

SIPOS ENDRE

FESTŐI MŰALKOTÁSOK SZEREPE IDENTITÁSUNK MEGŐRZÉSÉBEN III.

Babits Mihály szerint a magyar költői művek elemzésén keresztül a magyar jellem rejtőzködő arcú-lata tárulkozik fel. Így igaz. De ez az állítás nemcsak a költészetre, hanem a művészet többi ágára is vonatkozik. Minden nemzet a saját szülőföldjét tartja legszebbnek. S bárhova veti a sors a festőt, mindig a hazai tájat s honfitársai életét fogja megjeleníteni: tudatosan vagy intuitíven, illetve tudatos intuitivitással.

A műalkotások hű képet adnak testi-lelki-szellemi állapotunkról, anyagokhoz, formákhoz, terekhez, színekhez kötődő emlékképeinkről; gyerekkorunktól érlelődő önanazonosságunkról, identitásunkról. Az itt látható képek által a közös múltunk válik élővé, jelenvalóvá.



Mednyánszky László báró (1852–1919): Mocsaras táj, 1880. Fa, olaj, 28x42 cm, Magyar Nemzeti Galéria

Mednyánszky László képéből éppen olyan mértékű szomorúság sugárzik, mint Székely Bertalan képeiből. Ott a föld szomorú küldetésével, itt pedig a víz szomorú küldetésével szembesülünk. Holott a víz éltető erő, az

élet forrása. A hideg-nyirkos levegő ezen a képen a nyomor, az elhagyatottság, a kiszolgáltatottság szimbólumává válik.

Felmerül az emberben a kérdés, hogy a képből sugárzó szorongás nem más, mint a festő egyedi anyagélményének kivetítése, illetve reprodukciója? Vagy az alkotó saját szorongásait vetítette bele a tájba? Valószínűleg is-is. Az egyáltalán nem véletlen, hogy a festő a tájat éppen ilyen fény-szín viszonyban alkotta újjá. Ugyanakkor a művész által kivetített szomorúságnak, szorongásnak az alkotói lelkekben gyökerező mély antropológiai tartalma van. Mednyánszky László – ugyanúgy, mint Van Gogh vagy Edward Munch – elemi emberi érzéseket, lelki történeteket, de főleg lelki fájdalmakat akart megörökíteni, tiszta képi formába önteni. S ezt meg is tette.

Egy egyetemes-általános emberi érzés konkrét, különös megvalósulásának válunk szemtanúivá. Azért különös, mivel Mednyánszky László tájképei merőben eltérnek a német, olasz, francia stb. tájképfestők műveitől. Mednyánszky László nem tudott mást, csak a magyar táj fájdalmát megfesteni. S ez nem csupán a földrajzi adottságból következő fényviszonyok specifikumaiból következik. Sokkal mélyebb kútja van ennek a hátborzongató, számunkra mégis ismerősen szépséges fájdalomnak.

A tájban végtelen sok színárnyalat fedezhető fel. S minden alkotó másképpen reagál ezekre az árnyalatokra. A paletta színárnyalatainak kialakulásában a belső természet legalább olyan fontos szerepet játszik, mint a külső természet.

Mikor rápillantunk a festményre, akkor nyirkos hi-

degséget érzünk, szomorúságot. Ennek több oka is lehet. Egyrészt a fény hiánya. A violaszínű felhők eltakarják a napot. Aztán a hidegbarna s szürke tónusok is fokozzák ezt a hatást. A négy őselem közül mintha a tűz hiányozna. A hideg hatás többek között ezért jön létre. A képen a földet látjuk: át van nedvesedve, a levegő is párás, vízzel telített. Ráadásul a hideg égbolt visszatükröződik a mocsár vízfelületén. A fák törzsei sötétségbe burkolóznak, mintha azok is nedvesek lennének. A lombok közötti fénysávokon, s a mozgó alakokon felvillanó fényeken érzékelünk némi szárazságot, némi reményt. A kivettség ezen állapotában az ember meleg szobába vágyik. Éppen ezen meleg szoba hiányát érezzük a képen. S mi is egy szomorú történet részeseivé válunk.

A kép különben gyönyörűen megfestett. Érdekes az ecsetnyomok útját követni. A felület megelevenedik, mozgásba lendül, és mozgást hoz létre. S ebben a mozgásban a víznek s a fénynek döntő szerepe van. A festő remekül él az olajfestés lehetőségével. Az utat, a mocsarat szegélyező horizontális elhelyezkedésű fasort vastagon, pasztózusan rakja fel. A képen e szilárd-földszerű rész szinte vázszerkezeté (csontvázzá) válik. A mocsarat és az eget hígan-lazúrosan rakja fel. Mintha áramolna a hideg víz (a hideg vér) a csontváz részei között.

A kép mind a négy irányban nyitott, mégis zártságérzetünk támad. A felületek mozgalmassága idődimenziót hív életre. De ez az idő is megalvad, hiszen a kép felső kétharmada és az alsó egyharmada erőteljesen elkülönül egymástól. Mintha ez az út sehová sem vezetne. Néhány perc múlva teljes sötétségbe burkolózik a táj.

Az előzetesen vázolt probléma Munkácsy Mihály képein keresztül gyönyörűen tanulmányozható. Az érzéketlen emlékezet gyakran alig különböztethető meg a képzelet belső képalkotó aktusától. Munkácsy Mihály életéről több regényt írtak már. A konkrét gyermekkori és ifjúkori tapasztalatai, melyek emlékképekké szilárdultak benne, valóban támpontot, illetve anyagot szolgáltatottak a képzelet belső képalkotó tevékenységéhez.

Vizsgáljuk meg a szubsztancia és szubsztrátum viszonyát. A szubsztrátum ezek szerint a képi háttér s a képen látható tárgyak; a szubsztancia pedig a két élő alak, akik kapcsolatban állnak egymással, az ülő, köpülő asszony s az álló kislány. A sötét háttér a mélységre utal. A fő alakok (a szubsztanciák) a kép egy síkjában helyezkednek el, akárcsak a reneszánsz képeken. Átmetszéssel, takarásos térábrázolással is találkozunk. Az ülő asszony hófehér kötényét a köpülődedény takarja. A kislány szoknyájának a széle hozzáér ehhez a kúpos



Munkácsy Mihály (1844–1900): Köpülő asszony 1872–73
Olaj, vászon, 120,5x100,6 cm, Magyar Nemzeti Galéria

testhez. A kép alsó sarkában látható szürke szilkének, a takarásnak dinamikai szerepe van. Ugyanis a kép statikus. S a kép téri szerkezete magának a tartalomnak, az asszony és a kislány összetartozásának, fájdalmas *jelenvaló létének* lett alárendelve. Az asszony dolgozik, előrehajolva, látszik, hogy fizikai erőfeszítéssel jár a munka. Felsőteste megfeszül. Ebben a megfeszülésben nyilvánul meg egy különös *időtlenység*, mintha a kezében szorongatott farúd a testének tartozéka, szerves része (attribútuma) lenne. A kislány ellazult testhelyzetben áll. Kezét összekulcsolva a hasán tartja. Keze megfeszül. (Együtt érez a köpülő asszony kezével.) Az előrehajló fej, a testtartás arra utal, hogy mély szomorúságot él át. Azonban ez ártatlan szomorúság az asszony görcsös-keserű szomorúságához képest. Érdekes a testek távolságait bemérni. Ha a kislány kicsit hátrább állna, akkor nem jönne létre ez a szerkezeti-tartalmi egység. Ha a kötény nem takarná a köpülő hasát, akkor sem alakulna ki ez az egység az asszony és a gyermek között.

A térbeli helyek, a térbeli távolságok *lelki helyek* és *lelki távolságok*. A festészet eszközeivel a lelki közelség és lelki távolság is kifejezhető. Munkácsy ezt közvetle-

nül Rembrandttól tanulta. S ezt a tudást hihetetlen szociális érzékenységgel saját alkotásain alkalmazta.

Első rápillantásra a festmény tematikailag szimpla zsánerképnek tűnik, mely egy durcás kislányról szól, akivel az édesanyja (vagy a nagymamája) nem foglalkozik, illetve nem teljesíti kívánságait. Aztán, ha tovább nézzük a képet, számba vesszük a belső térben található tárgyakat, a mozdulatokat, az arckifejezéseket, akkor észrevesszük, hogy sokkal többről szól ez a mű. Az asszony mozdulatába, görcsös erő kifejtésébe az egész élete belefeszül. Azaz: a sorsába beleszövődik a mindennapok egyhangú monotonája. S azt érezzük, hogy a kislányra is valószínűleg ugyanez a sors vár. Még nem tudja, de a világgal való elégedetlensége talán ebből is eredeztethető.

S a zsánerkép máris drámává változott. Ha az eredeti szín-szimbólumokból indulunk ki, akkor a kislány és az asszony ingujjának, az asszony fejkendőjének, valamint a sűrűsödő tejnek világító fehérsége a tisztaság jelképe, a kátrányos sötét háttér pedig egy olyan többévszázados szomorúságé, ami belénk ívódott. Nemcsak a kép szereplőibe, hanem a kép nézőibe is.



Markó Károly id. (1791–1860): Magyar alföldi táj gémeskúttal 1853 Olaj, vászon, 41x53 cm, Magyar Nemzeti Galéria

Markó Károly Dél-Olaszországban egészen másféle tájakkal festett. Felmerülhet a kérdés: miután hazatért, nem volt nehéz az átállás? – Egyáltalán nem volt nehéz. Nem is kellett átállnia! Hiszen az ember a szülőföld tereit már élete kezdetén magába szívja, illetve ezzel születik.

Mi ragad meg bennünket, amikor először rápillantunk a képre? A könnyedség, a végtelen tér, a magyar puszta meghittsége. A kompozíció horizontális irányban annyira nyitott, hogy a képkivágás szinte esetlegesnek tűnik. Pedig egyáltalán nem az, hiszen a

képmezőn belül tökéletes egyensúlyt észlelünk. Mégis: mivel teremti meg a festő a meghitt végtelenség érzését? Fényeffektusokkal, finom színárnyalatokkal, a gémeskút térszervező erejével, a bal irányba kúszó felhőkkel? Igen, de van itt valami más is. Egy olyan finom kinetikai hangzás, amit háromnegyed évszázaddal később az absztrakt festészetben, Mondrián alkotásaiban fedeztem fel. Ez akkor válik érthetővé, ha a téri formák irányulásait s a látott-tapintott anyagok plasztikai értékeit alapos vizsgálat tárgyává tesszük. Kezdjük az utóbbival.

Emlékszünk rá, hogy Munkácsy Mihály *Poros út* című képén a föld szubsztanciája súlyos – de légies – porként átítatta a kompozíciót. Itt egy ellenkező, ám a hazai táj lelkét legalább ilyen mélységben megmutató téri egység jön létre. A horizontális alsó harmadban érezzük a napfényrel átítatott föld melegségét, szilárdságát, a kút és a vályú előtti tócsák, a víz éltető erejét. Az ellenfények s a bal alsó sarokban levő növények sötét foltjai viszonyítási pontként funkcionálnak. A rekkenő nyári melegtől szinte átforrósodik a táj. Kezdődik a harc, illetve el fog kezdődni. A rejtőzködő, majd megvalósuló küzdelem: a tűz és víz küzdelme. Figyeljük meg az égbolton a finom átmeneteket, a világos, forró levegőtől a vízzel telt, sötét felhőig. A színjáték karmestere a felhőkön áthatoló napfény. S a földön is látható ugyanez a színjáték, illetve ennek lehetfinom árnyjáték változata.

Ha összevetjük Markó Károly mitologikus tematikához kötődő, Olaszországban készült tájképeit a Duna-kanyarban vagy az Alföldön alkotott műveivel, akkor megállapíthatjuk, hogy a hazai tájképek terei sokkal egyedibbek, sokkal erőteljesebben kötődnek a közvetlenül érzékelt valósághoz. A téralakítás is sokkal konkrétabb. Markó itthon a romantikától a realizmus felé indult el, illetve, valamit felfedezett a magyar tájban, ami csak rá jellemző. Mégis mi ez? A végtelen horizont, a puszta poézise. A felhők a jobb térfélen jelennek meg, de a képkivágás miatt ennek csak a töredékét látjuk. Mégis el tudjuk képzelni, ugyanis a felhők árnyéka is látható a puszta földjén. A kép jobb szélén kiúszó halványabb felhők is horizontálisan tovább nyitják a teret.

Az itáliai tájban a távoli helyek, a mélységi térrétegek finom sfumatoí bűvöltek el bennünket, itthon pedig horizontális mozgás gyógyítja a szemünket. Itt is érzékeljük a térbeli mélységet, a tagolatlan tiszta végtelenséget. A kép nemcsak jobbra és balra, hanem előre és hátra is nyitott. A gémeskút, az itatóvályú s a gyér

növényzet akasztja meg tekintetünket, hogy utána újra a távlatokba merüljünk.

Ha valaki nem ismeri Petőfi Sándor versét, melyben szinte mitikusan átszellemül a költő ettől az egyedülálló látványtól, az is lelkileg megtisztul a vizuális élménytől. Nem véletlenül zárandokolnak hozzánk a világ valamennyi részéből, hogy az alföldi pusztában gyönyörködjenek. S a gémeskút éppen olyan jelképpé vált nálunk, mint a szélmalom a németalföldi tájban.



Réti István (1872–1945): Honvédtemetés 1899
Olaj, vászon, 196x224,5 cm, Magyar Nemzeti Galéria

A magyar festészet egyik legdrámaibb erejű képe előtt állunk. A temetőkapun kilépő hét feketébe öltözött öregembert látunk. Hajdani 1849-es honvédek, akik társuk temetéséről jönnek. Jobbról az első alak zászlót tart a kezében s erőteljes lépéseket tesz. A második félig takarásban, oldalnézetben látható, tisztí egyenruhát visel. A harmadik, a fehér szakállú robosztus öregember lépés közben felénk fordul. Szinte vádlón tekint a világra. A mögötte levő arcáról is megtört szomorúság sugárzik. Akárcsak a kapun kilépő szakállas aggastyán fáradt arcáról. A legtávolabb álló markáns arcú hajdani honvéd is felénk néz.

A baloldalon lépő alak arcát nem látjuk. Az ő léptei a leggyorsabbak. Minél előbb ki akar jutni a temetőből. A múlt van jelen a hajdani honvédek időtlen lépéseiben. A jelent szenvedőn élék át.

Mesteri kompozíció. A *szubsztrátum* horizontális erőtere és a háttér szemben áll a *szubsztancia*, vagyis a gyászolók vertikális erőterével. A diagonális irányok mozgalmassá teszik a képet. A távoli hegyek diagonális ritmusára az előtérben lépő lábak válaszolnak, mint

ahogy az előtér narancssárga-melegbarna fővenyére a szürkészöld égbolt válaszol. A háttérben az ősz, a naplemente derűs, meleg színei uralkodnak. Annál drámaibb hatású a gyászolók fekete-sötétkéék ruhája. A feketék egy tömböt alkotnak (a temetőkapuval együtt), s uralják a képi teret. Keményen ellenpontoszák a meleg színárnyalatokat, és sajátos *atmoszférát* teremtenek.

Réti István nemcsak kiváló realista festő, aki a nemzeti érzésünket, identitástudatunkat képes aktivizálni, hanem kiváló művésztanár és jó tollú író is. Lehet, hogy az *intuáció* problematikáját éppen az ő műveinek elemzése nyomán sikerül elmélyíteni, aktualizálni. Abból a drámai őserőből, ami az előző századforduló magyar festészetében jelen volt, s amiből érdemes lenne ma is meríteni.

Az előadásmód szükséztavú, a kompozíció egyszerű, a kép vizuális szimbolikája könnyen olvasható. A képen hihetetlen nagyságú drámai erő sűrűsödik. Réti István a Munkácsy Mihály által fémjelzett mélyrealista festészet méltó továbbvivője.

Lehet, hogy antropológiai értelemben a fő művészeti ág a drámaművészet, és a többi művészeti ág is az emberi *drámákat* kívánja a saját eszközeivel megjeleníteni, kifejezni. Ha végigkövetjük a festészet történetét, akkor észrevesszük, hogy a legfontosabb s legértékesebb alkotások – melyek kibírták az idő próbáját – mind-mind egy-egy drámai történet, drámai lelkiállapotot, drámai szituációt vagy szituációsort ragadtak meg. (Az is lehet, hogy az *avantgárd* és az utána következő próbálkozások, kísérletek is ugyanezre irányulnak, csak jóval áttételesebben – s maguk az alkotók sem tudnak róla.)

A képen látható sötétruhás öregemberek mozdulatából, arckifejezéséből az egész élettörténetük, sorsuk leolvasható. Hét portré. Hét külön élet. De ez a hét ember lelkileg nagyon közel áll egymáshoz. Valódi közösséget alkotnak. Bár nem találkoznak naponta. Mikor egy-egy társuk meghal, akkor találkoznak. S mégis: ez a közösség sokkal erősebb egy-egy naponta összezárt közösségnél. Egyszerűen azért, mert az itt látható emberek közösségét a *nemzeti érzés* tartja össze. A legerősebb kötelék! S ha jól megfigyeljük a képet, itt minden embernek van saját helye a képi egységben belül. A szubsztanciák között komplementer-viszony érvényesül. Úgy van meg a helyük, hogy autonóm létezésük nem csorbul.

S Réti István zsenialitása éppen ezen a szellemi vonalon követhető nyomon. Az itt látható emberek világban elfoglalt helyei konkrét képi helyekké változnak a látványtérben és a kompozíciós szerkezetben.