

Almási Miklós:

Óriások kertje

Hét magyar szürrealista

2020 május 20, teljes anyag (kézirat)

Tartalomjegyzék

Előszó: Mi ez a képeskönyv?

1. El Kazovszkij – multimédiás sors
2. Bernáth Aurél másik arca.
3. Az elfelejtett gróf: Batthyány Gyula
4. Bálint Endre: Miért kell megállnod a kép előtt?
5. Egy kép rejtvénye – Kondor Béla: Szentek bevonulása
6. A vonal metafizikája: Vajda Lajos ceruzarajzai
7. Ország Lili: minden titkok festője
8. Fügelék: Egy ismeretlen csoda, az Inotai Művelődési ház képzőművészeti gyűjteménye.

Mi ez képeskönyv?

Magyar szürrealisták. Írás és kép azokról, akik már a Pantheonban vannak. A névsor – önkényes, tudom, kimaradtakat is tudnám sorolni (Vajda Lajos, Ámos Imre, Anna Margit és még egy páran.) Az önkényt az magyarázza, hogy azokra voltam kíváncsi, akik valaminő szálon kötődtek az élet kézzelfogható elemeihez, ill. azokból varázsoltak valami képtelen, ám vizuálisan vonzó képstruktúrát. Mondjuk – hogy példát idézzek – Kondor Béla *Darázskirálya* ilyen alkotás: nem létező figura. Igen ám, de minden eleme felismerhető: korona, kéz, óriásméhecske és persze a figura félelmetes tekintete. Az „egész” azonban elemelkedik a reálistól, hogy aztán a képtelen-álomszerű kerülőútján visszakapcsolódjon hozzá – a mindenkor hatalom fura-irracionális karikatúrájig.

Ez az élethez (valósághoz) lazán kötődő, azt átköltő sajátosság különbözteti meg a magyar szürreális irányzatot a közismertektől, Max Ernst-től, Dalitól: ott kitalált, mesterségesen feldobott ábrákon mereng a néző. Hazai rokonaiknál a magyar ugar víziói „mintha” körképet nyújtának életünkről-vágyainkról-szenvedéseinkről. Jóllehet elsőre úgy tűnik a nézőnek, hogy e képek fényévnnyire lehetnek akár testünktől, akár mitológiai hagyományainktól.

A művek az alkotói kín szülöttei: a magány (Ország Lili), a kizártság (El Kazovszkij, Batthyány Gyula gróf): titkos bölcsesség, hogy a nagy műveket a fájdalom szüli. Itt többnyire visszatér a magyar jelző: hazai sors a modernizmust értetlenséggel fogadó közhangulat, a hagyomány súlyos átka és a betörés akadálypályája.

Furcsa fordulatokkal vannak tele e művészsorsok. Bernáth Aurélt, a klasszikust, a rendszerbe simuló művészként-tanárként könyveltük el, az itt szereplő sorozata (Börtönváros) viszont az ötvenhatos forradalom utáni lázadó gesztust örökítette meg. (Igaz, a sorozat lemezei a szemétből bányászták ki műtörténészek...) De itt is áll a jelzős szürrealizmus: grafikáin a virtuális Szépművészeti Múzeum köré „épített” börtönkolosszusok „valóság-feletti” – a kétségbeesés szülöttei, ám úgy ismerünk rájuk, mint szomszédos házainkra.

Az átmenet a nyers-valóság és a szürreális között kétértelmű, billegő, sőt rejtvénytyszerű. A képek, melyeken végig nézek, halott-szemlének is beillenek. Mert úgy próbálom festőiket megidézni, ahogy korábban még sohasem. Tán sikerül. Ki tudja? Csak az olvasó.

El Kazovszkij – a multimédiás jelenség

Mikor először léptem képei körébe, valami fura félelem járt végig rajtam. Nem azt néztem, mit „ábrázolnak” a képek, hanem magamra kellett figyelnem, hogy miért ez a szorongás bennem. Ma úgy mondanám, hogy ez El Kazovszkij művészetének zsigeri hatása, az általa teremtett látvány, a nézőt leparancsoló hatalmi helyzete. *Théâtre du peur* – mondanám. Brutalitás meghökkent, letaglóz, nem talál szavakat. Pedig most épp róla írok. Sokarcú művész: színházi jelenség, performanszai híresek voltak, (a *Dzsán-panoptikum* installációja-performance-ának tíz egynéhány variánsával bejárta a ellenkultúra (ellenálló művészet) tereit; versei – ha oroszul olvasod – meghökkentenek. És hihetetlen originális, nagyszerű festőművész. Én az előbbieket most zárójelbe teszem és a festőről, a furcsa, saját mitológiával rendelkező művésztől akarok írni.

Lépünk át a kötelezőn, mármint El Kazovszkij önmagához való viszonyán. Transzszexuális volt, női testbe zárt férfi, „akit” a vágy a férfi testek felé sodort, ezen belül a nőies, lágytestű fiúk után. És ez a többszörösen „megcsavart” vágy az elérhetetlen utáni sóvárgás dobott újra, meg újra az alkotás máglyájára. Témái más és más alakban indítanak ebből a léthelyzetből, de művészete fényévnnyivel nyúlik túl testi-lelki adottságának tragikus magányán. Ugyanakkor mindenütt ott van ez a tragikus vágy, életében egyetlen beteljesülés élmény, és az utána való kín – létének alapélménye. Azért akarok e „kötelezőn” túljutni, mert vele kapcsolatban minden elemzés ebbe ütközik bele, ezt ismételteti, ez a bulvárosítás szinte már fáj.

Mert művészetének elementáris hatása világképformálásból adódik. Mire gondolk? Nézd pl. az *Aranyegyensúly* c. képét (**1. sz. képidézet**) – egy alak fejéből egy mérleg karjai nyúlnak ki és a serpenyőkben itt is, ott is egy-egy kutya ül – kiegyenesítve, egyensúlyban. (*By the way*: a kutya számtalan variánsban fordul elő nála: ez El Kazovszkij logója...) A kettősség – sokszor visszatérő témája festészetének – de ez a kettősség-toposz bár onnan, a személyesből ered, - mégis messze elszakad El Kazovszkij szexuális orientáltságának magányától. Mindnyájan így élünk, mindenkiben benne van az „igen” és a „nem” kiegyenlítésének átka, vágya és lehetetlensége – mindnyájan a „mérlegelő ember” szellemi poklában élünk. Erre gondolk mikor azt mondom, hogy El Kazovszkij ugyan mindig erre a személyes életét meghatározó – tragédiából indít, („nő testben férfiként élek”), de legjobb képei kitörnek ebből az önmagára vonatkozásból, és valami megfeszíthetetlen világmagyarázat felé repítik a befogadót. Persze, tegyem hozzá – ez a beteljesületlenség, a vágy, a sors felett érzett düh minden képének *cantus firmusa*. A pár éve rendezett monstre kiállítás is ebből az egzisztenciális élményből indított (az öseseményből”) és innen építette fel az életmű bemutatását. (Rényi András zseniális elrendezésében.) Innen ágaznak szét az egyes fejezetek, a görög testek terme, papírfríz, ikonosztáz, orosz hátsószoba stb.

Kísérlet

Megpróbálok az életmű számos mitológiájából egyet-kettőt megközelíteni. Vannak felismerhetően ismétlődő témák: a kutya (párban, vagy külön, mint a művész logója), balerinák, kanyargó folyó, sivatag, hattyúk, purgatórium, toronyházak (néhányszor az római EUR épületének kvázi-idézeteként. Vagy félelmetes hegyek, csónak.

E motívumokban az a különös, hogy embert, alakot, ritkán találsz, arca azoknak is takart – nyersen vad vidék mindenütt. Brutális képvilág. Mondjuk, itt van a *Vénusz születése* VI. c. kép 1995-ből (**2. sz. képidézet**). Gorombasága mellbe vág, mert eszedbe ötlük a klasszikus „előkép”, Botticelli azonos című alkotása, valamint az is zavar, hogy „Vénusz” hívó szóra fejed a szerelem-vágy, illetve a test kíváncsisága témákra asszociál. Előtted viszont mindennek tagadása. A kép felső harmada félelmetes sötét égből, orrukkal összekötött halvány-szürke kutyák sora vágat. Alattuk izzó vörös hegyekre vetül fekte árnyékuk. De az is lehet, hogy az árnyék és a vörös hegy felcserélhető – egybejárásukban itt is, ott is kutyák rejlenek. Kétértelmű a két képsáv, megtévesztően fordíthatod így is, és a mindent elnyelő tűzhegybe egyaránt. A kutyák öröködnék. Alattuk ugyancsak vörösben sorozó (elválasztó) fasor és csak legalul dereng fel egy női=férfi test torzója (fej nélkül: Vénusz hullaként A domináns nézői élmény a lángoló vörös.

Ettől nem tudsz szabadulni: hogy szerelem, mint halálos kín, fenyegető őserő (hegyek, száguldó kutyák, vagy szárnyas lelkek?), amit látsz. A kétértelműség letaglóz. Fel sem merül benned az értelmezés kísérlete, hogy ti. itt most mi is történik. A máglya/hulla brutális egyszerűsége mindent visz. Néma maradsz magadban, legfeljebb szorongsz. Mert ugyan sejtet, hogy a máglyán égő lelek személyes sors diktálta motívum, de gondolja csak arra, hogy a szerelem, ahogy éljük, mennyi kint, gyötrelmet hord magával. Hogy párod soha teljesen nem tudod megkapni, kisajátítani. És hogy az évszázados Vénusz mítosz mekkora hazugság is valójában: igazából égető vágy, elérhetetlenség. És ha eléred, az maga a vulkán. Az élmények ez a dimenziója már univerzális jelentéssel bír, túl a személyes tragédia kivetítésén.

De a Vénusz-képben van még valami: a szépség tagadása – nem a rondával, a csúfval, hanem a brutálissal. Ez elérhetetlenség mítosza ez. A szépséget meg kell tagadni, olyan létezővé kell tenni, ami csak fenyeget, elnyom és fáj. Kazovszkij képi dialektikája egy olyan képmoddelt teremtett, ami a vágy tárgyát pusztítja, mert anti-szépségével vonz, és agyonnyom.

A monumentalitás paradoxona

Hasonló dialektikával ragad meg a monumentalitás nyomasztó és egyben üres ágaskodása. A vizuális sivatag. Számos képén találkozol velük: az óriás hegyek, és a pusztaság, amiben elveszik a kutya. (Ld. a *Pihenő párka* c. képet. **3. sz. képidézet**.) de még inkább a *Purgatórium I* címűt (**4. sz. képidézet**) – ahol egy sivatagba kikötött kutyával találkozol. A vizuális fájdalom letaglóz. (Mi lesz ezzel a kutyával, -ugrik be fejedbe a sajnos mindennapos élmény, a kegyetlen gazdák által elhagyott állatokkal... bár a kép univerzálisabb jelentésre tör: mindnyájan kikötött lények vagyunk egy sivatagi térben.

De a monumentalitásnak is van narratívája: a pihenő párka karjai pengékre hajaznak, így kötik össze a „Manhattani” óriásépítményt a római EUR ház árkaos homlokzatával. De itt is a test mesél: a párka meztelen felsőteste nem „pihen, ahogy a kép címe mondja – hanem halála előtt szenved. A narratíva elemei persze csak zsigerileg jönnek össze benned, ne próbáld összerakni-megfejtetni, vagyis ne keresd

a magyarázatot, hogy a párka miért köti össze és választja szét a kétféle épületet. A monumentalitásba bele van kódolva a test halála.

Az általam EUR háznak nevezett épület-motívum többször is visszatér. Egyik hangsúlyos képén középre pozicionálva, itt két oldalon vigyáznak a párkák kard-kezükkel. Miért? Ne kérdezd: csak hipnotizál a kép dinamikája. (Ld. még kis angyalok táncolnak az EUR tetején, egy másik térből egy kutya nézi őket ...)

Ide tartozik El Kazovszkij festőtechnikája: markáns, kemény vonalak, nincs átfutó színezés, különben is szinte alapszíneket használt, szándékosan durva (mondhatnám: szadista) brutalitással. Persze: nem mindig, van, mikor ellágyul – a sivatagbéli, kikötött kutya esetében például – de ettől a két technikai alapadottságtól olyan egyedi, utánozhatatlan, originális festészete. Mitológiai utalásai is inkább az egykor „mesék” tagadására építenek, s csak a festőiség kedvéért idéződnek, mint a festőiség tagadásai.

A monumentalitás igényében/gyakorlatában, túl a személyesen, benne van nagyváros utálata, a szép meggyalázásának beidézése is. Mellékesen.

Teátrálítás

Mint gyakorló díszlettervező mondja: „Vonz a teátrálítás, hiszen a színpadon újra meg újra az eredendő drámát játsszuk el.” Díszleteivel jelen volt, számos előadás terét komponálta. De most nem ezekről akarok szólni, hanem arról, hogy minden munkáját a színpadiasság hatja át – függönyöktől a lefelé, a csinált póztól a színház-tér beidézéséig. Ez utóbbihoz sorolom a *Kis zárt előadás* c. képét. (**5. sz. képidézet.**) Barna doboz, perspektivikusan szűkül, fenékfalán ajtó (kijárat, gondolom...). A proszcéniumot kutya őrzi, árnyéka végigfut a padlón. Mi van itt? A nézők hazamentek? Vagy az ajtó mögött, a nem láthatóban van az előadás: talány. De a kép durva vonalassága, a doboz élek, padlódeszkák, ajtó rajzának kemény ecsetvonásai – börtönszerűvé teszik a látványt: ez a félelem színháza.

Jellemző festői attitűdje: benne van a képben (ő csinálja, a képet is, a színházat is) és egyben kívülről figyel, „tárggyá teszi” amit csinál. (Rényi András megfogalmazása.) Ez esetben hideg tényként teszi eléd, ami a képen történik. Az előadás „másutt” van, a fájdalom nyelvén: az élet másutt van.

A másik „színházi” kép (*Állat a színházban*, **6. sz. képidézet**) még furcsább. Két tér ütköztetését látjuk: az egyik fal színházi függönnyel és ajtó, valamint egy büszt – az egész egy negyedkör állvány áll, a másik térben, ugyancsak kör alakú állványon töredezett fal előtt kutya, orral a másik térben nyíló ajtó felé. A terek ütköztetése ismét kizártság és a belül levés dialektikája: kívül és belül, vágódva kívül és kielégíthetetlenül belül. Kibontva: ez a színház világának kétértelműsége is – az életszínház és a színpadi játék látszat-kozmosza egymásra vonatkoztatva.

Megmutatni és nem elmondani. A nyelv csapdája

A nyelvtől megfosztott művész – anyanyelve orosz, ám magyarul akcentus nélkül beszélt – de a nyelv iránti vágy végig megmaradt benne: verseket írt, de ezeket azért oroszul. Ebből a léthelyzetből is következik, hogy művészete az elmondani akarás tombolása: egyik képből rohant a másikba, alkotási folyamata maga volt a láz és

küzdelem az idővel, a megmutatással, az önprezentációval – harc a megszólalásért.

Az eszközökön gondolkodom: El Kazovszkijnál a hegyek többnyire fenyegetően magasodnak, sötét színben nőnek rá a képre, a vastag kontúrok szinte mindenhol tolakodóak, a színek kontrasztja rád parancsol, nem tudsz nem oda figyelni. Elsőre a vonal, a durva alapszínek, a harsány összbenyomás ragad meg, a téma – vagy akár a kép címe által asszociált narratíva – ebből tápáskodik eléd. Az eszközök kemény durvasága „előbb van”, mint a képtörténés – ezért leszel azonnal foglya a látványnak.

Marhaság: El Kazovszkij eredetiségét a „kép, mint történés” felfedezésében sejtem, nem a szín vagy vonaldinamika a lényeg, hanem a képegész, ami „történik” és ezért nem hagy békén.

A kép, mint történés

Festményein a történés beindul, majd önmagát számolja fel: az eredmény végül is a történés tagadása. Majd kezdődik minden ellőről. Képdialektika.

A festmény figurális kerete, mintha egy narratívának indulna, amit aztán a képegész nem kiteljesít, hanem felszámol, megszüntet. Ennek példája számomra az *Én és a hattyúim III* c. kép (**7. sz. képidézet**). Három vörös (álló) felhő, a legfelsőn két alak és az őket néző fekete kutya. A felhők alatt, velük érintkezve nyolc-nyolc hattyú, de sötét nyújtott árnyként. A történet „kerete”, hogy a fenti alakok, a felhők és hattyúk ígérnek valamit. A néző reflexiójában meg is jelenhet ez az „értelmezés”: mondjuk úgy hogy a nőfigura felhőbe menekül, mintegy világa fölé emelkedve. A néző persze be van csapva: mindebből a képen semmi sincs: a képelemeknek, az egymásba érő foltokon kívül semmi vonatkozása nincs egymásra. Az elkezdett „történet” (vallomás, helyzet), mint narratíva, önmagát semmisíti meg: képalkotó elemek színek, geometrikus idomok egymásra való vonatkozása nem megy át valami leírható történésbe. Épp ellenkezőleg: nem történik semmi. Képtörténetből marad a játék és a festészet tagadása.

A klasszikus festészet is eljátszott képen belüli történéssel, vagyis az egy festményen belüli több idősíkkal. Rényi András mutatta ki hogy Caravaggio *Szent Máté elhivatása* c. képében több időpillanatot vont össze. Jézus és kísérlője belépnek a szobába, egyikük hívja a pénzváltót – ez a téma, de ennek az események következő filmkockája is rajta van a festményen: Krisztus kísérlőjének lába már indul kifelé, a hívás és távozás együtt szerepel, többszörös idő van a képen. Caravaggio megtöri az időben rögzített, „álló” pillanatot. Az avantgarde, mondjuk Kazimir Malevics radikálisan szakít minden ilyen és más narratív eszközzel, négyzet van, vonal van, szín van (többnyire csak fekete...) és slussz. El Kazovszkij benne van ugyan ebben az avantgarde hagyományban, de játszik vele: nála a képtörténés elindul és tagadásba fordul, van is, nincs is: játék a narratív háttérrel, meg a nézővel...

Ez utóbbi El Kazovszkij festészetének fő eleme: játék a nézővel. A kép többnyire az ígélet és a cáfolat egyszerre. Számomra ennek a játszó narratívának példája az *Elszáll a lélek III.* c. kép, 1992-ből. **8. sz. képidézet**) A kép középső csíkját egy vörös, lény uralja (benne a kézzel írott felirat: „elszáll a lélek?”). A lény alatt a fekete

kutya fekszik. Egy történet kerete: a kutya halni készül? A kérdőjellel arra utalok, hogy a „madár” és a kutya kvázi érintkezése mintha ennek cáfolata lenne. Illetve: sem állítás („itt a lélek távozik”), sem tagadás (csak színes foltok játékát látod) nem történik. A időjáték inkább csak *trompe l'oeil*, vagy kétértelmű utalás. Ez a kétértelmű játék a nézővel fűti fel a kép dinamikáját. Te, mint néző, hol itt, hol ott ragadsz le és ha megállsz, a kép tovább – a másik végletbe - parancsol.

Még drasztikusabb az időbeliség és annak visszavonása a *Sors bona, nihil aliud, 2001*) c. képe esetében (**9. sz. képidézet**). Az istennő a kép közepén posztamensen áll (erre íródik fel kézzel, tehát a festő jelenében – a latin mondat) – gondolnád már csak emlékmű. Igen ám, de a körötte acsargó állatok (kutyák?) visszafojtott vadsággal engedelmeskednek intésének. Artemisz, az istennő él és sugárzik, a szűz parancsol éppen az állatoknak. Egyik kezében a Hold, másikban a Nap, jelenléte parancsoló. A kép baloldalán az erdő csak árnyékot vet, mintegy engedelmesen szolgálva úrnőjét. Nincs emlékmű, csak parancsoló jelenlét: a fekete test kilép a mitológiából, vadsága kapcsolatba kerül uralt állataival. A kimerevített, fáraói mozdulat a feszültséget hozza a képbe: egy rossz mozdulat és a vadak felfalják. Szerencse is kell ide – erre utal a latin idézet. A kép rejtett történés: a „majdnem” és a „most nem” ütköztetése. Történés, ami a történet során felszámolódik.

Utoljára hagytam a *Purgatorium I.* c. képét (1985). **Id. a 4. sz., már említett képidézetet**). Kutya kikötve, mögötte végtelen sárga-vörös sivatag. Zérus történés, mert a látható fájdalom maga a történés: a kép háromnegyed végtelen sivatag, alsó peremén kerítés oszlopok, egyikhez egy kutya kikötve. Itt is a történet és önfelszámolása: ki kötötte ki? miért nem vágyódik a kutya el a sivatagtól? A szabadulásról való lemondás és a kikötöttség kínja együtt – helyben járó történés.

Idézett képek jegyzéke

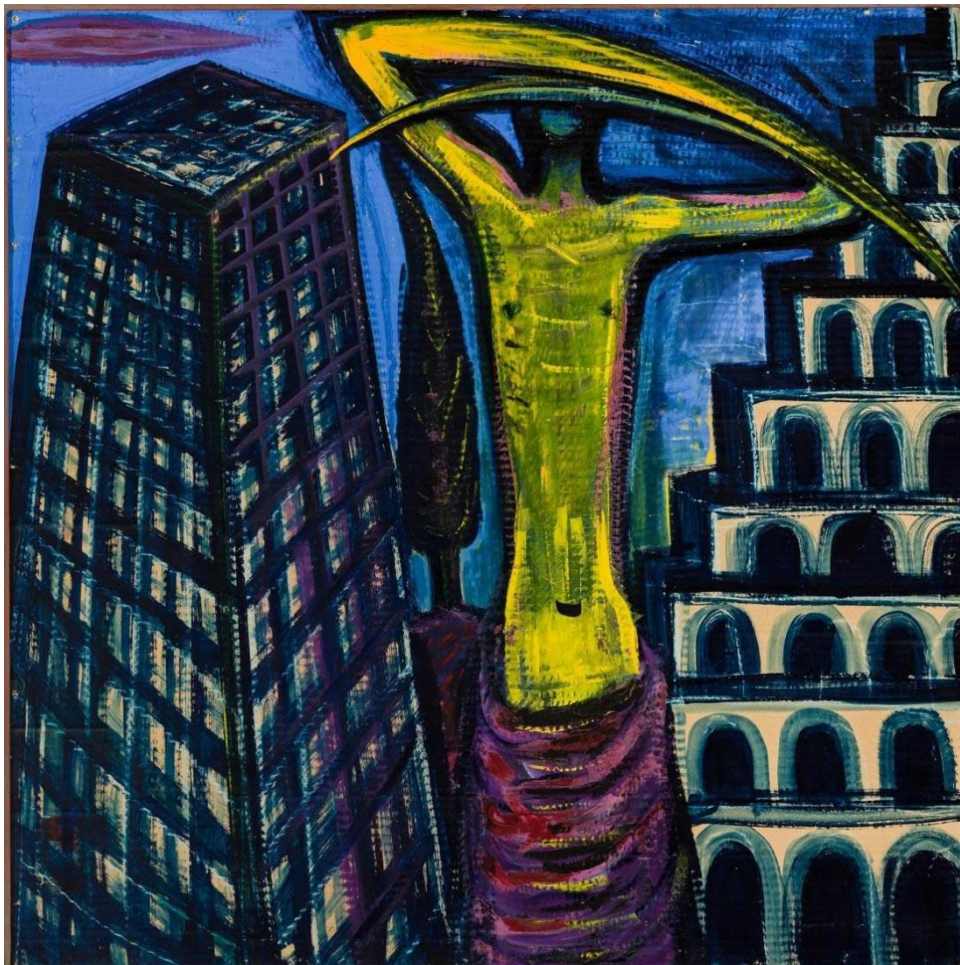
1 sz: Aranyegyensúly, 1997, olaj, faros, 80x100 cm. Szalay Károly gyűjteménye



2 sz. Vénusz születése. Farost, olaj, 110x90, László István tulajdona



3. sz. Pihenő párka. 1993. Karton, olaj, tus. Kozák Gábor és Stomp Sára tulajdona

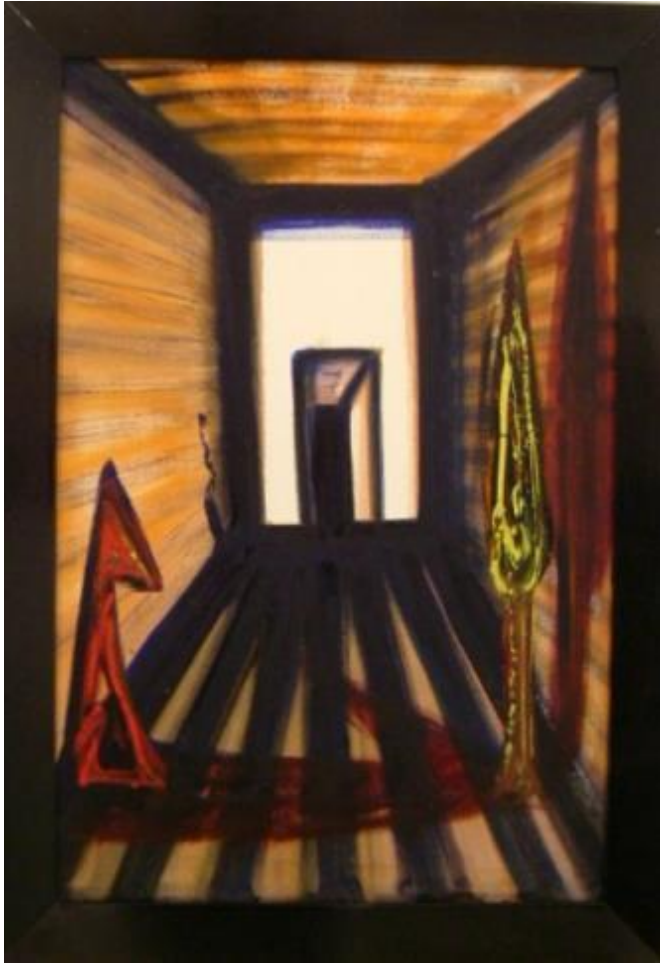


4. sz. Purgatórium, 1985, olaj, vászon, textilszalag, 63.5x78 cm.

Szombathelyi Képtár



5. sz. Kis zárt előadás. 2007. 136x121 cm. papír, tempera



6. sz. Állat a színházban, 1992. papír, filctoll, magántulajdon



7. sz. Én és a hattyúim, 2002, olaj, vászon 100x80 cm. Gerendai Károly tulajdona



8 sz.: Elszáll a lélek



9. sz. Sors bona, nihil aliud, 2001. olaj, vászon, 95x115, magántulajdon



Bernáth Aurél másik arca...

Amikor a szelíd (Gresham-körös) festőbe belevág a történelem: '56-os tankok lánctalpai börtönvárossá rajzolják Pest-Budát.

Mottókat keresek, és megyek sorba:

Budapest = fürdőváros (reklámszöveg, 1913)

Budapest = vérfürdőváros, (Örkény)

Bernáth Aurél Budapest = Börtönváros (1957-58)

Skiccek, rajzok, pannó darabjai – melyet (egészében) teljes hosszúságban állítottak ki az 1958-as Brüsszeli Világkiállításon. (Budapest látképe, alumínium pannó a brüsszeli világkiállítás magyar pavilonjának hátsó homlokzatán.) Az eredeti méret: 18m x 8m (!). Aztán a skiccek (lapok) eltűntek, aztán, mikor a Kiscelli költözött, *Róka Jolán* művészettörténész megtalálta a halom papírt, így most *Gróf Ferenc* festőművész – különös, drámai értelmezésben - installálta e lapokat a múzeum templom-termében. (*By the way*: A falon közli Bernáth Aurél levelét valamelyik képzőművészeti laphoz, hogy ne publikálják a vázlatokat, mert nem tudják visszaadni az eredeti színeit, az alumínium csillogását, a nagyságból adódó hatást – csak torzítanák, inkább ne közöljék. (Hát persze, addigra már az ilyen képkonceptió („Bp=börtön”) már le lett tiltva, ennek álma is tabu lett – és úgy is maradt. Annyira, hogy maga Bernáth, azaz a művész is elfelejtette. (A kiállítás címe: idézet. Déry a *G.A. úr X-ben* c. regényére utalva az „*Óra mutatók nélkül*” címet viseli. A tervezett cím, mint kifejezés igazi börtönpszichózisra utal...) A teljes pannó egyébként Budapest látképe a Gellért hegyről körbe tekintve. Gróf Ferenc felbontja, lapokra szálazza a templomtérben a teljes pannót és a *G.A. úr X* szövegei alapján – kiemeli-bemutatja a „börtönváros” elemeit, melyek a tájképben nyilván elrejtőztek, és így értelmezi újra Bernáth-ot. Nagy dobás

Hihetetlen sorozat, voltaképp a brüsszeli pannó, csak éppen a lapok összeviszsa kiaggatva – a pannó még nincs rendezve/rekonstruálva. Ugyanakkor – számomra - a város házai - börtönépületek – modellje megvan: valamikor a Margit kőrúton (Mártírok útján) állt ez a szürkefalu börtön, (ma: helyén a Mammut hipermarket, a mártírokra – antifasisztákra, csak egy szerény kis emlékmű utal...) – na, ilyen stílusú házak sora áll a pannón Pest helyén. Így pl. a *Börtönváros 4*” címűben mintha a Szépművészeti Múzeum állna középen, amit körbe fognak a börtönépületek – pont a Hősök tere mellett – ott ahonnan

nemrég vonultak le a tankok. A kép jobb alsó sarkában egy „normál” kis templom – talán ugyancsak a Margit körútról – nagyságrendileg más kiépület (törpe) – elnyomott a börtönfalak lenyűgöző emelkedéséhez képest.

Bernáth Aurél '56 megrendítő hatására festette-rajzolta meg ezt a különös (rettenetes) városképet. Barátja, Déry Tibor - majdnem évfolyamtársak voltak – már sitten ült, - a mostani, Gróf Ferenc révén létrejött kiállítás címe is innen: *B. A. úr X-ben* mondja az alcím – (rímelve Déry börtönben írott regényére: *G. A. úr X-ben-jére*.)

Hihetetlen erejűek ezek a skiccek (vagy rajzok, pannó részletek, vagy micsodák), egy ember visszatekint szocreálba hajló, - színvonalban persze emelkedett, (Gresham-körös) - műveire és az idők nyomása alatt, hazugnak találja őket. Vagyis a tankok árnyékában folytathatatlanak. Döbbenetes sorozat, mert cáfolja a később Bernáth rendszerhű, (ám színvonalas) műveit, pl. a Pártközpont halljának óriás pannóját. – közben a képeken persze sétálók is vannak az Erzsébet hídnál, napernyős hölgyek és lépcsőn futkosó gyerekek (lépcső mellett...) Élet van. A börtönben is lehet élni... Persze, ha Gróf – dec.14.-én összerakja a normál sorrendbe a rajzokat – akkor eltűnik ez a börtön-sorozat: felolvad Budapest teljes látképébe, elrejtőzik, ahogy akkor börtönök.

Nagy találmány Gróf Ferenc installációja-feldolgozása. Az ilyen pillanatképek árulkodnak igazán szellemi életünk kondícióiról.

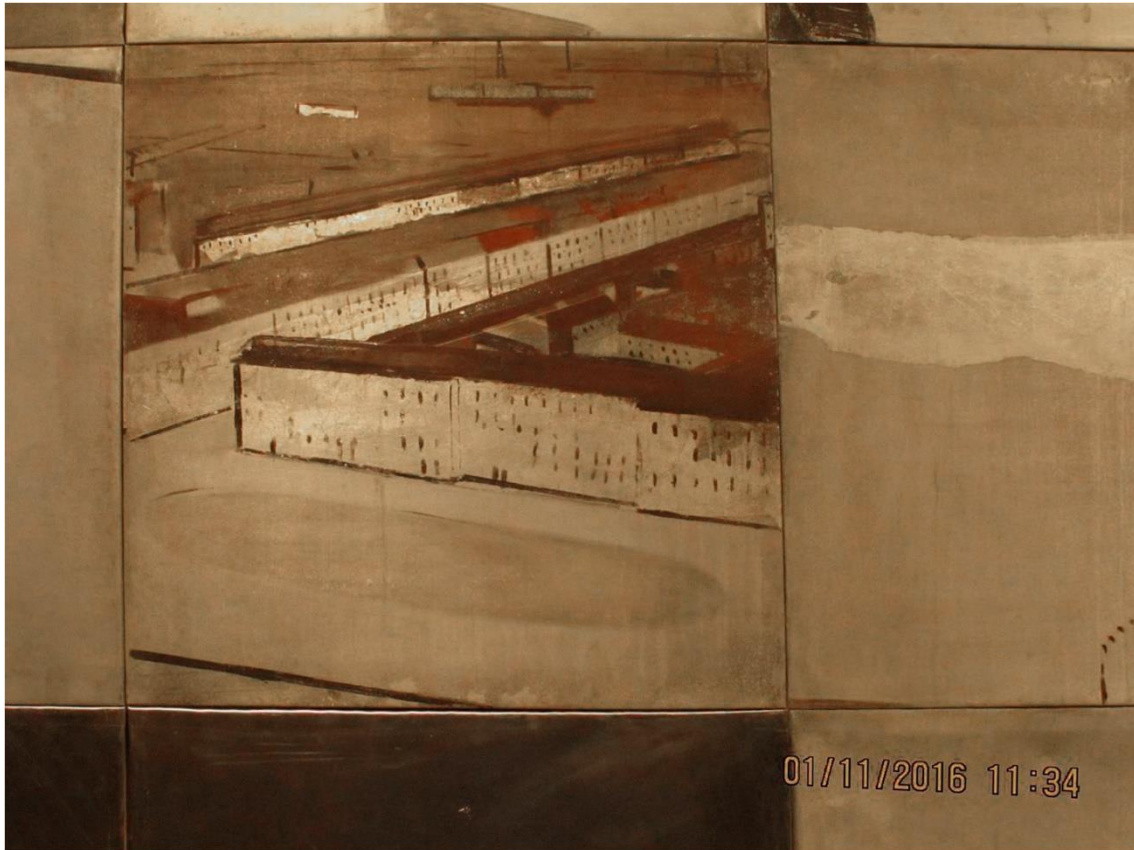
Mutató nélkül | *B. A. úr X-ben*

Gróf Ferenc kiállítása- Kiscelli Múzeum, 2016. október 29, kurátor: Mélyi József

(A szerző fotói, és képcímei)

Képek:

Börtönváros 1 (1957)



Börtönváros 2 (1957)



Bernáth Aurél: Börtönváros 4, (1957/58)



Sétálók, (1957)



Az elfelejtett gróf

Egy elfelejtett, a művészettörténetből évtizedekre törölt festő, Gróf Batthyány Gyula képeit akarom megidézni, egy kiállítás (*Kieselbach Képek egy letűnt világból c. gyűjteménye kapcsán*). E tárlat tetemes kutatómunka eredményeképp száznál több festményt mutat be. Kieselbach és Molnos Péter (a kiállítás kurátora), a szemétből, vagy a föld alól bányászták ki a penészes festmény roncsokat – innen startoltak, a kiállítás csak komoly restauráló munka után jöhetett létre. Mert a grófról és festészetéről sokáig csak kevesen tudtak, felszabadulás után, hivatalosan, nem létezett: hiába volt az első magyar felelős miniszterelnök unokája, - mivel főúr volt, később *inconnu* lett, - nem kellett senkinek. '53-ban jött a fekete autó, félig agyonverték és éveket ült Márianosztrán, majd szabadulása után, nincstelenül tisztartójánál Polgárdiban fejezte be életét, '59-ben. Később meg nem fért bele a kánonba, maradt a felejtőben.

Batthyáynak mániája volt a festés, 1907-től tanulta a „szakmát”, Pesten, Münchenben és Párizsban, de már a húszas évek elején kiállító művész lett, (Ernst Múzeum valamint külföld). Az a furcsaság, hogy a festést környezete, talán ő maga is hobbynak vette, mert a műtermen kívül élte az arisztokraták estélyes, lovaspólós, derbys életét. A tárlaton a főúri világ asszonyait láthatod, soványan, blazírt szemekkel, fantasztikus *stylist*-munkával dekorált fejekkel. A jó társaságban divatba is jött, sorban álltak nála arcképet csináltatni. Ő meg ahol járt – színház, cirkusz, vacsorák, hajóút, Mediterránium – témákat gyűjtött: mondanám, hogy dokumentálta hogyan éltek.

Igen ám, egyszer csak megjelentek nála ugyan ezek a témák némileg kritikusabb lerakásban. Ha jobban megnézed e hölgyek némelyikét – ezek inkább zombik, nem élő-eleven asszonyok. Igaz, Batthyány kettős modorában felrakva: akár divatlapok tudósításának is tűnhetnek ruháik, miközben – ha figyelsz - élettelen bábukat látsz. Erre utalnak az „arc és maszk” téma különböző variációi (Ld. *Egy színésznő öt arca*, vagy *Maszkok és arcok* c. képeit.) Vagyis a festő tudta, hogy e hölgyek-urak világában az arc – valójában maszk, és hogy a gyönyörű nők voltaképp bábuk, arc és karakter nélkül.

Az arckép és maszk kettősség/azonosság elméleti leírása később születik, a jelentős művészettörténész Hans Belting *Faces and masks* (2017) c. könyvében. Mondanám, hogy Batthyány megelőzte korát: nála a portrék a levehetetlen maszkok variációi. Képein, ill. portréin az arcot maszknak használja a tulajdonosa. Vagyis úgy bánik vele, hogy egyszer megmutassa az egyéniség lényegét (vagy annak magvát), máskor pedig elleplezze azt, titkolódzón. A megmutatás/elleplezés kettős használata miatt, valamint az arc pillanatonként változó kifejezőképessége révén az arc leírhatatlan – mondja Belting. Batthyány nem tart itt, nála az arc-maszk társaságbéli kellék, mondhatnám társadalomkritikai elem. Azt felfedezte, hogy a maszk-arcra rá is lehet dolgozni, a smink (*maquillage* - vulgó: a „vakolat”), valamint kalap, sál, ruhakörítés csodákat képes kihozni az arcból, pedig az arc csak maszk marad.

Leleplezőek ezek a képek. Ugyanilyen kétértelműek a „társasági élet” pillanatképei. Vacsora vendégek torz arcok, egyikük teli pofára zabál, - groteszk a kép, majdnem karikatúra: ez is a gróf, ahogy ő látta főúri környezetét. Kétféle látásmód. Az egyikben örömfű a másikban depresszió üzte boldogtalan.

Persze csak feltételezem a depressziót: fennmaradt dokumentumok, Színházi Élet, idézetek - melyeket az album tett közzé – világfiról vallanak. De homoszexuális volt, és AKKOR ez még nem volt szalonképes. (Büntetendő cselekmény volt 1960-

ig...) Az arslán és az üzött vad találkozása. Talán innen a látásmód kettőssége: amit nem lehetett könnyű átélni. A világfi, a gazdag főúr együtt táncol e körben, aztán vált, és művészként, sőt lenézett „melegként” más világot teremt: sorsának. Ezt a kettősségét nehéz lehetett megélni. Megfesteni tán könnyebb. Nem levegőbe beszéltek, számomra a kiállítás egyik mester-darabja – *Szent Sebestyén* – ennek a habitusnak fájdalmas dokumentuma. A „melegek” szentjét nő-fériként, legalábbis női frizurában, csipkével díszített nyilakkal festi meg – arcán fájdalomtól eltorzult mosollyal. Önkínzó vallomás, ha úgy tetszik. Mellesleg tán első volt, aki nyíltan vállalta másságát – de meg is bűnhődött érte. (Képzelheted milyen sors várt rá az 50-es évek börtönében. De a jó társaság egy része is elutasította, – művészete szexmániás, ez maga a fertő – írták róla a konzervatív kritikusok.

A legjobb képei a 20-as 30-as években születtek, ott alakul ki saját eklektikája – túldíszített tömegjelenetei, nőfiguráinak divatlapszerű, színekben visszafogott – zombis – karaktere, és itt jelennek meg a fekete modellek. (Ld. pl. *Fekete akt lakkcipőben* és *Fekete akt függőágyban* c. képeit – a tartás, a fehér háttér, a térnélküli test excentrikus bemutatása, kora botránya lehetett. Itt már kinőtt az iskolákból, Párizs hatásból, netán Vaszary-ból. Már nem akar senkit követni. Utazásbeli képein a földszínek, zsúfolt struktúrák jelennek meg (*Szerb szerzetesnők*) sivatagbéli, tárgyaktól mentes színstruktúrák (*Tájkép híddal*), – előrefutva a modernnek mellé. Igaz, sohasem lett avantgarde festő, - nem is akart az lenni, inkább eljátszott a modern elágazásaival, - ha nem lenne lejáratott jelző: a posztmodernnel - dolgozott populáris, vulgáris, karikatúrával, de közben mégis ott maradt az expresszionizmus bűvkörében, Bortnyik reklámjaitól kéznyújtásnyira. És rejtett pesszimizmusával – ami a negyvenes évek felé eltöltötte. Tudta, mi következik. Bár hogy a felszabadulás után mi vár rá, nem is sejthette.

A kiállítás és album: újrafelfedezés és helyre rakás. A szűkkeblű kánon korrektúrája. És különlegesség.

Gróf Batthyány Gyula – képek egy eltűnt világból. Kiállítás és album, Kieselbach Galéria és Aukciósház, 2015. A kiállítás kurátora Molnos Péter.

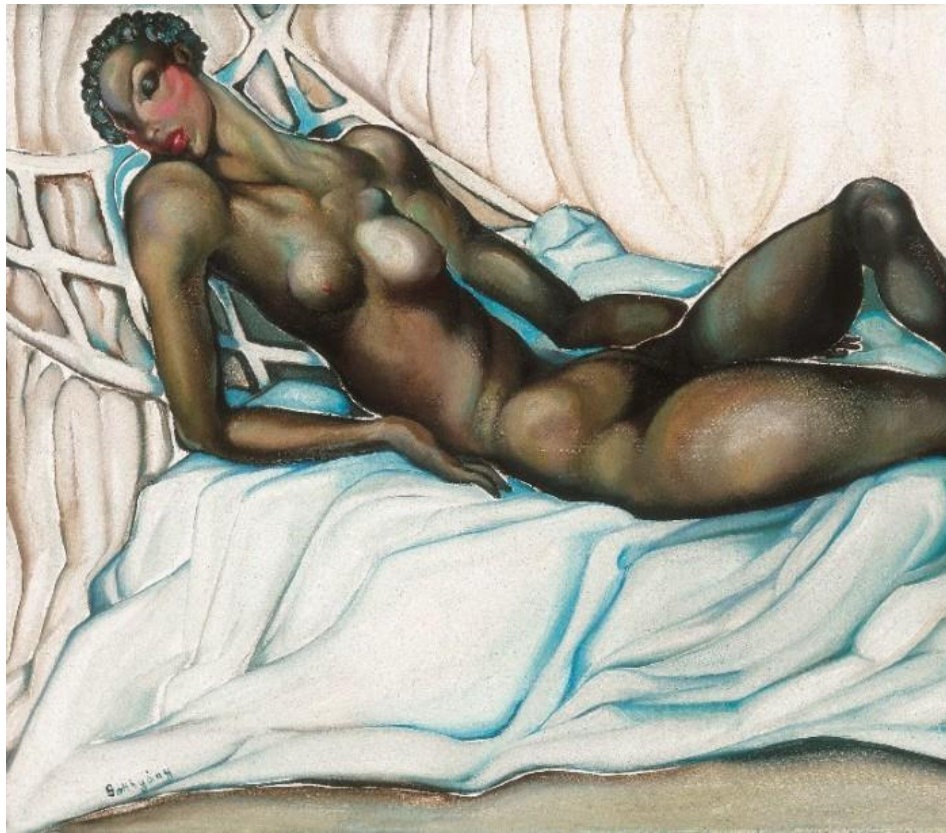
Képek:



Batthyany: Arcok és álarcok



Fekvő akt



Miért kell megállnod a kép előtt? (Bálint Endre titkai)

A rejtély izgat. Megyek a képek előtt valami csoportos kiállításon, egyszer csak meg kell állnom, földbe gyökeredzik a lábam: Bálint Endre képét kell néznem. Színei sötétek, alakok helyett kódjelek, mitologikus figurák – féli vagy egészen torzítva, de olyan szuggesztív hatással bírnak szememre-agyamra, hogy nem tudok továbbmenni. Mitől van ez a lenyűgöző hatás, nem ad semmi fogódzó a tárgyi-életbeli világból, egyszerűen csak kép. Mert a tudattalanban bújik, ott kezd dolgozni, a mennél inkább tovább akarok lépni, annál inkább fogva tart. De nem tudom miért, csak muszáj nézni, belesüllyedni, töredék világába (és magamban) elmerülni. Ha bírom, mert nagy a „maradj még” parancs. Rejtély – nyitott szemmel sétálok saját tudattalanomban, miközben a csoportos kiállításon Bálint képe mellett vannak érdekes, tárgyatlan felületek és pipázó zsánerképek, kis házak és nagy tájak: de itt a parancs kemény: „itt maradsz!”

Ezért négy vagy öt képet választottam a '60-as évek terméséből. Ezek a festmények bonyolultságuk dacára áttekinthetőek, az alapkódok együtt állnak, színviláguk lenyűgöző. Hátha be tudok hatolni ebbe a tökéletesen hermetikus világba. Ami persze veszélyes önkorlátozás, hiszen a Rottenbiller u 1 mitológiáját még csak nem is érintem. Vagyis nem szólok a Vajda Julia, Bálint Endre, Jakovits József és a hozzájuk kapcsolódó legendák, történetek, hatások hálózatáról. Megírták többen, legutóbb Kozák Gyula: *A szabadság kicsiny szigete. Művészsorsok a 20. században*, (2015) c. művében. Maradok öt-hat festmény szűk körében

Első megközelítés

Színvilága az első meghökkentő élmény: ugyanis ilyen színek nincsenek se klasszikus, se avantgarde variánsban. Igaz, hogy nála a színvilág és formastruktúra elválaszthatatlan, mégis elsősorban a színek bilincselnek le.

Habár. Maga meséli, hogy egy papírra festett képét elvitte egy asztaloshoz, hogy kasírozná fel egy furnérra. A ragasztás rosszul sikerült, vasalás következett, amitől az eredeti színek (és formák) eltűntek és egy egészen más színvilág született, és ami fontosabb, olyan „repedések”, ami vadonat új faktúrát kölcsönzött a képnek: véletlen adta kezére ezt a csodás technikát. (Román József közlése. In: *Bálint Endre*, 1980)

Ezek a többnyire barna-sötét, alig kivehető jelekkel-szimbólumokkal teleszórt terek jellegzetes Bálint Endre víziók. A kódokat ismerjük: kocsikerék, aminek csak öt ága van, csálé, Hold, vagy halványan a Nap, zsidó temetői kőfejfa, arab asszony, háromlábú macska stb. E jelek szétszórva az alapszín terében a feladott talány. A sötét alapszín és a kódjelek ugyan uralják a képet, de van köztük egy kiemelt „folt” vagy egy világos sarok. A *Népligeti álom* c. képében (1960), a bal alsó sarokban egy a képegészről szinte független betoldás, magyarázat, szignó, vagy mi, látható.

Bálint Endre: Népligeti álom, 1960. olaj, vászon. 61x61 cm.



A világos téglalap betoldás szinte világít a képegész álomszerű, éjszakai látomásából. Olyan, mintha a léggömbös varázsló és a mézeskalácsos vörösbejátszó fél-világosságához képest nem is tartoznak a képtartományba. Itt nappali világításban, mai, de ablak nélküli házra látunk, háromszögformákra. A világos alaptónus és a fura képkivágás kemény kontraszt a képegész álomvarázsához képest. Ébresztő!

Itt derült ki számomra, hogy nem a kódok, szimbólumok, alakok váltják ki a nézőben a „megállj és nézz!”-parancsot, hanem a kép alapszíne, „*az éjszaka képeinek*” sötétje. (Bartóknál így, ezzel a metaforával indul a Concerto I és III tétele... És ebben a sötét (nem létező) koloritban történnek dolgok, melyekről fogalmad sem lehet. De ez az uralgó szín akkora felkiáltójel, hogy meg kell állnod. Ez az alapszín a *Groteszk temetésen* és *Honvágyban* is visszatér: ha létezik Bálint mondanivalója, akkor ez a

színkozmosz, ami tartja-uralja az egész képet, s amin belül kapnak levegőt, jelentést a szimbólumok, utalások, álmokképek és persze a „betoldásnak” tűnő világos téglalap, lábjegyzetével. E korszak – vagy talán Bálint egész festészetének – felfedezése (újítása) a háttér ilyen hangsúlyos, fenyegető, a nézőre rákiáltó szerepeltetése. A moderneknél a háttér-előtér amúgy is megszűnik, ill. a háttérnek nincs jelentősége. Bálintnál ez nem „háttér” a szó klasszikus értelmében, hanem a kép fő tartója, alapelv, amiből kisarjadnak a festmény álm-narratívái.

Az alapszín és a leltározható szimbólumok egy idő után megfejthetők. Pl. a kocsikerék (a sors kereke, ami mindig kibicsaklik), a három vagy ötlábú ló (valami olyasmi, hogy a dolgok mindig másképp vannak.) Az igazi rejtvények viszont a képeken szétszórt álombéli „foltok”. Lehet tárgyatlan képeket álmodni? Biztos lehet, és Freud itt nyúlt mellé a dolgoknak, mikor ennek elemzését kihagyta: a tárgyatlan álmokkép ugyanis mélyebbre utal, ha utal egyáltalán, mint egy-egy szimbólum, ami némi hermeneutikai segítséggel megfejthető, mert a szürrealizmus egyik ága ilyen foltok/színek játéka. De Bálint nem ilyen módon játszik ezekkel az elemekkel.



Groteszk temetés, 1963, olaj, vászon, 92x66 cm.

Román József azt tanácsolja, hogy a képek címével nem kell törődni: a festő találomra nevezte el műveit, nem kereste azok lényegét megfogó nyelvi megoldásokat. De az álm mégis kulcs szó, később lesz róla beszédem. Szorongó, zavaros álm, amiből reggeli ébredéskor alig marad valami. De a lényeg, az álombéli kavargás, az megmarad. A Groteszk temetés más. Itt már érvényes Román figyelmeztetése: hol temetés ez? Elsőre a szertartásból semmit sem látunk, sőt a groteszkre is csak a kép alsó harmadában vörösen táncoló cirkuszi ló utal. Ám ha közelebb lépünk, azaz elidőzünk a mű előtt, kezd kibomlani az utalások, szimbólum hálók rendszere. A kép bal oldalán két zsidó sírkő, az arab nő hosszasan uralja a

középponttól balra eső teret, felette a Nap (vagy tán Hold?). Mellette a kocsikerék, hat küllővel, nem centrálisan. Alul a temetési szertartás? Amit egy lófejű vörös figura vezet, kezében virágcsokor, lába három. A szertartás közepén egy pópa, alatta fekte macska, kinyújtott kézzel. A hosszanti osztat szürke terében a kocsikerék felett egy vízszintesen fekvő kéttornyú templom vagy negatívba nézve, egy tornyú szentendrei templom.

Tudom, Bálintnál nem szabad jelentést keresni az egyes képelemeknek. De talán a kép vörös alakja mégis kivétel. Ez az ember-ló, a három lábával a groteszk hatás fő hordozója, ráadásul virágcsokorral. A tömény szürrealitás: ketten celebrálják a temetést, pap egyfelől, az ember-ló vezeti a gyászmenetet, alul meg macska takarja a hullát: mindennek van helye. Legalábbis az én megfigyeltésemben. De ha jobban megnézed a képet, tán röhögni is tudsz. Pedig az egész képfelszín borongós, holdas, sors-osztogató színviharban ázik.

A képegész a klasszikus elrendezés megfordítása: Bálintnál az érdekes (jó) dolgok alsó harmadban, a komor-rémes világ lenyomata a felső kétharmadban, a Hold és kerék vezénylete alatt történnek. És nála ez a „felső világ” dirigálja az alsó harmadot: ott lenn temetés van, mert fenn borong a sötétség és a Hold-kerék uralma. A lentiek kifaragják a halált is.

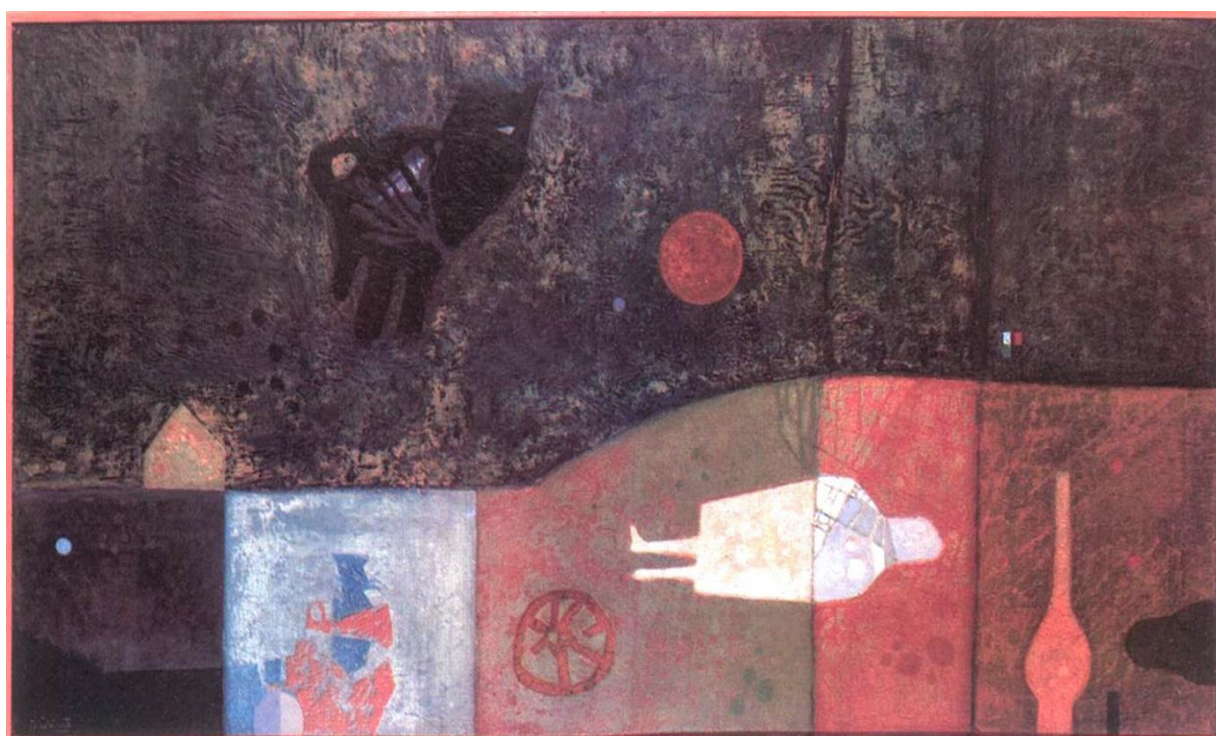
A *Groteszk temetésben* ugyan jelen vannak Bálint másutt is használt kódjai, de a jelentés sosem verbális, nem evilági, - hanem álom, ill. pszichoanalitikus vízió. A „megálljt” parancsoló befogadói hatás nem a kódokból, hanem a színek vibrálásából adódik. Színek, melyekről említettem, hogy másutt nem találhatóak, és a valóságban sincsenek. A felső kétharmad koloritja lefegyverez, valami varázsvilágba repít. Ez az alapszín a tudattalan sötétje és a képről azonnal beléd hatol és eltalálja lelked. Mert a tudattalan (tudatalatti) tartamai életünk titkait, bűneit is őrzik, sőt a magunk előtt is eltitkolt saját rémségek tárházát is. Sötét van, hogy lásd, de Bálint képein ez a sötét bordó-barna alap itt-ott mégis átenged valami csillag vagy fénylő foltszerűséget. Ezeknek nincs kivehető formája. Nem olyanok, mint az ismert szimbólumok. Csak megszakítja a sötétet, jelezve, hogy ott vagyok (ott vagy) és ott az vagy, aki valójában: sötét alap tele van vérfolttal, saját vagy mások vérnyomaival, nem feltűnően csak a titkok részeként, figyelmeztetésképp. Ezért is kell megtorpanod a kép előtt.

Kísérlet.

Most egy kis kirándulásra vállalkozom. Tudom hajmeresztő kísérletbe fogok. Kínomban megpróbálom a *Groteszk temetés* c. kép elemeit, valamint a kép-egésszé összeálló kozmoszát egy kitalált narratívába foglalni. A festmény másképp nem kínál fogódzót, a „mese” az egérút. Az én álomban e kép a halálba menekülés, de ez a halál vidám és csak feltételes. A háromlábú ló mást vezényel, mint a pap a halott felett: önéletrajz, ha igaz, amit álmodok e képpel kapcsolatban, akkor önmaga temetése és egyben menekülése a halál elől. Ami a kép felső kétharmadát tekintve, lehetetlen, de ha már meg kell lennie, legyen nevetséges, vagyis képtelen. A cirkuszt egy fura figura celebrálja, fején tán református süveg, de hasában egy másik bajszos vigyorog, kétes fickó. A halálom nem talál meg, gondolja a kiterített. De ha jobban körülnézek így álomban, látom a rémes fekete macskát, karját kinyújtja a gyásznép

felett, hogy lehet egy macska nagyobb, mint a gyászolók tömege? Tartok ez állat fogaitól, viczorog, vagy tán nevet ő is? Aztán látom az arab özvegyet, ez a nő mindenhová elkísér, - ki hívta? Egyáltalán: ki ez a nő. Most itt van hosszú sötét ruhájában, mindenütt ott akar lenni, belelóg a temetésbe is, mindehhez mosoly terül el az arcán. A kép egésze: a festő saját halálvíziója és a halál tagadása. Bálint, - tudjuk – rossz formában volt, Párizs (ahová suttyomban, Aczél Györgytől kapott kiutazási engedélyt), vonzotta, de a kinti művészvilág végül is nem fogadta be. Jóllehet kiérkezésakor rögvést megkapta a *Jeruzsálemi biblia* illusztrálásának megbízását a párizsi érsektől. (Benne ezerhatszáz grafikával és negyvenöt színes táblával...) De a művészek rajzásához nem talált kontaktust. Rosszkedvvel ébredt-feküdt: a halálvágy lelki lappangása szerintem érthető. Később, hazatérve is csalódott és örült egyszerre: lebegő lét. A kísérlet vége.

Hazavágyás csapdája



Honvágy. (1959) olaj, fa, 80x155 cm. (Nudelman László gyűjteménye)

Ismerős konfliktus: se itt, se ott, Párizs, a vágy hazája, otthon az „igazi” hon, viszont maga a csalódás: a Rottenbiller utca 1, a tömegnyomor, és az avantgarde-ra kiszabott tilalom, képei csak a második nyilvánosságban forogtak - vagyis a munka kilátástalan. A még Párizsban festett *Honvágy* c. (1959-es) kép árulja el ezt a tépett, belső, és egyben elmondhatatlan konfliktust. Mert a kín legádázabb ihletforrás. Ezen a képen először sorakozik fel a Bálint-mitológia teljes tára: ablak nélküli ház, Hold és a háromlábú (!) fekete macska, kocsikerék, petróleumlámpa, csónak. Ezek a sötét alapín fenyegető tónusával vezérik a néző tekintetét az alsó harmad központi figurához: egy fehér alakot látsz, tán kitérítve a sorskerék és a petróleum lámpa közt tán egy csónakban. A fekvő alak két képszeletet is átsuhint. És itt a kis ház is, és a

bal sarok sötétjében a Nap, miniben. A festmény hármastagolás (arany metszés!) kis hullámvonalnyi kitérővel.

De a kép alsó harmada Bálint kompozíciós találmánya: a *kockás tagolás*: mintha sorra venné élete fontos epizódjait, kocka alakú „rubrikákba” rendezi a fekvő alakot, a lámpát, a Holdat. Mint egy narratíva fejezeteit mesélné. Másutt is él ezzel a módszerrel: így pl. az „*Itt már jártam valaha I*”. c. képen: vékony csíkszerű alkotás, mintha célzatos lenne az elrendezés: egymás melletti epizódokat mesélne. A „kép a képben” megoldás hajlik a szerlális elrendezésre. (Egy későbbi avantgarde módszer előfutárjaként?)

Említettem, hogy Bálint Endre soha nem akar „valamit mondani”, ám ezeken a képeken mégis meg egy töredezett mese bukkan elő, ezúttal egy belső história – a honvágy gyötrelmének – megjelenítésével. Az egymásmellettiesség melleleg tán szándéktalan visszautalás a bizánci és középkori esemény-sztori lépteihez. Epizódok egymás mellett, egymásra következően? („Kiterítenek úgyis...”)

A *Honvágy*, címével együtt: *vallomás*. Kiér Párizsba, s máris gyötri a honvágy, s mint említettem, mikor nyolc év múlva hazatér, gyötri a honvágy Párizs után. De itt nem ez a lényeges, hanem a kép szuggesztív ereje: mintha a fekvő alak egy csónak utazna oda-vissza, a baljós (sötét) ég alatt, a fekete macska és a Hold által felügyelve. Látszatra békés kép, de a felső kétharmad izgatott sötét-lila (vagy milyen) tónusa árulkodik: a „tajtékos ég” (Radnóti) és a fenyegető macska (aki kint s bent nem foghat egeret) – dominálja a képtörténet.

A vonatkozás – mint stílusselem

A *Népligeti álom* c. képen szerepel egy világos négyzet, mintha a művész mai életünk egy darabját vinné a képre. De ha jobban odanézel, rájössz, ez a beidézett „képidegen” elem nem a mi világunk: ház ablak nélkül, háromlábú ló, csonka oszlop, - csupa eltorzított valóságfricska, mert Bálintnál a jelen is álom. Mint ahogy a *Roueni látomás* (1961) „valóság-elemei” is álombéliek. Itt valósnak tűnnek, de képet a felső harmadban kibukkanó Hold uralja: a némileg stilizált égitest a sötét és nem világít, mégis dominálja a felső harmadot. Még inkább uralkodó az alsó harmadra való vonatkozásban: itt világos minden, ám a Hold-kép ezzel a világos képtértartománnyal vonatkozási viszonyban áll: ott fenn sötét van, itt lenn normál világítás. De ezen belül, a fenti Hold misztikusan befolyásolja az alsó harmad „történetét”.

Ez a *képbelső működtető vonatkoztatási módszer* teszi izgalmassá Bálint képeit. A Hold pl. (a *Roueni látomás* és a *Groteszk temetés* esetében) önmagában érdektelen. A sötét alapozásban azonban ez a stilizált, nem szabályos telihold uralkodó képelem. Még inkább az, a képek alsó harmadára való vonatkozásában: itt lenn világos minden, ám a Hold-kép ezzel a világos képelemmel vonatkozási viszonyban áll, ott fenn sötét van, itt lenn normál világítás. Ez utóbbit teszi látszólagossá a furcsa Hold: mert nem normális ez a lenti, a kép alsó harmadában megjelenő realitás. Ez a képen belüli vonatkozási rendszer tesz érdekessé Bálint képeit: össze-vissza tárgyak, égi, jelenségek, harsonák, lovak elsőre véletlen, csak festőiségük miatt felkerült darabok, de aztán kisl, hogy egymásra-vonatkozásuk hordoz valami jelentést. Nem tudjuk mit, csak sejthetjük, hogy ebben az egymásra kacsintásban van valami.



Roueni látomás, 1961, 96x50 cm, olaj, fa, Nudelman László gyűjteménye

E vonatkozás-játékban az igazi adu a szíkontraszttal való operálás. A *Roueni látomásban* a fekete éjszakában egyszer csak felvillan egy kardinál vörös alakzat, venne kis kockás, mesebeli formákkal. A színtöredékek ütik egymást, miközben beilleszkednek a képegész meséjébe. És épülnek rá az alant látható házak (?) rászterére. A vörös alakzat: hogy kerül ez ide? A meghökkentés dramaturgiája ez: a fekete éjszakában lobog ez az alakzat, s erre a kép jobb harmadában egy vörös köröcske felel.

Szürrealizmus

Bálint nem szürrealista – a stílus vagy műfaj, amit teremtett: övé, nincs elődje és követője. Bálint Endre a maga által álmódott, teremtet dolgok (apróságok, figurák, kódok és főképp szíkonstrukciók) költője. Az imént említett Hold pl. számos képén felbukkan, valós, nem kitalált elem. De ahogy nála szerepel, ahogy csak egy folt a réműletes ég alatt: az már saját teremtmény.

A visszatérő álmoknak is vannak állandó szereplői. Mondjuk: a kollektív tudattalanban (Jung) élnek, de mint képtárgyak nem idézetként bukkanak fel képvilágában, hanem személyes tragikum jeleként. Eredetük mégsem tagadható. (Pl. a sorskerék, ezer év óta a *kollektív tudattalan* része. A hiányos küllők, meg a torz kerékagya a világ sorsának bicegésére utalhat, de Bálint személyes szorongásának kivetítése is.)

Amit tudhatok

Németh Lajos tanácsára sokáig, nagyon sokáig engedtem magamra hatni ezeket a képeket. Aztán lassan, nagyon lassan arra jutottam, hogy bennük a tudatalatti –

álom, szorongás, elfojtás, halálfélelem – tárgyasul, ölt festői formát, kikerülve minden önértelmezést, verbalitást. Vagyis hiába erőlködöm, e képekről nem lehet beszélni, csak átélni, ráhangolódni, belülről megérteni. Úgy ahogy a zenét fogadjuk be, nyelv nélküli megértéssel. A festő sem tudná elmondani, ezért a képi objektiváció. Azt festi, aminek nincs nyelvi alakja. Így aztán az elemzőnek nincs fogódzója: a színek-formák a lélek mélyéből jönnek elő, s lesznek formatöredékek, sorozatok, képmítoszok. A festmények nyelvileg némák, egy tárgyas-tárgyatlan „ősvilág” vízióit kínálják. Ezért ha rád is oly elemi erővel.

Hivatkozások:

Román József: Bálint Endre. Bp. 1980

Kolozsvári Marianna: Bálint Endre. A nyolcadik templom. Magyar Nemzeti Galéria, 2014.

Egy kép talányai.

Kondor Béla: A szentek bevonulása a városba. (1971-72, olaj, vászon, 176x376 cm. Kiscelli Múzeum. *The saints are goin' – felirat képen. Ami Louis Armstrong 1958-as gospeljének címe.)*



A *Szentek bevonulása a városba* c. hatalmas méretű festményt a Kereskedelmi Kamara rendelte új székháza halljának falára. Kondor Béla két évig dolgozott a művön, ami 1972-ben elkészült. A zsűri azonban elutasította, azaz nem vette át. (Jelenleg a Kiscelli Múzeumban látható.) Tragikus mű: Kondor élete összefoglalása, társadalom és művészetfilozófiájának summája és „megbukott”. A visszautasítása után elhatalmasodott rajta betegsége és még az évben meghalt. Máig kérdés, mi volt az elutasítás oka? Ennek a rejtvénynek próbálom utánajárni.

Bár az elemzők nagyrészt elfogadták a kép címéből következő liturgikus-bibliai magyarázatot, a visszautasító átlátott a szitán: a kép rejtetten szatirizáló mivoltán. Ami kifigurázta a megrendelő elveit, tagjait, („szentjeit”), sőt a rendszer gyakorlatát. De mi ebben a képben a szatíra? – erre keresek válaszokat, részit a hermeneutika eszközeivel, részint a kép narratívájának tovább gondolásával. Mert sok dimenzió van összesűrítve ezen a hatalmas felületen.

A kép többértelműséggel játszik, itt szinte semmi sem egyértelmű. Mint ahogy az ide idézett Armstrong-gospel strófa is többértelműek. Mert ez a gospel cseppet sem ártatlan, templomi ének, inkább vad és pusztulást ígérő prófécia: már a második versszakban olvashatod: „*when the stars fall from the sky*”, aztán meg „*when the moon turns red with blood*” és végül: „*when the fire begins to blaze.*” Miért esnek a csillagok az égből? Honnan a véres Hold? És milyen tűz lángol? – csupa apokaliptikus utalás, miközben a zene rock ritmusban – mondhatnám: vidáman – ismételi magát. (Bár tudom, hogy ennek a gospelnek nincs fix változata, amit idézek egy a sok közül.) Az általam idézett sorok valahogy a világévére utalnak, s mivel Kondor ezt választotta, ez sok mindenről árulkodik. Megértem, hogy a Kereskedelmi Kamara nem fogadta el – illetve, csodálom, hogy volt olyan „szem”, ami megsejtette

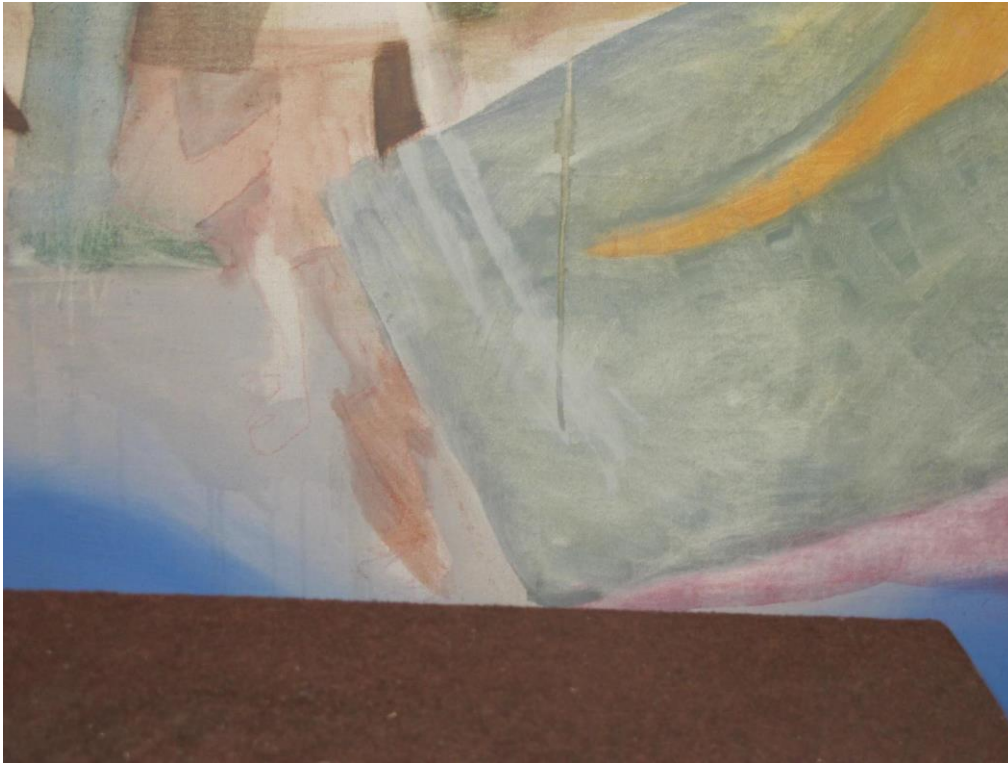
a gúnyt – hogy ti. a szentek nem is annyira szentek – és észrevette a groteszk vidámságot a gyászmenetben. Vagyis hogy nekik, mint megrendelőnek, szakmájukat illetően, (tisztos kereskedés) vállalhatatlan ez a kép.

Mi van a képen?

Első ránézésre ez egy karneváli menet, egy-két kalapból ítélve reneszánsz figurák (Canalettonál láttam ilyen fejfedőket.) Nem biztos, hogy velencei ez a menet, mint ahogy az sem az, hogy karneváli ez a vonulás. De sokan tömörülnek a főpap (püspök?) mögé. A vonulás a kép baloldali kétharmadát foglalja el – páncélos lovag, püspök, bohóc és két kürtös mennek a nyitott városkapu felé, melyen keresztül (és ami mögött) házak látszanak – a kapun túl még egy kisebb, zöld színű kapu is látszik. Tény, hogy a „városba” mennek.

Ami azonnal feltűnik, az az első kürtös, illetve püspök és a kapu között fekvő alak. Az 1972-es II. sz. színes vázlaton ez egy emberi figurának látszik –nő? férfi? - nem tudni. Kinyújtott kezei a kapu felé nyúlnak, lábai kapálóznak, de alul-felül mintha egy koporsó fedele zárulna rá, és a figura ez ellen tiltakoznak. „Csak a testemen keresztül” – mondaná, akiknek útjában van, azok temetnék. Ahhoz hogy a Szentek bevonulhassanak, őt koporsóba kell nyomni. A végleges művön ez az egyértelmű figura már nem látszik. Rácz István értelmezésében a végleges képen a Jónás motívum látszik: hajó, hal és Jónás látható. (Ikarusz, 2006.) Ebben az értelmezésben Jónás épp kimászik a halból, de halszerű alak dominál a képen, alatta egy zöld-lila vágat – ez lenne a hajó? Őket a tenger dobta ki, de a kapu elé. Tán akadálynak? a szentek elé vetett tiltakozónak? Figyelmeztetésképp a Városnak? vagy útmutatóként a a néző számára? Nem tudom.

A Jónás/Cet figura a kép egyik fő talánya: ketten a vászon egy harmadát foglalják el, funkciójuk és megjelenésük egyaránt rejtélyes. A figura, pontosan nem vehető ki, a kapu előtt fekszik, mintegy feltartóztatva a menetet. Ne menjenek be a szentek, - egyelőre hagynám, hogy miért ez az akadályozás. (Lehet, hogy a városlakók félelmükben menekülnek, ez látszik a falon túl...): a bibliai Jónás az erkölcsi romlás ellen volt hivatva prédikálni, most meg a „szenteket” akarja móresre tanítani – íme, az első talányos képsituáció. És a vonulók nem is bánnak Jónással kesztyűs kézzel: a Szenteket vezető püspök előtt takarásban, egy meztelen láb rúgna a cetbe, a menet itt elakadni látszik, guruljon már odább ez a döglött hal és tartozéka. Ugyanakkor a Cet (ha az egyáltalán?) alsó végéből kilóg két, cipős láb, feltehetően Jónásé, amint bújna már ki a halból.



1. sz. képrészlet: Jónás cipős lába kilóg a Cetből

A nyitott kapu jobb oldalán Szent Péter glóriás alakja – kulcs a kezében, figurája szinte beleolvad a kapupillérbe, csak lába-cipője lóg ki a vörös falból, illetve alig kivehetőin glóriája, ami felhívja rá a figyelmet. Ugyanakkor hasán egy másik kulcs is látható (ha az egyáltalán kulcs...?) Lehet, hogy ez a Város titkos részének kulcsa?

Péter kinyitotta a kaput, félreáll, a többi nem rá tartozik. (Kondor másik ábrázolásában – a *Kulcsos ember* c. képen – Péter nem biblikus alak: inkább börtönőr egy rácsos térben: nem passzol ide.)

A kapu megosztja a képet: akik benn vannak, apró, Kondor által alkalmazott pálcika-figurák, valami elől menekülnek. A kapu bal oldalán egy kíváncsi arc, kezével kapaszkodik a pillérbe, mint aki kíváncsi, mi lesz e vonulásban, aztán, ha a balhé alakul, eltűnik ő is. A kapu előtt a fentebb említett hal-ember hullá, tán védenék a város – a „szentek” azonban a kürtök hangját követve zavartalanul menetelnek. Nem vitás, hogy bemennek. Örömet vagy világvégét hoznak? Városba érkeznek vagy a mennyországba? Foglalni jönnek, vagy bűnöktől mentesülni érkeznek? Mert már az is kérdéses, hogy mi ez a város? Pláne, hogy a város fölé, a kép legtetején (a reprodukcióban kivehetetlenül) „Heaven” szót látsz felírva... Mindenütt ez az ironikus többértelműség.

Kik ezek a szentek, akik itt vonulnak? Egyik-másik lépegető fején látszik valami glória-szerűség, vörös, zöld, ill. torzult sárga színben. Ám feltűnő, hogy az alakok arca nem látszik: álarcot viselnek. A bal oldali legelső figuránál látható, hogy az álarc kissé elmozdul, sejteti a mögötte lévő igaz arcot. Ami egyfelől érhető: ünnepi, tán velencei vonulást látunk. A többiek takarásban, vagy fehér álarcot látunk, vagy mint a páncélos vitéz esetében, a sisakredőny takarja az arcot: a csoportot vezető püspök pedig lehajtja a fejét, az ő arca sem látszik. Arctalanok. Pedig az ikon-hagyomány szerint a szentek ábrázolásában az arc és a szem a legfontosabb látvány-elem, amit meg kell mutatni. Itt viszont épp ez van elfedve. Már gyanakszik az ember: ezek nem igazi, legfeljebb álruhás szentek... Kondor egyébként festett szenteket – pl. ld. a *Négy szent* c. 1958-as képét. Az sem hagyományos liturgikus ábrázolat, de ott a szentek mutatják arcukat. Ezen az óriásképen nincs megmutatkozás.

Első feltételezésem, hogy az érkezők azért álcázzák magukat, mert nem is szentek. Az egyik figura pl. zsákot cipel, mint a rablók. Körötte markolásra kész kezek látszanak. (Kondor kedvenc szétnyitott újaival.) Álszentek vonulnak be a városba? A kép szatirizál. Vagy: inkább azt mondanám, hogy az egésznek kettős jelentése van: egyik a direkt narratíva, tehát az Armstrong-i blues által sugallt szentek-vonulása. A másik jelentés – ami bele van írva a láthatóba – hogy álarcos figurák jönnek, kapzsi kezekkel, zsákokkal. (Legalább tíz markolászó kezét számolok össze...) Ezeket a maszkos, szentruhába öltözött gengsztereket kíséri az előtér kiemelt figurája, a vörös szemű macska, a középkori mitológiában a Sátán egyik szimbóluma. A két jelentés egybe van írva. Fontos ez a titkos, feltűnés nélkül bemutatás: a Jelenések-beli angyalok helyett a harsonák egy földi csapat kezébe kerültek, angyalokból álruhás rablók lettek – ők mehetnek a városba. Valószínűnek tartom, hogy a szentek – álszentek – vagyis a kifigurázást vette észre a képet visszautasító szakértő, ill. a Kamara bizottsága: ne gúnyolják ki a kereskedő népséget, illetve üzletüket...

Még mindig a szenteknél: miért jönnek csoportban? A szentek a hagiográfia szerint magányos lények. Nem csupán az oszlopos szentek állnak egyedül, de a többiek is. A festészeti hagyományban legfeljebb az Újtestamentum szerzői (Máté, János, Márk, Lukács) jönnek össze. Egyébként magányosak, mert nekik mindegyiküknek külön vonalon van kapcsolatuk a Mindenhatóval. Most meg csapatba verődtek: igen gyanús, mintha ez is azt igazolná, hogy ez egy *geng*, most fogják bevenni a várost. Álszentek összeesküvése, mondanám Bulgakov drámacímével...

A vonulás apokaliptikus. (Ahogyan az Armstrong-i blues is a Jelenések könyvére utal...) Itt pedig már érvényes a negyedik harsona üzenete a bevonulás sötét éjben történik, - innen a kép fekete háttere (alapszíne): a Nap és a Hold már eltűnt és sötétség borult Földre. Az ég koromfekete, vége van a bulinak. A kép alaptónusa a rémület eluralkodása. De a „szentek” tudják az utat és vonulnak. (Armstrong szövegében még keményebb a világvége üzenet: ott „véreznek a csillagok”, és tűz is van (*When the fire begins to blaze*, - ahogy korábban idéztem.) Értelmezésemben a szentek ebből az

apokalipszisből menekülnek a városba, elfoglalni és lerabolni, vagy csak új életet nyerni a bűnök után – ki tudja? Vagyis újabb talány: a világvége elől menekülnek, vagy a világvégét hozzák a városra? Bármint is van: az apokaliptikus alaptónus – mint említettem – tagadhatatlan.

A *Jelenések* második, itt is szereplő, harsonája arról tudósít, hogy kiszáradnak a tengerek és folyók,. A képen az alsó kék csík mutatja a tenger maradványát, ebből a vízből támad az a lény (hal és/vagy Jónás – aki elzárná a városba vezető utat. Másképp fogalmazva: a Város védelme egyedül csak rá maradt. Mert Szent Péter hagyja az egész cirkuszt megtörténni, kinyitotta a kaput és most félreáll – a túlerővel szemben nincs ereje. A tengerből kivetett hal az egyedüli ellenálló.

A maradvány tenger felett fehér hullámozó felhőt látsz a bal kerettől a jobb keretig, és a szentek ezen a felhőn gyalogolnak. Az Ég és a tenger összeér.. a történés kétértelmű térben zajlik, a Föld (a *Jelenések* könyve értelmében) már kipusztult. Marad az ég (*Heaven*) és a város, a megváltottak lakhely. Mit tegyek, csak a vallásmitológiai *Mennyei Jeruzsálemre* gondolhatok a várost illetően. Ennek a kapuját nyitotta meg Szent Péter, és a partra vetett hal ezt a várost igyekszik védeni.

Egy másik értelmezésben az is lehet, hogy ez itt egy normál város, hiszen a Mennyei Jeruzsálemben nincs templom. Itt meg egy két tornyut is látunk. A házak viszont kocka alakúak, ahogy a Mennyei Jeruzsálem is kocka formájú. A torony mellett, az egyik ház tetején egy figura ül, a Rodin-i „Gondolkodó” pózában. Egy újabb többértelmű dimenzió. Ki gondolkozik itt, a történet résztvevője, vagy a néző jelenének képviselője? A vonulást vezető püspök takarásában egy másik – sötét-fekete figura áll, ő fúja a negyedik (vagy a hetedik) harsonát. Groteszkutalás: már az isteni harsonát is kisajátították az álszentek, ál-lovagok, a Sátán kíséretét alkotó hatalmasságok. A városlakok menekülnek: a kapu nyitva, az isten se állítja meg az álarcosok „vidám” menetét. De ez a menekülés sem egyértelmű. Mikor végre élőben láttam a képet – a Kiscelli Múzeumot renoválják, engedéllyel tudtam közelről vizsgálni – azt kellett látnom, hogy egy menekülő apró pálcikaember már a földön halódik, a másikat pedig egy miniangyal (szárnyas lény) üldözi... Hoppá! A városon belül vannak jó és rossz emberek?

Még egyszer a menetről

„Isten meghalt” – ebből a Nietzsche-i szituációból, egy kvázi világvégéből jön a csoport. Az utalás nem erőltetett: Kondor ismerte Nietzsche-t, tudott az „Isten meghalt” tragédiájáról... A képen a szereplő „szentek a sötétségből jönnek, mert, hogy a világvége után is van élet: pedig az isten utáni világ urai. Jónás ugyan kibújik a cetből – ez sem egyértelmű: lába kilóg, mintha vissza akarna bújni, feje nem látszik. Lehet, hogy hirdetné a rábízott Igét, de a szenteknek öltözött gengszterek elsöpörlik. A Napot már lelopták az égről. A János jelenésekben még az angyalok fújják az ítéletet. Itt már lenyúlták a harsonáikat, és a „szentek” trombitálják az Armstrong-i gospelszt.

Ha isten meghalt, mi marad a szenteknek? Munkanélküliség, vagy gengszterkedés – át se kell öltözniük. Így lesznek a halál után világ urai. Nem az a világvége, hogy minden elsötétül, hogy nincs Hold az égen, hogy kiszárad a tenger, hanem hogy mindez vidám, mondhatnám, karnevál jegyében táncolódik. Jónás szegény – aki még az „isten meghalt” szituáció előtt került a nagy halba – most bújna vissza cetbe, de a hal már ki van filézve... A kép végső ironiája, hogy minden olyan mintha semmi se történt volna: jönnek a szentek és mennek a városba – mi van ebben furcsa? Az „álarcoskodás” nem feltűnő: az egész, mint egy körmenet, békés, talán vidám. De mit akarnak? Jövetelük célja, tán átvenni a hatalmat, idézőjeles „szentek városát” alapítani? A szándék és terv nincs rajta a képen, de a vidámság, illetve az álarcok fél-takarásában a sunyiság, ott van. Lehet, hogy ők is menekülnek a világvége elől. Hisz mi szükség van a világvégén szentekre? De éppen ez a bajom: minek ez a szent zenés felvonulás? Akár örülnek, akár harci kürtöt fújnak, egyik sem szokásuk. A kép a hazugság diadalmenete.

A város

De mi ez a város? És mi lesz, ha az álszentek beérnek ide? Ez a kép legtalányosabb kérdése. Miért akarják most csapatként elfoglalni? Lehet persze, hogy békét és megszentelést hoznak, ez is benne van a pakliban. De számomra valószínűbb a menekülő szentnek kétes indulata. A város megszenteléséhez kell páncélos-kardos vitéz? Velencei kalmár? Trombitás angyal? Meg összesereglés? Nyilván nem kell, ezért elvetem eddigi feltételezésem: a városban nem (vagy nemcsak) az érkező szentek elől futnak a rejtőzni akaró lakók.

A falon túl, a városlakok mástól félnek. Az érkező „álszentekről” talán nem is tudnak. A városban ugyanis azt látjuk, hogy egy fekete angyal üldöz egy férfit, a másik pálcika-ember már földön fetreng, tán halott. A harmadik angyal a templom melletti széken ülő, gondolkodó férfi előtt találod, - sötétkék, szárnyas lény –olyan, mint a pálcikaembereket elfogó angyal, de itt egy „bukó angyalt” láthatsz: kezei égnek, szárnya lekonyul, ennek vége van. Itt már angyal nem képes segíteni? Csak rendőrként – ávósként – funkcionálhat...? Mindezt csak feltételezem, de a rendőrködés, pálcika-emberek elfogása mégis csak apokrif felkiáltójel a mennyei seregeket illetően.

Harmadik képrészlet: A városban fekete angyal üldöz pálcikaembert.



Itt jelenik meg a kép legrejtelmesebb figurája: két hatalmas, de alig kivehető fehér kéz nyúl a város felé: mindkét kéz *hívogat*. Kié ez a pálcikaembereknél, sőt az ülő, gondolkodó alaknál is nagyobb két kéz? Mi a szerepe a városban?



Negyedik képrészlet: a templom textúráján átnyúló, hívogató kéz.

Mi a szerepe a városban a kétféle angyalnak – feketék üldöznek, gyilkolnak, a fehér kezű (mondjuk) angyal menekíteni azokat, akik megérdemlik? Vagy a gondolkodó képzelet ők és e képzet kivetítése az, amit a néző lát? Valószínűbbnek tartom, hogy a két fehér hívogató kéz a Gondviselésé, mely mind a városi (fekete) angyaloktól, mind az érkezőktől (álszentek) menteni akarja a lakókat. Mert a városban is baj van, ölik a lakókat – szerintem.

Ez a nyitott kapu és a mögötte lévő város lenne a Mennysorszá? Netán a Mennyei Jeruzsálem? (Mert ugye, az olvasható felette, hogy „Heaven”...) Mennysorszá, ahol fekete angyalok fogdossák a pálcikaembereket? Ez képtelenség.

Szeretném azt gondolni, hogy a két templomtoronnyal egyvonalban ücsörgő gondolkodó figura ezen morfondírozik: ilyen snassz a Menny? ill. a Mennyei Jeruzsálem? Ugyanolyan, mint a világ rendőrállam? De e kapcsolatnak nincs nyoma a képen. Ezért olyan fontos kérdés, hogy mi is ez a város? Nem normális élőhely? Lehet: azért menekülnek a benn lakók. Bűnös város? Jónás ezért érkezik, bár a halból kifelé jövet félig már kételkedik küldetésében, pláne, hogy lerúgják az útból. És ezért tekintem a kép lényegi motívumának a két kinyújtott, fehér kezet a Város fölé: a megmentés más szintről érkezik.

Arra jutottam, hogy a két fehér kéz menteni akarja a lakókat: mind a fekete (városi) angyaloktól, mind az álszentektől: a kegyelmező isten lépne közbe, már amennyire selyem-halvány (erőtlen keze, meg a hívogató intésnek lehet foganatja. Ez lenne a hatalmas kép végső filozófiája: a Város (a Mennysorszá) épp olyan rémes, mint a „világ”, ahonnan a szentek jönnek. Itt már csak a Gondviselés segíthet. A képen a két fehér kéz „felülírja” az épületeket, átnyúlik a két templomtorony között: az egyik (baloldali) kéz rámutat valakire, a másik (a jobb kéz begörcsült, hívogató mutatouja jelzi, hogy „gyertek”. Ez az isteni kéz persze nem illik az Armstrong-i gospelbe, ez a Kegyelmező alak, akinek fejét nem is tudom kivenni a kép-egészből nemcsak a szenteket, de Armstrongot is szatirizálja. (Armstrong sem gondolhatott arra, hogy a Mennysorszá ugyanolyan rémes hely, mint a mi bűnös, halálra ítélt világunk.)

E hatalmas festménynek ő, a Hívogató Kegyelem a harmadik, és ezek szerint legfontosabb szereplője. A képdrámának így három dimenziója van. Egyfelől a legszembeütőbb, a Szentek/Álszentek vonulása, másodikként a városlakók (Szent Péterrel egyetemben), akiket a fekete angyalok terrorizálnak, valamint harmadikként a kegyelmező-megmentést ígérő kezek tulajdonosa (Isten, kinek feje, természetesen nem látható.) Ők hárman együtt adják a „szentek bevonulásának” tragédiáját. Ez a három világ a láthatótól az alig észrevehetőig tartó skálán csap össze a kép drámájában/szatírájában.

A Gondolkodó. Ő két alakban is a városon belüli események kontemplatív szereplője. Voltaképp nem tartozik a történéshez – mármint a vonuláshoz, vagy a városon belüli eseményekhez. Talán nem is figyeli, mi történik: alakja nem képcselekmény része. Inkább a *néző jelenlétének* kivetítése. Az egész „érthetetlen” – mondja az alak, a Szentek is csalók, a Mennysorszá sem menedék, a fekete angyalok rendőrökre hajznak: hol vagyok? A Gondolkodó a néző jelenléte a képben. Bár alig lehet kivenni a képen.



5. képrészlet: A Gondolkodó

Innen nézve még inkább a kép döntő eleme a két, város felé kinyújtott, halvány, hívogató kéz: a kegyelem ígérete, ami megmentést hozhat annak, aki észreveszi. (De még a Gondolkodó, templom tornyával egy szintben ülő férfi is csak morfondírozik a törtéteken.

*

Összefoglalás

Kondor fő művét azért utasították vissza a megrendelők, mert észrevették, hogy a szentek (néhányan kereskedőnek ábrázolva) voltaképp tolvajok. Vagy, hogy álszentek. Ilyen szatirizálás nem tette jót a Kamara jó hírének. A kép mélyebb filozófiai tartalmáról nem esett szó. Arról pl. hogy a Szentek bevonulásával a Föld ki van szolgáltatva agresszív „álszenteknek”, de arról sem, hogy bár a világvége közeledik, a Mennyország sem tud menedéket nyújtani. Hiszen a „Heaven” csak a földi állapotok tükré: a kapun túl valami rendőrállamot látunk, amit fekete angyalok irányítanak. És azt sem hogy talán csak Isten ereje tudná segíteni azokat, akik észreveszik hívogató kezeit. A szerződés felmondása eltakarta a kép mélyebb jelentéseit: azt hogy a vonulás, a Város, Jónás és az Isten viszonya mögött egy filozófiai feltevés rejlik: *az eszkatológia lehetetlensége.*

Néhány hivatkozás:

1 Kondor Béla: A szentek bevonulása a városba (1971-72. olaj, vászon. Méret: 176x378 cm. Kiscelli Múzeum.

2 Armstrong gospel szövegének részletei

Oh, when the stars fall from the sky
 Oh, when the stars fall from the sky
 I want to be in that number
 When the saints go marching in

Oh, when the moon turns red with blood
 Oh, when the moon turns red with blood
 I want to be in that number
 When the saints go marching in

Oh, when the fire begins to balze
 Oh, when the fire begins to blaze
 I want to be in that number
 When the saints go marching in

https://hu.wikipedia.org/wiki/When_the_Saints_Go_Marching_In#Sz%C3%B6veg

3 Mocsár Gáborné Fehérvári Judit, Kondor Béla: A szentek bevonulása a városba. In: Héttorony, irodalmi magazin, 2010.

4 Rácz István: Vallás, hit, szakralitás Kondor Béla művészetében. in: Ikarus, 2006, január

A vonal,

(Vajda Lajos ceruzarajzai)

Ami itt következik az Vajda önarcképeinek és ceruzás rajzainak egy töredéke, *csak néhány-, papiros rajzzal foglalkozom*: azokkal, melyek a saját arc és kisvilága transzformációit jelenítik meg. Tudom, hogy ennél jóval több a grafikai hagyomány, még több a festészeti termés, és annál is több az iskolateremtés, Szentendre stb. Én inkább szűkre szabom saját kereteim, - filozófiát csinállok néhány rajz-papír elemből. Mert a vonal filozófiájáról szeretnék gondolkozni. Vagy sikerül, vagy nem.

A vonal a legabsztraktabb elem a geometriában. Egy vonal semmit sem tartalmaz a való világból, gondolatból, képzeletből. Grafitceruzával húzva, jel a papíron, aminek semmi nyoma nincs az életben. Mert a világban csak kivételesen létezik vonal. Bár mondjuk, hogy a folyó vonala, az útvonal, érvonal létező jelenségek, ám voltaképp csak fogalmi-nyelvi absztrakciók. Papíron mindez még inkább csak jel, a jelhagyó ember nyoma. Írásként van kölcsönzött értelme (segéd-jel) de önmagában csak maga a dimenzió nélküli tértöredék. Vajda grafikáinak nullpontja erre épül.

A vonal

Elemi játékba kezdek: mi a vonal a grafikus kezében? Húzok egy vonalat ezen a lapon keresztbe. Azonnal elkülönül a „fenn” és „lenn”. Mindkettőnek lesz mitologikus jelentése: fenn a jók vannak, lenn a rosszak. Fenn a kezdet, lenn a vég. Sok jelentés, pedig csak egyszerű vonalat húztam a papíron. Folytatom: függőlegesen húzok egy vonalat. Itt is azonnali az elkülönülés: balkéz felé, azaz hozzám közelebb (fiktívbe számítva) az „itt”, a vonalon túl az „ott”. Mindezt egyetlen egyenes ceruzavonal teremtette a kétdimenziós papír-térben. Ha elemi módon egy kört rajzolok, akkor belül és kívül válik el egymástól.

Valahol itt kéne folytatnom, ha Vajda grafikáinak filozófiáját akarom érteni. Veszem például *Friends* c. (Barátok, 1937) rajzot – papír és egyetlen cerka-vonal.



Friends, (1937) más néven: Barátok.

A legenda szerint a rajz úgy született, hogy Vajda ceruzahegye a papírról fel nem emelve futott végig a vonalon. Városi legenda, biztosan nem igaz. De e nélkül is elég bonyolult a kép. Alapszinten látunk egy tenyérbe hajló fejet, majdnem szemből, de inkább csak a szemöldök-orr-áll vonalaig. Valaki így tanakodik, feltámasztja a fejét és gondolkodik. Ez a grafika „kerete” mondanám. Az alapvonal. A fejen belül egy másik fej, gondolkodó kinéz a képből. Igaz ebben a másik fejben van egy x vonal és csont- asztal-hokedli, Vajdánál szokásos házi alkalmatosságok miniatűr és elnagyolt

kockája tűnik fel. És hogy bonyolultabb legyen a *Friends* c. kilép portrékeretből, mert az egészet egy gömbszerűség veszi körül, abba van „becsomagolva” a két fej. Gondolom önarckép, barátoknak becézve a kép címében. (Van olyan feltételezés, hogy itt és a másik kettős arcképben a belső fej Bálint Endre képe. Jó barátok voltak, Bálint „örökölte” Vajda rajzpapírjainak bőröndjét...)

A „fejben a fej”, vagyis az önarckép megkettőzése nemcsak szürreális játék. Hiszen valójában két fejünk van nekünk átlagemberek is: egy, amit az utca ember lát rajtunk, és egy, amit magunk látunk, nemcsak a tükör előtt, borotválkozás közben, hanem képzeletünkben. Ez utóbbi más, mint amit a jónép lát rajtunk, mi belül egy kis világ (mikrokozmosz) vagyunk, amit nagyítunk, kicsinyítünk, torzítunk, betegesen titkolunk, - ahogy kedvünk tartja. Ez persze csak az én megfigyeltési hipotézisem. Kívülről, egy idegen azt látja, amit az arcunkra helyezett álarc (arc-pótlék) megenged, láttat. Mert arcom még belül sem önmagam rajza, kifelé, mások szeme elé meg álarcot kreálok, és mögé bújok, akaratlanul, vagy szándékosan, tök mindegy.

A fejet támasztó kéz vonala vastagabb, mint az arcábrázolás és a fejben lévő fej grafit szála. Ehhez hasonló vonalat csak a nyakra hasonlító, valamint a könyök melletti futó ceruzanyomon találász. Ez a „*drückt*” vonal nekem egyelőre nem jelent semmit, csak felsorolom, mint a képet alkotó részeket. Fontosabb kérdés, hogy a két fejet összefogó „gömb” – voltaképp egy tört körvonal – miért zárja egységbe a kettős önarcképet. Amiből – nota bene – a fejet tartó kéz kizáródik. Csak a fejek vannak ebben a foetus-szerű alakzatban. Ikrek? Testvérek? Magányba zártak? Miért? Csak kérdelem, egyelőre nincs válaszom.

Szimultán vagyok egyszerre több fej, gondolom a rajzot figyelve. Fejemben más fej gondolkozik, de szerintem sohasem vagyok egyedüli, egyetlen „fejjel” ellátott egyén. Mindezt csak a vonalak egymást keresztező, átfutó, ívelő hálóját „mondja” el, miközben csak egy portréről van szó, a képnek nincs mondanivalója. Vajda utálta a „mondanivalót”, a képnek vagy grafikának éppúgy nincs mondanivalója, mint egy zenedarabnak. De itt annyi fogódzó mégis akad, hogy ez a rajz voltaképp önvallomás, hiszen nem egy darab van belőle, különböző variációkban szinte egy tucat. Ráadásul vannak színes festmények is, eltorzított, illetve ikonná változtatott önarcképekkel: Vajda mániája volt *önmaga keresése* a vonalban.



Álarcos önarckép, (1935). Vigyázat ez utóbbi kép álarcban ábrázolja a művészt!!

Mi köze van Vajda *önkeresésének* ehhez a szerb-bizánci ikonos képhagyományhoz, (túl azon, hogy gyerekkorát szüleivel Szerbiában töltötte), vagy a néger maszkot

viselő félszemű képhez, melyekről felteszem (nem tudom!), hogy önarcképek. Miért keresi magát a szentendrei *szerb* hagyományban – zsidó létére? Egy idegen közegben jobban megérti magát? A rajz jobban behatol saját lényébe, ha szerbül artikulálja a vonalakat? *Nota bene*: nála az önkeresés – a számtalan önarckép-vázlat – egyben az önelrejtés módszere. Mert az önarckép többnyire ingázik a művész leglényegét eláruló vallomás és a maszk mögé bújó (rejtőzködő, menekülő) alkotó rajban-festményben objektívált végeredményén. (Követve Hans Belting: *Faces, Az arc története* c. zseniális nyomozását.)

Kínomban az *elidegenítési effektust* lelem meg ezekben az önarckép megoldásokban: önmagát másképp láttatni. A *Friends* c. kép is ilyen elidegenített megoldás: benn is vagyok, kint is vagyok, de mindkét fej egy harmadik kör része, vagyis nem én vagyok én, hanem így láttatom magam elidegenítve.

Minden nagy mű a bizonytalanság szülötte, a kétségé, a keresésé. Vajda önkeresése grafikai önarcképeiben is erről szól. Nem betegség ez, hanem az alkotó láz velejárója, az önmagától való eltávolodás kényszere, hogy papíron lássa magát, de sehogy se jó, ezért újra meg újra nekifut, s lesznek egyre zseniálisabb szürreális vonal-gubancok. Technikailag tekintve Szabó Lajos barátsága vezette a vonal kizárólagosságára: Szabónál nincs olyan, hogy valamit ábrázol, akár absztrakt módon is, van a vonal valahonnan – valahová, és kész. Ezt a „nihilista” vonaltechnikát leste el – szerintem Vajda, aki végig barátja maradt Szabó Lajosnak. Ez utóbbi vallásos, kvázi-teozófikus, marxizmus-kritizáló stb. filozófiával rokonszenvezett ugyan, de nem vette át: csak a technikát: *a vonal autnómiáját*

A *Friends* c. kép külső köre, mint egy léggömb szerintem arról árulkodik, hogy ez a feltámasztott fej, és ez a halálkomoly (templomtöredékkel kiegészített) fej sem én vagyok, de a kettő talán igen. Az igenről tanúskodik az egésztest körbefogó luftballon-szerű kör, ami nem teljesen zárt, hisz a fej szeménél (baloldalt) indul és a fejet tartó fejnél ér véget: *feltételes mód*, ha szabad így mondanom.

Mert az elidegenítés nem azt jelenti, hogy nem vagyok „én” a rajzon, csak azt, hogy ott a papíron tölem, mint valóságos, élő (kétkedő) lénytől független vagyok, a ceruza alatt. Az Én, a papíron objektíválódik egyik Énem, ami nem azonos magammal, *maszk*, vagy szerb álruhába bujt önmagam, de mégis csak Én vagyok.

Elidegenítés és önazonosság együtt alkotja a grafikát is, meg az ikonos önarcképeket is. Mert az ember egyszerre önmaga és minden pillanatában más, miközben nem „mozdul ki” önmagából

Rajz vitája a térstruktúrákkal

Még mindig a bevezetésnél tartok. Talán innen már könnyebb filozófiailag megközelíteni az *Önarckép templommal* (1935) c. rajzát. Itt a többszörözött fejben benne lakik a szentendrei templom – két ablaka jelzi jelenlétét - egy négyzet (tán asztallap, ami Vajda kedvenc egyszerű tárgya volt) szóval a belső fejet ezek takarják. A „fejben fej” jelentős részét némi sraffozással, és az egész rajznak van centruma és van körirata, a tenyérbe hajtott fej. Mert a fejben benn Szentendre van meg asztal, meg házablakok. Nem tudom.

Nem tudom, mert ez a rajz bonyolultabb, mint a *Friends* c. papír. Itt az egymásban-lét sokszorozva van, ahogy az ember (bévül) is sokszorosos Énjének, csak mindezt bent felügyeli a Felettes Én és ezért nem látszik ez a belső mozaik.

Még mindig a vonalnál vagyok. Mert mindez vékony ceruzavonalból áll, a papírlap széléig terjeszkedve. De a vonal Vajda tudatalattijának kivetülése, meghosszabbítása, jóllehet ez ellen tiltakozott: ő csak rajzolt, nem akart önelemzésbe bocsátkozni. Ráadásul a vonal festményeinek kiegészítője-kísérője volt, miközben ott, festményein is jelen volt a vonal. Grafikus festő, azaz körvonalakkal dolgozott, ahogy Kondort is e módszer használójának könyvelték el, mert kontúrokat használt, a színeket nem állt meg, s váltott átmenet nélkül egy másik színebe. Vajdának valamiért alapbeállítottsága volt, hogy ő a vonal mestere, tán filozófusa, akár tudta, akár nem, akár elismerte ezt a tényt az utókor, akár nem.

Az egymásba rajzolás, mint forradalmi rajztechnika

Amit eddig írtam az voltaképp rávezetés volt Vajda bonyolultabb, megfejthetetlen rajzaihoz. Itt sem a teljes oeuvre áttekintése érdekel, csak kiválasztok néhány, számomra rejtvénytű rajzot – vonalvezetést – és azon próbálok elmélkedni. Hisz a vonal filozófiája a témám.

Illetve, ha már benne vagyok, annál jóval több: a vonal a képstruktúra alapeleme, de a vonalak egymásba-bonyolódása, egymást fedése egyenlő Vajda képfilozófiájával. Veszem például a *Két fej akttal* (1937) c. rajzot.



Egymást fedő, egymásba bújó vonalak. Ami markánsan szemedbe ötlík, az az akt-figura, legalábbis annak torzója: a két comb, vállak, karok töredéke, mell.

Önmagában is megállna, de nem ez a funkciója: mivel a női test-torzó markáns vastagítással van felrakva a papírra, ezzel tartja, hordozza a két férifejet. Az egyiket már ismerjük a tenyér által tartott, lehajtott fej motívumát, a másik erre ráfektetve, egy portré szemből, melynek két szeme, orra látszik. A többit takarja az arcmásokon többször is előforduló négyzet, sraffozás, valamint a négyzetből adódó eltolás. Itt a gondolkodó férifejből kiálló fül keresztezi a női test derékvonalát.

Ami itt döbbenetes újdonság az az emberalakok (másutt: tárgyi elemek) *egymásba-rajzolása*. Durván egyszerűsítve: rejtvény, hogy ki van kívül és ki van belül. Látszatra egyszerű kérdés, valójában rejtvény. Mert ez a rajz nem montázs, hanem tudatos egymásba-komponálás, a rajz és papír terének kibővítése. Szerintem ez a Vajda-rajzok egyik forradalmi újítása. Akkor most itt lehorgonyzok kicsinyég.

A rejtett totalitás

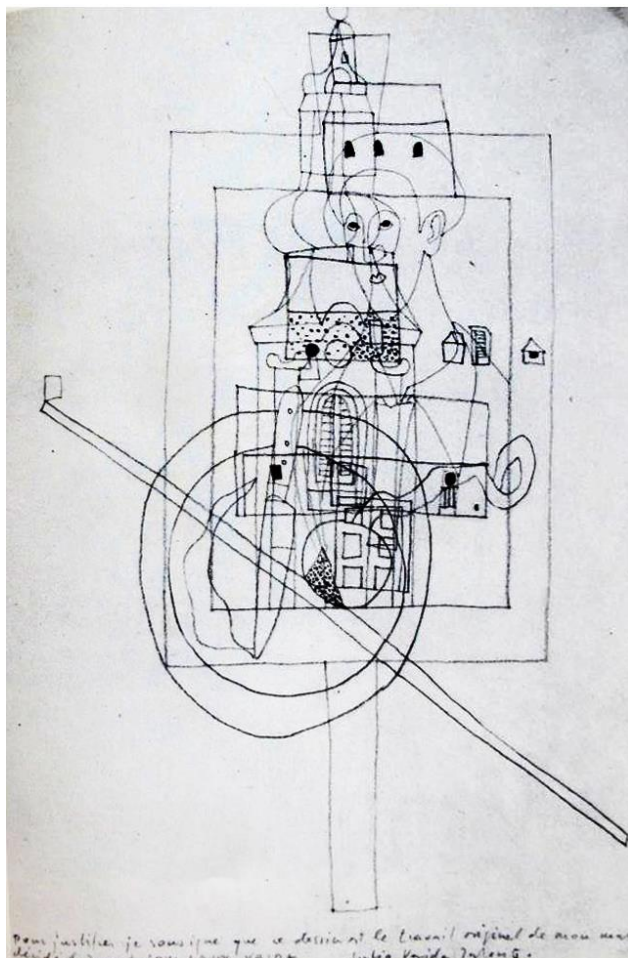
Nézzük csak közelebbről az egymásba-rajzoltak sorozatát. A *Friends* (ahol két fej fonódik egymásba), aztán az *Akt két férifejjel* és most az *Életfa* önarcképpel egy közös ám rejtélyes technikával ismerkedünk: egymástól idegen, vagy legalábbis különböző *élettények egymásra/egymásba rajzolásával*. Egyszerre és mégis különböző, össze nem illő elemek sűrűsödnek rajzain egyetlen hatásos képpé.



Életfa önarckép, 1937.

Az *Életfa* esetében az önarckép sokszorososan egymásba-rajzolt tárgyelem és portré: Vajda, mint arab, fehér fejedővel, - ami sapka, de kipá lehet. De a sokszoros egymásba-rajzolás nem áll itt meg: a fa épp kinő egy csonkolt fából, aminek azért mégis van koronája. Aztán ez a fa egy kapualjban áll, ami nagyságrendi túlzásnak is elmegy (a fa nem férhet el a kapualjban). A fát és kapuboltozatot falusi házak veszik körül. A rajz itt is bátran túllép a méretarány hagyományos előírásán: a kapualj tízszer nagyobb, mint falusi házak, az életfa/portré ráhasal a házsorra és bebújik a fa koronájába, ami meg a kapualjba, aminek felső harmadában a szokásos templom ablak kerete látszik. Az egymásba rajzolás grafikai forradalom.

Az egymásba-rajzolás nem szakkifejezés, tudom, de papírlapjainak domináns eleme. És nemcsak egymásba-rajzolás ez, hanem a vonal agresszív használata. Ez az agresszió tán legjobban a *Rajzmontázs önarcképpel* (1937) c. papírlapon tűnik szemembe.



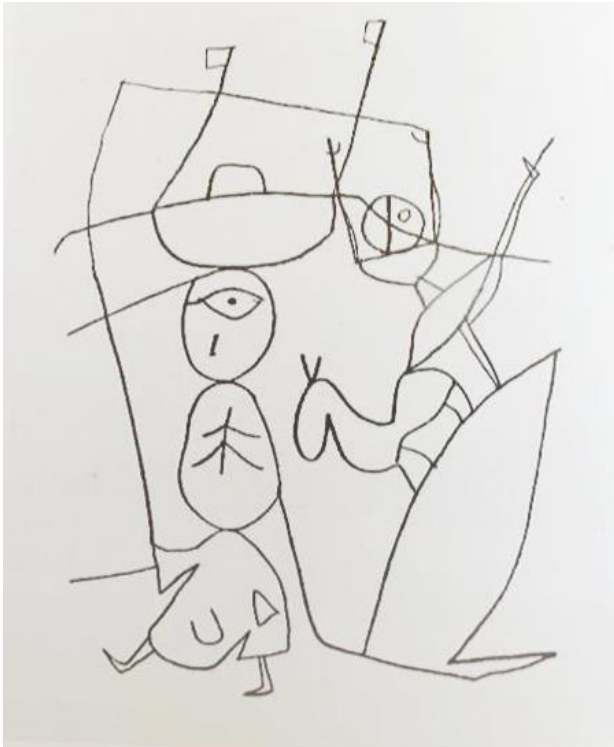
Rajzmontázs önarcképpel, 1937

Mit is látunk e lapon? Templomtorony, házablakok, asztali csendélet és a toronysisakot (a képen fenn) „keresztezi” Vajda önarcképe. Még lejjebb kapukilincs, ebédhez szánt kés és tányér (a kés: kiemelten) – mindez egy rajzon. Hagynám most a montázs kifejezést, itt a rajzvonalak egymást keresztező, egymást elnyomó-kiemelő funkciója érdekel: nemcsak egymásba-rajzolás ez, hanem Vajda *önkeresésének egyik állomása*: hisz ezen a rajzon a görögkeleti templom tornyának vonalát *töri át* önarcképe, hajjal, sovány arccal. Mondhatnám, hogy bár a templomtorony a kép centrumát alkotja, de ez az arc (halványan, azaz: titokban) mindent hátrébb parancsol, itt minden csak az önábrázolat apropója. Az arc fontossága eléd tolakodik.

Ide azért idézem, mert ez a rajz 1) önarckép-sorozat (önkeresés) egyik darabja, aminek rajzai ömlenek belőle; fontosabb 2) a *Felmutató ikonos önarckép*, (1936) c. színes képe kísérel összegezni ezeket a ceruzarajzban végig kíséreltetett önkereséseket. A vonal-keresztezés ott (az ikonos képen) a színek, a sejtetett alakok egymásra vetítésbe megy át, és a képet dominálja a felmutató három ujj, az ortodox *szakrális* jel, atya, fiú, szentlélek felmutatott, - Vajdánál megtört - jele. (E kép elemzésére, - mivel nem témám, a vonal metafizikájához tartozik – a tanulmány végén térek vissza: befejezésként.)

Mindegy: az egymásba-rajzolás, a vonalak brutális keresztezése - Vajda találománya. Amivel egy új típusú totalitást teremt. Mert ezzel a módszerrel oldja a vonal absztrakcióját. Mint említettem a vonal a legelvonatabb geometriai jelenség, erre Vajda úgy játszik ezzel a vonallal, hogy itt is, ott is embertöredékeket jelenít meg. De ha itt megállna, nem lenne több a rajz hagyományos funkciójával: dolgok-emberek leképezésével. Nem, ő ezeket az élet-darabkákat egymásba illeszti, ráadásul olyan brutális agresszióval, hogy kénytelen vagyok vakarni a fejem: mi van itt? Ez az *Élőfa* portré centrális elhelyezkedésben nő a házak fölé, rá egy kapualj, ami egy templomtorony része: az *összefüggések tagadása a rajz, de e tagadásból egy új totalitás* sejtelmét kapja a néző.

Kénytelen vagyok ezt az új totalitást kiemelni: a rajz-valóság viszonya már jóval a századforduló előtt kifáradt. A kubizmus, Picasso, de még inkább a grafikus Klee is e viszony robbantásával kíséreltetett, illetve a képvalóság elsőbrendűségének hangsúlyozásával.



Klee: Vándorcirkusz, 1937

De Klee forradalmi grafikáiban az össze nem tartozók játékosan, lazán illeszkedtek a képegészbe. Vajda ezen az úton jár, csak brutálisabb, nála nincs játék, nincs laza oldódás: vonalgubancai az egymásba-rajzolás révén rejtett drámák. A *Két fej akttal* c. képet felfoghatom a *ménage à trois* tragédiájának (irigykedésnek) is, bár erről a képen szó sincs, ötletem csak lebeg a rajz felett. A két férfit és a nőtest hangsúlyos vonalát dráma, vagy csak az élet sodra fogja össze.

Ha már akt, muszáj megjegyezmem, Vajda rajzain a női test majd mindig torzó. Ld. a *Madonna kisdéd torzóval* (1936) c. képét, ahol ráadásul a gyermek Jézus is csonkolt egyszerűsítésben lebeg az asszonytest mellett. Nem akarom túlfeszíteni a már eddig is túlzásba vitt értelmezéseim (az „*overinterpretation*” – *túlértelmezés* - veszélyére Umberto Eco figyelmeztet¹), de az a ceruza-látásmód, hogy a nő sohasem teljes akt-mivoltában kerül elénk szerintem a nyers valóság darabja: melyik férfi-nő viszonyban látod partnered testét egyben? Szerelmesek panasza, hogy az ölelés pillanatában nem láthatja kedvesét teljes mivoltában, előtte-utána is csak részletekben, futó dimenziókban, nem a szem örömeinek kiterítve.

A „vonalgubanc - új totalitás. Ez alatt azt értem, hogy dolgok-emberek nem harmonikus narratívában illeszkednek egymáshoz, mint a klasszikus kép-rajz világában, hanem zűrös, valójában majdnem felfoghatatlan egymásra-hányásban, össze nem illeszkedően: abszurdításban. Mint József Attilánál: „hever egymáson a világ, / szorítja, nyomja, összefogja /egyik dolog a másikat”. Ez az egymásra hányt világ másfajta világegységet (totalitást) igényel, s ezt találja meg Vajda e vonalgubancokkal. Minden benne van e rajzok töredékszerű vonalaiban, csak nem a klasszikus kánon értelmében vett „minden”, hanem ami nem elmondható, nem kifejezhető, nem ábrázolható, mert a teljesség néhány össze-vissza darabjaként él, az van a rajzokon.

Darabjaiként, apróságokként - mondom: Vajda nem akarja a világegészlet bevonni rajzaiba, nem „nagytotalra” törekszik. Ellenkezőleg: arcképeit, és környezete kis dolgainak teljességét örökíti meg. Pataki Gábor is észrevette Vajda-könyvében, hogy környezete, falusi világa, szentendrei szomszédság apróságai, vagyis a „kisvilág” morzsolt darabjai szerepelnek rajzain. Egy kilincs, egy ablak, egy toronysisak, egy torzó érdekli, s ennek adja „totalitását”. Amivel azt akarom mondani, hogy ezek az apróságok nem függenek össze egymással, az „odahányt” apróságok csak jelen vannak, a „teljesség” (a totalitás) voltaképp a teljesség hiánya, a „minden egész széttörött” dokumentációja.

Térnélküliség

A rajz, mint műfaj absztrakt mivolta, valahogy könnyebben engedi, hogy a különböző képelemek perspektivikus torzulása végül valami transzcendens harmóniába oldódjon. Illetve, hogy létrejöjjön egy térnélküli rajzvilág, ahol különböző térelemek játszanak, ahol a festő profilja egy fa koronája legyen, hogy a portré-kapualj

¹ Eco: *Interpretation and Overinterpretation*, Cambridge, 1992

nagyságrendjéhez képest törpe falusi viskók keretezzék ezt a történetet. Nem a perspektíva tagadása ez, hanem a *ceruzavonal átlépése a papír-térbe*, más szóval a térnélküliséggel való komoly játszma. Azt jelenti, hogy nála nincs térbeli irányító. A dolgok, kilincsek, háztetők, ember-darabok lógnak a levegőben, a papír tér veszi át az uralmat.

Ez a templomos-kikötős rajz mutatja be ezt a térnélküliséget: a templomtorony balra dől, miközben a másik torony (mellette!) egyenesen áll, tán mert a kikötői hajó ring – onnan nézve ferde a torony. (Mit tegyek, Rimbaud ugrik be: *Le bateau ivre* c. 1871-es verse...)



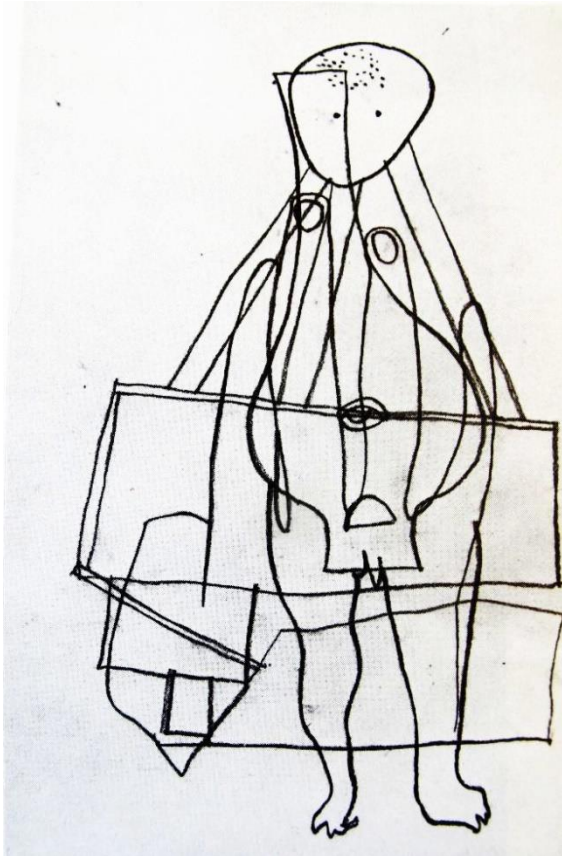
Templomtoronyok kikötői motívumokkal, 1936

Az ott veszteglő hajók rámásznak a két templomra. A *megdőlt* templomtorony mutatja tán leginkább a térnélküliség logikáját. No meg kikötői-hajórakománybéli cucc sűrű rárendezése a tornyokra, egy kapukilincs motívummal, olyan disszel, aminek semmi köze e térbeli tárgyakhoz... A hajók és a templomok közt nincs tér...

A térnélküliséget nem Vajda találta fel. Nála ez drámai játék a rajz kétdimenzió adta lehetőségével. A ceruzarajz, vagy rézkarc is megengedné a perspektíva használatát,

vagyis a papírsíkon belüli tér-illúzió keltését. Vajda tudatosan kerüli ezt a lehetőséget: a dolgok-emberek-tárgyak egymásmellettségét mutatja rajzain. Mint ahogy kerül mindenféle rajzhoz kapcsolható jelentés lehetőségét is. A világ – jelentés nélküli és kész.

A térnélküliség átvitt értelemben voltaképp a magány, vagy még inkább a kivetettség (a zsidó származás) megjelenítési formája. Itt van pl. a *Lámpaember kézzel* (1937) c. abszurd, de végül is áttekinthető rajza.



Egyedül áll a térben – valahol, foglalkozása, hogy lámpaember, ami önmagában is abszurd létforma. Nincs tér körötte, ő csinál teret magának, illetve ez a figura - maga a tér: az előtte álló asztallap (vagy mi?) és a lámpa körül felbukkanó ujjak, (körmökkel) adják a lámpaember által teremtett tér képzetét. (Ha aprólékoskodnék, azt kéne mondanom, hogy a rajz felső harmadában mintha a petróleum-lámpát egy kéz fogná, ujjai fenn az üveg tetején, igaz csak három ujj...) De ez a „megfejtés” nem lényeges, a *lebegés* itt a fontos, magány sóhaja, még ebben az elváltozott alakzatban is a kitaszítottság. Vajda sorsa. A kivetettség. Zsidóként, beteg emberként, a művészeti közéletbe be nem fogadottként (többször is visszaadták

kiállításra beadott képeit) – végül is elfogadta és sajátjává tette ezt a magányt és ebből csinált nagy művészetet.

A rajzbéli dolgok-emberek teremtik a teret, nincs „magánvaló tér”, amibe belépnek, vagy amiben léteznének: ők csinálják maguknak, maguk köré, magukba (mert belső tere is van Vajda figuráinak) és így alakul ki a „térnélküliség” létformája. Valójában csak látszata: mert, hogy alakjai teremtik a teret.

Ide tartozik az is, hogy a figurákon-dolgokon *belül* „keletkező” tér olykor izgalmasabb, mint a felismerhető tárgy vagy arc. (A *Lámpaemberben* is a petróleumlámpa hökkenti meg a nézőt. Vagy fordítva: a dolgokban-emberekben bévül lévő tér és térelem lesz fontos, mint az *Akt két fejjel* c. rajzon. A két fejet körbefogó női test, azaz a „külső tér”, - mondhatnám „hég” – másodlagos szerepet játszik. Vajda így játszik el a ceruza-papír, valamint a vonal által teremtett alakok tereivel. A térnélküliség voltaképp sokféle teret foglal magában, miközben e rajzokon nem talál sz hagyományos értelemben vett teret, vagy térbeli (külső) fogódzót. És ez még mindig a Vajda-rajzok magány- kivetettség létformájához tartozó megoldás.

De van itt még valami. Vajda nem törődik a perspektívákkal, itt a *Templomtornyok kikötői motívumokkal* c képen viszont többféle perspektívával dolgozik. A templom dülöngélnek, mert a vízen ringó hajóról „látjuk” őket, de a kikötőt és a megrakott hajót a partról. A kétféle látás, a rajzoló Én kétféle pozíciója játékos módon feltűnik. Sok jelentősége nincs, de a templom ferde a tornya, (a „részeg hajós” miatt...) azért elkapja tekintetünket.

A rajzon lévő dolgok-alaktöredékek *teremtett* terét persze loptam a relativitás elméletből, ahol az derült ki, hogy minden égitestnek külön ideje van, a mellettük elhaladó objektum lelassít vagy felgyorsul a földi időhöz mérten: tehát a galaktikus tárgyak teremtenek maguknak időt, nincs abszolút (newtoni értelemben vett) időskála. Mondanám: saját terük is van több millió fényévnnyire tőlünk. E fogalmat kértem kölcsön, s lett belőle a rajzemberek, rajzbéli tárgyak „térteremtése”.

Végül

A *Felmutató ikonos önarckép* (1936): annyi önkeresés, öngúny és önisméltetés után végre összefoglalja ceruza-rajzait, és magányos hitehagyottságát, és megcsinálja tán legjobb festményét.



Felmutató ikonos önarckép, 1936

Bocsánat, hogy a vonal metafizikáját egy színes festménnyel zárom, de nem állom meg hogy e képről ne szóljak. Centrális elrendezésben a jobbra néző portré sötétszürke, szeme világít, de a fej egy nagyobb szürke-rózsaszín gömbbe van zárva, ami mögött ott áll egy árnyék (halványkéken): mint akit magához vett az Isten. A feltartott három ujj – tudjuk – a szentháromságra figyelmeztető gesztus, igaz bizonytalanul, de mégis a kép lényegi részeként. És amit korábbi képein láthattunk: önarcképeiben szerette magát sötétszürke, fekete maszkba rejteni, itt végre sajátjának vallja ezt a sötétbarna-fekete színt: belőle csak a két világos két szem világít. (Az istent látó szem...!)

A kettős burokban lévő sötét fej a szokásos ikon-nyakon ül, bár a figura nyaka kettős színben áll előttünk, s mikor átmegy vállba akkor sűrű sraffozású, „bundaszerű” panyókába burkolózik. A portré nem válik el a háttértől – a klasszikus, bizánci háttérbe illeszkedik, a fej és a pettyegetett háttér között nincs tér, úgy nő ki a falból dicsőségben, kételyben, az Úrra hagyatkozva. A feltartott ujjak mellett a váll szinte gyermekien törekeny, ismét szint vált, így zárja le alulról a képet. Portré? Nem vallomás. De miről, könyörgöm, mitől vált ikonná egy ezeréves vallási hagyományt magára véve, illetve azt áttörve és úgy mutatva meg magát? Rejtvény. Persze, ha ismerjük önarckép kísérleteit, az önkeresés kínját megértjük. Nem megtérés ez, inkább átmeneti nyugvóhely: „kiterítenek úgy is.” A kép csillámló pöttyözése mindenütt jelen van, ettől válik nem-festményszerűvé, varázslatos „megidézéssé”: Vajda megidézi önmagát a tompított, hihetetlenül megkomponált színeken felülkerekedve.

A késő harmincas, negyvenes évek fekete tusszörnyeihez nincs erőm hozzányúlni, csak e pár év ceruza-papír kísérleteivel bíbelődtem. Mert e rajzok elemi erővel vonzottak, filozófusként és rajongóként egyaránt. Pont.

*

Köszönet:

Köszönettel tartozom: Mándy Stefánia: Vajda Lajos albumjának (Corvina, 1983.

Passuth Krisztina-Petőcz György: Ki a katakombából. Vajda Lajos, a festő másként

c. írásuknak. Noran Libro, 2016. Valamint Pataki Gábor: Vajda Lajos, Kossuth kiadó, 2009 c. munkájának

Minden titkok festője: Ország Lili

A tükrön túli világ varázslata: korszakos festő teljes pompájában, titkokkal és rejtvényekkel. Harc az emlékezésért és egy új képfilozófiáért

Végre a teljes *oeuvre*-el találkozol a Várban. Ország Lili fiatalon ment el, - ötvenhárom évesen – és mégis ez a háromszáz kép lenyűgöz festői koncentráltóságával, integer bátorságával. Az életmű egységével. És a saját képkozmosz megteremtésével. Ország Lili a titkok festője. Produkciója – besorolhatatlan. – nem(csak) szürrealizmusra hajazik, nem(csak) zsidó mitológiába mélyed, képvilága saját, egyszeri kozmosz. Ezúttal két fókuszpontra figyeltem: a betű-korszak mitológiájára és a most végre teljes anyagában kibomló *Labirintus* sorozat festészeti - és művészetfilozófiai titkaira.

1 rész: Ország Lili betű- fal- és rom-mitológiája (a múlt jelbeszéde...)

A romvárosokban – Pompejiben járt, Firenzében a nagy árvíz idején, Olaszországban a földrengés után – amit látott egy életre megdöbbenette: a pusztulás, a múlt maradványaiból csak kövek és papírok emelkednek ki. Pontosabban, az ő megfogalmazásában: kövek ÉS betűk maradnak el- nem-pusztítható mementóként. (Ld.: *Labirintus XX. Városok, földrengés után, papírok a falon*). Mint ahogy '63-as *Exodus (Vonulás)* c. kép „sorakozójában” sem emberek „menetelnek”, hanem betűk, (sőt *cartouche*-ok), valamint kövek (melyek nála a betűk ekvivalensei.). Ezek a betűk nem alkotnak szavakat, de akár kopt, arámi, vagy héber kódok a túlélés bajnokai, a jelenbe épülés rejtvényeiként élnek Ország mitológiájában. Gondolnád, hogy a papír/betű maradványok – a történelem leginkább pusztulásra fogékony kellékei – a múlt megmaradó tanú lehetnek? Pedig ez van: Orzágnál a betű a történelmet alkotó kultúrák vastartaléka, mint a kultúra kontinuitásának kódjai.

Elsősorban persze motívumként festészetének egyik sarkköve. Mert betűmitológiája – azaz a képpé-tett betűk *arrangement*-ja a sokféleségből merít: kopt, héber, amharai vagy burmai kódok – egyedi jelként ábrázolva, „kockában” beidézve – az emberi kultúrlét szimbólumai lesznek: ez a „volt-marad-van”, sajátos *statement* – a „vagyunk” állítása, ami a néző számára elsőre felfoghatatlan jelek rendje. Ugyanakkor a jelek eme kertje többértelmű: egyfelől egy pusztult világ (életforma, város, nép) beidézésének kódja, másfelől betűképei önálló festői toposzként élnek. A történelmi felejtés elleni vészjelekként.

Fordított mitológia ez, ahol épp a betűk kapnak emlékeztető szerepet. Ugyanis a legenda szerint (Platón *Phaidroszának* elbeszélésében), mikor Theuth isten felajánlotta írás-találmányát Egyiptom királyának, a fáraó azzal utasította el, hogy az írás csak a felejtést hozza ránk, vele elveszítjük múltunkat, mert a betűk

szétolvasztják történelmi emlékezetünket. Ország betű-mitológiája viszont éppen hogy a történelmi felejtés ellen használja a képpé vált írás-jeleket. (Nem csodálom: holokausz túlélőként lételeme a felejtés elleni védekezés.) Persze: festészetének logójává, egyik alapmotívumává emelve: a betű, mint kép-a-képben.

Ez utóbbit tartom betű-idézetei legfontosabb tulajdonságának: a betű, ami a mi köznap nyelvhasználatunkban jelentéssel bíró – valamire utaló, önmagában tranzitív – jel, Orzágnál *önálló képiséggel és jelentés-nélküliséggel* bír: a betűforma, alakja színe, nagysága integer kép-elem, - legfeljebb *képtöredék* lesz sok más kód között. Hogy a betű képformát ölt, egyfelől azzal jár, hogy veszíti jelentéshordozó szerepét, másfelől meg felerősíti az „utalás” jelleget, mármint hogy egykor élőbeszéd rögzítésének „örök” jele maradt. Akkor is, ha nem tudjuk, „minek” a jele. Arra akarok kilyukadni, hogy a jelentés nem fontos: a *betűalak (kód) önmaga kép reprezentációjával* hat. E dialektikának frappáns példája a *Papirusz* c. (1970-es) kép: félig megperzselt pergamenen a betűk „élnek” – kopt „jelek” legyőzték a „megégetés” pusztítását. (1. sz. képidézet.).

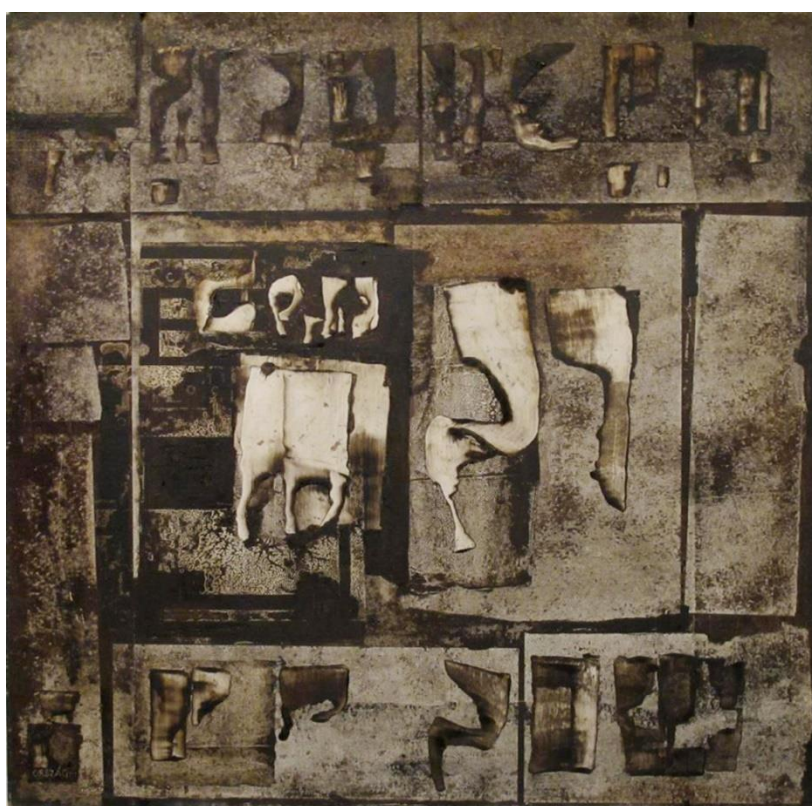


Papirusz, 1970.

A megperzselt papíron felbukkan kalligrafikus jeleket nézve óhatatlanul Bulgakov (*Mester és Margaréta* c. regényének idézete) jut eszembe: „kézirat nem ég el.” A képnek az ad különös súlyt, hogy a pusztulásra fogékony papír félig már

elenyészett, - belekapott a láng – de a betűk túléltek a tűzhalált. A jel győzedelmesen hirdeti a kultúra elpusztíthatatlanságát – és paradox módon: kínhalálát. .(Mellékesen: az Iszlám Állam (IS) múzeum-pusztításai, könyvégetései különös aktualitást is kölcsönöznek e kép többértelműségének.) De a *Pompeji fal* c. (1968-as) kép papír/betű idézete is ilyen „maradvány: a holtan is „élni képes” jel: a „minden rommá változott” eseményét a betűkód legyőzi. Mondanám: „utalása” *festőileg „kivirágzik”* – igaz csak sötét tónusban (barnába süllyesztve) – de mégis „*peinturesque*” – tökéletesen „festőietlen” mivoltában. azaz jel-funkcióján túllépve, önmagában lesz a *festőiség önreflexiója*.

Habár: Ország játszik a *jelentésmegvonás* (azaz a kód önálló képiségével) VALAMINT a jelentés-telíttség ÉS képszerűség egyesítésével. Ilyen az *Írás a falon* (1967-es) c. képe. 2. sz. ábra)



Írás a falon, 1967

A képcím híres biblikus hely, és köznyelvben is használatos vész-utalás, - tehát nagyon is van „jelentése”, akár jelenre való vonatkozásában is - ugyanakkor a festőnél önálló *peinturesque* „darab” – csak a képháttérben valaminő fenyegető vég utalásával.

De a betű-képek – melyeket Ország használ –többvonatkozásúak: az *Írás a falon* c. kép esetében nem héber betűt látsz (azt is), de nekem ez formáció tibetinek tűnik, (nem az, csak hasonlít) - vagyis kultúrákon átfutó (azokat egybefogó, ám direktben egyikre se hajazó) *jel*. (A tibeti írás képszerűsége úgy hat, mintha képzelet szülte volna, pedig 8 millió ember használja jeleit.)

Vagyis: a tökéletesen *nem-festői* (verbális, írott, papirusz-szerű stb. kódalak) átlép önön képi reprezentációjába, elhagyja jelentéshordó funkcióját, s kód-léte válik festőiség hordozójává. És egyben egy-egy letűnt civilizáció (kultúra) melankóliáját, olykor drasztikusabban: a félmúlt emberirtásának jeleit.

Az *Exodus* (*Vonulás*) című 1963-as képén (3. sz. képidézet) több egymás felett-alatti sorban kockák, tán homályos betűk, számok „vonulnak”.



Exodus (Vonulók) 1963.

Az egyes figurákat – több tucatot – keretbe, kockába foglalta: mint az egyiptomi fáraók megkülönböztető jeleként használt „cartouche”-t², azaz nevük külön „dobozt” kapott. Egyedek, akiket hajtanak – de akik (a képen legalábbis) megtartották individualitásukat. Mert egyértelmű az utalás a pesti utcán, feltartott kézzel hajtott sárga csillagosokra: Országnál a „cartouche” a végtisztesség. Alul-felül a házra emlékeztető bejárat/kapu, ahonnan – és ahová – menetelnek. Az *Exodus* cím (bár sok jelentősége nincs a képaláírásoknak) a létből való kivonulásra, illetve a holokauszt-sorsra utal. A kép jobb oldalán tekercsek: az áldozatok nevei – valahol a halhatatlanságban - fel vannak írva...

Ország Lilit a múlt, a romok világa, a holtak birodalma izgatja. Betűk és romok, jelek és architektúrák így felcserélhetőek (mármint jelentésbeli szempontból): mindegyik a halott múltra utal. (Ld. *Architektúrák, Régi városok kapuja*, 1966, - 3A sz. képidézet)

² A cartouche (ráma): a fáraó hieroglifában írott nevét egy ellipszis alakú vonal-dobozba, rájába helyezték, a fenség jelzéseként.



Architektúrák. Régi városok kapuja, 1966

A színezés furcsasága: barnás-sötét alaptónus, a földszín variánsai sorakoznak olykor fehér kerettel, elővillanó fehér (gyűrött, pusztuló) lapokkal. A *földszín* a misztikában a vezeklés, a megkövetés kódja: ennek árnyalatai, valamint ezeknek a fehér papiruszokkal való kontrasztja adja a kép vibráló mozgalmasságát. Illetve többet: a *felejtést megtiltó gesztust*. Hasonló csendes paranccsal találkozol „sorakozó” jellegű kockába írt, betű-számsorok esetében is. Így pl. a *Lamentáció* (1967) esetében: „dobozok” sora alul, majd szél futta papírok, köztük szórtan-lineárisan *kopt* betűsorok – a halálba menők „névsorolvasása” kopt variánsban. Itt is a földszínek variánsait használja, és ezek kockáiból, hártya-jelenéseiből világítanak a szertefútt lapok és alattuk-mögöttük a betűsorok: sorsok megkettőzve – „vonulás” és „névsorolvasás” – ez utóbbi a jelen kegyeletével. A fehér-szín (a papírlapok, a betűk fehér inverzei) a *transzcendencia* koloritja. Pontosabban: a felejtés isteni tilalma a papírfoszlányban, ezekben a szélfutta, hártyaszerű félig-pusztult „levelezésben”. De akkor is: lapok-betűk élnek, azt sugallják (nekem, legalábbis) hogy a menetelők egyedi személyisége *nem veszhet el*: a kép megismételt fehér lapkockái az *emlékekben megmaradás parancsát* közvetítik.

E képtípus (képforma) – így lesz vad *performansz*: nyugodt elrendezéssé, (négy egymás feletti/alatti sor) valójában kemény parancsot közvetít, bár csak lapokat, *cartouche*-okat, kockákat látsz. Ez akár Ország Lili *logó-ja is lehetne*:

csendes, egyiptomi, kopt-örmény utalásai – voltaképp felkiáltó-jelek. Pedig habitusától távol áll a „kiáltás”, a kép fojtott földszerűsége mégis egy elhaló parancs többszörös ismétlése. (Mert más képein, - az imént idézett *Exodus* címűn is – ez sorvezető „játéka” – ha ildomos ezt a kifejezést használnom: „mutat” valamit, ami látvány ugyan, de valójában rejtett-titkos vizuális parancs..

Talán meghökkentő módon azt mondanám, hogy Ország képalkotásában *illokucios* formával dolgozik (akár tudatos, akár csak én ismerek rá erre a John Austin-tól származói nyelvi-aktus formára³. Az *illokutív* beszédaktus, azt a beszédhelyzetet írja le, amikor a mondatnak: nincs önálló jelentése, *funkciója* egy aktus „vezénylése”: utasítás, parancs, tanács, figyelmeztetés hordozója⁴. Ország képein az „álló performansz” és az illokutív aktus egymásba fonódik, egymást helyettesítheti, de mindenképp csendes „utasítás”. Az emlék megőrzés titkos diktátuma, miközben peinturesque mivoltában a libegő lapok és betűsorok, a kockákba sűrített zsidó életelelemek képalkotóként is élvezhetőek. Illetve: mint nézők így élvezzük, aztán átjár bennünket a titkos (észrevétlen) parancs. Ország Lilinél gyöngédebb egyéniséggel ritkán találkozol – itt halk parancsszava kezd lassan világítani.

2. rész: A Labirintusok jeges világa

A kiállítás külön termekben, más megvilágításban a teljes labirintus-birodalmat, - száz valahány festményt, ill. monotípiát – mutat be. Sorozatot, amiből az 1979-es, Múcsarnok-béli tárlaton csak ízelítőt láthattál.

Ez a labirintus azonban nem az, amire gondolsz, amivel játszunk, ami legendáinkban él. Országnál a „labirintus” az emberi kultúra „raktára”, titkos menedéke. De ne fussak a diagnózis elébe.

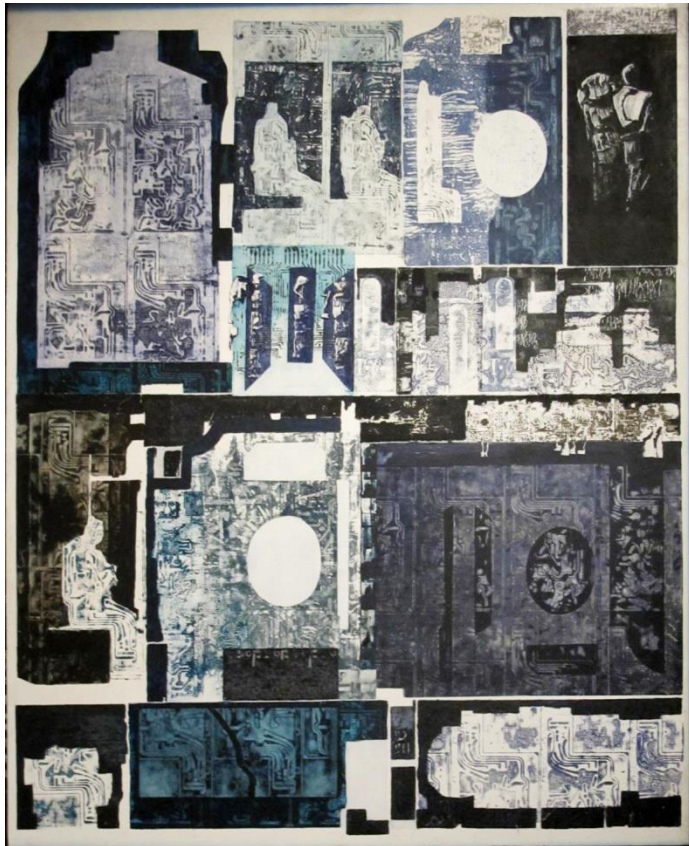
A legenda béli labirintus börtönként szolgált Minósz krétai király udvarában, ahol a Minótauroszt szörnyet tartotta elzárva. Tehát eredeti funkciója cseles zárka volt, - nem lakattal, hanem a kijárat titkosításával. Kacsaringós (geometrikus) folyosók, zsákutcák, áttekinthetetlen kanyarok bolondíthatták a próbálkozót, onnan a legravasabb gonosztevő sem tud eljutni a kijáratig. Felteszem, hogy embertestű-bikafejű Minótauroszt a palota security-emberei sem tudták legyőzni, ezért dugták a labirintus csapdájába. Az athéni Thészeusz azonban legyőzte, és a kacsaringós/geometrikus folyosókon – szerelme – Ariadné fonala segítségével ki is jutott a szabadba. A legenda századok által megszűrve és lecsupaszítva: geometrikus tekervényként él a mai napig: kör, vagy négyzet keretben futó, vonalként

³ Austin, John: Tetten ért szavak, Bp. 1990.

⁴ Pl. „Sál, mert hideg van!” a „sál” = itt nem egy tárgy neve, hanem tanács, jelentése nincs, de *előír egy aktust, amit jó, ha végrehajtasz.* (parancs és sugalmazás közötti utasítás.)

folytatódó, vagy zsákutcát jelentő csíkokkal –hogyan aztán mára rejtvény-játékká szelídüljön.

Ország másképp használja a Labirintus-metaforát. Elsőre is feltűnik, hogy nincs rejtvénytípusú útvonal, talányos középpont. (Talán két képe mutatja be a hagyományos labirintus-formát.) Nálá a labirintus össze nem függő utalások gyűjteménye, kultúrtörténet málladáiból, vagy építészeti csodáiból kirakott kvázi-mozaiка. Pl. majd minden darabban felbukkan egy-egy antik figura, mint „idézet”: ilyen pl. a *Labirintus kék tükörrel* c. kép, (4. sz. képidézet)



vagy a *Labirintus LXX. Várakozó I.* 1974-75, 5. sz. képidézet)



). Antik ülő szobor, netán mozgó kép (ahogy a *Labirintus XIV. Ülő és távozó figura*, c. képén, 1977) – igaz, nehezen tudod kivenni, hogy egyiptomi vagy görög alakokról van szó a kép centrumában. És persze visszatérnek a betűk, falak, kapuk, jelentéstelenített kódjelek, szent iratok, tóra-idézetek, - és tükrök.

Exkurzus: festmény, mint álló mozgókép

Megállnék kicsinyég, hogy közelebbről nézhessek kedvencemre, a *Labirintus kék tükörrel* c. (1977-es) kék tónussal játszó festményére. Egy képben legalább egy tucat kép szerepel kisebb-nagyobb négyzetekben elrendezve. Mi ez? Játék a „kép a képben” trükkjével? Több annál. Először is két antik szobor (utánezat) bukkan elő: a kép felső sarkában egy etruszk töredék, bal oldalán – meghatározó ponton – ülő (királyi?) alak. Tükörből kettő is van, - fehér, kerek ábra – nem „tükrözést” szolgálja. Inkább kulcs a kép megértéséhez. Ugyanis itt minden többszörözve látszik, az alsó sor három „kis-képén” nyomtatott áramkör-rajzok: fekete alapon fehér, kék nyomtatban fekete vonalakkal, és fehérben mintha tussal húzottak lennének csíkjai. A kép közepén három sztelé-szerű táblán kvázi-betűk függőleges sorban, ugyanez a kép jobboldali, legnagyobb „kockájában” félbehagyott, odavetett kvázi-betűkkel, valami ovális kép-nyomatot körülvéve – ugyancsak másképp-ismétlés. És hát a kép

alapotívuma az áramkor-vázlat – a bal felső saroktól a festményt záró alapsorig ismételve.

Országnál a „tükör” (ami több képének is eleme), lényeges utalás: a múlt darabjai egyszer „*voltak*”, ami ma fellelhető az csak „tükörkép”, azaz utánzat, idézet, netán *trompe-l’oeil*, (mint e képek egyikén-másikján a szoborszerű, ám kivehetetlen alakok áttűnése). A valóság – eltűnt, mi már csak tükörképeivel dolgozunk, de mint ilyenek halálosan fontosak, egyetlen kapaszkodónk a felejtés ellen, a múlt megőrzésében. Tehát: sokszorozni kell őket (talán innen a „kép a képben” tucatnyi grafikai kockája). A tizenvalahány kisebb nagyobb képet három vízszintes (aszimmetrikus) sorban rakta fel – a képegész így válik „álló mozivá” – a sorozaton végigfutni olyan, mintha a kultúrtörténet peregne le előtted.

A *Labirintus* két tükörrel ráadásul a tükör-motívumot is karikírozza: a kisebb nagyobb kép-alkotó kockák témái aprólékosan ki vannak dolgozva - csak a két tükör üres, a kerek púderié-formában nincs semmi. Illetve: a középső toalett-tükör párja a mellette lévő „kockában” ábrával kitöltött tükör-formára rímel. Játék.

A képegész zseniális színeloszlásával – alapon szürkés-lila, majd itt-ott szén-vonalas grafikai elemek, és mindenütt játék a fehér-foltbetétekkel – egyszerűen lebilincseli az embert. A kép-jelentés persze maga a talány, mint néző én is csak vakargatom a fejem. Amiben az a fantasztikus, hogy ennek ellenére nem tudok elszakadni a festménytől, ott tart, muszáj „elidőzni” előtte: szuggesztív hatása megállít. Miért? Ez Ország Lili titka. Vigasztalhat, hogy minden jelentős kép ilyen „stop”-jellel rántja magához a nézőt: múzeumi termekben sétálva egyszer csak nem mehetsz tovább. Mondanám: ez a minőség legfontosabb értékjele.

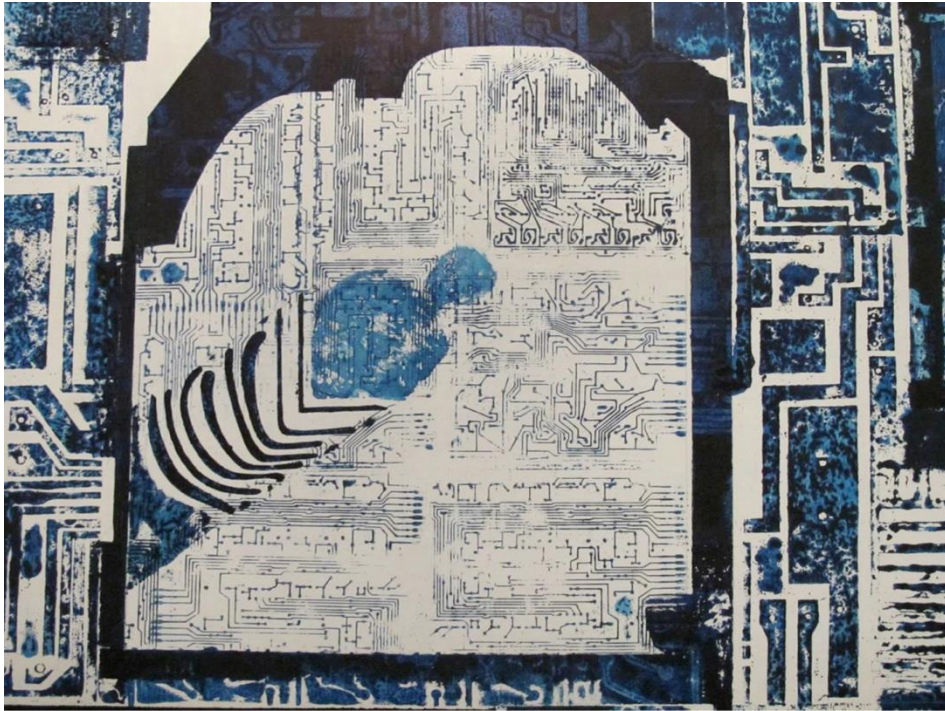
Az ember: nyomot hagyó lény

A képstruktúra többnyire merev négyzetes felosztású, - egy képben több kocka, egy kiemeltet körülvéve, vagy sorba fejtve. Másutt a Föld alatti világ jeges birodalma, ahol kapuk nyílnak a semmire, reneszánsz oszlopcsarnokokban nem lakik senki. (Ld. *Folyosók a Labirintus sorozatból, Triptichon*, 1976,) De „véletlenül”, (vagy épp felnagyítva) az egyik kockában egy hellén szoboralak. Ül vagy áll, netán búcsúzkodik? Nem ember-lény – szobor. Amint tettet az életet. (Ahogy a Pompeji megkövült – épp mozdulni akart, közben megégett, testek színházának figurái.)

Jeges ez a világ, mert nincsenek benne emberek: a „falon túli birodalom” ez, egykor kultúrák nyomaival. Igen, a *nyomok* (Jacques Derrida „*trace*”-fogalma itt rámutató értelmet nyer...) Emberek voltak – mint *Pompeji*-ben, vagy a *Múltba nyíló kapuk II* c képen (1972) – de már nincsenek – eltűntek, elpusztították őket. A *Labirintus* - nyomaik jeges árnyékvilága.

A történelem, aminek ugyancsak nincs nyoma. Mint említettem csak kultúrtörténet van, annak is csak a kezdete (görög-római plasztika) és vége (a jelenben használt információs technikai „bedrótázás” vonalhálójaként. Mert Ország

Lilinél a teret nem egyszer nyomtatott áramkör (1977-ben!) hajszálvékony vonalai töltik ki. (ld. *Ariadné fonala I*, 1977) 6.sz.: képidézet.



Labirintus. Ariadné fonala I., 1975.

Gondold meg: a kép festése idején épp hogy „feltalálták” ezt kapcsolási, felületkezelési technológiát, amire Ország Lili, mint grafikai alapanyagra lecsapott. És amit, azt hiszem, joggal nevezhetek *képtechnikai forradalomnak*: a görög szobor, asszír sztélé és a nyák hajszálvonalainak találkozása: klasszikus ókor a késő huszadik század, hellén tárgy-civilizáció és az informatikai kultúra összevonása. Halott világ „nyomaiként”.

Ország mintha jós lett volna, mármint hogy több képén is utal a tényre: az információs technológiáé a jövő. A labirintus-sorozat számos darabjának használja az IT architektúra vonalazását. Beépítette kozmológiájába, a *holtak házába*, ahol csak romok-kapuk-írástöredékek vannak. Labirintusaiban egy *valamikor volt* és egy talán leendő (eredendően halott) világ találkozik. Mert mindkettő ember nélküli. Atomháború után vagyunk...

Képtechnikai forradalom:

Tovább bonyolítja a helyzetet, hogy a képmező szélén újra feltűnnek a betűmitológia elemei, tekercsek, falrészek, meander- és kopt jelek, - miközben a képen árkádokat négyzetes tagolású „narratíva nélküli” ősmese-kereteket találunk. A Labirintus sorozat ennyiben összefoglalja életművét – a fal- mitológiát, a betűmetaforával való kultúra-játszmát és a romvilág *halálos csábítását*.

By the way: a Labirintus-sorozatból, mint életmű összefoglalásból hiányoznak a pályakezdő festő *ikonos korszakára való* utalások. Nem véletlenül: itt e sorozatban, rövid élete végén szabadult meg végleg *Vajda Lajos* nyomasztó-felszabadító zsenijének hatása alól. Végre autonóm művészként teremti *negatív kozmoszát*.

A Labirintus víziójával jelenik meg a *kék szín* – mint pl. az imént idézett *Ariadné fonala* c. képen: új festői beszédmód indul. A korábbi föld- ill. sötétbarna tónust egyre több helyen oldja a kék (másutt: vörös, élénk lila) részfelület. Nem mondhatom, hogy „vidám kék” – mert Országnál ez a kék ugyan a lazítja a komor struktúrát, de ez a világító szín fenyegető, halált hozó vidámság. Pompeji – amit meglátogatott, amit jegyzetelt – számára „a halott város, mint műalkotás” maradt meg, és a Labirintus képei e halott birodalmat – Ország élményét, ítéletét a mai világról – tárja elénk. A csillogó kék, és az eleven vörös (a *Pompeji I* c. kép, 1969 – katalógusból másolt!) koloritja lángol – de ez a pusztulás máglyája és a halál ünnepe: pesszimista festészet.



Pompeji, 1969

Emberi sors: történelem nélküli történelem. Ország Lili úgy kezeli a Labirintus-metaforát, mint nagy ékszeres dobozát: a sorozat - az emberi magaskultúra *alfájának és ómegájának összefogása*. Csak a kezdet és a jelen: egymásba fonva. Ami történelem, civilizációk sorsa, emberi szenvedés - az képileg nincs jelen, illetve „nyomaiban” ott van, amennyiben beleolvad a falakba, kapukba, tükrökbe – és a képtörténés kódjeleibe. Nyomaiban, - ismétlem Jacques Derrida híres fogalmával, a *trace*-szal: „az ember nyomot hagyó lény”⁵, élete-és halála után a nyom marad igazán eleven, mert visszakereshető és művészileg élvezhető. Csak éppen halott.

Így aztán a Labirintus sorozatban csak a *kezdet* (az egyiptomi- görög-római kultúramodell) és a *vég* (fura módon a jelen logója: a nyomtatott áramkör rajza, vagyis: korunk IT civilizációja.), tehát az idők két szélső tartománya éli halott világát ezeken a képeken. Köztük *nincs történelem* – mintha a posztmodern történelemfelfogást vallaná magáénak – jóval annak megjelenése előtt. Valójában persze nem posztmodern ez, hanem a „halott világgal” való tragikus játék. Itt csak falak, romok, és üzenet nélküli betűk vannak - valamint jéghidegen záródó, vagy ürességre nyíló kapuk. Fal-variánsok mindenütt – (Ország Lili vallomása szerint ez alapvető festői motívuma. Ld. emblemikus *Falas önarckép* 4 c. képét, ami a kiállítás logójaként is szolgál.) 7. sz. képidézet)



Falas önarckép, 1955. (a kiállítás logója.)

A falakon feliratok, enigmatikus jelek, - egykori eleven kultúrák nyomai (*trace*, megint), de mintha a mai *graffiti* anarchista jeltömege is beköszönne szőnyegszerűen” kibontott képeibe.

Az MNG kiállítása és installációja Sokáig marad emlékezetünkben. (Kurátor: Kolozsváry Marianna) Árny a kövön. Ország Lili művészete. Magyar Nemzeti Galéria. 2017. március 26-ig.

⁵ Jacques Derrida: Grammatológia. Bp. 2014.

(A képek a szerző fotói)

Képek jegyzéke (a szövegben számokkal jelölve, hová kell beilleszteni őket)

1. sz. kép: Papirusz, 1970, olaj, farost, 58x78 cm.
2. sz. kép: Írás a falon, 1967 olaj, farost, 60x60 cm.
3. sz. Exodus (Vonulók) 1963, olaj, farost, 60x125 cm
- 3A sz. kép: Architektúrák: Régi városok kapuja, 1966, olaj, farost 71.5x62.5 cm
- 4 sz. kép: Labirintus XV: Labirintus kék tükörrel 1975, olaj, farost 90x105 cm.
- 5 sz. kép: Labirintus LXX. Várakozó I. (Zöld ragyogás, 1974-75)
olaj, farost, 63x120 cm
- 6.sz kép: Labirintus. Ariadné fonala I., 1975. Olaj, farost, 100x100 cm.
- 6a sz. kép: Pompeji, 1969, olaj, farost, 80x61.5 cm. Kolozsváry gyűjt.
- 7 sz. kép: Gyár előtt, 1955 (Falas önarcképként is idézik),
olaj, vászon,30-5x69.5 cm-

Függelék: Egy ismeretlen csoda – Inotai Művelődési ház képzőművészeti „gyűjteménye”.

Rég terveztem, hogy megnézem, hírét hallottam, de feledésbe merült az is. Most, miután végre megszereztem az engedélyt, benéztem. Ha a 8-as úton Várpalota felé mész, jobb oldalon már messziről látod a Heller-Forgó féle hűtőtornyokat, - világhírű szerkezetek, tán még műalkotásnak is elmennek. Ha tovább mész, egy darabig még az alumínium feldolgozó épületei következnek, aztán feltűnik az egykori erőmű impozáns vastömege. A kettő között – valahol a „Készenléti lakótelep” bejárata előtt, bokroktól, fáktól rejtve – egy kis téglalakú épület: a Béke Művelődési Ház. Gyöngyszem a dzsuvában.

Az erőművet 2001 végén leállították, - ma már halálra van ítélve – 1951 végétől adott áramot, majd 1958-ra, Szabó István majdnem Bauhausos tervei alapján, megépült a Béke művház. (Nem akárki! Ő tervezte később a Szervita téri irodaházat.) Már a Művház építése elején felkérték a művészeket, hogy „díszítsék fel” a házat, ki mivel tudja – szobor, murális, freskó, mozaik stb. És, jöttek a művek, - ma is tele van ez a kis ház művészettel. (Sajnos a szobrok egy része a szoborparkban, egyet (alumínium – abban az időben az első ilyen, azaz unikális darab – egy lányalak), szóval ezt a darabot megfűjtak...)

Na, most képzeld el, hogy a legvadabb szocreál közepén olyan művek születtek, melyeket ma is megnézel. Hogy a túróba? Ha kívülről ránézel az épületre –

vörös klinker téglafőfal, semmitmondó, porosodó épületrészt látsz. Ám ha közelebb mész, a téglafalba *belevésve* alakokat látsz: na, ja: *Pátzay Pál* és *Somogyi József* sajátos fríz-sorozatát: a szénbányász munka-szakaszok szimbolikus véseteit.

Óriási ötlet. Hogy magába klinkertéglás falba rézsűsen belevésték ezt a fríz-sorozatot. Ha nem akarod, észre sem veszed: vörös téglafal – vörös téglafal. Mert nem kiabál, és nem ám szovjet mintájú giccseket látsz: hanem avantgárdra hajazó figurákat. Nekem a sorozat utolsó darabja – az Elektromosság szimbóluma – nagyon bejött: meghökkentően mai véset: egy női alak, lobogó (stilizált) hajjal, keze előre nyújtva, ujjaiából villámok nőnek. (Somogyi különben is szívem csücske volt...)



A művházban jó néhány hihetetlen alkotást találsz. A legkirívóbb példa az előcsarnokból a büfé felé található *Rozsda Endre* – mára világhírű festő - *János vitéz* c. mozaikja:



balhész kishuszárok ugrálnak kackiásan egy nyolcfejű (vagy kilencfejű?) sárkány körül, akinek a farkából virágok (vagy villámok) pattannak elő. Mesebeliek? Látszatra igen, ám groteszk mivoltukban tiszta szürreális narratíva: a huszárok – akik a sárkány „alatt”, - mintha mit se látva vagánykodnak, és a ló nélküli – *single handed hero* – János, a vitéz, amint teszi magát a sárkány torkában, az élet fája mögött várakozó csajának – groteszk, tán nem is szürreális, inkább posztmodern. Vagy akármi.

Lehidaltam. Jobban megnézve vettem észre a mozaik felületén a dátumot: „1958”. Ami fura, mert lexikálisan Rozsda ’57-ben disszidált. Most úgy látszik a külföldi út előtt ezt a kis csodát megcsinálta, - gondolom ez volt kilépés ára. Akár hogy is: az a bájos képtelenség, ahogy népmese hőst többszörösen ironizálja. János vitéz mellett egy életfa – tele baglyokkal, vele szemben egy másik életfa, ott már egy lányalak figyel. Ha az akkori idők szoc-giccs figuráira gondolsz, nem hiszel a szemednek. (Rozsda már a háború előtt, majd emigrálása után Párizsban jelentős festői karriert futott be.)

Még egy Rozsda-mozaik: Baglyok.



Az ebédlő ma is működik, hátsó falán *Kovács Margit* 10-12 méter széles domborműve (Körtánc, 1957) – kicsit sok a millió figura (gyerekek, nők, balhész srácok) és sok bájos játékosság, de az egész mégis egy vad vízió, némi népies beütéssel.



Kovács Margit: Körtánc, (részlet)

A nagyterem – ma Pannón Várszínházként működik. (Főrendező: Vándorffy László). Nézőterének két oldalán oszlopsor, az oszlopfejeket Cser Jolán ízléses, kisméretű (18x18 cm-es) terrakottái díszítik. No szocreál.

Azért persze van itt az is, bár tompított barokkal. Az előcsarnok két nagy falán (Fónyi Géza: Almaszüret, 1958) c. mozaikja - virtigli szocreál csoportkép. Ez a két murális hascsikarásig rémes. De a színházterem bejárata felett egy óriás mozaik viszont meghökkent: *Hincz Gyula* műve (címe?) Ezen a mozaikon is van persze vastaglábú menyecske, - a korszak népieskedő képzőművészeti mániája - de a kép sarkában egy olyan női profil – mintha Picasso utolsó kedvesének (Jacquelin-nek) portréjára hajazna. (Csak a fejeket nézd...) Igaz, nem stimmel a párhuzam, Hincznek nem kellett „másolnia” – volt ott tehetség dögivel. (Egyébként ez a Picasso képe 1954-ből való, és szerepelt a 2016-os Budapesti kiállításon...)



Picasso: Jacquelin portréja, és Hincz: Gyula Nőalak a mozaik sarkában.

Na, jó túlzok, de ez a részlet teljesen lefegyverzett. Hincz egy kvázi szocreál óriás mozaikba becsempészett egy Picassós bombát... Elsőre csak értetlenkedni tudtam: Hogyan lehetett akkor – 1958-ban – ennyi, a hivatalos szocreáltól eltérő, (mit eltérő: azzal *szembeforduló*) művet egy csokorban ide telepíteni? Aztán rájöttem: a forradalom után vagyunk, ekkor már nem lehetett a szovjet mintájú szocreál giccsekkel előállni – és hát egy-két évig volt némi művészi szabadság (gondolj az 1957-es – ünnepelt-botrányos - Nemzeti Szalon-béli *Tavaszi Tárlatra*, Kassákkal, az Európai Iskola pár művészeivel, és Csernus Tiborral, egyetemben. Igaz, nem tartott sokáig ez a viszonylagos szabadság... Talán – spekulálok – Aczél György trükkje volt, hogy a forradalom után pacifikálja a művész-értelmiséget. Aztán jött egy kurva nagy pofon (közben mentek az akasztások, hogy őszinte legyek) pofon a rusziktól és Kádártól: a „művészkedésnek” vége, tessenek visszamenni a szocreál

modellbe.... A Nemzeti Szalont lebontották, helyét sóval szórták fel, - a magyar avantgarde-ot már '60-ra elnémították.

*

Az emeleti faburkolatú könyvtárteremben *Bernáth Aurél* secco-ja, (*Művelődés a szabadban*, 6m x 2.5 m). Ez a kép már belehajlik a szocreál álnaiv szimbolizmusába: a kultúraéhes népek tanulmányozzák a művészeti ágakat: pl. fuvolázni tanulnak a bokrok alján.... (Innen értem meg a Fehér Ház előcsarnokában - mára letakart, szimbólumokkal teli – freskó kompromisszumait.) Mindegy: ez a secco akkor sem a szovjet minta (Levél a frontról) vizuális hazugságait követte. Gyenge, látszik rajta a musz-feladat erőltetettsége. Szerintem Bernáth nem vette észre, vagy nem szóltak neki – arról amit Hincz és főképp Rozsda kifürkészett. Hogy itt és most (Inotán, 1958-ban) szabad a pálya, nincs szovjet szocreál, meg pártvonalbeli kötöttség, és szegény Bernáth próbálta azt, amit nem tudott: valami kvázi-szocreált (persze magas színvonalon) előállítani. De komoly ember volt, érezte a kép gyengéit – csak egy alig látható „B” betűvel szignálta a seccót. Az eredmény – gyenge. Ám mégis csak egy Bernát van a falon, az egykori kukoricaföldön, a hetedik répában



Az erőmű (ötven év működése után), másfél évtizede nem működik, egy részét már elbontották, talán az egészet bedarálják (hacsak nem lesz ipari műemlék). A helybeliek rettegnek, hogy ez a kis ékszerdoboz vajon meg fog-e menekülni a nemzeti értékrombolástól. Egyelőre védett a ház is, a képek is. A szobrok egy része viszont pótolhatatlan. De amire a helybeliek büszkék, az egy kis magyar csoda.

De számomra a legcsodálatosabb élmény az erőmű gigantikus géptermében a hét emelet magas kazán volt, ennek fotóját közlöm befejezésül: *objet trouvé* felsőfokon



20. századi ikonosztáz (Inota, a lebontott Erőmű nagykazánja (hét emeletes mementó)