

## Erő, rend, optimizmus

A kortárs művészet és társadalom kölcsönösen befolyásolja egymást: a frissen, nekünk készült műalkotásokkal, illetve alkotójukkal vitatkozunk; elfogadunk műveket, azaz engedjük, hogy életünkbe beleszóljanak, vagy tiltakozunk, megpróbáljuk kirekeszteni őket — függetlenül az utókor számára rólunk közvetített híradás tartalmától vagy értékétől, amelyet hordoznak. Ezzel szemben a művészettörténeté vált darabokat változtathatatlanul tudomásul kell vennünk, még ha netán a közelmúltban személyesen átélt élményeink alapján annak idején is, azóta is ellenvéleményt alakítunk ki velük szemben, mert az akkori eseményekre az akkori művész reagálását őrzik, márpedig a megtörténtet meg nem történtté tenni nem lehet.

Mi történik azonban egy művész fél évszázadot felölelő, múzeumi rendezésben megnyíló gyűjteményes kiállításán? Egy életút felmérése fele múltat, fele mátt vonultat fel — általában, s főként a műtörténész szándéka szerint. A művésznak viszont mindig a legfiatalabb gyermeke a legkedvesebb, ő zömmel a friss munkáit szerepeltetné a régiek rovására. A kolozsvár- napocai Művészeti Múzeum rendezésében 1975-ben megnyílt Mohi Sándor-retrospektíva egészen rendhagyó eset. Nemcsak mert a fenti két szempont birkozásában a művész győzött (segítségére állott a költségvetés kiszállások-tételének korlátozott volta), hanem az a ritka — bár nem egyedülálló — tényező, hogy Mohi Sándor nem tud beletörődni a változó világban önmaga változásába, illetve ennek visszaforgatott tükrözésébe, pedig tanú rá minden egykori művésztársa, kiállításlátogatók, reprodukciók és az érintetlenül maradt régi művei, hogy Mohi egyike a kérielhetetlen logikával kialakított és felfogása mellett legkövetkezetesebben kitartó művészegyéniségeknek. Évtizedek alatt alig árnyalatokat változott, és azt se bírja elviselni, de talán ezért is sikerült végrehajtania szándékát, hogy a műtermében levő képeit rendszeresen, újabb és újabb látásmódja szerint át- meg átfesse, egészen vagy részlegesen. Ez egyes képeknek használt, egységesebbé tette és átütő erejüket növelte, másutt viszont sajnálhatjuk, hogy a művész elfelejtette, amire a tanár Mohi Sándor huszonöt évvel ezelőtt oktatta növendékeit, hogy „a nagy fény megöli a színt”. Voltak ugyanis olyan festményei, amelyeknek fő erősségét a finoman vibráló színharmóniak adták, az egymáson átsütő rétegek rezgésben levő felületének tapintási értékét is beleértve, ez pedig a vastag és egyöntetűbb masszával óhatatlanul elvész. Igazolja viszont ez az eljárás a létért való harc, a kiválasztódás kegyetlen törvényének tudatosítását, mert újabb (és átfestett) képein szántsándékkal feláldozza a részletek finom érzékenységét, és inkább az erőt és lendületes optimizmust hangsúlyozza, nagy fénnel. Ugy is mondhatnánk, hogy „visszatérés az első ideálhoz”, ugyanis a fiatal, még képzetlen Mohi Sándor első számon tartott szobra: *Az őseember*.

Stúdiumai közben konokul végigjár jó néhány stílust, megtanul olyan biztonsággal rajzolni, ahogyan az ember lélegzik vagy lép, de valami belső kényszer hajtja a robusztus erő kifejezése felé. Térformáinak kőszérű tömbjei láttán arra gondolhatnánk, hogy indulásakor a román kor szobrászata befolyásolta volna, azonban hiábavaló feltételezés, mert első ideáljának a holland barokkot vallja. Ezt a korszakát egy önarckép mutatja be a kiállításon, de szatmári családonál még számos ilyen, finom sfumatóval megoldott, erős sötét—világos ellentétre épített képe található. Ott festette ezeket, egy kis művészkör tagjaként, mikor is Lit-teckzyvel, Kudelással, Pirk Jánossal szinte naponta gyűltek össze esti krockira Popp Aurél műtermében. Popp Aurél ekkor még szintén sötét színekben festette mozgalmas, háború- és kapitalizmusellenes kompozícióit. Robusztus, de anarchikus karakterét Székely Bertalan realizmusa után befolyásolta volt Verescsagin háborúellenes gondolatvilága, stílus tekintetében a bécsi szecesszió (ott katonáskodott, bejárogatván az Akadémiára), és tudatosan rajongott a német expresszionizmusért.

Mindentől a fiatal Mohi mentes marad! Jobban hatnak rá a Popp Aurél műtermében összegyűlő szocialista kör beszélgetései, az itt hallott eszmék beépülnek művésze aláajába.

Forma és stílus szempontjából többet kap Nagybiányán az egyenletes és következetes módszerrel oktató Thorma Jánostól és Réti Istvántól; művészetüket gyökeréig követi, Bastien-Lepage modorát keresve (ebből a periódusból egyetlen képe szerepel a katalógusban, de kiállítva az sem volt). Végül a kolozsvári Belle-Arte fiatal, Párizst járt tanáraitól hall Cézanne, Van Gogh és Gauguin modern művészetéről, de a többi növendék lelkesedését nem osztja. Vitatkozik, vissza-beszél. Van Gogh zaklatottsága mindvégig idegen marad neki, eleve kizárja az érdeklődéséből. Gauguint is tagadja, de bizarr és merész színlátása mégis hasonló mérszeregre serkenti, csakhogy saját képmására átfogalmazva, azazhogy olajszerűben, rétegzettebben, kevésbé dekoratívan. Ennek a periódusának színvilágára azonban mostani retrospektívájából csak következtetni lehetett, mert sajnos, a felszabadulás előtti időszakból kiállított, összesen négy vászna közül egyik sem érintetlen, biztonsággal csak a cézanne-os konstrukció az, ami kivehető rajtuk.

A felszabadulás utáni korszakból is alig néhány kép ismertette a negyvenes és ötvenes évek levegős és érzékeny, egyszerűségében gazdag színvilágát, például a marosvásárhelyi múzeum birtokában levő *Kőfaragók* (1946) és a kolozsvár-napocai múzeum *Kovács Bálint arcképe* (1957; az író megérdemelte volna teljes nevének feltüntetését). Nagyon hiányzott az együttesből a rendező múzeum raktárában levő, hosszú ideig állandó kiállításán szereplő *Hegy-völgy utca*, súlyos figuráinak döbönt csendjével, feszültséget teremtő rózsaszín egével. Ezt a rendkívül változatos térformákat nyújtó, romantikus kis utcát 1952-től kezdve majdnem egy évtizedig gyakran megörökítette a művész, de egyik vászna sem éri el ennek a súlyos kompozíciónak a kifejezőerejét. Egy régebbi, kisméretű változata maradt szintén emlékezetes, kecses és érdekes ritmusjátékával; mondhatni, absztrakt látványt hangsúlyozott a konkrét ábrázoláson belül: fentről lefelé nézve, a házak tövének, ereszenek, a járdának egy pontba mutató vonalát mintegy fókuszba gyűjtötte egy villanypózna töve, s függőlegesével nyilként szökkentette a magasba, ahonnan az ívben meghajló drótok lendületes vonala repítette tovább a mozdulatot, szét a világba.

A *Kőfaragók* kiugró láncszemet képvisel a munkafolyamatok visszatérő témájának sorozatában. Előtérbe hozott két alakja a kötömbök között, ezüstös zöldes-okkeres színakkordokban, nagylélegzetű egységből vág ki egy töredéket; testarányaiknak mértékkel alkalmazott funkcionális hierarchiája, valamint mozdulataik kifejező módon éreztetik mindazt az erőt, türelmet, figyelmet, vagyis a mesterség szeretetét, ami az egyes embernek a nagy műhöz való tartozását meghatározza, s ez viszi a néző gondolatát messze a kép keretein túlra.

Az ötvenes évek elején Mohi Sándort sok szűk iatőkörü támadás érte a rosszul értelmezett realizmus nevében, sommázó előadasmódja miatt — ő pedig csak még tömörebbé vált. A törvényszerűség, hogy idő teltével a művész látásmódja egyszerűsödik, összefogottabbá válik, a festő palettája világosodik, önala 1960 táján kezd érvényre jutni, természetesen alapvető felfogásbeli változás nélkül. Mozgalmas kompozíciók sorozatát hozza létre a részletformák statikája ellenére, súlyos, nagy tömbökre egyszerűsített figurákból, mint a *Jégtörők*, *Jegesek*, *Hidépítés* és hasonlók. Színvilága erőteljes és merész harmóniakat mutat. Néha majdnem egy színben, kékben, tartja a téli képek egész felületét — a jégtömbök és a behavazott utca erős, változatos kékjéből a vattázott melegítők, kerítések szürkésbarnája se ugrik ki —, de bedob egy kisebb-nagyobb élénk színt (például egy bivaly hátára terített rongy vagy egy csatorna pirosa), máskor egyenesen uralja a képet a hótakarítók figyelmeztető védőruhája; nemegyszer fehér foltokkal teremt hangsúlyokat, és az érett, tompa akkordok kíséretével így mindig derűs és lüktető ritmusú kompozíció bontakozik ki.

Ugyanílyen dinamikus formákból szerkeszti meg táj- és csendéletsorozatát, utóbbin — minthogy a téma csak esetlegességet enged meg — még merészebb színösszetételeket használ. Csendéletei, akár virágot, akár konyhai tárgyakat ábrázolnak, a család kiegyensúlyozott, egyenletes hétköznapjainak a tükröi.

Bármilyen teret is foglaljon el a táj és csendélet Mohi Sándor témái között, művészi gyakorlatában kikapcsolódásként játszik vele a létkérdést jelentő ember-ábrázolás pillanatnyi szüneteiben. Emberközpontú festészetében pedig nemcsak a cselekvő ember kap fontos szerepet, hanem az emberi jellem, típusok, életkorok és foglalkozási ágak elmélyült megfigyelésének gyümölcse az a nagy és erős portrészorozat, amely önálló kiállítást is megérdemelve. Szerencsés ötlet volt a retrospektíva rendezésében külön termekbe csoportosítani az arcképeket, viszont ez oly nagy fejezet, hogy a kiállított anyag csak igen csekély hányadát fogta át.



Mohi Sándor:  
Kovács Bálint arcképe

A válogatás bírálata főleg, mert ha a hiányzó ismert darabokat igényelnék, a kiállítottakat kellene hiányolnunk, ábrázoljanak bár közéleti személyiségeket, írókat, művészeket vagy a festő ismeretségi körében névtelenség homályában maradt embereket. Egyaránt kíméletlen igazmondással, tömören és lényegre menően jellemzi modelljei karakterét, s igen gyakran — a háttér jelképes tárgyaival, környezetükkel. — foglalkozásukat. A kiállított arcképek is zömmel 1960 óta készültek, vagy ennek a periódusnak a felfogásában átfestettek. A kevés kivétel egyik kiugró darabja itt a *Cinquecento* címet viseli. Az 1959-es tartományi kiállításon *Quattrocento* volt a címe, s hogy igazságot tegyen neki, a katalógusban az eredeti kép fényképét reprodukálták, úgy hogy nyomon lehet követni az átfestést. A cím így is, úgy is találó, mert lényegében a reneszánsz sokoldalú, élénk szellemű embertípusát örökíti meg barátja, Dr. Bálint Zoltán arcképén, aki orvosi végzettsége ellenére nem egészségügyi téren működött, hanem pszichológus volt, műtörténész és újságíró. Egymásnak nem ellentmondó, emberi lélekkel foglalkozó pályák, amint a portré kissé cinikus, átható, mindent regisztráló tekintetéből is leolvasható. A kép eredeti formája jobban tükrözte egyéniségének mozgékonyágát kötetlen körvonaljaival, a ruha lazább hullámszásával, emelt karjának diszkrét jelzésével a jobb sarokban. Az átfestés megőrizte a mozgékony arcot, bár merevített a körvonalán, a testet viszont egyenes vonalú piramissá zárta, Manzu *Kardinálisára* emlékeztető módon, azonban még így is jelentős helyet foglal el ez a kép nemcsak Mohi Sándor kiváló arcképsorozatában, hanem az egész hazai kortárs portréfestészetben is.

Mohi Sándor szorgalmas élete nagyobb részét kisvárosban élte le, ahol mindenki mindent tud mindenkiről. Megszokta az embereket közelről s az életet egyben látni. Festészete nem tűri a beskatulyázást sem műfajok, sem stílus szempontjából, viszont képein a kisváros poézise, a hétköznapiak dicsérete, a logikus szerkesztés és a rend egyaránt életigenlést szolgál. A mediterrán kultúrák eleganciája ugyanúgy hiányzik ebből a festészetből, mint az észak misztikája. Telt idomú aktjai, gauquini erejű anyái ugyanolyan magabiztosak, robusztusak, mint amilyen szilárd és súlyos például a *Bizusai híd* kőkorlátja vagy a kacagó sárgák uralta döbleces csendéletsorozat. Nagy, egységes síkokkal körülhatárolt formáit első pillantásra dekoratívnak minősítenék, de olyan precíz a karakter- és tér-meghatározása, olyan érettek a tüzes és élénk színek, hogy kizárják a dekorativitás öncélú díszítő játékát. Leegyszerűsített, lényegre menő kivonata ez a festészet az élő életnek.

E. Szabó Ilona