találkozhatunk. A környezetet adó homogén sötét folt, valamint az abból kibomló alakzatok és ívelt, belső rajzolatok alapján a tusrajz rokonítható lehet pl. *Konecsni György* 1968-as egyik Bánk bán illusztrációjával (a más tematika és a zománcfesték alkalmazása ellenére). A rokon előadás a számunkra azt is bizonyíthatja, hogy a művész rajzstílusa általában mennyire korhően illeszkedő a figyelemre méltóan magas nivójú korabe-

li hazai grafikában is. De erre mutat *Ritmuskompozíciója* (22.), *Zenekar* c. rajza (23.), *Ismeretlen katonákat (Holttesteket)* láttató lapja (17.). A *Gyerekkocsikban* szecessziós reminiszenciákat érezhetünk (18.), a *Hamis emlékezet* pedig már konstruktív és szürrealisztikus formajegyeket is életre kelt (19.). A kompozícióvázlatnak is felfogható *Jegyespár* pedig önálló jellege ellenére az azonos nevű és évjáratú olajfestménynek lett végül is előképe (vázlata).

Turcsán Miklós munkássága erre az időre elsősorban érzelmekben, indulatokban mérhető gazdagodással, szenvedélyes és sokszor türelmetlen gesztusokkal, formatorzító szándékokkal dúsult fel. Mindezek végkifejletét, valamint összefüggéseit az évtized közepén – egy önálló tárlaton bemutatott festményeiben – érzékelhetjük.

III. A JELKÉPI EXPRESSZIÓK VILÁGA

Még a diplomaszerezés évében, 1969-ben készült a művésznak eddigi talán legjobb *Őnarcképe* (9.). A tussal alakított, kétharmados profilú arc másról befelé forduló, gondolataiba mélyedő fiatalember tekint ránk – minden beállítás nélkül és teljesen póztalanul. A hibátlanul megszerkesztett fejrajz részletei organikusan ívelődnek egymásba a kellő arányban alkalmazott lineák segítségével. A mértéket és az arányt tekintve az lehet érzésünk, hogy sem elvenni, sem hozzáadni nem lehetne az érzékenyen folyondáros részletekhez: a művész a kellő befejezési pontig fejlesztette a tusrajzot. A harmonikusan kanyarodó vonalak egyenletes vastagsága, a papír alapjának egyensúlyban tartott elosztása nagyban hozzájárul a mű egységes hatásához anélkül, hogy tartalmi vonatkozású (vagyis egyéniséget) láttató ereje csorbát szenvedne. Ide kívánczozhat *Vayer Lajos*nak az 1971-ben megjelent *Pictura Hungarica* c. könyvéből idézett gondolatsora: „(...) Mit értünk a művészi minőség fogalmán? (...) akadémikus tanultság, (...) a formai tökéletességben a tartalmi tisztaság-világosság (...) érvényesítése. (...) Becsületes és

őszinte szándék (...) lényeges dolgok művészi megragadására, kifejezésére, megjelenítésére (...)” Mindezek Turcsán akkori művészi magatartására és törekvéseire – legjobb rajzai, festményei tanúsága szerint – jellemzőek is voltak.

A hatvanas évek hazai élcsapatának felívelő vonulata az évtized végére már lehajló ágban volt; a pályakezdő művész érdeklődése ellenére – különben zárkózott természetű, magányt kereső lelki alkataival, megfontoltság és egyéni ambíció nélkül – nem is csatlakozott egyik irányzathoz sem. Mindazonáltal nem kellett hosszú időnek eltelnie ahhoz, hogy tudomásul vegye: a szakmai sikeremberek általában és legtöbbször a naprakész művészek; a belső érlelődést, a fokozatos fejlődést vállalók sokszor a mindenkori jelen mellőzöttjei. Gyakran hosszú évtizedeknek kell eltelni ahhoz, hogy érdemeik szerint észrevétesse. Pedig tapasztalt igazság, hogy a kvalitásnak nem elsődleges kritériuma a stílusorientáltság – még az esztétikai paradigma-váltások korában sem...

Turcsán Miklós a korszerűséget a maga igénye számára az eszmei hatékonyságban vélte keresni (és nem a formálási módokban mutatkozó illeszkedésben). Annak ellenére, hogy a stílárís célkitűzésekben nem tapasztalhatunk rokon vonásokat, szellemi igénye száz év előtti és akkor aktuális, univerzális áramlatokhoz kapcsolódott vissza. Ez pedig a *szimbolizmus* világa volt.

1886-ban *Jean Moréas* a párizsi Figaro-ban az impreszcionizmus elleni visszahatásként írta kiáltványában: „(a szimbolizmus) ... arra törekszik, hogy az Esmét olyan érzékeltes formába öltöztesse, amely nem válik öncéllá, hanem az Eszme kifejezését szolgálja, annak alárendeltje marad.” *Georges-Albert Aurier* öt évvel később a *Mercure de France*-ban a követelményeket is meghatározta: „A műalkotás legyen 1. eszmei, minthogy egyedüli eszméje az idea kifejezése; 2. szimbolista, mivel ezt az ideát formákkal kell kifejeznie; 3. szintetikus, mivel ezeket a formákat, jeleket közérthetően kell megfogalmazni; 4. szubjektív, mivel a tárgyat sohasem tekinti tárgynak, hanem úgy, mint az ideának az alany által felfogott jelét; (...)” Az utolsó pontban rögzített óhaj figyelemre méltóan egybecseng *Heinrich Lützel*er megállapításaival, miszerint az emberek (és köztük sok képzőművész is) úgy vélik, hogy egy kép jelentését az ábrázolásra

kiválasztott téma adja meg. Pedig éppen az utóbbi kiválasztása attól függ, hogy a művész munkájával milyen jelentést tartalmat akar kifejezni. De ez csak az előadás módjában tarulhat fel. Turcsán kezdeti – még stilizálási szándékú – akvarell-kísérletei (*Táj* 1969. (7.); *Vízimalom*, 1971.) között találhatunk már olyat, ami jelképi sűrítésű: a különös színharmóniát adó *Ballada*, 1970 (10.). Az embléma-jellegű, zárt egységű motívum valóban szimbólum-erejű. Az 1970-es, olajban fogalmazott *Jegyespár* (24.) ugyancsak, ahol koloritban még érezhető némi Sarkantyú-hatás. A figurák alakításában (körülhatárolásában) viszont szembe tünő a konvex és a konkáv irányú ritmusmozgás konvergenciája, s ez a jellegzetesség rögzül az életmű további darabjaiban – akár évtizeden keresztül is. A nyelvi gazdagodáshoz az időszakhoz tartozó önálló rajzok további sorozata járult hozzá. A Lawrence *Ferlinghetti-illusztráció* („Egyes szám, negyedik személy” 1960.) (29.) már lényegesen összetettebb és elvontabb, egyben allegorikus motívumrendszerrel adja vissza a lázadásnak, az igazságtalanságokkal szembeni költői dühnek egyénített vizuális lenyomatát. Hasonló stílusjegyekkel fogalmazódott meg a *Harmagedón* (26.) c. tusrajz is. A bibliából *János*: A jelenések könyve 16. passzusából született az illusztráció, annak a héber nevű helynek megidézésével, ahová a tisztátalan lelkek összegyűjtik a Föld királyait a mindenható Isten elleni harc napjára (apokalipszis). Mindkét rajzon anticipálódik: a művész útja arra fog vezetni, ahol mindjobban fogalmakban és nem tárgyokban gondolkodik. Ha konkrét ábrázolatot (pl. „Az eseményeket figyelve” tuson (25.) morbid, majomszerű arcmost), vagy „*Patkányok repülése*”-ről látomást örökít meg (35.), akkor is a fogalmi elvonatkoztatás a domináló – a tárgyhűség ellenére.

Nem mondhatjuk el ugyanezt a színes tusrajzok egyik legszebbjéről, az 1971-es *Poézis*-ről (30.). Itt nagyon is konkrét valóságában ragadta meg a művész a női testnek eszmei-költői tartalmú szépséggé fokozott formáit. A diszkrétén és finoman erotizáló pozicionálás nem ritka jelenség a festészet történetében. (Nem gondolunk itt analógia gyanánt *Courbet* ismert és „elhíresült”, naturalista női szeméremtest – portretizálására – bár még az sem pornografikus.) A tematikus előképek közül azonban előbukkanhat *Georges de Fleure*: *A kísértés* c. 1895-ös festményének egyik

háttérlezáró motívuma, t.i. ott a női akt pozíciója hasonló a színésztus szereplőjének testtartásához. De ikonográfiai előkép lehet ilyen vonatkozásban *Bonnard: Ágyban fekvő nő* c. festménye is (1899). A magyar művészetben *Derkovits: Pandamonium*-litográfia sorozatának egyes lapjain találhatunk hasonló női akt-pozíciókat. Turcsán sejtelmesen finom rajzi előadása, a redukált színhasználat és nem utolsósorban a gazdagon és lágyan kezelt testrészek plasztikusan gazdag átmenetei már-már apoteózissá fokozzák e „szerelemittas” látomást.

Ennek a vonzó élményszintnek a diametriális ellentéte lehet az azonos évjáratú *„Salomé tánca”* (31.). Egyik fontos szimbolista előképének kínálkozik *Moreau* ugyanazon témájú, akadémikus, klasszicizáló kompozíciója, amelyen zsúfolt ornamensek, építészeti tagozatok közt dekorativitással és fénnel teli előadásban – mint valami operaszínpadon – ölt testet a jelenet. Jobban közelít a rejtett erotikájú, démonikus jelenséghez *Klimt* 1909-es *Salomé*-ja; a morbid és kegyetlen arc, a Jochanan levágott fejét görcsösen tartó kéz. Turcsán tusrajza összetett és sokalakos kompozíciós rendjével, már-már taszító figuráival a jelképi fogalmazás szintjét – a stílári összhatást tekintve – meghaladja.

„A kép kvalitása (...) a kinyilatkoztatás intenzív volta és formai kifejeződése szerint értékelhető. (...) A képnek ereje a közvetlen hatás.” – Az idézeteket (amelyeket nemcsak egy konkrét Salomé-kompozícióhoz használhatunk elemzésül) *Waldentől* vettük kölcsön. Nem véletlenül, mert szerzője 1913-tól az expresszionizmus egyik vezető propagátora és teoretikusa volt. Gondolatai Turcsán tovább táguló és időszakunkra mind jobban kibontakozó alkotói irányára is vonatkoztathatók lehetnek. Mint a waldeni „belső érzékek világnézete”, az extatikus felfokozásnak, a sokszor kíméletlen és kegyetlen látásmódnak, ha kell: a torzításnak – de mindenképpen a nyers őszinteségnek – lett az összefoglaló terrénuma az *expresszionizmus*. Hogy ez mennyire lehet a fogalmi ábrázolásnak is pszichológiai háttere, arra példa az 1973-as kisméretű *„Áldozat”* c. olajfestmény (39.). Afféle pogány szertartás ez: jelzésszerű elemekkel a sötétlő alapon, így félelmekkel, szorongásokkal telítve. De a *Baleset* (32.), az *Icarus* (34.), vagy a *Dózsa György utolsó álma* c. tus 1974-ből (36.), már mind ebben az életérzésben, ebben az asszimilált és tág stílusvilágú expresszionista képalakítás-

ban fogantak. Polimorf szélességű a művészi gondolkodás, mert „az expresszionizmus nem divat, hanem világnézet” – mondotta Walden, és Turcsán ember és világlátása a stílusproblémákat kissé háttérbe szorítva, ebbe az irányba alakult tovább. *Rohlfs* és *Rouault, Kokoschka* vagy *Soutine* (a különbségek ellenére) Turcsán ősei, felmenői lehetnek ebben a vonatkozásban. A társművészetek inspiráló hatását sem hanyagolhatjuk el: *Joyce* és *Beckett, Ravel* és *Bartók* – hogy a festő számára a tényleges élményeket adó mestereket (és a megerősítő példaképeket) említsük.

Az 1974-es esztendő gazdag termést hozott. Az *Életvirág* színes tus kompozíciója (20.) a színek kontrasztáló erejével, szokatlanul „díszonáns” harmóniájával Vayer Lajos hipotézisét idézheti vissza emlékezetünkbe; ő a magyar festészet hozzájárulását a XX. század egyetemes művészetéhez a kolorizmusban látta. Ha ez a megállapítás túl szubjektív és kissé önkényesen szűkítő is, a színes-tuscsendélet a véleménynt – példaértékű esetként – visszaigazolhatja. Ugyanúgy, mint a *Tél* olajfestmény (40.) dús faktúrája, telt és mély színeinek egymásra épített rétegei, amelyeknek összhangja Kokoschka 1911-es *Veronika*-jának koloritjára is rezonál. Ezen évek festménytermésének generált hangereje azonban ellenkező végletbe is át tudott csapni, ha a választott technika és a megcélzott téma megkívánta. A *Telihold*-tusnak (13.) sajátosan lebegő szereplői, álomittas világa az érzelmi defferenciáltságnak, az előadási mód „gazdag egyszerűségének” halkszavú szövedéke. Eszünkbe juttathatja *Jan Toorop* kifinomult és dekadens linearizmusát éppúgy, mint a metafizikus festészet szordinált, alig mozduló szomnambulizmusát. Ez a rajz-noktürn egyszerűen halkszavú és poétikus, szublimált és nemes, mint egy remekművű szonett – lebbenő vonalakkal és alig jelzett formákkal elsuttogva.

Bármennyire is egy régmúlt fantáziajelenetet idéz a magas művészi színvonalon, a bravúrosan komponált *„Iniciálé”* elesett harcosa a háttéri királyfigurával (38.), a művész útja disszonánsabb, nyersebb vizuális ideák felé haladt. Menetközben a tradicionális képi törvényszerűségek tisztelete azért megmaradt, a hagyományos képfogalom Turcsán munkálkodásában megtartatott, és szereplőinek sajátos „formanyúlásai” organikusan rendeződtek el, miközben maguk is mindjobban környezetté váltak.

Turcsán Miklós pályáíve azzal is töretlenebbé vált, hogy 1971–1973 között kétszer is az un. „kis” Derkovits-ösztöndíjban részesült, megrendezhette bemutatkozó tárlatát Hódmezővásárhelyen, 1974-től rendszeresen adta be kisebb lélegzetű munkáit az akkori állami műkereskedelmi intézménynek, a Képcsarnok Vállaltak. Tíz éven át forgalmazták műveit kisebb-nagyobb üzleti sikerrel, s ez szolid, biztos jövedelmet biztosított. Több százra tehető eladott akvarelljeinek, gouache-ainak, rajzainak és kis formátumú festményeinek száma; ezek az akkori elvárásoknak megfelelő színvonalat – jól megoldott posztimpresszionisztikus „főiskolai feladat”-stílust képviseltek a megkövetelt figurális ábrázoláson belül. Közben szaporodtak műtermében a nagyobb lélegzetű, „szabadon” alakított művei, amelyek telítettek voltak dinamikával, nyugtalanul ágáló gesztusokkal, már-már túláradó és egymásra torlódó formaritmusokkal. Fakturakezelése sokszor nyers volt, de őszinte; tematikája inkább imaginatív, mint valóságghű. Hipokrizis nyomára azonban sehol sem bukkanhatunk— a művész akkori alkotói habitusában és sikeres műveiben egyaránt. Igazat adhatunk első szakírója, *Dévényi István* véleményének, aki az emberi kapcsolatok tartalmi vizsgálatát – mint művészi feladatvállalást – értékelte az 1975-ös, első fővárosi kiállítás alkalmával. E tárlat tizenkét közép- és nagyméretű olajfestményt mutatott be. Ezzel zárult az az egyre tovább táguló és előremutató egyéni stílusfejlődés, aminek fundamentumán már új feladatok és távlatok nyíltak a művész számára.

IV. A FUTURIZMUS ÉS A SZÜRREALIZMUS ÚTJÁN

Az elkövetkező évtized a művész számára változatos és izgalmas időszakot hozott. Érdeklődése ugrásszerűen kitágult; ontotta magából a különböző képi ötleteket. A tematikus mondanivaló szüntelen gazdagodásával az egyéni fejlődésnek korábban nem tapasztalt régiói születtek meg festményein. Kétségtelen, hogy a kronologikusan egymást követő művekben szinte elhalványultak a rokonítható jelleg-

zetességek, a minőséget adó előadási mód és az egyéniségre utaló kézjegyek azonban állandóan jelen voltak. Nem lehet véletlennek tekinteni az egyre táguló sokrétűséget: Turcsán érezte, hogy a szüntelen forrponton tartott expresszív hevület és az ezt láttatni akaró, sokszor szertelen, türelmetlen előadásmód - minden festői eredmény ellenére - önisméltésbe, majd végül az alkalmazott megjelenítés önkiolódásba torkollik. (Vagyis célja alkotói szempontból érdeklenné válik.) A friss orientációt a már klasszikus modern irányzatnak tekinthető és a múlt század második évtizedében kulminált *futurizmus* jelentette. Ez a visszakapcsolódás bátorítást adott a művészi gondolkodás stílári tágításához, de egyúttal afféle erőpróbát is nyújtott: meg tud-e Turcsán bírkozni – eddigi önálló hangvételét megtartva – már megoldott, de újrafogalmazott feladatokkal? A termést látva azt mondhatjuk, hogy eredményes volt ambíciója, noha félszázaddal ezelőtti aktualitást elevenített fel. Legjobb művei egy-egy sikeresen megvívott alkotói küzdelem produktumaiként rögzültek; a „megszenvedett minőség” sugárzik ezekből.

De mi is volt az 1910-től lendületre kelt irányzat művészettörténeti célja és jelentősége? *Marinetti* nyelvi leleményének, a futurizmusnak a párizsi „Figaro”-ban 1909. február 20-án megjelent kiáltványa egyértelmű művészeti programot adott, miszerint a küzdelemben (annak érzékeltetésében) van az egyedüli művészi szépség. A veszélyt, az erőt, a merészséget kell „megénekelni”; az örök és a mindenütt jelenlévő sebesség adja a műalkotás életerejét. *Boccioni* egy évvel később Torinóban tovább tágította célkitűzéseik tartalmát: az utánzó formákat el kell vetni, csak az eredetieket kell magasztalni; az elcsévelt és kopott témák helyett a „száguldó gyorsaság életének örvényét, (...) az egyetemes dinamizmust mint dinamikus szenzációt” szükséges a műben visszaadni.

A futurizmus jelentőségét minden újdonsága mellett abban is értékelhetjük, hogy az általánosított mozgásnak, mint folyamatnak vizuális tapasztalatát tudta végül is mozdatlan ábrázolatban érzékeltetni. Ez valóban új illuzionizmus létrehozását jelentette – akárcsak a reneszánsz perspektíva-megoldása.

A művész érdeklődését azonban nem kizárólagosan a futurizmusra irányította. Szimultán módon a *szürrealizmus*

is felgyújtotta alkotói képzeletét. Az előzményekből 1924-re kikristályosodott nagy horderejű és hatású mozgalom a valóság eddigi szenzuális képi megragadását és önálló továbbalakítását (boncolását és analizálását) egy merőben új és szokatlan terrénnummal tágította – mondhatnánk – forradalmasította. A hallucinációk, az álmok, a szokatlan és önkényes tárgykontaktusok, a mágikus – patológikus látomások adták azt a szinte kimeríthetetlen fantáziájú eszmiséget, aminek szellemi (és technikai) talaján ez az új művészet (és világképi fogalmazás) megszületett. A mozgalomhoz tartozó irányzatok azonban – stílustendenciáikat illetően – határtalanul tág kifejezési lehetőségekkel rendelkeztek. *Salvador Dali* „paranoiás-kritikai aktivitása” jelentheti az egyik végpontot, a másikat *André Masson* tisztán pszichikai automatizmusra épülő nonfigurativitása.

Turcsán élt annak a lehetőségével, hogy a két – példaképpül választott – mozgalom és irányzat tanulságait levonja, látásmódjában és tendenciáiban mutatkozó jellegzetességeit felhasználja. De csak azokat, amelyekkel azonosulni tudott, amiket követhetőknek és továbbfejleszthetőknek ítélt.

Időszakának elején egy „futurista és szürrealista” tapasztalatokkal megújult nyelvezetű remeklés állt: a *Kozmikus üzenet* (42.). A művész a köznapi értelmű, de elemi erejű festői szépséget is a csatasorba állította, hogy a választott témát élménnyé fokozza. A Földre (vagy más élő bolygóra) emlékeztető alakzat egy konkrétan nem azonosítható jelenséggel majdhogynem érintkezik. A nyugodt – szinte mozdulatlanul kéklő – környezetben a részletek mozgásirányai adnak elevenséget és festői erőt. Érdekes, hogy a futurista *Balla*-nál bukkan fel az 1912-ben készült egyik lehetséges előkép: „*A Merkúr a Nap előtt elhaladván*” c. festmény. Turcsán fogalmazása azonban más: egyrészt konkrétabb (annak ellenére, hogy az esetleges valósághoz csak lazán kötődő), másrészt részletgesztusaiban absztraháltabb. A művész munkásságában már ekkortól megfigyelhető, hogy sokszor visszanyúl egy-egy festmény esetében korábbi stílusfázisaihoz (azok eredményeihez). A visszacsatolásnak valószínűleg szubjektív (érzelmi és hangulati) okai lehetnek. Ez mutatkozik az 1976-os *Futózápor* (41.) kissé szecessziós-szimbolikus, de egyensúlyozott dekorativitásában, a környezet és a jelen-ség szépségét üdvözlő előadásban. A világító és harsogó

színerőt megtartva érkezett el Turcsán a „*Lédával a bálban*” c. jelentős művéhez (44.). Adyt idéző képi szituációja végzet-szerű effektusokkal terhes; szereplőinek egymásba épített ellentéte, a festési móddal erősített formai gesztusok, valamint azok ritmikus mozgása az örök Nő–Férfi problémát fogalmazza újszerűen. Szorongás és elvagyódás, pesszimizmus és borzalom: ez a disszonanciák lelki háttere. Ebben, a korai – még szecessziós – *Munch* lehetett elő- és példakép. A *Visszatérő álmom* (43.) fantasztikussá fokozott pókháló-rendszere, a *Totem* (46.) monumentalizált bálványszerűsége és személytelensége Masson-nak az 1960-as években jellegzetes törekvéseivel mutat némi rokonságot. Itt szükséges említenünk, hogy a kubizmusnak – és általában *Picassónak* – csak érintőleges szerepe volt Turcsán stílusfejlődésében. Egy-egy alakító mozzanat, vagy formai effektus elvétve felbukkan, de nem meghatározó erővel. Az 1978-as *Bagoly* (50.) összbenyomása mutat szintetikus-kubista hatásokat, ugyanis a különböző látószögből nyert motívumok egybekomponálását észlelhetjük. Ugyanakkor a kép tárgyának (a madár-nak) pontos leképezése helyett a picassói „a priori” képmás vált fontossá. Így ide kíváncsozhat *Albert Gleizes* azon gondolata is, miszerint „(...) nem a valóság válik képpé, hanem a kép válik valósággá. Tényszerűsége nem a tüköré, hanem a tárgyé.” (*Hagyomány és kubizmus*; Párizs, 1927.)

Az időszak kiemelkedő festménye az „*Áldozat pogány isteneknek*” c. mű (45.). Nagyívű látomás ez; egynemű, szürkés koloriton felidézett jelekkel. Mágikus hatása szűkszavúságában, redukált eszköztárában rejlik, s ebben a vonatkozásban *Picabia* homogén eszközökkel alakított egy-egy fogalmazása rokonítható. Ugyanúgy, mint az *Akt* (52.) kitérített, elvont formarendje, ahol a kontúrok kellemesen ívelő mozgása jótékonyan fogja össze a fogalmi szinten megragadott harmonikus jelenséget. A „*Régvolt szerelem*” (51.), ami Janis Joplin emlékét idézi, konkrét testformákkal és sziporkázóan aranyló, ujjongó színekkel, egymásba ívelődő lineákkal ad összhatásában mementót. Nem szabad arról sem megfeledkeznünk, hogy ösztönös és önfeledt festői gesztusok gazdagítják a teljes síkot kitöltő, jelképi erejű jelenséget. A képi értelmezés mérlegelő formálásmódja ötvöződött ezen a remeken az érzelmileg-indulatilag telített effektusokkal. Érdemes azt is megfigyelnünk, ami itt a

művész munkásságában pregnánsan jelentkezik: a mű koncipiálásakor a tematikus gondolatiság fokozatosan válik formagondolattá és színkészlétté. Szinte végig követhetjük a festmény megfestésének technikai útját. Vagyis a túlzott műgond nem fedi el a művé-alakulás egyes fázisait.

Az *Elektromos hullámcsapda* (55.) és a *Sebesség* (56.) kötődik egyértelműen és legtisztábban a futurizmushoz. Mindkettő analógiája lehet *Russolo* 1912-es ismert remeke: „*Egy gépkocsi dinamizmusa*”. Az erők irányának és sodrásának határozott leképezése, a már kíméletlenül hasító formák egzakt, már-már geometrizáló mintázása a Turcsán-műben, igen rokonítható művészi törekvésről vall. Amint *Severini* festészete összekötő szerepet töltött be az olasz futuristák és a párizsi kubisták között, ugyanilyen, de kései szerepet nyert Turcsán egyik legfontosabb célkitűzése 1975–85 között: a *szintetikus kubizmus formai alakváltásainak ötvözése a futurizmus tartalmi elveivel, s ennek fundamentumán a jelképpé emelt, konkrétizált motívumvilágnak szürrealisztikus élménnyé-fokozása*. Ennek megvalósításához a valóságban fellelhető elemi erejű kolorit- és formaszépség éppúgy megtermékenyítette a művész fantáziáját, mint a meghökkentő és ritka jelenségek, valamint a visszariasztó élethelyzetek.

Kitüntetett hely illeti meg az „*Emlék a jövőből*” c. 1979-es olajfestményt (54.). Nem váteszi célzatú fantáziálás szüleménye ez a mű, hanem az emberiség várható racionális, de elidegenedett, érzelemszegény és rideg környezetének virtuális megszerkesztése – de hagyományos festői eszközökkel. Ugyanakkor emlékezetünkbe idézheti a futurista festészet technikai kiáltványából a következő megállapítást: „a mozgás és a fény szétrombolják a testek anyagszerűségét.” Analógiát keresve, hasonló tematikai előképeknek ítéltetők *Boccioni* „*Egy utca erői*” 1911-es, vagy az egy évvel későbbi *Russolo* mű: a „*Házak és a fény*”. Turcsán műve hidegen reflektáló, szélesen vezetett luminozitással szeli keresztül-kasul a képzelt, épített környezetet. Ez a hangvétel majd a „*XXI. századi naplemente*” c. 1988-as műben (81.) humanizálódik vissza, élhető környezetté. Más forrásból táplálkoznak a *Szakadék* kuboid motívumai (57.). *Duchamp* múlt-század eleji „*Lépcsőn lemenő aktja*”, vagy a „*Férjes asszonnyá átváltozó szűz*” homogén módon kezelt és színben is

egynemű képelemei a magyar művésznél a centrálisan megnyíló mélységnek építőkövekre emlékeztető környezetvé tárgyiasulnak. Itt visszhangzik talán először – de egyszerűsítve és megszelídítve – az analitikus kubizmus formálási módjának hatása. Az építőelemek ugyanis nem a széttörtelt tárgyak rendeződő szilánkjai, vagy darabjai, hanem racionálisan elhelyezett környezeti objektumok. Csak eredetük utal vissza a kubizmus hőskorára. Az egyidejű *Koherencia* (60.) a teljes eddigi életmű egyik kiemelkedő teljesítménye. A figurának és épített környezetének kapcsolata talányos, mint egy szürrealisztikus jelenség. Koloritja viszont olyan harmonikus, hogy klasszikus mű parafrázisának hat. Talán az emberalak mutat csak rokonságot *Merlyn Evans* egyik 1955-ös „*Álló alak*”-jával, de ez véletlenszerű és távoli analógia lehet mindössze, annyira autonóm képi értékeket sűrített Turcsán egyetlen festménybe. Pontosan az ellentétes hatásmechanizmus élteti az *Alteregőt* (58.). Riasztóan rideg környezetbe zárva válik ketté a szemünk láttára egy emberalak. Talán a kettős Én tudathasadásának materializált jele-nete, vagy egy viviszekció megragadott, grand guignol hatású pillanata? Ki tudja? A vizuális benyomás mindenesetre olyan riasztó, mint Bartók „*Csodálatos mandarin*”-jának sorsa és végzetes utolsó pillanatai.

Turcsán „*Az egyensúlyi helyzet tanulmányozása*”-val került a legközelebb Dali világához (61.). A spanyol mester sok képéhez hasonlóan, itt is lebegésre ítéltetik egy tömbös, plasztikus tárgy, aminek racionális értelmezhetősége eleve lehetetlen (vagyis fantázia-objektum). A színek és a faktura ugyanakkor olyannyira simulékony, hogy az előadásmód a *Sartre* által elemzett viszkozításra, a formák lágy-ságára, szürreális omlatagságára emlékeztet. A *Lépcsőforduló* (64.) és az *Eleven árnyék* (67.) már másmilyen és távolabbi stíluskapcsolatokra mutat. De nem véletlenül épül be a művész festészetébe éppen ekkor *Francis Bacon* példája, aki a táblaképfestés hagyományos technikáival és az emberi formák elborzasztó metamorfózaival fejezte ki az egyén végtelen elszigeteltségét, sorsa általi kiszolgáltatottságát. Turcsán 1982. évi életvitelének egyik magánéleti eseménye lelki háttérrel adott válságélményeihez s azok műalkotásokba-rögzítéséhez. Ugyanis házassága válásba tor-kollott. Szakmai sikeressége – amit három fővárosi és két

vidéki kamaratárlata, valamint szövetségi tagsága fémjelez – csak enyhíteni tudta helyzetét. Időrendben az események közvetlen szakmai előzménye az időszak egyik fő művének megszületése: ez az *„Eltévedt lovas”* (62.).

Az analitikus kubizmus tanulságainak leszűrődése érződik a kompozíciós szerkezetben, ugyanis a különböző síkok képszervező szerepének megnövelését tapasztalhatjuk. Centrális irányba mozognak a megsokszorozott egyenesek, mint célzott vektorok. A kép eseménytörténetéhez a művész csak egy-két valóságfragmentet alkalmazott – az értelmezés elősegítése érdekében. A felbomlásban rögzülő, középső nagyobb kuboid forma és az összezavaró (egy-másba ívelődő) mozgásirányok tendenciózan jelennek meg: a látásunknak kell eltévednie, hogy mint nézők, a szereplő bizonytalan helyzetét élhessük át! Turcsán így indirekt módon vonja be a szemlélőt a vizuális szituációba. A *Katasztrófa* (68.) hasonló eszközökkel fejt ki hatását. Egy vonatszerencsétlenség pillanatát ragadja meg úgy, hogy a tehetetlenül és végzetesen mozgó matéria nem rögzül befejezett formálási végponttá. Turcsán akkori legfontosabb leleménye: *az irányított motivikus véletlenek halmaza* – mint a kifejezőerőt szolgáló képépítő eszköz. Ennek használata hozzájárul ahhoz, hogy a megragadott esemény folyamatképpé alakuljon: a vizuális hatás így igen elevenné és közvetlenné válik. A *„Szeptember végén”* jelképi tartalmú – és erejű – remeklés (69.). A nyitott ablakon keresztül beáramlik még a nyárutó élményt adó összképe, de már ütközik az előtérben szétterülő, virágokra emlékeztető alakzatokkal. Koponyák halmazának is gondolhatjuk az összhatás alapján: ennyiben költemény-követő és szürrealis a kompozíció. Az 1985-ös *Hommage á Salvador Dali I.* (71.) méltó tiszteletadás a szürrealizmus nagymesterének. A különös amorf alakzat a centrálperspektíva előírt rendje szerint, de transzponálva kettőződik meg az egyik osztott térsíkon. Testetlen „alteregóvá” redukálódik, miközben kéklő, felhőfoszlányos égbolt-részlet adja a kísérszólamot. A különös káprázatnak átékelhető képélmény motívum eszközei gyorsuló sodrómozgással indulnak el a kompozíció enyészpontja felé, hogy a fantasztikumra dúsult látomás a végtelen felé terjedjen, miközben feloldódik a kozmoszra táguló égbolton. A megidézésnek egyetlen mottója lehet: vá-

gyakozás a Mindenség felé. Az időszakot záró egyik főmű az *Opus* nevet viseli (70.). Nem véletlenül, mert a rögzített fantázia-látványnak nincs konkrét tartalma, „csak” konkrét formavilága, ami éppúgy épül futurista motívumokból is. De új minőséggé szerveződnek, ötvöződnek, s egyedüli értelmük az esztétikai hatás. A kompozíció őrzi az előző korok képépítő tradícióit, az életre hívott élmény mégis túllep minden tanult és esztétikai szempontból elfogadott, lehetséges előképen. Nincs is ilyen e festménnyel kapcsolatosan; a képi megjelenés teljesen egyedi, miközben követhetően rendezett az összkép, s maradéktalanul élményt adó. Példa lehet többek közt ez a mű is arra, hogy Turcsán Miklós „szürrealizmusa” individuál-pszichológiai értelemben mennyire nem önkényes. A fantáziáját tápláló tudatalatti szféra – miközben termékenyíti az értelmi – kortikális síkot elméjében, nem befolyásolja oly’ irányba gondolatait, hogy azok követhetetlen irracionalitásba vagy morbid helyzetekbe – akár tárgyötvözetekbe – csapjanak át. A különböző alakzatokkal történő anorganikus formatársításokat így soha nem vitte el addig a végső pontig, ahol a tapasztalati-látzatvalóság vagy a pszichikai élményből fakadó formajegy valamilyen követhetetlen biomorf, vagy zavarosan szerkesztett élettelen motívummá önkényesedhet. Hite az egyértelmű hatékonyság és követhetőség, hogy munkálkodása ne csak magánügy maradjon, hanem megszólítson és közöljön. Ezt nem is veszti el a következő évtizedre sem, csak festészete jelentéstartalmát tágítja, gazdagítja tovább.

V. KONSTRUKTÍV SZIMBÓLUMOK

– A valóság sajátos transzpozíciója –

Mielőtt az 1980-as évek második felétől kezdődő évtized pályáivét, annak művekben mutatkozó valós eredményeit tárgyalnánk, szükségesnek véljük a fejezetcímben foglalt meghatározás magyarázatát megadni. Ugyanis ebből úgy tűnik, mintha a művész ezen időszakában az 1910-es évek végétől számítható, internacionális tágasságú konstruktívizmushoz kapcsolódott volna vissza, vagy annak jelenünkben

is élő-elevenen továbbélő, ill. „neo”-irányzatainak egyikéhez kötődne. Erről szó sincsen; vagyis nem vált „konstruktivistává” (a szó különben *Rodcsenko* leleménye a múltszázad tízes-huszas fordulójának éveiből). Mindössze azt a friss stílusjelenséget vizsgálhatjuk ezen időszaktól kezdve, miszerint a képi építkezés konstruáltabb lett, s a geometrikus elemek hangsúlyozottabban jelentkeztek a festményeken. Konstans meghatározó ellenben az a vonás, hogy Turcsán továbbra is vonzódott a jelképi lehetőségeket rejtő témagondolatokhoz. Szimbolizáló módszere ekkor általában az, hogy a motívumok közül egyet-kettőt összetett formakörnyezetéből felerősít, vagy kiemel: egyszóval főtémaként szerepeltet. A többi képi jegy – bár fejlesztési szempontból mellérendelt marad – az uralkodó mondanivaló függvényévé válik. Sajátos módon a részletek így mindig feltetelezik egymást, és akár valóságjegyekkel (és kitüntetetten organikus formákkal), akár mértani testekkel népesül be a képtér, csak kialakított együttesükkel érvényes a kompozíció – mind szakmai-technikai, mind esztétikai értelemben. Ezzel magyarázható, hogy a művész soha nem kiragadott részletben, vagy kiemelt, egyedülvaló jelben, hanem mindig összetett képszerkezetben gondolkodik. Tendenciája: „a valóság sajátos transzpozíciójának” megvalósítása e módszerrel és minden vizuális (konstruált képi) szituációban.

Az 1984–87-es évek több szempontból is kitüntetett jelentőségűek: ekkor köti második házasságát *Horváth Annamáriával* (1984), aki okleveles tanítónő és iskolai táncpedagógus. A művész részt vesz a két egymást követő esztendőben a párizsi Académie Internationale de Lutèce tárlatain két-két festménnyel, s mindkét alkalommal II. díjjal (ezüstéremmel) jutalmazták teljesítményét. Árnyoldala a kezdeti időszaknak, hogy képcsarnoki festményforgalmazási lehetősége 1986-tól megszűnik, és egzisztenciális okból egy „alkotóközösségnek” kénytelen naturalista tájképsorozatokat készíteni a 2000-es év elejéig. A frissen kötött házasságból *Fanni* leányuk születik meg 1987-ben, s talán az örömteli „apai várakozás” ihletében készült a *Babaház* (74.) c. nagyméretű olajkompozíció. A bábu, vagy a játékbaba szerepeltetésével gyakran találkozhatunk – mint történeti ikonográfiai előképpel. Talán a metafizikus festészet útját járó *Carlo Carrát* említhetjük elsőként, aki 1917-től viasz- és

fabábukhoz hasonló figurákat szerepeltetett térbeli tömegek közé bezártan (*„Metafizikus műzsa”*). Kortársa, *De Chirico* is előszeretettel ábrázolta a karakternélküli bábfigurákat holttá vált architektúrái között (*„Nyugtalan műzsák”, 1916*), s még az 1970-es *„A tavasz szomorúsága”* c. festményén is egy mesterséges lény a szereplő. Turcsán Miklós spontán építkezésű mértani testek zsúfolt rendjével, építészeti részletekkel vette körül játékbabáit – derűs kedéllyel, világos színharmóniákkal telítve a látvánnyt. Mennyire más szerepkörű és tartalmú ez a játéktárgy-szerepeltetés, mint kiragadott példaként említhető *Hans Bellmer* 1934-es objektja (*„A baba”*)! Utóbbiból – a „morbid” szürrealizmusnak megfelelően – „szadomazochista erotika” árad; ezzel szemben a magyar művész hangvétele a szemlélődő nyugalomé, a bájos szituációé (bármennyire is feszültségekkel teli a geometrizált környezet).

A *„Gyűjtünk gyertyát a hősökért”* (76.) az 1956-os magyar forradalom és szabadságharc eseményeire való emlékezés szellemében született – de keserű iróniával, éles cinizmussal fogalmazva a történeteket: a végzetes kimenetelű Dávid-Góliát-küzdelmet. Az előtérben megemlékező (és emlékeztető) gyertyák sora ég, de a fölötte hangsúlyosan konstruált térsík közepén egy kis plüssoroszlán (a világimperium csúfondáros jelképe) győzhetetlennek képzi magát: felhővé felfúvódva, monumentalitásával mindeneket rettegésben tart. De a „légi képmás” valódi (morális) súlya szinte semmi; csak nevetségesen ijesztő alakja tartja fent alapjaiban megrendült uralmát. A mű gyilkos humora tehát allegórikus tartalommal telítődött, de a forradalom elbukása okozta lelki keserűség miatt a megidézés blaszfémikusnak is tűnhet. A fantáziakép szerkezetét rétegezett építmény adja. Nem marad azonban sziklaszilárd, mert a gyertyák tüze felerősödve, hamarosan (a történelemben) a lángok martalékává fogja tenni a jelenséget: oroszlánostól s annak „légi másával”, valamint az összetákolt architektúrával együtt. A mű tehát kettős szerepkört betöltve kelt életre: megrendítő emlékezés szeretne lenni, de a felidézést a történelmi eredménytelenség miatti elkeseredett nevetés hatja át. Ez a hangütés ezideig egyedüli az életműben.

A másik (élethalálharcot) felidéző mű *„A forradalom emlékezete”* (79.). Szomorú és reménytelenül reménykedő

allegória. A lepergő vakolatdarabok az őszi hulló falevelek ikertestvérei. Elzokogják, hogy mi történt a nemzettel. A távoli reménysugár hideg fénye sem tud eljutni az előtér csupasz kődarabjához, annak pusztulást érzékeltető vázához. Turcsán történelmi tárgyú „konstruktív szimbólumot” fogalmazott meg – didaktikus eseményelmondás nélkül, szabadon kezelt jelzésekkel, mindamellet autonóm látvánnyá sűrítve a fájó emléket. Az időszak *„Feltámadás”*-képe (72.) mintha a történelmi emlékezés folytatása lenne. Hármás rétegződésű a szakrális csoda festői vetülete: az előtér a Földet szimbolizálja, a megnyíló sír és a középtéri környezet végül is a misztériumot „nyitja fel”, majd az égbolt szférikus mennyei szín- és fényujjongása koronázza a keresztény hit jövődölt varázslatát. Turcsán nem használt a komponáláshoz konkrét valóságjegyeket; a képi valóság viszont virtuális valósággá válhatott – élményszülte fantáziánkban. A fektetett háromszögű *„Sivatag”*-megidézés (73.) – geometrizált belső szerkezetével – az időszak talán legfontosabb főművének előképe. A *„Mindenkor és mindenütt”* a síkgeometria térben lebegtetett apoteozisa is lehetne (80.). A sokszorozódó és elcsúsztatott, a növekedő és elenyésző háromszögek (mint a legredukáltabb síkmértani elemek) önálló művészi szerepkörüket élik egy virtuális térben, ami telítve van harmonizált koloritszépséggel. A festmény mintha visszaigazolná *Fernand Léger* találó megállapítását; miszerint „(...) a három fő plasztikai érték a Vonal, a Forma és a Szín (...)” (Montjoie! 8. sz. Párizs, 1913). Turcsán festménye mind e három plasztikai értékben tobzódik – és milyen szigorú rendezettséggel! A mű rokona a kisebb formátumú *„Tértanulmány”*, ahol a síkok halmazai egy magasabb rendű művészi akarat követelményei szerint nyerik el helyzetüket és polifon zengésüket.

Érdemes egy pillanatra vizsgálódásainkban megállnunk, s összefoglalni mindazokat a komponáló módszereket, amelyek alkalmazásával az eddig elemzett szerkezetes művek kialakultak. Turcsán festészetének ekkorra beérett, fokozatos alakváltása a spontán építkezés anyaghalmazainak, vagy redukcióinak eredményeként rögzült. A geometrizálást azonban nem célnak, hanem eszköznek tekinti ma is a képalakításban (egy négyzet, egy háromszög, egy kör nem az, ami, hanem önmagán túlmutat: tágitott jelen-

téssel dúsul fel). Ugyanakkor konstruktivista jellegű hajlama és kompozícióinak geometrikus meghatározottsága soha nem végletesen egzakt, vagy mérnökien pontos. Szerkezetességet eredményező komponáló módszerének mértani elemei nem uralkodnak el a téma- és motívumjelenségek között: mellérendeltek, vagy rejtettek maradnak az összképben; strukturális rendet teremtő jelenvalóságuk - ha egy műben szükségesnek tűnnek - teljes mértékben indokolt, vitathatatlan.

Az 1988-as *„Metamorfózis”* (81.) a szürreális fogalmazás módozatait élteti tovább. Halott női aktja Mantegna *Pietájának* merész pozícionáltságával és rövidüléseivel került Turcsánál is elhelyezésre, hogy „metamorfózisát” a háttér felé sokszorozódó vízszintes térszeletekben, lassú mozgással megkezdje. Ezen a látomáson minden az elmúlás jegyében fogant, de nincs semmi riadtság az előadásban, csak vigasztalan magány – a holtvidék elhunyt szereplőjével. A *„Mint a buborék...”* c. jelentős alkotás egy megfestett funebrális emlékmű (89.). Úgy szakad meg az élet fonala, mint a buborék elpattanása: volt–nincs... - A gyászos építmény felett nagyra növesztett lebegő (és még élő) levegő-idom kapta a képértelmező szerepet; olajtechnikával történt ábrázolása ilyen színvonalon, alkotói bravúr. (Nem beszélve a szimbolikus jelentésről, de ez már megszkott lehet a művész minden hasonló tendenciájú és ilyen színvonalú munkája esetében.)

A *Dali-hommage* (84.) 1990-es második változatában tapasztalhatjuk, hogy mit lehet elérni a geometriával, a síkok variálásával, a konstruktív elemekkel, valamint a jelképpé erősödő fogalmazással, ha szilárd és gazdag fantáziájú az alkotói gondolat. A mű dekoratív és stabil szerkezetű, ötletes és változatos, egységes és részletgazdag; felvetett „ábrázolási” problémáit kiválóan megoldó s a művészi célitűzést maradéktalanul teljesítő műalkotás.

Turcsán az 1992-es *Örvény*-nyel (85.) közelített a leginkább a zseniális, de sajnálatosan torzó-életművet hátrahagyó *Franz Marc* világához. A dinamizálást ő is kordában tartja, mint a német mester, a színek használatának mérséklésében is rokoníthatók. Példaadó maradt a szellem – a művész jelen tevékenységében is. A *„Corpus”* (90.) a nemzeti szakrális festészet egyik kitüntetett darabja lehet

előadási színvonala, sugárzó szépsége, megfestési módja alapján. A felfeszített Krisztus jelzésszerűen láttatott testrészletei a szemünk láttára alakulnak át égbe illanó fénné. A dematerializálódás folyamatát olyan festőien és gazdagon, ugyanakkor annyira redukált formai és szűkített színi eszközökkel rögzítette a művész, hogy teljesítménye páratlan a maga nemében. Más hangvétellel, a szenvedést tudta ilyen elemi erővel kifejezni Corpus-festményén az egyik nagy előd, *Korniss Dezső* (Győr, Kolozsváry gyűjtemény). Turcsán minden felekezeti dogmatikán és egyházi ikonográfiai tradíción felülemelkedve alakította újjá a szakrális képtípust.

A művész eddigi életművét átgondolva azt tapasztaljuk, hogy feltűnően kevés tájképet festett. A műfajt talán nem érezte ahhoz motivikus szempontból elég karakteresnek, hogy a szimbolikus-allegorikus és szerkesztő-dinamizáló belső alkotói igényének megfelelő fundamentális tartalmat itt megtalálja. Annál inkább figyelemre méltó az 1993-as *„Itália”* (86.), ami egy tengeri részletet ábrázol. Maga a háttértalan víztükör – bármilyen mérvű hullámmozgása ellenére – nem keltette fel a festő érdeklődését. A felszínre vetülő vitorlarészletek, a sötétlő tükröződések, a szögletes partsz részlet (vagy az abból kinyúló és zászlócskákra emlékeztető motívum) annál inkább. *Henri Manguin* festési kedvét is megragadta a Saint-Tropez-i öböl részlete 1905-ben, ahol Turcsánhoz hasonlóan alkalmazta a csónakok, hajók fragmentjeinek színesítő kavalkádját. A magyar művész azonban nem erre fektette a hangsúlyt, amikor tengerparti élményéről egy Itáliát szimbolizáló tájrészlettel beszámolt. Arra törekedett, hogy az olasz nyelven oly’ szépen hangzó „limpidezza”-t: a tenger tisztaságát, átlátszóságát fejezze ki. A festmény mély tónusai, kéksége, sötét-világos foltokkal változatossá alakított összképe ezt hiánytalanul ki is fejezik – igen értékelhető kvalitási szinten.

1994-ben Turcsánnak ismét lehetősége nyílt – bő másfél évtized múlva – arra, hogy egy önálló tárlattal a fővárosban ismét szerepeljen. Két évtized válogatott kollekciójával mutatta be eredményeit. *Gyurkovics Tibor* ekkor érezte, hogy a Stefánia Galéria ovális termét felrobbantják a festmények. Az összhatás valóban dinamikus volt, amit a változatos és választékos kollekció összegezett erejével kisugárzott. Ezen

szerepelt először az *„Hommage á Tóth Menyhért”* (83.) – a mester egyik rajzának szabad átköltése – amivel Turcsán Miklós az általa nagyra becsült előd emlékét idézte meg.

VI. IDEÁK JEGYÉBEN

– Az elvontság transzfigurációi –

A jelenünket közvetlenül megelőző évtizedben Turcsán Miklós festészete – az eddigi tendenciákkal, valamint az egyéni stílusfejlődéssel a kontinuitást megtartva – sajátos korszakváltásba torkollott. Az eddigi pregnáns, vagy látenssé vált formai kötöttségek alól felszabadult, fantáziája szárnyalóbbá függetlenedett. A változás nem azt eredményezte, hogy eddigi életművének csúcsteljesítményeit esztétikai értékükben és jelentőségükben meghaladta; a művészi problémafelvetések irányultsága változott meg. Vagyis autonómmá absztrahálódott általános értelemben képi gondolkodása, de szó sincsen arról, hogy valami új vizuális nyelvezetre talált rá – mint szubjektív leleményre. Vagyis az „önmozgással” formálódó organikus jegyeket, a sík- és a térgeometria testtömegeit, vagy a tasizmus és az absztrakt expresszionizmus informális gesztusait nem ő „találta fel” a képzőművészet számára, de az egymástól eltérő formajelenségeket a maga módján általánosította és önállóvá tette, miközben kompozíciós kapcsolataikat követhető és értelmezhető kolorit és szerkezeti összefüggésekkel összegezte egységessé egy-egy táblaképen belül.

Jelenünk posztmodern és transzavantgárd képzőművészeti összképében a legtöbbször csupán individuál-mitológiai érvényességű és annak esetenkénti elfogadhatóságú szintjén való feltétlen túllépést tekinti a legfontosabb magatartásnak a művész. Ennek megvalósításához motívumainak megjelenését és kapcsolatait úgy alakítja, hogy azok valami általánosabb – tehát még univerzálisabb – és tágitott értelmezhetőségű szinten hordozzanak jelentést. Számára sem lényegbevágó, hogy képi jegyei esetleg a természeti-környezeti – vagy az ember gondolati – valóságában észlelhető ill. elképzelt jelenségek legyenek. Egyetlen fontos szempont: legyen jelentéstartalmuk! Absztrakcióinak

keretei valóban nem parttalan tágasságúak. Nem is igényelnek szabad asszociációval szubjektív – vagy teljesen önkényes – következtetésekre vezető desifriozást.

A korszak egyik legfontosabb „nyitányképe” az 1994-es *„Lejáró a tóhoz”* (92.). Természetesen nem konkrét természeti képkivágat a festmény, mégis „elvont tájképnek” érzékelhetjük, mivel tájrajzi alakzatoknak összefüggő rendszerére emlékeztetnek a motívumok. A zöldek bőséggel áradó árnyalatai, a reflexek felvillanásai, a hangulathordozó tónus- és fakturaértékek egységes, összefogott és nagyvonalú kompozíciót nyújtanak, amiben a teljesen általánossá absztrahált képjegyek együttese emlékeztet „tóparti lejáratra”. Érdemes megvizsgálnunk, hogy mitől válik az összkép – és ezen keresztül az összélmény – ennyire konkrétizálható hatásúvá: ennek nyitja az, hogy a szerkesztéskor a művész egy valós, vagy elképzelt tájrészletre emlékeztetően rendezi el az elvont képelemeket. Így olyan az összhata-s, mintha általánosított tájkép lenne! Ezen módszer alkalmazásával a hazai piktúrában a művész nem volt egyedül: *Kokas Ignác* a hetvenes-nyolcvanas években hasonló megfontolással építette műveit (azok elvont formajegyeit) tájképi szerkezetek mentén. (Művészetének tág értelmezhetősége alapján el is fogadtatott dinamizáló természetelvű mesternek, vagy más aspektusból „nonfiguráló” alkotónak. – Úgy látszik, minden csak nézőpont dolga...) Mindezek természetesen nem vonnak le semmit Kokas, vagy jelen esetben a Turcsán-mű értékéből. Hasonlóan transzfigurált az elvontság irányába a *„Vihar keletéről”*, csak konkrétizáltabb keretek közt. A széttárulós a függőleges oldalakat keretelő, ablakszárnyakra emlékeztető motívumok közrefogják a sodró erejű színek „süvöltését” – emlékeztetve a nagy keleti szomszédnak nemzeti sorsunk alakulásában betöltött történelmi szerepére.

A *„Szabadító küzdelem”* (96.) az eddigi életmű egyik legfontosabb csúcsteljesítménye. Igen ökonomikusan szűkített közrendszerével: metszően hideg és hófödte környezetre emlékeztető, homogén fehér alaphangjával, azon a küzdelemtől széttörő kerítés-motívumokkal, látványkíséretnek szánt és szétfröccsenő vörös foltjaival hazánk történelmi küzdelmének, 56-os forradalma elbukásának gyász-trikolorja lehetne. Az alapmotívum – vagyis a kompozíciós kiindulópont - már ezt megelőzően négy évtizeddel –

megfogalmazódott: *Franz Kline „Fehér formák”, „Festmény no 2”, „Erős hangsúly”,* című festményei. Csakhogy, az analógiák megmaradtak egy általánosságban értelmezhető kifejezési szinten: egy belénk hasító, figyelmeztető, visszariasztó és szuggesztív erejével elrettentő hatásmechanizmusnál. Turcsán ezt a redukciót felülmúlta, és még egy színnel (a vérvörössel), valamint a széles fekete gesztusok megszerkesztésével (kerítéssé-alakításával) egyértelműen értelmezhetővé tette a szívszorító vizuális megidézést. Az emlékező mondanivalót tömondatos egyszerűséggel és a jelentés veszélyeztetése nélkül tovább nem vihető redukcióval tárta elénk. Ebben van jelentősége.

A következő év *Hármashalom*-ja (98.) a művész gondolatilírai világának ellenkező végpontját láttatja: harmonikus felépítettségével, reflexekben villódzó koloritgazdagságával, ujjongó élményhangjával és nem utolsó sorban nemzeti érzéseket, hazaszeretetet árasztó zengzetességével. Mindezek szentimentális felhangok nélkül, korhű festési eszközökkel fogalmazódtak egyetlen ütészű, egységes hatású remekké.

Arnold Böcklin egy 1896-os, szimbólumteremtő képével, *„A háború”* c. nagyhatású kompozícióban foglalta össze a harcba lendülő erők hármass lovascsoportját. A már füstölgő városrészlet fölött a tüzet hozó, fáklyákkal támadó vörös csuklyás alak mellett esztét veszített ifjú vágdat karddal a kezében, a megkoszorúzott halál kíséretében. Hármójuk száguldása a háború okozta borzalmak szimbólumainak vészterhes felvonulása. Turcsán 1999-es lovassa mintha a *„Vesztett csata”* után ebből a felidézett előképi jelenetből térne vissza csúfos vereséggel (99.). A feltételezés persze „költői túlzás”; lehet, hogy a magyar festő nem is találkozott a svájci előd általunk felidézett művével. Így részünkről a párhuzam önkényes inverzió. De ettől még gondolati párdarab lehet a festmény, s a véres harcot és pusztítást reveláló környezet a témához egyénített szerkezeti rendjével a minden háború elleni művészi tiltakozás agitatív erejű, emblematikus sűrítésének is felfogható.

Szervita-templomi élményből fakadt Turcsán egyik legnagyobb erejű szakrális allegóriája (106.). Elvont fogalomnak, az isteni erőnek és mindennek feletti jelenvalóságának sűrített fogalmazása rögzült a műalkotásban. Kizárólag véletlenszerűnek tűnik, hogy az egyik ikonográfiai előkép

Delaunay 1912/13-as *Napkorongja* – egy 135 cm. átmérőjű tondo – lehetne (New York, Modern Művészet Múzeuma). Azon összegeződnek a napkorongra emlékeztető belső részletek; Turcsán festményén viszont fénné súlytalanodnak és szétáradnak az igen halkan alkalmazott effektusok. A művészi célkitűzés fordított irányú a megszokott ábrázolási módokhoz viszonyítva: nem egy ál-lócsillag (jelen esetünkben a Nap) apoteozisát élhetjük át, hanem az isteni Erőnek, a mindenekre szétáradó Gondviselésnek egyetlen sugárzó égitestté-tömörítése – és fantasztikus megjelenítése – az alkotói tendencia. A hit és az alázat által vezérelt művészi fantázia – ezen műalkotásba sűrítve – *Assisi Szent Ferenc* Naphimnuszának alábbi sorait idézheti emlékezetünkbe:

„Áldott vagy, Uram, s kezed minden műve áldott,
legfőképpen öreg bátyánk, a Nap:
az égből néz ő le, és tőle világos a nappal,
és ékes, szépséges ő, tündökletes,
ó, felséges Atyánk, mint te magad.”

(*Károli Gáspár ford.*)

(Hogy mit jelent az emberiség számára a Nap, ahhoz nem kell kommentár; Assisi Szent Ferenc se véletlenül hasonlított a Istenhez. A művész csak a hasonlat irányát fordította meg...)

A szakrális élmény-adta festmény párdarabja lehet az *Üzenet* (104.), ami szintén a képzelt Univerzumból sugárik felénk, s a világot alkotó erők kozmikus színjátékává avatja a remeklést. *Frantisek Kupka* próbálta többek közt a *Teremtés* c. képén /1945 előtt/ a nem mindennapi témát megragadni – s nem is eredménytelenül; 1958-ban *Gyarmathy Tihamér* a *„Kozmikus katarzis”* c. festményén fogalmazta meg egy „fekete lyuk” virtuális képét. A felvetett téma továbbbővült aktualitáson túlhaladva, az immanens festői megjelenítést értékelhetjük: a teremtő szabadság és a rendező értelem elénk táruló, teljes összhangját, Turcsán *„Üzenetében”*. A festmény megtervezésekor azt gondolta végig festői fantáziájával, hogy maga a Világmindenség is egyetlen mérhetetlen és szüntelen átalakulás. Ennek üzenete az elemek koncentrikus és nagy sebességű mozgásirányaival, a

térszakaszok színoztásaival és a kozmikus fény subito-felvillanásával, mindent átjáró irradiációjával érkezik hozzánk. Hatása rokon szerepű lehet Haydn *„Teremtés”* c. oratóriuma zenekari bevezetőjének végkifejletéhez: hatalmas, felzengő C-dúr akkordjához.

Az ezredforduló első éveinek tisztelgő gesztusa két *„hommage”*: az egyik *Derkovits* (108.), a másik *Nagy István* (107.) művészetére emlékezik. Az ezüstösen feketés, plasztikus testekre emlékeztető absztrakt formajegyek nem kötődnek konkrét előképhez; inkább a fiatalon elhunyt mester életművének tört fényű, vigasztalan sűrítését adják. A székely mester világának felidézése érzelmi tartalmú első-sorban. A mélytónusú kolorit szomorúságot árasztó egysége csendéletre emlékeztető képszerkezettel rögzítette Turcsán kötődését, valamint művészi véleményét a példaadó nagy elődről.

Az egységesen elvont képalakítás tovább tágító problémafelvetései már képsorozatokká összeálló, de önálló tematikájú művekben és rokon módon mutatkoznak meg. Mindegyikre jellemző, hogy a művész az analitikus kubizmus egyik legfontosabb szerkesztési tanulságát – hol erőteljesebben, hol rejtve – figyelembe veszi. Ez abban nyilvánul meg, hogy az egyik plasztikus térből a másikba való átmenet a képsíkon szinte észrevétlenül történik, s a tér izotrópiája így megnövekszik. A *Viharfelhő* (116.), a *Tetthely* (112.), vagy a *Végző menedék* (111.) ugyanazon alkotói problémáknak más-más hőfokú, változó koloritú és rokon szerkezetű változatai; tematikus parafrázisok, amelyeknek együttes jellemzője, hogy nincs bennük semmi aleatorikusság. Átgondoltak és rendezettek, egységesek és releváns eszközeikben szinte azonosak. Keletkezési folyamatokat ragadnak meg, miközben a motívumok hol örvénylő, hol villámszerű, hol összecsomósodó mozgásokkal a térben áramló erők hatására tömegessé torlódnak össze. Állandóan változó formaképződmények éltetik a művek dinamikáját, s annak a művészi meggyőződésnek adnak kifejezést, miszerint csak szabadon ritmizált színekkel és szerkesztett irányjelzésekkel lehet vizuális folyamatokat közölni egyidejűleg, egyetlen táblaképen belül. Ezt az alkotói módszert nevezte *Gyurkovics Tibor* igen találóan „barokk absztrakcionizmusnak”. Ennek prototípusa lehet a 2000. évben ké-

SZEMELVÉNYEK A MŰVÉSZRŐL SZÓLÓ IRODALOMBÓL

szült *Viharfelhő* (116.), ahol a színfolyamatok automatikusan, ösztönösen érzett megjelenítési értékekkel és a festői sokszólamúság áttetszőségét megkövetelve alakulnak valóban barokkos, lezáratlan áradássá. A rendező akarat, az alkotói értelem azonban jótékonyan irányítja Turcsán Miklós impulzív, indulatdús világát. Egyetemes orientáltsága, szintézisre irányuló munkássága „összképi” rálátást adó tárlaton, bizonyító erővel tárult fel.

2001. szeptember 30-án a *Körmendi Galéria* rendezésében, a soproni Hajnóczy-házban került megrendezésre a retrospektív életműkiállítás. Ma még felmérhetetlen jelentőségű volt ez az összegező bemutató, de bizonyította, hogy a művész az egyetemes modern művészetnek immár klasszikusnak tekinthető irányzataiból, stílusjellegzetességeiből, konkrét jegyeiből, egyszóval: problémafelvetéseiből és – megoldásaiból – csak azokat asszimilálta, amelyek az

emberi kultúra vitathatatlan és elfogadott értékeivé váltak. Az ezektől idegen eszmeáramlatok és vizuális nyelvmegújítási tendenciák nem keltették fel alkotói érdeklődését – sem szellemi, sem előadástechnikai vonatkozásban. Turcsán Miklós nem nyelvújító, hanem szintézisben gondolkodó alkotó. Nem Van Gogh vagy Gauguin, hanem inkább Cézanne ilyen szempontból az előképe, vagy távoli rokona. Természetesen ez nem minősít, csak művészet-történeti szerepkört határoz meg, ami a mindenkori művészi alkattól függ. Összegező munkásságának eredménye mindazonáltal különmemű minőséget ad, mert az ötvöződés végeredménye a művekben egyedi és megkülönböztethetően originális teljesítményt bizonyít. Az életmű jövőnk irányába nyitott; valós eredményei kétségtelenek és meggyőző erejűek lehetnek – mind szűkebb szakmai, mind társadalmi hatóerejük értelmében egyaránt.

DÉVÉNYI ISTVÁN: KATALÓGUS-TANULMÁNY
(T.M. kiáll. Bp., Stúdió Galéria, 1975. 10. 29.)

Turcsán Miklós 1969-ben fejezte be a Képzőművészeti Főiskolát, s azóta másodszor rendez egyéni kiállítást képeiből. Mostani jelentkezését mégis bemutatkozásnak értékelhetjük, mert a hat év következetesen előre haladó tevékenységének utóbbi egy évben elért eredményéről számol be. Turcsán Miklós képeit korábban zárt, stilizált formaalkotás és tónusokban gazdag színvilág jellemezte. Innen jutott el a dinamikusabb színhasználatú és ennek megfelelő eleven organikus formák létrehozásáig. A változást nem írhatjuk kizárólag az egyéni kifejező eszközök keresésének számlájára.

Munkáin, létrejöttük sorrendjébe állítva, azt figyelhetjük meg, hogy az emberi kapcsolatok tartalmának vizsgálata határozottabban jelentkezik, mint feladat. A dolgokat alaphelyzetekből próbálja megközelíteni, de a megjelenítésnél a direktséget kerüli, hogy a mű a kifejező eszközök milyenségének feltárása során nyerje el árnyalt, több rétegen keresztül kibontható tartalmi gazdagságát.

A színek szerepének fokozása segíti hozzá Turcsán Miklóst a kissé rejtélyes hangulatú *Squaw Dance* című képnél a szürkék tónusgazdagságának atomszféra teremthető ereje mellett a hideg és meleg színek sokaságából, – hogy mást ne említsek, – a titokzatos zöld és a vörös közelségén átsugárzó különleges élmény felidézéséhez.

A figurális, de méginkább a „táj”, pontosabban „természeti” képein a környezet a kifejezés többsíkúsága felé mutató, a művész lelki beállítottsága által motivált organikus formákból szervezett, amelynek színei fogalmilag nem konkrétizálhatók, de emocionális töltéssel bíró jelen-

tést hordoznak. A különböző kompozícióban megjelenő hasonló motívumok azonban nem szimbólumok, megoldásuknál a képzettársításnál messzebbre nem mehetünk a belemagyarázás veszélye nélkül.

Az ellentétes dolgok mozgalmas egysége időnként a drámaiságon túl fokozódik, és vagy a gesztusfestészet határán mozogva az expresszivitás szélsőségeinek enged, mint azt látjuk az Élveboncolás című képen, vagy átcsap a groteszkbe. Ez utóbbit a Lerombolt Bálvány című művén tapasztalhatjuk.

A kiállítás tehát egy olyan Turcsán Miklóst mutat be nekünk, aki ugyan nagy utat járt be az elmúlt hat év alatt, de ezzel a bemutatóval nem zár le egy periódust, mert az itt látható képek a további út alternatíváit is magukban hordják.

ZSELLÉR JENŐ:
KÜLÖN VILÁG A VILÁGOK SOKASÁGA MELLETT
– TURCSÁN MIKLÓS MŰVÉSZETÉRŐL –
(Lyukasóra, 1992. 12. 92/3 sz.)

Turcsán művészetét a pályakezdés éveit döntően meghatározzák. Festészetének fő összetevőit nem az ún. nemzeti vonások, vagy a művészeti irányzatok stílusjegyei jellemzik elsősorban, hanem egy olyan korosztályhoz való kötődés, magatartás, attitűd, mely nemzedék paradigmaváltási igénytelépet föl abban az időben. Ugyanis 1968-ról, s az annak eseményeit közvetlenül követő évekről van szó. A fiatal festő nézeteire erősen hatottak a nyugati diáklázadások szellemi áramlatai.

Az egymásnak sokszor ellentmondó ideológiai eszmék talaján ekkoriban szubkultúrák jönnek létre. A pezsgő mű-

vészeti élet központjává – a híres európai városokat elhagyva – New York válik. A festészetben nem egy ún. főáramlat az iránymutató (mint az időszakot megelőző pop-art volt), hanem a sokszínűség jellemző. A minden kötöttségektől való szabadulás, az individuális megnyilatkozás vágya, a szigorúan vett egyéni kifejezésmódok kimunkálása izgatja a színre lépő új, fiatal festők fantáziáját. Ez a művészgeneráció a művészet fogalmát nem a tükrözési elmélet alapján definiálja, hanem – Marcuse nyomán – azt hangoztatja, hogy az nem más, mint az egyén szubjektív víziója, külön világ a világ sokasága mellett.

Turcsán Miklós a festészetet küldetésnek, s a lelki-érzelmi élmények közvetítésén túl a dolgok mélyebb összefüggéseinek kutatására alkalmas eszköznek tartja. Nem a valóság leképzésére, hanem az ember pszichikai állapotának megidézésére törekszik. Nála az alkotás legfontosabb tényezője a képzelőerő.

Intellektuális, metafizikai festészet az övé. Első látásra a néző egy rendkívül élénk szín- és egy szigorú formavilággal találja szemben magát. A képeken legtöbbször groteszk, torzított figurális és amorf formák, súlyos mértani idomok, drasztikusan fellépő és gyámoltalanul jelentkező vonalak találkoznak, ütköznek, vívják egymással szűnni nem akaró harcukat. A legkülönbözőbb „szerűségek” és „féleségek” váltják, variálják egymást. Furcsa helyzetű perspektívák, rövidülések, a két- illetve a háromdimenziós terek határesei jelennek meg festményein, felvetve a tér a síkban, sík a térben és az idő viszonylatainak örök festői problémáját. Munkáin jellemzővé válik az aszimmetria, a kétes egyensúlyok, a stabil statikai középpont keresése. Mindez mágikus érzést sugall, képeit az örökös kétkedések, talányok és titkok vizuális megidézéseiként foghatjuk fel. Abszurd világot teremtő, drámai festészet ez a javából.

A polgári jólét szőröstül-bőröstül felfalta a hatvannyolcas diákmozgalmakat. A fiatalság vágyait, a nagy reformszándékokat a politika ügyesen manipulálta. A mozgalmak nagy tömegei – néhány egyéni tragédiát leszámítva –, beépültek az adott társadalmi rendszerekbe. Nyugaton a „diákfestők” nagy részét (éppúgy, mint az előző „izmusok” atyamestereit] elkapta a gépszíj, a galériások jó üzletet csináltak művészetükből. Nálunk pedig a nagyközönség szinte alig tudott valamit a politikai 68-ról, még kevesebbet

annak képzőművészeti kisugárzásáról. Az olyan maguk útját járó festők, mint Turcsán Miklós, nem tartoztak az elmúlt rendszer művészeti életének kegyeltjei közé. Munkáikat a szakmai zsűrik legtöbbször elutasították, távol tartották a nyilvános fórumoktól. Legtöbbjük otthon festett magának, szűkebb baráti körének, illetve az „utókornak”.

A 17 évi hallgatás után újra jelentkező festő munkásságának átfogóbb szakmai elemzése még várat magára. A Lyukasóra hasábjain bemutatott tusrajzai – fekete-fehér voltukban is – híven tükrözik nagyléptékű festményeinek szellemét. Az emberi lélek mélységeit feltáró tömör, magvas képjelek ezek: méltán kelthetnek érdeklődést egész művészete iránt.

ASZALÓS ENDRE: MEGNYITÓ BESZÉD (részletek)

(T. M. kiáll. Bp. Magyar Honvédség Művelődési Háza – Stefánia Galéria – 1994. április 22.)

„Jelenkorunkban, amikor az emberiség mind materiális, mind szellemi értelemben válságokkal és az élet minden területét átható ellentmondásokkal terhes történelmi időszakát éli, különös figyelmet érdemel egy olyan alkotói teljesítmény, mint Turcsán Miklós festői világa. Ugyanis abban a – századunk egészére általában és korunkra különösen érvényes – összképben, amit Ady Endre oly’ találóan a „minden egész eltörött” aforizmájával jellemzett, az itt és most előttünk feltáruló egyedi festői világkép korunk művészetében megrendült hitünket adhatja vissza. Ennek igazolásául szabadjon arra utalnom – amely hűen tükrözi gondolati, szellemi szféránk szétesett állapotát –, Turcsán Miklós festészete kifogástalan esztétikai érvényű vizuális élménnyel és értelmileg mindig követhető belső tartalommal ajándékozhat meg bennünket. Anélkül, hogy teljességre törekednénk, hosszasan taglalhatnánk jelenünknek azt a kaleidoszkópikus jelenséghalmazát, ami a továbbélő modern történelmi stílusoktól kezdve a gesztusfestészetten át a minimal-arton, az informelen, az op-arton, a land-arton, az installáció-alakításon, a talált tárgyak mágiáján, a koncept-arton – sőt – a non-arton keresztül minden abszurd és agyafúrt ötletként jelentkező jelenséget művészetként magában hordoz. Gondolom, most nem várható el., hogy

mindezen jelenségek kapcsán kritikailag állást foglaljunk, de egyet leszögezhetünk: jelenünk képzőművészete legszelebb vonulatának – minden belső stílári különbsége mellett – egységes jellemzője, hogy tagadja az emberi közmegegyezéssel rögzült objektív világszemléletet, az objektumnak a művészetekre gyakorolt inspiratív erejét. Vagyis mondanivalójának legfőbb kitüntetett tárgya a tárgyiatlanság. Különösen figyelemre méltó, hogy mindezek közt találhatunk egy személyes hangú szellemi szigetet – Turcsán művészetét –, ami át tudta szakítani ennek a kor- és kórképi jelenségnek kényszerzubbonyát. Turcsán nem merült el szolipszisztikus filozófiai magatartással a jelen uralkodó vizuális szellemiségének unos-untalan variálásában, nem fogadta el az alkotói tevékenységnek polgárjogot nyert magánügy-jellegét, nem hallotta meg a már-már autisztikus kényszercelekvésekre csábító tendenciák szirénhangjait. Mindezek helyett pályája indítása óta elsősorban közölni, valamint élményeket és gondolatokat megosztani akart, miközben alkotómunkája folyamán a továbbálmodott valóság különös jelenségei által kiváltott vizuális izgalom érdekelte. Ehhez pedig nem volt szüksége kiagyalt képzési módokatokra; helyettük rendkívül szélessé tágított fantáziájára építhetett. Dúsan áradó és impulzív festői ereje gazdag vizuális élményt kiváltó kompozíciókban realizálódott. Mi is ezek tartalma?

Ha szeretnénk felsorolni műveinek tárgyyszerű ábrázolási vonatkozásait, akkor szinte megoldhatatlan feladatra vállalkoznánk. Annyira széles látószögű érdeklődési köre, hogy a mindenkori embert és környezetét, egymásra ható és változó, sokszorozódó szituációit, átalakulásukban megragadott helyzeteit éppúgy megörökítésre érdemesíti, mint különös leleményességgel szerkesztett mértani idomait vagy organikusnak ható motívumait. Mindezek természetesen meghaladják képzeteinknek és képzeletünknek tapasztalati szintjét, azonban ennek a tendenciának nem az irányultsága, hanem egyéni végeredménye lehet fontos a számunkra. Vagyis a metamorfózis tényszerű tudomásulvétele helyett az átalakítás módzata lehet itt vizsgálódásunk tárgya.

Ebben a vonatkozásban az lehet elsődlegesen szembeűnő, hogy Turcsán egyáltalán nem ragaszkodik egy ismert és meghatározott iskolához, irányzathoz vagy

stílushoz, mégis izgalmasan jelenkori mondanivalója. Nagy biztonsággal választja meg témáihoz örökké változó és a legtöbbször soknézőpontú kompozíciós rendjét, eredetien képzett formáit és motívumait, amelyeket dús festőiséggel telíti elsősorban kolorisztikus élménnyé. Ebben mutatkozik festői elkötelezettsége, és ezért ilyen egységesek festményei. Ha fogalmi jellegű témákat ragad meg, merészen él az absztrahálás eszközeivel; amennyiben érzelmi és hangulati tartalmak késztetik alkotásra, nosztalgikussá, líráivá halkul előadásmódja. Sokszor tragikus pillanatokat idéz fel, de ezeknél nem a végkifejlet, hanem a drámai folyamat érdekli. De előszeretettel alkalmaz természeti, tájképi vagy kozmikus elemeket is, amelyeket a maguk ujjongó szépségében tár fel. Ekkor tovább gondolhatjuk a művész természet-megidézését: valóban ilyen megejtően szép környező világunk? Ekkor igen gyakran Turcsán egy disszonáns forma- vagy színgesztussal megbontja a köznapi látványt, széttördeli a kellemes részleteket, hogy eloszlassa illúzióinkat. Mindez azért történik, mert a művésztől távol áll minden statikus nyugalmi helyzet és megállapodottság, ugyanakkor kerüli a feszültségeket kioltó harmóniákat, és idegenkedik az elkoptatott, valamint csupán a szemnek kellemes festészeti közhelyektől. De nincsenek műfaji prototípusai sem: a tervezett és rögzített, valamint az improvizatív képelemeket olyan találékonysággal képes ötvözni sokszor egyetlen festményen belül, hogy ezek egymásba fonódásai önálló, „turcsáni” stíluserénnyé válhattak. Máskor a valóság- és a fantáziaformák keletkezésének folyamatát ragadja meg, miközben dinamizálja festményeinek belső potenciális feszültségét. A művész ösztönösen is érzi, hogy élettellivé, érdekfeszítővé csakis ezen az úton fokozhatja fel rögzítésre érdemesített képi gondolatait. Összegezve stílusbeli meghatározottságát, azt mondhatjuk elsősorban, hogy nincsenek stíluskenyszerei. Ezért nem idegenkedik a tradicionális képi jegyeiktől, ezért nem kerüli el az elvont forma alakításának sztereotíp motívumait sem. De minden választott elemet – legyen az bármilyen tendenciából származó – önmaga szándékainak megfelelően áthangol, s így tematikus képzése minden festményen új tartalmakat tár fel a szokványos jelentések helyett.

Turcsán Miklós alkotói habitusának nagy erénye a mondanivaló sűrítése közbeni koncentrációs képessége. Vagyis

sehol nem találkozhatunk egy átgondolatlan, odavetett formai vagy színbeni gesztussal, sehol nem rontja az esztétikai összhatást egy elnagyolt vagy elhanyagolt részlet. Vizsgálódásunknak ezen terrénuma azonban már átvezet ennek a festészetnek belső tartalmáról a szigorúan minőségi és esztétikai meghatározókat jelentő előadási módokatokhoz. Kolorisztikus bőséggel áradó és hiánytalan előadású technikája képesíti arra, hogy teljesen kötetlenül, alkotói erőlködés nélkül és nagy biztonsággal komponáljon. Ennek folyamata közben - ha belső kényszerítő erőt érez magában -, akkor a látványelemek felszíni jelenségeit is lehántja, hogy szinte a belső szerkezetig felboncolja, feltárja alakzatainak titkát. Így merőben szokatlan kapcsolatokat teremt különböző belső formák és külső részletek ütköztetésével, hogy a talányost, az örök ismeretlent megsejtesse velünk, hogy Mindenek titkát felmutassa a számunkra. Ehhez belső kényszerítő erő tartja állandó mozgásban művészi kutató szenvedélyét. Alkotói célkitűzése így a kibontás mozanataiban nyeri el értelmét, és ezzel hagyja nyitottan fantáziánkat is. Végül leszögezhetjük: a jelenségek létezésének ily' módon éreztetett többrétűségét, azok egymásra gyakorolt hatását ennyi elhithető erővel és ilyen minőségi színvonalon csak a legrangosabb pályatársak tudták felmutatni korunk képzőművészetében. Összegezve: az eddigi életműben Turcsán teljesítménye a jelentős nemzetközi és hazai értékekkel mérhető. Immár beérett művészete túlságosan nagy volumenű ahhoz, hogy ismert kategóriákba, stílusokba vagy iskolákba tudnók valamiképpen besorítani. Emberközeli, humán tartalmú dúsan áradó és eredeti módon tárgyiasult világa, mert értelmileg maradéktalanul követhető, és teljességében emocionálisan is átélhető. Elvont annyiban, amennyiben autonóm és szublimált esztétikai minőségnek, magateremtette evokatív jelenségnek tekintjük teljesítményét. Gondolati tartalma ugyanakkor elsősorban fogalmi meghatározottságú; ezért nem mond le soha a valóságjegyekről, noha azoknak mindig „égi mását” keresi és kutatja. Festészetének kifejező ereje pedig annak eredménye, hogy képeinek sűrített fantáziatartalma és bővülő festői előadása van. De nem marad adósa a korszerűség követelményeinek sem, ha ezt a hatékonyság fokával mérjük, és a szakmai minőséggel is összevetjük. (...)

GYURKOVICS TIBOR: ÁLDASSÉK A FESTŐ TEHETSÉGE (Magyar Nemzet, 1994. április 29. – LVII. évf. 99 sz.)

Szétrobban a terem. Olyan sűrű az atmoszféra, hogy gyufát sem szabad eldobni. A képek olyan lenyűgöző erőt sugároznak, hogy az ember meghajlik alatta. Nem egyszerűen esztétikai sugarak, erősugarak hatolnak keresztül-kasul a termen. A festmények lángolnak. Egyhelyben állva, mint a fáklyák, atomsűrítmények. Mi ez?

Odajön hozzám egy fiatalasszony. – Uram, érzi? A képekből bioáram árad. – Maflaság, gondolom, de igazat adok neki. – Én ezzel foglalkozom. Van, akiből árad, van, akiből nem. Ez a Miklós olyan ember, mint a szent.

Elnézem Miklós arcát, huszonöt éve ismerem. Ugyanez az arc. Krisztusi, bávatag és tiszta és áldozati. Már akkor tudtam, legerősebb, legigazibb festőink egyike. Alázatos - életben és munkában. Kitartó, mint a versenyló, és odaadó, mint egy Istentől érintett ember. Nem a menedzserfestők egyike. Éhbérért, tájképekért kizsákmányolják. Zugműtermében csodákat rejteget. Most, ötvenéves korában kitárta egy kiállítóteremben, a Stefánia út 34. alatt, a Stefánia Galériában, a régi Tisztiházban. A terem fölrobban.

A modern festészet, csakúgy, mint a költészet, sok kátyún, bukton, divatkrízisen ment keresztül az elmúlt ötven évben, Európában, Amerikában, itthon. Unták a realitást. Joggal. A kisrealitást. A műtűrvalóságot és a szocialistát idehaza. Kint a halkan széthulló kapitalizmust és a lélek unott válságát. Picassóék akkorát újítottak, hogy becsinált az emberiség. A nagymester, mint valami szabadkőműves páholy atyamestere celebrálta a feketemisést. Zsolozmáztak, mormogtak, szellentettek, ordítottak, elvonultak, feketére festettek táblákat, vécékagylókat raktak a színpad közepére, örökmozgó fémleanderek halhatatlanították a halandóságot. Vadak voltak és szelídek, ők csinálták a modern festészetet. Picassótól annyira félték, hogy McCarthyék még betiltották őket, mint „kommunista” művészeket. Hogy beszivárognak.

Persze, a méreg, a jó méreg is beszivárog. Nyilvánvaló. Nem lehet úgy festeni, mint rég. Fölbomlottak a festékek, és rajtuk keresztül valami új, szinte „biológiai esztétika” szivárog ki a képek felszínére. „Bioromantika”, melyből absztrakt vér szivárog vörösen.

Magam is ebben utaznék, és igazándiból mindezt nem egyszerűen a költészetből, hanem igenis a modern festészetből tanultam. Az elátkozottól, a magam-is-kárhoztottól, a fölbontótól és összesűrítőtől. Amit ma Turcsán Miklós képein látunk, az az új művészet. Tessék megnézni. Május hatodikáig látható, nem muszáj csupán a választásokkal foglalkozni. Van időtállóbb matéria, szín, valóság és választás. A lélek választása, mely az igazság matériáját veszi célba. Áldassék a festő tehetsége.

Az Itália lobogó kékségű tengere, a Lédával a bálban gomolygó sárgája és lilája, az Egy színház emlékére széthulló „nemzeti” fájdalma. A pokol kapuja feketelila boltozata, a Féltés ijesztő háromszögei a törékeny-barna fészek fölött, a Ki a természetbe özőlden imbolygó lépcsős nőalakja, a Nap és Hold villogó erőegyensúlya, az Eltévedt lovas fekete-kék csikfutása, a Kozmikus üzenet földbolygó-kék imbolygása, az Alterego kettészakadt fehér-vöröse, a Megszentelt liget ultra fehér világolása, a Mindenkor és mindenütt történelmi és időtlen ütközési szuggesztíója a sárga-barnától az égkéig, betelhetetlenül gyönyörű.

Boldog, aki megérheti majd, hogy A forradalom emlékezete című téglafalból leomló és szétröpülő hatalmas erejű mementóját egy óriási üveges vasszekrényben megláthatja, a 301-es parcella méltó emlékműveként. Mely mégis győztes, mégis új s magyar. Nem így írta Ady Endre?

ASZALÓS ENDRE: MEGNYITÓ BESZÉD (részletek) (T. M. kiáll. Szombathely, Művelődési Központ, 1994. 10.)

„Mindig kitüntető ünnepi eseménynek kell tekintenünk egy város művelődési életében az olyan kiállítás bemutatását, amelyen keresztül egy alkotóművész hazlátogat. Trucsán Miklós – bár fizikai értelemben életének csak rövid gyermekkori időszakát töltötte ebben a városban – mégis elsődleges otthonának kell tekintenünk Vas megye székhelyét. Nemcsak legközelebbi családtagjainak szombathelyi polgármivolta kötheti személyiségét a városhoz, hanem ugyanakkor az innen mindenkor meggyőző erővel áradó „Genius loci” döntően meghatározta későbbi művészi fejlődésének fogantatását. Savariának a régműltből napjainkig töretlenül áradó szellemi sugárzása, hazánk egész nyugati terrénu-

mának pannón szelleme ebben a városban különleges és eredeti karakterjegyeket nyert. Teljes nemzeti kultúránknak egyik legföltettebb kincse lehet az a helyi teremtszellelem, amiből többek közt Derkovits Gyulánk megszülethetett, és ami életre hívta közelmúltunkban az európai rangú szombathelyi képtárat.

A már-már közhellyé koptatott pannón szellemet említettem e város kapcsán, de Turcsán Miklós festészetének méltatásához sem alaptalanul. A nemzeti jelleg és az európaiság, az évezredes nyugati kultúra lüktető jelenléte és a magyar nép lelkületének művészetekbe szökkenő kisugárzása meghatározóan érvényes a művész eddigi munkásságára. Így a jelen tárlattal nemcsak hazlátogatott, hanem felfedeztetheti velünk vérségi rokonságát Szombathely szellemi világával is.

Ha végigtekintünk ezen a – csaknem félszáz festményt felsorakoztató – tárlaton, elsődleges és meghatározó benyomásunk az lehet, hogy ezek alkotója szinte végletes meghatározottsággal spirituális művész. Spirituális olyan értelemben, hogy a festészetet eredendően lelki tevékenységnek tekinti. Nem a mindenkori vizuális benyomások vagy az elvontabb filozófiai problémák látványrenddétranszponálása vezérelte elsősorban, hanem alkotói pszichéjéhez keresi ma is az adekvát képi megjelenést. Ezen a bő két évtizedet átfogó tárlaton belül természetesen nyomon követhetők az egyéni stílusfejlődés fázisai, korszakolható rendbe állíthatók a festmények, az alkotói tendencia időszakai különbözőségei ellenére azonban közös fundamentumra vezethető vissza minden egyes mű. Ez pedig az Élet köznapi és szokatlan jelenségeinek dinamikus átélése. Ennek nyomán szökken kompozíciós szerkezetbe, formába és színkészletbe az a vizuális megörökítés, amit Turcsán egyénisége, fantáziája táplál. Ennek nyomán hallatlan energiák feszítik az egyes művek jelentéstartalmát. A művész egyik költő-méltatója – Gyurkovics Tibor – szerint a festmények szinte szétrobbantják azt a teret, amelyben bemutatásra kerülnek. A művekben megnyilvánuló explobibilis töltet önmagában még nem lenne esztétikai érény, de értékelhető érvényét nyeri azzal a tartalommal, amit a számunkra megteremt: a képi megidézés authenticitásával.

Vizsgálódásunkkal itt elérkezhetünk Turcsán Miklós legjellemzőbb alkotói érényeinek értékeléséhez: Témaválasz-

tása bárminő tartalmú és értelmű lehet: köznapi vagy fantasztikussá fokozott helyzetkép, konkrét látvány-élmény. Máskor a belső szerkezetig analizált absztrakció vagy teljesen autonóm és mindössze önjelentésű nonfiguráció. Egyetlen esetben sem találkozhatunk beszűkült vagy tendenciózusan a minimálisra szűkített képzelőerővel és képzési eszköztárral, csupán kézügyességet és eredetieskedést felmutató, variálással alkalmazott sztereotip motívumokkal. De az unos-untalan geometrizáló szenvtelenség és attraktivitás is távol áll a művész eddigi világától. Kerülete az olyan – imitáltan a korstílushoz történő – igazodást is, ami többnyire importált ötleteket igyekszik mindenkor hazaivá idomítani, hogy megfeleljen a divat-korszerűség piacdiktálta elvárásainak. Turcsán ezzel a magatartással azonban nem tagadta meg soha művészettörténeti előképeit. A szürrealizmus, a konstruktivizmus vagy az absztrakt expresszionizmus éppúgy tanulságul szolgálhatott a számára, mint modern hazai, nemzeti hagyományaink. De soha nem utánozni akarta az ide tartozó mestereket, hanem felnőni hozzájuk. Ehhez az alkotói magatartáshoz el kellett kerülnie minden tendenciózusan doktriner irányzatot, ismert és agyonkoptatott formarendet, kompozíciós sémákat, polgárjogot nyert képzési szabályokat. Szerencsére mindig önmagára, belső hangjára hallgatott, mert művek alkotására közlési kényszere ösztönözte. Ezért olyan elevenek, frissek, telítettségükben feszesek látomásai. Ezekben érzelmeit, indulatait, élményeit, fantáziáját az értelem maximális befogadóképességéig tudta transzformálni. Ehhez a szinte parttalan, de kontrollált felfokozáshoz csak béklyót, korlátokat jelentett volna minden stíluskenyszer és művészettörténeti illeszkedés. Így magányossá és kissé társalanná vált, de önálló világát nyerte el. Műveiben a legtöbbször szituációélmények tárulnak fel, de általában lényegre törő motívikus jelzésig; a felhasznált valóságelemek sokszor fogalmi szintekig egyszerűsödnek, lehetőséget adva az áradó festőiségnek, az egymásba feszülő belső szerkezeteknek. Egyik korszakában sokszor a kinetikus lendület alakította kompozíciós elemeit: így az alakváltások megidézett folyamatai kelthetnek izgalmat.

Mindezen megállapításokhoz szabadjon említenünk néhány példát: Az örök nő–férfi kapcsolat problematikájába, kibogozhatatlan pszichikai bonyolultságába és roppanásig

feszülő indulataiba a „Lédával a bálban” kompozíciója von be mindannyiunkat kikerülhetetlen szuggesztivitással. „A forradalom emlékezete” harminc év távlatából őszi falevelek és vakolatdarabok hullásával szelídíti történelmi mementóvá a katonai erőszak nyomán bekövetkezett összeomlást, de a reménysugár átfénylik a nemzettiprás szomorú vízióján. Más irányú átlényegülést élhetünk át a „Mindenkor és mindenütt” megszokott tapasztalati koordinátáinak a síkgeometria elemeivel történő transzponálásakor, majd a „Corpus” dematerializálódása, illetőleg fénnyé-alakulása csodájának lehetünk részesei.

A példákkal mindössze csak felvillantottuk annak a gazdag festői világnak egy-egy részletét, ami Turcsán eddigi munkássága nyomán megszületett. (...) Arra még nem vállalkozhatunk, hogy művészettörténeti helyét pontosan kijelöljük az egyetemes európai és nemzeti festészetünkben, mert még nem rendelkezhetünk historikus rálátással teljesítményére. De nagyságrendjét és jelentőségét érezhetjük, átélhetjük és értékelhetjük művein keresztül. (...) Ezt a festészetet lehet befogadni vagy elutasítani, de hatása alól nem térhetünk ki, mert ereje sugárzik, mondanója jelentékeny, mert esztétikai értékei kétségbevonhatatlanok. (...)

ASZALÓS ENDRE: MEGNYITÓ BESZÉD (részletek)
(T. M. kiáll. Szeged, Móra Ferenc Múzeum Képtára, 1997.)

„Ha majdan a művészettörténet-tudomány összefoglaló írásműben is regisztrálja jelenkorunk nemzeti festészetét, abban bizonyára külön helyet fog biztosítani Turcsán Miklós teljes, befejezett életművének. Hipotétikus jóslatnak tekinthető véleményünket talán az támasztja alá, hogy a most bemutatásra kerülő negyedszázados teljesítmény minden vonatkozásban különálló, de integráns fejezete lesz képzőművészetünknek. Ez a döntően meghatározó önállóság nem feltétlenül az alkotói problémafelvetések újdonságában, hanem azok egyénített megválaszolásában és a művek képzési színvonalában rejlik. Hiszen az elvont képi fogalmazásnak, a szimbólumokban történő művészi kifejezésnek, a kompozíciós szerkezeti viszonyok hangsúlyozásának évszázados hagyományai lettek korunkra, s a művész szinte kedvére válogathat a vizuális nyelvezeti for-

mulák szinte végtelen tárházából. Turcsán igen nagy erénye, hogy nem kötelezte el magát eddigi pályájával a már bejárt utakon történő haladás mellett. De illeszkedése, igazolódása sincs jelenkori hazai és nemzetközi pályatársaihoz, bár teljességgel asszimilálta az egyetemes modern festészet eredményeit. Inkább a nagy magányosok – Nagy István, Egry, Derkovits, Farkas István, Tóth Menyhért és Gyarmathy – példáját követte. Ez nem jelentett azonban stílusorientáltságot; az alkotói tevékenységgel kapcsolatos etikai értelmű magatartásmódban mutatkozott meg mindössze követői szerepe. Az említett mesterek életműveiből bátorítást nyert elsősorban, de az alkotói felelősségteljességre is kapott példát. Így vált méltó utóddá. (...)”

SZUROMI PÁL: TÉRFESZÜLTSEGEK, FÉNYENERGIÁK
Turcsán Miklós piktúrája (részletek)
(in: Későújkori optikák – Bába és Társai kiad. Szeged, 2001)

„Nem tartozik a gyakran szereplő, magamutogató festők közé. Ennél szemérmesebb, zártabb, etikusabb egyéniség. (...) Mintha felgyorsult, rohanó világunkban akarva-akaratlanul is a türelem, a kiváras és a szakmai méltóság eszméit képviselné.

Más kérdés, hogy Turcsán festészete azért ugyancsak ellentmond zárt, visszafogott mentalitásának. Inkább azt látjuk: itt egy feltűnően zaklatott, vitális és expresszív alkotóval állunk szemben. Egy olyan emberrel, aki szemlátomást a piktúrában éli ki legigazibb, legszabadabb önmagát. És ez így van rendjén. Még akkor is, ha ebben a művészetben minduntalan meghatározó jelentőséget kap a szerkesztő elvű konstruktív szellemiség. Egészében azonban kiderül: a művek esztétikai arculata igazában a mágikus hatású tér- és színviszonylatok felé tendál. Konkrétabban pedig a geometrikus vázú lírai expresszionizmus irányába.

Ezzel máris jeleztem: Turcsán munkásságára korántsem jellemző a megállapodottság. Hisz egyre-másra mozgásban, változásban, lendületben van. Ha nem is adja fel szemléleti, formai összetettségét, ám lépten-nyomon újszerűbb, hitelesebb és differenciáltabb kifejezési megoldások után kutat. Szó, ami szó: itt egy konok, magas mércéjű, igényes művésszel van dolgunk.

(...) mindmáig ragaszkodik a hagyományos, posztimpresszionista színkezelés plasztikus és érzéki lehetőségeihez, habár ez művészetének pusztán csak egyetlen összetevője. Őt sokkal inkább egy komplex, szintetizátori szerepkörben érdemes elképzelnünk Annál is inkább, mivel Turcsán egyszerre romantikus érzületű, mégis racionális igényű, aztán expresszív és filozofikus személyiség. Ezért ugyanúgy vállatóra fogja a természeti és emberi létezés legszélsőségeibb, legaktuálisabb tüneteit, akár a személyes emóciók megfoghatatlannak tűnő misztériumait.

(...) sokat tanul Max Ernst elementáris, démonikus emberlátásából, miként Bacon monumentális és dekoratív formanyelvét is feltétlenül respektálja. Egyebek közt innen adódik, hogy Turcsán mitikus, megkettőződött alakjai majd mindig feszített térszerkezetben és drámai színkontrasztokkal jelennek meg előttünk. Ugyanakkor az emberi létezés mélyrétegeit manifesztáló belső, kitüremkedő bélcsavarfonatok is eleven, kitüntetett funkciót kapnak. És nem is rossz hatásokkal (pl.: Alterego, Édesanyám tiszteletére, Totem). Csakhogy a következő művön, a Kozmikus üzeneten már egy éterien elvont, lírai hangvételő festővel találkozunk. Úgyhogy a fiatal művészen menthetetlenül együtt él a drámai és lírai fogékonyág. S mindebből az előbbi vonalom látszik átütőbb minőségűnek.

A következő időszakban azután mégiscsak kiderül, hogy Turcsán Miklósnak jóval több köze van a kozmikus energiákhoz, a légies látomásokhoz, mint a konkrétabb, anyagszerűbb jelenségekhez. Látható például, hogy sorra rendre olyan műveket formál, amelyeken immár a modulált, végtelen térképzetek dominálnak. Most sem hagyja ugyan cserben a szürrealista tanulságokat, ám mindehhez a kubizmus és főként a futurizmus térdinamizáló módszereit is igénybe veszi.

A nyolcvanas évek végétől (...) egyre élvezetesebb, rangosabb képek kerülnek ki az alkotó műhelyéből. Ez leginkább annak köszönhető, hogy Turcsán radikálisan leszámol az epikusabb töltetű, konkrétabb motívumokkal. Helyettük viszont újra csak felfedezi a tömör, elemi tisztaságú természeti benyomásokat, nem is szólva a geometrikus rendben tobzódó szín- és fénykötegekről. Az alkotó mindenestre nyíltan megvallja: e tekintetben sokat köszönhet Tóth Menyhért ragyogó napkultuszának, amivel óhatatlanul kiszínesednek, egyben kivilágosodnak képei.

Ám a művésznak arra is van ereje, érzékenysége, hogy a korábban alkalmazott koncentrált, belső térdinamikát egy kifinomultabb, elementárisabb kifejezési szintre emelje. És itt a képhatárokon is túlgűrűző mozgási sugallatok folyamatos és nyitott megidézéséről van szó. A mindent átható egyetemes tér- és fényenergia jelenlétéről. Talán ez az a pont, ahol Turcsán Miklós festészete meggyőzően kilép az avantgárd művészet szorosabb köteleiből, s egy meglehetősen szuverén nyelvezetű lírai expresszionizmusra aspirál (pl.: Fényoszlop, Sodródó, Mint a buborék, Hármashalom, Lejáró a tóhoz, Félrevert harang, Örvény).

Persze akad itt más is, amin elcsodálkozik a néző. Arra gondolok, hogy Turcsán korosztályának jelentős hányada a mostani időkre valahogy félresiklott vagy elszürkült a pályán. Ő viszont szemlátomást kiváló ambíciókkal, fáradhatatlan energiákkal rendelkezik. Ha van is gyengébb, éretlenebb műve, de fáradt, rutinos úgyszólván egy szál sem. Mintha a művész valami titokzatos, jótékony kapcsolatban állna az idővel. Ennélfogva aligha meglepő, hogy Turcsán Miklós legfrissebb művein ez a dimenzió is egyre inkább polgárjogot követel magának.”

ASZALÓS ENDRE: MEGNYITÓ BESZÉD (részletek)
(T. M. kiáll. Veszprém, Városi Művelődési Központ, 1999.)

(...) Az utóbbi egy-két esztendőnek, vagyis jelenünknek gazdag terméséből ad válogatott kollekciót a művész itteni kiállítása. Ha végigtekintünk festményei során, meghatározó benyomásként érhet bennünket az a felismerés, hogy mennyire egységes és konzekvens alkotói szemlélet, milyen esztétikai igényesség sugárzik műveiből. Talán evidenciaként kérhetnénk számon az említett eredményeket egy kiállító alkotóművésztől, de gondolva jelen kultúrtörténelmünkre, annak mind materiális, mind szellemi válságjelenségeire, egyáltalán nem olyan magától értetődő és általános jellemvonás Turcsán művészi szándékainak tisztasága. Ugyanis korunk szédítően forгатagos stíluskarneváljában, amelyben együttesen színreléphet a koncept- és a minimal-art-tól kezdve a non-art is, a legtöbbször kitüntetett elismerést biztosítanak minden meghökkentő világképi igyekezetnek,

köldöknező világcsúcsnak éppúgy, mint minden további abszurd és csupán magánügy-jellegű önmegvalósításnak. (...)

Ebben az általánosságban nihilizmust árasztó képzőművészeti környezetben rálelhetünk egy olyan személyes hangú és felelősséggel alakított szellemi szférára – Turcsán festészetére –, ami el tudta kerülni korunknak már-már pszichopatológikus vagy felháborítóan felelőtlen magatartását és jelenségeit. Ebben művészi etikája, önmagával szembeni szigora és nem utolsósorban hivatástudata determinálta. Utóbbi értelemben az a felismerés vezérelte, hogy az alkotómunka nem lehet végső soron szubjektív önkény, követhetetlen kísérletezés és felelőtlen játszadozás eredménye. A fogantatásában alkotói magánügynek (a művek létrehozása eredményének) közösségi-társadalmi hatékonyságúvá kell szélesülnie, és ez tartalmi és stílári felelősséget igényel. A felelősségteljesség az átgondoltságon, a műgondon, a választott témák motívikus belső arányain, a technikai kivitelezés megmunkált jellegén át is sugárzik Turcsán minden itt kiállított festményén. További kérdésünk: tartalmilag miben mutatkozik alkotói erény? – Elsősorban abban, hogy a művésznak igen tág tartalmú érdeklődési köre által kibomló fantáziavilága – egy adott látáskultúrát és esztétikai műveltséget feltételezve –, mindannyiunk számára maradéktalanul átélhető, befogadható. Nagy tehetségbeni erény ez, mert az élmények és az ezek nyomán született festői gondolatok csakis így szélesedhetnek egyetemes és hazai művészi értékke, valamint hatékonnyá. Turcsán a XX. század minden progresszív művészeti tendenciáját éppúgy, mint a klasszikus érvényű tradíciók továbbélését figyelembe vette, amikor ösztönös tehetsége által vezérelve és tudatosan mérlegelve kialakította sajátos stílusát. Ebben forrást jelentett a különböző szituációkat konkrét és egyidejűleg elvonatkoztatott festői látvánnyá fokozó képessége. Motívumainak kompozíciós szerepe, a teljes szerkezeten belüli ütköztetett helyzetük együttesen adták annak lehetőségét, hogy a tárgyi értelemben határozatlan képi témák újra materializált, konkrét vizuális és fogalmi tartalmú élménnyé ötvöződve rögzüljenek. (...) Műveinek ez adja hatóerejét, belső feszültségét. (...) Szabadjon az alábbi gondolatokat idéznem:

„Mindig vannak kiváló művészek, akik kívül esnek koruk divatos művészeti áramlatain, és kerülnek azok fejlődési vonalát. Kijárlják ugyan iskoláit, hol inkább csak technikát tanulnak, mint stílust, de amint kijutnak az életbe, rögtön megérzik, hogy csak a maguk lábán haladhatnak tovább. Tártalanul, sőt megértetlenül kell útjukon járniok. Másfelé mennek és másképpen, mint a közönség kegyeltjei. Nem tudnak odasorakozni a múlt kincseit aprópénzre váltó festővirtuózok vagy iparosok közé, de nem vonzza őket az új formákat teremtők ama tábora sem, mely a kor kifejezőmódjainak technikáját kutatja. Túlságosan különleges egyéniségek ahhoz, hogy bárhová és bárkihez is csatlakozzanak. Egyáltalában nem törődnek a közönség kegyével, mert fanatikusan bíznak a maguk igazában, és csak egy vágyat ismernek: hogy szenvedélyes alkotásvágyukat minél többször kielégítsék. Természetes, hogy igen nehezen találnak visszhangra, hogy kezdetben kevés siker, kevés elismerés mosolyog rájuk. Hosszú időnek kell elmúlnia, hogy észrevétesse nek, művészi irányoknak kell kilobbanniok, divatoknak kell elkopni, hogy teljesítményeik tisztán álljanak, hogy megértő méltatást lassan sarjadni maguk körül. Fiatalságuk eképpen nagy magányosságban telik le, férfikoruk is telve van küzdelemmel, de végül az igazságszolgáltatás mégsem maradhat el: elfolyt az ár, mely a mélyén rejtőző sziklát eltakarta.”

Most ne hatásos szónoki fordulatra gondoljanak, amikor bejelentem: az idézet 1935-ből való, és gondolatait Farkas Zoltán művészettörténész írta le az akkori „Művészet” c. folyóirat hasábjain. Az egyik nagy festőelőd, az 1937-ben elhunyt székely Nagy Istvánt méltatta. Megdöbentő és fátumszerű ennek szinte minden gondolatra vonatkozó aktualitása Turcsán Miklós alkotói törekvéseire, eddigi sorsára és művészetére alkalmazva. Miért? Mert ő is nagy magányosa képzőművészetünknek, akit nem ejtenek rabul a naprakész divatok mulékony tendenciái, aki nem igazodik aktuálisnak vélt törekvésekhez. A maga útját járja, és teljesítménye azért lehet korszerű, mert hatékony és igaz - egy hazugságokkal terhelt történelmi korban. (...)”

ASZALÓS ENDRE: TURCSÁN MIKLÓS KIÁLLÍTÁSA ELÉ (részletek)
(Szókimondó – Hajdúszoboszló 2002. 03. 22. VII. évf. 3 sz.)

„(...) Jelenkori képzőművészetünkben kitüntetett és külön hely illeti meg Turcsán Miklós festészetét. Nem mintha viszonylagos magányossága elszigeteltté vagy különcködővé, eredetisége extravaganciává avatná munkásságát. Ámde a jelenkor uralkodó hazai irányzatai, az összefoglaló „poszt-modern” jelzővel behatárolható törekvések látszólag nem befolyásolták jelenünkre autonómmá fejlődött művészi látásmódját, egyénivé alakult stíluság. Az évtizedek során konzekvensen kiépített fejlődési íve a konstruktivizmuson, a futurizmuson, a szürrealizmuson, az absztrakt expresszionizmuson és szimbolizmuson is áthatoló törekvései nyomán behatárolható, de csakis őrá jellemző szintézishez jutott el. Festészete színvonalának egyik legjellemzőbb erénye a felfokozott kifejezőerő. A valóság különös vagy rejtett mozzanatai, az emberi gondolkodás fogalmilag alig rögzíthető megnyilvánulásai, a képzeletnek a tradíciókat is éltető tere numai különlegesen tág formafantáziával, komponáló találékonysággal, lendületesen vezetett és gazdagon árnyalt kolorittal ötvöződtek széles ritmusú alkotói gesztussá minden festményében. Választékos, de zavarbaejtően széles látószögű Turcsán világa. A jelenségek megidézésének áradó intenzitása sugárzik életművéből, aminek általunk történő el- és befogadása révén egyedi szépségideállal gazdagodhatunk. (...)”

JUHÁSZ ISTVÁN: A VÉGTELENSÉG SZÍNES KÁPRÁZATA (részletek) (Hajdúszoboszló, 2002. 03. 22. XIV. évf. 6. sz.)

„Fogalmam sincs, Mariskám, hogy mik akarnak ezek lenni, de káprázatosan szépek!” – fordult oda elragadtatással egy idős hölgy a barátnőjéhez március 11-én este a Szoboszlói Galériában. A nyugdíjas klub kedves öregjei Turcsán Miklós budapesti festőművész kiállításának megnyitóján is ott toporogtak – a tárlatlátogató törzsközönséggel együtt – a különleges formavilág, lendületesen és gazdagon árnyalt kolorittal megalkotott olajfestmények előtt.

A szívárvány minden színében tündöklő kompozíciók méreteikkel is tiszteletet kiváltóak. Mély gondolatiságuk, érzelmi üzeneteik azonban azok számára váltak könnyedén megközelíthetőekké, akik figyelmesen végighallgatták a tárlatrendező Aszalós Endre művészettörténész előadását. Megtudtuk a szakmai igényességű, magas érzelmi töltésű eszmefuttatásból, hogy az 1944-ben Győr-Sopron megyében született művésznak a közelmúltban volt egy reprezentatív életműtárlata Sopronban, az ezt követő szoboszlói bemutakozás a 12. az elmúlt évtized kiállításainak sorában.

Az itt látható 38 vászon azt tükrözi, hogy Turcsán művészi szándékai tiszták. A jeles piktor nagy felelősségérzettel alkot, nem keresi a közönség kegyeit, kívül tud maradni a posztmodern divatokon, amelyekben a szubjektív művészi önkény rátelepszik a művekre, s így nem maradandó érték jön létre, hanem csak valami különcködő, eredetieskedő extravagancia. Turcsán az a művész, aki csakúgy, mint a székely Nagy István és a Balaton nagy festője, Egry József, nem váltotta soha aprópénzre a tehetségét. Vállalta azt, hogy az ifjúsága viszonylagos magányban teljen el. A küldetéstudattal rendelkező elődök etikáját követte hosszú évtizeden át, hogy mostanra beérjen a termés, hogy egyénivé alakuljon a stílusa, hogy az esztendők során konzekvensen kiépített fejlődési íve

legyen a munkásságának. (...) Ezek az alkotások a szemnek és a léleknek közvetítenek valami igényes esztétikai, emocionális és filozofikus üzenetet. A jelenségeket és gondolatokat nem ábrázolni, hanem inkább megidézni kívánja. Így a kellő fantáziával rendelkező befogadó birtokába juthat a festményekből káprázatos intenzitással sugárzó gazdag élménynek, különleges szépségideálnak, amely elvontságában is konkrét és igen vonzó vizualitássá, szinte természetfölöttien varázslatos látványossággá nemesül az emberi tudatban. „A színek víg pacsirtái zengnek.” „A végtelen Fény milliom karátja” – ilyen és ehhez hasonló Tóth Árpád sorok motoszkálnak a fejben, ha a látogató megáll tisztes távolságban az „Angyali üdvözet”, a „Tavaszi ablaknyitás”, a „Földetérés” és a „Lezárt folyamat” című alkotások előtt, és elbűvölten gyönyörködik. Mert a művész a lehetetlent kísérli meg: kifejezni a szférák zenéjét, megfoghatóvá tenni a megfoghatatlant.

A budapesti Körmendi Galéria, a Kovács Máté Városi Művelődési Központ és Könyvtár, valamint a Szoboszlói Kulturális Közösség jóvoltából április 6-ig ismét olyan képzőművészeti értékekben gyönyörködhetnek a tárlatlátogatók, amelyek a kortárs nemzetközi piktúra élvonalába tartoznak.”

Recueil de textes sur la peinture de Miklós Turcsán

ISTVAN DÉVÉNYI: ETUDE DE CATALOGUE

Exposition de Miklós Turcsán, Budapest, Galerie Studio, 29. 10. 75

Miklós Turcsán a terminé ses études à l'Ecole Supérieure des Beaux-arts en 1969. C'est la deuxième fois depuis qu'il expose ses tableaux. L'exposition en cours pourrait même être considérée comme une nouvelle première, étant donné que les tableaux qu'il propose font parti de la production de la dernière année d'une période de six ans pendant lesquelles il a fait beaucoup de progrès. Auparavant Turcsan utilisait les formes fermées, stylisées, faisant parti d'un univers spécial, riches en couleurs nuancées. Parti de cette base, il a développé des formes plus souples, organiques, correspondant à un changement survenu également dans le coloris, utilisant désormais des couleurs plus dynamiques. Le changement ne s'est pas produit uniquement à la suite de ses recherches pour pouvoir élaborer des moyens d'expressions plus adaptés. .

En mettant ses œuvres dans l'ordre chronologique de leur création, nous pouvons constater que l'analyse des relations humaines prenait une place de plus en plus importante dans ses réalisations. Il approchait ces nouveaux thèmes sous le signe de leur apparition la plus simple possible, quitte à dégager ensuite leur signification multiple et nuancée par les moyens d'expressions plus complexe et recherché.

C'est par exemple l'accent renforcé du rôle des couleurs qui transforme la scène de «Squaw Dance» en une apparition énigmatique, ambiguë. Sur les tons gris du fond qui porte l'ambiance apparaissent les rouges et les verts dans leur opposition chaude et froide transformant l'atmosphère du départ tout a fait ordinaire en une leçon de vie intemporelle.

L'étrangeté des formes organiques, concernant les thèmes figuratifs, surtout quand ils font parti des paysages ou des scènes habituelles de la nature, porte l'avertissement sur leur signification multiple, plus en relation avec les émotions de l'artiste qu'avec leur rôle initiale dans leur cadre naturel. Ces motifs ne sont pourtant pas de simples symboles. Le croire serait une erreur d'interprétation. Ce sont des associations d'idées qu'il faut comprendre comme telles. L'unité de l'ensemble que l'artiste élabore au-delà des mouvements entre les éléments qui sont par leur nature en opposition interne peut dépasser les effets dramatiques voulus et devenir une peinture gestuelle ou simplement une expression exagérée, comme dans «Vivisection», voir même grotesque, comme dans le «Totem renversé».

Miklós Turcsán qui se fait découvrir par cette exposition nous fait entrevoir également le long chemin qu'il a parcouru pendant ces six dernières années. Son travail de création se suivra, comme il le souhaite, les tableaux présentés en portent déjà les signes précurseurs indiquant les différentes directions possibles.

JENŐ ZSELLÉR: UN MONDE À PART PARMI

LES MULTITUDES DES MONDES – à propos de l'art de Miklós Turcsán
Lyukasóra, 12. 1992. 3/92.

Les années du début étaient déterminantes pour la peinture de Miklós Turcsán. Les caractéristiques les plus marquantes de son art témoignent plus d'attachement vis-à-vis de sa génération rebelle qui voulait changer les paradigmes de la peinture qu'aux traditions stylistiques nationales ou

internationales. Nous sommes à l'époque de l'année 68 et les suivantes qui ont bouleversé la marche tranquille de l'histoire en Occident. Turcsan a été fortement influencé par l'esprit de révolte de la jeunesse occidentale de l'époque. C'était également la période de la naissance des différentes subcultures, alimentées par les thèses idéologiques souvent contradictoires, en relation avec les revendications de la jeunesse. New York devient le centre d'une nouvelle vie culturelle palpitante, laissant en arrière les grandes villes occidentales célèbres qui avaient la même vocation auparavant. La peinture ne suit plus une seule tendance comme au temps du pop art précédant, il en existe plusieurs qui se revendiquent tous en même temps. Les jeunes peintres qui débute sur le terrain cherchent à se débarrasser des règles d'entant pour pouvoir s'exprimer en leur propre nom, utiliser des moyens d'expressions libres, individuels. Ils donnent une nouvelle définition à l'art qu'ils voient d'avantage comme une vision subjective de l'individu (d'après Marcuse), un monde à part parmi les multitudes des mondes, et non pas comme une conséquence de l'effet de miroir selon la théorie d'autrefois.

Pour Turcsan la peinture reste une mission, susceptible et capable d'apporter des révélations profondes sur la nature véritable des choses, plus générale et plus généreuse qu'un simple outil de transmission des expériences mentales ou sentimentales du peintre. Ce qui l'intéresse en particulier, bien plus que la représentation de la réalité physique, c'est la nature de la psychologie humaine. Il crée en puisant de son imagination représentative.

La peinture qu'il pratique est donc à la fois logique et métaphysique. La première rencontre avec sa peinture révèle au premier coups d'oeil ses marques propres les plus distinctives : un univers particulièrement coloré, peuplé des formes aux contours strictement définis. Ces tableaux représentent un monde tourmenté, où les formes, souvent grotesques ou amorphes, luttent en permanence dans un combat réciproque sur un fond à construction géométrique. Les lignes qui portent les dessins surgissent brusquement, ou, au contraire, avec une timidité déconcertante. Les perspectives sont inhabituelles, renforcée par des déformations spatiales optiques. Les constructions en deux et en trois dimensions font parti de l'expérience pour traiter le

problème de la représentation concernant les surfaces planes et les corps constitués, celui même du temps qui devient chez lui une dimension matérielle comme les autres. L'asymétrie, la recherche de l'équilibre et des points centraux de la stabilité deviennent les aspects typiques de ses images. Ses créations exhalent une aura d'impressions magiques, évocations visuelles des doutes, des énigmes et des secrets irrésolus. C'est une peinture essentiellement dramatique, une description courageuse d'un monde hostile où malgré les épreuves la vie vaut être vécue. C'est la beauté qui en est la consolation, l'esthétique des actes et les attitudes.

Le bien-être bourgeois a eu raison des mouvements des étudiants de 68. La politique a manipulé avec succès les aspirations aux réformes de la jeunesse estudiantine. Les groupes qui ont créés les mouvements – à quelques tragédies individuelles près- ont réintégré la société existante. La plupart des peintres «étudiants», à la manière des maîtres des tendances avant-gardes se sont laissés séduire par les tentations du marché : les patrons des galeries faisaient marcher des affaires juteuses avec les produits de contestation de leur révolte généreuse. A la même époque le public en Hongrie ne savait presque rien de 68, encore moins de ses conséquences sur la peinture occidentale.

Les artistes autonomes comme Miklós Turcsán ne faisaient pas parti des privilégiés du régime en place. Les jurys écartaient leurs produits qu'ils présentaient au concours qui précédaient les expositions, les forums publics devaient rester fermés pour leur peinture sans complaisance. La plupart d'eux ont continué à peindre pour soi-même, pour le cercle des amis intimes, pour une «prospérité» lointaine et hypothétique. La peinture de Turcsan qui est de retour en ce moment après une longue absence dix-sept ans n'a toujours pas été analysée par les experts officiels de référence.

Ses dessins à l'encre, présentés sur les pages de Lyukas-óra en noir et blanc, rendent fidèlement l'esprit de sa peinture de grandes ambitions. Ce sont des icônes inspirés et denses qui ont la mission de rendre visible les profondeurs de l'âme. L'intérêt qu'ils peuvent susciter pour voir les tableaux ne sera pas démenti par la visite de l'exposition. Bien au contraire.

ENDRE ASZALÓS: DISCOURS DE VERNISSAGE DE
L'EXPOSITION DE MIKLÓS TURCSÁN
Maison de la Culture de l'Armée de Hongrie, Galerie
Stéphanie, 22.04.94.

A nos jours, quand l'humanité est confrontée à une période de crises matérielles et intellectuelles fréquentes, alourdis par les contradictions qui compliquent les conditions naturelles et sociales de l'existence, il est particulièrement intéressant de faire la connaissance d'une œuvre artistique telle que la peinture de Miklós Turcsán. En contraste avec le siècle et sa fin où nous vivons dont Endre Ady a si bien dit qu'il était celui où « tout ce qui était entier se brisait », l'art qui nous est présenté est capable de nous réconcilier avec l'époque. Il nous rend la foi également à la force créatrice de l'art. Il s'agit d'une oeuvre dont le niveau esthétique est constant, l'aspect visuel est varié, le message philosophique est accessible, le contenu moral est indiscutable. Le peintre exerce cet art dans un milieu artistique atomisé, conséquence de la désagrégation de la sphère intellectuelle, état de faite de la situation de la vie culturelle nationale. Il serait long d'énumérer tous les phénomènes qui en seraient responsables. Je mentionne uniquement les différents mouvements de styles purement artistiques dont la diversité est exagérée et déroutante. Il s'agit de la survie des traditions nationales historiques, de la peinture gestuelle, l'art minimal ou informel, l'op-art, le land-art, les installations à thèmes comme créations en puissance, la magie obtenue par l'effet de hasard des objets ramassés, l'art conceptuel et, pour finir, le non-art où les idées les plus saugrenues prétendent d'être artistiques par le simple fait qu'elles sont impossibles et invraisemblables. Je pense que le moment n'est pas venu et surtout pas à cette occasion que je porte un jugement critique à leur égard. Je peux néanmoins constater qu'il y a une chose qui les tient ensemble, c'est bien la négation du consensus historique de l'art dans la manière de voir et interpréter le monde, et aussi celle de la capacité de l'objet d'avoir un intérêt artistique pour l'inspiration. Il est encore plus intéressant de constater qu'il reste un îlot intellectuel qui survit en préservant la singularité de l'espèce, celle de l'artiste qui échappe à l'uniformisation par la mode, par la camisole des ten-

dances forcées. Il ne considère pas pour autant que l'art ne soit que son affaire privée, réservé pour satisfaire ses aspirations, voir ses ambitions personnelles. Au lieu de chercher des prouesses techniques séduisantes, il s'est contenté dès le début de vouloir partager ses expériences véritables pour faire connaître les opinions et les enseignements qu'elles lui ont apportés en conséquence. Il n'avait pas besoin d'artifices pour cela, il lui suffisait de puiser de son imagination étonnamment fertile. Il en était aidé avec merveille de sa capacité visuelle créatrice.

Quel est le contenu de sa peinture ?

Il serait impossible d'énumérer toutes les références thématiques qu'il traite. Le cercle de ses intérêts est large et varié que cela soit l'homme, son environnement social et naturel, les changements permanents auxquels il est exposé, le déroulement et les effets réciproques de ces changements. Il faut surtout mentionner ses créations géométriques singulières dans lesquelles ses formes organiques originales évoluent dans une atmosphère intemporelle. Cela dépasse souvent le seuil empirique de nos expériences. Il en a conscience, cela fait parti de ces témoignages visionnaires.

Il ne fait pas parti d'aucune école, aucun style. Il travaille pourtant avec une modernité véritable et authentique. Les compositions une fois établies, il peut donner libre cours à son talent comme coloriste. Il puise uniquement de l'élan de vérité de ses expériences, d'où l'énergie fraîche de ses images, exprimée par les nuances de ses moyens de prédilection, les couleurs. Si le sujet choisi est du domaine de la pensée, il procède hardiment par une abstraction souvent audacieuse, s'il est une émotion ou une réminiscence, il devient plus élégiaque, plus épique dans leur traitement.

Au moment où les préoccupations tragiques l'accaparent, il cherche d'avantage la compréhension du pourquoi et de qu'elle raison que la démonstration de l'accomplissement jusqu'à la fin fatale. Il développe volontiers les éléments de paysages ou de la nature toute entière, y compris l'espace et le cosmos, vu du haut, grâce aux techniques qui objectivent désormais le travail de l'imagination. Il n'enlève rien de son éblouissement contemplatif. La question se pose en vue de tant de beauté gratuite : Est-il possible que le monde soit vraiment aussi beau? En réponse à

cette question, posée certainement même par lui-même, il fait intervenir le dissonant, le geste qui perturbe, la couleur qui dénote, la ligne qui rompt la progression rassurante des courbes. Il ne crée pas d’illusions. Il ne jouit pas longtemps lui non plus des états du calme et du contentement, il a même besoin de ses tensions pour les apaiser après par la création. Il n’a pas de style préconçu dans l’élaboration des scènes de ses constructions: le prévu et l’improvisé se mêlent comme inséparables et forment un ensemble typiquement « turcsanien ». Son instinct ne le trompe pas quand il préfère la spontanéité au préconçu. C’est la preuve de la vérité et de la source de l’intensité de ses images. Il se sent libre et dégagé de toutes obligations de style. Les méthodes traditionnelles lui sont aussi familières que les élaborations plus novatrices, plus contemporaines.

Il cherche à chaque fois la meilleure incarnation possible, ainsi les sujets qui reviennent dans le travail sont traités à nouveau à partir d’un nouvel aspect dans le choix de leurs significations multiples. Il a une grande capacité de concentration pour aller à l’essentiel des choses, que cela soit du domaine des idées ou des sentiments.

Il n’y a pas de trace d’improvisation pressée ou de négligence par manque d’intérêt sur ses ouvrages. Il aime ce qu’il fait, il vit pour et par son travail.

Nous pouvons passer maintenant dans le domaine de la présentation technique.

Il maîtrise parfaitement le savoir professionnel du métier, il compose avec aisance, il a l’assurance de ses expériences sans cesse vérifiées. Il est capable de sonder les profondeurs qui se cachent en dessous des surfaces, il dépouille les accessoires superficiels pour aller à l’essentiel nécessaire. Il fait pressentir à l’intérieure du temporel ce qui est durable et impérissable.

Son objectif de créateur est la satisfaction de son besoin de création en elle-même. Son art, mature désormais est trop vaste et significatif pour être classé à l’aide des catégories préexistantes. L’univers de sa création est proche des préoccupations des gens, il est profondément humain et sensible, entièrement crédible et touchant. Son contenu philosophique est clairement interprété, il ne renonce pas à l’emploi des éléments matériels du monde objectif s’il en a besoin pour matérialiser l’abstrait.

Il répond parfaitement aux critères et aux exigences de la peinture moderne, si vraiment modernité signifie efficacité et capacités professionnelles.

TIBOR GYURKOVICS: BÉNI SOIT LE TALENT DU PEINTRE
Magyar Nemzet (quotidien de la presse nationale)
29.04. 1994.99, 99 /LVII

La salle explose. L’air est tellement chargé qu’il serait dangereux de jeter une allumette par terre. La force qui émane des tableaux fait courber les gens sous sa charge. Les rayons qui circulent dans la salle ne sont pas seulement d’origine esthétique, ils possèdent en plus une certaine force de frappe. Les tableaux sont incandescents. Ils se consument debout, comme les torches, comme les combustibles des réacteurs nucléaires. Qu’est-ce qui se passe ?

Une jeune femme m’interpelle: – Monsieur, vous en rendez-vous compte? Les tableaux sont chargés de l’électricité biologique.

– Quelle bêtise ! – j’ajoute en moi, mais je lui donne raison après.

– C’est mon métier. Il y en a qui en ont, d’autres n’en ont jamais. Ce Miklos est de l’espèce des hommes saints.

J’observe le visage de Miklos. Je le connais depuis vingt-cinq ans. Il n’a pas changé: il a quelque chose du Christ, il est naïf, pur et sans défense.

Je savais bien déjà à l’époque: il est un de nos peintres les plus forts, les plus authentiques. Il est humble dans la vie comme il est humble dans le travail. Il est résistant comme un cheval de longues courses et dévoué comme quelqu’un qui a été touché par la grâce. Il ne fait pas parti des peintres qui font gagner de l’argent. Il peint des paysages en séries dont il est payé juste pour ne pas mourir de faim. Il cache des merveilles dans son atelier puritain. Il les a sorti en ce moment : ayant atteint l’âge de la cinquantaine, il les dévoile enfin dans la salle d’exposition au 34, rue Stéphanie, à la Galerie Stéphanie, ci-devant Maison des Officiers de l’Armée de Hongrie. La salle explose.

La peinture moderne comme la poésie a pris beaucoup d’éclaboussures, a trébuché contre de nombreux bosses, a traversé plus d’une crise de mode durant ces cinquante

années de passage. Aussi bien en Amérique comme en Europe, et aussi chez nous, en Hongrie. On avait assez de la réalité. Avec raison. Concernant la réalité en petit. La réalité minuscule de la Hongrie socialiste. Celle du capitalisme en train de se disloquer en douce et des crises de l’âme blasé en répétition. Picasso et ses amis ont inventé quelque chose de tellement neuf que l’humanité en a tremblé toute entière. Ce grand-maître tel un grand prêtre d’un loge maçonnique célébrait la messe noire. Les autres récitaient des prières, ils murmuraient, faisaient des odeurs, hurlaient s’en allaient, peignaient les tableaux noir en noir, exposaient des cuvettes de toilettes, des statues mobiles en métal, faisant revivre le mortel. Ils étaient doux et sauvages en même temps, ils ont inventé la peinture moderne. Picasso faisait tellement peur, que McCarthy et ses hommes le faisait interdire comme communiste. Il pourrait être contagieux.

Bien entendu, le poison, même l’utile se propage. C’est une évidence. Il n’était plus possible de peindre comme avant. La chimie de la peinture a changé, son esthétique est devenue biologique dont le romantisme faisait couler du sang abstrait. Si j’ai commencé à écrire ainsi, si je fais parti de la même équipe, je le dois à la peinture moderne. Celle que j’ai conspuée moi aussi, celle qui dépeçait, épaississait.

Les tableaux de Miklós Turcsán, c’est ça, le nouvel art, tout court. Allez les voir. Ils sont exposés jusqu’au six mai. Il serait dommage de se laisser absorbé par les élections. Il existe d’autres matières : couleurs, réalités et choix dont la portée est plus longue et dure plus longtemps. C’est le choix de l’âme qui cherche la vérité dans la matière. Béni soit le talent du peintre.

La mer de l’Italie, d’un bleu flamboyant, les jaunes et les mauves désespérés dans «Au bal avec Leda» (44.), les éclats retombants de la douleur patriotique portant la mémoire de l’ancien théâtre national détruit, l’arche mauve noire de «La porte de l’Enfer», la suspension menaçante des triangles pointus au-dessus du brun d’un petit nid fragile, dans «L’angoisse», la silhouette chancelante de la femme à l’escalier dans «Dehors vite, à la nature!» l’éclat lumineux du jeu d’équilibre entre le Soleil et la Lune, le galop désespéré pour délaissier les rayures bleu et blanc dans le «Cavalier égaré» (62.), les résonances bleu espace dans le «Message cosmique» (42.), la rupture entre rouges et

blancs de l’ »Alterego» (58.) douloureux, la fluorescence en blanc dans le «Bosquet sacré», l’histoire suspendu des nuances progressives des jaunes, des bruns tendant vers les bleus dans «Partout et toujours» (80.) – soyez bénis!

Heureux seront ceux qui reverront «Le souvenir de la révolution» devenu monument officiel de la parcelle 301 de la fosse commune des victimes innocents derrière les verres d’une vitrine adaptée pour soutenir les éclats de briques du mur de la mémoire qui reste à jamais en souffrance. Elle a fini par gagner, cette révolution, car elle était «victorieuse, nouvelle et hongroise» - pour reprendre la prophétie d’Endre Ady, poète visionnaire du début de ce siècle impitoyable.

ENDRE ASZALÓS : DISCOURS DE VERNISSAGE
Exposition de Miklós Turcsán
Szombathely, Centre Culturel, 10. 1994.

Le retour d’un peintre dans la ville où il a vécu à l’occasion d’une exposition, organisée pour présenter ses tableaux, a toujours eu la valeur d’un événement solennel et valorisant pour la ville elle-même. Miklós Turcsán n’a passé ici qu’une période courte de son enfance. Malgré cela il considère la ville de Szombathely comme sienne. Il a gardé des liens étroits avec elle dans la personne de ses parents les plus proches qui sont toujours résidents de la ville. Le « Genius loci », le génie local aussi a tissé des liens, professionnels cette fois-ci, qui jouant un rôle d’influence indéniable sur son évolution artistiques dès le départ. Il a orienté ses goûts dans la direction du service de la beauté dont la civilisation romaine était empreinte. Cette ville, Savaria, correspondant à son nom latin, était et a su rester un haut lieu de cette esprit particulier, inspirateur, hérité de son passé lointain et le répand avec beaucoup d’efficacité sur toute la région d’ouest de la Transdanubie, appelée Pannonie par les Romains. Cet esprit dit «pannonien» est un des trésors les plus précieux de notre héritage culturel. Il a contribué à la naissance des œuvres de Gyula Derkovits, peintre moderne, natif de la ville et à la construction de la Galerie Municipale il n’y a pas longtemps, qui a obtenu un renommé international en peu de temps de fonctionnement.

La peinture de Miklós Turcsán possède donc de ces racines pannoniennes. Plus tard il a pu synthétiser les traits de caractère de la culture européenne, vieille de plusieurs millénaires, présents dans l'esprit de la ville et les caractéristiques des traditions nationales, propres à la peinture hongroise. L'exposition actuelle de l'artiste n'est donc pas seulement une visite de politesse rituelle, il confirme par cette occasion les liens de parenté culturels aussi qui le lit à la ville par son esprit créateur.

Si nous faisons le tour de ces tableaux exposés, au nombre d'une cinquantaine au totale, nous pouvons établir des constatations sur l'identité artistique du peintre. C'est un artiste éminemment spirituel, dans le sens de la réflexion intellectuelle du terme. Autrement dit, il considère la peinture comme un exercice au service de la découverte de la nature profonde des manifestations psychologiques humaines. A travers de ses évocations visuelles il cherche à découvrir leur identité véritable, la rendre accessible pour le public, dépouillant leur représentation imagée jusqu'à l'essentiel indispensable. Malgré les changements de style inévitables marquant les différentes étapes dans l'évolution de l'artiste, les tableaux portent le signe de reconnaissance la plus caractéristique de sa méthode de travail, celui d'une élaboration extrêmement dynamique. Les formes et les couleurs sont en relation étroites avec la nature véritable de ses expériences vécues, exprimant en même temps les orientations psychologiques de la personnalité propre de l'artiste. C'est ce qui explique les tensions soutenues des énergies déployées dans la visualisation de ses images. Un de ses commentateurs, le poète Tibor Gyurkovics a remarqué à ce propos que les tableaux ont l'air de faire exploser la salle où ils sont présentés. Ce dynamisme ne serait pas une qualité positive en elle-même si elle n'était pas en même temps le témoignage de l'authenticité des expériences vécues par le peintre.

Portons le regard maintenant sur les caractéristiques les plus personnelles du travail de Miklós Turcsán. Il a un large éventail dans le choix de ses sujets, à partir des descriptions simples jusqu'aux visions féériques ou fantastiques. Il procède d'abord par une analyse de réflexion instinctive pour trouver l'image correspondant à la notion à identifier, pouvant aller jusqu'à l'abstraction imaginative. C'est ce qui

explique la survenu des toiles où il procède au développement des créations non-figuratives, totalement indépendantes et autonomes en apparence. Sa fantaisie ne le laisse jamais au dépourvu : les moyens ne faiblissent pas, il n'y a pas de passages à vide, ni de tours d'adresse dus à la routine. Le recours à la géométrie est une question délicate pour lui : il s'en sert pour donner une charpente solide à son imagination foisonnante, tout en faisant attention à ne pas tomber dans le piège de la fuite devant les sentiments. Il évite d'avantage encore les occasions où la géométrie deviendrait un jeu de forme d'une séduction visuelle recherchée.

La mode comme moyen d'affirmation, identité d'affiliation ou de ralliement n'a jamais pu l'intéresser. Il reconnaît et apprécie en même temps les maîtres des périodes précédentes et leur rend hommage en prenant compte leur exemple. Il n'utilise pas leurs enseignements en reproduction servile de leur style, il veut grandir par ses efforts propres pour pouvoir se mesurer avec eux. Il s'empregnait ainsi des meilleures traditions nationales et universelles y compris les découvertes apportées par le surréalisme, le constructivisme ou l'expressionnisme abstrait. Dans l'exercice de sa création proprement dite, il n'a écouté que sa voix intérieure, personnelle. C'est ce qui explique la sincérité émouvante, parfois même douloureuse de la transcription en images de ses expériences personnelles. La détermination pour la sauvegarde de l'identité de sa création artistique est devenu ainsi la cause de sa solitude plus ou moins relative. Il partage donc avec ses tableaux de préférence son intimité intellectuelle et affective, se libérant de ses tensions à l'aide des formes et des couleurs qui les porteront désormais. Pendant une certaine période il procédait par une analyse cinétique pour rendre accessible les évolutions dans le temps, cherchant plutôt la compréhension de leurs significations que la description des différents changements d'aspect.

Pour illustrer les constatations apportées plus haut, je voudrais vous citer quelques exemples. Le tableau intitulé « Au bal avec Leda » nous invite à examiner les problèmes éternels de la relation homme femme dans le couple, évoquant les complications psychologiques inextricables qui en découlent, menant la tension des pulsions jusqu'à la rup-

ture finale. «La mémoire de la révolution» (79.) fait entrevoir la tragédie de l'écrasement de la nation par la force militaire à travers l'image de la chute des fragments de mur qui font penser aux feuilles mortes dont c'était la saison au temps de cet automne fatal. L'étrange lumière projetée sur la scène apporte l'espoir d'un renouveau national comme si s'était l'annonce d'un nouveau printemps, pour rester fidèle à la logique de l'image. Le «Partout et toujours» (80.) représente la transfiguration des dimensions spatiales à l'aide des coordinateurs de dimensions habituels, complétés par ceux de la géométrie de représentation. Le «Corpus» entre dans le mystère de la dématérialisation dont surgie l'énergie lumière.

Ces exemples ne sont peut-être pas suffisants pour prendre les mesures de la richesse artistique des œuvres de Turcsán. Nous ne pouvons pas encore résumer et cataloguer son art, faute de l'éloignement dans le temps. Nous pouvons néanmoins sentir et prévoir l'ordre de l'importance à laquelle cette peinture pourrait bien prétendre.

C'est un art qui ne peut pas laisser indifférent, sa force de persuasion fait réfléchir, sa beauté plastique enchante.

ENDRE ASZALÓS: DISCOURS DE VERNISSAGE

Exposition de Miklós Turcsán

Szeged, Galerie du Musée Ferenc Mora, 1997.

Plus tard, quand les historiens d'art feront leur commentaire sur l'art de l'époque où nous vivons, ils consacreront certainement un chapitre à part entière à la peinture de Miklós Turcsán. Les tableaux qu'il expose maintenant représentent pour lui tout un quart de siècle de travail. C'est un élément important également de l'art plastique national.

L'originalité de cette peinture ne vient pas de la nouveauté des problèmes dont il s'occupe, elle se trouve plutôt dans la manière par lesquelles il essaie de les résoudre. C'est une approche singulière qui apporte une réponse spécifique. L'efficacité de ses images est en relation étroite avec leur beauté esthétique. Grâce à l'évolution de l'art plastique, le peintre de maintenant a une grande variété d'expressions picturales à sa disposition, il ne dépend que de lui s'il veut puiser ou non de ces moyens admis pour sa

propre création personnelle. Je pense plus précisément aux éléments stylistiques de la tradition nationale et universelle dont ceux qui viennent de l'abstraction, du symbolisme et du constructivisme.

Cela serait trop facile pour Turcsán. Il préfère l'authenticité et l'indépendance comme les grands solitaires avant lui : Istvan Nagy, Egry, Derkovits, Istvan Farkas, Menyhert Toth, Gyarmathy. Il ne reprend aucune allusion stylistique les concernant non plus. C'est la proximité entre leur attitude morale dans le travail qui les réunit. Il reprend par contre leur courage et leur sens de responsabilité dont tous ceux qui suivent leur chemin propre ont grandement besoin.

C'est ainsi que Turcsán conçoit la peinture A chacun ses efforts, si la signature veut vraiment porter le nom de l'auteur de la peinture.

PÁL SZUROMI: TENSIONS SPATIALES, ÉNERGIES LUMINEUSES

La peinture de Miklós Turcsán

Il ne fait pas parti des peintres qu'on voit fréquemment. Il est trop pudique, réservé et modeste pour cela. Il a déjà dépassé la cinquantaine, il travaille depuis un quart de siècle comme peintre. Il n'a pas fêté l'événement. Ce n'est pas un hasard que depuis ses premières expositions qui ont eu lieu dans les années soixante-dix, il ne s'est présenté que tout récemment (Debrecen, 1992). Comme si dans un monde trop pressé il serait malgré lui le représentant de la patience, de l'attente, de la dignité professionnelle.

La peinture que Turcsán exerce est pourtant en contradiction avec sa réserve et sa discrétion pour sa personne. Elle révèle quelqu'un de tourmenté, en même temps énergique et explosif. C'est quelqu'un qui met la meilleure de lui-même dans le travail, dans la peinture. C'est bien ainsi. Il est encore plus intéressant de constater que tout en étant émotif et passionné, il contrôle son travail par un sévère esprit critique.

La vue d'ensemble de ses oeuvres est une magie des couleurs nuancées qui opère dans un univers étonnamment élargi obtenu à l'aide des constructions spatiales en curieuses perspectives. Autrement dit : les tableaux portent

les caractères stylistiques d'un expressionnisme lyrique, contenant en plus des éléments de la géométrie spatiale pour réussir la rédaction complexe de la construction des images.

Il est évident que l'activité de Turcsán ne connaît pas souvent la stabilité. Tout est toujours en mouvement chez lui, tout change, se transforme, progresse. Fidèle à sa conception de voir et de suggérer, il est à la recherche permanent des solutions toujours plus nuancées, plus crédibles et plus innovantes. Il n'y a pas de doutes : nous avons devant nous un artiste têtue, ambitieux, exigeant. Je mentionne en passant que Turcsán était l'élève de Géza Fónyi au temps de ses études à l'Ecole Supérieure des Beaux Arts. Cette relation n'a presque pas laissé de trace dans la manière de faire de Turcsán. Il n'y a rien d'étonnant en cela si j'ajoute que le maître pratiquait une peinture sobre, respectait les formes, veillait sur l'harmonie et l'équilibre de sa création. Il est vrai aussi que Turcsán a gardé jusqu'à maintenant une manière spécifique dans le traitement de la couleur. Cette manière est proche de la plasticité et de la sensualité des traditions postimpressionnistes, respectée également par le maître. Cela reste seulement un des attributs de ses expressions artistiques. Sa méthode de travail est plus complexe en ce qui concerne l'ensemble. Il fonctionne à la manière d'un synthétiseur, comme un chef d'orchestre. Cela est en relation avec sa personnalité à la fois romantique, rationnelle, expressive et philosophe. Ses tableaux sont autant d'analyses de la réalité naturelle ou sociale de la personne humaine, y compris de ses propres expériences qu'il partage avec la sincérité et la générosité de celui qui veut se connaître et apprendre aux autres à se connaître. Cela explique le choix des titres inhabituels comme : «Sortie forcée», «Explosion et tourbillon», «La porte de l'Enfer», «La morgue», «Lutte délibérée» (96.), etc.

D'après le témoignage de certaines de ses peintures produites dans les années soixante-dix, il est bien un peintre qui est dans une lutte incessante avec soi-même. Il est d'une nature passionnée, tendue vers les excès. A cette époque-là il faisait des recherches pour élaborer des nouvelles possibilités dans le domaine de la création figurative. Il a beaucoup appris de Max Ernst, en particulier de sa manière démoniaque avec laquelle il regardait les êtres. Il ressent une affinité particulière avec la sensibilité de Francis

Bacon, appréciant plus que toutes autres choses son langage monumental, résolument décoratif. Cette connaissance a contribué probablement à la naissance de ses personnages doubles, soumis aux tensions excessives, évoluant dans un espace construit, portés par les nuances inhabituelles d'un coloris dramatique. L'utilisation des images anatomiques dans la représentation des événements qui surviennent dans les sphères les plus intimes de l'existence biologique, par exemple les anses intestinales sans défense qui sortent de l'intérieure de leurs abris est une démarche particulièrement bouleversante. L'«Alterego» (58.), l'«A l'honneur de ma mère» (78.), le «Totem» (46.) en sont les exemples les plus marquants. Le «Message cosmique» (42.) révèle un tout autre aspect du peintre. Il devient rêveur en commentant une évocation lyrique dont le dépouillement concis augmente l'effet magique en concentrant l'expression sur les éléments les plus significatifs. Les deux fibres, le tragique et le lyrique jouent un rôle d'une importance égale dans ses représentations dramatiques, la tendance montrerait malgré tout que le second l'emporterait sur le premier.

Les tableaux qu'il a réalisés au cours de la période suivante révèlent l'apparition d'un nouveau sujet de prédilection, celui des visions célestes et des énergies cosmiques universelles. La représentation de l'espace modulée exprime efficacement la notion difficilement concevable de l'univers infini. Sans délaisser les enseignements du surréalisme, il fait appel aux méthodes du cubisme et plus encore celles du futurisme. La représentation imaginative a besoin du soutien de cette nature de l'énergie cinétique. L'audace de cette procédé n'obtient pas toujours l'effet escompté : les pyramides et les fragments de nuages, complétés par des éléments architecturaux complexes alourdissent l'image et tendent vers le maniérisme (p. ex.: «Couché de soleil, XXI^{ème} siècle» (82.), «La mémoire de la révolution», «Partout et toujours». C'est ce qui explique peut-être son absence passagère aux expositions dont j'ai parlé plus haut.

A partir de la fin des années quatre-vingts les tableaux deviennent de plus en plus intéressants, d'une qualité supérieure aux précédents. C'est le résultat de l'abandon total des motifs plus épiques, plus concrets. Il reprend à leur place les éléments de la nature avec leur densité et

pureté élémentaires. Il fait la découverte de l'usage des faisceaux de lumières et des nuances de couleurs orientées qui progressent dans le cadre d'un ordre géométrique stable qui leur fait contraste. Il a encore le temps et l'énergie de trouver les moyens qui servent à renforcer leur dynamisme interne. Il s'agit de certains signaux spéciaux dont l'élan irrésistible progresse au-delà des limites physiques des cadres. C'est un procédé réussi pour faire sentir la puissance de l'énergie universelle, celle qui dynamise l'espace en produisant la lumière.

C'est à partir de cela que Turcsán dépasse les références de la peinture avant-garde pour reprendre à leur place un autre langage souverain, celui de l'expressionnisme lyrique qui lui convient d'avantage (p. ex.: «Colonne de lumière», «Emporté par le courant», «La souffle suspendu» (89.), «Les trois collines sacrées» (98.), «Chemin de descente vers le lac» (92.), «Tocsin», «Tourbillon» (85.).

Les visiteurs remarqueront peut-être autre chose encore s'ils ont l'habitude de visiter les expositions. Contrairement à un nombre important des peintres de sa génération, il ne s'est pas égaré sur son chemin, il n'a pas faibli sur la route, il n'a rien perdu de ses provisions, au contraire, il est plus décidé que jamais de continuer sa marche jusqu'au bout. Si quelques tableaux sont parfois moins bien réussis, il n'y en a aucun qui soit fait sans une conscience professionnelle exigeante ou un intérêt véritable pour le sujet. Turcsán donne l'impression d'avoir conclu un contrat secret avec le temps qui passe : il n'est donc pas étonnant de voir ce même élément surgir comme une nouvelle dimension matérielle sur ses créations les plus récentes.

(Szeged, Galerie de la rue Horváth Mihály) 1997

ENDRE ASZALÓS: DISCOURS DE VERNISSAGE

Exposition de Miklós Turcsán

Veszprem, Centre Culturel Municipal, 1999

L'exposition de Miklós Turcsán propose une sélection représentative de la récolte abondante de son activité récente. Si nous regardons l'ensemble des tableaux, ce qui nous frappe en premier, c'est la constance de ses qualités artistiques. C'est la sincérité de son comportement, de ses

engagements vis-à-vis de son art et de son public qui l'explique. L'honnêteté de l'attitude morale dans la peinture est devenue une qualité rare, vu la fréquence des crises qui secouent depuis un certain temps l'ensemble de l'activité artistique de la sphère culturelle de la vie intellectuelle hongroise. Des modes s'imposent dont le but n'est qu'un succès immédiat par les moyens des prouesses techniques séduisantes ou bien par la mise en scène survalorisant de la personne de l'artiste lui-même. Je fais allusion à l'art conceptuel, au minimal art, si bien dit, ou bien au non art dans lequel la création devient superflue, remplacée par des idées saugrenues qui suffisent à elles-mêmes pour obtenir l'effet par leur étrangeté surprenante.

Entouré de ce milieu irresponsable, l'art de Turcsán reste à part, soutenu et sauvegardé par la force des qualités picturales des tableaux et aussi par la moralité du travail du peintre. Pour lui la peinture ne peut pas être un jeu, un passe-temps d'amusement ou un gagne-pain pour la production des objets de décoration superficiels. Il conçoit bien cette activité comme un travail d'atelier à faire des découvertes pour les porter ensuite aux connaissances de la société toute entière. Le sérieux de cet engagement imprègne ses tableaux de la conception jusqu'à leur élaboration finale. Son univers visuel est compréhensible pour toutes les personnes qui possèdent une culture esthétique de base. Il puise ses inspirations à partir de ses expériences véritables. Il met tout en œuvre ensuite pour que les images par lesquelles il a l'intention de transmettre leurs enseignements soient capables de produire les mêmes effets que les expériences d'origine. Il porte des soins particuliers à leur apparence esthétique car c'est le seul moyen de persuasion pour un peintre pour que son enseignement artistique aboutisse. Il a obtenu pour cet effet les connaissances techniques nécessaires, apprenant les enseignements des prédécesseurs, à partir des classiques jusqu'aux modernes les plus récents.

Permettez-moi maintenant de vous citer quelques pensées: «Il existe toujours des artistes, excellents même, qui ne suivent pas les mouvements à la mode de leur temps. Ils passent pourtant par les mêmes écoles que les autres d'où ils sortent après avoir appris d'avantage la technique que le style. Entrant dans la vie, ils se rendent compte rapidement qu'ils ne peuvent avancer qu'en suivant leur chemin partic-

ulier. Ils doivent progresser solitaires, sans avoir été compris par les autres. Ils ne suivent pas la même direction que les autres, ils ne font pas les mêmes gestes que ceux qui plaisent au public. Ils ne peuvent pas être les compagnons des artisans et des prestidigitateurs qui échangent en monnaie ce qui devrait rester un trésor. Ils ne se sentent pas attirés par ceux non plus qui sont obnubilés par le renouvellement du style. Leur personnalité les empêche de suivre facilement n'importe qui et dans n'importe quelle direction. Ils ne cherchent pas les faveurs du public car ils sont persuadés que la vérité est de leur côté. Ils n'ont qu'un désir à satisfaire : celui du besoin de création. Il est évident qu'ils n'attirent pas facilement l'intérêt, qu'ils n'ont pas beaucoup de succès commercial non plus. L'attente est longue pour voir venir la reconnaissance, il faut d'abord que certaines modes passent, s'estompent pour qu'ils puissent émerger par derrière. Ils passent leur jeunesse dans la solitude, leur âge d'homme est rempli d'obstacle. A la fin la vie les récompense: le cru étant passé, les rochers du fond peuvent apparaître.»

Sans vouloir faire un tour d'orateur, je vous révèle que la citation date de 1935. C'est l'historien d'art, Zoltan Farkas qui a rédigé ses mots dans le magazine « Les Arts » en faisant l'éloge de l'un des grands peintres de l'époque, le transsylvanien István Nagy, décédé en 1937. Il est bouleversant de voir la proximité qui existe entre ses lignes et le sort de Miklós Turcsán. Il est aussi solitaire, il attend également que les modes passent, il marche sur son propre chemin et attend la reconnaissance.

ENDRE ASZALÓS: AVANT-PROPOS DE L'EXPOSITION DE MIKLÓS TURCSÁN – 22.03. 2002.

C'est une place à part qui devrait revenir à la peinture de Miklós Turcsán si nous voulions l'examiner par rapport à l'ensemble de la peinture contemporaine de la Hongrie actuelle. Elle n'a rien d'extravagant pourtant qui pourrait en être l'explication. Au contraire, les tendances dites « poste modernes » avec leur autoritarisme arrogant ne l'ont

pas influencé aucunement. C'est lui-même qui a fait tous les efforts en appuyant sur ses capacités individuelles pour trouver les expressions les plus efficaces pour la transmission de ses expériences personnelles. Cela n'était possible que par la force d'un travail assidu et passionné ce qui est le sens de sa vie depuis qu'il exerce cette vocation. Au temps de son apprentissage il a assimilé tout naturellement les résultats des différents courants précédents comme le constructivisme, le futurisme, le surréalisme, l'expressionnisme abstrait et le symbolisme, pour n'en nommer que les plus importants. Au lieu de les reproduire passivement, il les a réunis à l'intérieure d'une synthèse spécialement élaborée où il a introduit les résultats de ses recherches personnelles. Ce style particulier, vécu de l'intérieure de lui-même est en parfaite harmonie avec le sens authentiquement éprouvé de ses expériences autobiographiques ou existentielles. C'est ce qui explique la force persuasive de ses images de grandes qualités esthétiques.

La sensibilité particulière qu'il possède lui permet de révéler des phénomènes qui étaient ignorées jusqu'ici, voir des notions de la réflexion mentale qui n'ont pas encore trouvé leurs interprétations matérialisées. Il réactualise certains moyens d'expression de la peinture traditionnelle du passé pour donner un éventail aussi largement ouvert pour les moyens d'expressions que pour les sujets qu'il réalise avec leur aide. Il faut mentionner tout particulièrement l'ingéniosité de ses compositions spatiales où la géométrie fait le pendant au foisonnement des couleurs, exprimé par une sensibilité particulière à l'égard des nuances distinguées et sensuelles.

C'est un monde pictural convainquant que Turcsán a construit avec soins, conscient de ses responsabilités vis à vis de son public et aussi du prestige de son art. Pour lui la peinture est une vocation de partage généreuse aussi bien dans le domaine des enseignements existentiels que celui du plaisir esthétique visuel.

En faisant connaissance de cet univers précieux, nous pouvons nous enrichir de ses qualités exceptionnelles, en particulier des formes foisonnantes et des tons de couleurs de toutes les beautés.

ISTVÁN JUHÁSZ: LE MIRAGE EN COULEURS DE L'INFINI
Igazmondó, Journal local de Hajdúszoboszló, 22. 03. 2002.

«Je n'arrive pas à savoir ce que c'est, mais je vois que c'est quelque chose de magnifique» - s'est exclamée une vieille dame en s'adressant à son amie qui se trouvait à côté d'elle le soir du 11 mars à la Galerie de Szoboszlo. Les petits vieux gentils du club des retraités de la ville étaient bien présents, eux aussi, au vernissage de l'exposition de Miklós Turcsán, peintre résidant à Budapest. Ses tableaux représentent un univers aux formes inhabituelles dont les couleurs sont particulièrement belles.

Les dimensions des œuvres sont également impressionnantes. L'accès à leur sens profond a été rendu plus accessible pour certains par le discours d'ouverture d'une grande compétence de monsieur Endre Aszalos, historien d'art, responsable de l'exposition. Il a souligné certains aspects de l'activité de l'artiste pour mieux le connaître. Cette exposition est la douzième parmi celles que l'artiste a organisé au cours de la dernière décennie. Il est né en 1944 dans le département de Győr-Sopron, et c'est à Sopron qu'il a eu récemment une grande exposition rétrospective, présentant une large sélection sur toutes les périodes de son activité artistique jusqu'à la période récente.

Les trente huit tableaux que nous voyons devant nous témoignent de la netteté des intentions de l'artiste. Il travaille avec beaucoup de conscience professionnelle, sans chercher directement les faveurs du public. Il reste à l'écart des tentations commerciales ou des exhibitions professionnelles qui forcerait la reconnaissance. Il n'accepte pas l'arrogance post moderne qui clame le monopole de la subjectivité de l'artiste sur son art. Pour lui la peinture n'appartient pas uniquement au domaine privé de l'artiste, l'œuvre doit présenter en plus un intérêt collectif. Turcsán est de ceux qui n'échangent pas en petite monnaie le trésor qu'ils détiennent, comme il en était le peintre d'origine transylvanienne Istvan Nagy ou le peintre du lac Balaton,

Jozsef Egry. Turcsán devait accepter à l'époque que sa jeunesse passe dans une solitude presque totale. Il se conformait aux exigences de l'attitude morale de ses prédécesseurs qui avaient eux aussi une foi inébranlable dans leur vocation. Il récolte maintenant les résultats professionnels de plusieurs dizaines d'années d'exercice pratique pendant laquelle il mettait ensemble les enseignements qu'il a tiré des mouvements artistiques du passé et ceux qu'il a appris de ses expériences propres. Son style tout à fait personnel est ainsi une synthèse construite avec la réactivation des suggestions du constructivisme, du surréalisme, de l'expressionnisme abstraitif et de ses inventions proprement dites, puisées de son imagination, de sa sensibilité et de son don de coloriste de génie. Il transmet des enseignements précieux en tant que constatations émotives, philosophiques ou formules esthétiques. Au lieu de présenter les sujets avec leurs détails purement descriptifs, il préfère leur évocation suggestive pour que le travail de compréhension exige plus d'imagination constructive. Le visiteur honnête fera l'effort nécessaire attiré comme il doit être par tant de beauté visuelle.

Certains tableaux font remémorer les mots du poète Árpád Tóth : «le chant de rossignols des couleurs» ou «les carats par millions d'une lumière infinie». «L'annonce faite à Marie», «Réouverture au printemps», «Atterrissage», «Evolution accomplie» sont vraiment autant de poèmes composés avec le pinceau. Les réalisant le peintre a tenter l'impossible : faire sonner la musique des sphères, rendre palpable ce qui n'est pas matériel.

Grâce à la Galerie Körmendi, le Centre Culturel Municipale et la Société pour la Culture de Szoboszló, les visiteurs peuvent découvrir jusqu'au 6 avril les qualités de cette exposition, manifestation de l'une des meilleures productions de la peinture contemporaine actuelle.

*Traduit du hongrois en français par
Erzsebet Thomas*



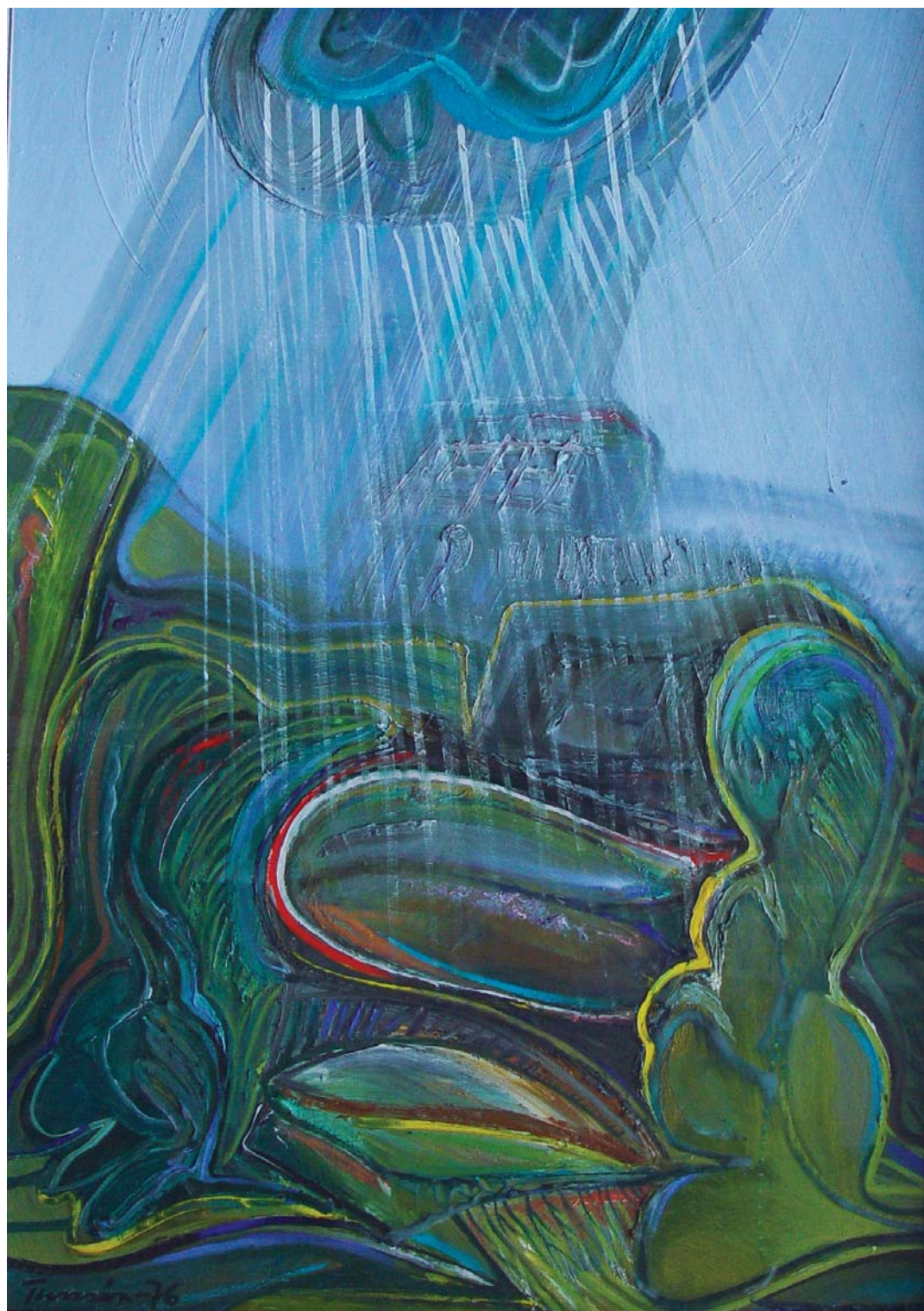
38. Iniciálé, 1974



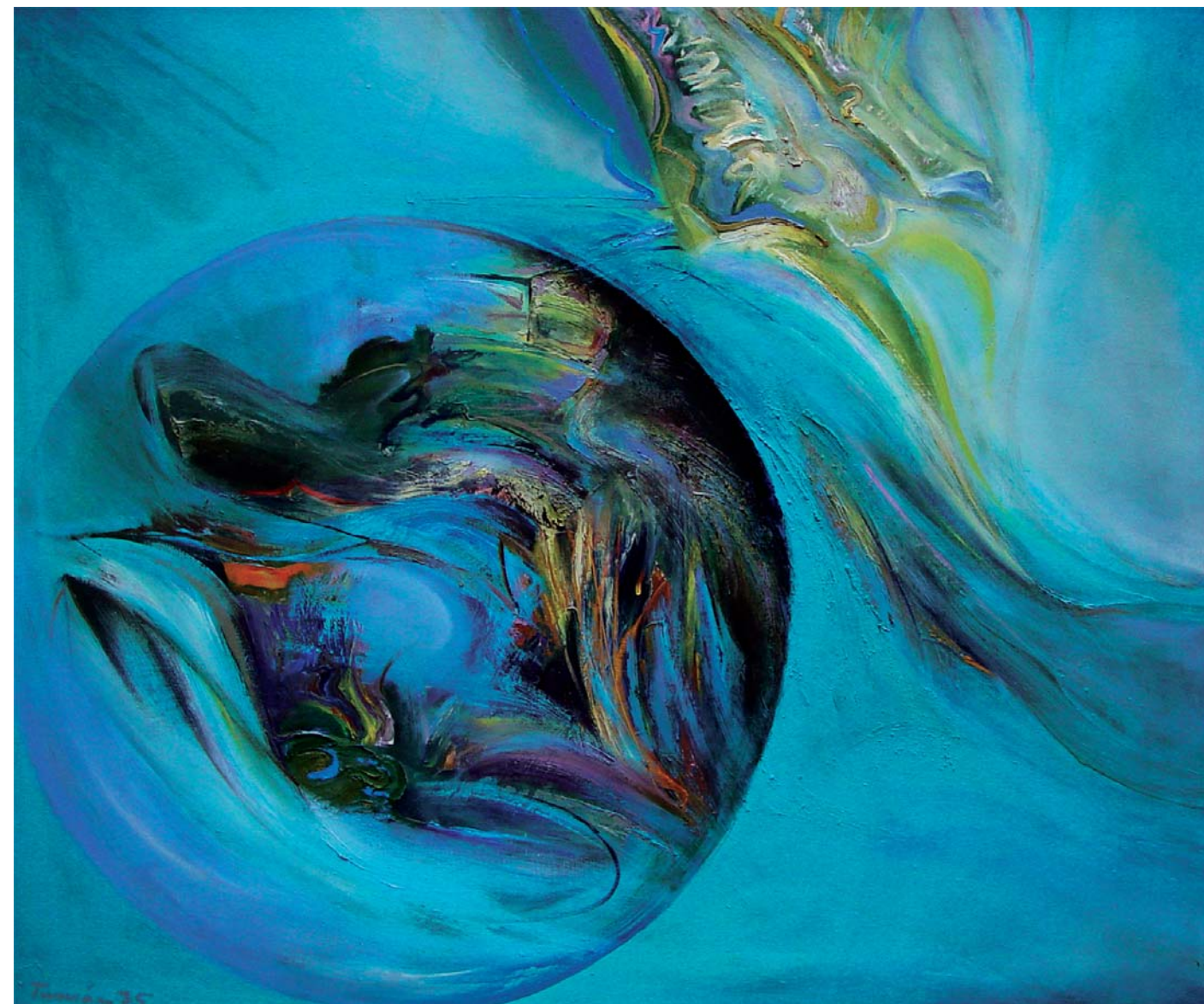
39. Áldozat, 1973



40. Tél, 1974



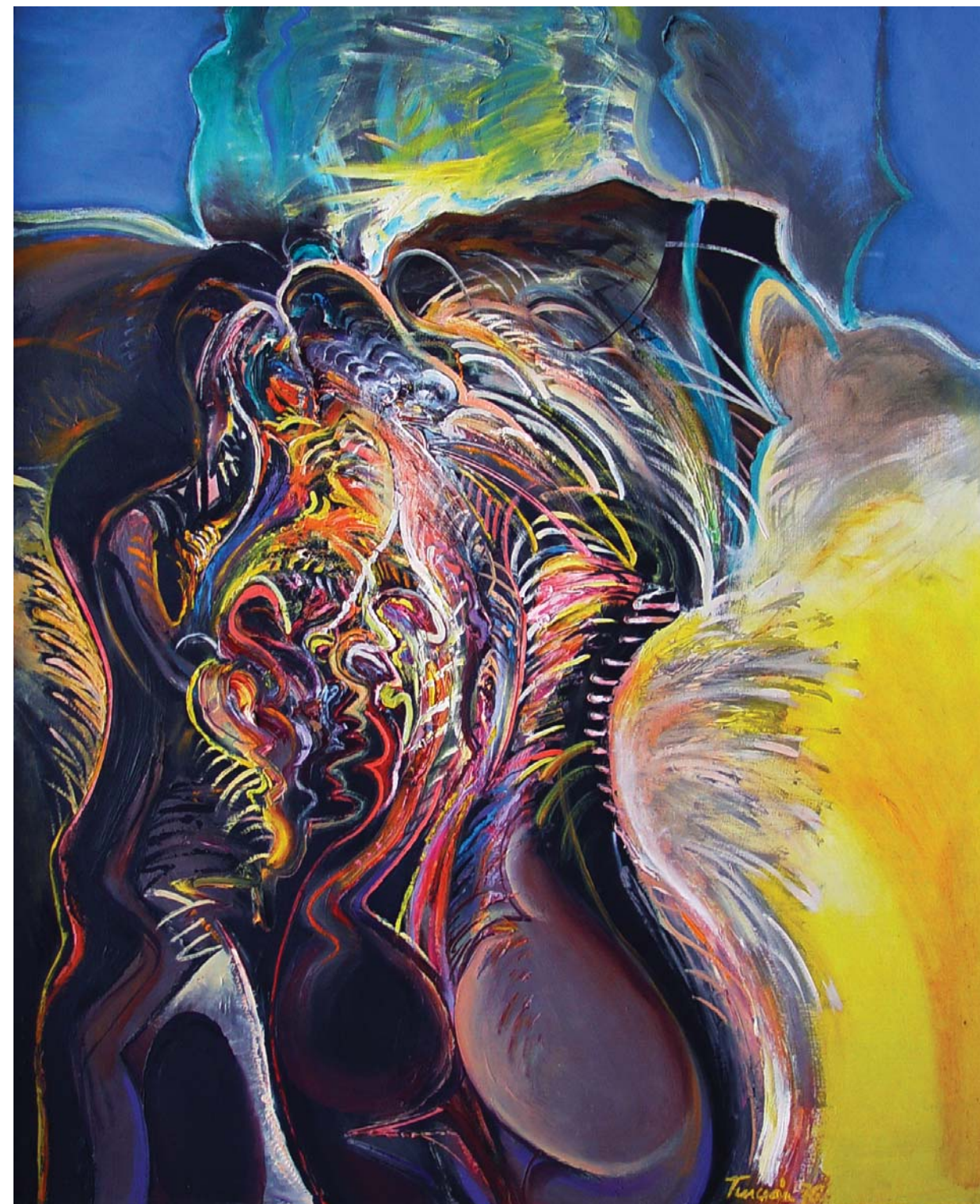
41. Futó zápor, 1976



42. Kozmikus üzenet, 1975



43. Visszatérő álom, 1977



44. Lédával a bálban, 1976



45. Áldozat pogány isteneknek, 1977



46. Totem, 1977



47. A félelem leküzdése agresszióval, 1978



48. Hulladék, 1978



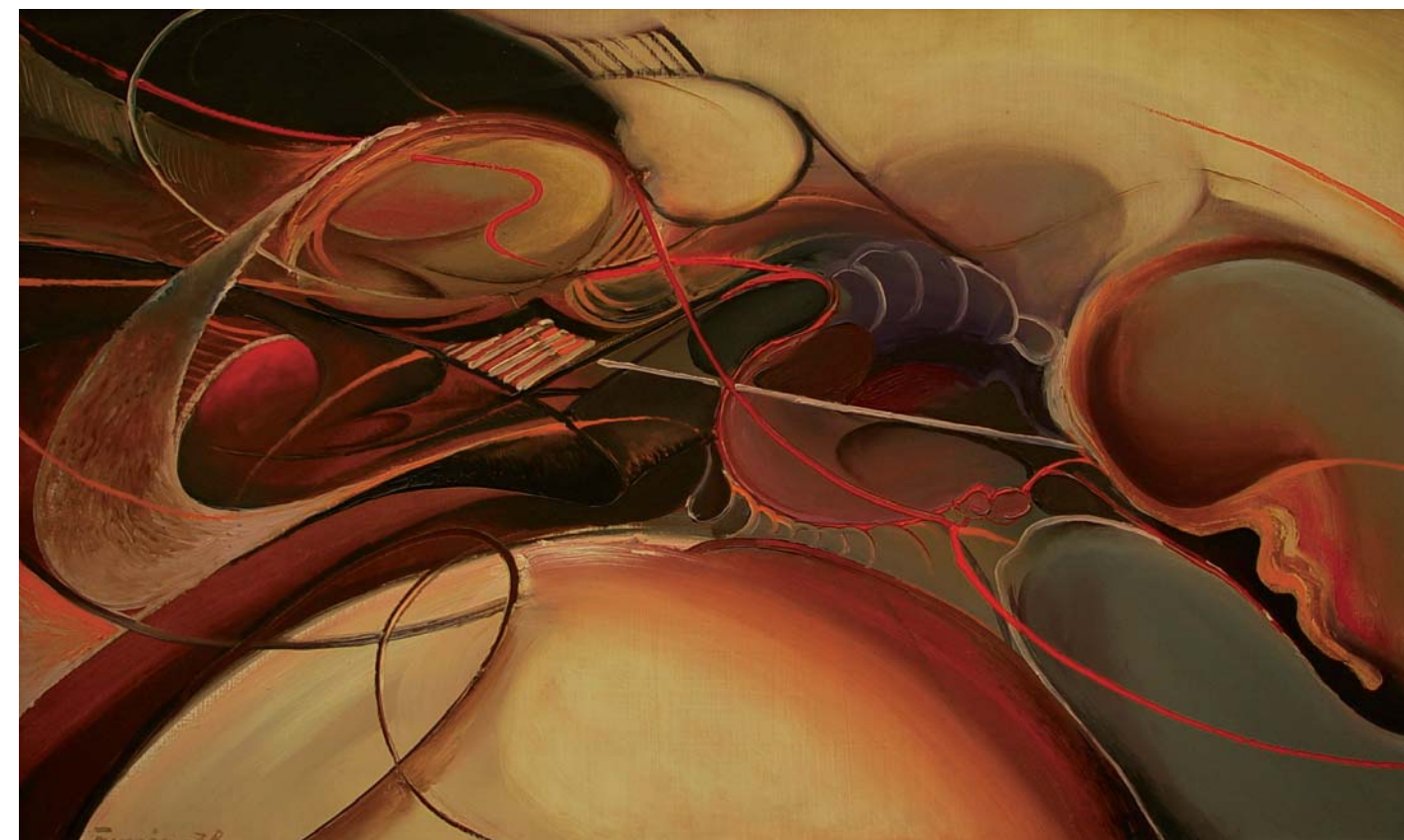
49. Csendélet romlott konzervvel, 1978



50. Bagoly, 1978



51. Régvolt szerelem, 1978



52. Akt, 1978



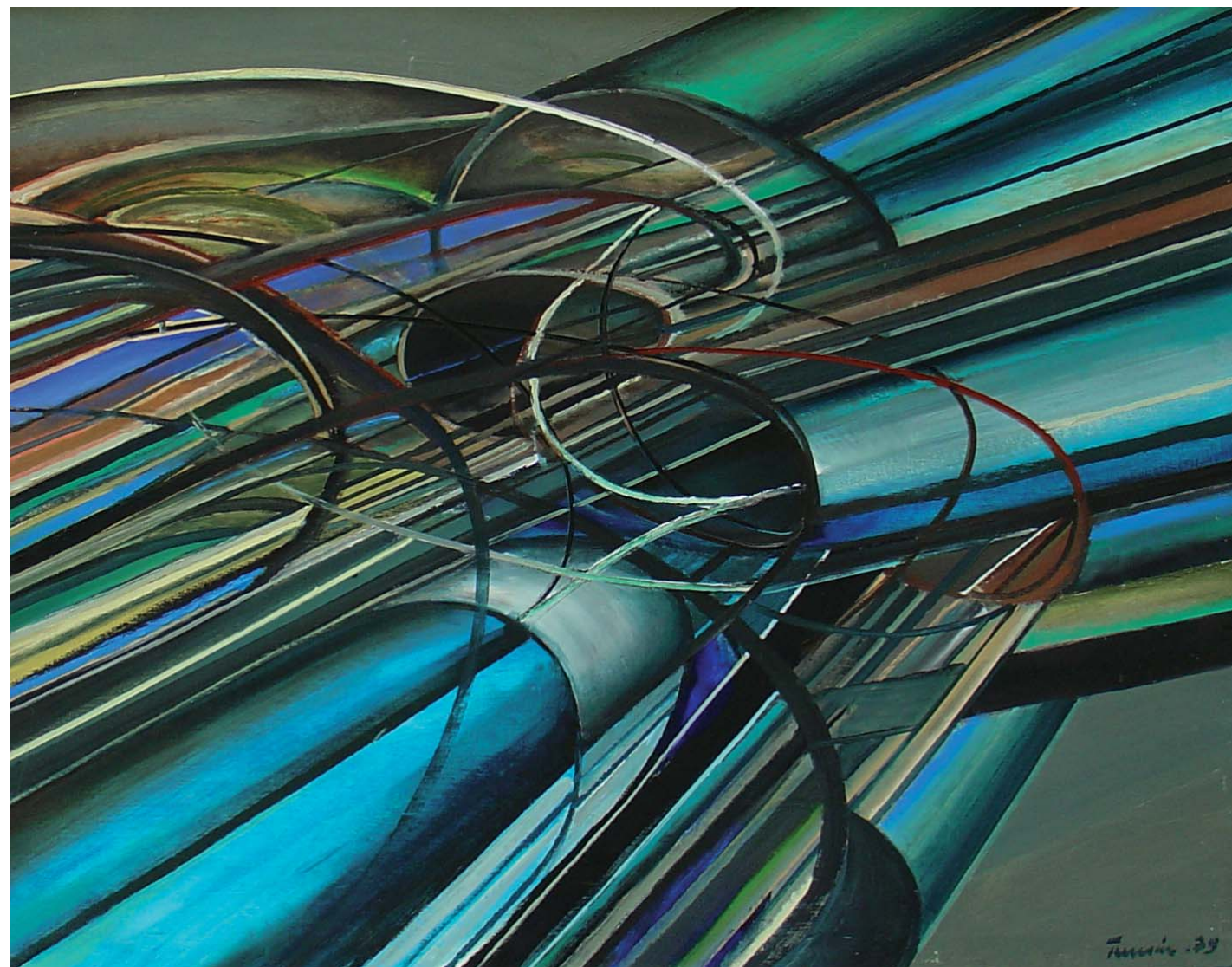
53. Ellenpontok, 1979



54. Emlék a jövőből, 1979



55. Elektromos hullámcsapda III., 1978



56. Sebesség, 1979



57. Szakadék, 1979



58. Alterego, 1979



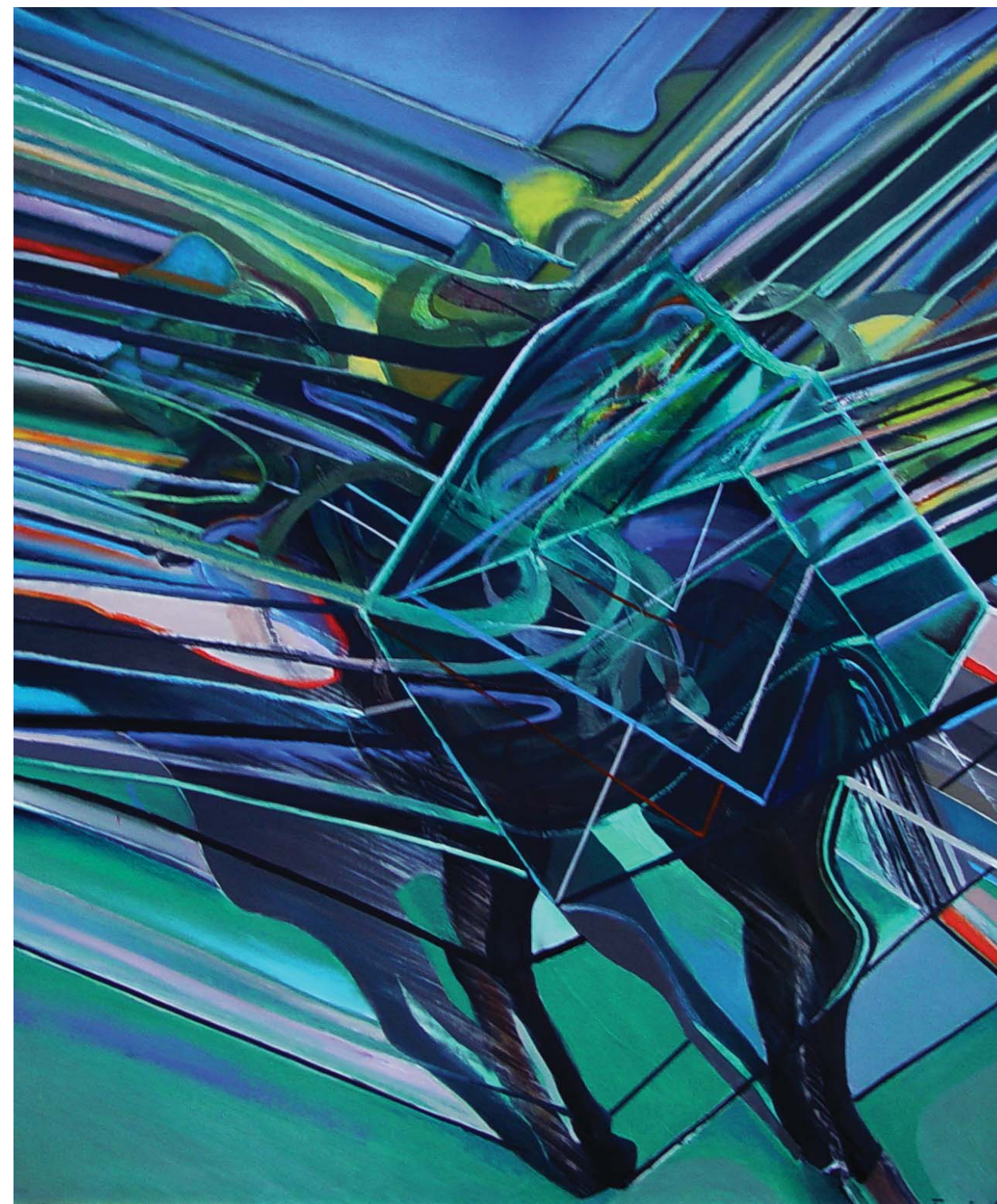
59. Requiem, 1980



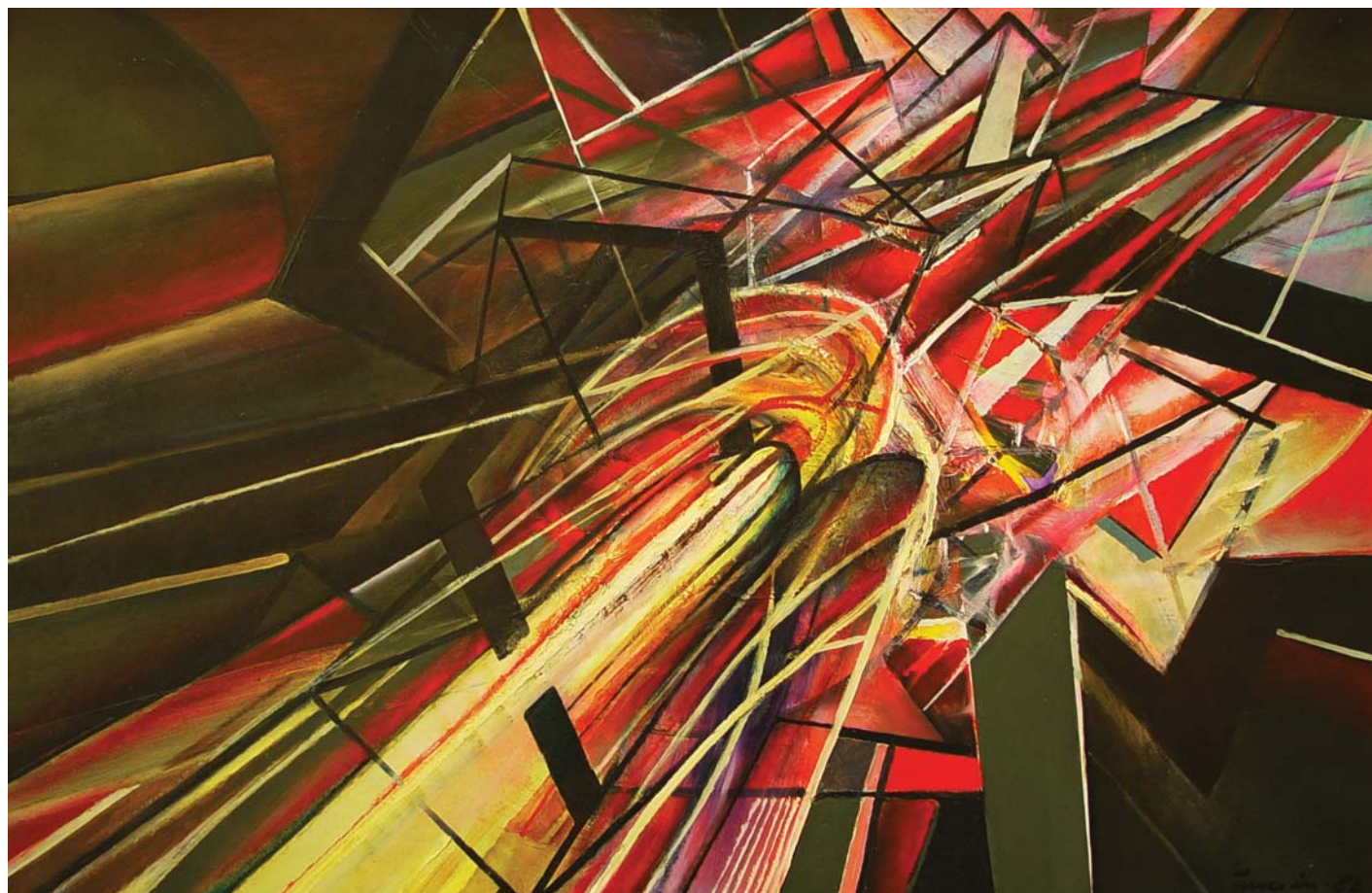
60. Koherencia, 1979



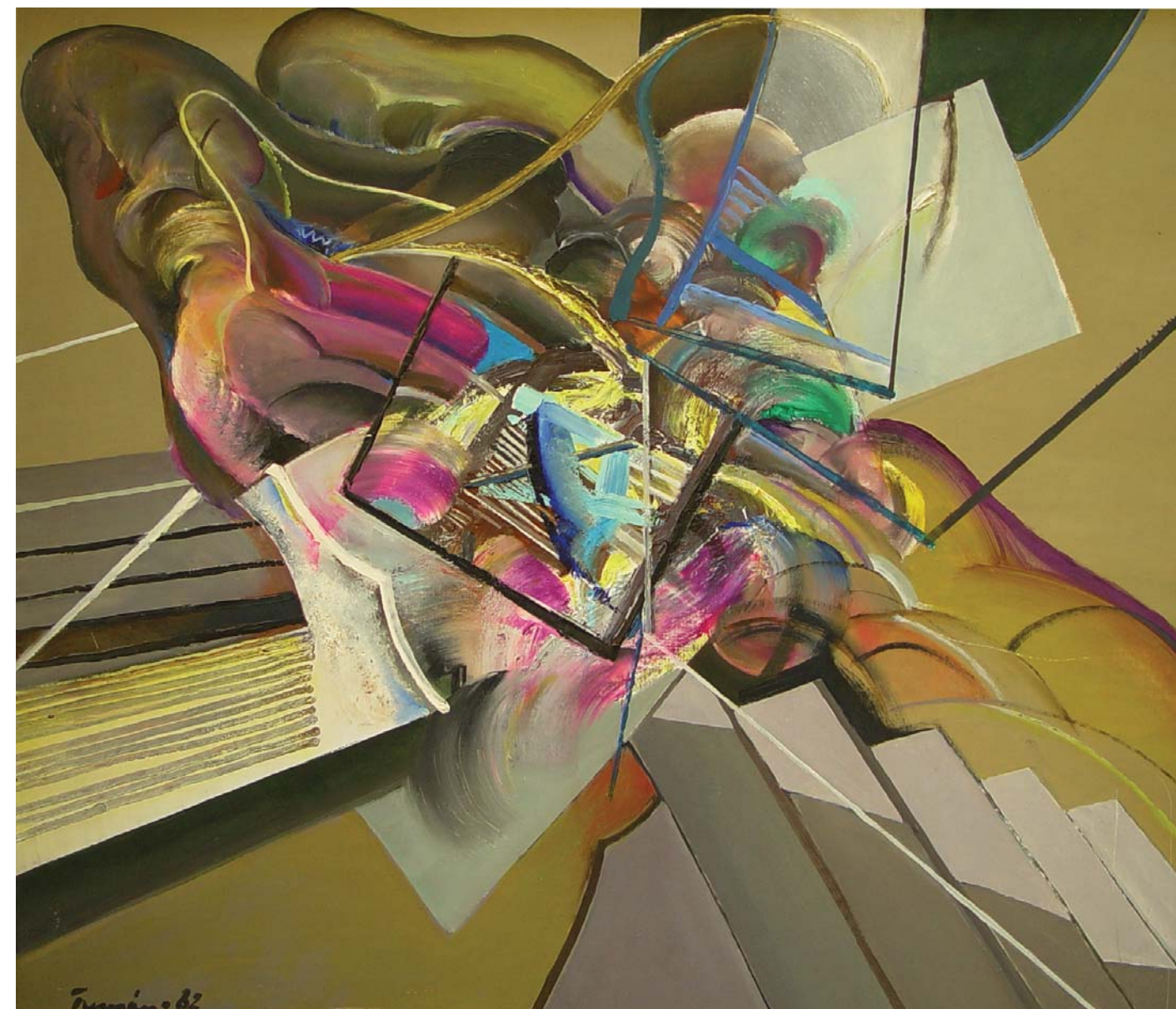
61. Az egyensúlyi helyzet tanulmányozása, 1980



62. Eltévedt lovas, 1980



63. Erőszak, 1982



64. Lépcsőforduló, 1982



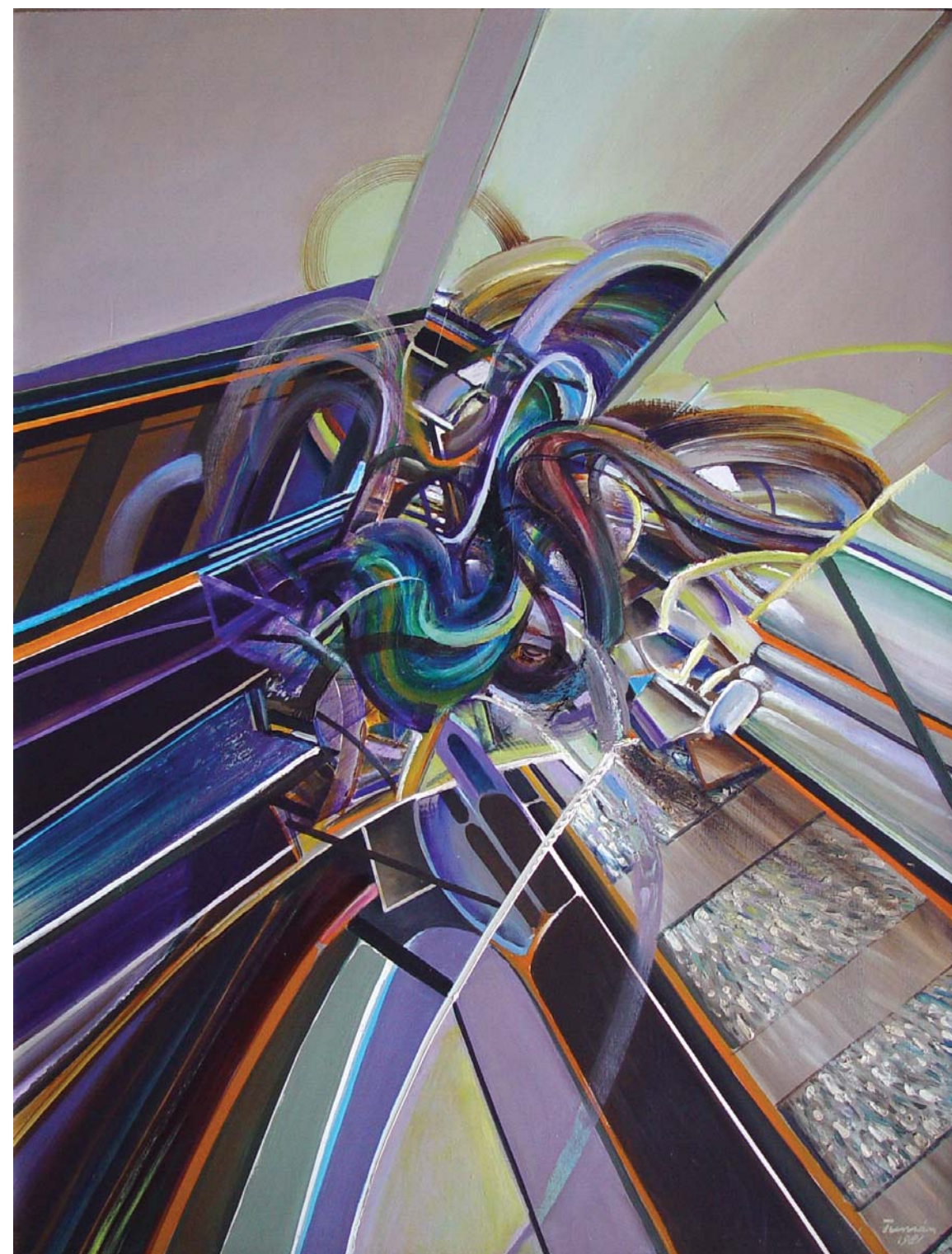
65. Előjáték, 1979



66. Küzdelem Mammonnal, 1980



67. Eleven árnyék, 1984



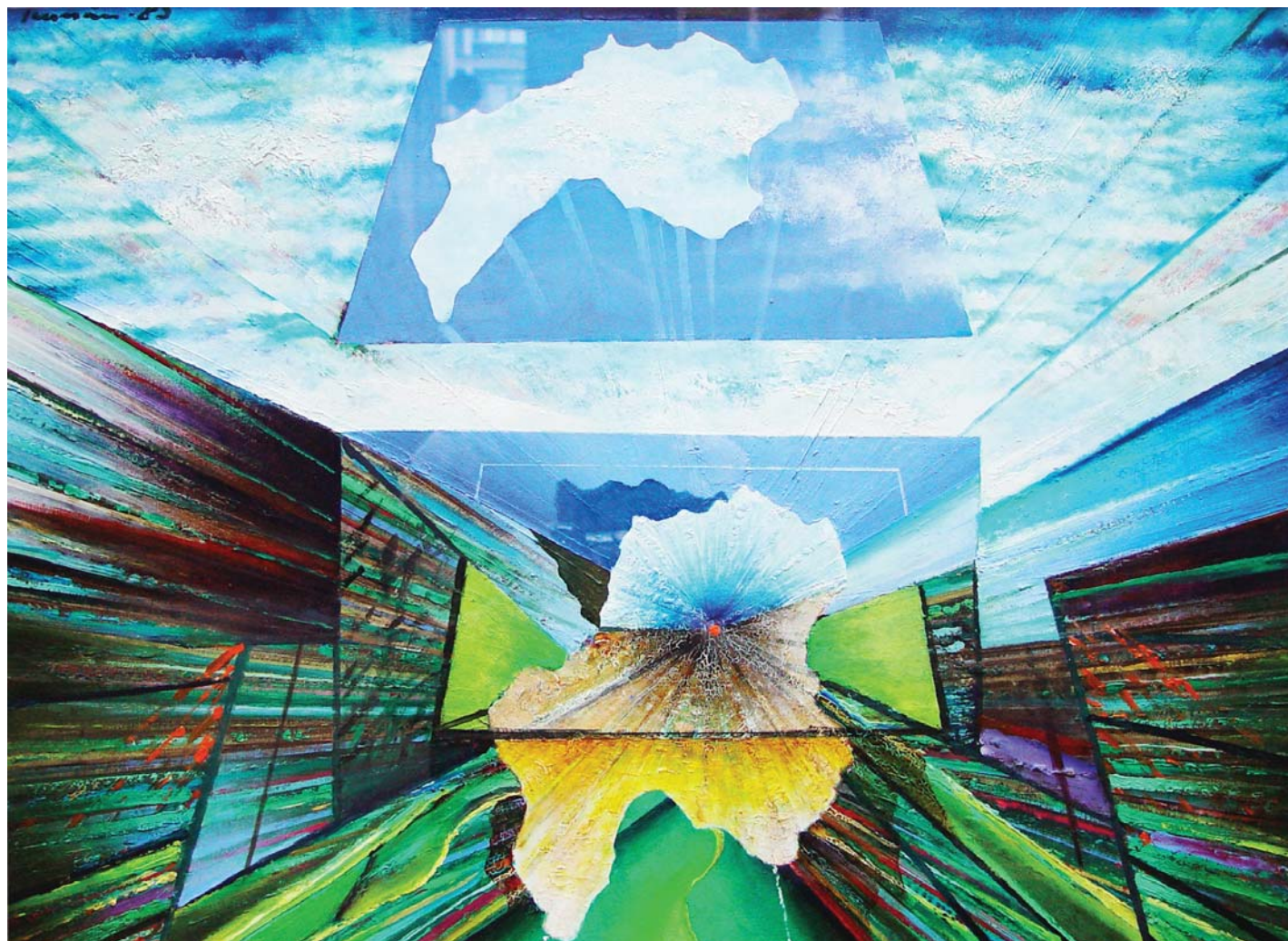
68. Katasztrófa, 1981



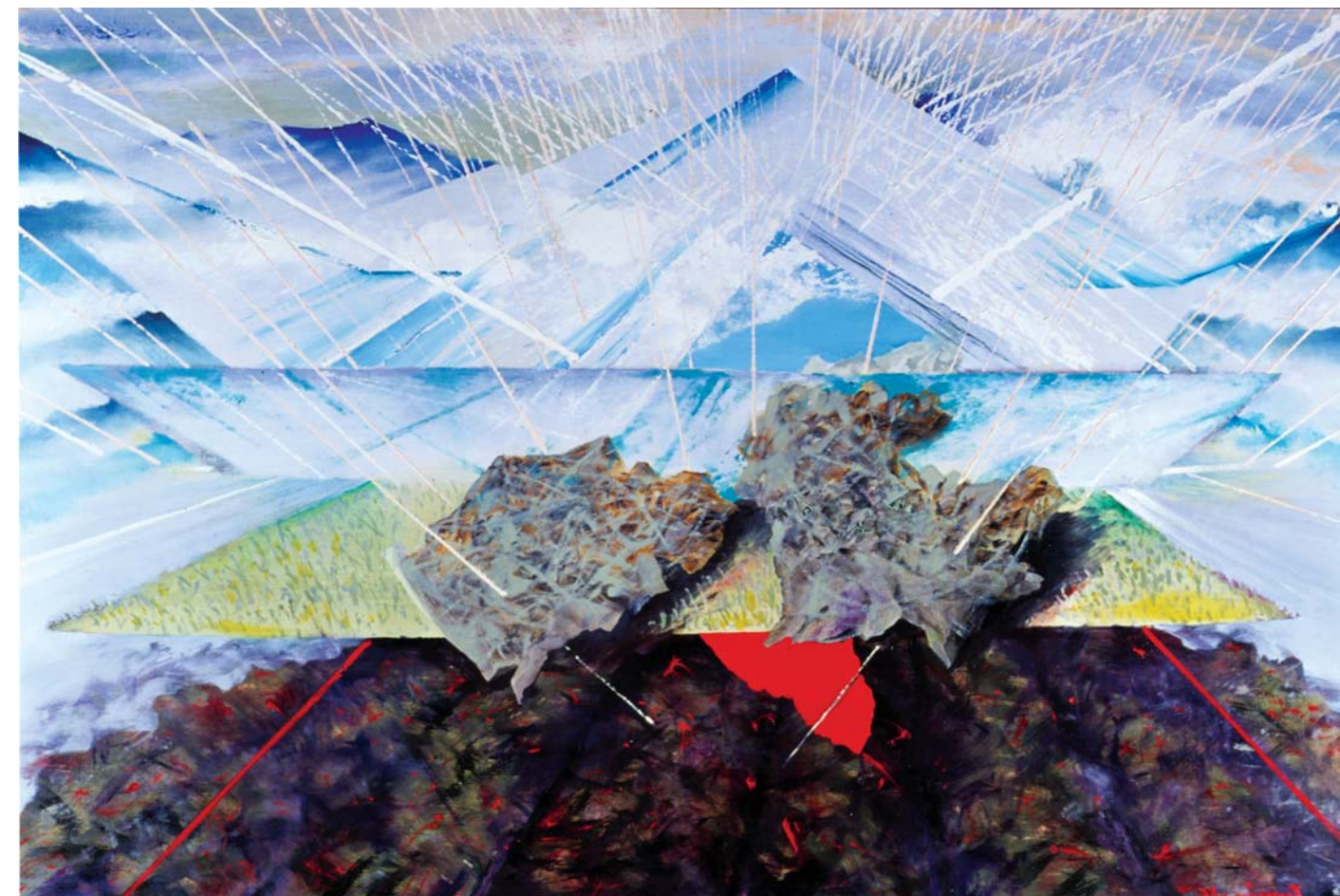
69. Szeptember végén, 1983



70. Opus, 1985



71. Hommage à Salvador Dali I., 1985



72. Feltámadás, 1986



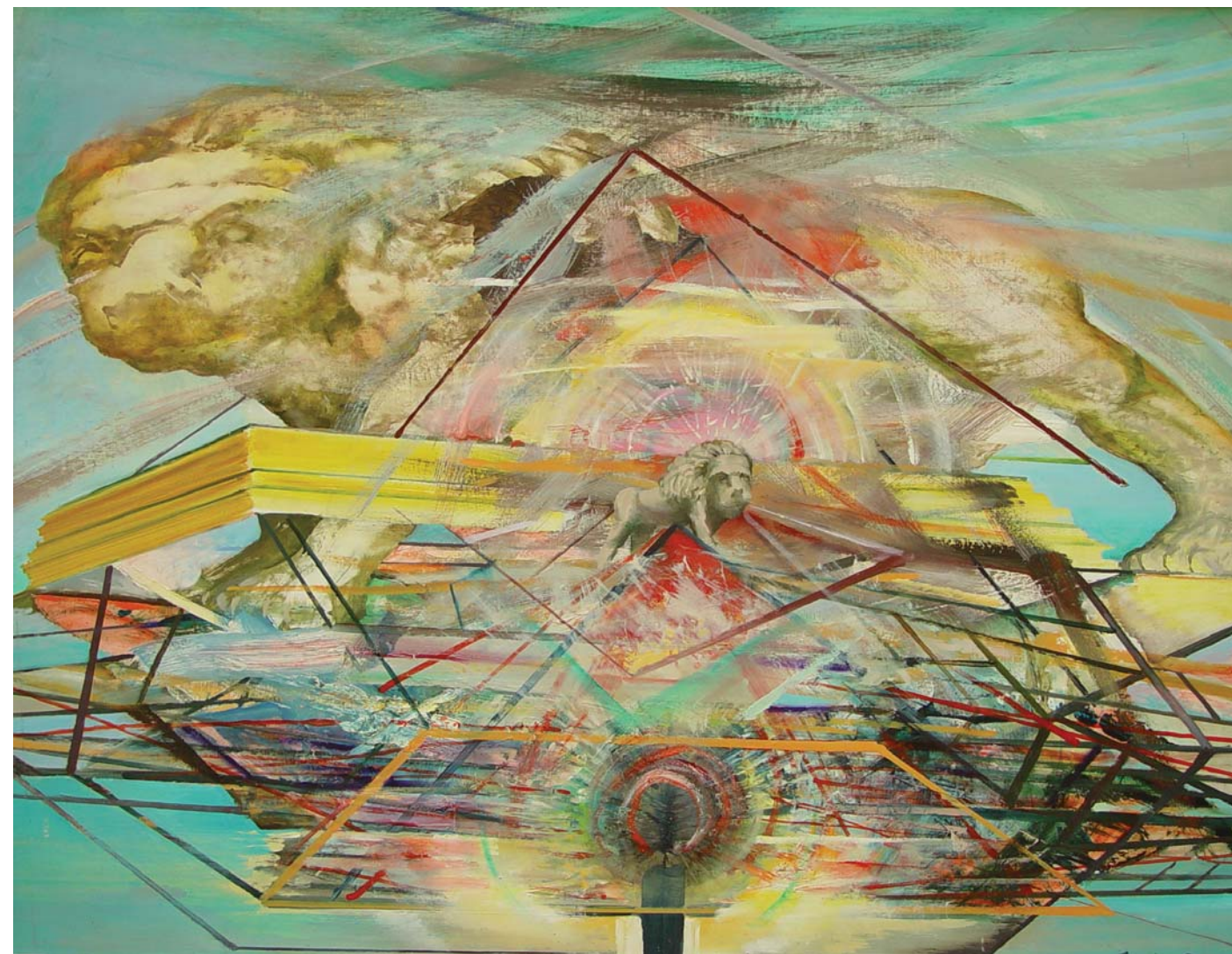
73. Sivatag, 1987



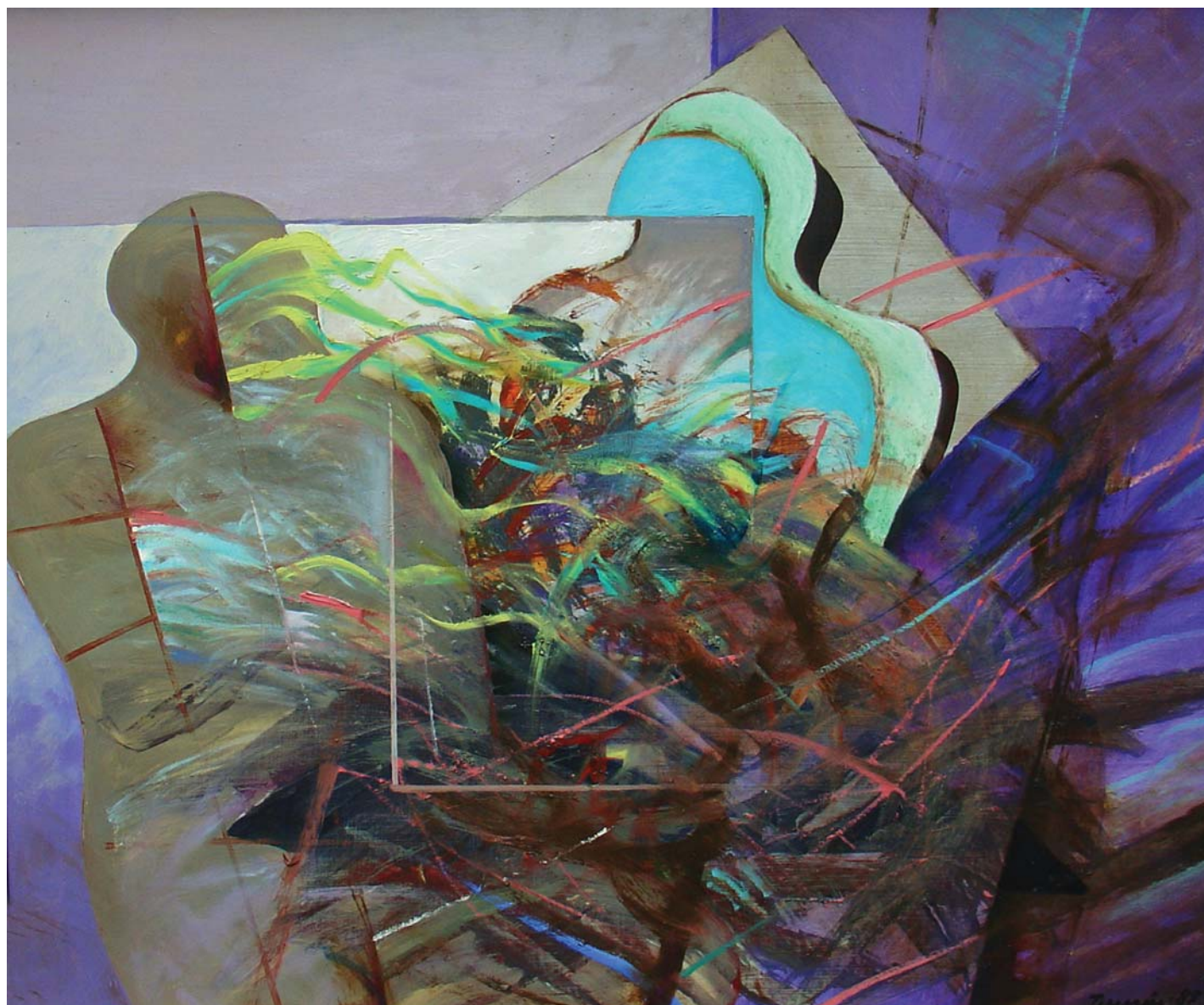
74. Babaház, 1986



75. Hommage à Samuel Beckett, 1989



76. „Gyűjtsunk gyertyát a hősökért”, 1986



77. Baráti Kör, 1989



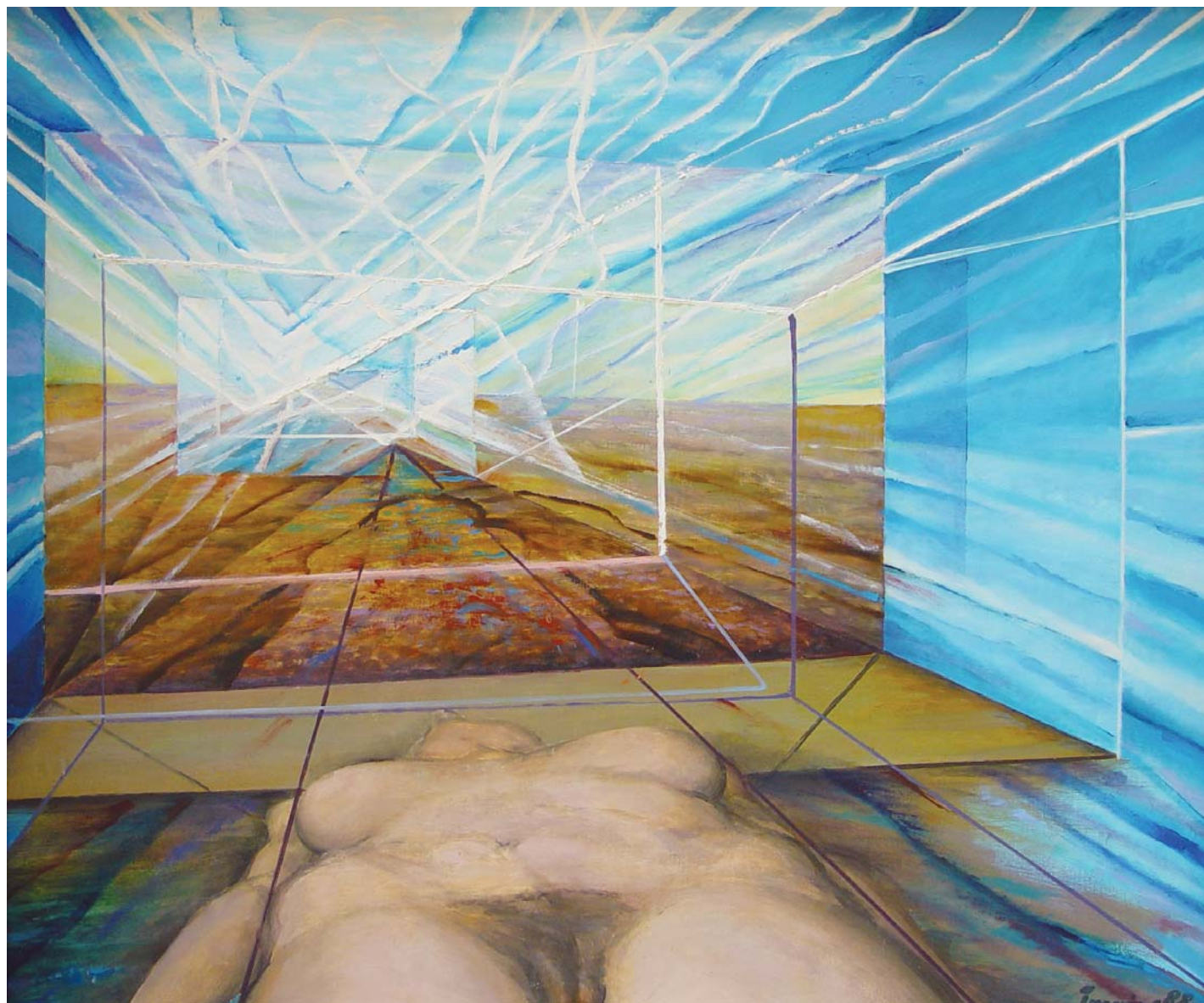
78. Édesanyám tiszteletére, 1989



79. A forradalom emlékezete, 1986



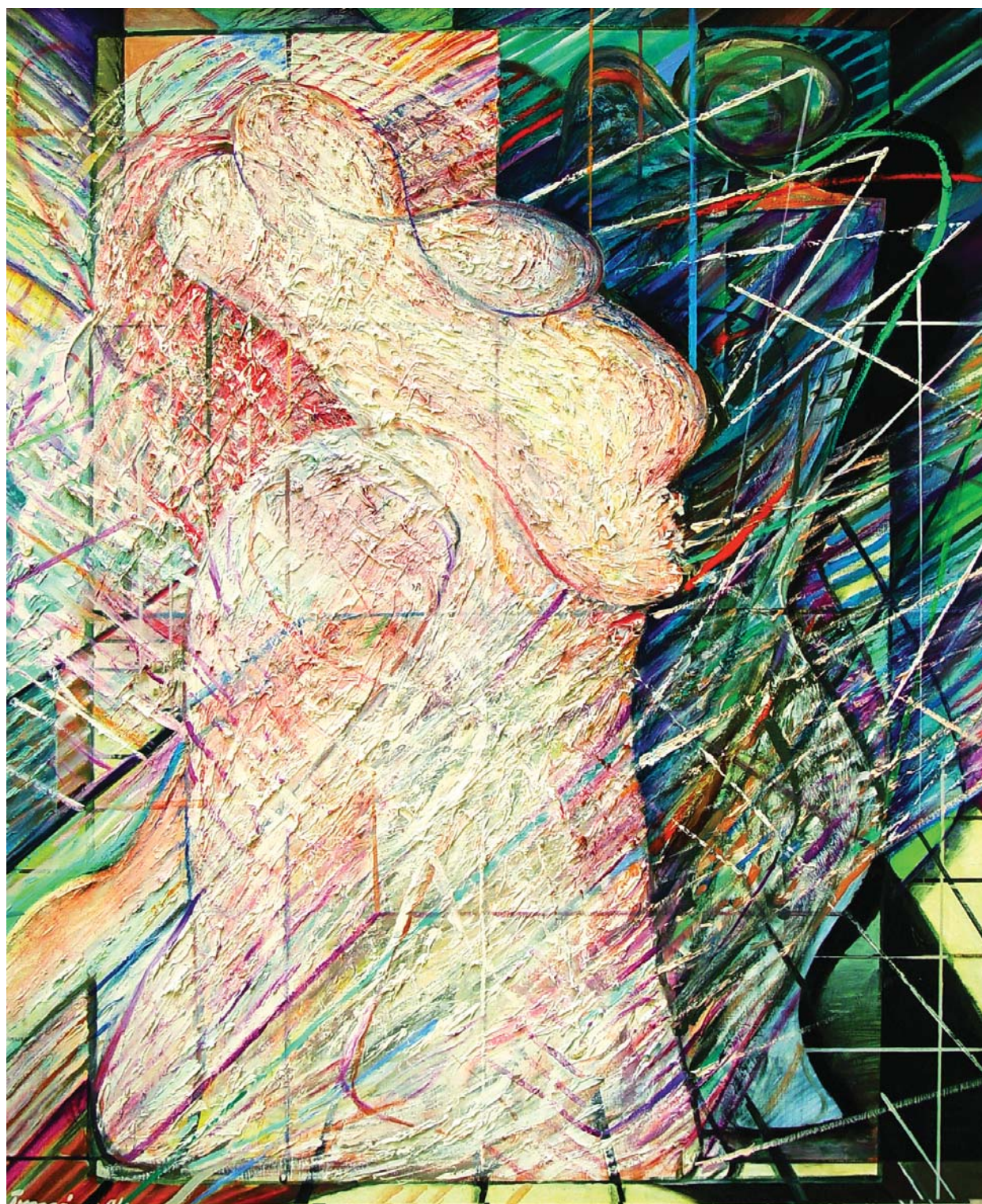
80. Mindenkor és mindenütt II., 1987/2000



81. Metamorfózis, 1988



82. XXI. századi naplemente, 1988



83. Hommage à Tóth Menyhért, 1994



84. Hommage à Salvador dali II., 1990



85. Örvény, 1992



86. Itália, 1993



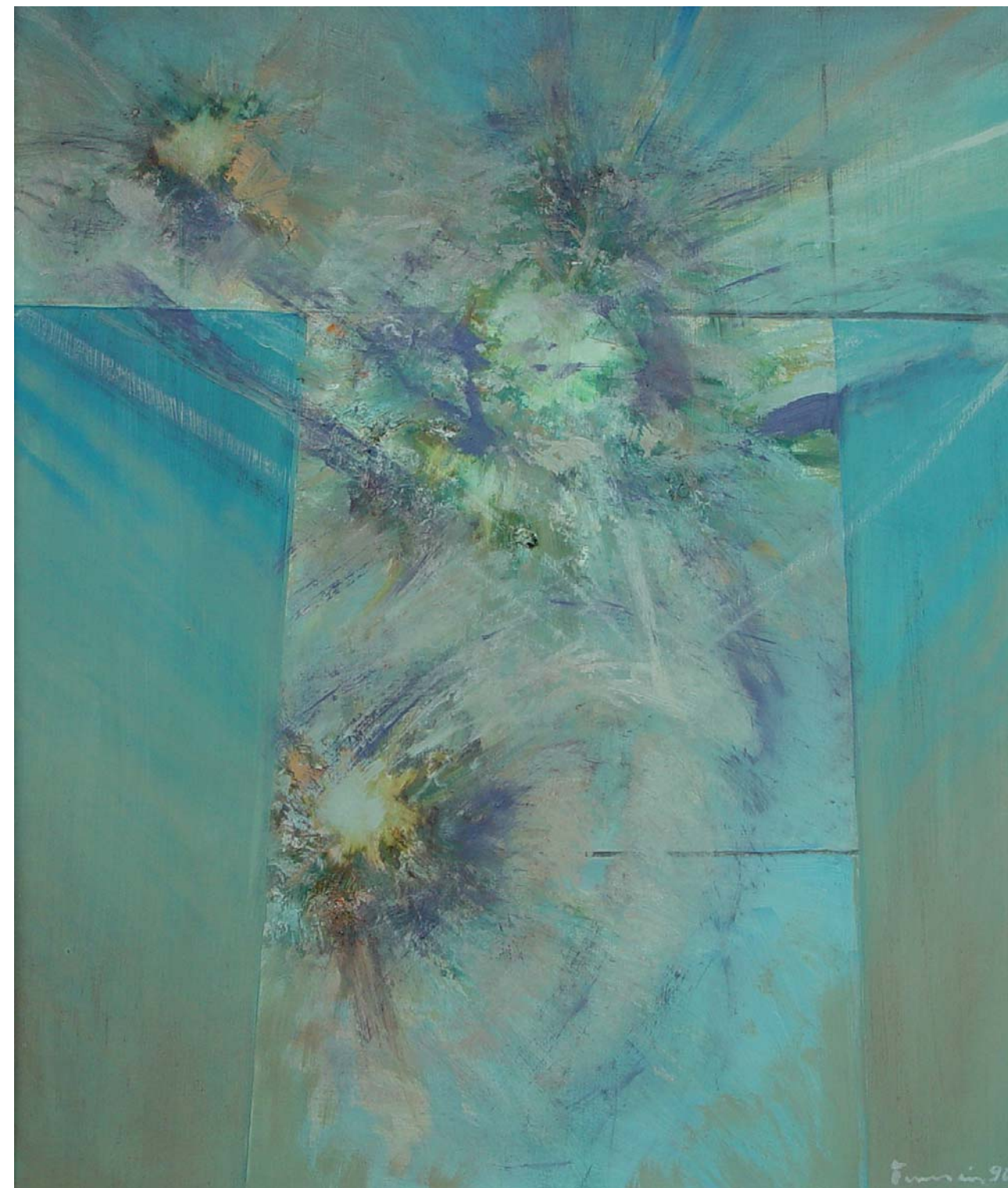
87. A megkínzott, 1993



88. Monet kertjében V., 1995



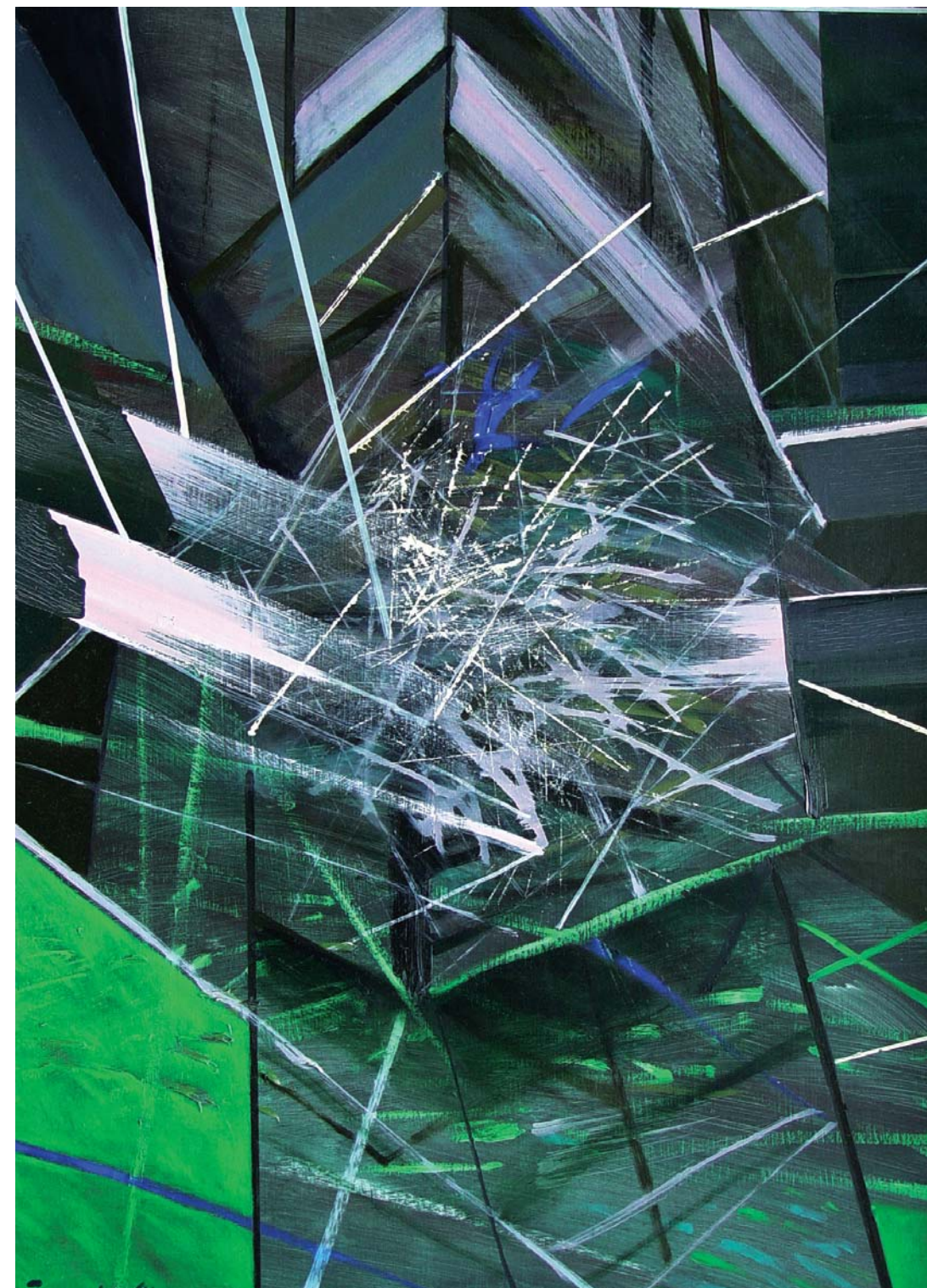
89. Mint a buborék..., 1988



90. Corpus, 1990



91. Sugárzásban, 1993



92. Lejáró a tóhoz, 1994



93. Álmatlan éjszaka, 1995



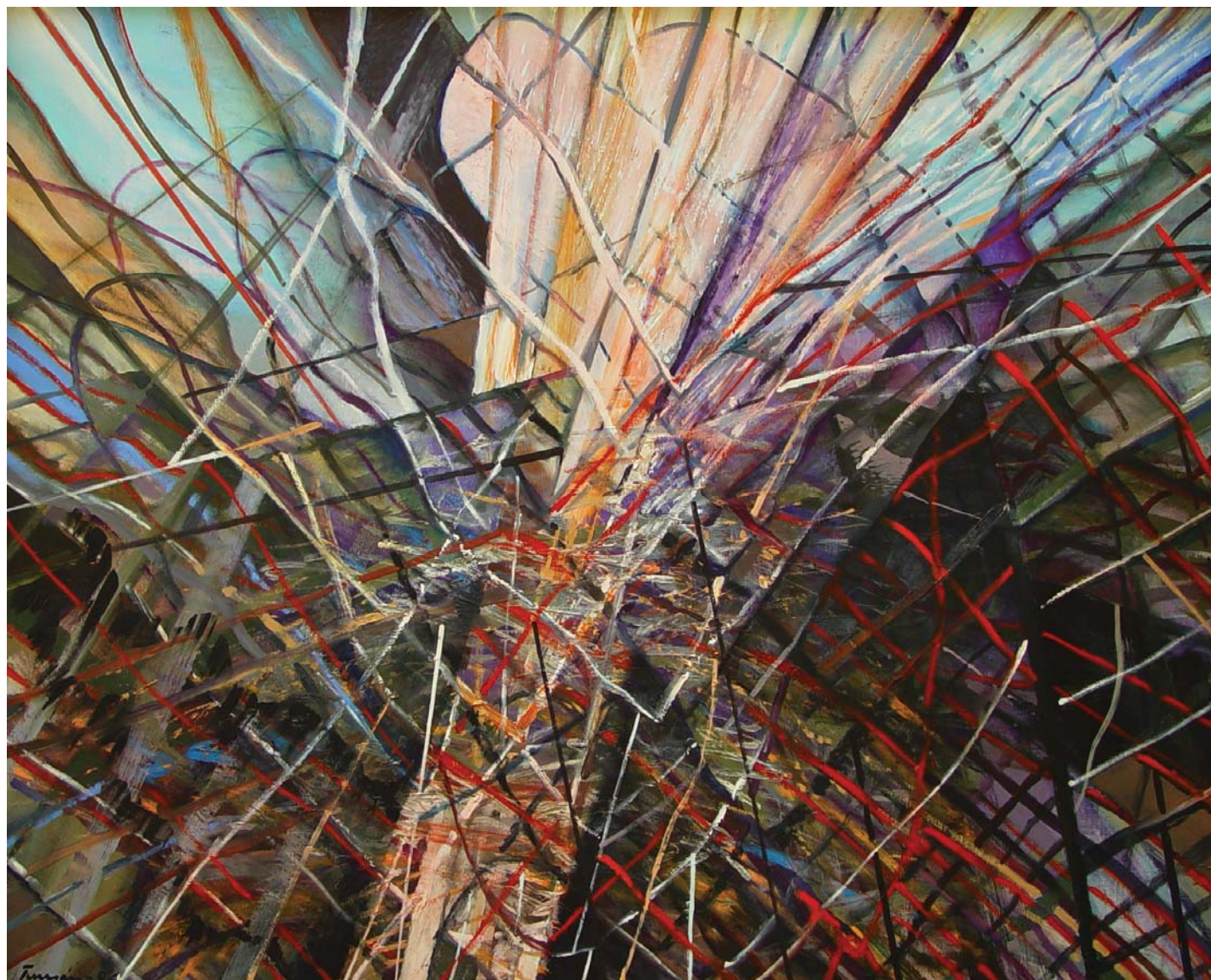
94. Via doloros, 2000



95. Veled vagyunk mi is..., 1995



96. Szabadító küzdelem, 1995



97. Dies irae, 1996



98. Hármashalom, 1996



99. Vesztett csata, 1999



100. Interferencia, 1999



101. Feltámadás, 1998



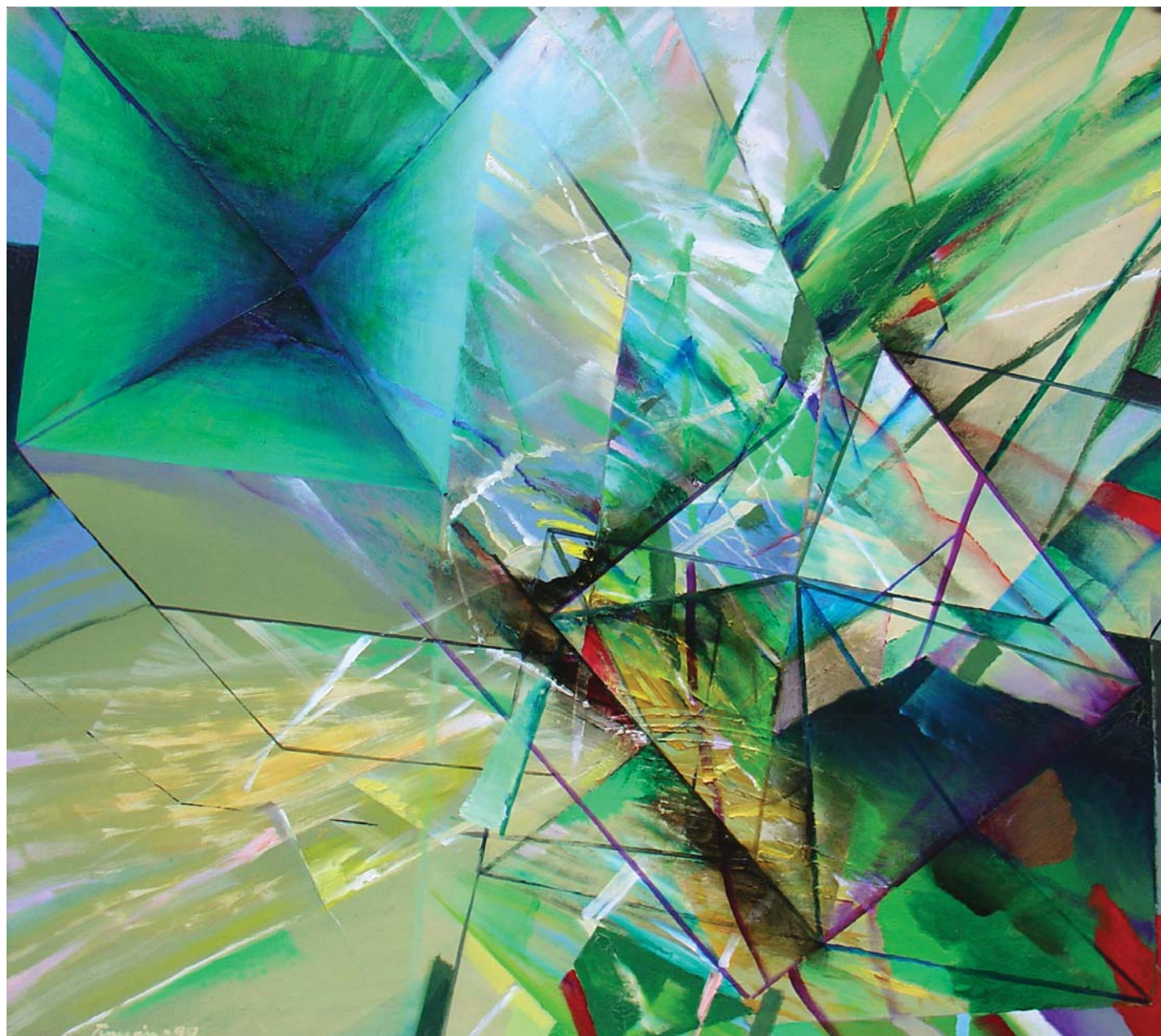
102. Lyukas zászló, ??? évszám??



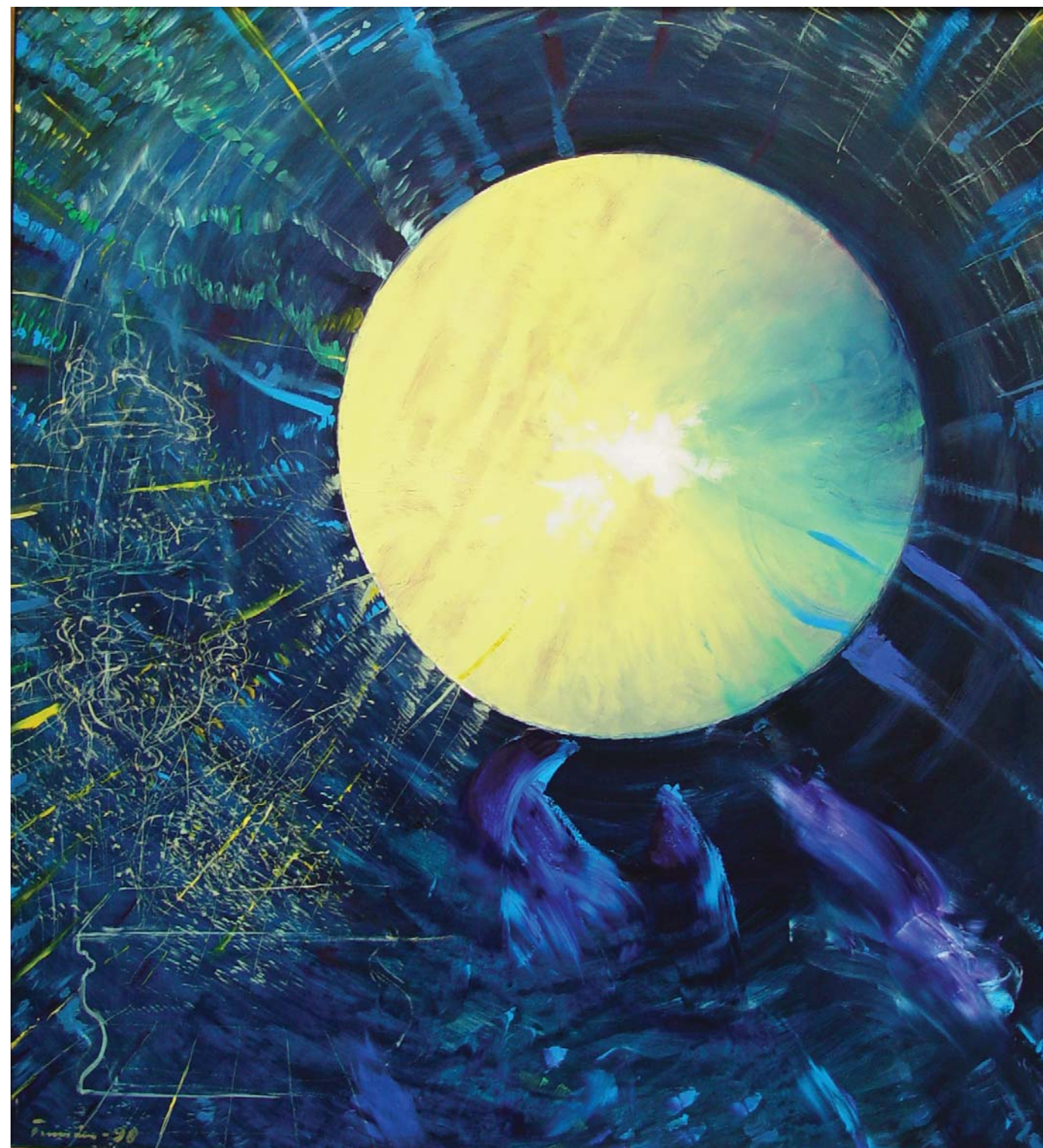
103. Aerodinamikai kísérlet, 2000



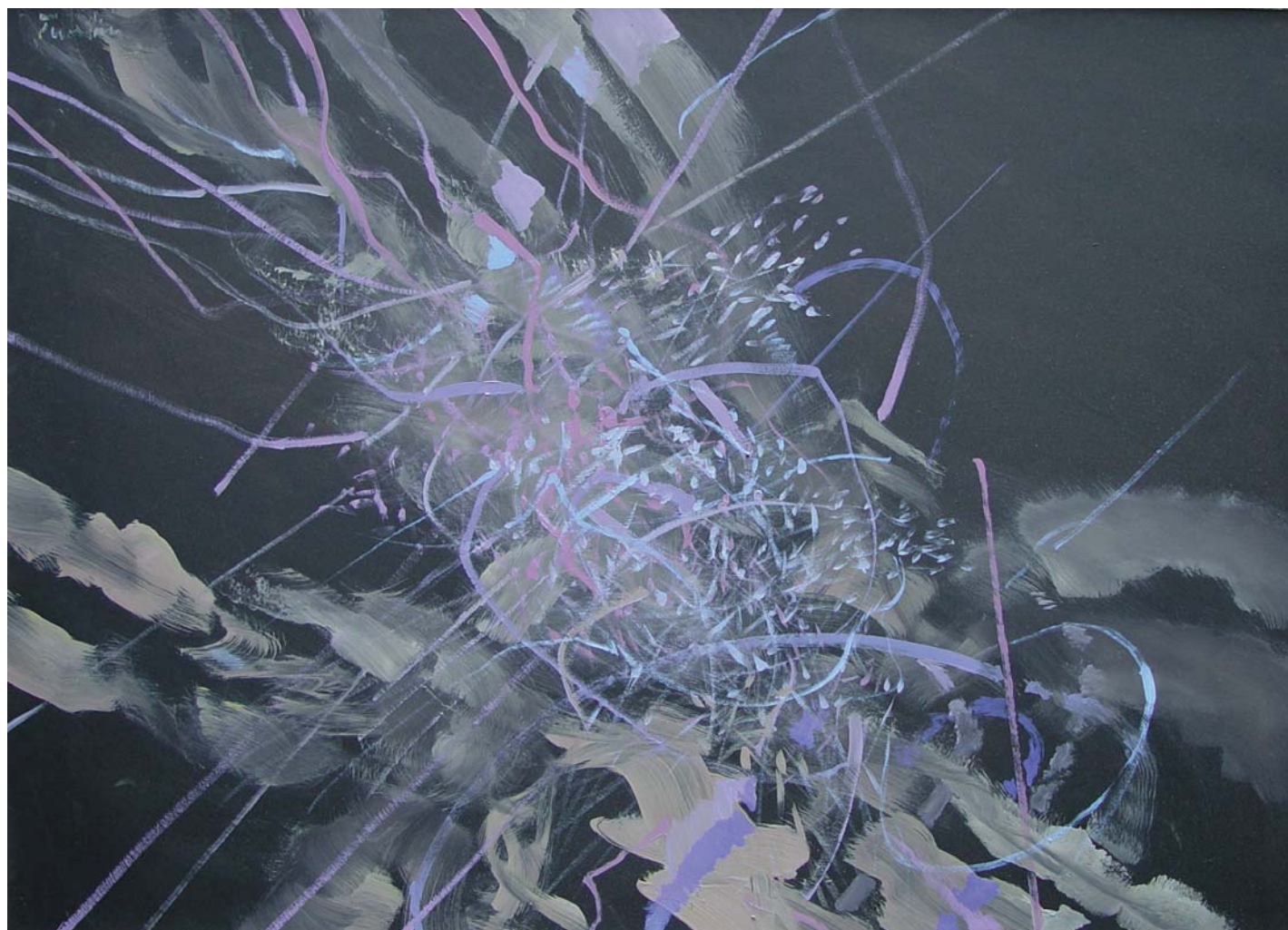
104. Üzenet, 1999



105. Korszakok, 1999



106. Szervita-templomi élmény, 1998



107. Hommage à Nagy István, 2002



108. Hommage à Derkovits, 2002



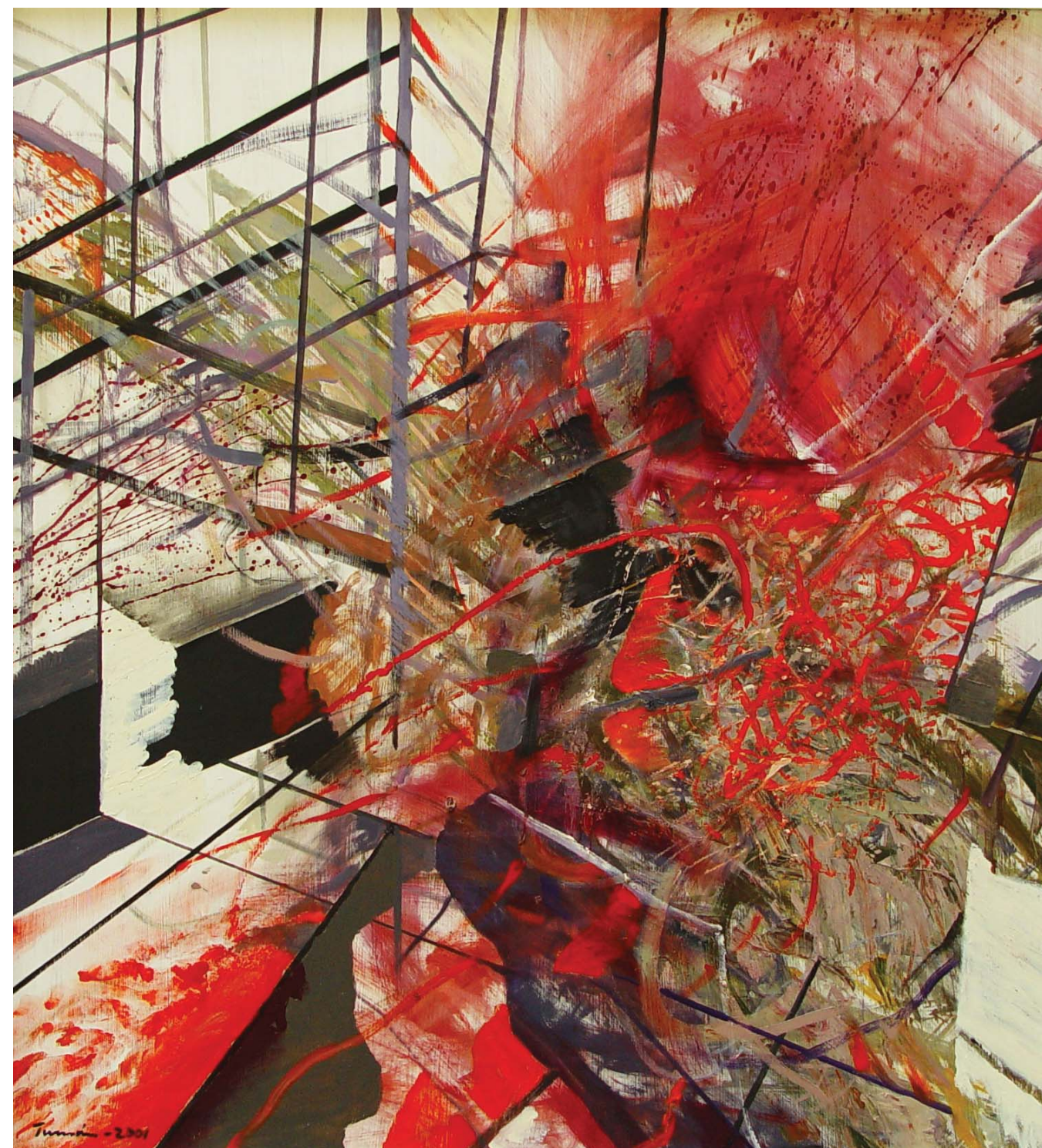
109. Átjáró, 2000



110. XV. Stáció, 2000



111. Végső menedék, 2002



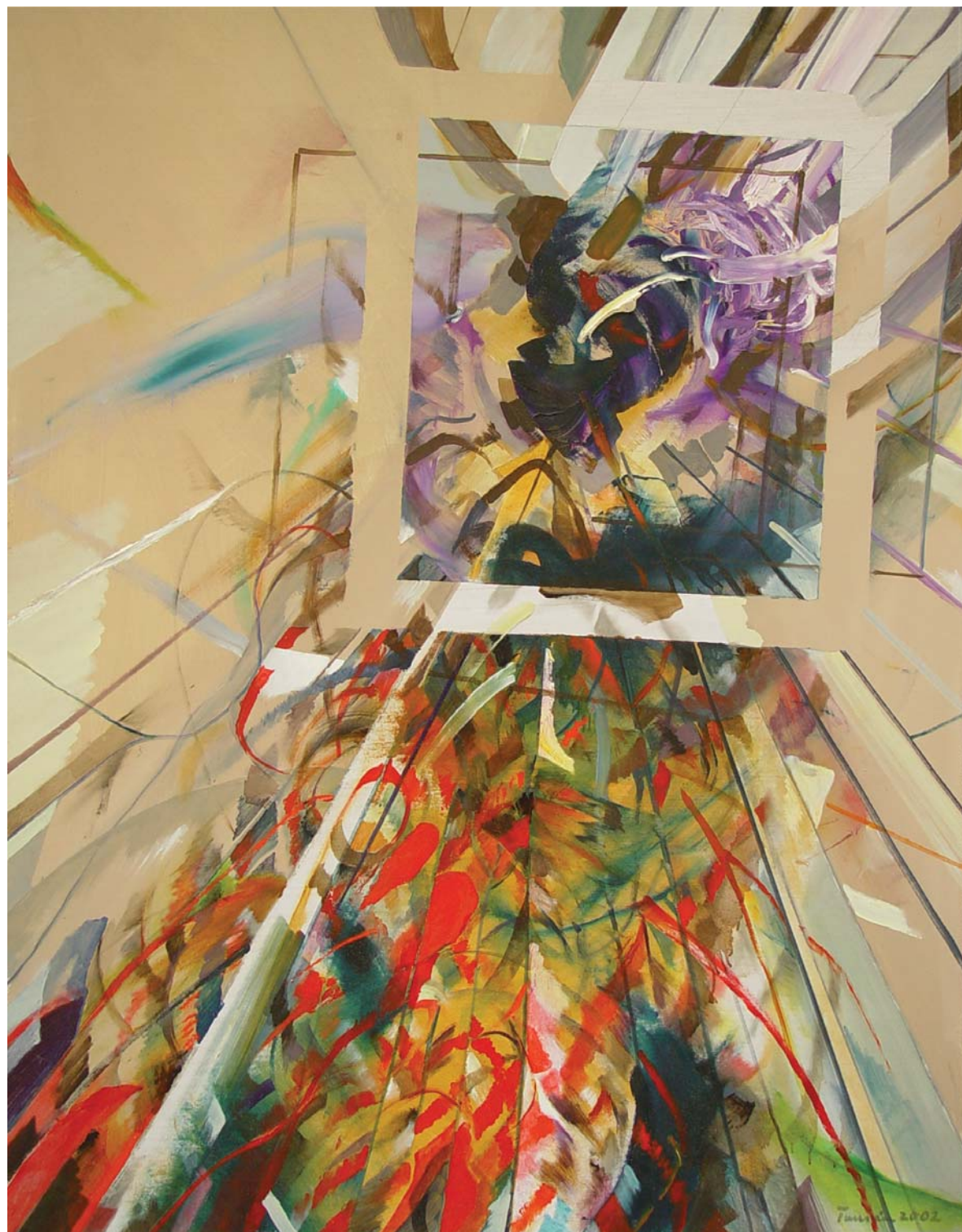
112. Tetthely, 2001



113. Magyar légtér, 2001



114. Összeomlás, 2001



115. Látványterv, 2002



116. Viharfelhő, 2000



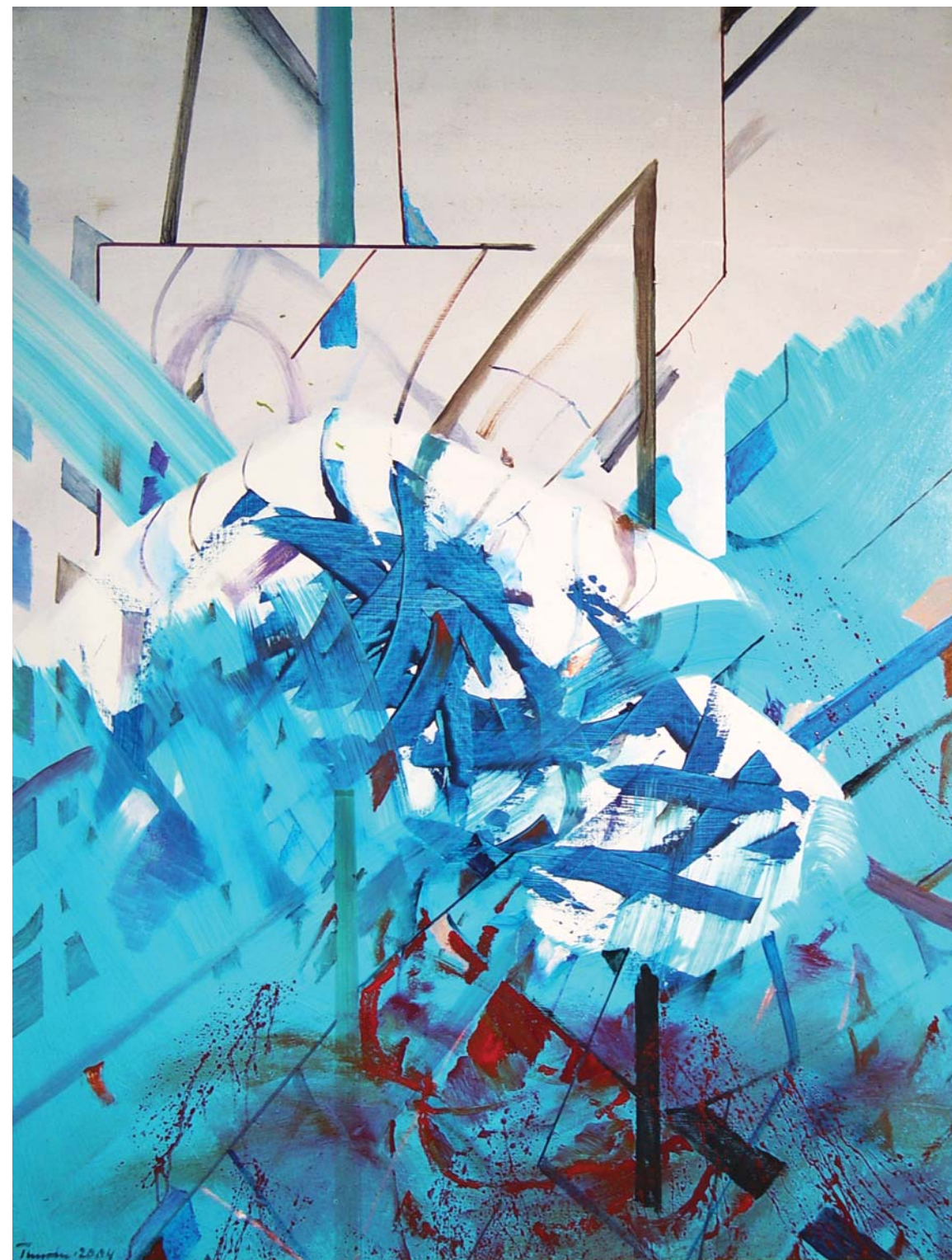
117. Pénélope



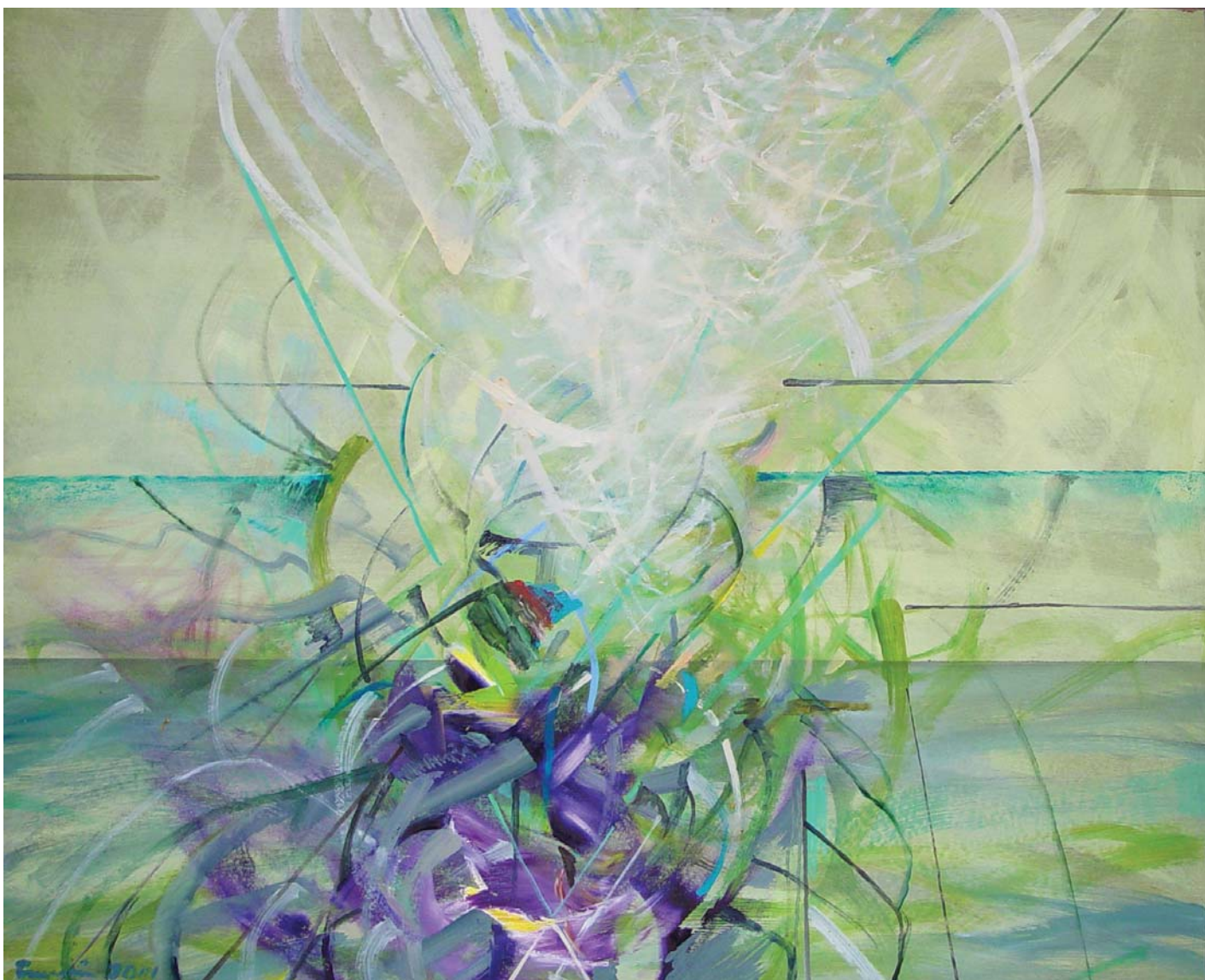
118. Királyfi az üveghegyen



119. Golgota II.



120. A béke ünnepe



121. Konvergencia, 2001



122. Záászlólevonás, 2004

MŰTÁRGYJEGYZÉK

RÖVIDÍTÉSEK

aqu. = akvarell / aquarell

f. = farost / fibre de bois

o. = olaj / huile

p. = papír / papier

v. = vászon / toile

j.b.l. = jelzés balra lent / signé á gauche en bas

j.j.l. = jelzés jobbra lent / signé á droit en bas

j.k.l. = jelzés középen lent / signé au milieu en bas

j.b.f. = jelzés balra fent / signé á gauche en haut

j.j.f. = jelzés jobbra fent / signé á droit en haut

- Bűntelenek / Innocents, 1964, p., aqu., 49x35 cm
- Önarckép I. / Autoportrait I., 1964, p., aqu., 34,5x25,8 cm, j.j.l. Turcsán 64
- Táj / Paysage, 1960, p., aqu., 34,5x38,8 cm, j.b.l. Turcsán 1960
- Csendélet (Tanulmány) / Nature morte (étude), 1964, p, aqu., 60,8x43,1 cm, j.b.l. Turcsán 64
- Csendélet II. / Nature morte II., 1968, p., aqu., 48,1x33,7 cm
- Fatörzs / Tronc o' arbre, 1969, p., aqu., 30,5x21,5 cm, j.b.l. Turcsán 1969
- Táj / Paysage, 1969, p., aqu., 31x21,5 cm, j.j.l. Turcsán 69
- Kivonulás a városból / Sortie de la ville, 1971, p., tus, 43x31 cm, j.b.l. Turcsán 1971
- Önarckép / Autoportrait, 1969, p., tus, 36x29 cm, j.j.l. Turcsán 69
- Ballada / Ballade, 1970, p., aqu., 31x21,5 cm, j.j.l. Turcsán 70
- Csendélet kóróval / Nature morte avec divers mauvais herbes, 1968, p., tus, 30,5x21,3 cm
- Vízimalom / Moulin á eau, 1964, p., aqu., 28,5x30,5 cm
- Telihold / Pleine Lune, 1974, p., tus, 32x42 cm
- Álom / Réve, 1970, p., tus, 43,1x31,2 cm, j.k.l. Turcsán 70
- Fa (Tanulmány) / Arbre (étude), 1970, p., tus, 29,5x23,8 cm, j.j.l. Turcsán 1970
- Gyerekkori emlék / Souvenir d' enfance, 1970, p., tus, 43,1x31,1 cm, j.b.l. Turcsán 1970
- Ismeretlen katonák (Holttestek) / Soldats inconus (Cadavres), 1970, p., tus, 30,9x43,2 cm, j.k.l. Turcsán 1970
- Gyerekkocsi / Landaus d' enfants, 1970, p., tus, 31x43 cm j.b.k. Turcsán 70
- Hamis emlékezet / Memoire defaillante, 1970, p., tus, 43,2x31 cm, j.b.l. Turcsán 1970
- Életvirág / La fleur de la vie, 1974, p., színes tus, 43x62 cm, j.j.l. Turcsán 74
- Öltözködő modell / Modèle s' habillante, 1970, p., tus, 43x30,8 cm, j.j.l. Turcsán 70

- Ritmikuskompozíció / Composition rythmique, 1970, p., tus, 29,5x20,8 cm
- Zenekar / Orchestre, 1970, p., tus, 31,1x43,1 cm, j.j.l. Turcsán 1970
- Jegyespár / Les fiancés, 1970, p., o., 29,9x21 cm
- Az eseményeket figyelve / Veillant aux evenements, 1971, p., tus, 43,3x31,2 cm, j.b.l. Turcsán 71
- Harmagedón / Harmagedón, 1971, p., tus, 31x43,2 cm, j.j.l. Turcsán 71
- Zárt világok / Univers cloturés, 1970, p., tus, 31x43,2 cm, j.k.l. Turcsán 1970
- Bezárt szoba / Chambre fermée, 1971, p., tus, 43x31 cm, j.b.l. Turcsán 71
- Ferlinghetti-illusztráció / Illustration d'apres une poème de L.Ferlinghetti 1971, p., tus, 43x31 cm, j.b.l. Turcsán 71
- Poézis / Poesie, 1971, p., színes tus, 56x48 cm, j.b.l. Turcsán 71
- Salomé tánca / La dance de Salomé, 1971, p., tus, 43,2x31,6 cm, j.b.l. Turcsán 71
- Baleset / Accident, 1972, p., tus, 31x43 cm, j.j.l. Turcsán 1972
- Dózsa György emlékére III. // A' la memoire de Dózsa György III., 1972, p., tus 43x30,9 cm, j.j.l. Turcsán 72
- Icarus / Icare, 1972, p., tus, 43x31 cm, j.j.l. Turcsán 72
- Patkányok repülése / Le vol des rats, 1971, p., tus, 43,2x62,1 cm, j.j.l. Turcsán 71
- Dózsa György utolsó álma / La derniere réve de Dózsa György, 1974, p., tus, 43x62 cm
- Nagymarosi táj ablakomból / Paysage de Nagymaros vu de ma fenêtre, 1972, p., tus, 36x26 cm, j.b.l. Turcsán 72
- Iniciálé / Initial, 1974, v., o., 80x100 cm, j.b.l. Turcsán 74
- Áldozat / Sacrifice, 1973, v., o., 70x50 cm, j.j.l. Turcsán 73
- Tél / Hiver, 1974, v., o., 100x70 cm, j.b.l. Turcsán 974
- Futó zápor / Ondée, 1976, f., o., 70x50 cm, j.b.l. Turcsán 41.
- Kozmikus üzenet / Message cosmique, 1975, f., o., 105x120,5 cm, j.j.l. Turcsán 42.
- Visszatérő álom / Reve reparaissante, 1977, f., o., 104x120 cm, j.j.l.Turcsán 77
- Lédával a bálban / Au bal avec Leda, 1976, f., o., 122x100 cm, j.j.l. Turcsán 76
- Áldozat pogány isteneknek / Sacrifice aux dieux paiens, 1977, f., o., 100x130 cm, j.b.l.Turcsán 77
- Totem / Totem, 1977, f., o., 122x105 cm, j.j.l.Turcsán 77
- A félelem leküzdése agresszióval / Surmontation des craintes a' l'aide de l'agression, 1978, f., o., 50x85 cm, j.b.l. Turcsán 78
- Hulladék / Dechet, 1978, f., o., 60x85 cm, j.b.l. Turcsán, 78

- Csendélet romlott konzervvel / Nature morte avec conserve avariée, 1978, f., o., 76x134 cm, j.j.l. Turcsán 78
- Bagoly / Hibou, 1978, f., o., 40x30 cm, j.j.f. Turcsán 78
- Régvolt szerelem / A' la memoire de Janis Joplin (amour de Jadis), 1978, f., o., 60x42 cm, j.b.l. Turcsán 78
- Akt / Nu, 1978, f., o., 60x100 cm, j.b.l. Turcsán 78
- Ellenpontok / Contrepoints, 1979, f., o., 70x100 cm, j.b.l. Turcsán 79
- Emlék a jövőből / Souvenir venant du future, 1979, f., o., 100x73 cm, j.b.l. Turcsán 79
- Elektromos hullámcapda III. / Piége electromagnetic III., 1978, f., o., 70x50 cm, j.j.l. Turcsán 78
- Sebesség / Vitesse, 1979, f., o., 76x96 cm, j.j.l. Turcsán 79
- Szakadék / Precipice, 1979, f., o., 80x60 cm, j.j.l. Turcsán 79
- Alterego / Alter ego, 1979, f., o., 93x84 cm, j.b.l. Turcsán 79
- Requiem / Requiem, 1980, f., o., 90x119,5 cm, j.j.l. Turcsán 80
- Koherencia / Coherence, 1979, f., o., 104x85 cm, j.j.l.Turcsán 79
- Az egyensúlyi helyzet tanulmányozása / Étude pour mettre a' l'étude de la situation en équilibre, 1980, f., o., 80x68 cm, j.b.l. Turcsán 80
- Eltévedt lovas / Cavalier égaré, 1980, f., o., 120x100 cm, j.j.l. Turcsán 80
- Erőszak / Violence, 1982, f., o., 70x105 cm, j.j.l.Turcsán 82
- Lépcsőforduló / Tournant d'escalier, 1982, f., o., 70x80 cm, j.b.l. Turcsán 82
- Előjáték / Préliniaire, 1979, f., o., 67x105 cm, j.j.f. Turcsán 79
- Küzdelem Mammonnal / Lutte contre Mammon, 1980, f., o., 123x95 cm, j.b.l. Turcsán 1980
- Eleven árnyék / Ombre vivante, 1984, f., o., 84x58 cm, j.j.l. Turcsán 84
- Katasztrófa / Catasrophe, 1981, f., o., 122x94 cm, j.j.l. Turcsán 81
- Szeptember végén / A' la fin du mois de septembre, 1983, f., o., 85x65 cm, j.b.l. Turcsán 83
- Opus / Opus, 1985, f., o., 71,5x61 cm, j.b.l. Turcsán 85
- Hommage á Salvador Dali I. / Hommage a' Salvador Dali I., 1985, f., o., 50x68,5 cm, j.b.f. Turcsán 85
- Feltámadás / Resurrection, 1998, f., o., 66x90 cm, j.b.l. Turcsán 98
- Sivatag (Eadem et aquealis urbique) / Desert, 1987, f., o., 79x79x112 cm, j.b.l.: Turcsán 87
- Babaház / Maison de Pouppee, 1986, f., o., 130x97 cm, j.j.l. Turcsán 86
- Hommage á Samuel Beckett / Hommage a' Samuel Beckett, 1989, f., o., 75x59,5 cm, j.j.l. Turcsán 89
- „Gyűjtünk gyertyát a hősökért” / Allumons une bougie a' la memoire des héros 1986, f., o., 84x122 cm, j.j.l. Turcsán 86

- Baráti kör / Cercle d'amis, 1989, f., o., 80x95 cm, j.j.l. Turcsán 89
- Édesanyám tiszteletére / A' l' honoration de ma mère, 1989, f., o., 106,5x67 cm, j.b.l. Turcsán 89
- A forradalom emlékezete / La memoire de la revolution, 1986, f., o., 115x86 cm, j.b.l. Turcsán 86
- Mindenkor és mindenütt II. / Partout et toujours II. 1987/2000, f., o., 122x94 cm, j.j.l. Turcsán 2000
- Metamorfózis / Metamorphose, 1988, f., o., 80x95,5 cm, j.j.l. Turcsán 88
- XXI. századi naplemente / Couché de soleil au XXI. Siècle, 1988, f., o., 91x71 cm, j.j.l. Turcsán 88
- Hommage á Tóth Menyhért / Hommage a' Tóth Menyhért, 1994, f., o., 100x80 cm, j.b.l. Turcsán 94
- Hommage á Salvador Dali II. / Hommage a' Salvador Dali II., 1990, f., o., 69x100 cm, j.j.l. Turcsán 90
- Örvény / Tournant d' eau, 1992, f., o., 72,5x79 cm, j.j.l. Turcsán 92
- Itália / Italie, 1993, f., o., 79,5x110 cm, j.j.l. Turcsán 93
- A megkínzott / Torturé, 1993, f., o., 91x87 cm, j.j.l. Turcsán 93
- Monet kertjében V. / Dans le jardin de Claude Monet V., 1995, f., o., 100x110 cm, j.b.l. Turcsán 95
- Mint a buborék / Le souffle suspendu, 1988, f., o., 100x80 cm, j.j.l. Turcsán 88
- Corpus / Le crucifié, 1990, f., o., 80x68 cm, j.j.l. Turcsán 90
- Sugárzásban / Radiolesion cosmique, 1993, f., o., 77x92 cm, j.j.l. Turcsán 93
- Lejáró a tóhoz/ Chemin de descente vers le lac, 1994, f., o., 97x71 cm, j.b.l. Turcsán 94
- Álmatlan éjszaka / Nuit blanche, 1995, f., o., 63x100 cm, j.j.l. Turcsán 95
- Via dolorosa / Via dolorosa, 2000, f., o., 61x90 cm, j.b.f. Turcsán 2000
- Veled vagyunk mi is / Nous sommes avec toi, nous aussi, 1995, f., o., 70x100 cm, j.j.l. Turcsán 95
- Szabadító küzdelem / Lutte déliberante, 1995, f., o., 90x94 cm, j.b.l. Turcsán 95
- Dies Irae / Dies Irae, 1996, f., o., 92x114 cm, j.b.l. Turcsán 96
- Hármashalom / Les trois collines sacrées, 1996, f., o., 104x87 cm, j.b.f. Turcsán 96
- Vesztett csata / Bataille desastreuse, 1999, f., o., 100x110 cm, j.b.l. Turcsán 99
- Interferencia / Interference, 1999, f., o., 86x103 cm, j.b.l. Turcsán 99
- Feltámadás / Resurrection, 1998, f., o., 66x90 cm, j.b.l. Turcsán 98
- Lyukas zászló / Drapeau tricolore percé, f., o.
- Aerodinamikai kísérlet / Experience aerodynamique, 2000, f., o., 90x100 cm, j.b.l. Turcsán 2000

104.	Üzenet / Message, 1999, f., o., 110x90 cm, j.b.l. Turcsán 99	113.	Magyar légtér / Espace aerien hongrois, 2000, f., o., 90x100 cm, j.b.l. Turcsán 2000
105.	Korszakok / Epoques, 1999, f., o., 100x110 cm, j.b.l. Turcsán 99	114.	Összeomlás / Ecrroulement, 2001, f., o., 122x100 cm, j.b.f. Turcsán 2001
106.	Szervita-templomi élmény / Revelation mystique a' l'église des serviteurs, 1998, f., o., 110x100 cm, j.b.l. Turcsán 98	115.	Látványterv / Plan de spectacle, 2002, f., o., 131x100 cm, j.j.l. Turcsán 2002
107.	Hommage á Nagy István/ Hommage a' Nagy István, 2002, f., o., 73x100,5 cm, j.b.f. Turcsán 2002	116.	Viharfelhő / Nuage orageuse, 2000, f., o., 110x100 cm, j.j.l. Turcsán 2000
108.	Hommage á Derkovits / Hommage a' Derkovits, 2003, f., o., 77,5x91 cm, j.j.f. Turcsán 2003	117.	Konvergencia / Convergence, 2001, f., o., 100x122 cm, j.b.l. Turcsán 2001
109.	Átjáró / Passage, 2000, f., o., 110x100 cm, j.j.l. Turcsán 2000	118.	Zászlólevonás / Retirage du drapeau tricolor, 2004, f., o., 110x70 cm, j.j.l. Turcsán 2004
110.	XV. stáció / XV. station de la Croix, 2000, f., o., 110x100 cm, j.b.l.Turcsán 2000		
111.	Végső menedék / Ultime refuge, 2002, f., o., 106x122 cm, j.b.l. Turcsán 2002		Műveit őrzi a Magyar Nemzeti Galéria, Honvédelmi Minisztérium, Kőrmendi–Csák Gyűjtemény, Bakonyi Gyűjtemény, Zsellér Gyűjtemény, Bozi Gyűjtemény
112.	Tetthely/ Lieu de crime, 2001, f., o., 105x96 cm, j.b.l. Turcsán 2001		

TARTALOM

Bevezető	5
Életrajzi adatok	15
Introduction	17
Biographical notes	25
Introduction	27
Biographie	41
Eddigi életút	45
I. Tanulmányok – a tájékozódás évei	47
II. Ifjúkori mesterrajzok	49
III. A jelképi expressziók világa	50
IV. A futurizmus és a szürrealizmus útján	53
V. Konstruktív szimbólumok – a valóság sajátos transzpozíciója	56
VI. Ideák jegyében – az elvontság transzfigurációi	59
Szemevények a művésről szóló irodalomból	63
Dévényi István	63
Zsellér Jenő	63
Aszalós Endre	64
Gyurkovics Tibor	66
Aszalós Endre	67
Aszalós Endre	68
Szuromi Pál	69
Aszalós Endre	70
Juhász István	71
Recueil de textes sur la peinture de Miklós Turcsán	73
Színes táblák	85
Műtárgyjegyzék	170



A kiadó köszönetét fejezi ki a könyv létrejöttéhez nyújtott segítségért



ETG
Eural Trans Gas Kft.



ALUG
Tanácsadó és Szolgáltató Kft.



Magyar Alumínium
Termelő és Kereskedelmi Rt.

Mal Tanácsadó és Szolgáltató Kft.

© Körmendi Galéria
ISSN 12194506
ISBN 963 86812 0 9

A könyvet szerkesztette:
ASZALÓS ENDRE művészettörténész
CSÁK FERENC művészettörténész
A bevezető tanulmányt, a monográfikus esszét írta:
ASZALÓS ENDRE művészettörténész
Szaklektorálta: CSÁK FERENC művészettörténész

A fényképfelvételeket készítette
SZEPSY SZŰCS LEVENTE
CSÁK FERENC
ZIMA GYÖRGY

Kiadja a Körmendi Galéria (Color Team Kft.)
Felelős kiadó: dr. KÖRMENDI ANNA

H-1055 Budapest, Falk Miksa utca 7.
Tel.: 269-0763 Fax: 269-0237

H-9400 Sopron, Templom utca 18.
Tel.: 06-99-524-012 Fax: 06-99-524-013

H-1025 Budapest, Nagybányai út 25.
Tel.: 275-0214 Fax: 275-0213

e-mail: kormendigaleria@mail.datanet.hu
web: www.kormendigaleria.hu

Előkészítés és nyomás: Codex Print Kft. Nyomda, Budapest
Felelős vezető: Rohm Sándor

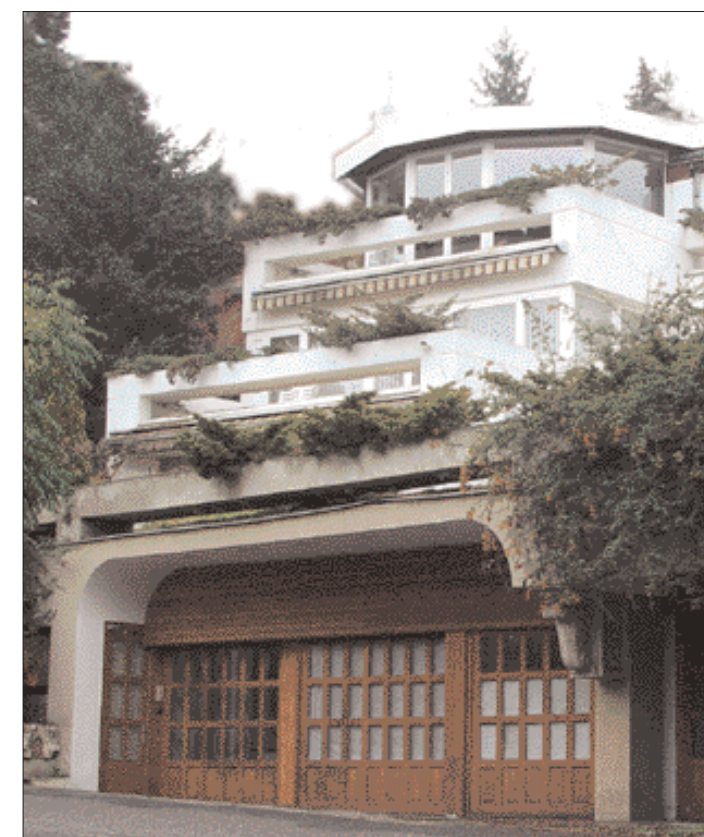
A Körmendi-Csák Gyűjtemény kiállítóhelyei



Körmendi Galéria – Belváros
H-1055 Budapest, Falk Miksa u. 7. Tel.: +36-1 269-0763 Fax: +36-1 269-0237



Körmendi Galéria – Sopron
H-9400 Sopron, Templom utca 18.
Tel.: +36-99 524-012 Fax: +36-99 524-013



H-1025 Budapest, Nagybányai út 25.
Telefon: +36-1 275-0215, Fax: +36-1 275-0213

Körmendi Galéria Budapest–Sopron kiadványai



1. Bay-Boros-Murádin: Thorma

2. Kortárs magyar művészet

3. S. Nagy Katalin: Németh Géza

4. Lánosz: Gerzson Pál

5. Pereházy Károly: Kovács József

6. Körner-Mezei-Hegy-Sík: Csáji Attila

7. Kovalovszky Márta: Birkás István

8. Mezei Ottó: Schéner Mihály
9. Csák Ferenc: A jövő csillagai

10. Mezei Ottó: Orosz Gellért

11. Pataki-Matits: Hegyi György

12. Wehner Tibor: Paizs László

13. Feledy Balázs: Kádár György

14. Szabó György: Mácsai

15. Wehner Tibor: Nagy Sándor

16. Aradi Nóra: Barna Miklós

17. Bereczky Loránd: Schéner Mihály
18. Mezei Ottó: Veress Pál

19. Mezei Ottó: Papp Oszkár

20. Egri Mária: Szabó Zoltán

21. Csák Máté építész

22. Várkonyi György: Gyarmathy Tihamér

23. Szeifert Judit: Túry Mária

24. Szabó Júlia: Gádor Magda

25. Aszalós Endre: Turcsán Miklós
- Aszalós Endre

TURCSÁN MIKLÓS



ISBN 963866120-9



9 799638 681200