

Mohy Sándor életéről, művészetéről

(Befejezés)

Mohy Sándor (1902–2001) egész élettére alapvetően és meghatározóan a Szamos középső folyásához és vidékeihez kötődött, s e földrajzi téren belül lényegében három városra (Szatmárnémetire, Désre, Kolozsvárra) lokalizálható. Számára ez így adatott, így rendeltetett. A művész – s erre a körülményre a pár évvel fiatalabb barát és pályatárs, Banner Zoltán több írásában nyomatékosan hívta fel a figyelmet – „azon kevesek közé tartozott”, akik ritkán és „alig tették ki lábukat erről a vidékről”. A pálya kezdeti szakaszaiban Mohyban is fölmerült a Nyugat művészeti életének, főleg iskoláinak, irányzatainak helyszíni tanulmányozása, hiszen kortársainak java része, a korabeli művészek magukra nézve kötelezőnek tekintették a külföldi műhelyek, akadémiák látogatását. Ő viszont inkább a honi lehetőségeket igyekezett megragadni, hasznosítani. Arra helyezte a súlyt, hogy odahaza tegyen szert képességeinek fokozatos kibontása mellett minél nagyobb fokú szakmai képzettségre. A mesterséget tartotta fontosabbnak; a mondén, nagyvilági módi idegen volt számára. Neki nem okozott gondot a vidéki élet: ebben született, s ezt vette természetesnek. Így a „vidékiesség veszélye”, s az ebből fakadó, esetleges lépéshátrány az új stílusirányzatoktól benne fel sem merült. Ő eleve otthon érezte magát környezetében, s e téren nem volt éppen egyedül. Nagy elánnal és intenzitással dolgozott, ami megszokott tempójává vált. Egy-egy elkészült művét gondos vizsgálat követte, megbeszélésekkel és kiértékelésekkel. Már a rajztanári diploma megszerzése előtt, a kolozsvári Belle Arte Művészeti Főiskola három kivételes képességű végzős növendékeinek egyikeként – Szervátiusz Jenő és Tasso Marchini évfolyamtársaival – ő is részt vesz az 1929-es Bukaresti Tavaszi Tárlaton. (Erre a nagy megmérettetésre tanáraikkal együtt jelentkeztek, de mind a négy festőtanár, köztük Mohy műhelyfőnöke, Catul Bogdan is, az előzsűrizés „áldozata lett”), A tanítványok, később mindhárman országos hírű mesterek, akkor a Salonul Oficial (a Fővárosi Hivatalos Szalon) „legnagyobb

meglepetését jelentő sikerüket aratták műveikkel. Ezzel pedig egyben belépést nyertek a komoly megítélésre számot tartó művészek sorába” – adta hírül a *Keleti Újság* 1929. április 25-i száma. Mohy *Leányfej* c. szobra feltűnően magas értékelést kapott.

Ebben az időben még Szatmárnémeti és környezetének miliője jelenti számára az „energiaforrást”, a biztos háttérű bázist. A megyeszékhely Szamoshoz közeli részén, az akkori Mátyás király utcai udvaron, ahová 1910 őszén Dercenből átköltöztek, a két hosszanti, egymásra nyíló lakóház egyikében lakott a Mohy-család. A másikban az idős nagyszülők: őket akkor látják először az unokák. A nagyapa, Mohy Elek, ez idő tájt „nyugdíjas” református lelkész; a nagymama, Kovács Tullia, már igen beteg: megérkezésük után néhány nap elteltével, életének 72. évében halt meg. Az apa, id. Mohy Sándor, anyja halála után a vásárlás előjogán vette meg az udvarhoz tartozó, több mint egyholdas, gyümölcsfákkal beültetett kertet. Ehhez még két másik telek is tartozott (kerttel, szántóval), ugyancsak a szamosparti lankák dűlőin. Id. Mohy Sándor kertészként hasznosította szakismereteit. Munkája révén látványosan hozta ki a bennük rejlő lehetőségeket: lassan, biztosan alapozva meg a később városszerte csodált Mohy-kertészetet. Amire szükség is volt a rövidesen beálló első világháborús idők, de főleg a megszorított család (öt fiú és egy lány) eltartása miatt.

A háború, ha távolabb is zajlott, minden családot megviselt. Így emlékezett vissza: „A háztáji, a föld, a szántó sürgős munkák idején mégis segítséget kért. Milánt, a szerb hadifoglyot állandóan kiigényeltük. Erős fiatalember volt, hozzáértő és szorgalmas: ásott, kapált, ültetett, kaszált, kezelte az állatokat. Mindenre vállalkozott és mindent becsülettel el is végzett. Én, 13-14 éves fiú létemre, vele együtt dolgoztam és megtanultam a munkát tisztelni.”

A két ház (az egyiket még a háború előtt átépítették) a telkekkel, mindennel, anyai ági örökség volt. Dédnagyapja az Ugocsa vármegyei Forgolányban született nemes, nemzeti és vitéz Kovács Dániel tulajdonát képezte egykor, aki a XIX. sz. derekán Szatmárnémetiben telepedett meg s ott szabad gimnáziumot tartott fenn. A kor szóhasználatában „paptanárr”, azaz igazgató-tanító (rektor) volt. A szabadságharc után

„a teológiai tudományokba vette be magát”, s igyekezett „ébre tartani 1848/49 dicsőséges emlékezetét”. Nagy könyvtára is volt: az ezer kötetet jóval meghaladó könyvmennyiség több mint felét latin nyelvű könyvek tették ki. Ezeket végrendeletében nagyrészt a debreceni kollégiumnak, kisebb részét pedig a Szatmári Református Főgimnáziumnak adományozta; a több száz darab magyar kiadvány viszont a család tulajdonában maradt. Ezek jó részét még Mohy is használta, lapozgatta. Nem sokáig. A háború végén a könyveket tároló lakrészbe, ahogy Mohy Műhelynapló c. könyvében említi, „idegen emberek költöztek. (A 70-es évek végén sem írhatta, hogy „a királyi román haderő katonái” – F.G.) Az elraktározott könyvek tudatlanok kezébe jutottak, s lassan, észrevétlenül, egyre fogytak (...). Pár lépésnyire a nyomorúság tüzelte el őket.” (Műhelynapló, Dacia, Kolozsvár-Napoca, 1981. 82. old.) Tegyem hozzá: a Mohy-család nem kis megbotrányozására!

Mohy Sándor a legidősebb gyerek volt a családban. A Dercen környéki tanyán a korabeli táj hatott rá a maga elevenen inspiráló világával, amire oly sokszor visszaemlékezett. Egy László Gyulának (1910–1999), a neves történészprofesszornak (aki nem csak régész, de képzett festő és művészeti író is volt) írt levelében ez áll: „Én már gyermekkoromban a szülőfalum közvetlen közelében levő Szernyemocsár szélén állva, egyre néztem a vörös lábú, fekete-fehér színű gólyákat, s a zöld zsombékos vizekben fürdőző lila bivalyokat; s hozzá még a széleken sárga gallérú napraforgók tükröződtek, míg felettük fehér fellegek úsztak a sötétkék égen...” (Id. László Gyula: *Orbis pictus. Mohy Sándorról. Tiszatáj*, 1980/9.) Festő is akadt a „családban”, a Szatmáron élő unokatestvére személyében. Idézem Mohyt: „Apám leánytestvérének, Berta néninek legnagyobb fia, Miklós akkor (1912-ben) 18 évesen vékony csontú, szőkés fiatalember volt... Kezdő festő létére méteren felüli vászakra másolta – színes levelezőlapokról – magyesterek (Munkácsy, Daubigny, Courbet) sokalakos kompozícióit és egyes müncheni festők ismertebb képeit... Én, tíz évvel kisebb, szájtátva bámultam... Feléledt bennem valami, egy különös vágy, ami aztán többé nem hagyott békén.” (Műhelynapló, 1981. 81-82. o.)

A két világháború közötti időszak jó része a pálya megalapozása, a képletes „falrakás” jegyében telt. „Mindent a művészet érdekében!” – ez volt jelmondata, akárcsak minden Szatmáron élő művésznek ez idő tájt. 1931-től Mohy óraadó tanár ugyan, de annyit sem keres, hogy festősze-
rekre fussa. Mégis nagy kedvvel és akaraterővel mélyed a munkába; robusztus szorgalommal alkot, kísérletezget. Minden terepen bizonyítani szeretne. Bármit fest, azon rögtön meglátszik a kivételes tudás; minőségileg teremt újat, egy megoldásaiban megfoghatatlan jellegzetességgel. Technikája folyamatosan javul, de ő mégis elégedetlen. Úgy érezte, „szinte sürgeti az idő”. Igen, mert vezérli a cél: a felsőfokú szakvizsga. És Szatmár, a maga „kisvárosi” életformája adta lehetőségeivel jó alapot ad elképzeléseihez, terveit megvalósításához. Mohy pedig egyre inkább rátalál saját útjára, amely később betagozódik majd az erdélyi magyar művészet ma már klasszikusnak mondott keretébe. Nagybánya nélkül ez minden bizonnyal nehezebben alakult volna. Mohynak (és nemzedékének) e hajdani „állomás” meghatározó volt és maradt. Egyik tanulsága éppen abban nyilvánult meg, hogy időben felismerték: a korabeli európai nagyvárosok műhelyeinek ismerete távolról sem jelentett, jelenthetett mindent. A legkiválóbbak (így például Nagy István német és olasz akadémiaikon, Mikola András, Ziffer Sándor, Bordi András Párizsban, Nagy Imre Münchenben és Londonban, Mattis-Teutsch János az avantgarde születésének majd’ összes helyszínein, Nagy Albert, Fülöp Antal Andor Rómában stb.) odakint szerzett tapasztalatai nagyrészt *szembesülésüket* hozták az ottani iskolákkal és irányzatokkal, természetesen ki-ki a maga állásfoglalása szerint. Míg egyeseket a nagy művészeti központok műhelyszemléleteivel és irányjaival való azonosulásuk a szinte teljes, néha irracionális elvonatkoztatások felé mozdítottak, néhányukat ez a szellem egyenesen visszaűzte a hazai realitásokba. De voltak olyan művészek, akik a hagyományokban megfogható gyökerekhez, ill. ezek újrafelfedezéseikhez, újraértelmezéseikhez igazodtak.

A saját, valóban megelégedésre szolgáló útra rálelni nem könnyű. Mohy Sándornak sem ment egykönnyen. Vallomásai, jegyzetei mutatják, hogy még az 1930-as évek elején sem tudott olykor teljesen mentesülni bizonyos „hatásmaradványoktól”. (Pl. Ferenczy Károlynak Mohynál

alig érezhető, de kisebb mértékben helyenként mégis visszaköszönő stílusárnyalatától, holott annak „ropogós faktúráját” már régen meghaladta. A hatások mindenkori természete ugyanis az, hogy egy adott pontig jól tájolóak és inspiráló jellegűek, de később, reverzív módon, már inkább gátló tényezőkként jelennek meg. Miként másoknál, úgy Mohy festészetének kibontakozásában is lehetett hasonlókat tapasztalni; mesterei azonban – Thorma, Ziffer, Áts Ferenc, Szopos Sándor – ezekre még idejében felhívták figyelmét. Az ilyen jellegű „fegyelmezés” mindig jót tesz a pályán induló növendékeknek, a későbbiekben is. A radikális Bastien-Lepage (1848-1884), az „érzések mestere” által alkalmazott, Erdélyben Ferenczy Károly közvetítése révén megismert és elterjedt „finom naturalizmus” s az egyéb technikai megoldásokkal ide átszüremlett impresszionisztikus hatások az idő tájt többeket megérintettek. Mohy úgyszintén, bár ezeket ő a saját egyéniségéhez igazította és igencsak személyessé oldotta, az eredetiségre oly sokat adó művészt ez mégis zavarta, töprengésekre készítette.) Amikor viszont, sok kísérletezés után, rátalált a széles, színes síkformák kiegyensúlyozóbb hatású varázsára, az új felfedezés egyszer s mindenkorra feledtetni tudta vele a gátló, zavaró elemeket. Az igazi öröm érzése, élménye feledhetetlenné emelte számára a pillanatot, amely jelentős lépésnek bizonyult. Mohy Sándor fejlődő művészete minőségi változásokat hozott a korábbi (pl. a még verista megjelenítésű *A kakukkos ember portréja*, vagy *A szép násfa*, *Szürke festősapkás önarkép*, *Zsuzsánna és a vénék* stb.) műveihez képest, – holott ezek a képek igencsak kiemelt helyen állnak életművében! Ő írta: „Én nem programszerűen jöttem velük, hanem csak ráébredtem az új formák képépítő jellegére és főleg arra, hogy érzéseimnek ezek teljesen megfelelnek.” Íme, néhány általa kiemelt munkája, már a 30-as évek elejéről: „*Festő és modell*”, „*Cigányfű, zöld korsóval*”, „*Szilvaszedők*”... Ezeket bizony a színek, a foltok és a fantázia, vagyis a ritka bravúros megoldások jellemzik, amelyek nála bevallottan „az új szemlélet főszereplői”. (Mohy: 1937). Az ekkortájt festett képek szinte minden téren és műfajban – tájképek, aktok, csendéletek, portrék – előre vitték ezt a művészetet.

1933 decemberében aztán, a szatmári képzőművészek hosszú és kitarító munkája, erőfeszítései árán létrejön Erdély és a Partium két világháború közötti korszakának első (és egyedülinek bizonyuló) nagy képzőművészeti kiállítása: a Szatmári Téli Tárlat, a királyi Romániában, a kisebbségi lét körülményei közt élő magyar művészek heroikus vállalkozásaként. A fokozatos román „nemzetesítés” két kemény évtizede minden magyar (és más nemzetiségű) intézményt leépíteni vagy háttérbe szorítani igyekezett. Nem maradtak ki ez alól a korabeli művészeti műhelyek sem. Az 1925-ben Kolozsvárott létrejött képzőművészeti főiskolát, a Școala de Belle Artét hét évi működése után 1932-ben a „célszerű átszervezés” Temesvárra költözteti. (A két világháború között Romániában ezen kívül még három ilyen képzőművészeti főiskola létezett: a bukaresti, az iasi (jászvásári) és a kisinyovi (kisjenői) – a moldván terület Besszarábia részeként, 1940-ig Romániához tartozott.) Désen 1916 óta festőtanoda működött a csíkszeredai születésű Szopos Sándor vezetésével. Ez a kör (festőműhely) indította útnak Incze Jánost, Kántor Antalt, Kunovits Andrást és Czóbel Béla feleségét, Mondok Máriát. Dési Huber István életművének fénye lényegében már csak utólag aranyozta be az itteni művészeti életet. 1934-ben azonban az addig zavartalanul működő művésziskolától megvonták a városi szubvencióként meghatározott állami támogatást, ami gyakorlatilag az iskola megszűnését jelentette.

Ilyen körülmények között az 1933-as Szatmári Téli Tárlatnak óriási jelentősége volt, elsősorban kisebbségi magyar szempontból. Az itt kiállító művészek a legjobb munkáikkal szinte demonstrálták jogosultságukat, életképességüket. A szervezőmunka is jelentős volt, különösen e kiállítás spiritusz rektora, a kiváló műítész és szakíró Tereh Géza ügyszeretete, buzgalma vívott ki oszthatatlan elismerést. (Hasonlót ebben a korszakban a lényegesen nagyobb támogatásokat kapó román képzőművészek nem tudtak felmutatni.) Mohy ezen a tárlaton egymaga 35 művel vett részt, ezek zömét olajfestmények, akvarellek és rajzok képezték. Az eseményt méltató írások különösen kiemelték az akkor már jelentős művészként számon tartott Mohy Sándor alkotásait. „Olyan személyes élettél érzem a jelenlétét minden képe mögött, amint oldja és bogozza az arányok, a térbehelyezés, a tömegekkel gyönyörködtetés titkait, hogy

szinte hallatszik szaggatott lélegzete... Érzem a kutató, az alkotás szerzőszámaival dörömbölő embert a színek díszlete mögött... Látjuk a képi szerkezet kemény logikáját, s a megpróbált irányokban olyan friss, olyan gorombán tehetséges eredményeket látunk, amik előtt lekívánczik a kalap.” (Tereh Géza: Az első szatmári téli tárlat. Szamos, 1933. dec. 13.) A legnagyobb figyelmet Mohy csendéletei mellett a *Fiú, zöld tónusban*, a *Mezítláb*, a *Szánkóhúzó*, s az *Őnarckép, akttal* c. képei keltették fel: ezek valóban aztán az életmű meghatározó darabjainak bizonyultak.

Eltelt egy év, és 1934-ben újabb jelentős elismerést arat a bukaresti Hivatalos Szalon kiállításán, ami közelebb hozza számára a „nagy megmérettetés” esélyét. 1935-ben aztán államvizsgát tehet a román fővárosban: a felsőfokú szakvizsgán (examen de capacitate) egyedül az ő munkái érik el a legmagasabb osztályzatot. Ennek eredménye volt az is, hogy Désre kapott kinevezést.

A Kolozsvárhoz közeli kisváros élén nagy műveltségű, művészetpártoló polgármester állott: dr. Pop Cornel, aki nyomban felajánlotta Mohynak az 1934-ben gazdasági nehézségek miatt megszüntetett festőiskolát. Fizetést itt ugyan nem kapott, mert állást a dési gimnázium biztosított számára. Mohy, aki 1936-ban megnősült, csak 1937 szeptemberében cseréli fel Szatmárt új állomáshelyével. Felesége a kolozsvári egyetemen latint és francia nyelveket tanít, Mohy az Andrei Muresianu líceumban végzett munkája mellett – főleg 1938–40 között – teljesen újjászervezte a kisváros művésziskoláját. Ez idő tájt hagyta jóvá professzori címét a királyi állam. A tanfolyamokat téli-nyári turnusokban, szemeszterek szerint alakították.

Dés fontos állomáshelynek bizonyult a Mester életében. Írta is: „... üdítőleg hatott festézetem fejlődésére”. Régebbi és új barátai, ismerősei megszerették vele a várost és annak környékét. Ez ki is fejlődött alkotásaiban. Mohy nagyra becsülte és értékelte az itt élő, küzdő szellemű értelmiség primorjait, különösen Incze János festőművész és Daday Lóránd író barátságát, nem különben dr. Pop Cornel polgármester segítőkészségét. Sajnálta viszont, hogy Dési Huber István csak nyaranta látogathatta Dést, ill. az itt élő fivérét, Huber Győzőt (ő volt ekkor a város főmérnöke), akivel Mohy igen szívélyes viszonyban állt. A Mester szívesen osztotta meg vele (és másokkal) vívódásait, gondolatait, még

„legégetőbb kételyeit vagy dilemmáit is művészeti kérdésekben”; pedig saját bevallása szerint, amúgy „zárkózott természetű” volt.

1940 áprilisa végén Désen került sor a művészprofesszor első egyéni kiállítására. Ekkor már kétségtelenül érzékelhető volt az „idők változása”: küszöbön állt (Észak-)Erdély és a Székelyföld visszatérése az anyaországhoz. (Ami aztán augusztus végén a második bécsi döntés értelmében be is következett.) Ez az időszak meghozta számára alkotói kiteljesedését, ami leginkább nagyívű kompozícióiban mutatkozott meg: kezdve a „hatalmas békét” sugárzó *Varró nő*-tól a „hatalmas kiszolgáltatottságot” felmutató *Menekülés* c. monumentális képéig stb. Ez utóbbi a központivá emelt, monolitikus ősanyság-erejével korszakmeghatározó műnek bizonyult. 1940 koratavasán festette, készülve erre a kiállításra. Később, 1944-ben a mű elveszett, de a hatvanas években Mohy újjáfo-galmazta. S ez az 1970-ben ilyenformán végleg befejezett mű lett a Mester egyik legmaradandóbb alkotása. Olyan volt ez nála, mint Picassónál a *Guernica*. Hasonlóan a művész kortársaihoz, a picassói műnél sokkalta jelentőségtejjesebbnek látom és tartom ezt a kompozíciót: találó és élő szimbólum is ez a Rendért kiáltó ősanyaasszony, a karján ülő és kézen fogva vezetett gyermekeivel együtt; őserejűen ösztönös, de mégis parancsoló fegyelme uralja a teret, monolitikus egységgé, „tömbbé” formálja az emberi akaratot – így adva választ a kor és a világ kihívásaira, a XX. század alapvetően érzékletes kérdéseire. Érződik itt a személyes élmény, a „nagy család” homogén tudata, kohéziója. Az 1970-ben véglegesített változatot nézve, most az elsőről a korabeli művészettörténészek még akkor *nem*, a későbbiekben viszont már nem nyilatkozhattak. Banner Zoltán is csak okos önfegyelemmel írta erről 1981-ben: A festő „nem a haláltól, hanem az egyedüllétől félti” a kor emberét; „nem a szenvedés rémíti el, hanem a kontaktusok megszűnése”. (Ez érthető is: sem 1944 után, sem a Çeaușescu-érában nem taglalhatták ezt a festményt a maga kellő mértékű mélységében.)

Mohy Sándor első egyéni tárlata akkor a vártnál is nagyobb sikert hozott. Ez volt az oka, hogy a Művész festőiskolájának kapui – ugyan-csak váratlanul – bezárultak. „Nem volt különösebben meglepő mégse, tekintve azt a korabeli zűrzavart, amely az előljárósági fejekben ural-

gott” – nyilatkozta később a Mester. Aztán egy újabb váratlan malőr következett az államfordulatot követő hetekben, 1940 szeptemberében. Mohy bemutatkozó látogatásra ment a város új – déscichegyi földbirtokból avanszált – polgármesteréhez. Az akkor már nagy népszerűségnek örvendő festőtanoda, amelynek épületét a fordulat előtti években dr. Pop Cornel hathatós közreműködésével közmunkák révén sikerült tökéletes állapotba hozni, az új helyzetben új hozzájárulásokat igényelt volna: rendezni a státuszokat, a „studencek” ellátását, új átszervezéseket eszközölni. De az „új seprű” szentori hangütéssel adta tudtul: „Itt nincs szükség festőkre!” Pár nap múlva a műterem már a város új futballcsapatának öltözője volt...

1941-ben újra Szatmáron, majd Désen és Kolozsváron állítja ki újabb műveit. Még ez év őszén a Barabás Miklós Céh tagjává választják. 1942 áprilisának első hetében, a művészetpártoló értelmiség ösztönzésére, a dési Városháza díszterme ad otthont Mohy második egyéni tárlatának, ahol a művész félszáznál több művét állítják ki. Ezt követi Kolozsvárott a sétatéri Múcsarnok megnyitása alkalmából rendezett tárlat 1943 tavaszán, majd ugyanitt a Barabás Miklós Céh őszi kiállítása. Csoportos tárlatok ezek, ahol Mohy műveinek igen jó visszhangja van. László Gyulát, a régészt és művészt idézem: „Mohy Sándor *Önarcképe és Szilvaszedője* igazán remek alkotások; az elsónél sokkal gyengébb önarcképeket láttam a Palazzo Pitti világhírű önarcképgyűjteményében.” (László Gyula: A Barabás Miklós Céh kiállítása. *Termés*, 1943. (3.) ősz.) A méltán híres csikos sálas, festőbarettes önarcképét akkor is, azóta is megannyi lap, könyv és folyóirat publikálta. Entz Géza művészettörténész (aki később, Budapesten, 1990-ben az Antall-kormány szakállamtitkára volt) annak idején így írta le ezt a portrét: „Mohy Sándor monumentális felépítésű arcma ez. Szerény, semleges háttér előtt gúlaként magaslik a művész mellképe. A testet sárgásbarna köpeny fedi. Ezt koronázza az erőteljesen szembeforduló fej. Mindkettőt a körvonal vastag acélpántja fogja körül. Az arckép tömegszerű megjelenését fokozzák a merész, biztos lendületű ecsetvonások. A részletek színben és formában egyaránt ‘elmaradnak’. A kompozíció szoborszerű határozottsággal érvényesül.” (Entz Géza: A Barabás Miklós Céh kiállítása Kolozsvárt. *Hitel*, 1993/12.)

A kompozíció, mely rajzalapú szerkezet, kifejezésekkel feltöltött megjelenítés nála. Dekoratív, néhol szecessziósan gazdag anyagában rengeteg forma rejtőzik. A szerkezeti erővonalak hangsúlyosan érvényesülve fogják körül elemeiket: összefoglalóan, szigorú elvek szerint. Lehetőségekként pedig a széles színek. Mert Mohy a maga módján kolorista. Kompozícióiban minden jelen van: a szenvedély, az indulat, az ember határtalan szeretete, a harmóniában feloldott líra; a mindennapi szépség, elánnal, ámulattal és természetesen maga a teljes Élet. Ezekben mintha a Mester újraindítaná a magában rejtőzködő szobrászt. Szinte hősként hatnak ránk ábrázolt alakjai, akik rusztikusan, kiegyensúlyozott méltósággal lépnek elénk, élő agyagból megálmódottan, mint a *Menekülés*, az *Új öröm*, az *Anyaság*, a *Mosónő*, a *Kőfaragók* vagy az *Útkövezők* c. képein testet öltő alakjai. A fő téma általában a család, a szűkebb és a tágabb környezet, amelyekben Mohy leginkább otthon van. Ugyanakkor kitekintése a világra rendkívül széles.

Ezek a benyomásaim, amikor Mohy Sándor képeit szemlélem az albumszerű kiadványokban. De nem olyan egyszerű mégse! Fodor Sándor erdélyi magyar író például (vele 1992 nyarán ismerkedtem meg Budapesten egy parlamenti látogatáson) Mohy kompozícióit összetettebbnek és disztináltabbnak látja. *Az én galériám: Mohy Sándor – teremő játék* c. írásában fejtegeti, hogy Mohynak az Alföldhöz szokott szeme alakjait sokszor mozdulatlanokként is ábrázolja; azzal a céllal, hogy magatartásukat még nagyobb méltósággal emelhesse ki. „Az emberi test megtanulható formáin keresztül a lélek összetettebb mivoltának a felismeréséhez jutott el – ami csak keveseknek adatott meg, mert nincs két egyforma lélek a világon.” (*Utunk*, 1976/2) Hasonlóan vallott a Mesterről a másik közismert erdélyi író, Bálint Tibor A lélek topográfusa c. írásában (*Zsebtűkör. Igazság*, 1975. december 10.) Banner pedig ezt teszi szóvá: „Mohynál az épületekben és a holt tárgyokban több a mozgás olykor, mint az emberi figurákban. (...) Ellentmondás telíti feszültséggel (mégis) kompozícióit, amely a felület rafinált művészete és a szavakkal kifejezhetetlen belső mélység, a humánus egyszerűsége között mutatkozik.” (Banner Zoltán: *Mohy Sándor*. Kriterion Könyvkiadó, Bukarest, 1982. 47. old.)

Mohy Sándor témáihoz tisztelettudóan, aggályos szeretettel állt hozzá. Megfigyeléseiből indult ki, örökké kutatva, elemezve a motívumokban rejtőző lehetőségeket. Meditatív alkatából következett, hogy a festést nála jóval megelőzte az asszociatív, koncentrált képzettársítás, amely saját benső énjéből fakadt és célratörően a tartalmak töménységére irányult. Eszköztárából ehhez csupán válogatnia kellett, hogy festészete virágnyelvén kifejezze érzéseit, gondolatait. Amikor festőállványához lépett, többnyire már csak föl kellett vinnie ezeket a vászonra.

A II. világháború éveit az intenzív őserővel alkotó Mohy Sándor számos tárlaton – köztük a már említett két egyéni (1940, 1942) és két újabb, ezúttal Budapesten sorra kerülő (1943, 1944) csoportkiállításon – mutathatta be műveit, nem is szólva a több ízben Kolozsvárott, majd újra Désen, Szatmáron és Marosvásárhelyt is megrendezett közös tárlatokról. Valamennyi műfajban (grafikák, csendéletek, kisvárosi tájképek, aktok mellett különösen az arcképek és a kompozíciók terén) egyaránt „otthon” volt és – ami fontos – újítani tudott. Ezt az ő igencsak egyéni stílusa szinte predesztinálta. Eleve benne volt, benne rejlett ez módszereiben, ami egyébként is alkotási mechanizmusainak mindenkor meghatározójaként és mozgatórugójaként működött – természetesen a művészi lényeglátás vezérletével.

A háborús helyzet, a gazdasági állapotok súlyos körülményi közt „a primitív élet gondjaival” naponta kellett megküzdeni. Magán és embertársain egyaránt érezte a nyomorúságot, a felgyülemelő keserűséget. Az utolsó években Mohy a városi légvédelemhez osztották be, éjjel-nappali szolgálatra. A „művészkedést” bizony olykor szüneteltetnie kellett. Mégsem akadt el teljesen, amit az ekkor festett *Háború*, *Anyaság*, *Virág bácsi és felesége*, *Öregasszony unokájával* c. képei tanúsítanak. Ez idő tájt kap egyre nagyobb teret és szerepet a család. 1940-ben született meg Zsófi lányuk, egy év eltelte után pedig a fiúk, Tomi. A család, az otthon szeretete, féltése „áttemperálja” rajzait, képeit, kompozícióit. E hihetetlenül mély szeretet megnyilvánulásával egyidejűleg ott érezhetőek azonban a lélek szüntelen vívódásai is a kor kihívásaival szemben; a világ művészet- és emberellenes fenyegetései közepette pedig az értékek devalvációja, az embert önmagából kiforgató, alattomos „vas-szándékok” miatti szorongás, aggodások stb. „Egy nagyméretű kép vívódó, félig meztelen,

törődött asszonyt ábrázol, két kisgyerekekkel. Körülöttük vörös az ég, bar-na a föld, s tövis tépi szakadt rongyaikat. A kép megformálása sokáig eltart, nehezen születik meg az egymást érő légiriadók közben... De azért elkészült, az élet átváltott, s egyszerre új tartományok szabadultak fel a lelkekben” – ahogy később megfogalmazta. (Mohy: *Egy kép születése. A Hét*, 1974. dec. 27.) Talán az akkori események hatása, hogy egy idő óta „Tizianó-módszerrel” alkot: a megkezdett, félig elkészült munkák befejezéseit rendre halogatja; olykor egy-két évre, néha több időre – évekre is – elodázza. De ezek ellenére olyan remekművek kerülnek le készen az állványáról, ha ritkábban is, mint az öserőt sugárzó *Bivalyok* (a széki szalmakalapos legénnyel); a csodálatosan bensőséges *Nyári nap* (fele-sége és kislánya a verandán – ilyen cím alatt is tárlatra került), aztán a *Nemzedékek*, a *Piros kalap*, a zseniálisan megoldott *Műteremben*, a kis Tomit ábrázoló *Falovas* vagy a *Kitört ablak*. S bár egyes művészettörté-nészek a háborús években elkezdett képeit, amelyeken később a Mester kisebb-nagyobb mértékű módosításokat eszközölt, a végleges elkészítés dátuma okán már a háború utáni korszakához sorolják, Mohy Sándor szerint „az ilyen időpontozásnak nincs különösebb jelentősége. A *Danaidák* c. képe például bármelyik évre datálható.” Az volt inkább baj, hogy néhány festménye Szatmárnémeti bombázásakor 1944 szeptem-berében a tűz martaléka lett, köztük a művészettörténészek által nagyra értékelt, 1931-ben festett *Önarckép akttal*, az „erdélyi önarcképfestészet remeke”. Csak fényképmásolatban maradt fenn. De ez is „eredeti hatá-sát kelti a nézőben, kiolvasható belőle vallomása a kézzel fogható élet szépségéről, a felnagyítatlan valóság örömeire hitet tevő művészi elköte-lezettségéről”. (Banner) Erről írta majd harminc év távlatából Vetró Artúr szobrászművész az *Utunk* 1958/17. számában: „Józan és egyensúlyra törekvő. Sem a biblikus világ, sem a história, sem a *képzelt világ* nem ihleti festésre; képeinek tárgya sosem tartozik a fantáziaszülte, jelképes világhoz... Az ő világa: »az egyszerű realitás«. (*Stílus vagy modor? Gondolatok Mohy Sándorról*).

De az a tartalmi-művészeti folyamat, amely 1940 táján kezdett ki-teljesedni alkotásaiban, a háborús idők után is folytatódott. Példa erre a *Mosónő* (1946) c. képe. Mintha József Attila verseit olvasnánk, olyan

meghatódottság fogja el a nézőt. Ormótlanul nagy fateknő a vaskemen-
cén álló mosófazék előtt, a konyha szűkös keretében görnyed a súlytalan
víz fölé, gyúrva az áztatott holmit, a vézna asszony megtört alakárnya.
Vele szemben egy támaszkodó fiúcska merengve néz el a kép szélének
előteréből, leverően és reménytelenül az elmosódott semmibe. Mohy
ítélete ez arról a korról, amely ilyen elesett és kiszolgáltatott helyzetbe
sodorta az embereket. Stílusának ez a páratlan realitása telibe találó, –
akárcsak a *Kőfaragók* c. műve. Ez utóbbi témáját a dési két hegyen
húzódó temetők alján találta meg, az ott éppen sírköveket faragó mun-
kások alakjaiban. Az arra járó Mester azonnal ráérzett a természet által
felkínált életkép érvényességére, a különleges kontrasztot adó pillanati
egység monumentalitására. A követ törő idősebb, hatalmas tömbbé me-
revedő figura szemébe húzott kalappal, kezében fabunkóval és vésővel
formázza a darabos követ, a másik mezítlábas társával, aki még nagyobb
tömböt farag. A háttérből megmunkált sírkövek alakzatai teljesítik ki a
teret. Az egész kép is mintha egyetlen pattintott kőmaradvány lenne. A
főalak inge patinás-ködös, rózsaszínhalvány, kőport derengő; előtte pe-
nészes-zöldfehéres, félig megmunkált-darabolt kőfaragványok. Ez az
1945–1946 táján készült kompozíció Mohy Sándor több művével együtt
került fel arra az 1948-as kolozsvári tartományi kiállításra, amelyet már
az új, szocialista érának megfelelően próbáltak összehozni. A témákat
ekkor még nem határozták meg. A kiállítást követő elemzésen azonban
a zsűri román tagjaiban heves indulatokat váltott ki ez az ábrázolásmód:
a kép a kizsűrizésnél is rosszabb kiértékelést kapott. Mohy így komment-
álta: „Negatív példának deklarálták. A Bukarestből küldött zsűritag azt
mondta: a kőfaragó öregnek nagyok a kezei, szögletes az inge, inassal
dolgoztat... Kizsákmányoló kisiparos... A kép festője a magántulajdon
népszerűsítésében vétkes... Egy másik kompozícióm: járomba fogott
fekete bivalyok, mellettük (is) mezítlábas széki fiú... Hogyan? Traktor
helyett bivalyok?”

Ez a szocreál kritika megbélyegző volt, azonnali következmények-
kel. Műveit „kizsűrizték”, leparancsolták a tárlatokról; őt magát pedig
ellehetetleníteni igyekeztek az új hatalom potentátjai. Mohy biztos eg-
zisztenciájára hivatkozva a közületi megbízottakat is lebeszélték művei

megvásárlásáról. Nehéz idők következtek. Mohy keserűen írta, hogy azon az ominózus kolozsvári tárlaton (1948), miután az „új szemlélet” kivesézte a képeit, egyes román „kollégák” ott a szemé láttára másolgták témáit, megoldásait; egyikük később „megfelelő” művet is alkotott ezekből. (*Műhelynapló*, 28. old.)

A remekművek néha tetszhalálba kényszerülnek. Idő kell hozzá, hogy feltámadjanak. Így volt ez a *Kőfaragók*-kal is. 1959-ben került sor „Az építő és természetátalakító ember” szlogenű országos képzőművészeti pályázatra. Ezen Mohy Sándor „elfekvő képe”, amelyről a Mester csak lefújta a port, első díjat nyert, ami azt jelentette, hogy az felkerülhetett a kor erdélyi művészetének főfalára”. Idézet a pályadíjnyertes mű zárójelentéséből: „Mohy Sándor képe, a *Kőfaragók*, noha nem utal közvetlenül az építőmunkások sajátosan mai környezetére, mégis, kiegyensúlyozott kompozíciójánál, jellemző formakezelésénél, finoman összehangolt színvilágánál fogva a pályamunkák legszebbjei közül való. Különösen az az érzékenység ragadja meg a szemlélőt, amellyel Mohy a kifaragott kövek szögletességét és mértani formáit kiterjeszti a kőfaragók figuráira is, mélyen és hitelesen érzékeltetve ezáltal a környezetet és a mindennapi munka alkat- és jellemformáló erejét” (*Művészet*, 1959. 2. sz.)

Bár Mohy munkáit nem méltányolták, tudására mégis szükség volt. Az új, Ion Andreescu nevét viselő kolozsvári Képzőművészeti Főiskola megalakulásakor, 1949-ben állást kapott annak festészeti tanszékén. Öt éven át Désről járt be ide vonattal. A családdal együtt csak 1955-ben tudott beköltözni a Budai Nagy Antal utcai lakásba. Professzorként is „ingázni” kellett, „saját művészi meggyőződése és az ötvenes évekre jellemző hivatalos elvárások között”. Annyi bizonyos, hogy Mohy, körülményeire való tekintettel, rákényszerült ugyan a „kor megkívánta” engedményekre, de „nem volt képes” és nem is akart szabadulni saját meggyőződéseitől „sem festészetében, sem viselkedésében”. A hatvanas évekre viszont ez a „korszak” szerencsére már valamelyest lecsengett, a villámlás alábbhagyott (nem úgy, mint pl. a kárpátaljai képzőművészetben, ahol az 1947. március 21-i „értelmiségi gyűlésen” elindított „kozropolitaellenes” kampány egyre fokozottabb mértékű tombolásokban csúcsonodott ki, másféle fedőnevek alatt, főleg a hruscsovi-brezsnyevi korszakban).

Mohy Sándor mindenkor meg tudta látni a számára való gyönyörű témákat, azokból az ő realizmusával, stílusával őszinte, eredeti és érzékeléses, a hivatalostól mégis eltérő művészetet teremtett. Minden, még az idő is, őt igazolta.

Ami pedig 22 éven át tartó oktatótevékenységét illeti, az amerikai és más „szuperrealizmusokat” aligha befolyásolhatták Mohynak a Ion Andreescu főiskoláról folyamatosan elhangzó, bíráló értekezései. 1955-ös „művészeti rehabilitációja” egyébként is, igen sajátos módon, az ő régi erejébe vetett hitét, reneszánszos hevületű öntudatát erősítette fel az egyre érettebb művész fegyelmezett fölényének impulzusaival. Ezt tanúsítják *A család* c. négyes önarcképe (sic!), a bivalyos szánon vitt jégablákból sugárzó *Falusi tél*, a *Fütyörésző*, a *Fogfájós*, a *Külváros*, a *Jégtörők* c. képei. A hatalomtól és annak hivatali világtól igyekezett távol tartani magát. Nem voltak illúziói, Kolozsvártól sem várt jóformán semmit. Elvonult életformát alakított ki itt, eleinte csak a szintén mellőzött Nagy Alberttel állt baráti kapcsolatban. Őt az ötvenes évek elején képeinek „jelképes értelmű, félreérthető narrációja” miatt „vonta ki a művészetből” a szocializmus hajnala.

A 60-as, 70-es évek letargikus korszakában, ha be is lengte a művészeti élet légtereit az ideológia és a kontraszelekció, Erdélyben azért el lehetett mozdulni a „sajátosságok” felé. Volt egy hallgatólagos „türelm-játék” (inkább cinizmus) hatalmi részről az ott élő művészek irányában. (Ami Kárpátalján elképzelhetetlen volt: itt a legkisebb ártalmatlan más-ságra lecsapott a Nagy Tagló, ha a művész valamiben is eltért a pártfelügyelt paradigmáktól.) De vajon kell-e említeni a Romániát mindig olyan mélyen megülő társadalmi bizalmatlanságot, amelynek okozója Trianon volt? A formalizmus és apolitizmus vádjai viszont zavarták és bosszantották Mohyt. Jogosan, mert nyitott volt a társadalmi élet mozgásaira, változásaira. Még akkor is, ha a hatalom álszent és képmutató magatartása, cinizmusa riasztotta. De kezdetektől fogva tudta: csak a saját erejére támaszkodhat. Önállóságát féltő heroizmusa ott feszül robusztus, egészséges daccal szinte minden önarcképén! Őt soha nem küldték Párizsba vagy más Európai művészeti központokba állami pénzen, mint román kollégáit. A conducatorok Romániájában ezt tudomásul kellett vennie, csakúgy, mint minden erdélyi magyar képzőművésznek.

Kompozícióit vizsgálva, a nézőknek feltűnnek a nagyobb formátumú képek. Ezek többnyire falfelületi nagyságúak vagy legalábbis azok arányaihoz alkalmazkodnak ugyan, de – a csendéleteket leszámítva – nem szobabelsők enterióri kellékeinek készültek. Nála ez közösségi ügy, amiért a legtöbbet kell tenni; ezért – mert nincs más választása – mindent: fájdalmat, keserűséget, bizakodást – az egész életet munkába öli, hogy energia legyen, erővé váljon közössége összes igényeivel és vágyaival. Látva, tudva, érzékelve ezeket, a szemlélőt a motívumok, a szerkezeti elemek sokfélesége és a megoldási módok egyedisége nyugtázza. A tárgy is természetesen, a maga változó-bővülő világával, vonzataival. Tematikailag az urbanisztika, szerkezetesedő látásmódjával gazdagodva. Mohy Szatmáron kialakult alföldi szemlélete, amelytől nem akart elszakadni, kezd váltakozni a (kis)város látványszerűségek-sugallta formabontó elemeivel. Utóbbiak nyilvánvalóan az építészeti struktúrák elvonatkoztatató, de csak alkatrészszerű hatása. Leginkább Dés (és csak később Kolozsvár) hozadéka ez: az itt meglátott ház- és épülettömbök, hidak, pillérek, állványzatok, a meghullámoztatott utcák (dombra fel és lefelé) kisvárosi tájai új funkciót kapnak a vásznain. Mohyt idézve: „Milyen jó lenne olyan világban élni, ahol a dolgok nem folynak össze, hanem határozott síkokból ékelődnek egybe.” (Mohy: *Kolozsvár. Igazság*, 1974. okt. 16.) Világos, hogy a Mesternél a síkok, a tömbök, a struktúrák festői szemantikája másabb, tágasabb a megszokottnál. Vonatkozik ez a színekre is: a fehérek, a szürkék, a mélybarnák tele vannak humánummal. Nem is színek már, hanem a megindult lélek érzékeltes változásai. A különleges elrendezés, az erővonalak, a szögletesként határozott vagy alakatlan formák látványát a szerkezet mozgatja, sajátos összesítésben, egyben olyan inspirációval, amely az intelligens néző képzelőerejére is épít, alapoz. Indításokat generál, mozgásba hozza érzéseit, gondolatait a nyitva hagyott kérdések irányába, a rendkívüli művészi élmény többletével. Mert ez a szemlélet a dolgok háta mögé néz: nemcsak a tárgyról beszél, de arról is, ami azt megformálta. A tájkép, ábrázoljon az falusi vagy városi tájat, a maga teremtette formanyelvével művészetének mindenkor katalizátora volt. Már a legelső *Leány a parton* c. festményén megjelentek a szögletes kövek; s a szabálytalan alakú, de plaszticitásu-

kat hangsúlyozó, önálló életre kelt építőköcskák belső nézetükkel szorosán és szervesen tapadva egymáshoz, nemes egyszerűséggel rakták, állították össze a tisztán új Mohy-jelenséget. A lírai elemek és hangulatok később sem maradtak el, mert a forma alakváltásai hozzáidomították ezeket a *tárgyi attitűd*höz.

Az ő képszerkesztisége ösztönösen és tudatosan a saját meglátásai-
ból indult, majd alkata szerint szublimálódott, de nem minden előzmény nélkül. Tudni kell, hogy erről a tájról indult el egykor Barcsay Jenő is, a nagy magyar konstruktivista. Mohyra viszont Barcsay nem volt különösebb hatással, mert Mohy sokáig *szobrászi szemmel* nézte a világot. Ezt támasztja alá a pályatárs, Vetró Artúr szobrászművész vizsgálódása: „A forma a térben – a szobrászi szemlélet – a szerkezet és annak törvényei – ez kíséri végig Mohy Sándort, a festőművészt életpályáján mindmáig. Ez képzeti szükségszerűen a szerkezet, a konstrukció törvényeinek keresésére. Az igazság, a valóság szeretete oly nagy ebben a piktorban, hogy stílusának fő alkotóeleme, a szerkezetesség sosem vált öncélúvá nála.”

Mindazonáltal Mohy soha nem volt konstruktivista, mint ahogyan nem volt impresszionista, expresszionista vagy kubista sem. (Voltak néhányan, akik kubista jelzőkkel illették egyes műveit, de aztán tisztázódott, hogy ezek tájékozatlanságból eredtek.) A célirányos Mester alkotói módja nem annyira elméleti, mint inkább gyakorlati szempontokhoz kötődik. Nála a látvány egésze és egysége a lényeg, mind külső és belső vonatkozásokban, erős és biztos tartalom szerinti összefüggésekben, a harmónia lehetőségei felé vont irányokban. Figyelmét soha nem egyedül és egyoldalúan a kép valamely kizárólagos elemének (pl. csak a szerkezetének) feltárására irányítja, hanem az összetartó és összeilleszthető miliőre, a nézőt is bevonva a dolgok rendezőelvű világába. Mohy a saját kétdimenziós keretében olyan megfoghatatlan, mégis érzékletes „varázslattal” jár el, amely észrevétlenül, de hatásosan teremti meg nézője számára azt a mélységet, amelyet új, „harmadik dimenzióknak” nevezhetünk. Ez némileg emlékeztet ugyan a kubisták eljárására (náluk „a látott és ábrázolt fizikai tér képe nem egy optikai látvány, hanem a „*mozgó szem*” által összegyűjtött, váltakozó nézőpontok megidézése és képi rendezése – ahogy azt, amerikásan látva, *A közösségi művészet felé* c. tanul-

mányában Kepes György jelzi). Mohynál mégis teljesen másképp van ez, hiszen ő rendszerint *egy adott optikából* ábrázol. Nála a motívumok komplexitása, viszonylagos homogén egysége szinoptikusan, szintézist teremtve jelenítődik meg. Ő röntgenszerűen látta, vizsgálta át a múlt századelő belobbant „izmusait”, s ezeket elemezgette tanítványjaival tanórák sorozatán, jó rálátással erényeikre és hibáikra. Nyilvánvalóan nem a szocreál demagógia számlájára írandó, hanem a nagy tudású szakembereknek kell betudni, hogy Erdélyben nem kaptak lábra az öncélú és egyoldalú stílusirányzatok. Kubizmusról például egyáltalán nem is beszél a művészettörténet. (Mattis-Teutsch János az egyetlen „üde kivétel”: ő a dadától a posztmodern változatokig mindent kipróbált.)

Mohy kompozícióinak realitásjellegét csak fokozta a páratlan művészi erő: ez tette és emelte hitelessé, valóságossá. A XX. sz. második felének első évtizedeiben alkotott egyes művein (*Új híd, Építők, Toronyház*) érezhető némi lojalitás az elvárások iránt, de a „vezérszólam” mellőződött. Valószínűleg ez is egyik oka lehetett annak, hogy Mohyt soha nem kérték fel freskók készítésére, holott a középületek dekorációja rendszeres volt. A mindenkori hatalomhoz dörgölődző dilettánsok, csacsenerek hada viszont tett róla, hogy rontsa a (város)képet, a közízlést. (Kárpátalján pl. a közösségi *termek, buszmegállók, vasútállomások* „művészkedő produktumai” jelentették ugyanezt.)

Mohy Sándor festészete diakrón voltában jól kivehető háromszintes képződmény, amelyben Szatmár az alapozás, Dés a falrakás, Kolozsvár pedig a kupolát is felmutató tetőzet. Szinkroniáját ugyancsak ez a környezet, ez a világ adja együtthatóan a tájképek, portrék, csendéletek és kompozíciók műfajaiban, szimultán jelleggel. De a műfajok közül „függetlenül is egyedülálló a jelenkori egyetemes és hazai (romániai – F.G.) művészet történetében” Mohy arcképcsarnoka, amint az Banner Zoltán hangsúlyozta. Esett már szó a Mester portréiról, most nézzük a jelenség markánsabb voltát a maga egyedisége tükrében.

Mohy portréfestészete, kompozícióitól jóval eltérőbben, szintén szobrászi belelátásokból indult. Később már inkább az ember ismeretének mélylélektana érdekelte, vonzotta. A „külső” arc egészét a belső tartalom jeleníti meg – ez a benyomásunk, főleg a Mester kolozsvári

időszakától kezdve. Az út azonban idáig hosszú volt. Korán elkezdte, s annak idején volt is alkalma szert tenni effajta ujjgyakorlatokra. 1922/23-ból fennmaradt vázlatfüzeteibe sokféle arccokat rögzített a testbeállítások mellett, akkor még Litteczky Endre irányításával. 1928 őszén, amikor bevonult katonai szolgálatra (az egy évi terminust Szatmárnémetiben, sőt jórészt otthon, a Mátyás király utcai házukban tölthette le!), a parancsnokság, tudva, hogy festővel van dolguk, „különleges” feladatot jelölt ki számára: katonai térképek rajzolását, másolását. Erre pedig a kaszárnya nem volt alkalmas hely. Idézem Mohyt: „Az ezred parancsnoka feltette a kérdést: tudok-e portrét festeni? – Tudok! Nem sok idő múlva a szülői ház előtt katonai fogatok jelentek meg, s én megkezdtem az ezredes, a tábornok, az őrnagyok, a kapitányok stb. és feleségeik portréinak elkészítését...” (1990-ben mosolyogva kommentálta: „igazi iparidőszak volt!”)

Ám az ő valódi arcképcsarnokát, amely később kezdődött, „feltérképezni” teljes egészében lehetetlen. Becsült számuk jóval meghaladta a 250-et, s ezeknek is legalább 98 %-a magántulajdonban van. Többféle szempontokból lehetne sorozatokra bontani, besorolni. Pl. úgy is, ahogyan kifejtette: „Összes kritikusaim portréit megfestettem, nagy-nagy szeretettel és tisztelettel.” És valóban: a műveit reprodukcióként közlő albumokat lapozgatva, láthatjuk többek között a messzeségből figyelő László Gyulát, a régészprofesszort; Ditrói Ervint, Borghida Istvánt, a könyv fölé hajló Banner Zoltánt, Pattantyús Károlyt, Viorica Guy Maricát, Murádin Jenőt, Mircea Tocát, Hans Loewöt, Kántor Lajost, akik többször és sokszor elemezték művészetét. Aztán a számkra is jól ismertek (Bálint Tibor, Balogh Edgár, Szervátiusz Jenő és Tibor, Gáll Ernő) mellett a már kevésbé vagy egyáltalán nem ismert írók, művészek, egyetemi tanárok (Daday Lóránd, Fülöp Antal Andor, Fuhrman Károly, Incze János, Puskás Sándor, a fiatal Löwith Egon, Pirk János, a színész Bánhidi László, a szőlőleveles háttérből Dsida Jenőt és Kányádi Sándort megzenésítve előadó Horváth Mária, Belani Margit énekesnők; barátai, kollégái, ismerősei közül dr. Bálint Zoltán, dr. Victor Papilian, dr. Emil Gherman ortopédsebész arcképei... (El tudom képzelni a Mester sajnálkozó arcát egy későbbi, az 1978-as kolozsvári gyűjteményes kiállításán, ahol a több műfajt is megjelenítő

képei mellett csak 37 portréja kerülhetett fel az „igen kimért falakra”... És akkor még ott vannak önarcképei, amelyek zseniális megjelenítő erejükkel kiemelkedő vonulatát adják életművének. E vonulat fő állomásait az önarccoremekművei, pl. a rembrandtosan komponált, poppaurélosan megkavart háttérű *Önarckép-től* (1923) kezdve olyan portréi jelzik, mint a *Szürke festősapkás önarckép* (Banner interpretációjával mondvá, ebben „szinte az ifjú Van Goghot látjuk”), aztán az 1931-es *Önarckép* (fényképről), a *Török fezes* (1936), az 1943-as „önarca” (amelyről László Gyula és Entz Géza írt elismerően), majd az 1962-es *Önarckép ecsettel*, a *Fogfájós*, *Fütyörésző*, *Maszkos* c. önábrázolások mellett a híres *Borotválkozó önarckép* (1968) vezet fel az 1970-nel induló új, még elmélyültebb portréi sorozatát. De vajon miért, mi okból kell ez a sok önportré? Hiúságból? Szó sincs ilyesmiről! Ő maga vallotta: „Az önarccorendszerint tanulmány. Itt és ilyenkor sohasem a tárgyi szemlélet a rugó. Ha csupán egy arc „térképe” lenne a cél, akkor hiábavaló egy sorozatnyi „térkép” unalmas kiizzadása.” A műfaj nála „szembenézés magunkkal, a léttel, mély és őszinte önvizsgálattal, keresve a Láthatatlan vetületét a Látottakon”. Nem hagyható figyelmen kívül a központot kapó ember és a környezete, bárhol is éljen. Más képein is ez a töprengő, vívódó, gondokkal küzdő-küszködő, magát felfedező ember van jelen. Még ott is, ahol meg sem jelenítődik, vagy csupán elmosódó árnyként van ábrázolva. Ilyenkor tárgyai beszélnek róla, mint csendéleteiben. Olykor pedig a maga alkotta kompozíciókban. Kezdve a magára való eszméléssel. „Halandók, szép vagyok!” – kiált fel Mohy Charles Baudelaire szavaival. (Ilyen címmel írt esszét Mohy Sándorról Szatmári Sándor a kolozsvári *Művészet* c. folyóirat 1992/1. számában.)

Az általa ábrázolt ember felülemelkedik önmagán, s legyőzve gátló körülményeit, elesetten vagy megsebzetten is diadalt sugároz avagy éppen csak fütyörészik. De ami ennél fontosabb: katartikus élménnyé formálva mutatja a tisztaságot, a Rendért folyó küzdelmének erkölcsi magaslatait. Ezt méltatták benne kortársai, az erdélyi magyarság prominens képviselői. „Mohy Sándor képóriásai egy eddig nem kellőképpen méltányolt erdélyi művészt emeltek élvonalba; különösképpen fölényes erejű, szinte gigászi önarcképével érte el a legnagyobbak közé sorolást” –

írta a festősapkás, ujjával és keze fejével az állát támasztó, háromnegyed profilú *Önarckép*-éről a költő Jékely Zoltán (*Világosság*). Hasonlóan vélekedik a művészettörténet is: „Mohy ebben a műfajban köröz mind mélyebbre a láthatón túli, a szinte csak elgondolható emberi és festői igazságok valósága felé; s végül is mi más lenne, minden művészet értelme, ha nem ez a gyönyörű partraszállás?” (Banner Zoltán).

Időnként sokszor visszanezett pályájától már messzire tartott nagy példáira, a művi minőségek, teljesítmények tiszteletábráira. A mérce magas, az önvizsgálati elemzés kötelező. Vajon mondhat-e még valami újat Rembrandt, Van Gogh, Picasso, Gauguine, Chagall, Matisse, Braque, Klee, Modigliano vagy Mondrian az ő számára? Vagy lehetne-e még mélyebbre ásni? A művészeti írók alig, sőt egyáltalán nem is említik a kezdetekben Mohyra nagy hatással bírt és csodált Leonardo da Vincit. Pedig az a mód, ahogy a reneszánsz olasz mestere önmagát belekomponálta műveibe, régen felkeltette Mohy figyelmét. Leonardo a maga jól felismerhető arcát vitte fel vásznaira, s legtöbb képének főalakjában jelen van – így a *Mona Lisa*, a *Sziklás Madonna*, az *Angyali üdvözlés*, *Szent Anna* és minden fontosabb nőalakja ábrázolásában is! – ugyanakkor az 1512-ben vörös krétával készített, szigorú szemű *Önarckép*én érdekes módon (nyilván a mondandó kiemelt okán) szerényen rejtőzködni igyekezett. Mohy hasonlóan, de egészen másképp viszonyult saját szerepéhez. Tudva és átvérezve az alkotói személyes jelleg meghatározó fontosságát, súlyát, ő önarcképein adja-mutatja leginkább valódi énjét. Az életpálya egy-egy állomásai ezek, a megtett úton szerzett tapasztalatok összegezései, a felmutatható szemléleti változások okán. Ezeken ő sokkal otthonosabb és felszabadultabb; több irányba tud elmozogni, míg mások arcképeit festve már köti a modell iránti tisztelet. De a modellt ő nem csupán festi („másolja”), hanem teremti és formálja a maga stíláris gondolatainak eredetiségével. A felfedezett vonásokat, jegyeket viszonyítani igyekszik, elsősorban önmagához, még mielőtt azok a rajzhálóra kerülnének. A művészi látvány akkor kezd megfogalmazódni, amikor automatikusan működésbe lép a megfigyelő és a megfigyelt egymásra hatását rendező *kiegészítő egység elve* a számunkra már rejtelmes festői összefüggések felől. Ilyenkor a művész „igen közel kerül önmagához”.

A képen természetesen a modell „alánya” jelenítődik meg a megszólalásig való hasonlósággal és léletteli hűséggel. A karakterei szinte beszélnek. A festő gyönyörködik és elégedett: festői játékát kiteljesítette. A modell ugyancsak meg van elégedve, nem győzi csodálni a kifejezően pontos és precíz, jól ható alkotást. Majd évek, évtizedek múlva jön a szakíró, a barát, aki az eltelt idő alatt számos arckép elkészítését látta már Mohy műhelyében és egyszer csak azt mondja meglepetten: „De hiszen itt majd’ minden harmadik arc – önarc.” (Banner Zoltán) Vagyis a Mester ezeken önmagát (is) megfestette. És ez így igaz. Azzal a kiegészítéssel, hogy *majdnem minden arcképén ott van*, - fiúcska, legény, élete derekán járó férfi, majd az öregség tisztos korából. Nemcsak védjegyként, de mint diagrammatikus kulcsjel, a kölcsönös összefüggések és eltérések képi arányaiban. Ott van, de nem mindenki látja. Csak a mélyebbre látó szakmai szem, amelyneknek megadatott a Mohy-portrék zömének ismerete. (Meg e sorok írójának, kinek megsúgta ezt a Mester!) Mert valóban: nem csak képletesen, de valóságosan is jelen van ő, úgy mint a vízjelek a XVI. századi flamand papírmalmok mártott lapjain vagy mint a mai bankjegyeken. Látható láthatatlansággal, sarkallva minket, hogy arcunkat magasba tartsuk a fény felé. Nem alaptalan az a megállapítás a múlt század művészei és művészettörténészei részéről, hogy Mohy portréfestészete önmagában is, egyéb műfajú képeitől függetlenül, egyedülálló vonulata a XX. sz. erdélyi és az egyetemes művészet történetében. Hangsúlyozták ezt a kortárs román művészek és az ott élő művészeti írók is. Végigtekintve a Mohyról szóló román képzőművészeti szakirodalmat, igencsak bőséges a vele foglalkozó írások száma. Ezek jó része elemző munkák, értékelések, ismertetések és méltatások, olykor pedig hosszú értekezések (mint pl. prof. Dumitru D. Sarin, Ilie Calian, Laura Ungureanu vagy Mircea Toca eszmefuttatásai). Nem véletlen, hogy az első Mohy Sándorról készült monográfiát román művészettörténész, Negoită Lăptoiu írta (*Alexandru Mohi*. Editura Meridiane, Bucuresti, 1978. Artisti români-sorozat).

A kolozsvári Ion Andreescu Képzőművészeti Főiskola festészeti tanszékén 22 éven át ő az erdélyi művészeti élet leginspirálóbb és legnagyobb hatású művésznevelője. Szakmai tudását illetően már a Belle Arte időszakában sem maradt el tanáraitól, sőt olykor meg is előzte őket; az

új főiskola falai között pedig utcahosszal járt kollégái előtt. Volt elég elfoglaltsága, teendője rektorhelyettesként is. Hozzám írt soraiból idézek: „Mikor prorektor lettem, munkám egyre sokasodott. S bár a festészet hatalma, örömei folyton sarkantyúztak, relatíve kevés egyéni kiállítását sikerült szerveznie. Csak egy fővárosban (Bukaresti '77) volt nagyszabású retrospektív bemutatkozásom. Igaz, onnan azt Románia (RSZK) nagyobb városaiban is bemutatták.” Igen, ez akkor országos kiállításnak számítódott. Ilyen vagy ehhez hasonló egyéni tárlatról álmódott minden képzőművész. Korábban 1973 nyarának végén volt már ilyen – Constantin Dinu Ileával és Cseh Gusztávval közös – kiállítása Bukarestben, teljesen egyéni viszont csak 1966 májusában Kolozsvárról, majd ugyanott 1970-ben. 1974 és 1975 őszén pedig Désen és Kolozsvárról újra egy-egy. Ezek is egyéni kiállítások voltak. Ami viszont a csoportkiállításokat illeti, azokon (1945, 1946 és 1948 után) művei ott vannak. 1952-től kezdve nem múlik el év anélkül, hogy valamelyik tárlaton ne szerepelnének a képei! 1947-ben Budapesten *A jelenkori romániai képzőművészet* címmel rendezett tárlaton, 1958-ban Moszkvában *A szocialista országok I. képzőművészeti triennáléján*, majd több bukaresti Országos képzőművészeti kiállításon állítják ki az oda beválogatott képeit. Külföldön pedig „Moszkva után Berlin, Varsó, Wien, Bpest, Telaviv, stb... stb. következett, de csak kollektív kiállításokon szerepeltem. Magánívek listáján pedig Kanadától Jeruzsálemig...” – pontosan idézett sorai jelzik, jól mutatják, hogy a személyére szóló meghívásokat nem érvényesíthette. Az RSZK illetékesei Mohy professzor kiutazásaitól valahogy elzárkóztak. Tudomásul vette. Egyik levelében ezeket írja: „Párizsban, New Yorkban, Brüsszelben nem jártam. Őszintén meg kell mondjam: a festészet öröme annyira lekötötte életem, hogy magamat adminisztrálni nem volt időm! (Elment ettől a kedve, ami megviselte – F.G.) Sőt, mikor az egyik párizsi művészeti folyóirat szerkesztője felszólított: küldjek biográfiát, képeimről színes fényképet, munkám közepette a kérést elodáztam, elszalasztottam az alkalmat és a lehetőséget... nem küldtem! De az egyik moszkvai folyóirat (Иностранная литература №4 '78 és №2 '79.) hozott tőlem színes reprodukciókat.”

A szocialista Románia „egyres körreben” mit sem számított a társadalmi rang, elismertség. (Mohyt 1964-ben a Munkaéremrend 3., 1968-ban a Kulturális Éremrend 4. fokozatával tüntették ki. Többet érdemelt volna, már akkor, hiszen számos országos és nemzetközi tárlaton nyert díjakat!) 1968-ban egy román delegáció tagjaként, 66 éves korában először ment külföldre: ellátogathatott a Szovjetunióba. Kijev, Moszkva, Leningrád műkincsei közt inkább a klasszikus külföldi mesterek művei érdekelték. Az Ermitázsban pl. először láthatta eredetiben Rembrandt *A tékozló fiú* c. alkotását. Annyira lenyűgözte, hogy már a teremőr is felfigyelt rá. Mert Mohy nem csak azt látta meg ebben a képben, amit a művészettörténészek vagy amit ott a tárlatvezetők sebtében mondtak. Ő a megrázó kép lényegét rembrandti átéléssel, az atyai szeretet transzcendens hatalma értéséből, annak érzékelési erejéből párolta, oldotta-itta magába. A megjelenítés *hogyan és mit* egyik megoldási módja kötötte-nyűgözte le, a valóságos képi eszméből sugárzó gondolatisággal együtt.

A kilencvenes évek elejéig ez volt egyetlen külföldi útja. Bár Nyugatról számos meghívót kapott, az odautazásokkal már meg sem próbálkozott. Hogy némileg jobban értsük: a Mesternek voltak külföldön élő barátai, ismerősei. Mohy még Popp Aurél környezetéből jól ismerte pl. a nála tíz évvel fiatalabb, kolozsvári születésű Gáll Ferencet. Gáll később Rómában és Párizsban folytatta tanulmányait. 1945-ben véglegesen letelepedett a francia fővárosban. Sikeres pályát futott be, más erdélyi művészekhez hasonlóan. Francoise Gallt a francia állam számos érdemrenddel és kitüntetéssel jutalmazta. Sokáig a francia művészek szakszervezetének alelnöke, később a nagy hagyományú Sociétés des Artistes Independants elnöke volt. Erdélyhez és hajdani kollégáihoz, így Mohy Sándorhoz soha nem lett hűtlen: alkotásaikat minduntalan szerepeltette a párizsi tárlatokon, meghívókat küldött számukra képzőművészeti albumok, egyéb kiadványok mellett stb. Mohy Sándort és festészetét nagy igyekezettel próbálta megismertetni Nyugaton. Voltak is ilyen kiállításai Mohynak Párizsban, még az Egyesült Államokban is: Ohióban és Kaliforniában, az ott élő magyarok körében.

Mohy Sándor festői nyelvét meghatározó dominanciával főleg a változatos színek tették-emelték olyan különlegesen egyedivé az erdélyi festészetben. Kolorista volta nem kizárólagosan csak a tájképein és csendéletein, de minden műfaj minden elemi vonatkozásában megnyilvánul. Enélkül elképzelhetetlen volna minden meglátás. Vele kél életre folyópart, kisvárosi ház, nyári alkony; sarjad virágként hídpillér, monumentálissá a daturavirág, a női test, de a léckerítés is vagy a behavazott utca. Csodálta, rajongta a színeket. Kezében az ecset a színek melódiáját zengi. Nem véletlen a hasonlat: tudott és szeretett zongorázni. (Erre még tíz éves korától kezdve a nagyapja tanította.) A színek nála valóban rangosítják a tárgyakat, a jelenségeket s velük a kaktuszos, napraforgós, birsalmás vagy sütőtökös csendéletek körét. Mértanias egyszerűsítéseiben leginkább a természet, a kert ajándékai lobognak elő: nárcisz, szegfű, ciklámen mellett a szillkék, csuprok, tányérok. Már korai képein szerephez jutnak a később kiteljesedő fő motívumok, pl. a kettészelt, tincsekre vágott döblec, a galambszárnyak és a váltakozó szőttesek.

Tanítás közben a diákjai rajzait nézve, a szeme apró fekete pontokat rögzített. Ezek foltokká nőttek, eltűntek majd újra megjelentek. Másnap, harmadnap megint. Később összefolyva, rongyfoszlányokként. Fáradtság nyomta szemhéjait. A foltok napról napra ijesztő sötétséggé nagyobbodtak a jobb szeme alsó részén. Tanácstalan lett. Végül orvoshoz kellett mennie, bár irtózott tőlük. Pár évvel azelőtt operálták, sérvre. A műtétet a kórház igazgatója vállalta, aki jól ismerte Mohyt. Az eltávolítás könnyűnek látszott, mégsem sikerült. A mogyorónyi sérv, amint a műtőasztalra feküdt, becsúszott a hasszalagok közé, eltűnt, nem találták. Sietni is kellett, és... összevarrták. Operáció nélkül. Nem csoda, ha bizalmatlanná vált az orvosok iránt. De a baj most sokkal nagyobb volt, mint gondolta. A szeméről volt szó. Idős korban (hatvanéves rég elmúlt már) a műtét kockázatokkal jár. De vállalnia kellett, mert nincs szörnyűbb csapás a szem, a látás elvesztésénél. A született vak boldogtalanságánál csak a 'szerzett' vakság dühe a nagyobb. Megoperálták. A szemgolyó felső jobb sarkának hátsó részén a levált retinát a „gárdaorvos”, ahogy Mohy nevezte, helyére illesztette. Hosszú heteken, hónapokon át leragasztott szemekkel kellett feküdnie. Ha fölkel, szédülés fogta el. Tántorgott, egyensúlyvesztés fenyegette,

kegyetlen érzés vette el erejét. Orvosa nem ismert ilyen operáció utáni tüneteket; váltig a szemet okolta. Levetette a kötést és kiírta betegét. Odahaza még negyed éven át gyógyulnia kellett: sokáig a fekete szemüveg kis világos pontján keresztül nézte a világot. Kevés javulás mutatkozott. Felesége ápolta, gondozta. A nyakszirt alatti merevség csak masszírozásra engedett. És „a legjobb orvos” türelme – élelmet, vizet, napfényt, levegőt, hangulatot megfelelő dózisekben adagolva – lassan, fokozatosan bizakodóvá tette a kialudni készült reményt. És a szédülést, az egyensúly bizonytalanságát kezdte háttérbe szorítani az életfenntartó erők akarata. A szemüveg kis világos pontja igen lassan, de mégiscsak tágult. Majd később bekövetkezett a régen óhajtott gyógyulás. És írás közben, amit leragasztott szemekkel is próbált gyakorolni, már egymás alá kerültek lassan a sorok. Látása visszatért.

Mohy Sándor később, amikor az ezzel kapcsolatos orvosi szakirodalommal megismerkedett, meg volt győződve róla, hogy az egyszer már levált, bár megoperált retina, könnyebben megsérülve újra leválik, de idővel mégis visszacsúszik eredeti helyére, orvosi beavatkozás nélkül is. Ezt fejtegette többször Szervátiusz Jenőnek. Ő, amikor megtudta, hogy a szemműtéte elkerülhetetlen, bekötött szemmel kezdte gyakorolni a fafaragást. Mohy a saját esetét, lezajlása után pár évvel érzékletesen leírta, s ez meg is jelent a *Korunk* 1973. májusi számában.

A professzor úr 69 éves korában (1971-ben) vonult nyugdíjba. Művészetét a 70-es, 80-as és a 90-es évtizedekben változatlanul ugyanaz a strukturális és érzelmi kiegyensúlyozottsággal megkomponált belső ragyogás jellemezte, amely korábban is meghatározója volt. A festői hangulat, képformákba öltözködve, a mindennapok valóságához hűen, a maga realista elemeivel köti le a néző figyelmét, észrevétlenül és rejtelmesen, de azzal a többlettel, hogy működésbe hozza és továbbvigye a képzeleteket, kiteljesítve a Mester által generált álmot.

A korábbi remekművekhez (pl. *A kerítésnél*, *Üvegmosó*, a *Székiek*, *Biciklisek*, *Jegyések* stb.) hasonló, sőt azokat is meghaladó alkotásai mellett a teljesség igénye nélkül az *Olvasó*, a *Magas fennsíkon*, a *Danaidák*, a *Napraforgók*, a *Hegy-völgy utca*, *A szobrász*, *A Szamos parton*, *Művészek*, *Útkövezők*, *A múltból*, a *Napraforgós csendélet*, *Hólapátolók*, a *Szintézis*, *Párisz almája* c. képei klasszikus módon maradandóak.

Említenem kell, hogy az 1989/90-es változások után az 1990 decemberében megalakult Kárpátaljai Magyar Képző- és Iparművészek Révész Imre Társasága prominens tagjainak, Tóth Lajos, Benkő György, Kolozsvári László, Hidi Endre, Riskó György, Pálfy István (ő titkári minőségében akkor a Magyarok Világszövetségében a Képzőművészeti szakcsoport vezetője volt) kezdeményezésére 1993-ban meghívót küldtek Mohy Sándornak, a szülőföld meglátogatása céljából. S bár ez igen jól esett neki, az idős Mester mindannyiunk sajnálatára, hajlott korára való tekintettel, már nem merte megkockáztatni „a hosszú utat”. Még a budapesti út is megviselte. Itt 1992-ben a Magyar Nemzeti Galériában volt gyűjteményes kiállítása. De láthattuk a róla szóló dokumentumfilmet is, amit Xántus Gábor készített az RTV megbízásából, ugyancsak 1992-ben.

Hosszú élete végén már súlyos beteg volt, agyvérzés bénította le. Azután 2001. augusztus 11-én elszenderült, örökre megpihenve az Úrban. A festői ecset azonban, mint mindig a családban (innen több festő, képzőművész és rajztanár került ki!), azóta is ott jár a vásznanon – most már inkább az unokák kezében.

FODOR GÉZA

