

SIPOS ENDRE

FESTŐI MŰALKOTÁSOK SZEREPE IDENTITÁSUNK MEGŐRZÉSÉBEN – II. RÉSZ

A műalkotás-elemzés egy nagy kaland. Az ember előzetesen (apriori módon) felállítja a szempontokat, az útjelző táblákat. Megtervezi az utat, hogy mily lépésekkel teszi meg ezt, a műalkotás lényegéig való eljutásig.

S a munka megkezdődik, mármint a műelemzés: a felállított jelzőtáblák pedig homályba vesznek, a lényeghez vezető út más irányt vesz, s mi közben a kép hatása alá kerülünk. Bensőséges kapcsolat jön létre a mű és a néző között. Intim kapcsolat. Műalkotás-elemzésnél ugyanis nem pusztán a kép látványából indulunk ki, hanem saját emlékképeinkből. De hát ezeket az emlékképeket maga a mű hívja elő belőlünk!

Már hallom is kritikus barátomat, aki minden állításon azonnal megcáfol. Egy festmény vagy sok festmény legtöbb emberből nem hív elő emlékképeket, s ennek legalább

két oka van. Egyik a festmény minősége és stílusa (egy absztrakt képet nemigen lehet emlékképekhez kötni). A másik pedig a néző személyisége, érzelmi, szellemi beállítottsága.

Valóban így van. Nem mindig jön létre valódi párbeszéd a kép és a néző között. A nézőt a holtpontról el kell mozdítani, nyitottabbá kell tenni, kifelé és befelé egyaránt. A műalkotás, ha nyitottak tudunk lenni, akkor a barátunkká, régi kedves ismerősünké tud válni. Ugyanis a műben, a festészeti alkotásokban is az ősök szólnak hozzánk, még az absztrakt képek esetében is. S itt nemcsak saját emlékképeinkről van szó, hanem közös tudatalatti emlékképeinkről. A kollektív tudatalatti világról (amiről Gustav Jung beszél).

Történelmi festészetünkben általában tragikus eseményekkel találkozunk. Székely Bertalan képe 1861-ben készült. A szabadságharc bukása után, a kiegyezés előtt. A virrasztás, a nagy számvetés, az eszmélkedés időszakában. Miről szól a kép? Az önfeláldozásról. A méltóságteljes, heroikus szembenézésről. A dicstelen halál elkerüléséről.

A történet ismert. Dobozi Mihály nem akarja, hogy felesége az ellenség fogságába kerüljön. Nem akarja, hogy megbecstelenítsék. Így aztán végez a szeretett nővel, törrel leszúrja, majd önmagát is megöli. Erkölcseleg megalapozott gyilkosságot és öngyilkosságot követ el. A kép azt a pillanatot ábrázolja, amikor a török sereg még nem ért ide, de a közelben van. A vörösen égő vár előtt az árnyalakok már közelednek (a kép bal oldala felől). Dobozi Mihály és hitvese a kép jobb térfelén az előtérben, egy dombon áll, szinte világító háttér előtt. A két alak sötét sziluettje az ellenfényben még jobban érvényesül. A mozdulat beszédes. A férj bal karján tartja hátrahajló feleségét, aki felfedi tes-



Székely Bertalan: Dobozi Mihály és hitvese, 1861

tét: várja a szúrást, a szívébe, gyorsan akar meghalni. A férfi hátrafordul, látja a közeledő lovasokat. Az idő felgyorsul, most kell cselekednie.

Székely Bertalan, akárcsak Rubens és Delacroix, mesterialkalmazza a fény-árnyék ellentétben rejlő lehetőségeket. A gazdag színvilág is a fény-árnyék kontrasztnak van alárendelve.

A kompozícióban a pozitív és negatív formák, az előtér és a háttér, a plasztikus és a síkba redukált felületek drámai egysége és ellentéte érvényesül. Romantikus kép, realista kép, szimbolikus kép. Sorstragédia. Több annál: meditáció, hitvallás az önfeláldozásról.

Minden gondolkodó emberben, minden gondolkodó magyarban felmerül a kérdés: melyek azok az élethelyzetek, amikor az önfeláldozást, végső esetben szeretteink feláldozását kell választanunk? Ha már nincs más menekülési útvonal!

Mi lett volna, ha Világosnál nem tesszük le a fegyvert? Mi lett volna, ha Görgey Artúr folytatja a harcot? Valószínűleg akkor is elveszítjük a szabadságharcot, nagyobb vérvesztéssel, s még nagyobb megtorlással. Ebben az esetben felesleges lett volna az önfeláldozás.

A gyakorlati tudós történészek nem szeretik a *Mi lett volna akkor, ha...*? kérdést. Az idő visszafordíthatatlan folyamata. Mondják. Tudjuk.

Nemzeti sorsunk apokaliptikus víziója nemcsak a költőket, hanem a festőket és a drámaírókat is megihlette. Bánk bán vajon nem áldozta fel magát a nemzetért? Petőfi Sándor kimondott és leírt sorai nem álltak-e szinkronban életvitelével, tragikus sorsával? S e tragikus sorsok nem erősítik-e legalább annyira azonosságtudatunkat, mint néhány honfitársunk értékes és sikeres életpályája?

S nem szégyenkezünk-e, amikor néhány honfitársunk őseinkhez méltatlan módon él, s még hivalkodik is gyarlóságával?

Munkácsy Mihály mély-realista festő. Nem szimpla realista, nem romantikus, nem impresszionista, nem posztimpresszionista, bármelyik lehetett volna. Ő Rembrandt életművének folytatója, a XIX. század Rembrandtja.

Munkácsy Mihályt az emberi sorskérdések foglalkoztatják. Hihetetlen mélyek és hatalmasak a gyökerei. S e gyökerek – mindegy, hol élt – magyarok. Trilógiájában is a magyar sorsot festi meg. Ezen a képen is. Az embert festi meg. A szenvedő embert. De hát a szenvedésnek számtalan



Munkácsy Mihály: Éjjeli csavargók, 1872-73

változata van, akárcsak az örömnél! S a szenvedés, akár az öröm, nyomot hagy az ember arcvonásain, mozdulatain. „A test a lélek tükré.”

Munkácsy Mihály alakjai nem is annyira individuális lények, inkább valamiféle egésznek (nevezzük közösségnek) a részei, fragmentumai. Világba vetett emberek. De nem egész emberek, hanem részlények, valamihez, valakihez tartoznak. De mintha kihaltak volna abból az egészből, melynek részei voltak, ahova tartoztak, vagy tartozniuk kellene. S emiatt felháborodottak. Az egészből való kihálásuk miatt. Vagy az egészbe való visszakerülés lehetetlensége miatt. Szomorúak, keserűek, drámaiak! Munkácsy alakjai olyanok, amilyenek a gyermekkorában, ifjúkorában, a sokat emlegetett inasévekben látott emberek voltak. De itt sokkal többről van szó: profetikus látomásról, és kíméletlen, és fellebbezhetetlen emberismeretről.

A képen 16 alak látható. Üres térben. Pincében, kazamatában, fogházban, bárhol. A jobb oldal rusztikus fallal zárul. A csavargók a sötétből, az éjszakából bukkannak fel. Lehet, hogy a megfestés időszakában nem volt ennyire sötét ez az éjszaka. (A kátrány végzi a munkáját, így a kép tán még drámaibb lett.)

Vegyük sorra az alakokat, szemlélőket s magukat az éjszakai csavargókat. Kezdjük a jobb alsó saroknál. Az asztal mögött ülő fiatalasszony együttérző szánalommal néz a központi alakra. Mögötte egy álló lány megszeppenve áll, nem érti a dolgot. Az őmögötte látható szép, magas nő arcából mély keserűség árad. Lehajtott fejjel a semmibe néz. Háta mögött egy alacsonyabb férfi dühösen az egyik csavargóra mutat. Felismeri őt. A fejkendős asszony döbentően hajtja hátra a fejét, keze ökölbe rándul. A velünk szemben álló öregasszony (matróna) csípőre tett kézzel, félrebillenő fejjel ítéletet sugall. (Akárcsak a főpapok a Krisztus-trilógiában.) A kép középtengelyétől jobbra, a fal kiszögellésénél áll az anya gyermekével. Az anya ölében tartott kisgyerek minden Munkácsy-képen jelen van. Általában középen, a kép cezúrapontjában. Ez az anya haragos, szinte a gyermek mögé bújik. Az előtte ülő két alak bambán bámul a semmibe. Világba vetetten, tehetetlenül.

Az öt éjszakai csavargó zárt egységet alkot. Egy csomóba vannak terelve. Kezük össze van kötve, de ha nem lenne, akkor is éreznénk rajtuk azt a belső zártságot, kiszolgáltatottságot, bánatot, ami lényükből fakad. A kép közepén álló főalak jobb lábbal előrelép. Markáns őserő sugárzik belőle. (Betyár: magyar archetípus.) A kép bal szélén álló, egészséges, szép, fiatal nő is megdöbbenően néz. Testbeszéde mégis feloldó hatású.



Hollósy Simon: Az ország bajai, 1893

A művészetben, a művészet valamennyi műfajában egyik legfontosabb tartalmi és formai kérdés a milióteremtés. A milióban van valami állandó és egyéni jelleg, helyhez és élethelyzethez kötődés. Miliót az az alkotó tud versben, novellában, regényben, zeneműben, építészetben, szobrászatban, festészetben teremteni, vagy akár a színpadon, aki ezt a légkört előzetesen saját maga is átélte. Benne volt, benne van, s benne lesz. Tehát nem új világot kell teremtenie, hanem az érzékelt-észlelt világ specifikumát, légkörét, lelki karakterét kell megragadnia, reprodukálnia, belülről kivetítenie.

Ezek szerint a léleknek van karaktere, van atmoszférája? Olyan különleges sajátossága, ami megkülönbözteti a többi lelki karaktertől? Van bizony. Kisugárzása is van. S mivel a lélek az emberben lakik, ezt a kisugárzást érezzük. Mint ahogy a mi kisugárzásunkat is érzik embertársaink. Misztikusok ezt *aurának* nevezik. Már mint a testünket körülvevő teret. A milió valójában nem más, mint a lelki karakterek kisugárzásának összege, vagy inkább szerves egysége.

A külső és belső építészeti tereknek, lakótereknek vannak olyan helyei, pl. a családi ebédlőasztal környéke, ahol összejövünk, leülünk, beszélgetünk, közben ételt-italt fogyasztunk. Testünket, lelkünket aktiváljuk, sajátos miliót teremtünk magunk körül. Ha elmegyünk, eltávozzunk erről a helyről: valami megmarad az általunk teremtett világ szellemi és lelki atmoszférájából.

Ami megmarad, ami állandó, azt kell a költőnek versbe foglalnia, a festőnek megfestenie, a rendezőnek színpadra állítania. A holt teret kell élővé varázsolni. A közömbös használati tárgyakat életünk részévé tenni. A kéznél lévő dolgokat kézhez állóvá formálni. Amikor először pillantottam „Az ország bajai” című képre, ismerős volt a tér. A súlyos, nagy tölgyfaasztal, a szék, a lóca. Majd nagyapám

s nagybátyáim képe villant fel bennük: akik az asztal körül ültek. Borozgattak, beszélgettek, politizáltak. Hollósy Simon remekül ragadta meg ennek a fajta együttlétnek az atmoszféráját. Tekintetünk először az asztallapon levő tárgyakra vetül. A fehér abroszra, az ugyancsak szinte világító, kinyitott újságra, majd a boroskancsóra és a poharakra, az ülőpad támlájára, az ablakpárkányra, a virágcserepre, a kinti világ fényeire, házaira. A festő balról jobbra vezeti a tekintetünket. A fény útját követjük. Félhomályos belső térben vagyunk. Valószínűleg egy fogadóban. Figyelmünk előbb-utóbb az idősebb magyar nemes ember ülő alakjára terelődik, akinek profilját, s erőteljes kézmozdulatát látjuk. Valamit magyaráz a velünk szemben ülő és unott képet vágó fiatalembernek. Nem tudjuk, miről beszélgetnek, csak sejtjük. A testbeszéd mindent elárul. Az öregember lelkének kitárulkozását még így is érezzük, hogy a festő félhomályban tartja alakját. Az újság szélét szorongató fiatalember kiábrándultan a semmibe néz. Hallgatja az öregembert, de nem kerül a hatása alá. A két magyar embernek, akár apa és fia is lehet, egészen más a lelki kisugárzása, a lelki karaktere. A beszélgetés valószínűen az újsághírrrel kezdődött. De hát nem is beszélgetés ez, hiszen az öregember mondja a magáét, a fiatalember meg hallgatásba merül. Viszont azt is érezzük, hogy ez a két ember szavak nélkül is érti egymást, s tisztában vannak az ország bajaival is.

Vaszary János azok közé a festők közé sorolható, aki egész életében kísérletezett. Akárcsak Pablo Picasso. Kísérletezett az anyagokkal, a formákkal, a képi terekkel, színekkel, s a fényekkel, újabb és újabb kompozíciós megoldásokat keresett. Életműve nemcsak a formaalakításban, hanem a tartalmi kifejezésvágyban is sokszínűséget mutat. Tematikai szempontból festészetének legalább tízféle korszaka van: a naturalista szecessziótól az expresszív geometrikus képi világig. Mondhatnánk azt is, hogy a XX. századi útkeresések s az új kifejezési módok ösztönös és tudatos alkalmazása az ő életművében nyomon követhető.

Mint tudjuk, Vaszary János az első világháborúban hadifestő volt. A különböző helyszíneken készült rajzai, vázlatjai, portréi, eseményeket megörökítő kompozíciói nemcsak az ő életművének, hanem a modern magyar festészetnek is egyedülálló értékei.

Az itt látható kép 1929–30-ban készült, tizenkét évvel a háború befejezése után. Mégis olyan friss, s éppen olyan drámai-expresszív erő sugárzik belőle, mintha a hadszíntéren lennénk, a háború borzalmainak közelében.

A kép szimbolikus alkotás, azaz a műnek két szellemi létrétege van. Az egyik Jézus kálváriája, kínszenvedése,



Vaszary János: Golgota, 1929–1930

keresztre feszítése, földi életútjának utolsó stációja. A másik szellemi sík az első világháborúban hősi halált halt magyar katona halál előtti kínszenvedése. A halott test, a corpus, megcsonkított hazánk testének fájdalmára is utalhat.

A Golgotának mint témának hatalmas hagyománya van az európai és a magyar festészetben. Gondoljunk csak Munkácsy Mihály hatalmas, monumentális képére. E tárgykörnek sajátos ikonográfiai hagyományai vannak. Ezekről a formai megoldásoktól való eltérésekben pedig különös kifejezőerő rejlik. Mégis, miként tért el az ikonográfiai tradícióktól Vaszary János, s milyen új jelentés hordozójává vált a kép?

Először is: merész képkivágást alkalmazott. A képen átlós (diagonális) erőter uralkodik. Két alakot látunk madártávlatból, felülnézetből. Mintha maga a Jóisten nézné felülről fiát, vagy a magyar honvédet és társát. A formák bátran, lényegre törően vannak leegyszerűsítve, síkba redukálva, miközben megőrzik a karakterüket, plasztikus óserejüket. Szinte érezzük a tehetetlen, halott test súlyát, a megtört, hatalmas váll méltóságát. A kékek és lilás szürkék álomszerűvé, látomásszerűvé metamorfizálják a tragédiát. Mintha a két kereszt egymásra lenne átlósan kasírozva, és ablaküvegen keresztül látnánk, nem is a testeket, hanem a testek árnyékát, tükörképét. A jobb oldali alaknak ökölbe szorul a keze. Nem véletlenül. A főalak mintha nem is a keresztfán, hanem égi köteleken függene. S a vér: a vörös vonalak a töviskoronán, s a mellből szívárgó vér. A lemoshatatlan vér, aminek emlékképei tovább élnek bennünk és fiainkban.