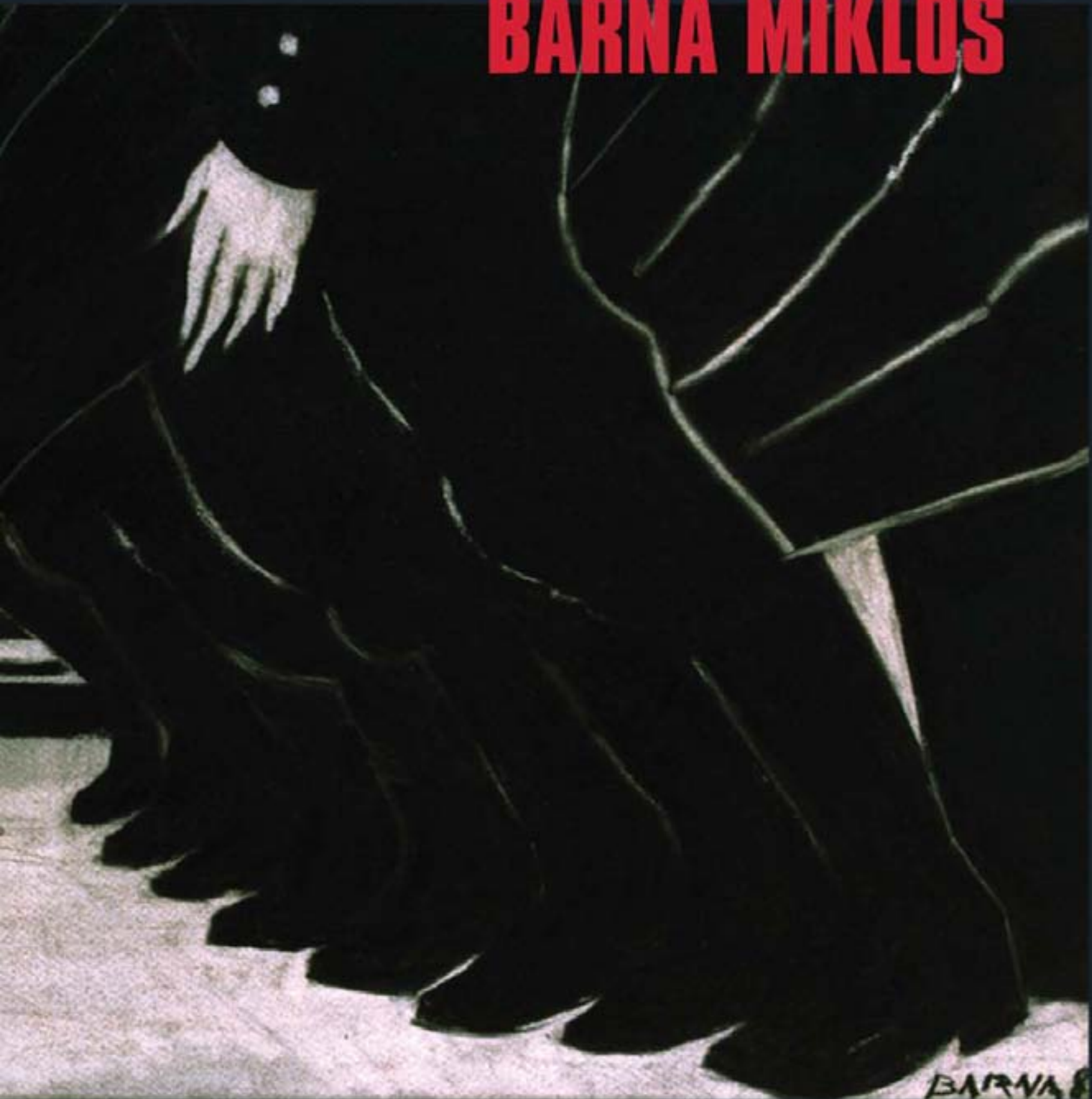


BARNA MIKLÓS



BARNA 8

Aradi Nóra
BARNA MIKLÓS

ARADI NÓRA
BARNA MIKLÓS





ÖNARCKÉP / SELF PORTRAIT

olaj, vászon, 50x40 cm, jelzés nélkül / oil on canvas, 50x40cm, unsigned

Barna Miklós pályájának, művészetének a bemutatása aligha szokványos feladat. Más utat járt be, mint kortársai, és azoktól a művészekről is különbözött, akik hozzá hasonló kényszerű emigrációban töltötték a két világháború közötti éveket. Nem hite, meggyőződése volt más, hanem személyes magatartása és alkotó módszere volt eltérő, sőt, elkülönülő.

1900-ban született Budapesten, és itt is halt meg kilencvenhárom éves korában. Közéleti posztja, szerepe sem itthon, sem külföldön sem volt, egyetlen művészeti kitüntetést, díjat nem kapott. Talán sértődött sem volt. De körülbástyázta önmagát magánnyal, és szinte dühödt következetességgel alkotta sorozatait, nagyméretű szénrajzokat a munkásmozgalom történetéről. Tömörségük jelszószerű, nincs bennük elbeszélő vagy leíró jelleg, még emblemikus elem is alig fordul elő. Hatalmas, egynemű fekete felületekről emelkednek ki a finoman, alig észrevehetően tagolt fehér alakok, vagy – ritkán – fehér alaplóból az érzékenyen mozgatott fekete sziluettek. A művészi gondosság, a puritánság, a formálás következetessége akár egyfajta ikonozó jellegű is sejtetni enged. Úgy látszik, két évtizedes oroszországi tartózkodásából ez a tapasztalat üledett le benne a legmélyebben, ez kísérte végig magányos pályáját.

A méteres nagyságú, plakát-tömörségű szénrajzok inkább fekete-fehér festmények. Jellemzőjük egy sajátos szűkszavúság, olyan tartalmi és festői szelekció, melynek stiláris öntörvényűsége semmilyen, időben párhuzamos törekvéshez, izmushoz nem kapcsolható. A lapok rendkívül expresszívek, de nem expresszionisták, nincs bennük érzelmi-formai túlzás. A szimbólumok is mellőzhetők voltak, hiszen maguk a sorozatok váltak szimbólumokká. Kevés a konkrét portré – Marx, Engels, Ady – és ezek sem heroizáltak. Viszont egyik-másik alak éppen csak jelzett arca, mozdulata kiváló portretírozó készségről tanúskodik, s a megismert végső fogalmazás sok-sok előkészítő tanulmányt, megfigyelést sejtet.

Az ötvenes évek második fele óta zárt világ, sorozatokba zárt világ Barna Miklósé. Korábban szerteága-

zóbb volt a pálya, stilárisan és tematikailag kevésbé koncentrált. Aligha lehetne és nem is szabadna utólag találgatásokba bocsátkozni arról, hogy mit válthattak ki benne a végigélt történelmi katalizmák, ami az utolsó évtizedeknek ehhez a sajátos, szinte dühödt összpontosításához vezetett. Az indulás másfajta volt, és mégis, a pályakezdés legfontosabb szakmai tapasztalatai mindvégig lappangva tovább éltek művészetében. Akkor is, amikor ő maga – legalábbis szavakban – elzárkózott a kezdeti évek ún. formalizmusától.

Barna Miklós 1918-ban végezte be középiskolai tanulmányait, majd behívták katonának. A Magyar Tanácsköztársaság idején kapcsolódott a munkásmozgalomba. Hamarosan elkezdte művészi tanulmányait: 1920-ban a Nyolcakkal indult, a konstruktív szellemű Czigány Dezső magániskolájában, olyan növendékekkel együtt, mint Aba Novák Vilmos, Derkovits Gyula. 1921-ben pedig már a budapesti Képzőművészeti Főiskola sokat ígérő Vaszary-növendéke lett. Közben azonban feljelentették tanácsköztársasági kapcsolata miatt. Előbb itthon bujkált, majd 1922-től kezdetét vette a hosszú emigráció. A rokon sorsra kényszerített többi magyarhoz hasonlóan Barna Miklós esetében is Bécs volt az első állomás, ezt követte Berlin. Itt szeretett volna főiskolába járni, de terve anyagilag megoldhatatlannak látszott. 1923 végén továbbment Párizsba. Itt sem volt könnyű sorsa, menházban lakott, de nehéz munkából úgy-ahogy megélt és be tudott iratkozni az Ecole des Beaux-Arts-ba.

1923-ban érkezett Párizsba Uitz Béla is. A vele való találkozás hozta a leglényegesebb fordulatot Barna Miklós életében és pályáján. Uitz Béla volt az akkori magyar képzőművészet legjelentősebb alakja, akinek monumentális érzéke, szerkesztési igénye még emigrációs távozása után is élt és hatott Magyarországon. Párizsban, a Francia Kommunista Párt magyar szekciójában festőiskolát vezetett. Tanítványa lett Barna Miklós, akiben ekkor és itt tudatosodott, hogy mit is jelent valójában a munkásmozgalomhoz való tartozás, és ez a vállalása művészetét

is meghatározta. Ez főként a témaválasztásban nyilvánult meg, nem annyira stílárisan. Czigány és Vaszary volt növendéke nem volt már kezdő, rajzi, színbeli igényessége és érzékenysége Uitz nyomán a szerkesztés tudatosságával gazdagodott.

1924-ben alkotott, *Fehér terror* című tollrajz-sorozatát Henri Barbusse, az Humanité igazgatója vásárolta meg. Ugyancsak Barbusse volt az, aki Barna Miklós 1925-ös, *Az általános sztrájk* című sorozatát megismerve, felajánlotta, hogy segítené kijutni a Szovjetunióba. Hosszú és viszontagságos, nagyrészt hajón megtett út után Barna Miklós 1926 őszén Moszkvába érkezett.

Lunacsarszkij mint már érett művészt fogadta, ő azonban a továbbtanuláshoz kérte a népbiztos segítségét. Kapott ösztöndíjat, kollégiumi elhelyezést. Életében először élhetett és dolgozhatott napi gondoktól mentesen. 1926–1930 között a moszkvai képzőművészeti főiskola növendéke volt, ahol elsősorban Szergej Geraszimovtól tanult. Tagja lett az AHRR-csoportnak (Forradalmi Oroszország Művészeinek Szövetsége), és 1933 óta kiállító festő volt. Diplomamunkáját – *Eltársi bíróság* vagy *Szűrés* – megvásárolta a Tretyakov Képtár és állandó kiállításán szerepeltette. 1934-es alkotását, a *Felhívás a sztrájkra Kínában* című képet a moszkvai Forradalmi Múzeum vette meg. Mindkettőről színes reprodukciót is terjesztettek.

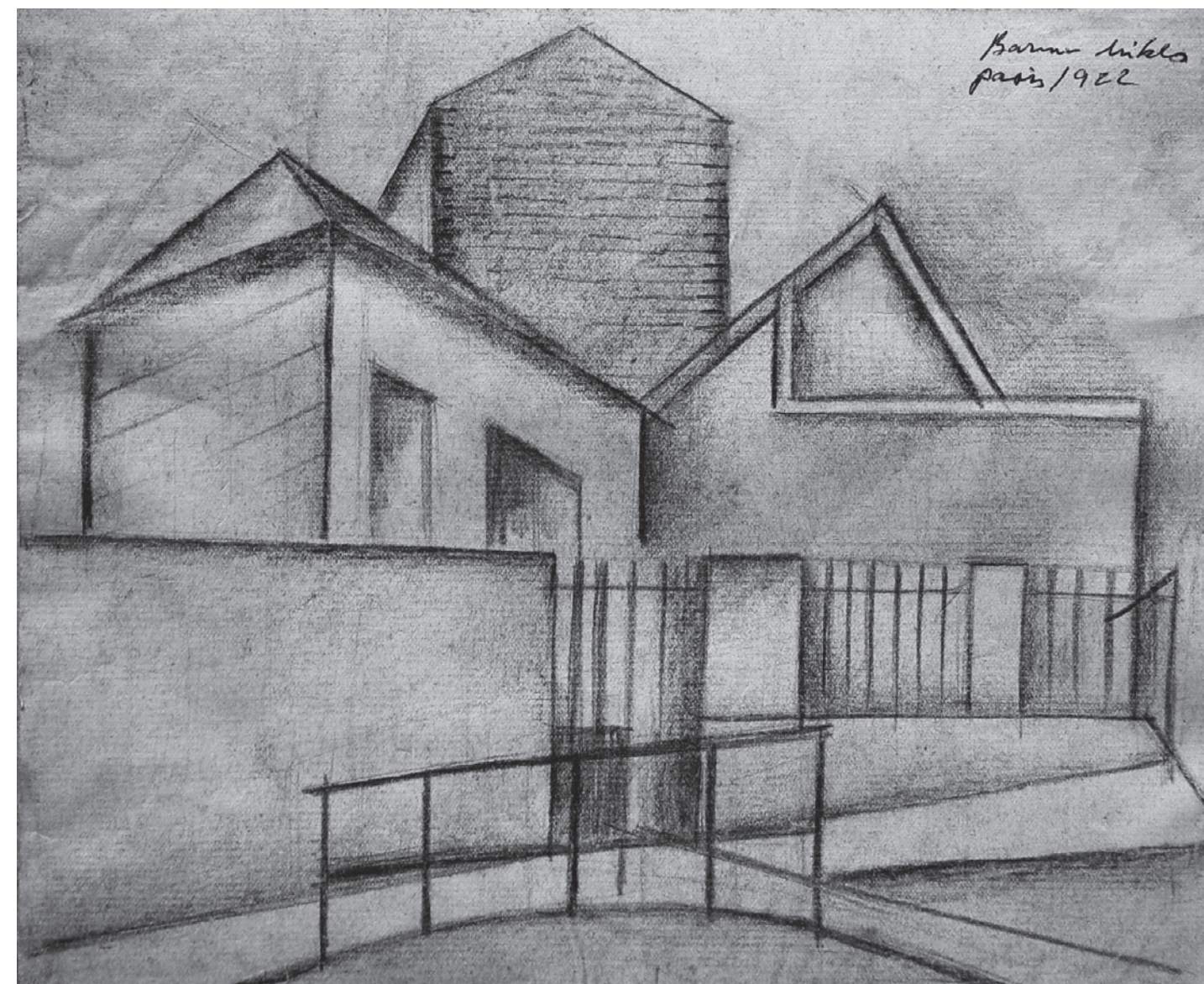
Barna Miklós nem akarta abbahagyni a tanulást: 1933–1937 között a leningrádi főiskola növendéke volt. Moszkvába visszatérve, 1938-ban és 1939-ben megbízást kapott olyan képek alkotására, amelyek mintegy illusztrálják a szovjet alkotmányt. (*A tanulás joga* és *Az aggkor biztosítása*). 1940-ben meghívták, hogy közreműködjen a párttörténet illusztrálásában. Ezeket a munkáit reprodukcióból sem ismerjük, de elképzelhető, hogy az utóbb említett feladat jellege közrejátszott a későbbi nagy szénrajz-sorozatok programjának kialakításában.

1941-ben, a hitleri csapatok előretörése előtt Üzbegisztánba evakuálták, Anidzsán városába, ahol változatlan lendülettel dolgozott.

Tájképek és háborús témájú kompozíciók mellett nagy történelmi tárgyú vásznakat alkotott. 1946-ban térhetett vissza Moszkvába, s a következő évben haza, Budapestre.

Semmit sem tudunk arról, hogy emigrációja idején milyen volt és volt-e egyáltalán kapcsolata szovjetunióbeli magyar sorstársaival. Leginkább az hiányolható, hogy a vele nagyjából egyidőben oda került Uitz Bélával való viszonyáról nincs adat. Egyelőre annak sincs nyoma, hogy ismerte-e Barna Miklós az Uitz-cal szoros kapcsolatban álló kiváló esztétát, Mácza Jánost, aki 1923 óta élt Moszkvában. Mácza írásaiban nincs rá utalás. Találgatás persze, de meglehet, hogy a leningrádi továbbtanulás szándékát az is motiválta, hogy 1933-ban újabb emigrációs hullám érkezett Moszkvába, ezúttal Németországból, benne magyar képzőművészek is. Talán már ekkor is élt benne a törekvés a tudatos elszigetelődésre, amely annyira jellemző volt későbbi, itthoni életvitelére, már-már kirekesztve a kapcsolatteremtést, a kommunikáció lehetőségét. (Igaz, Uitz Béla sem volt könnyen megnyíló, művésztársait könnyen becsülő egyéniség, Bajkay Éva emlékezése szerint igencsak hűvösen fogadta Barna Miklóst, amikor az 1970 körül Budapesten meglátogatta.)

Feltételezhető természetesen, hogy Barna Miklós kényszerítve érezte magát az elkülönülésre, erre indíthatta a szovjetunióbeli magyar emigráció helyzete. Konkrétumokat azonban mindeddig nem ismerünk. A nyitottságból és az örömből, ami az Uitz párizsi iskolájában töltött időt jellemezte, csak a szakmai tanulságok nyoma maradt meg. Meg a korábbiaké is. Nem választható el a rövid berlini tapasztalattól, a kései német expresszionizmus hatásától az a fontosság, amit a rajznak tulajdonított. A baloldali művészeknek Európa-szerte erőssége volt a rajz- és grafikai sorozat, a könnyebben mozgatható, szélesebb közönséghez eljutó műfajok. Ez a törekvés Uitz párizsi korszakának is egyik meghatározója volt. Ő vezette rá Barna Miklóst az ikonok szerkesztettségének erejére is. És feltehetően az akkori uitz-i kapcsolat munkált benne, amikor jóval később – különösen



UTCARÉSZLET / STREET SCENE, 1922
papír, szén 28x32 cm, jelölve jobbra fent: Barna Miklós, Páris, 1922 / charcoal on paper, 28x32 cm, signed top right: Barna Miklós, Paris, 1922

a hetvenes években – művészettörténeti reminiscenciák éledtek lapjain, az uitzsi monumentalitás ugyanis sokat merített a 15–16. századi itáliai művészetből, azt komolyan tanulmányozta. Barna Miklós néhány későbbi szénrajz-képével kapcsolatban erre még visszatérünk.

Az egyetlen „izmus”, amely mellett Barna Miklós – ha átmenetileg is – nyilvánosan kiállt, a Szergej Geraszimov értelmezése szerinti szocialista realizmus. Egy rövid, 1949-es írásában aprólékosan részletezi a már említett diplomamunka készülését, a vázlatoktól a modellválasztásig, aminek célja, hogy elérje „a nevelő hatást, a szovjet művészeinek központi, legfőbb célkitűzését”. Egy másik rövid cikkében úgy tesz hitet a szocreál mellett, hogy nem a művészi felfogás, megoldás mikéntjét boncolgatja, hanem az állam, a közösség felelősségét. Az elérendő cél, hogy az új szemléletű alkotások eljussanak az új közönséghez.

A diplomamunkájában jelzett utat itthon nem folytatta. Kétségtelen, hogy sokat kapott a Szovjetuniótól: megélhetési- és munkalehetőséget, bizalmat. De ez a korszak lezárult életében és pályáján.

Első budapesti, 1950-es kiállításán ugyan még bemutatta egy-két, a harmincas évek elejéről való képének reprodukcióját. De a Nemzeti Szalonban szerepelt közel másfélszáz alkotása berlini és párizsi ceruzarajzokkal indult, moszkvai rajzokkal, közép-ázsiai olajtanulmányokkal, tájképekkel folytatódott, s az anyag egyötöde már itthon készült olajkép, portrék és tájak. A kritikák mintha ellentmondásos munkásságot vennének szemügyre: nem ez az egyértelmű szocreál, amit a művész korábbi írásos nyilatkozatai, vagy a Nemzeti Szalonban 1949-ben bemutatott nagy szovjet festészeti kiállítás után „várni lehetett volna”.

Barna Miklós nem írt több cikket, nem fogalmazta meg szavakban céljait, felfogásának változását, de hamar túllépett a szocreál mindenfajta tartalmi-formai szűkítésén. 1957-es Derkovits-terombeli kiállításán bensőséges hangú tájképeket

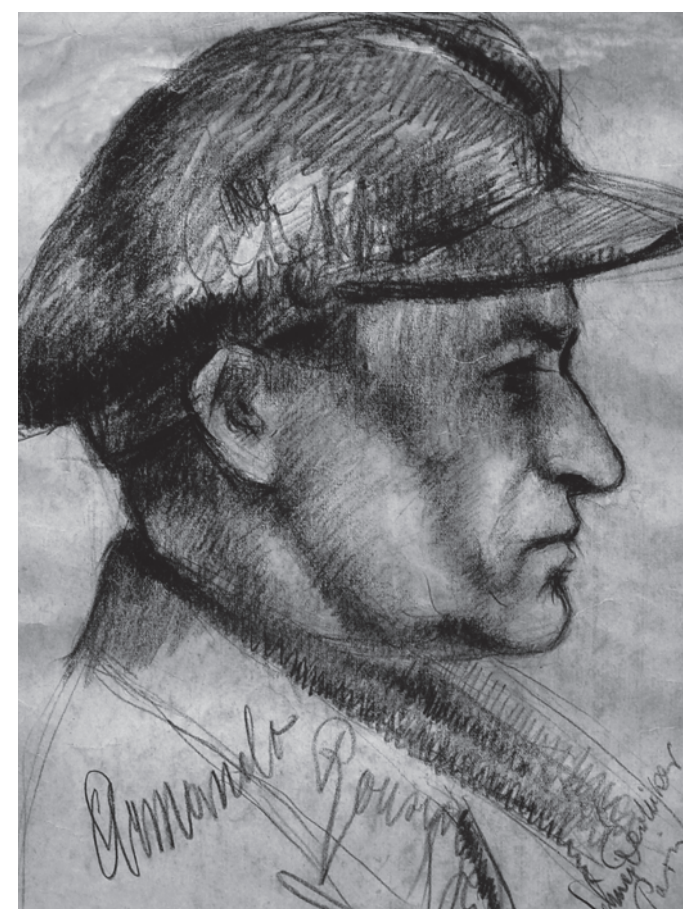
állított ki, s a kritika elismerően fogadta. 1961-től kezdve pedig már csak a nagyméretű szénrajz sorozatokat engedte közönség elé. Igaz, az 1961-es műcsarnoki kiállításán, ahol harmadmagával szerepelt Kasitzky Ilonával és Váli Zoltánnal együtt, még bemutatott a nagy szénrajzokhoz készült pasztell színváltozatokat, de ezek jelentősége akkor már eltörpült a sorozatok mellett.

A továbbiakban már csak a nagy szénrajz szériákat állította ki, 1968-ban az Ernst Múzeumban nyolcvan lapot, 1977-es átfogó műcsarnoki tárlatán száztizenötöt. Még nyolcvanadik életéve után is kezdett új sorozatokat. Életének utolsó kiállítását a MSZMP VI. kerületi Pártbizottsága rendezte meg 1981-ben.

Meglehet, Barna Miklós azért maradt távol a csoportos tárlatokról, mert ragaszkodott hozzá, hogy munkái sorozatonként kerüljenek nyilvánosságra. Ez is közrejátszott abban, hogy kevesen ismerjék, hamar elfelejtsék. Ritka eset azonban, hogy ennyire gyorsan „újra felfedezzenek” egy művészt. Alig két év telt el a halála óta, amikor a Köröendi Galéria kiállította a nagy szénrajzok egy kitűnő válogatását, s ez szűk szakmai körökben is meglepetést keltett. Olyanok sem emlékeztek rá, akik korábban írtak róla, vagy éppen kiállítását rendezték. A Köröendi-Csák gyűjtemény, amely kortárs művészeket bemutató kiállításán is helyet ad Barna Miklós korai, még Párizsban készült rajzának, vállalkozott rá, hogy ezt a jelenleg együtt levő, birtokában levő oeuvre-t gondozza. Megteheti és megteszi, mert preferált művészeinél az esztétikai értelemben vett minőségre figyel, nem szelektál stílus vagy szemlélet, még kevésbé eszmei tendenciák szerint. Így kapott helyet érdeklődési körében az a művész, aki úgy lépett túl a szocreálnak általa tételesen is jól ismert kötöttségein és korlátain, hogy megőrzött egy tiszta, szinte vallásos áhítatú forradalmi hitet, és sorozataiban megalkotta ennek monumentumait.

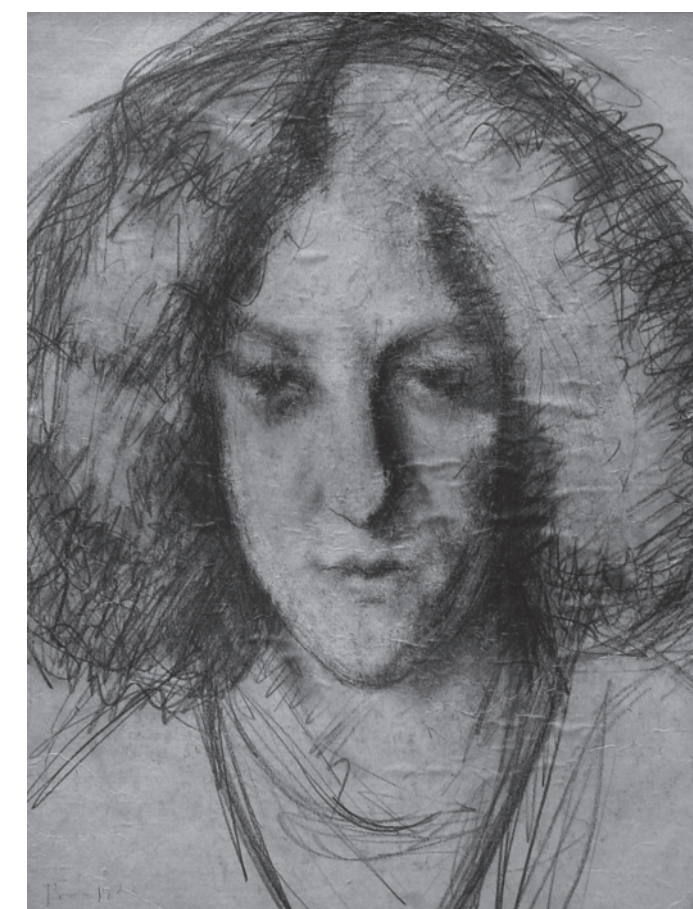
A nagy szénrajz-sorozatok a következők (az évszámokat és a lapok számát az 1977-es műcsarnoki kiállítás katalógusa alapján közöljük):

„A Kommunista Kiáltvány” (1957–1960), tizennégy lap;



ARTONOV / ARTONOV, 1923

karton, szén, 51x31 cm, jelölve jobbra és balra lent: Paris 1923
charcoal on cardboard, 51x31 cm, signed bottom left and right: Paris 1923



SZEMBENÉZŐ / HEAD-ON, 1923

papír, szén, 37x27 cm, jelölve balra lent: Barna Miklós 1923
charcoal on paper, 37x27 cm, signed bottom left: Barna Miklós 1923



FÉRFIFEJ / HEAD OF A MAN, 1922

ceruza, karton, 28x22 cm, jelölve balra lent: Barna Miklós Berlin 1922
pencil on paper, 28x22 cm, signed bottom left: Barna Miklós Berlin 1922

„A magyar forradalmi munkásmozgalom történetéből” (1960–1965), harminchárom lap

„A nemzetközi munkásmozgalom történetéből” (1956–1970), négy lap;

„Internacionálé” (1966–1967), húsz lap

„Vietnami tragédia” (1967–1968), tizenkét lap

Ugyanott szerepelt még harminchárom különálló kompozíció és nagyméretű tanulmány. 1980-ban fogott hozzá a „Salvador” című sorozathoz, de ennek kiállítására már nem került sor.

Mint említettük, a munkák együtt vannak, a Körmendi-Csák gyűjteményben hozzáférhetőek. Sok esetben azonban nehéz cím szerint azonosítani, illetve sorozatokba illeszteni a képeket. Ebben a katalógusok is alig segítenek, mert nem közölnek pontos méretet. De azzal is számolhatunk – különösen az első két sorozat esetében –, hogy kiállításról-kiállításra változott némelyik lap besorolása. Ennek végső soron nincs jelentősége az értékelés szempontjából, a művésznek joga volt változtatni az összetételen: néhány lap közben múzeumba került, és újabakkal egészítette ki a sorozatot.

Barna Miklós alkotóerejét bizonyítja, hogy az egymást tematikailag átfedő sorozatok lapjai között alig található ismétlődő megoldás vagy motívum. Mindvégig egységes a közlés tömörsége. Nincs leírás, narratív magyarázat, hanem a félreérthetetlen jelzést tartalmazó gesztus kelt indulatot. Ez különösen szembeötlő az „Internacionálé” című sorozatnál, ahol a képcímek magának a dalnak a sorai, az indítástól a refrénig; itt sem volt szüksége az ún. elbeszélő jellegre.

Habár a nagy fekete-fehér síkok összecsapása a képeken önmagában is drámai hangulatot teremt, a lényeg az alakoknak ezen belül megoldott jellemzése. Végső soron pozitív és negatív típusok kerültek szembe egymással, ám ami különös, az az, hogy mindkét pólus árnyaltan van jelen. Körner Éva felfigyelt arra, Derkovits Gyulát és George Groszt összevetve, hogy mindegyikük a saját osztályát ábrázolta árnyaltan – Derkovits a munkást, Grosz a polgárt –, mert ezt ismerte belülről; a „másik oldal” csak

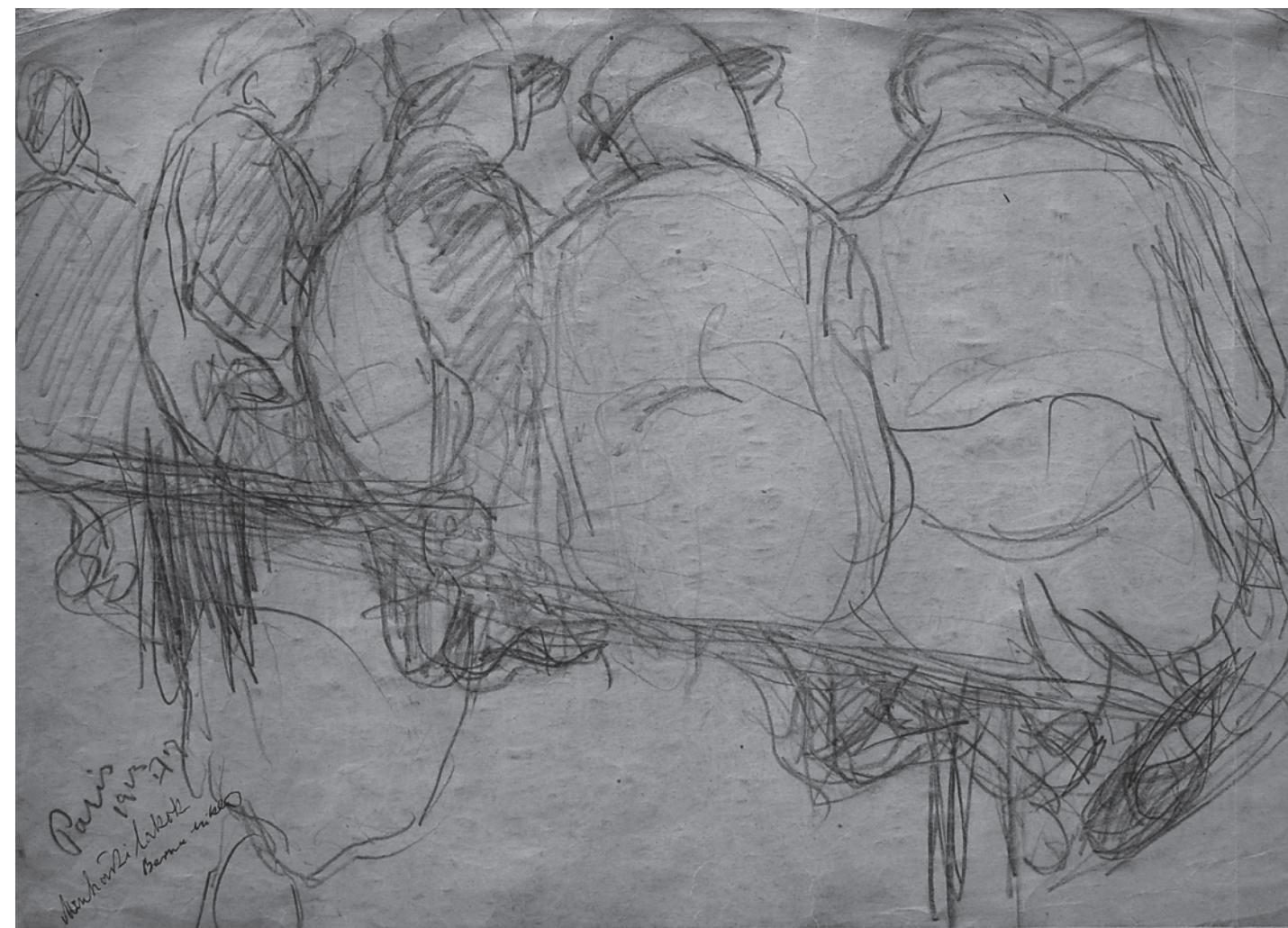
elnagyolt vonásaiban volt náluk jelen. Barna Miklós-nál nincs ilyen különbség. A munkás vagy paraszt lehet hős, de többnyire köznapi ember. Van ugyan rá példa, hogy a „másik oldal” képviselője egysíkúbban szatirikus, így az első sorozathoz tartozó *Földesúr és jobbágy* és a következő sorozathoz készült *Aratósztrájk* című képek erőszakot képviselő, háttal álló testes alakja, a ritka esetek egyike, amikor egy motívum ismétlődik. De az ugyanide tartozó *Rendőrtettek* lovasainak előretörésében már inkább a tömör foltritmus fenyegetése bontakozik ki, s a *Sallai Imre kivégzése* című képen mesterei portrék fejezik ki a történelmi epizódot.

Azt hihetnők, hogy az évtizedeken át ennyire koncentrált tartalom, a képeket formáló dühödt elszántság valamiképpen meghatározta a sorozatok hangulatát, akár a horrorig fokozva a kitörő szenvedélyt. Erről azonban nincsen szó. A képek egymásutánja úgy vezet végig másfél százados történelmen, hogy még címükben is alig kapcsolódnak konkrét eseményekhez, személyekhez. Horthy Miklós fehér lovas profilja még szatirikusnak sem mondható, csak tényközlő; a munkások, munkásnők alakjaiból, csoportjaiból inkább csak felsejlik a kemény küzdelem. Fontosabb a mozdulatok szépsége, a dráma mellett a líra.

Csak az utolsó lapokon tűnik fel gyakrabban a karikatúraig merészkedő kemény szatíra, de ekkor már gyengült az ábrázolás ereje. A kilencedik évtizedét élő művész magára kényszerített konok magányának korlátaiból való kitörések ezek a képek.

Mielőtt elemzően sorra vennénk néhány fontosabb munkáját, cáfolnunk kell az eddigiek alapján óhatatlanul kialakuló téves elképzelést, mely szerint a maga útját makacsul járó Barna Miklós elszigetelődött volna a művészettől és a művészettörténettől. Igen sokat ismert és figyelt meg a múltból és a közelmúltból, még ha a tanulságok csak közvetetten, áttételesen épültek be sorozataiba.

Nemcsak arról van szó, hogy a pályakezdés, főként a párizsi, az utoz korszak konstruktív elemei mindvégig megmaradtak, még ott is fellelhetők, ahol csak a kompozíció rejtett vázához járultak hozzá. Nemcsak

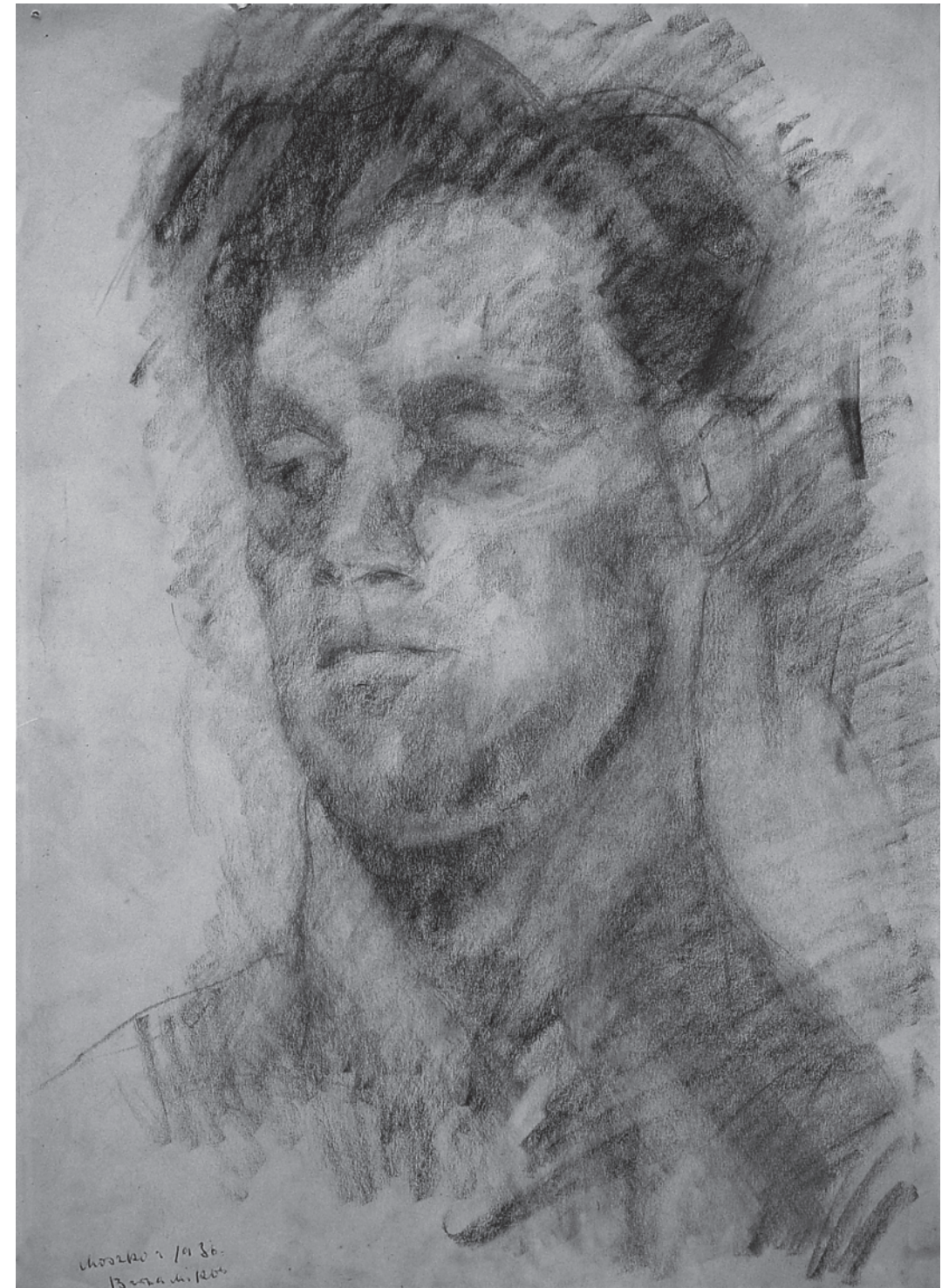


MENHELYI LAKÓK / INMATES OF THE REFUGE, 1923

papír, ceruza, 19x42 cm, jelölve balra lent: Paris 1923 Menhelyi lakók / pencil on paper, 19x42 cm, signed bottom left: Paris 1923 Menhelyi lakók



NŐI FEJ / HEAD OF A WOMEN, 1937
karton, szén, 41x30 cm, jelölve jobbra lent: Moszkva 1937 Barna M
charcoal on cardboard, 41x30 cm, signed bottom right: Moszkva 1937 Barna M



FÉRFI FEJ / HEAD OF A MAN, 1930
papír, szén, 41x29 cm, jelölve jobbra lent: Moszkva 1930 Barna Miklós
charcoal on paper, 41x29 cm, signed bottom right: Moszkva 1930 Barna Miklós

a már említett ikonos míveség és szigorúság, vagy a szovjetunióbeli néhány szocreális képének előkészítéséhez tartozó gondos megfigyelés, anyaggyűjtés tapasztalata búvik meg a sorozatok alakjainak és elrendezésüknek végső, leegyszerűsített formájában, szintézisében. És nemcsak arról a néhány nonfiguratív kompozícióról van szó, ahol a háromszög, kör, téglalap végső leegyszerűsítésében, ugyancsak fekete-fehérben, a síkkonstruktivizmus lényegét fogalmazza meg.

Van Barna Miklósnak néhány olyan képe, amely szinte önmaga számára készült másolat vagy átírás a festészettörténet mérföldköveiről. 1967-ből való Delacroix nyomán a *Dante és Vergilius*. A megriadó főhős és őt nyugtató kísérője fekete alapon jelenik meg, ruhájukat csak vékony fehér kontúrok jelzik. Fehér a két arc, a négy kéz és Dante fővegének teteje. A finomkodóan elvékonyodó ujjak ettől kezdve gyakran visszatérnek, változó összefüggésben. Egy 1970-es lapon Delacroix nevezetesen Marianne-alakja jelenik meg, a szuronyt fogó, zászlót emelő szabadságjelkép, amely megalkotása, 1830 óta, rokon allegorikus tartalommal és sokféle változatban a XX. század második feléig Európa-szerte visszatért. Mintha önmagának emlékeztetőül rajzolta volna, akárcsak 1977-ben Watteau Gilles-jét: fekete háttér előtt, sápadt-fehéren néz szembe a nézővel, utalva eredetijére, aki mintegy a bohóc álruhájának védettsége mögül néz szomorúan szembe a világgal.

1967-ből való a *Fésülködő nő* című, a Guernica utáni Picassót idéző rajza, mintegy azt sugallva, akárcsak a nonfiguratív képek, hogy ha akarja, ezt is meg tudja csinálni. Egy 1980-as képen Toulouse-Lautrec híres Moulin Rouge plakátja jelenik meg: a táncospár közismert sziluettje feketén és bontatlanul került a fehér alapra, s a lap alján Hitler hegedül. Egy 1977-es képen koponyák borítják az egész felületet, eléjük magasodik a kegyetlen arcú tőkés szatirikusan kövér, fehér alakja, pénzeszsákra utaló nitrogénbombával a kezében. Rokon gondolat lelhető fel a mexikói grafika egy Franco-szatírájában. Véletlen egybeesés lehet, hiszen a koponyák tömege John Hartfield

1936-os fotomontázsának koponyákból rakott piramisa óta elterjedt képi szimbólum, amely majd az auschwitzi dokumentumok révén telítődött mai tartalmával. Ennyire direkt utalásokkal azonban nem találkozunk a nagy sorozatok lapjain.

Három olyan csomópontja van a régebbi és újabb egyetemes művészettörténetnek, amelyek Barna Miklóst láthatóan mélyebben és hosszabban foglalkoztatták. Az egyik az itáliai későreneszánsz és manierizmus kora. Vonzódása először 1967-ben tűnt fel, néhány béke-témájú képben. 1970–1971-ben készült a legtöbb itáliai ihletésű képe: veronesés kompozíció, tiziánós akt, giorgionés muzsikálók, vasaris gráciák. A változatok az évtized végéig vissza-visszatértek.

Ugyanakkor 1970–1971-től foglalkoztatta a leginkább egyfajta átlényegülten értelmezett Bruegel-hagyomány, amelyek alkalmazása tematikailag a német parasztháború iránti, az akkori német művészettörténetben favorizált, évfordulókkal is élesztett érdeklődéshez kapcsolódott. Különleges darabja a bruegeli vak férfinak egy stilizált, átszellemült átírata.

A sorozatokról teljesen független képek közvetlenül merítettek George Grosz satíráiból, néha Dix kíméletlen társadalomkritikájából. A forrás nem meglepő, ha arra gondolunk, hogy a „Kabaré” című film néhány alakjához közvetlen modellül szolgáltak Dix húszas évekbeli képei. Barna Miklósnak is van egy 1977-es rajza, melynek ihletője Dix Gyufaárusa lehetett: kéz és láb nélküli vak koldus várja az utcán sapkájába hulló pénzdarabokat. Barna Miklós egyik legkésőbbi munkája, az 1990-es *Szerencsejátékosok* pedig közvetlenül kapcsolódik Grosz háborúban elpusztult, de reprodukcióban gyakran szereplő képéhez, a Heine-vers címét idéző, Németország, Téli rege festményhez. Erre utal a montázsszerkezet, a főalakok satirikus megfogalmazása, sőt, elhelyezésük is: a felső alak felülnézetes asztal mögött, a mási kettő a lap alján. A kép felső pereme szigorúan szerkesztett gyárépület, előtte balra fegyveres őr; jobb oldalt tétova figurák, kisemberek, munkás, polgár, anya gyermekével; az asztalon pénzhalmok. A Grosz-kép peresze más: a nagyváros kaleidoszkóp-szerű montázsa



KENDŐS ASSZONY / WOMEN IN A HEADSCARF, 1937
papír, szén, 39x29 cm, jelölve jobbra fent: Barna M. 1937, Leningrád
charcoal on paper, 39x29 cm, signed top right: Barna M. 1937, Leningrád

előtt, a terített asztalnál a kerekkepű, elégedett „generális” ül, a legalsó sávban egymás mellett az áldást osztó pap, a porosz katonatiszt és a Goethe-kötetet szorongató tőkés, s a hármastól balra a művész önarckép-profiljának sötét sziluettje, halántékán vörös körrel. Barna Miklós előképe az a Grosz-mű lett, amely az első világháború utáni Németország komplex szatírja.

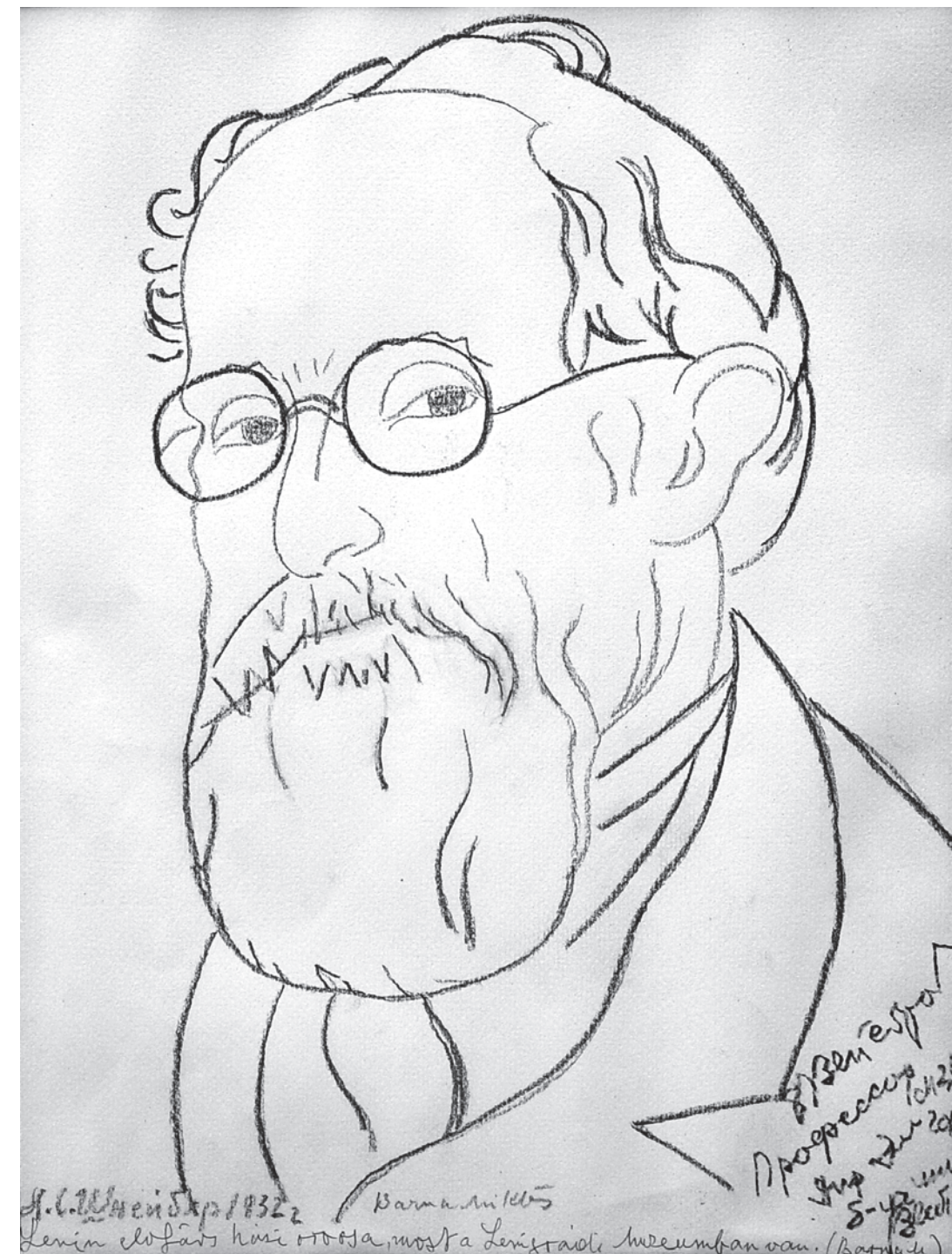
Ezek a reminiscenciáknak is nevezhető művésztörténeti tallózások stílusosan is kívül esnek a sorozatokon. Akad azonban néhány, főként az itáliai ihletésűek között, ahol a fekete-fehér ritmus tisztasága a sorozatok lapjait követi. Egy 1970-es fekvő alakú kép középtengelyében egy nőalak hátának fehér foltját csak a leeresztett vállpántú trikó bontja meg, profilfejen reneszánszos hajdísz: lapos fekete tálkában kínál innivalót egy fektéből felülő, meztelen felsőtestű, finom profilú nőnek. A jelenet mozdulatlan hat, s ez szinte mesebeli szférába emeli ezt a különös képet. Ugyancsak 1970-ből való az a munka, amely a fenti szellemét folytatva, a végletekig egyszerűsíti a fekete-fehér ritmusra a formákat: baloldalt profilban, középen háttal ülő meztelen nő, jobboldalt egy csupasz, szinte csiszoltan simának ható fatörzs; a három motívum a foltok, vonalak ritmusa fogja össze az egynemű fekete alapon.

A fekete-fehér ritmus néha formajátékra csábítja, így az ívelt vonalak-foltok-tömegek párhuzamaiból építő stilizálásra. Egyénivé teszi az a mód, ahogyan fehérben fehéret, feketében feketét ábrázol, és jó néhány olyan sajátosság, kompozíciós elem vagy motívum, amelyek kezdettől fogva jellemzik. A sorozatok egymásutánjában persze feltűnnek stílusváltozások, hiszen jó negyedszázadot ölelnek fel, de ezek a művész arány- és jelkép-értelmezésén belül maradnak. A sorozatokon kívüli lapok talán kötetlenebbek, de itt sem lazított a fekete-fehérek viszonyának, a kompozíciónak a fegyelmén, a gondolatosság szigorúságán. És eltekintve az utolsó munkák – félbemaradt sorozatok – karikatúrisztikus-szatirikus lapjainak direkt politikai jelekkel is élő, narratívabb

jellegétől, az első sorozatokra éppenséggel a sztorimentesség a jellemző.

Cselekmény mindig van, még akkor is, ha passzívak a szereplők. Akadnak életképi megoldások is, főként sorozatokon kívül, ahol az említett német festők ún. tárgyiasságának hatása érezhető, de többnyire csak utalás történik a színhelyre, annyi, amennyit az értelmezés megkíván. Jellemző példa rá az első sorozathoz, a „Kommunista Kiáltvány”-hoz tartozó 1958-as kép, a *Munkanélküliek*. Három részre osztott felület. A felső, bordúrnyi keskeny sávban, fekete háttér előtt, baloldalt fehér gyárépületek szaggatott ritmusa, jobbra hídkorlát. Ez alatt a híd fehér íve és az egynemű feketevel jelzett vízben két kikötött csónak. A baloldali, nagyobb térfél fehér alapján esetlegesnek ható nyolc kis alak sziluettje: fekvő, ülő, magukba roskadó, eldőlt férfiak, egy gyermekét ölében tartó anya.

Az elgondolás, a megoldás közvetlen előzménye a sorozat egyik legkifejezőbb alkotásának, az 1960-as *Proletárok* című képnek. Itt fehér az alap, feketék a figurák, eltérően a sorozat legtöbb lapjától, ahol a közelebről ábrázolt, nagyobb alakok fehéren jelennek meg a fekete háttér előtt. A fehér képmezőn kilenc, különböző méretű alak sötét foltja, szinte lebegő sziluettje oszlik el. Nem szervezett csoport, nincs közöttük cselekvő kapcsolat. Az értelmezést a háttér adja: a lap felső harmadában sima, bontatlan fal mögött, illetve fölött bordúrszerűen villannak fel a fekete alaptól a gyárépület rendezett elemei. Középtengelyes szerkesztést hangsúlyoz a gyárfal köríves szakasza, mögötte a vele azonos szélességű fehér épület és egy nagy sötét üzemablak alsó pereme. A felső bordúrós zárás később is, még 1980-ban is visszatér a nagy szénrajzokon, segít értelmezni az emblémák, jelképek, cselekvő „sztorik” nélkül ábrázolt helyzetet. És más munkákra is jellemző a centrális elrendezést oldó aszimmetria, mint a *Proletárok*-on az alakok csoportosítása: a középső négy magas sziluett mellett balra két, jobbra három kisebb figura. Lebegő esetlegességük fejezi ki a rendezett gyári háttér előtt magukra hagyatottságukat.



LENIN ELVTÁRS HÁZIORVOSA / COMRADE LENIN'S DOCTOR, 1932
papír, szén, 39x48 cm, jelzés lent jobbra, balra / charcoal on paper, 39x48 cm, signed bottom right, left

1962-ből való a *Magvető*, amely „A magyar forradalmi munkásmozgalom történetéből” című sorozathoz tartozik. A kerettéma akár a horrig fokozható kegyetlenkedések ábrázolását is indokolhatná, mégis ez a legvisszafogottabb sorozat, s a *Magvető*-re épenséggel harmónia-igény jellemző. A háttér egyneműen fekete, a lap magasságát átfogja a mozduló férfi alig bontott, egynemű fehérsége. Leheletnyi vonalak jelzik az ing nyakát, a zsák tömegét. A jobbra tekintő arc profiljának derűs nyugalma, a balra kilendülő kar mozdulatának takarékos biztonsága mind jellemző a művész közlésmódjára. Szembeötlő a tudatosan szűkszavú formálás, a lényeg variálásának mellőzése. Így kibontakozhat az érzelmi gazdagság, sőt, némi lírai hangulat is, ami végső soron a lap témájából fakad. És habár a művészre nem jellemző a szimbólumok, attribútumok alkalmazása, itt annyiban más a helyzet, hogy maga a téma, a magvető alakja már önmagában is szimbólum, amelynek ősi tartalmát közvetíti a kép.

Ebben a sorozatban különösen szembeötlő az érzelmi tartózkodás. A csillét toló asszonyokat ábrázoló, remekül szerkesztett kép csak igen közvetetten érzékelteti az erőlködést a közeli és a távoli alak összehangolt mozgásában. Egy munkásgyűlés hat szereplőjének mindegyike más-más nézőpontból ábrázolt, szemben, háttal vagy profiltól, a már-már barokkos csoportfűzést mégis nyugalomra készíti a fehér-fekete ritmus. Nincs indulat a *Rendőrtárok* profilban vonuló lovasainak mozgásában, de *A lánchídi csata* két kődobáló munkásának alakjában sem. Az *1930 szeptember* című képen is inkább mesészerű az, hogyan a fiatal, bottal felszerelt munkás megragadja az ágaskodó rendőrlő zabláját, s a lovas kardot markoló keze még csak lesújtani készül. Akad persze dühödt indulat is, így *A ceglédi asszonyok tüntetése* című képen, ahol a kőhajításra készülő főalak marianne-os lendülettel tör előre.

Más jellegű a konfrontáció a már említett *Aratósztrájk* című képen, ahol a két oldal szembenéz egymással. Jobboldalt csendő, előtte a természetes gazda vagy intéző, méreteiről csak elhízott fejének

profilja és hátul összekulcsolt kezű, csupasz alsó karja tanúskodik; baloldalt három kaszás alak, két kalapos férfi és egy kendős asszony, az arcok, kezek, kaszanyelek fehérek az egynemű fekete alapon.

Ez Barna Miklós leghosszabb sorozata, amelyben az első hazai május elsejétől Kádár Jánosig fogja át a történelemnek általa választott folyamatát. Olyan nem találunk a képek között, amely hagyományos értelemben vett történelmi ábrázolás vagy illusztráció lenne. Annál hangsúlyosabbak, akár csak az említett példák esetében, az érzelmi, hangulati elemek. Van a sorozatnak egy lapja, amely szinte sűríti mindazt, amire Barna Miklós képes volt; ez a *Sallai Imre kivégzése*.

Itt konkrét esemény, konkrét szereplő a téma, ezért is lehet más a megközelítés, a felépítés, habár ennek ellenére teljes mértékben illeszkedik a sorozat többi lapjához. A cselekvés szerepét a foltritus és az arcok fiziognómiája, pszichológus jellemzése veszi át. Az alap itt is egyneműen fekete. Az áldozat fehérén hagyott alakja, a középtengelytől kissé jobbra, betölti a lap magasságát. A nyakán átvetett, még lelógó kötélen az egyetlen, helyzetet-sorsot jelző tárgyi mozzanat. A fekete alaptól s főalakon kívül egyébként csak az áldozatot jobbról-balról megragadó két kéz, a hozzájuk tartozók arca és még egy jobboldali negyedik arc fehérlik ki. A négy fej egy vonalba került, az áldozat és a baloldalié, a kopasz, szemüveges ítélethozó egymás felé pillant. A másik kettő, az ítéletvégrehajtók, a fogolyra koncentrálnak, homlokukat szemig lehúzott karima fedi. Az így teremtett sajátos foltritus, az alakok már ismert aszimmetrikus elrendezése fokozza a portrék kifejező erejét. Nincs szatíra, sem heroizálás; a visszavonhatatlan dráma a mesterien formált arcok fekete-fehér mozdulatlanságából bontakozik ki.

Talán itt mutatkozik meg a leginkább annak a gyakorlatnak a nyoma, amelyet Barna Miklós még diplomamunkájának előkészítése folyamán szerzett, és mindig is fontosnak tartott: sok-sok anyaggyűjtés, előtanulmány a jellemelek végső csiszolása érdekében. Ha nem is ismerjük e kép előkészületeit, előzményeit,



VAZNYEV ARPOPKA / VAZNYEV APROVKA, 1936
papír, ceruza, 31x21 cm, jelzés lent balra: Vaznyev Aprovka 936
pencil on paper, 31x21 cm, signed bottom left: Vaznyev Aprovka 936



NIZPROM / NIZPROM, 1937
papír, ceruza, 31x21 cm, jelzés fent jobbra: Moszkva 1937
pencil on paper, 31x21 cm, signed top right: Moszkva 1937



MATRÓZOK / SAILORS, 1936
papír, pasztell, 15x20 cm, jelzés nélkül / pastel on paper, 15x20 cm, unsigned



ELŐRE! / FORWARD!, 1936
papír, pasztell, 15x49 cm, jelzés nélkül / pastel on paper, 18x49 cm, unsigned



PARTIZÁNOK / PARTISANS, 1943
karton, vegyes technika, 13x26 cm, jelölve jobbra fent: Barna 943 / mixed media on cardboard, 13x26 cm, signed top right: Barna 943

nyilvánvaló, hogy modelleket keresett és talált. Az idealizáltabb, személytelenebb áldozat mellett a hőhérokonkonkrétabbak, egyénítettebbek. A fekete-fehér foltritus azonban itt is kiküszöböli az egyszerű, életképi mozzanatok, és valamiképpen történeti távlatot ad a tragikumnak.

Nem tudható, hogy Barna Miklós látta-e annak idején Uitz Béla 1932-es, *Sallai a bitófa alatt* című, újságpapírra festett, életnagyságnál jóval nagyobb temperaképét; a mű az Ermitázsba került, 1968-ban Budapesten is kiállították. Uitz képén csak a fej szerepel, nyakára tekeredett kötéllel. Nincs különösebb jelentősége annak, hogy Barna Miklós ismerte vagy sem, hiszen a hatvanas évek elején készült szénrajz teljesen más jellegű, csak éppen indokolja a feltételezést, hogy Barna Miklósnak talán mégsem szakadt meg minden kapcsolata azzal az Uitz Bélával, aki annyira meghatározóan járult hozzá művész-személyiségének alakulásához.

1965-ben fejezte be „*A magyar forradalmi munkásmozgalom történetéből*” című sorozatát. 1966–1967-ben készült el az „*Internacionálé*” húsz képe. Talán ekkor dolgozott a legintenzívebben. A maga elé tűzött feladat, illetve program, hogy e képek a dal sorait kövessék, elkerülhetetlennek látszó buktatókkal is járt. Több a szenvedély és a pátosz, a jelképes kézfogásokban, a zászlóval rohamozó alakokban több a sztereotípiá.

Igaz, az indítás tömörsége és tömény indulata már alig fokozható. A *Föl, föl, ti rabjai a földnek* című képen egyetlen alak van jelen, fehér inges, majdnem tagolatlan felsőtestű munkás, aki mindkét izmos karját feje fölé emeli és kezét ökölbe zárva kiált. Az érzelmkitörésnek ez talán a maximuma, ameddig a művész el akart és el tudott jutni. Az indulat fokát, a szenvedélyt éppen a formálás szűkszavúsága, a narratív elemek teljes hiánya emeli ki. Alig sejthető fehér vonalak jelzik a fekete alapon a nadrág körvonalait, és hasonlóképpen finom, elvesző vonalak sejtetik az ing ujját, nyakát a felsőtest fehérségében. A fizikai erőt a karok könyökhajlata, az álla-

pocs és a nyak vonala, a túlfűtöttséget az üvöltő száj fekete ürege, a szúrós tekintet sűríti. Nem „névtelen hős”, ahhoz túlságosan konkrét, sőt, portrészzerű, csak egy a sok közül, akire a művész felfigyelt. Itt is sejthető az előkészületeknek az a folyamata, mint a Sallai-kép alakjainál. S itt minden konfrontáció, összecsapás nélkül, egyetlen alakban sűrűsödik a százados indulat. Nem véletlen, hogy Barna Miklós ezt a képet választotta 1977-es nagy műcsarnoki kiállításának katalógus-címlapjára.

Ám változatlanul vonzódott a harmóniához, sőt, az idillhez is. 1967-ben készült a sorozaton kívüli képpár, a *Béke és szocializmus*. Az első, a *Béke*, hat alakos manierista idill, tele cinquecentós finomkodással. Baloldalt meztelen nő mellett kínálja a feléje nyúló kisgyerekek; a bal alsó sarokban egy férfi feje és karja látszik, dús gyümölcskosarat helyez a kép alsó peremének közepére; jobboldalt két egymást átkaroló nő profilban ül és körbefog egy sötét ruhás kisfiút. Nem az a különös, hogy mennyire követik a manierista képalkotást a figurákat láthatatlanul összekötő ívelt vonalak, hanem inkább az, hogy a képpár második, *Szocializmus* című darabjában teljesen eltérő téma és motívumanyag esetében is tovább él ez a szellem. Itt jobboldalt overallos munkás fogja át a lap magasságát, visszapillant védőszemüveget viselő társára. Jobb karját ünnepélyesen lassú mozdulattal nyújtja bal felől, egy éppenhogy jelzett építmény lendületes íveire mutatva. A képpár Barna Miklósnak azt a törekvését érzékelteti, hogy elcsépeltnek ható fogalmakhoz új képi megfelelőt, új allegóriákat keressen.

Egy jelzés nélküli, fekvő alakú kép jobboldalán a család: középtengelyben a fekete sapkás, fehér zakós, öklét felemelő férfi, mellette fekete ruhás asszony, karjában feketébe bugyolált kisgyerek. Baloldalt, amerre tekintetük irányul, kusza, düledező, fehér sírkeresztek, s a bal felső sarokban, szinte emblematikus jelzésként, fehérben-szürkében egy rácsos börtönablak. Ez az 1961-ben kiállított kép akár a ötvenes évek végén is készülhetett, ebből az időből



HÁBORÚ / WAR, 1944
karton, vegyes technika, 13x26 cm, jelölve balra lent: Barna Miklós, 1944 / mixed media on cardboard, 13x26 cm, signed bottom left: Barna Miklós 1944



GYÁRKÉMÉNYEK / FACTORY CHIMNEYS, 1944
papír, pasztell 20x15 cm, jelölés nélkül / pastel on paper, 20x15 cm, unsigned

való több olyan munka, ahol a helyzetet, színhelyet jelző, értelmező motívumok is szerephez jutnak az alakok érzelmi jellemzésében.

1977-ből való a gondjaiba roskadt, törmeléken ülő kisfiút ábrázoló kép, mögötte kidöntött, csupasz ágú fa törzse zárja le átlósan a hátteret. Fent baloldalt szinte emblematisan – akárcsak előbb a börtönablak – kis családi ház apró képe jelenik meg. A fiú kezébe támasztja fejét, lefelé néz, arca nem látszik. Szokatlanul bensőséges ez a szemben ülő alak; még a színek is variálódtak. Nem csak a feketék és fehérek ritmusa él, hanem fények és árnyékok is jelen vannak, s a síkokra redukált képek sorában itt tömegek, mélység is megjelenik.

A *Salvador*-sorozatba tartozik a fekvő és álló változatban is elkészült *Szoptató anya*. Az utóbbi az érettebb. Az 1980-as képen a bekötözött lábú, sebesült asszony a kép bal felén, romos házfal előtt ül. Bal karjában gyermekét tartja, jobb kezét nyakához emeli, mozdulatlan arcán üresen riadt tekintet. A kép jobb oldalán téglahalom fölött égbolt, két távolodó repülőgépből kiugrott ejtőernyősök.

Egyidejű az *Őrjárat*. A kép alsó kétharmada sötét, fehéren-szürkén emelkedik ki a síkból az elterült puskás halott rövidülésben ábrázolt, előteret kitöltő alakja; távolabb, jobbra egy másik halott kis fehér foltja. A kép felső harmada szinte teljesen fehér, kevés vonal és halványszürke folt tagolja a városképet, melyet szimmetrikusan oszt az őrjárat három tagjának puskát előreszegez, lopakodó fekete sziluettje. Különös konzekvenciáról tanúskodik a felső perem: 1958 óta fordul elő Barna Miklós munkáiban ez a szerkezeti elem, olyankor is, amikor csak igen-igen közvetve járul hozzá az értelmezéshez. Egy 1979-es képen hegygerincszerű hullámvonal zárja az alsó rész fekete hátterét; az előtérben hordágszerű faácsolaton lepellel letakart halott, ráborul a sirató kislány. Mindez fehér, minimális vonalas tagolással. A hullámvonal fölött viszont mértánias szigorúságú rajz jeleníti meg fehér alapon a gyárkomplexum képét.

Am egyidejűleg azzal, hogy szürkék, sőt, fény-árnyékok is megjelentek, és egy-egy képen szerephez

jutott még a térbeliség is, a művész a végletekig fokozta a fekete-fehér koncentrációt és a síkszerűséget. Az 1980-as *Gondolkodó-n* – a címadás utólagos – az alsó és felső rész fehér hullámai közé került a felület nagy részét kitöltő sötét sík, amely kétféle árnyalatú. Az alak felső teste tömör, osztatlan feketeség, mögötte és fölötte törtebb, lazább a sötét szín. Középpontban a kissé jobbra hajló, lefelé pillantó hosszúkás ovális arc fehér síkja. A száját, orrot, szemet jelző vonalak, a fehér haját a fehér homloktól elválasztó kontúr sem érzékeltet tömeget, térbeliséget. A fej elmozdulásával ellentétes irányú két fehér kézfej mintha a szomorúságot és a sivárságot hangsúlyozná, ami alól az arckifejezés elzárkózik, magába fordul. Itt is szembeötlő a portré iránti érzék biztonsága, amely lehetővé tette a nagyon redukált eszközök ellenére az elmélyült kifejezést, a személyiség jelenlétnek érzékeltetését.

Az 1981-es *Menetelés* gondolata nem új, a téma és ötlet fotókból, filmekből, montázskompozíciókból jól ismert. A megoldás azonban más, leginkább a korai sorozatok lapjaihoz következetes. A talajszint fehér, a fekete csizmás lábakat vékony fehér kontúrok választják el. Három sornyi díszlépésből csak a lábszarak látszanak, a középső sor előtt egy benyúló csizma, mögötte felemelt lábak. A ritmus érzékelteti a sor végtelességét és feltartóztatatlanságát. A téma értelmezéséből következik a dekoratív ritmus satirikus felhangja, ami egyébként sem idegen Barna Miklós ekkori látásmódjától. Fent közepén, két kezelőgomb alatt, egy finomkodóan elvékonyodó ujjú kéz is a satirikus jeleget erősíti.

Egy ugyancsak 1981-es kép tömegsirt ábrázol. Ugyanúgy élesen válnak el egymástól a feketék és a fehérek mint a *Menetelés*-en, és ugyanúgy síkban tartott, dekoratív jellegű kompozíció. A fekvő alakú képen öt halott, névtelen, személytelen áldozat került egymás fölé. Alul két hason fekvő felső teste, fejük majdnem egymáshoz ér; fölöttük három egész alakos halott. Az alsónak csak a feje fehér, a középső fehér alakját a középtengelybe kerülő széles fekete öv szeli ketté, a legfelső tagolatlanul fehér. Minimális belső

bontás csak a fejkénél látható. Hullámvonalak fokozzák az ellentmondást a szinte lebegő halottak és a kíméletlennek ható dekorativitás között.

Érdemes visszapillantani egy rokon alakú és témájú, 1963-ban készült képre. Az egyetlen szereplő átlós hullámvonalban fogja át fehéren a fekete alapot. Lehet, hogy halott, lehet, hogy csak tehetetlenné kötözött. Érzékenyen modulált feje két karja közé szorulva a bal alsó sarokba került, jobb karján kötél, és jobb lábát a bokára kitekert teste alá húzta. Itt közvetlenül érzékelhető a dráma, és azzal nem fér össze semmilyen dekoratív egyszerűsítés.

Munkálkodásának utolsó évtizedében ismét foglalkoztatta Barna Miklóst a szín. A nagy szénrajzokkal azonos méretű olaj- vagy temperaképeken szinte kizárólag a horror jelenik meg: akasztottak sora, szétszabdalt testek kavalkádja. A történeti sorozatokban még fogékony volt a harmóniára, kereste az emberi szépséget, méltóságot. Közeledve a nyolcvanhoz és azon túl már csak az iszonyatra, a pusztításra-pusztulásra koncentrált.

A változás a szinte követhetetlen elzárkózottsággal magyarázható, ahogyan elszigetelte önmagát a külvilágtól. A mind súlyosabb gyász kifejezésének szándéka a fekete-fehér lapokon is nyomot hagyott: felkiáltójeles jelszavak, emblémák tűntek fel, amilyenekre a korábbi sorozatokban nem volt szüksége az egyértelmű, sőt, árnyalt közlés érdekében.

Kétségtelen, hogy az ötvenes évek végén, amikor a nagy szénrajz-sorozatokat eltervezte és elkezdte, teljes pályamódosítást hajtott végre. Felhagyott a korábban, főként Üzbegisztánban, de még a hazatérése után is művelt tájképfestéssel, de nemcsak a színeket küszöbölte ki a fekete-fehér uralma érdekében, hanem a vegetációt is. A nagy szénrajzokon legfeljebb csupasz vagy csonka fatörzsek, esetleg száraz fűcsonkok tűnnek fel. A közlendőket átveszi az emberalak, a mozduló vagy mozdulatlan test, a képi ritmus, a néha szűkszavúan jelzett rideg ipari környezet,

néhány különálló lapon a nyomasztóan szegényes enteriőr. Szinte önkínzó önmegtartóztatás sejthető a nagy szénrajzok, sorozatok és különálló lapok egymásutánjából, önkínzás azért, hogy kiteljesedjék ennek a különös pályának a fő törekvése: monumentum állítása a kiszolgáltatottaknak és a küzdőknek, pátoszmentes emlékezés a hősökre és áldozatokra.

A Barna Miklós által megélt több mint kilencven év sűrítetten volt tele sorsfordulókkal, történelmi korszakváltásokkal. Ő mindebből egyetlen vonulatot akart megismerni és ábrázolni, tematikai kitérők nélkül. Már közel hatvanéves volt, amikor ehhez hozzáfogott, és talán ez is magyarázza dühödt türelmetlenségét, ahogyan önmagát hajszolta, és ingerültségét, ahogyan minden egyebet elutasított. Életműve végső soron stílusosan is zárt, egyedülálló egység. Ezért is fontos az a mai adott helyzet, hogy munkái, a fragilis papírlapok, a sérülékeny felületű szénrajzok – gyűjteménybe kerülve – védhető, megőrizhető.

A választott technika azt sugallja, hogy Barna Miklós a jelennek alkotott. Lemondott a tartósabb ún. képgrafika, a táblakép lehetőségeiről; a plakátnagyságú szénrajzok sorozatával inkább a falképciklusok műfaját, funkcióját célozta meg. Ezt fejezi ki a lapok monumentalitása, a váltakozó drámák és idillek nyugodt hömpölygése, a mellébeszélést, részletezést mellőző szűkszavúság. Egyéni stílusa azt szolgálta, hogy keretelés nélkül fejezze ki hitét.

Lehet, hogy az utókor kegyesebb, megértőbb Barna Miklós művészetének elfogadásában, mint saját kora. Pedig az, amiben hitt, amit egyénileg képviselt, ma már történelmi múlt. De munkáiban tartós emberi, erkölcsi értékeket örökített meg, s ezek képpé formált igazsága, esztétikuma a változó társadalmi-politikai rendszerektől függetlenül érvényes marad. Akárcsak több ezer év művészettörténetének más-más körülmények között és szándékokból létrehozott alkotásai.

Budapest, 1998

VÁLOGATÁS A SOROZATOKBÓL

SELECTED WORKS
FROM SERIES



MARX ÉS ENGELS / MARX AND ENGELS, 1965

papír, szén, 76x107,5 cm, jelzés lent jobbra: Barna Miklós 65 / charcoal on paper, 76x107,5 cm, signed bottom right: Barna Miklós 65
Dok.: Ernst Múzeum kat. 1968 június, Műcsarnok kat. 1977



MARX ÉS ENGELS / MARX AND ENGELS, 1955

papír, szén, 76 x 107,5 cm, jelzés lent jobbra: Barna M. 55 / charcoal on paper, 76x107,5 cm, signed bottom right: Barna M 55



PROLETÁROK / PROLETARIANS, 1960

papír, szén, 75x107 cm, jelzés lent balra: Barna Miklós 60 / charcoal on paper, 75x107 cm, signed bottom left: Barna Miklós 60



KUN BÉLA BESZÉL / BELA KUN MAKING A SPEECH, 1960

papír, szén, 100x75 cm, jelzés nélkül / charcoal on paper, 100x75 cm, unsigned

Dok.: Képek a magyar munkásmozgalom történetéből 6.

Doc.: Images from the history of the Hungarian Workers' Movement 6.



RENDŐR-ATTAK / POLICE ATTACK

papír, szén, 75x107 cm, jelzés nélkül / charcoal on paper, 75x107 cm, unsigned

Dok.: Ernst Múzeum kat., 1968, Műcsarnok kat. 1977, Képek a magyar munkásmozgalom történetéből 8.

Doc.: Ernst Museum cat., 1968, Műcsarnok cat., 1977, Images from the history of the Hungarian Workers' Movement 8.



A LÁNCÍDI CSATA (1919) / THE BATTLE OF THE CHAIN BRIDGE (1919), 1963

papír, szén, 76x107,4 cm, jelzés lent jobbra: Barna M 63 / charcoal on paper, 76x107,4 cm, signed bottom right: Barna M 63

Képek a magyar munkásmozgalom történetéből 5. / Images from the history of the Hungarian Workers' Movement 5.



A Ceglédi Asszonyok Tüntetése / Demonstration by the Women of Cegléd, 1960

papír, szén, 75,5x107,5 cm, jelzés lent balra: Barna Miklós 60 / charcoal on paper, 75,9x107,5 cm, signed bottom left: Barna Miklós 60

Képek a magyar munkásmozgalom történetéből 4. / Images from the history of the Hungarian Workers' Movement 4.



Illegális Pártösszejövetel / Illegal Party Meeting, 1960

papír, szén, 75x107,5 cm, jelzés lent jobbra: Barna Miklós 60 / charcoal on paper, 75x107,5 cm, signed bottom right: Barna Miklós 60

Képek a magyar munkásmozgalom történetéből 10. / Images from the history of the Hungarian Workers' Movement 10.



1930 SZEPTEMBER / SEPTEMBER 30, 1960

papír, szén, 75,8x107,8 cm, jelzés lent balra: Barna Miklós 60 / charcoal on paper, 75,8x107,8 cm, signed bottom left: Barna Miklós 60

Dok.: Műcsarnok kat. 1977, Képek a magyar munkásmozgalom történetéből 16.

Doc.: Műcsarnok cat., 1977, Images from the history of the Hungarian Workers' Movement 16.



AZ ORGOVÁNYI VÉRENGZÉS / THE ORGOVÁN MASSACRE

papír, szén, 75x108 cm, jelezve balra lent: Barna Miklós / charcoal on paper, 75x108 cm, signed bottom left: Barna Miklós

Dok.: Műcsarnok kat. 1977, Képek a magyar munkásmozgalom történetéből 4.

Doc.: Műcsarnok cat., 1977, Images from the history of the Hungarian Workers' Movement 4.

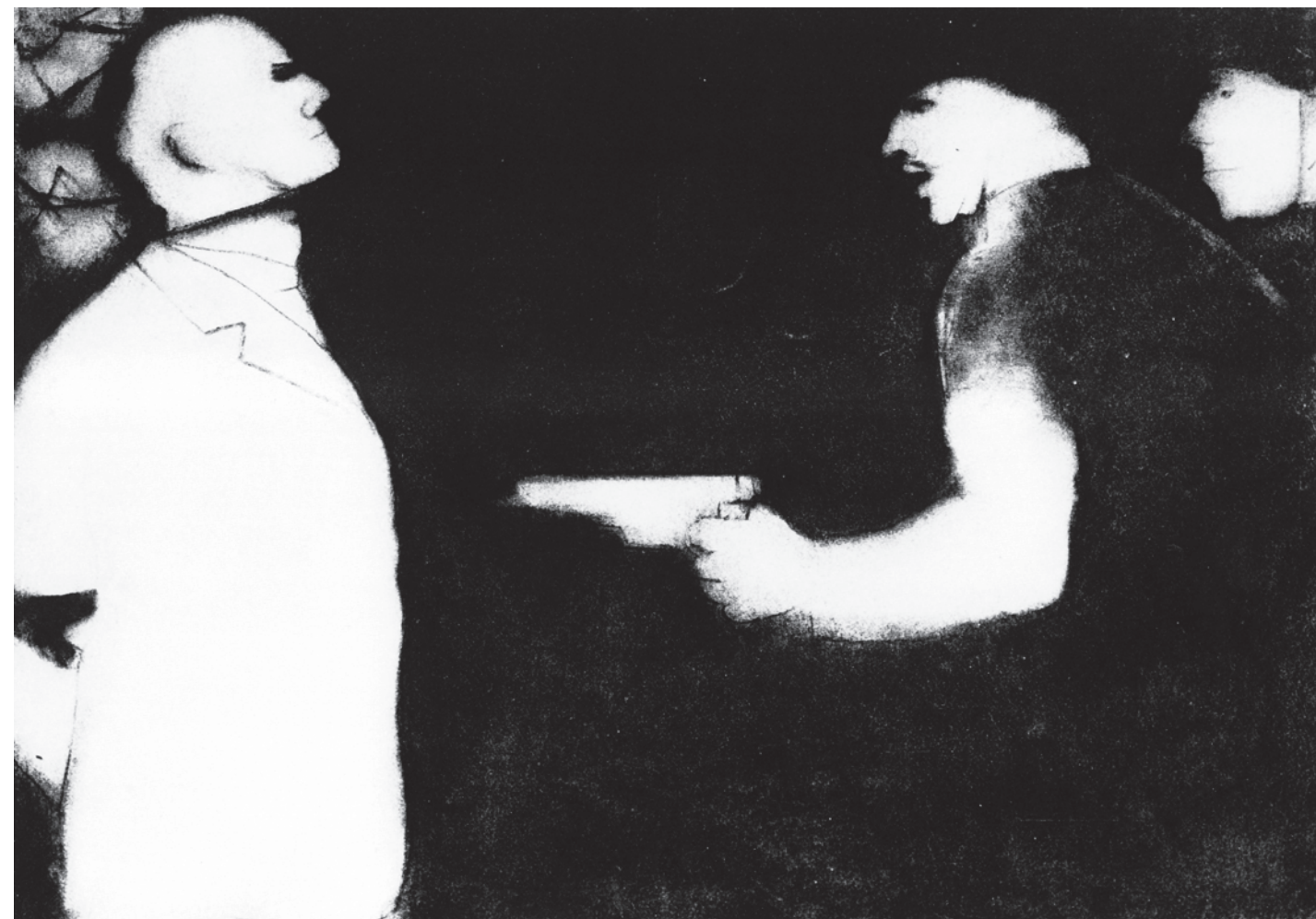


SALLAI IMRE KIVÉGZÉSE / THE EXECUTION OF IMRE SALLAI

papír, szén, 76x107 cm, jelzés lent jobbra: Barna Miklós / charcoal on paper, 76x107 cm, signed bottom right: Barna Miklós

Dok.: Műcsarnok kat. 1977, Képek a magyar munkásmozgalom történetéből 17.

Doc.: Műcsarnok cat., 1977, Images from the history of the Hungarian Workers' Movement 17.



BAJCSY-ZSILINSZKY ENDRE KIVÉGZÉSE / THE EXECUTION OF ENDRE BAJCSY-ZSILINSZKY

papír, szén, méret???



MUNKANÉLKÜLIEK / THE UNEMPLOYED 1958
papír, szén, 75,5x107,5 cm, jelölve balra lent: Barna M 58 / charcoal on paper, 75,5x107,5 cm, signed bottom left: Barna M 58



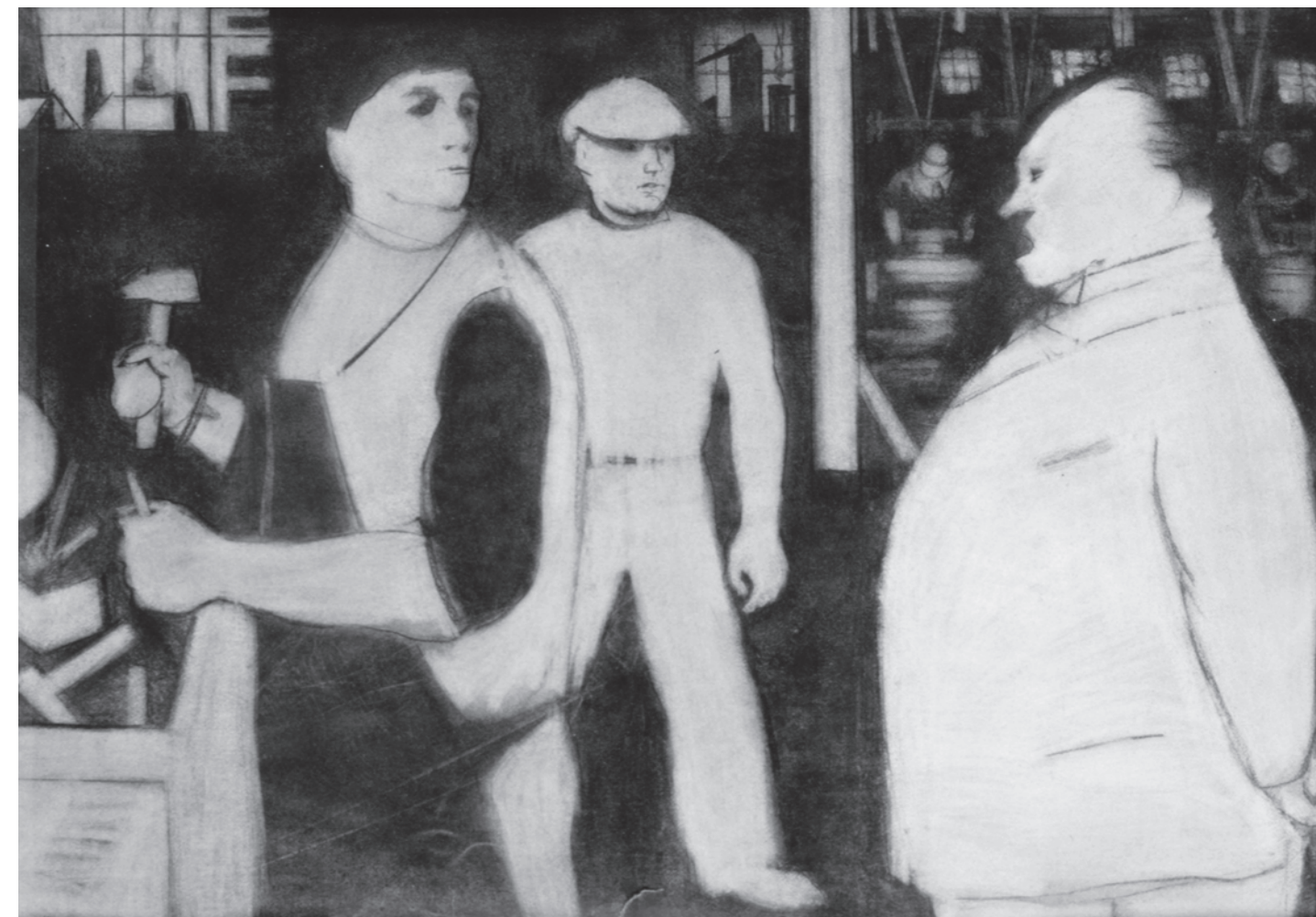
MÉG LESZÁMOLUNK! / WE'LL GET EVEN WITH YOU YET! 1958 körül
papír, szén, 75x107,5 cm, jelzés nélkül / charcoal on paper, 75x107,5 cm, unsigned
Dok: Műcsarnok kat. 1961, Képek a magyar munkásmozgalom történetéből 15.



A GYÁRAK ÁLLAMOSÍTÁSA / NATIONALISING THE FACTORIES, 1962

papír, szén, 76 x 107 cm, jelzés lent jobbra: Barna Miklós 62 / charcoal on paper, 76x107 cm, signed bottom right: Barna Miklós 62

Dok: Műcsarnok, kat. 1977, Képek a magyar munkásmozgalom történetéből 24.



A NAGYTŐKE URALMA / THE POWER OF BIG CAPITAL, 1960

papír, szén, 73x104 cm, jelezve balra lent: Barna Miklós 60 / charcoal on paper, 73x104 cm, signed bottom left: Barna Miklós 60

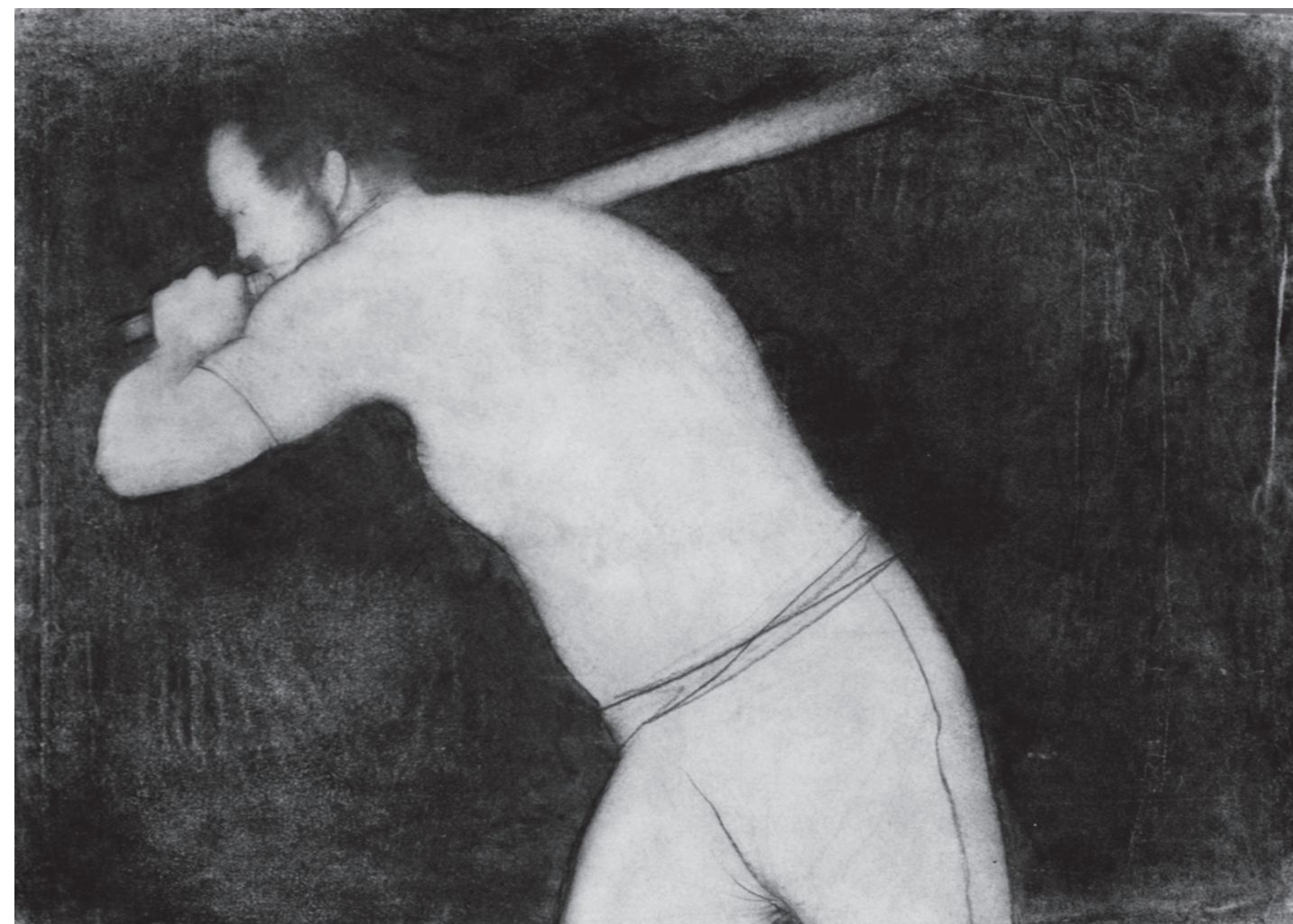
Dok: Műcsarnok kat. 1977, Képek a magyar munkásmozgalom történetéből 5

Doc: Műcsarnok cat. 1977, Images from the history of the Hungarian Workers' Movement, 5



GYÁROS / FACTORY WORKER, 1958

papír, szén, 70x100 cm, jelzés nélkül / charcoal on paper, 70x100 cm, unsigned
Kommunista Kiáltvány sorozat 10. / Communist Manifesto Series 10.



ERŐSZAKOS FÉRFI / POWERFUL MAN, 1970

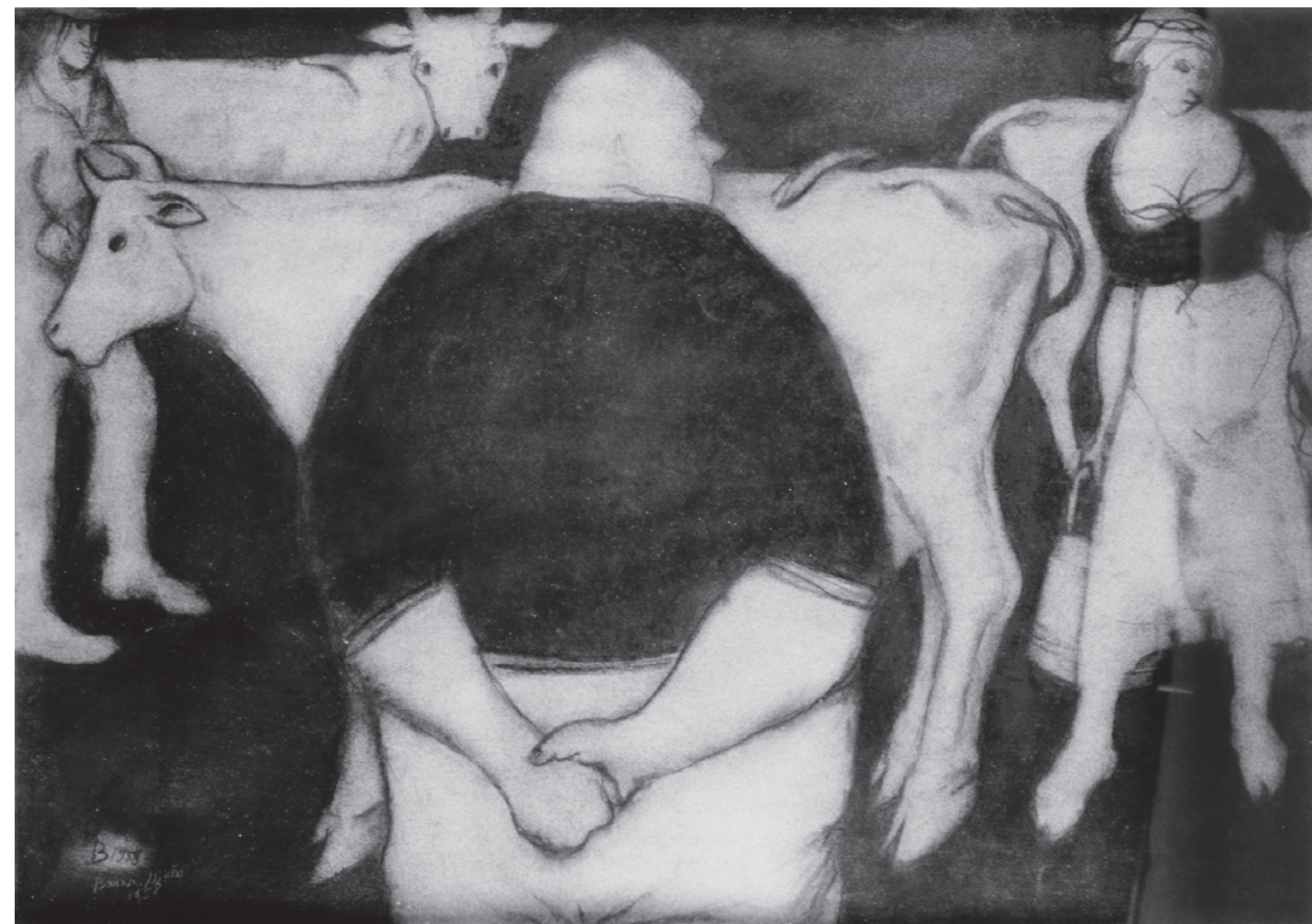
papír, szén, 70x100 cm, jelzés nélkül / charcoal on paper, 70x100 cm, unsigned



ARATÓSZTRÁJK / REAPERS' STRIKE

papír, szén, 75,5x107,5 cm, jelzés lent jobbra: Barna Miklós / charcoal on paper, 75,5x107,5 cm, signed bottom right: Barna Miklós

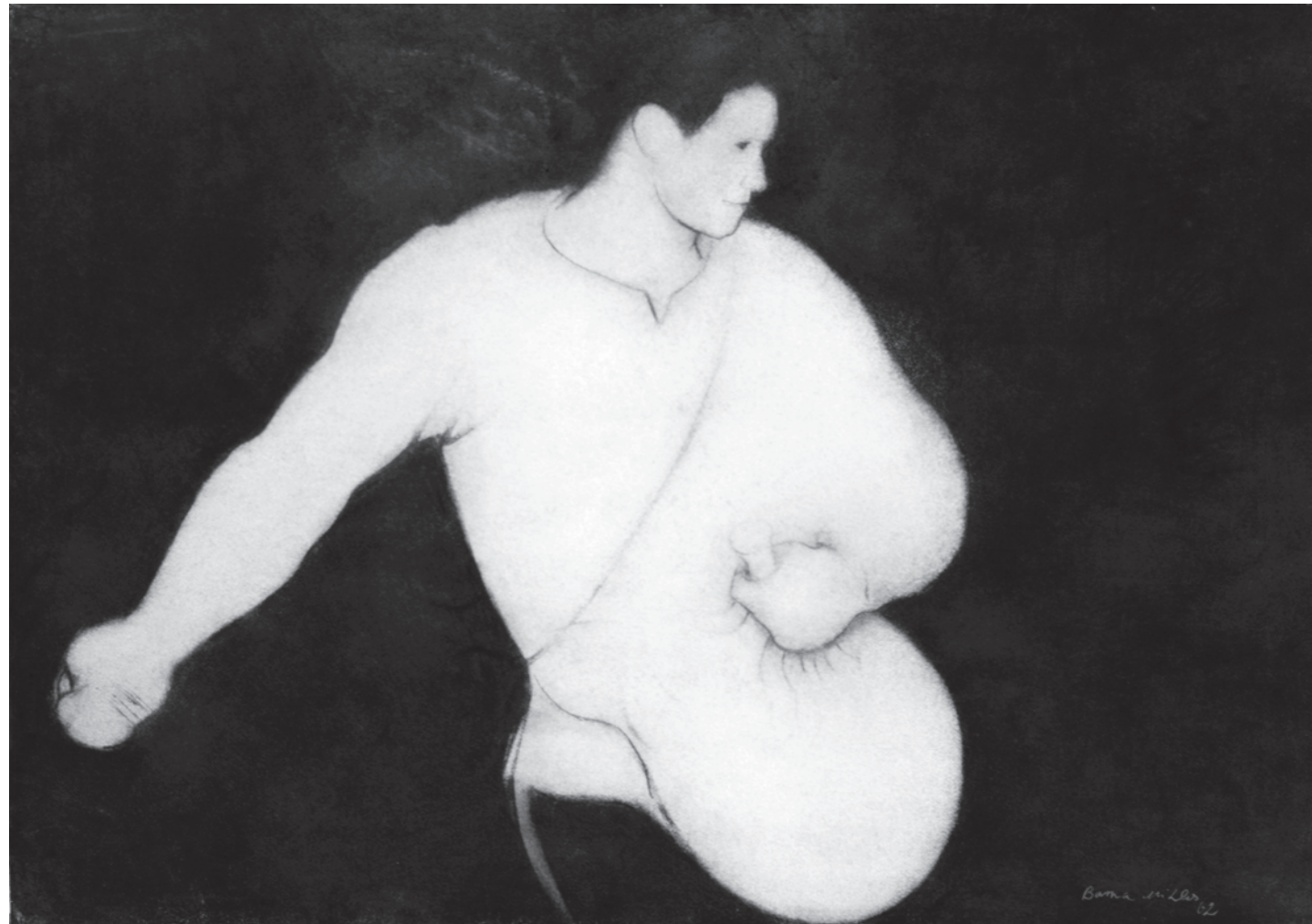
Dok: Múcsarnok kat. 1961, Múcsarnok kat. 1977, Magyar Történelem sorozat 9. kép / Doc: Múcsarnok cat. 1961, 1977, Hungarian History Series No. 9.



FÖLDESÚR ÉS JOBBÁGY / LANDOWNER AND SERF, 1958

papír, szén, 75,5x108 cm, jelzés lent balra: B.58, Barna Miklós 1958 / charcoal on paper, 75,5x108 cm, signed bottom left: Bara Miklós 1958

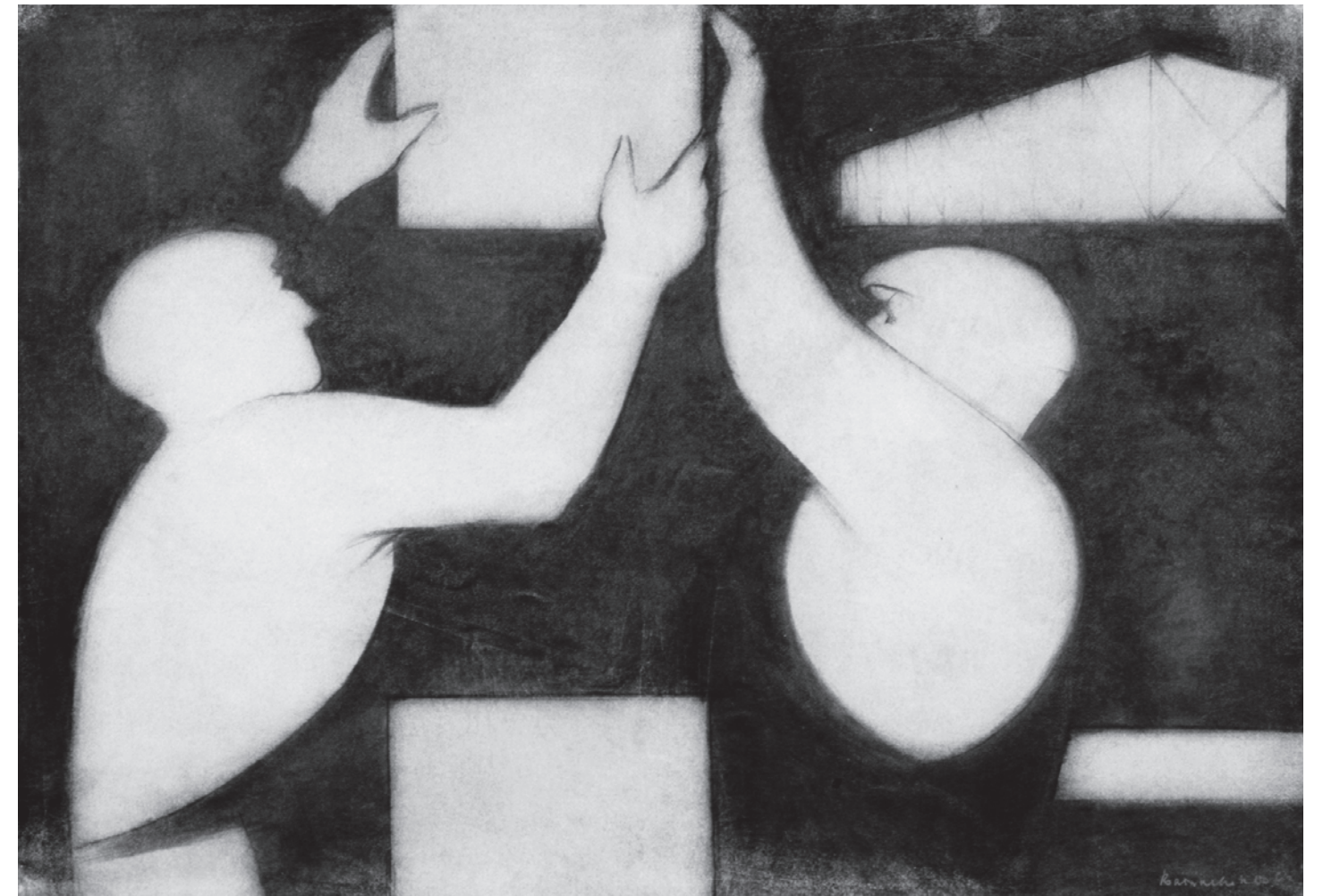
Dok: Múcsarnok kat. 1977 / Doc: Múcsarnok cat. 1977



TIÉD A FÖLD / THE LAND IS YOURS, 1962

papír, szén, 75x107 cm, jelölve jobbra lent: Barna Miklós 62 / charcoal on paper, 75x107 cm, signed bottom right: Barna Miklós 62

Dok: Képek a magyar munkásmozgalom történetéből 22. / Doc: Images from the history of the Hungarian Workers' Movement 22.



ÚJJÁÉPÍTÉS / REBUILDING, 1963

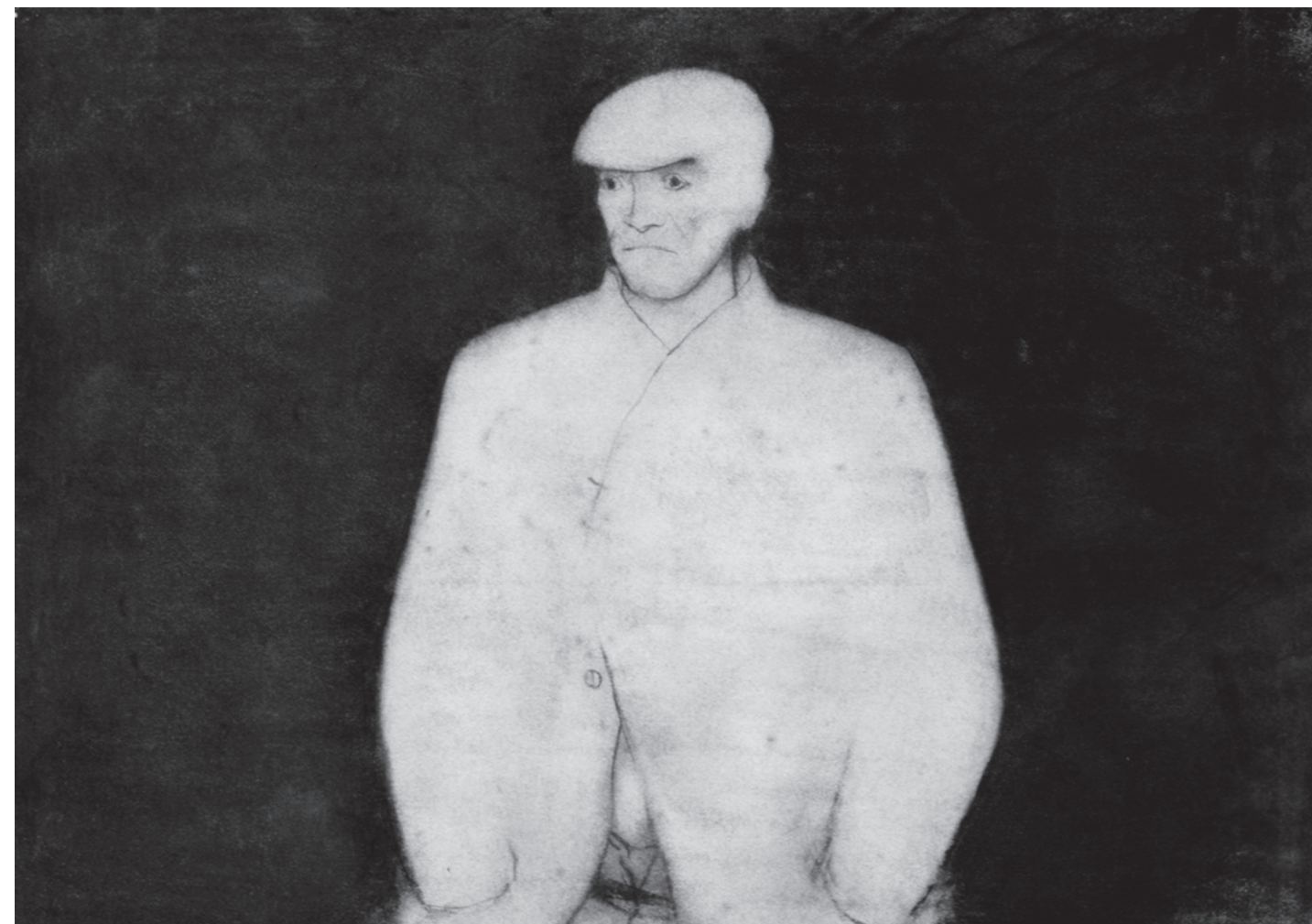
papír, szén, 75,8x107 cm, jelzés lent jobbra: Barna Miklós 63 / charcoal on paper, 75,8x107 cm, signed bottom right: Barna Miklós 63

Dok: Képek a magyar munkásmozgalom történetéből 23. / Doc: Images from the history Hungarian Workers' Movement 23.



TRAKTOROS / TRACTOR DRIVER, 1962

papír, szén, 76 x 107,3 cm, jelzés lent jobbra: Barna Miklós 62 / charcoal on paper, 76x107,3 cm, signed bottom right: barna Miklós 62
Képek a magyar munkásmozgalom történetéből 26. / Images from the history of the Hungarian Workers' Movement 26.



MUNKÁS / WORKER

papír, szén, 75x105 cm, jelzés nélkül / charcoal on paper , 75x105 cm, unsigned



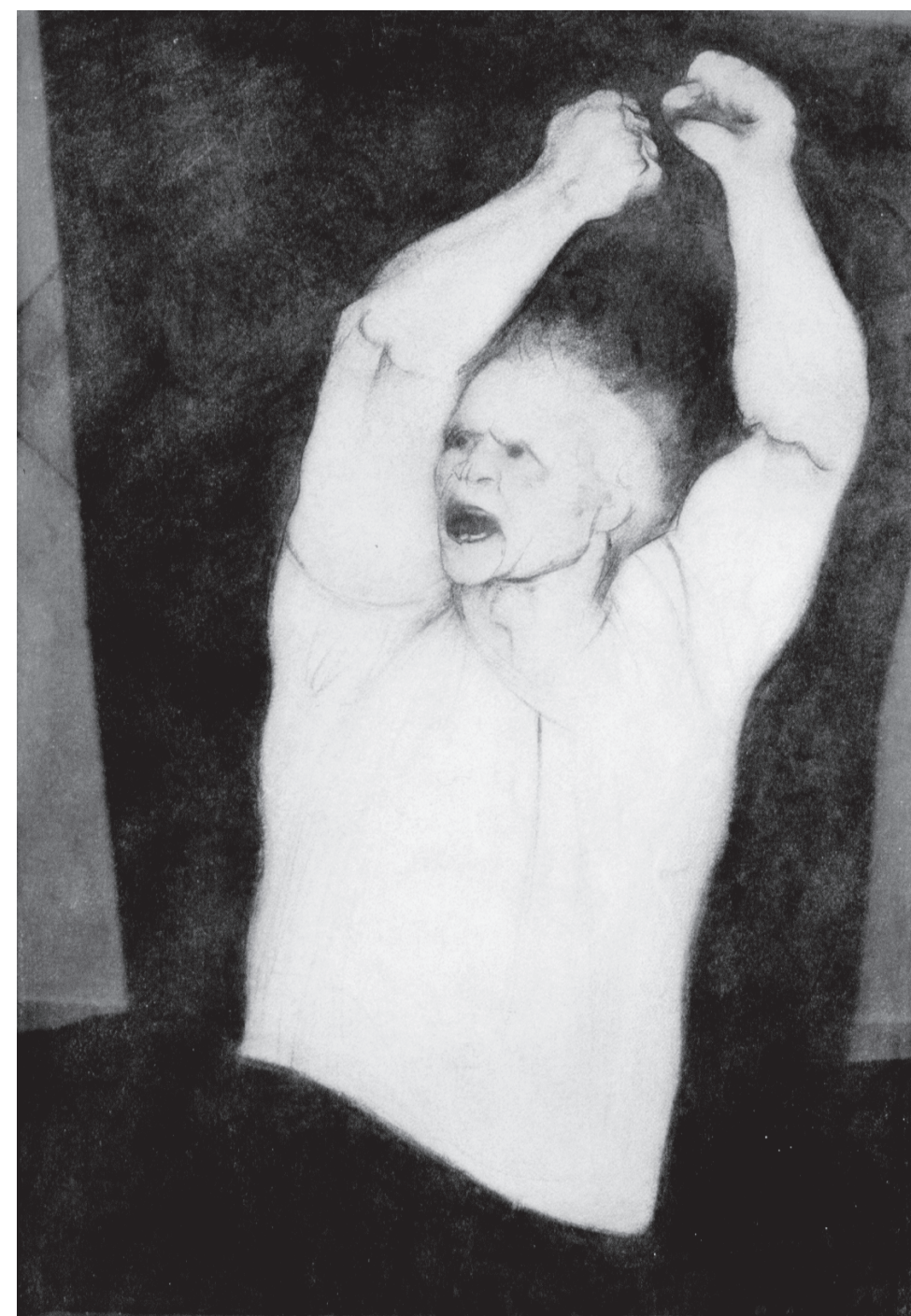
...RABSÁGODNAK VÉGE MÁR / ...YOUR SLAVERY IS AT AN END, 1960
papír, szén, 75x105 cm, jelzés nélkül / charcoal on paper, 75x105 cm, unsigned
Dok: Ernst Múzeum kat. 1968, Internacionálé sorozat 5. / Doc: Ernst Museum cat. 1968, Internationale Series 5.



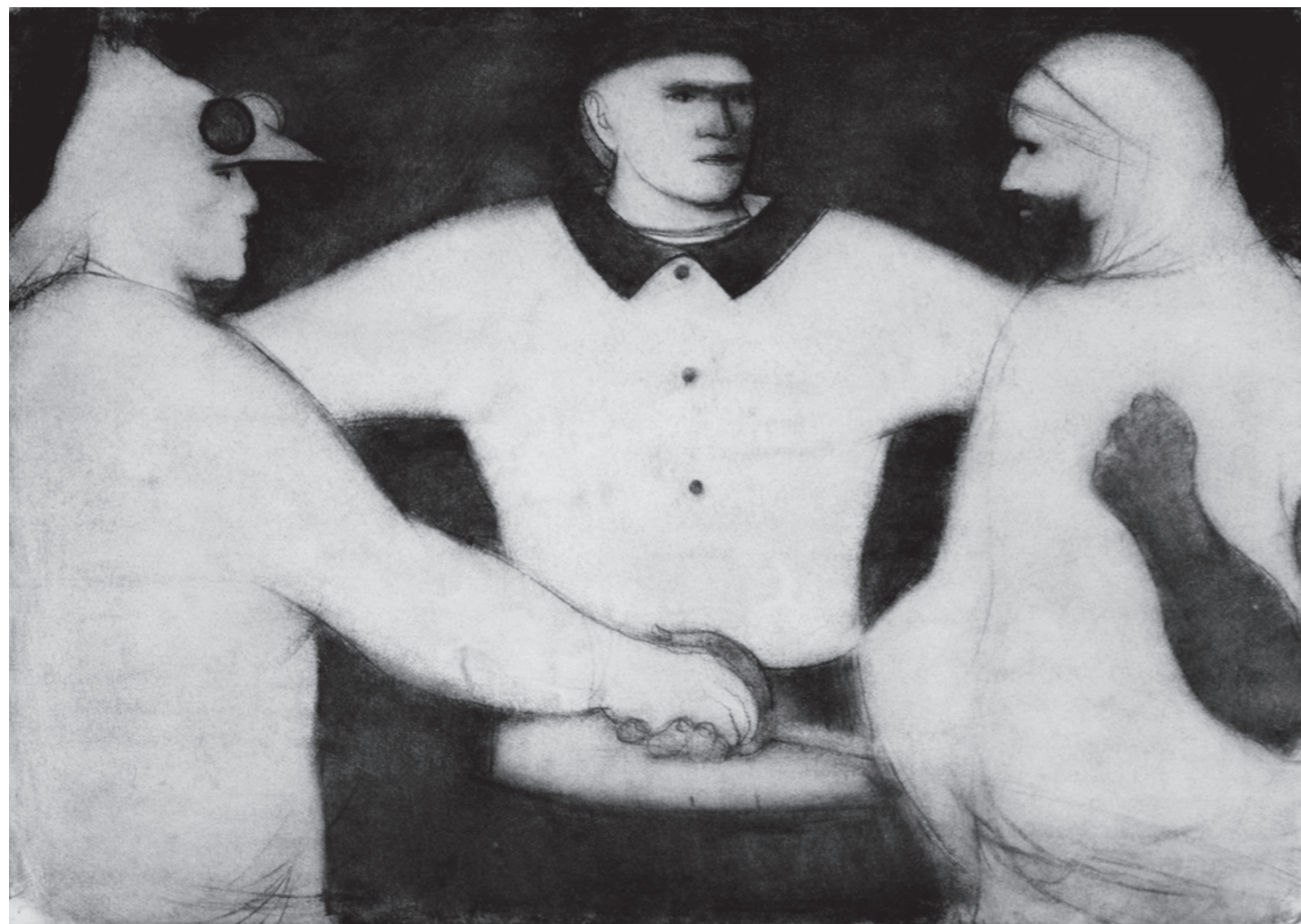
RABSZOLGAMUNKA / SLAVE LABOUR, 1958
papír, szén, 76x110 cm, jelzés lent jobbra: Barna Miklós 1958 / charcoal on paper, 76x110 cm, signed bottom right: Barna Miklós 58
Dok: Kommunista Kiáltvány sorozat / Doc: Communist Manifesto Series



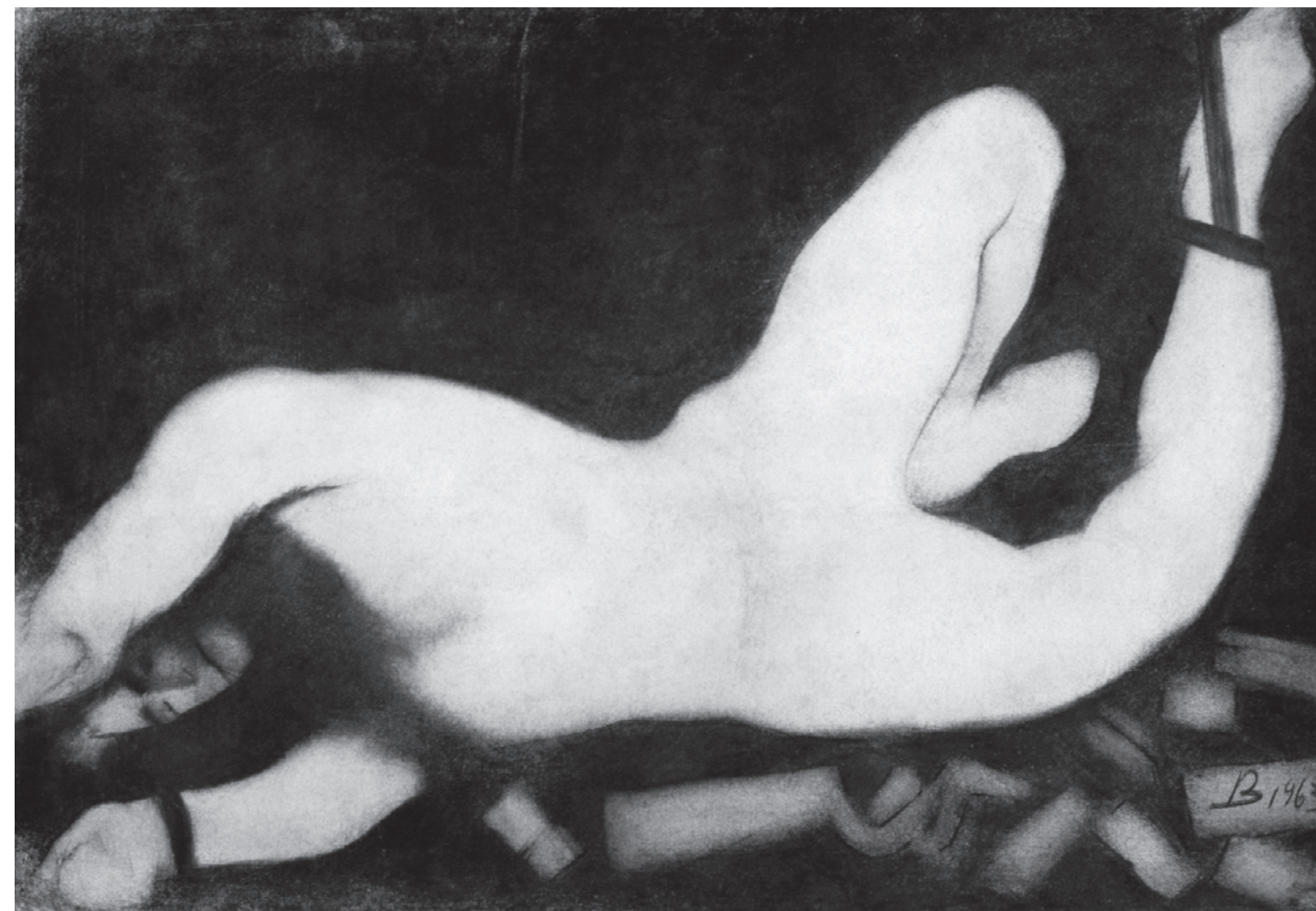
FÖL, FÖL, TI RABJAI A FÖLDNEK / ARISE, ARISE, YOU PRISONERS OF THE EARTH!, 1966
papír, szén, 107,5x76 cm, jelzés lent jobbra: Barna Miklós / charcoal on paper, 107,5x76 cm, signed bottom right: Barna Miklós
Dok: Műcsarnok kat. 1977, Internacionálé sorozat 3. / Doc: Műcsarnok cat. 1977, Internationale Series 3.



FÖL, FÖL, TI RABJAI A FÖLDNEK
ARISE, ARISE, YOU PRISONERS OF THE EARTH!, 1966
papír, szén, 107,5x76 cm, jelzés lent jobbra: Barna Miklós
charcoal on paper, 107,5x76 cm, signed bottom right: Barna Miklós
Dok: Műcsarnok kat. 1977, Internacionálé sorozat 4. / Doc: Műcsarnok cat. 1977, Internationale Series 4.



EZ A HARC LESZ A VÉGSŐ.../ THIS WILL BE THE FINAL STRUGGLE..., 1962
papír, szén, 75x105 cm, jelzés nélkül / charcoal on paper, 75x105 cm, unsigned
Dok: Műcsarnok kat. 1977, Internacionálé sorozat 20. / Doc: Műcsarnok cat. 1977, Internationale Series 20.



MEGKÖTÖZVE / TIED UP, 1963
papír, szén, 75,5x107,3 cm, jelzés lent jobbra: B 1963 / charcoal on paper, 75,5x107,3 cm, signed bottom right: B 1963



GONDOLATOK A LÁMPAFÉNYNÉL / THOUGHTS BY LAMPLIGHT, 1961
papír, szén, 75,5x108 cm, jelzés lent balra: Barna 61 / charcoal on paper, 75,5x108 cm, signed bottom left: Barna 61



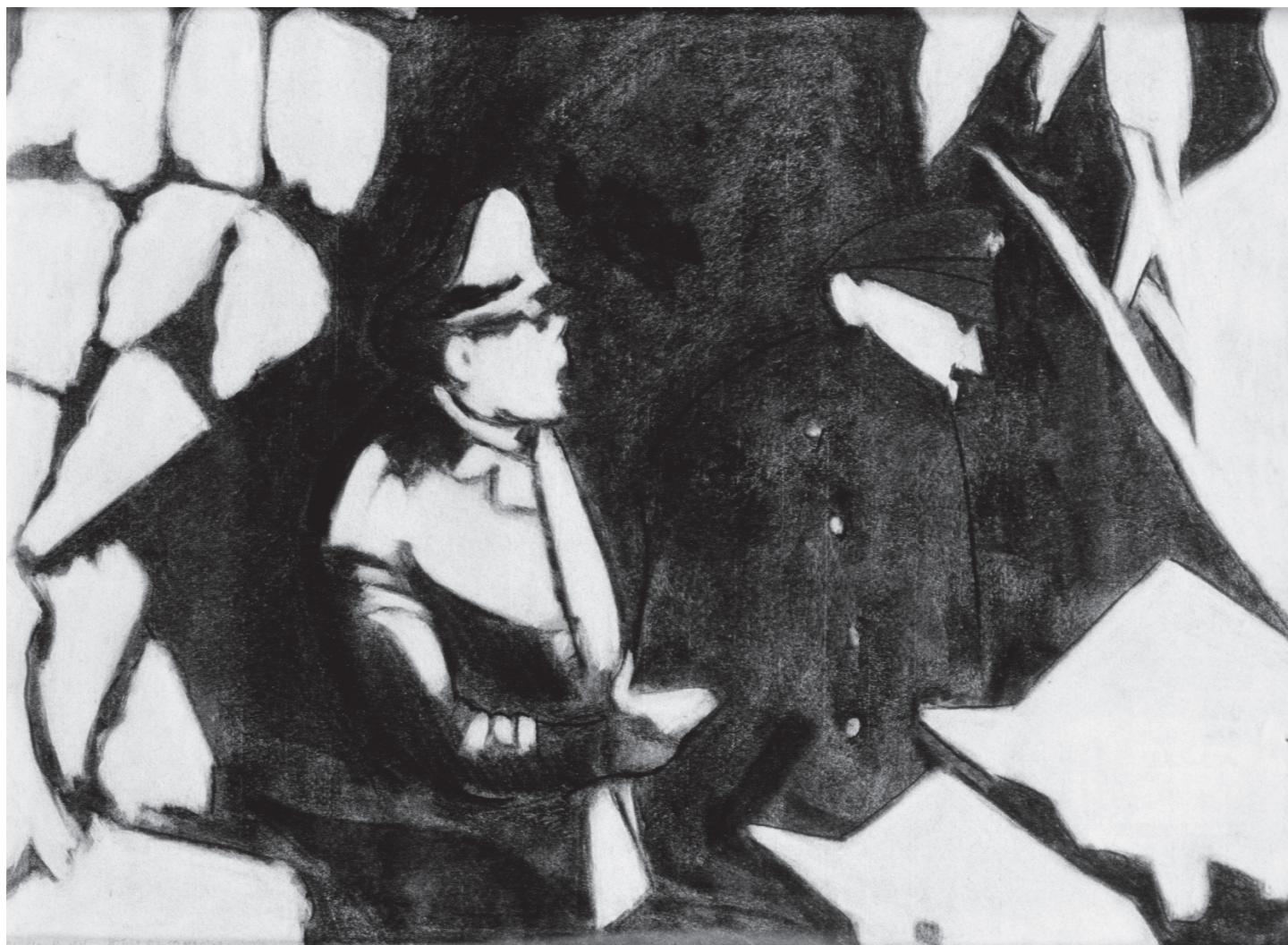
LÁZADÓ FÉRFI / REVOLUTIONARY, 1963
papír, szén, 105x75 cm, jelzés nélkül / charcoal on paper, 105x75 cm, unsigned



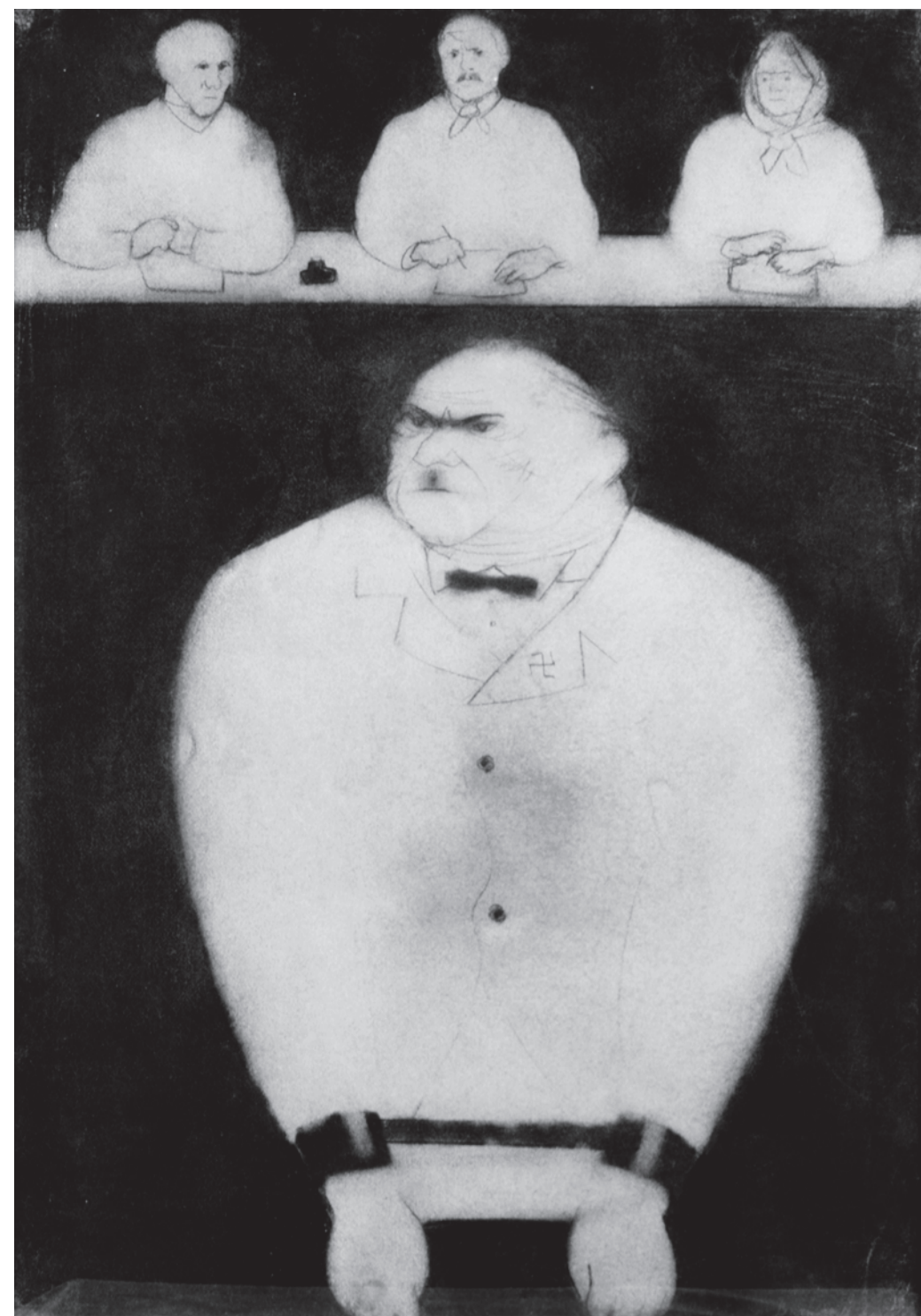
AKASZTOTT NŐ / HANGED WOMAN, 1971
papír, szén, 100x74 cm, jelzés lent jobbra: Barna M 971
charcoal on paper, 100x74 cm, signed bottom right: Barna 971



ITT A VÉGE A FASIZMUSNAK / FASCISM IS AT AN END
papír, szén, 75x106 cm, jelzés nélkül / charcoal on paper, 75x106 cm, unsigned



HITLER UTOLSÓ NAPJA / HITLER'S LAST DAY, 1978
papír, szén, 76,5x104 cm, jelzés lent balra: Barna M 78 / charcoal on paper, 76,5x104 cm, signed bottom left: Barna M 78



A LESZÁMOLÁS NAPJA / THE DAY OF ROCKONING
papír, szén, 106x75 cm, jelzés lent jobbra: Barna Miklós
charcoal on paper, 106x75 cm, signed bottom right: Barna Miklós



FIÚ A ROMOKON / BOY AMONG RUINS, 1977
papír, szén, 75x101 cm, jelzés lent balra: Barna 977 / charcoal on paper, 75x101 cm, signed bottom right: Barna 977



SZOPTATÓ ANYA ROMOK KÖZÖTT / NURSING MOTHER AMONG RUINS, 1980
papír, szén, 99 x 69.7 cm, jelzés lent balra: Barna 80
charcoal on paper, 99x69,7 cm, signed bottom left: Barna 80



ANYA ÉS FIA / MOTHER AND SON, 1977
papír, szén, 70x104 cm, jelezve balra lent Barna Miklós 77 / charcoal on paper, 70x104 cm, signed botton left: Barna Miklós



KIVÉGZŐOSZTAG / EXECUTION SQUAD, 1979
papír, szén, 70x120 cm / charcoal on paper, 70x120 cm



TÖMEGSÍR / MASS GRAVE, 1981

papír, szén, 70x100,7 cm, jelzés lent jobbra: Barna 81 / charcoal on paper, 70x100,7 cm, signed bottom right: Barna 81



ÓRJÁRAT / PATROL, 1980

papír, szén, 70,7x100,8 cm, jelzés fent jobbra: Barna 80 / charcoal on paper, 70,7x100,8 cm, signed top right: Barna 80

To give an overview of Miklós Barna's career and art will be no ordinary task. He travelled along a completely different road from his contemporaries, and though there are plenty of other artists who spent the years between the two World Wars in enforced exile, the similarity between them and Miklós Barna ends with that fact. It was not Barna's belief or his conviction that was different, so much as his personal behaviour and attitude, and his creative method, which definitely sets him apart from the others.

He was born in 1900 in Budapest, and died there at the age of ninety-three. He never held a public position, either at home in Hungary or abroad, and he never received a single prize or award. And this fact may not even have upset him. Yet he built a sort of wall of solitude around himself, creating his series of works and his large-scale charcoal drawings of the history of the workers' movement with an almost furiously steady determination. The watchword of these works is their density; there is no descriptive or narrative quality to them – even emblematic elements are rarely to be found. Finally, barely-perceptibly articulated white figures rise up from the enormous, homogenous surfaces, or – less frequently – we find sensitively mobilised black silhouettes coming out of white backgrounds. The masterful care, the purity, the steadiness and consistency in the handling of form, allow us to feel that we are looking at a kind of icon. It seems that the experience of two decades in Russia had buried itself deep inside the artist, and was never to leave him for the rest of his long, solitary career.

The metre-high, bill-board-style charcoals come across rather like black and white paintings. They are characterised by a peculiar sort of reticence, or even taciturnity, which shows itself in the selectivity of content and technique. The result is a stylistic law-unto-itself, which cannot be likened to any of the "isms" prevalent in the artworld of the time, nor to any other parallel artistic endeavour. The works are extraordinarily expressive, yet they are not expressionist; there is no exaggeration of form or emotion. Symbols have also been ignored; instead all the various series become

symbols in themselves. There are very few concrete portraits – Marx is one, Engels another, the Hungarian poet Endre Ady another – and even these are not idealised or idolised. However, the faces and gestures that the artist traces for each figure bear witness to a superb feel for portraiture, and the final recognisable version seems to suggest that a multitude of sketches and studies went before it.

From the second half of the fifties, Miklós Barna's world becomes a closed one, restricted to picture series. Before this his career had been more diffuse, both stylistically and thematically less concentrated on one thing. It is very difficult – indeed it should not be allowed – simply to speculate and conjecture, after the event, about what exactly was triggered inside him by the historical catastrophes that he lived through. It is certain, however, that whatever it was gave rise, in his last decades, to a highly idiosyncratic, almost furious concentration of purpose. Though his beginnings were different, it is still possible, leafing through his later works, to trace the influence of the most important professional experiences of his early years. Even at a time when – at least in words – he had shut himself off from the so-called formalism of his early years.

Miklós Barna completed his schooling in 1918, and was called up by the army. During the time of the Hungarian Republic of Councils, he became involved with the workers' movement, and soon began his artistic training. In 1920 he started off with the group known as the Eight, at Dezső Czigány's private school, constructivist in spirit, alongside fellow students like Vilmos Aba-Novák and Gyula Derkovits. By 1921 he was a promising student under Vaszary at the College of Fine Arts in Budapest. In the meantime, however, someone denounced him for his Republic of Councils activities. At first he hid at home, but in 1922 he began his long period of exile. Similarly to other Hungarians condemned to the same fate, Barna Miklós's first stop was Vienna, and after that Berlin. He would have liked to go to college in Berlin, but his plan was scuppered for lack of funds. At the end of 1922 he moved on to Paris, where his life was far from easy, living in a refuge and managing to eke out a living by the



MUNKÁSCSALÁD / WORKING FAMILY, 1969
 papír, szén, 115x67 cm, jelzés lent jobbra: Barna Miklós 969
 charcoal on paper, 115x67 cm, signed bottom right: Barna Miklós 969

sweat of his brow – just enough to allow him to enrol in the École des Beaux Arts.

In 1923 Béla Uitz also arrived in Paris. Meeting him was to bring about a fundamental change around in Barna Miklós's life and career. Béla Uitz was the most important figure in the Hungarian pictorial arts world of the time. His sense of the monumental, and the way he played with structure, thrived and had a great effect in Hungary even after his period of absence. In Paris he was the head of a painting school in the Hungarian section of the French Communist Party. Barna became a pupil of his, and it was only then that he fully realised what it really meant to belong to the Workers' Movement – a realisation that had a marked effect on his art. First and foremost it manifested itself in his choice of subject matter, and not so much stylistically. The former pupil of Czigány and Vaszary was no longer a beginner: in the wake of Uitz's teaching, his painstaking mastery and keen sense of draughtsmanship and colour were supplemented by a consciousness of structure.

His 1924 pen and ink series entitled "*White Terror*" was bought by Henri Barbusse, head of the Humanité. It was also Barbusse who, recognising the promise shown in Barna's 1925 series "*The General Strike*", offered to help him go to the Soviet Union. After a long journey, mainly by sea, and beset by problems, Barna arrived in Moscow in the autumn of 1926.

Lunacharsky greeted him as a fully-fledged artist, but Barna asked the commissar for a grant to continue his studies. He received a scholarship and a college place, and for the first time in his life found himself in a situation where he could live and work without day-to-day worries. Between 1926 and 1930 he was a student at the Moscow College of Fine Arts, principally under Sergei Gerasimov. He joined the AHRR group (Association of Revolutionary Russian Artists), and began to put on exhibitions from 1933. His dissertation piece, "*Court of the Comrades*" or "*Screening*", was bought by the Tretyakov Gallery and added to its permanent collection. His 1934 work, "*Call to the Strike in China*", was bought by Moscow's Revolutionary Museum. Colour reproductions of both works were widely distributed.

Miklós Barna didn't want to give up studying. Between 1933 and 1937 he was a student at the Leningrad College. After his return to Moscow, in 1938 and 1939, he was commissioned to create works that would illustrate the Soviet constitution ("*The Right to Study*" and "*Provision for Old Age*"). In 1940 he was invited to collaborate in the illustration of party history. No record of these works has come down to us, even in reproduction, but it is possible to imagine that they helped to trigger inspiration for the planning of his later series of large charcoals.

In 1941, in the face of Hitler's advances, he was evacuated to Uzbekistan, to the city of Anijan, where he set to work with tireless enthusiasm. Alongside landscapes and compositions with a war theme, he also produced historical canvases. In 1946 he was able to return to Moscow, and the following year went home to Budapest.

We know nothing about the links that existed between Barna and fellow Hungarians in the Soviet Union at the time of his exile – nor indeed if any such links existed at all. Neither is there any information about his relationship with Béla Uitz, who came out to the Soviet Union at more or less the same time. For the time being we can find no evidence that Barna knew János Mácza, an aesthetician who was closely connected to Uitz, and who lived in Moscow from 1923. There is no reference to him in Mácza's writings. It's a shot in the dark, of course, but it might just be that Barna's desire to go off to Leningrad for a further course of study was prompted by the fact that in 1933 a new wave of immigrants had arrived in Moscow from Germany, and among them were a number of Hungarian artists. It is possible that Barna's instinct to isolate himself and consciously cut himself off was already strong – that instinct which was to be so characteristic of his later life back home in Hungary, where he shut off all avenues of communication and blocked up all channels of contact. (It is also true, however, that Béla Uitz himself was not a person to open himself up easily and behave with affability towards fellow artists. Éva Bajkay remembers that his reception of Barna was decidedly cool, when Barna visited him in Budapest around 1970.)

We can naturally allow ourselves to assume that Barna felt himself obliged to isolate himself, and the Hungarian exile in Soviet Union was a likely catalyst to his feelings. However, we still do not have the concrete facts at our disposal. The openness and enjoyment which characterised the time he spent at Uitz's school in Paris both disappear – we only find traces of them remaining in the way he approached his studies. It is impossible to separate the importance which he attached to drawing from his brief experiences in Berlin and from the effect that late German Expressionism had on him. Series of graphics and drawings became a strong feature of left-wing art all across Europe; after all, these were genres that were easy to disseminate and which could be brought before a wide audience. This endeavour was one of the decisive features of Uitz's Paris period, too, and it was he who led Barna to an understanding of the power of the iconic structure. Presumably it is this selfsame lesson from Uitz that was working inside him much later on – especially in the seventies – when art-history reminiscences took on a new lease of life in his works. The Uitz-esque monumentality definitely owed much to 15th and 16th century Italian art, and he examined this subject thoroughly. When we deal with certain later charcoal drawings of Barna's, we will return to this theme.

The only "ism" that Miklós Barna ever publicly attached himself to – if only temporarily – was Socialist Realism, as it was interpreted by Sergei Gerasimov. In a short piece written in 1949 he minutely details the production process of the above-mentioned dissertation piece, from the preliminary sketches to the selection of models. The aim of this was to make manifest "the educative power, the central and principal aim of Soviet artists". In another short article he professes his solidarity with the Socialist Realist cause, not by itemising and dissecting its artistic concepts and whys and wherefores, but rather by discussing the responsibilities of the state and the community. The overriding aim is to make sure that artworks reflecting the new ideas reach the new community.

The path staked out in his dissertation piece was not followed after his return to Hungary. There is no

doubt that he gained a lot from his experiences in the Soviet Union: the chance to live and work, as well as self-confidence. But this period came to an end both as far as his life and his career were concerned.

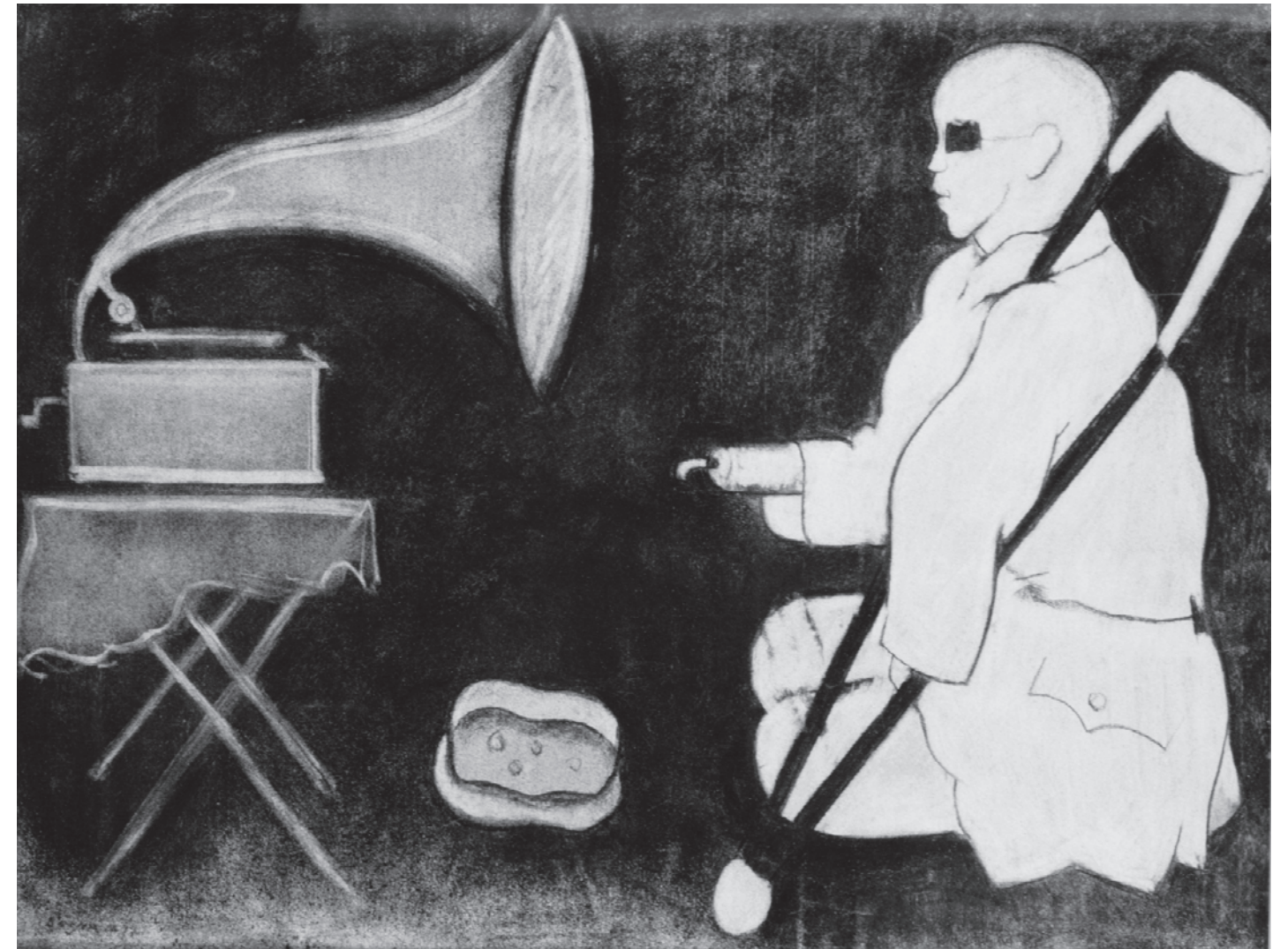
In his first Budapest exhibition, in 1950, one or two reproductions of works of his from the early thirties were displayed. But the high-on 150 works that were on show in the Nemzeti Szalon began with pencil drawings done in Berlin and Paris, and moved on to drawings from his Moscow period, with oil studies and landscapes from central Asia, while one fifth of the works on display were oils, portraits and landscapes produced at home in Hungary. The critics seemed to find it all highly contradictory. It was not the unambiguous socialist realist stuff they had been "led to expect" following the artist's earlier written declarations and after the Nemzeti Szalon's big Soviet painting exhibition of 1949.

Miklós Barna wrote no more articles, and never again put his aims into words, nor gave verbal expression to changes in his ideas. However, it is evident that he soon grew out of the narrow, restrictive content and form barriers of Socialist Realism. In his 1957 exhibition in the Derkovits Room he exhibited landscapes which speak with a definite inner voice, and this fact received due recognition from the critics. After 1961, however, the only kind of works that he allowed to get a public airing were the large-scale charcoals. It is true that in a 1961 exhibition in the Műcsarnok (Palace of Art), together with two other artists, Ilona Kasitzky and Zoltán Váli, he exhibited colour pastel sketches made in preparation for his large charcoals, but the significance of these had already waned considerably beside that of the large-scale series.

In future Barna was to exhibit exclusively large-scale charcoal series. In 1968 there was an exhibition of 80 works in the Ernst Museum, and 115 in a 1977 show in the Műcsarnok (Palace of Art). He was still going strong with works of this kind into his eighties. His last exhibition was organized by the Hungarian Socialist Workers' Party 6th District Headquarters in Budapest in 1981.



SZERENCSEJÁTÉKOSOK (Grosz nyomán), 1979
 GAMBLERS (after Grosz), 1979
 papír, szén, 119x70 cm, jelzés fent jobbra: Barna M. 979
 charcoal on paper, 119x70 cm, signed top right: Barna M. 979



VAK KOLDUS (Dix nyomán) / BLIND BEGGAR (after Dix) 1977
 papír, szén, 78x104 cm, jelzés lent balra: Barna Miklós 1977 / charcoal on paper, 78x104 cm, signed bottom left: Barna Miklós 1977

It is possible that Miklós Barna shied away from group exhibitions because he insisted on his works appearing in public as series and not as isolated pieces. This might also have contributed to the fact that few knew his work, and after his death he was soon forgotten. It is rare, however, for a forgotten artist to be “rediscovered” so soon. Barely two years after his death the Körmendi Gallery exhibited a superb selection of his large charcoals - and this caused ripples of surprise in certain circles. There were people who had forgotten his existence who had even written about him or organised exhibitions of his work! The Körmendi-Csák Collection, which, in its Contemporary Hungarian Gallery exhibition gave wall space to Barna’s early drawings, some even dating back to Paris days, has undertaken to look after Barna’s oeuvre, which for the time being is housed under a single roof. It does this and is able to do this because it prefers not simply to select styles or examples of a particular artistic conviction – still less intellectual trends – but rather to preserve an aesthetic quality. Thus it is that space has been found for the works of an artist who managed to break away from the familiar boundaries and obligations of Socialist Realism and create an oeuvre which carries with it a pure, almost devout, religious revolutionary belief. In his large-scale charcoal series Barna created a monument to this creed.

The large-scale charcoal series are the following (dates and number of pieces in each series are based on the catalogue prepared for the 1977 exhibition in the Palace of Art):

“The Communist Manifesto” (1957-1960), 14 pieces
“The History of the Hungarian Revolutionary Workers’ Movement” (1960-1965), 33 pieces
“History of the International Workers’ Movement” (1956-1970), 4 pieces
“Internationale” (1966-1967), 20 pieces
“Vietnam Tragedy” (1967-1968), 12 pieces

33 other separate compositions and large-scale studies also formed part of the same exhibition. In 1980 the series entitled *“Salvador”* was added to the list, but it was never exhibited.

As I have already said, the works are preserved

together, and are on view in the Körmendi-Csák Collection. In many cases, however, it is difficult to identify the works by title, and also to fit individual works into the series where they belong. Published catalogues are of minimal help in this department, as they do not give precise dimensions of the works. However, we can assume - especially in the case of the first two series - that the classification of certain works into a series varied from exhibition to exhibition. Ultimately this is of no significance when it comes to evaluating the works. After all, the artist had every right to change the make-up of his series if he wanted. Certain pieces found their way into museums and he supplemented them with new works.

The strength of Miklós Barna’s creative powers is shown by the fact that, among the individual works in series which thematically overlap, we scarcely ever find a repeated idea or motif. The concise pithiness of the message is the same all the way through the series. There is no descriptive or narrative explanation, and yet there are gestures which give us definite clues which cannot be misinterpreted. This feature is particularly striking in the series entitled *“Internationale”*, where the titles of the individual pictures are the words of the anthem themselves, from the beginning up to the refrain. Barna had no need of narrative techniques.

While the coming together of the large black and white stripes creates a dramatic mood in the individual works themselves, the main point and focus of our attention is the way the figures are characterised within this. Ultimately we are looking at positive and negative types coming face to face with each other, although what makes these works unusual is that both poles are presented equally. Éva Körner has remarked that, if you compare Gyula Derkovits and George Grosz, you will find that each of them represents nuances of his own class - in Derkovits’s case the worker, in Grosz’s the middle-class - because they knew them intimately, from the inside. The “other side” is only superficially present in their works. In the works of Miklós Barna there is no such one-sidedness. The worker or the peasant can be a hero, but for the most part he is an everyday man. There is, how-

ever, an example of the “other side” being depicted with a satirical one-dimensionality, and this is the piece *“Landowner and Serf”*, belonging to the first series. *“Strike among the Reapers”*, made for the second series, is another example, with its stout figure representing power, standing with his back to us. This is also one of the rare cases where a motif is repeated. The work *“Police Attack”*, belonging to the same series, uses an insistent rhythm of blots to suggest the onslaught of the horsemen, and also to evoke a sense of threat. *“The Execution of Imre Sallai”* is an example of a concrete historical event finding expression via masterful portraiture.

One would have thought that over the decades such concentrated subject matter and the furious resolution that informs the works would have had some influence on the mood of the series, on the bursting passion which intensifies into horror. This is not the case, however. The sequence of the works leads us across one and a half centuries of history in such a way that even their titles have no concrete link with actual historical events or people. The profile of Miklós Horthy mounted on a white horse cannot even be called properly satirical. It simply communicates a fact. And the figures and groups of male and female workers do no more than hint at the theme of bitter struggle. More important is the beauty of the movements, the lyricism that exists alongside the drama.

It is only in the last works that we see the kind of hard satire that borders on caricature, but by this time the artist’s power of depiction has weakened. Barna was in his ninth decade when he composed these works; they represent the artist’s attempts to break away from the restrictions of his own self-imposed solitude.

Before analysing some of the more important works, we need to refute some of the misguided assumptions that have inevitably arisen about Miklós Barna, depicting him as an artist stubbornly going his own way and completely cut off from art and art history. This was simply not the case. Barna knew a lot about the art of the past and of the recent past, and adapted much of it into his own works, even if he built the lessons he had

learned from them only indirectly and transpositionally into his series.

And there are several instances of this. I am not simply talking about the constructivist elements which derived from his early career, mainly from his Paris, Uitz period, and which remained in his art right to the end - they are even discernible in cases where they have simply contributed to the underlying framework of the composition. Neither am I simply talking about his above-mentioned iconic artistry and strictness, or the painstaking observation and collection of material which goes into the construction of some of his Socialist Realist works from the Soviet Union, and which can be found in the simplified forms and synthesis of the figures and disposition of the series. Nor do I mean the one or two Non-Figurative compositions where triangles, circles and rectangles express the essence of planar Constructivism in their bald simplification and their blacks and whites.

There are some works by Miklós Barna which seem almost to be copies or transcriptions of milestones in the history of art which he made entirely for himself. One example is the 1967 work *“Dante and Virgil”* painted entirely after the style of Delacroix. The startled hero and his soothing companion appear on a black background, their clothes picked out by thin white lines. The two faces are also white, as are the four hands and the tip of Dante’s headgear. The finely tapering fingers are a motif that is frequently to reappear in Barna’s art, in a variety of contexts. In a 1970 work, Delacroix’s famous Marianne figure appears, a symbol of freedom, holding a bayonet, and lifting a flag aloft. It is a figure that, since 1830, has been a recurring theme in pan-European art right up to the second half of the 20th century, with a variety of different associations and related allegorical paraphernalia. This work seems to have been drawn almost as a reminder of its own self, like Watteau’s *“Gilles”* was in 1977: in front of a black background, he faces the viewer head-on, pale and white, evoking the original who, as it were from behind the protection of a clown’s disguise, sadly looks the world in the face.



60 ÉV SZOCIALISTA DEMOKRÁCIA / 60 YEARS OF SOCIAL DEMOCRACY, 1977
papír, szén, 70x100 cm / charcoal on paper, 70x100 cms



BÉKÉT A NÉPNEK / PEACE TO THE PEOPLE, 1977
papír, szén, 70,7x100 cm / charcoal on paper, 70,7x100 cm

The 1967 work *“Woman Combing her Hair”* is a drawing which clearly takes its inspiration from Picasso’s *“Guernica”*, saying, as do the Non-Figurative works, that if it wants to, then it can do this too. In a 1980 work Toulouse-Lautrec’s famous *“Moulin Rouge”* poster appears: the well-known silhouette of the pair of dancers has been placed, black and unmodulated, onto a white background, and at the bottom of the picture Hitler is playing the fiddle. There is a 1977 work where the whole picture space is covered by skulls, and looming in front of them is the satirical fat white form of the hard-faced capitalist, with a nitrogen bomb looking suspiciously like a money bag clutched in his hand. A similar thought process is discernible in a Franco lampoon belonging to the Mexico graphic. It might be a coincidental relationship, since the use of massed skulls became a widespread pictorial symbol ever since John Heartfield’s 1936 photomontage of a pyramid built out of skulls, and the skull achieved its full range of symbolic significance after Auschwitz. However, we do not find such direct references in the works belonging to the large series.

There are three points of junction in older and more recent world art which evidently preoccupied Miklós Barna deeply and long-lastingly. The first is the age of the Italian late Renaissance and of Manièrisme. Barna’s gravitation towards this is first apparent in 1967, in a number of works taking peace as their theme. The majority of his Italian-influenced works were produced in 1970 and 1971: Veronese-esque compositions, Titian-style nudes, musicians in the manner of Giorgione, and Graces after Vasari. Variations on these themes occur and recur right until the end of the decade.

At the same period, 1970-71, Barna was also interested in a sort of transubstantiated Breuglel tradition. His use of this may be linked thematically to an interest in the German peasant’s war, favoured in contemporary German art history, and revived by anniversaries. A particularly interesting piece is a stylised and transfigured copy of Breuglel’s blind man.

Works that are totally independent of the series bor-

row indirectly from the satires of George Grosz, and sometimes from the ruthless social commentary of Otto Dix. The source is not surprising if we think that Dix’s pictures from the twenties served as direct models for some of the characters in the film *“Cabaret”*. Miklós Barna has a drawing from 1977 which may well have been inspired by Dix’s *“Match Seller”*: an armless and legless blind beggar stands on the street waiting for coins to fall into his cap. Another work, the 1979 piece entitled *“Gamblers”*, is directly linked to a work by Grosz which was lost in the War, but which often appears in reproduction; a work which quotes the title of a Heine poem: *“Germany. A Winter’s Tale”*. The montage structure, the satirical nature of the main figures, even their arrangement, all refer back to this work: the upper figure behind a table viewed from above, the two other figures at the bottom of the picture. The upper rim of the picture is a starkly-structured factory building, with an armed guard in front of it to the left, and on the right tottering figures worker, citizen mother and child. There are piles of money on the table. Grosz’s work is different, of course: in front of the kaleidoscopic montage of the big city we find a round-faced, smug general sitting at a table laid with a cloth, and in the lower part of the picture space a priest administering blessing, a Prussian army officer and a capitalist clutching a volume of Goethe. To the left of this group of three we see the dark silhouette of the artist’s own profile, with a red circle on his temple. This work, a complex satire of Germany after World War I, was the precursor to Barna’s version.

These art-history gleanings, which we could appropriately term reminiscences are stylistically different from the series, too. There are some, however, especially among the Italian-inspired ones, where the purity of the black and white rhythms follows that of the works in the major series. A horizontal-format work from 1970 has on its central axis the white shape of a woman’s back, articulated only by the lowered shoulder-straps of her blouse and the Renaissance-style ornament in her hair. She is offering something to drink from a shallow bowl to a woman with a fine profile, her upper body naked,



AZ UTOLSÓ REMÉNYSÉG / THE FINAL HOPE, 1978
 papír, szén, 115x67 cm, jelölve jobbra lent Barna 78
 charcoal on paper, 115x67 cm, signed bottom right: Barna 78

emerging from out of the black surface. The scene has a motionless quality about it, which lifts this unusual work almost into the sphere of fairytale. Another work, also from 1970, follows the spirit of the above work, simplifying its forms down into black and white rhythms: on the left we have a naked woman in profile, in the centre another is sitting with her back to us, and on the right there is a bare tree trunk, appearing almost to be polished smooth. The three motifs are brought together on the homogenous black surface by the rhythm of the blots and lines.

The rhythm of the black and white sometimes seduces a work into a sort of play of forms, a stylisation built out of the parallels between the arched lines, blots and solids. What makes the works individual is the way the artist depicts white on white and black on black, as well as a number of other peculiarities, compositional elements or motifs, which have been characteristic right from the beginning. As the series progresses there are of course stylistic variants to be found - after all, the constituent works cover a good quarter of a century. Nevertheless, these always remain within the artist's conception of proportion and symbol. The works which do not belong to any series are perhaps freer of constraint, but the black and white interrelationships are no less strong, nor has Barna toned down the compositional discipline or the intellectual severity. And with the exception of the caricature-type satirical pieces, full of direct political symbols and a more narrative character, which are typical of his last works - unfinished series - it is precisely the absence of a story which typifies the first series.

There is always activity, even in works where the protagonists are passive. Barna uses genre techniques, too, especially in the one-off pieces which do not belong to any series, and where the effect of the so-called objectivity of the above-mentioned German painters is discernible. Mainly, however, Barna simply drops hints and references to the scene where the action is set, as much and no more as interpretation

demands. A characteristic example of this is the 1958 work entitled *"The Unemployed"*, which belongs to the first series *"The Communist Manifesto"*. The picture space is divided into three. The narrow, bordure-like upper band is black, with the jagged white rhythmic outline of a factory building to the left, and a bridge-rail to the right. Below this we have the white arc of the bridge itself and two moored boats in the water, denoted by homogenous black. The larger, left-hand remainder of the picture space has a white background, with the incidental-seeming outlines of eight small figures: lying, sitting, sunk in on themselves, men falling to the ground, a mother holding her child.

The idea and execution of this work are a direct precursor of the 1960 piece *"Proletarians"*, one the most expressive pieces in the series. The background here is white as well, while the figures are black, in contradistinction to the majority of the pictures in the series where larger figures depicted from close to shine white against the black background. In the work in question the black smudge of nine figures of various sizes appears on the white picture space, their hovering silhouettes seeming to fade away. It is not an organised group; there is no common activity binding them together. The interpretation is provided by the background: in the upper third of the picture, behind a plain, unbroken wall, the organised elements of a factory building loom bordure-like out of the black surface. The curving stretch of the factory wall emphasises the central-axis structure; behind the wall, and of identical width, is the white factory building, and the upper rim of a dark window frame. The upper bordure-style closure returns later, in the large-scale charcoals of 1980, helping to interpret situations depicted entirely without emblems, symbols, action or "story" elements. The use of asymmetry to break up the centralised structure of the piece is also a trick found in other works. In *"Proletarians"* it is worked out in the way the figures are grouped: next to the four tall outlines in the centre there are two smaller ones to the left and three to the right. Their floating, accidental quality expresses their isolation, the fact that they are



MUNKA / WORK, 1979
papír, szén, 120x90 cm / charcoal on paper, 120x90 cm



AZ ALÁRENDELTELT / THE SUBORDINATE, 1981
papír, szén, 70x100 cm / charcoal on paper, 70x100 cm



SÉTA AZ UTCÁN / WALK IN THE STREET, 1977
papír, szén, 70x98 cm, jelezve balra lent Barna 977 / charcoal on paper, 70x98 cm, signed boottom left: Barna 977



MENETELÉS / MARCHING, 1981
papír, szén, 71x100 cm, jelzés lent jobbra: Barna 81
charcoal on paper, 71x100 cm,
signed bottom right: Barna 81

left to their own devices in the face of the organised factory background.

"Sower", a piece belonging to the series entitled "The History of the Hungarian Revolutionary Workers' Movement", was painted in 1962. The overall theme of the series, while it may justify a depiction of all sorts of cruelties and unspeakable horrors, nevertheless provides inspiration for what is Miklós Barna's most restrained series. "Sower" itself is characterised by a peculiar sense of harmony. The background is a homogenous black, and the homogenous white of the sower himself, moving but scarcely articulated, fills the whole length of the picture. Tiny gossamer lines trace the collar of his shirt and the bulk of his seed-bag. The sunny calm of his face, turned to the right and seen in profile, and the sure economy of his arm swinging out to the left, are both highly typical of Barna's means of communication. The conscious succinctness of the depiction is striking, as is the lack of embellishment to the main subject matter. And yet this allows a kind of emotional richness to develop, and even a kind of lyrical mood, too, which ultimately stems from the subject matter of the picture. And although the use of symbols and attributes is not typical of Barna, the situation here is different in that the subject matter – the figure of the reaper – is in itself a symbol. This work conveys that symbol with all its ancient associations.

This series is peculiarly striking for its emotional reticence. There is a brilliantly composed picture of women pushing a laden barrow, which conveys a sense of the strain and struggle of their labour only very indirectly in the harmonised movements of the nearer and farther figures. The six members of a workers' meeting are each depicted from a different angle: head-on, from the back, in profile, and yet the somehow Baroque nature of the grouping is soothed into tranquillity by the black and white rhythms. There is no passion as such in the movement of the mounted figures, advancing sideways-on in the work entitled "Police Attack". Neither is there any in the figures of the two stone-throwing workers in "The Battle of the Chain Bridge". In

"September 1930" there is something mythical or storylike in the way the young worker, armed with a stick, grasps hold of the rearing police horse's bridle, while the mounted policeman's hand, clutching a sword, makes to knock the young boy down. And yet we do find examples of furious emotion, as for instance in the work entitled "Demonstration by the Women of Cegléd", where the protagonist prepares to throw a stone with Marianne-like impetus.

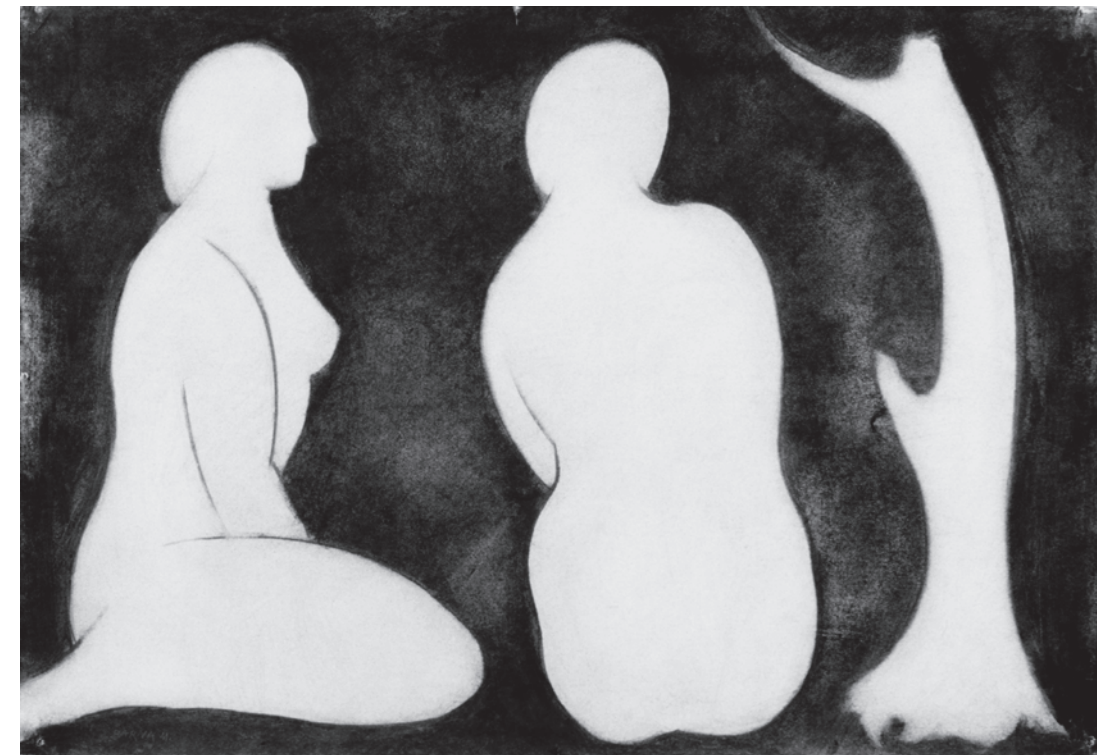
The confrontation shown in the above-mentioned "Reapers' Strike" is of an entirely different character. Here the two halves of the picture literally confront each other. On the right we have a gendarme, and in front of him the stout landowner or bailiff. His dimensions are suggested simply by the swollen profile of his head, his hands interlaced behind his back, and his naked lower arm. On the left of the picture are three figures holding scythes; two hatted men and a woman wearing a headscarf. Their faces, hands, and the hafts of their scythes are white on the homogenous black background.

This is Miklós Barna's longest series, and it embraces the course of history as selected by him from the first Hungarian Mayday right up to János Kádár. We do not find a single piece among the many that make up this series which could be an illustration or depiction of a historical event interpreted in the traditional sense. Much more heavily emphasised, as we have seen from the works analysed above, are the elements of mood and feeling. There is one work above all the others in the series which seems to distil all that Miklós Barna was capable of, and that is "The Execution of Imre Sallai".

This is a concrete historical event, the protagonist is a real historical figure, and thus the approach and the construction of the work are slightly different, although the piece still coalesces wholeheartedly with the others in the series. The role of the action in the work is adopted by the rhythm of blots and the physiognomy and psychological characterisation of the faces. The background once again is a homogenous black. The figure of the victim has been left white, and, positioned slightly to the right of the central axis, runs



KÉT NŐ / TWO WOMEN, 1970
papír, szén, 75,5x108,5 cm, jelzés lent balra: Barna M 70
charcoal on paper, 75,5x108,5 cm, signed bottom left: Barna M 70



KÉT NŐ FATÖRZZSEL / TWO WOMEN WITH TREE TRUNK, 1970
papír, szén, 75,5x108 cm, jelzés lent balra: Barna M 70
charcoal on paper, 75,5x108 cm, signed bottom left: Barna M 70

the full length of the picture space. The rope around his neck, but still hanging loose, is the only physical motif figuring the scene and situation. Apart from the shape of the main figure, there is little else that shows up white against the black. Only two hands holding the victim to right and left, the faces that belong to them, and a fourth face on the left hand side. The four heads are all aligned. The left-hand face - the bald, bespectacled deliverer of the sentence - and the victim, are looking at each other. The two others, the executioners, are concentrating on their prisoner, with the brims of their hats pulled low over their eyes. The rhythm of blots that this creates, together with the by-now familiar asymmetry of the grouping, intensifies the expressive power of the portraits. There is no satire, nor is there any martyrism or hero-creation; there is simply an irrepressible sense of drama which comes out of the masterfully executed black and white immobility of the faces.

It is perhaps here that we can best see the traces of a practice which Barna adopted while still working on his dissertation piece, and always held to be of crucial importance: namely, painstaking collection of material, and plenty of practice sketches and studies to give the finished work the polish it required. Although we know nothing of the studies that were made for this work and the sketches that preceded it, it is obvious that Barna sought and found models to work from. Beside the more idealised, impersonal figure of the victim, the hangmen are much more definite, concrete and individualised. The black and white rhythm of blots nevertheless eliminates the one-off, life-painting elements, and gives a somehow historic perspective to the tragedy.

We do not know if Miklós Barna ever saw Béla Uitz's "Sallai at the Gallows", tempera on newspaper, much bigger than life-size, painted in 1932. The work found its way into the Hermitage, and in 1968 it was also exhibited in Budapest. In Uitz's work only the head is shown, with a rope wound round the neck. It is of no especial significance whether or not Barna knew this work; his early-sixties charcoal is completely different in feel and character. It would, however,

justify the supposition that he had perhaps not totally cut off all contact from Béla Uitz, the artist who had contributed so much to the early development of his artistic personality.

In 1965 Barna finished the "History of the Hungarian Revolutionary Workers' Movement" series, and embarked on the twenty pieces that make up "Internationale", painted between 1966 and 1967. This was possibly the most intensive period of his working life. The task he had set himself, or rather the programme, to produce images that would follow the lines of the anthem, brought unavoidable pitfalls along with it. There is more passion and pathos in this series, in the symbolic handshakes and the figures streaming along with flags aloft, there are also more stereotypes.

It is certainly true that the intensity of the beginning, the concentration of emotion could scarcely be intensified. In "Arise, Arise you Prisoners of the Earth" there is only a single figure, a white-shirted worker, his upper body almost totally unmodulated, holding both his muscular arms above his head and uttering a great cry, his hands balled into fists. Of all Barna's outbreaks of emotion, this perhaps reflects the maximum of which he was capable or wanted to attain. The degree of feeling and emotion is enhanced precisely by the reticence of the compositional style, and by the complete lack of narrative elements. Barely discernible white lines conjure the outline of the trousers out of the black background, and other lines, similarly fine and gradually petering out, hint at the sleeves of the shirt, and its collar against the white of the upper body. The line of the elbows, the jaw and the neck, combine to give a sense of strength, while the piercing gaze and the black cavern of the bellowing mouth distil the idea of feelings running to fever pitch. This is not an "unknown hero"; it is too concrete, even portrait-like for that. This man is just one of the many such men whom the artist happened to observe. In this work too we get the idea of painstaking prior study, just as with the Sallai picture. Yet here there is no confrontation, no clash of opposites; a centuries-old emotion is distilled into a single figure. It is no surprise that Barna chose this work to



AKT / NUDE 1971

papír, szén, 75,5x108 cm, jelzés lent balra: Barna M 71
charcoal on paper, 75,5x108 cm, signed bottom left: Barna M 71



AKT HOLDDAL / NUDE WITH THE MOON, 1971

papír, szén, 75x104 cm, jelzés lent jobbra: Barna Miklós 71
charcoal on paper, 75x104 cm, signed bottom left: Barna Miklós 71

appear on the cover of the catalogue to his large 1977 exhibition in Budapest's Palace of Art.

Nevertheless, Barna was still instinctively drawn towards harmony, and towards the idea of the idyll. In 1967 he painted a pair of pictures that do not belong to any series: *"Peace"* and *"Socialism"*. The first, *"Peace"*, is a six-figure maniériste idyll, full of cinquecento refinement. On the left a naked woman offers her breast to the child reaching towards her; in the bottom left-hand corner we can see the head and arm of a man, placing a rich basket of fruit in the centre of the picture's lower rim. On the right two women, arm in arm, are seated in profile, encircling a little boy dressed in dark clothes. The interesting thing about this work is not the way the invisible arched lines linking the figures together follow the traditional maniériste patterns, but rather the way in which the same spirit manages to live on in the other work in the pair, despite the fact that its subject matter and motifs are completely different. In *"Socialism"* an overalled worker fills the entire right hand side of the picture space, looking back at his companion, wearing protective goggles. He points to the left, with a solemnly slow movement of his right hand, showing us the barely-traced though energetic arches of a building. This pair of pictures illustrates Barna's attempt to invest banal-seeming ideas and constructs with new allegorical meaning, and to give them a new pictorial lease of life.

In an unsigned, horizontal-format work we have a family on the right hand side, and along the central axis a man, dressed in a black cap and a white jacket, holding up his fist. Beside him is a woman in a black dress, holding a baby in her arms, swaddled in black. On the left, where their gaze is pointing, is a muddle of dilapidated white gravestones, and in the upper left-hand corner, almost emblematically, gleaming white and grey, is a barred prison window. This work, exhibited in 1961, could just as well have been a product of the late seventies; in this latter period we get more works where the motifs that are used to signify and interpret place, location and circumstance also play a part in the emotional characterisation of the people represented.

There is a piece from 1977 showing a little boy sitting on a heap of rubble, worn out by his troubles. Behind him the bare, leafless trunk of a fallen tree diagonally shuts off the background. In the top left - again almost emblematically, as in the case of the prison window - we see the small image of a little family home. The boy is leaning his head in his hands, looking at the ground, with his face invisible. The effect of this front-on figure is, for Barna, unusually intimate; even the colours have been varied. Here we do not only have the customary rhythms of black and white; there is also an interplay of light and shadow, and in the series of images fitted into the planes, we gain a sense of solidity and of depth.

"Nursing Mother" is a work that was produced in both horizontal-format and vertical-format versions, and which belongs to the series entitled *"Salvador"*. The vertical-format version is the more mature. In this 1980 work the wounded woman, with her bandaged leg, sits in the left half of the picture, in front of the ruined wall of a house. She is holding her child in her left arm, and lifting her right hand to her neck, an expression of empty fear on her immobile face. On the right hand side of the picture is a heap of bricks with the sky above it, and parachutists who have jumped from two distant aeroplanes.

"Patrol" was painted around the same time. The lower two thirds of the picture are dark, and emerging white and grey from this plane we see the prostrate, foreshortened body of a dead gunman, occupying the whole of the foreground. Further away, to the right, is the small white shape of another dead body. The upper third of the picture is almost completely white, with only a very few lines and a light grey smudge articulating the city, which is divided symmetrically into three by the furtive black silhouettes of the three patrol members, their guns pointed straight ahead. The upper rim of the work demonstrates a peculiarity that has been characteristic of Miklós Barna since 1958. This structural element occurs in his work even in cases when it contributes only very indirectly to an analysis of the image. In a 1979 work a wavy line like a range of hills seals off the black background of the lower section; in the foreground is a dead body, covered with a blanket



A VAK (Bruegel után)/BLINDMAN (after Breughel), 1971
apír, szén, 75,8 x 108 cm, jelzés lent jobbra: Barna M 71 / Charcoal on paper, 75,8x108 cm, signed bottom right: Barna M 71



SEBESÜLT NŐ / WOUNDED WOMAN, 1967
papír, szén, 70x120 cm, j. n. / charcoal on paper, 70x120 cm, unsigned



DANTE ÉS VERGILIUS (Delacroix után) / DANTE AND VIRGIL (after Delacroix), 1967
papír, szén, 76x107 cm, jelzés lent jobbra: Barna Miklós 1967 / charcoal on paper, 76x107 cm, signed bottom right: Barna Miklós 1967

and lying on a wooden frame a bit like a stretcher, while a weeping girl leans over him. All this is done in white, articulated with minimal lines. Above the wavy line however, the image of a factory complex is picked out on a white background with geometric precision.

At the same time as he was using shades of grey and playing with light and shadow, however, as well as giving a role to spatiality in certain works, Barna still made the utmost use of concentrations of black and white and planar constructions. In the 1980 work *"The Thinker"* - the title was only given to the work later - a dark strip filling most of the surface is placed between the white waves of the upper and lower planes. This dark strip is shaded in two ways. The upper part of the figure is massy and unbroken blackness, while behind it and above it the dark colour is looser and more broken up. In the centre is the white dab of the long oval face, inclined to the right and looking down. The lines that indicate the mouth, nose and eyes, and the contour that divides the white hair from the white forehead give no sense of solidity or spatiality. The two white hands, placed in a contrary direction to the movement of the head, seem to emphasise the feeling of sadness and bleakness which the expression of the face has shut itself off from, turning in on itself. The confident feel for portraiture is striking here, too. Despite the severely reduced tools at the artist's disposal, he manages to convey the sense of someone completely absorbed, as well as to give the idea of a personality.

The motif and subject matter of the 1981 charcoal *"Marching"* is nothing new: the theme is well-known from photographs, films and montage compositions. Nonetheless, the handling is different here, and the consistency with which this work fits into the idiom of the earlier large charcoal drawings is striking. Thin white lines separate the black-booted black legs from the background. What we see are three tiers of formation marching figures from the waist down, a sense of endlessness and continuum achieved by the shapes of the boots reaching forward into the middle row, and by the row of raised legs behind this. This creates an almost decorative rhythm, with satirical overtones, provided entirely

by the main subject matter - something that is certainly not foreign to Barna's artistic vision. At the top of the picture, in the centre, a white hand with finely-tapering fingers emerging from under a pair of cufflinks almost seems to underpin the basic satirical mood. Another work from 1981 shows a mass grave. The blacks and the whites are as sharply distinct from one another as in *"Marching"*, the planar composition is still in evidence, with its decorative character. This is a horizontal-format work, showing five dead, nameless, anonymous victims lying one on top of the other. Below are two bodies lying on their fronts, with their heads almost touching, while above them the three others are stretched out full length. On the first one only the head is white; the white form of the central one is cut in two by a wide black belt coming right across the central axis of the picture; the uppermost one is white with no articulation of any kind. A minimal development of feature is discernible only on the heads. Wavy lines intensify the contradiction between the dead bodies, which seem almost to be floating, and the decorativity which is cruel in its effect.

It is now worth looking back at an earlier work, from 1963, whose subject matter and human figure are somewhat similar. The single white figure in this work cuts a slightly wavy diagonal right across the black background. He might be dead, or he might just be tied up in such a way that he cannot move. His sensitively modulated head pressed between his two arms is in the bottom left-hand corner. There is a rope around his right arm, and a rope around his ankle serves to pull his right leg up into the top right-hand corner. His left leg is underneath his contorted body. The drama of this piece makes itself directly felt, and no decorative element has been allowed to sully it.

In the last decade of his working life Miklós Barna once again became interested in colour. In the oil and tempera paintings that he produced during this period, the same size as the charcoals, it is almost exclusively subjects of horror and gore that are depicted: rows of hanged men, armies of bodies slashed to ribbons. When he was composing his historical series, he was still susceptible to the allure of harmony and sought to depict



NŐ ÉS FÉRFI (SZILUETTEK) / MAN AND WOMEN (SILHOUETTES), 1969
papír, szén, 75,5x108 cm, jelzés fent jobbra: Barna 69 / charcoal on paper, 75,5x108 cm, signed top right: Barna 69

human beauty and dignity. In his later years, approaching eighty, and older still, he concentrated purely on horror and destruction and decay.

This change can almost certainly be explained by his isolation, and by the way he had immured himself in his own world, cut off from anything outside. The intention to depict ever more intense mourning had left its mark in the black and white works: exclamatory slogans and emblems come to the fore, which he had had no need of in the earlier series where he was interested in conveying an unambiguous message.

There is no doubt that at the end of the fifties, when he planned and began work on his large charcoal series, he was undertaking a complete change of direction in his career. He completely renounced landscape painting, which he had mainly done in Uzbekistan, though he had also continued to produce landscapes after his return to Budapest. But it was not only the use of colour that he abandoned in the interests of black and white, it was also vegetation of any kind. In the charcoal series the most we get are bare tree trunks or dry tufts of grass. Whatever the message to be communicated, it is done by the human figures, the moving or motionless body, the pictorial rhythm, the often tersely-portrayed, harsh industrial environment, and, in some one-off pieces, in oppressively poor interiors. The sequences of charcoals, series and one-off pieces all exude a feeling of self-torture and of self-denial, self-torture because of the excruciating labour required to fulfil the main aim of his extraordinary career: namely to erect a monument to the exploited and the struggling; an unsentimental memorial to the heroes and victims of the earth.

Miklós Barna lived for over ninety years, during a period of world history that was full to the brim with epoch-making events, changes and reversals. But Barna was only ever interested in a single aspect of all that history, and he never wanted to give artistic expression to anything else. He was already approaching sixty when he embarked on his project, and perhaps this explains the furious impatience with which he pushed himself to produce, and the exasperation

with which he rejected everything else. His oeuvre is ultimately a one-off, stylistically unique, a free-standing unit. For that reason it is important that his works - fragile sheets of paper with vulnerable charcoal surfaces - have today found their way into a collection where they will be looked after and safeguarded.

In his very choice of medium Barna seems to be signalling that he was creating art for the present. He abandoned the longer-lasting possibilities offered by tableau-painting and graphics. With his poster-sized series of charcoals he seems rather to have been aiming at a mural genre, and it was this mural function that the works seem designed to fulfil. This is what is expressed in the monumentality of his works, in the way the varying dramas and idylls unfold, portrayed with a succinctness that does away with all detail and avoids getting sidetracked even for a moment. Barna's idiosyncratic style allowed him to express what he believed in without digression.

It is possible that posterity will be kinder and more understanding to Miklós Barna's art than his own age was, and thus more accepting of it. What he believed in and what he alone represented, however, has now entered the world of past history. Yet his works preserve lasting human and moral values; they are truths in picture form, a whole aesthetic which will retain its validity despite changes in social and political systems. Like works of art produced for different reasons and under different circumstances over thousands of years of art history.

FÜGGELÉK

ÉLETRAJZI ADATOK

1900. április 6-án született Budapesten.
1918-ban befejezte középiskolai tanulmányait. Behívták katonának.
1919-ben kapcsolatba került a munkásmozgalommal.
1920-ban Czigány Dezső szabadiskolájának növendéke lett.
1921-ben beiratkozott a budapesti Képzőművészeti Főiskolára; Vaszary János lett a mestere.
1922-ben emigrált. Előbb Bécsbe, majd Berlinbe, végül Párizsba ment. Itt beiratkozott az Ecole des Beaux-Arts-ba.
1923-ban az akkor Párizsba érkező Uitz Béla növendéke lett, a Francia Kommunista Párt magyar szekciójának festőiskolájában.
1926 őszén – Henri Barbusse segítségével – Moszkvába érkezett.
1926–1930 között a moszkvai Képzőművészeti Főiskolán tanult, Szergej Geraszimov volt a mestere.
1932-ben diplomamunkáját megvette a Tretyakov Képtár.
1934–1937 között a leningrádi Repin Festőakadémia növendéke volt.
1937-ben visszatért Moszvába.
1941-ben evakuálták az üzbeasztáni Anidzsánba.
1946-ban tért vissza Moszkvába.
1947-ben hazatelepült Magyarországra.
1993. május 19-én hunyt el Budapesten.

EGYÉNI KIÁLLÍTÁSOK

1950 – Budapest, Nemzeti Szalon
1957 – Budapest, Derkovits Terem
1961 – Budapest, Műcsarnok (Kasitzky Ilonával és Váli Dezsővel)
1961 – Budapest, Csepeli Munkásotthon
1968 – Budapest, Ernst Múzeum
1973 – Budapest, Villányi úti Oktatási Központ
1977 – Budapest, Műcsarnok
1981 – Budapest, MSZMP VI. ker. Pártbizottságának VI/3 körzeti kiállítóterme
1995 – Budapest, emlékkiállítás a Körmendi Galériában

BARNA MKLÓS ÍRÁSAI:

Fordulatok a Képzőművészetben
Új Világ, 1948. XII. 17.
Az új művészet: szocialista realizmus
Képes Figyelő, 1949. II. 5.
Mit adott nekem a Szovjetunió
– kéziratban –

A KIÁLLÍTÁSOKHOZ KAPCSOLÓDÓ TANULMÁNYOK, KRITIKÁK

1950
Pogány Ö. Gábor: Előszó a Nemzeti Szalonban rendezett kiállítás katalógusába
Végyvári Lajos: Barna Miklós gyűjteményes kiállítása Magyar Nemzet, 1950. I. 22.
F. A. E. (Fenyő A. Endre): Barna Miklós gyűjteményes kiállítása Szabad Nép, 1950. I. 25.
Szegi Pál: Barna Miklós gyűjteményes kiállítása Szabad Művészet, 1950. 1--2. szám (T.E.): Barna Miklós gyűjteményes kiállítása Kis Újság, 1950. I. 24.
1957
Artner Tivadar: Barna Miklós kiállítása Esti Hírlap, 1957. V. 17.
1961
Gerelyes Ede: Barna Miklós Előszó a műcsarnoki kiállítás katalógusához D. M. (Dutka Mária): Három harcos művész kiállítása Magyar Nemzet, 1961. III. 26.
Péter Imre: Jegyzetel kiállításokról Népszabadság, 1961. IV. 1.
Láncz Sándor: Három művész kiállítása a Műcsarnokban Élet és Irodalom, 1961. IV. 7.
Ecsery Elemér: A dolgozó emberiség szolgálatában Művészet, 1961. június
1968
Frank János: Bevezető az Ernst Múzeumban rendezett kiállítás katalógusához H. Gy. (Horváth György): Két kiállítás az Ernst Múzeumban Magyar Nemzet, 1968. VI. 18.
Rózsa Gyula: Két kiállítás az Ernst Múzeumban Népszabadság, 1968. VI. 21.
Perneczky Géza: Drei Ausstellungen Budapester Rundschau, 1968. VI. 21.
Fóthy János: Barna Miklós Művészet, 1968. október, 43–44. lap
Soós Klára: Életmű a pártos művészet szolgálatában: Barna Miklós Művészet, 1968. november, 37–38. lap
1973
Komját Irén: A forradalom festője, Barna Miklós Lobogó, 1973. V. 1.
1977
Ecsery Elemér: Barna Miklós. Előszó-tnulmány a műcsarnoki kiállítás katalógusához (–a): A kor felmutatása. Barna Miklós képei a Műcsarnokban. Esti Hírlap, 1977. V. 7.
H. Gy. (Horváth György): Barna Miklós szénrajzai Tükör, 1977. V. 7.
1995
Kratochwill Mimi: Megnyitó beszéd Barna Miklós emlékkiállításán a Körmendi Galériában (kéziratban)

BIOGRAPHICAL DETAILS

1900: Born in Budapest, April 6.
1918: Completed his education, and was called up.
1919: Came into contact with the Workers’ Movement.
1920: Became a student at Dezső Czigány’s free school.
1921: Enrolled in the Budapest College of Fine Arts, under János Vaszary
1922: Emigrated, first of all to Vienna, then to Berlin, and finally to Paris. Enrolled in the École des Beaux Arts.
1923: Became a student of Béla Uitz, who had just arrived in Paris, in the painting school of the French Communist Party’s Hungarian section.
1926: Went to Moscow in the autumn, with the help of Henri Barbusse.
1926–30: Studied at the Moscow College of Fine Arts, under Sergei Gerasimov.
1932: His dissertation piece was bought by the Tretyakov Gallery.
1933–37: Studied at the Repin Academy in Leningrad.
1937: Went back to Moscow.
1941: Was evacuated to Anijan, in Uzbekistan.
1946: Returned to Moscow.
1947: Returned to and settled in Hungary.
1993: Died in Budapest, May 19.

INDIVIDUAL EXHIBITIONS

1950 – Budapest, Nemzeti Szalon
1957 – Budapest, Derkovits Room
1961 – Budapest, Palace of Art (with Ilona Kasitzky and Dezső Váli)
1961 – Budapest, Workers’ Home on Csepel Island
1968 – Budapest, Ernst Museum
1973 – Budapest, Teaching Centre on Villány Road
1977 – Budapest, Palace of Art
1981 – Budapest, Sixth District Hungarian Socialist Workers’ Party (MSZMP) Headquarters, in exhibition room VI/3.
1995 – Budapest, Memorial Exhibition in the Körmendi Gallery

WRITINGS BY MIKLÓS BARNA

Fordulatok a Képzőművészetben (Trends in Fine Art)
Új Világ, December 17, 1948.
Az új művészet: szocialista realizmus (The New Art: Socialist Realism)
Képes Figyelő, February 5, 1949.
Mit adott nekem a Szovjetunió (What I gained from the USSR)
– in MS only –

STUDIES AND CRITICISM LINKED TO THE EXHIBITIONS

1950
Pogány Ö. Gábor: Előszó a Nemzeti Szalonban rendezett kiállítás katalógusába
Végyvári Lajos: Barna Miklós gyűjteményes kiállítása Magyar Nemzet, 1950. I. 22.
F. A. E. (Fenyő A. Endre): Barna Miklós gyűjteményes kiállítása Szabad Nép, 1950. I. 25.
Szegi Pál: Barna Miklós gyűjteményes kiállítása Szabad Művészet, 1950. 1--2. szám (T.E.): Barna Miklós gyűjteményes kiállítása Kis Újság, 1950. I. 24.
1957
Artner Tivadar: Barna Miklós kiállítása Esti Hírlap, 1957. V. 17.
1961
Gerelyes Ede: Barna Miklós Előszó a műcsarnoki kiállítás katalógusához D. M. (Dutka Mária): Három harcos művész kiállítása Magyar Nemzet, 1961. III. 26.
Péter Imre: Jegyzetel kiállításokról Népszabadság, 1961. IV. 1.
Láncz Sándor: Három művész kiállítása a Műcsarnokban Élet és Irodalom, 1961. IV. 7.
Ecsery Elemér: A dolgozó emberiség szolgálatában Művészet, 1961. június
1968
Frank János: Bevezető az Ernst Múzeumban rendezett kiállítás katalógusához H. Gy. (Horváth György): Két kiállítás az Ernst Múzeumban Magyar Nemzet, 1968. VI. 18.
Rózsa Gyula: Két kiállítás az Ernst Múzeumban Népszabadság, 1968. VI. 21.
Perneczky Géza: Drei Ausstellungen Budapester Rundschau, 1968. VI. 21.
Fóthy János: Barna Miklós Művészet, 1968. október, 43–44. lap
Soós Klára: Életmű a pártos művészet szolgálatában: Barna Miklós Művészet, 1968. november, 37–38. lap
1973
Komját Irén: A forradalom festője, Barna Miklós Lobogó, 1973. V. 1.
1977
Ecsery Elemér: Barna Miklós. Előszó-tnulmány a műcsarnoki kiállítás katalógusához (–a): A kor felmutatása. Barna Miklós képei a Műcsarnokban. Esti Hírlap, 1977. V. 7.
H. Gy. (Horváth György): Barna Miklós szénrajzai Tükör, 1977. V. 7.
1995
Kratochwill Mimi: Megnyitó beszéd Barna Miklós emlékkiállításán a Körmendi Galériában (kéziratban)



Az új művészet: SZOCIALISTA REALIZMUS

Amikor elvégeztem a leningrádi Festőművészeti Akadémiát, magam is felkészültem, hogy a népet szolgáljam a képzőművészetben. Abban az időben a Párt éppen felülvizsgálatot folytatott és ez volt a társadalom széles tömegeinek központi problémája. Kitérés lett volna a feladat elől, ha nem ezt a témát választom első nagyszabású kompozíciómnak.

Amikor elvégeztem a leningrádi Festőművészeti Akadémiát, magam is felkészültem, hogy a népet szolgáljam a képzőművészetben. Abban az időben a Párt éppen felülvizsgálatot folytatott és ez volt a társadalom széles tömegeinek központi problémája. Kitérés lett volna a feladat elől, ha nem ezt a témát választom első nagyszabású kompozíciómnak.

Az új művészet: Szocialista realizmus

Az a húsz esztendő, amelyet a Szovjetunióban töltöttem, gyökeresen megváltoztatta művészi felfogásomat. A festészet, a formalizmus, a különböző izmusok levetkőzése óta forradalmi mélységű és hevességű fejlődésen ment keresztül. Az a marxista-leninista világnézet, amely az új szovjet életformát megszabja – irányítója a művészetnek is. Megteremtődött a szoros kapcsolat a művészek és a nép között. Számos példa közül hadd idézzem itt Joganszon az „Urali gyárban” című Sztálin-díjas képét, vagy Sz. Gerszimov a „Partizánok esküje” című festményét, amelyek híven érzékeltetik, hogy nemcsak meglátásban, hanem témaválasztásban, tárgyban is a társadalom legégetőbb kérdései, problémái ihletik a közösséggel kongeniális művészetet.

Amikor elvégeztem a leningrádi Festőművészeti Akadémiát, magam is felkészültem, hogy a népet szolgáljam a képzőművészetben. Abban az időben a Párt éppen felülvizsgálatot folytatott és ez volt a társadalom széles tömegeinek központi problémája. Kitérés lett volna a feladat elől, ha nem ezt a témát választom első nagyszabású kompozíciómnak.

Sokáig készültem. Tudtam, hogy milyen nagy felelősséget vállalok magamra és így fogtam munkámhoz. Először saját fantáziám, saját elképzelésem szerint állítottam össze a kompozíciót, és vázlatokat készítettem. Mikor ez már megvolt, – akkor mentem ki az életbe, hogy a valóságot összehasonlítsam az elképzelésemmel. Egy textilgyárban engedélyt kaptam a tanulmányozásra. A vázlatok egész sorozatát csináltam; munkásokat és munkásnőket rajzoltam le, ifjakat és véneket, gyűjtöttem az anyagot. Mikor mindezzel készen lettem –, megfelelő modelleket kerestem.

A legnagyobb nehézség – a főszereplő kiválasztása volt. A kép tartalma, mint mondtam, a „Szűrés” elnevezést kapta. Feladatom az volt, hogy kidomborítsam a képen: milyen politikai, erkölcsi, nevelő hatást jelent ez az akció párttagokra és a dolgozókra egyaránt. Meg akartam mutatni a főszereplőmn, hogy ez az egész fejlemény drámai, belső, mély változást jelent az életben, sőt nemcsak reá, hanem az őt bíráló elvtársakra is. Úgy fejezhetném ki, hogy az a szemléltető, aki a kép előtt megáll, pontosan át kell hogy élje, ami az elbírálás alá kerülő párttagban végbemegy.

Művészi nevelőhatás – ez a szovjet művészeinek központi, legfőbb célkitűzése. Számunkra, magyar művészek számára nagy segítséget jelent, hogy a Szovjetunió már nagyjából megoldotta ezt a legfontosabb kérdést, megmutatva, hogy milyen legyen az az új művészet, amit szocialista realizmusnak neveznek.

Barna Miklós



Fordulatot a képzőművészetben!

A Magyar Dolgozók Pártjának programnyilatkozata a művészetéről ezt modja: „A párt elutasítja ‘A művészetet a művészetért’ reakciós polgári elvet; magas színvonalú, a valóságot, tehát a nép életét és harcát ábrázoló, az igazságot kereső, a demokratikus népi eszmék győzelmét hirdető optimista művészetet kíván. Csak ilyen művészet teljesítheti nagy feladatát: a nép, elsősorban az ifjúság nevelését.”

Hogy ezt a programot tette válthassuk, mindeneke előtt fenntartás nélkül vallanunk kell a forma és tartalom egységét, kihangsúlyozva, hogy ebben az egységben a döntő szerep a tartalomé. A formalista művészek elszakadtak a társadalom problémáitól. A fő hangsúlyt a művészetben a formára helyezik, de nem azért, hogy új tartalmat fejezzenek ki vele. Náluk a tartalom elvont, individuális és semmi köze sincs a valósághoz.

Ebből a zsákutcából nincs kiút mindaddig, amíg ezek a művészek meg nem változtatják társadalmi felfogásukat és nem igyekeznek magukévá tenni a mai népi demokrácia társadalmi, szociális, gazdasági és politikai tartalmát.

Mi a népi demokrácia társadalmi, politikai és gazdasági tartalma?

Az, hogy a földet elvette a földesuraktól, és átadta a szegényparasztságnak; hogy a gyárakat elvette a gyárosoktól és államosította őket; hogy tehát a munkás nem kizsákmányolt rabszolga többé, hanem a közösségnek s ezzel együtt önmagának építő, szabad dolgozó; hogy a bankokat elvette a bankároktól és a pénzt a nép életszínvonalának emeléséhez szükséges beruházásokra fordítja; hogy biztonsági szervei a népet védik, a reakció áskálódásaival, szabotálásával szemben: hogy népi hadsereget terem a nép békés munkájának védelmére a külső és belső ellenséggel szemben; hogy a nép számára lehetővé teszi a tanulást és a nép soraiból nevel értelmiséget, mérnököket, orvosokat, tudósokat, művészeket stb.

Ebből természetesen komoly kötelezettség hárul a művészetre, a művészekre. Minthogy a tartalom és forma egymáshoz való viszonyában az előbbi a döntő (ami természetesen nem azt jelenti, hogy a forma közömbös, mert a forma termékenyen hathat a tartalomra, elősegíti, vagy akadályozza a tartalom művészi kifejezését), a formalizmus akadályozza művészeink jó részét abban, hogy a kapitalista örökséget elvessék és új, reális tartalmat dolgozzanak fel. Azt az új tartalmat, amit a magyar népi demokrácia hozott.

Persze, nem elég ehhez a kérdéshez csak a kritika eszközével hozzányúlni. Életbevágóan szükséges, hogy az MDP programjában kifejtett elvi szempontok figyelembevételével az állam vegye kezébe a művészek munkalehetőségének a megszervezését is. Elsősorban a kultuszminisztérium és a szakszervezetek.

A burzsoá mecénások kora végetért. Képeket magánúton alig-alig vesznek. Új fogyasztó kell, hogy felkarolja a képzőművészetet: a magyar dolgozók társadalma. Adjanak állami rendeléseket a művészeknek. Szervezzék művészi szövetkezetet, ahol a művész rendeléshez és megbízásához juthat. Be kell vonni művészeinket a hároméves és ötéves terv művészi feldolgozásába. Az erre szükséges anyagi bázist az állam teremtsen elő. Ezen az úton juthatunk el leghamarább a kívánt fordulathoz a művészet terén is.

Barna Miklós

Barna Miklós
Körmendi Galéria kiadványai 16. kötet

© Körmendi Galéria Budapest
ISBN 1219 4506
ISSN 963 204 950 0

A könyvet szerkesztette:
CSÁK FERENC
művészettörténész

A tanulmányt írta:
ARADI NÓRA
művészettörténész

A reprodukciókat készítette:
SZESY SZÚCS LEVENTE

Kiadja a Körmendi Galéria
(Color Team Kft.)
H-1055 Budapest, Falk Miksa u. 7.
Telefon: (+36-1) 269-0763
H-1146 Budapest, Thököly út 41.
Telefon: (+36-1) 461-04-04, 252--0116
Fax: 467-0400
H-9400 Sopron, Templom u. 18.
Telefon: (+36-99) 524-012
Fax: (+36-99) 524-013

URL: www.kormendigaleria.hu
Mail: info@kormendigaleria.hu

A kiadásért felel:
DR. KÖRMENDI ANNA

Angol szöveg:
ANNABEL BARBER

Előkészítés és nyomás:
Codex Print Kft., Budapest
Felelős vezető:
ROHM SÁNDOR