

Gedő Ilka

VAJDA LAJOSRÓL

Kedves S.!

Pár nappal azután, hogy Nálad jártam, megkaptam B.-éktől írásodat, és B. az ő Neked írt válaszában egy másolatát is ideadta. Ennek a két írásnak többszöri egymással párhuzamos és egymásra merőleges átolvasása után nekigyürköztem a megválaszoláshoz – válaszom nemcsak Neked szól, hanem mindazoknak, akikkel az utóbbi években ezekről a kérdésekről beszéltem (vagy nem beszéltem). Mégis, elsősorban a Te írásodhoz kapcsolódik, mert a Vajda-képek nézése mellett ez volt az, ami sok és egymásba torlódó mondanivalóm megfogalmazni próbálására indított. Ha kicsit vagy nagyon bőbeszédű leszek, ez onnan van, hogy gondolataimat minden irányban követnem kell ahhoz, hogy megtaláljam bennük és köztük a légüres tereket. Sokszor persze inkább kérdésről lesz szó, mint válaszról.

Egy még teljesen át nem járt dzsungelről beszélsz bevezetésedben. Azt mondod, „*a sokrétegű antikatakomba-művészettel kapcsolatban alapélményed kettős, diszharmonikus*”. Él-ményednek erről a *kettősségéről* a továbbiakban soha többé nincs szó. Már az első mondatban elszakadsz ettől a szubjektív hangtól. Elmondod az antikatakomba-művészet definícióját. Ezzel egyetérteni nem tudok, mert egyelőre azt gondolom, hogy ez a művészet nagyon is „*egy problémaközösség összeforrtságában érlel*” valamit. Ami ezután következik, ti. hogy ez a művészet „*nem mondja ki a maga nemjét a nihilre*”. Talán létezett ennél tisztábban hangzó *nem* – toldhatnám hozzá ahhoz, amit mondasz, hisz tudod, milyen keserves gyanakvással és ellenérzéssel prüszköltem sokszor az ún. „negatív stílus” ellen, de ez az írásod most segít még világosabban megfogalmazni azt, ami az utóbbi időben amúgy is egyre nyilvánvalóbb számomra, hogy mennyire „korunk” volt az, ami ellen prüszköltem, s a negatív stílusban mennyire az, hogy *nekünk nem lehet másképp*. Nevetséges lesz, amit mondok: *Úgy látszik, nem lehet másképp*. Csak nem tételezhetjük fel magunkról azt, hogy Kleenél, Picassónál, Mirónál érzékenyebbek, *becsületesebbek* vagyunk, ha úgy tetszik, nekünk van kapcsolatunk azzal a bizonyos „*második személlyel*”, és nekik nem volt. Bármilyen nevetségesen hangoznék is ez, olyan biztonsággal tudom, hogy Klee Van Goghnál egy árnyalattal sem tisztességtelenebb, mintha mindkét személy én lennék. Nem tréfából mondom ezt, hogy tisztességtelen, mert voltaképpen csak erről van szó; hogy azt látják-e, amiről vallomást tesznek, vagy pedig hazudnak. Ha az utóbbi igaz, akkor az emberiség szerkezete változott meg, olyan közösségekben élünk, ahol a művészek hazudnak, és akkor szükségszerűen mi is hazudunk, és nincs a világon semmi jelentősége annak, hogyan értékeljük Vajdát. Ha pedig az előbbi igaz, és erre visszafelé következtethetünk abból, hogy mi nem (mindig) hazudunk, akkor érdemes a Picasso-, Klee- stb. képeket jól megnézni, és *vallomásaikat* összefüggésbe hozni a körülöttünk levő világgal; s így bizonyosságot szerezni arról, hogy nem hazudtak, az emberiség szerkezete nem változott meg, hanem azonos azzal, amin belül akárhol és akármikor emberek éltek, és így akár a stílusok változása, akár a megváltás ugyanúgy lehetséges, mint egykor. (A megváltást egykor sem Homérosz vagy Leonardo hozta.) Ha az antikatakomba-művészet nagyjai hazudnak (seholy nem

mondod azt, hogy az epigonokról beszélsz), akkor Vajda is hazudott, s mindazok a jelek, amelyek miatt úgy láthatjuk, hogy más, mint a többiek, csak megtévesztésünkre vannak itt. Mert bármennyire igaz lenne is az, hogy ő hívőbb, mint a többiek (ennek egyik bizonyítéka lenne a múlt művészetének igenlése és feldolgozása), lehetetlenség az, hogy a Neander-völgyi ősemberek között egy fehér bőrű angol lord éljen (s még ez a hasonlat is túl gyenge, hiszen sehol sem fokozati különbségekről beszélsz, hanem „monológrol, csak lefelé ásásáról” stb.). Ha ezek a művészek nem mondják ki „a maguk nemjét a nihilre”, akkor ő sem – a többieknek, ha áttetszőtlenebbül is, tartalmazniuk kell azt, hogy ő „választott és válaszolt”; vagy fordítva: ő se lehet mentes teljesen – nem a többiek nihiligenlésétől (nihilművészettől) persze, hanem – attól a végzetszerűen megszabott módtól, ahogyan az ő választásuk és válaszuk történt és történik. Az antikatakomba-művészet helyére csak akkor léphet egy katakomba-művészet, ha hiszünk benne, s ennek előfeltétele az, hogy élünk még ti. olyan korban, amelyben a művészek nem hazudnak. – Mindezek ellenére egyet tudok érteni akkor, ha a nihil kifejezés helyébe azt tesszük, hogy nirvána. Így még az ősemlék és angol lord kontrasztot is el tudom fogadni, mert a nirvána felé vezető útnak vannak fokozatai, amelyeken talán Vajda nagy messzeségben van a „többiektől”, de a hazugságnak, a nem művészetnek, a nem vallomásnak, a „monológnak” nincsenek fokozatai, ez valóban nihil.

A képzőművész, a festő nem Krisztus, aki megváltja a világot, hanem legfeljebb Grünewald (Golgotha-képe!), legmagasabb magaslatain is ábrázol. A negatív stílus is ezt teszi. Önkéntelenül el kell hinnem a negatív stílus nagyjainak és kicsinyeinek, hogy manapság ilyen a szenvedés. (Én például tiltakoztam ellene, és így tiltakoztam ábrázolása ellen is.) Nagyon is katakombának érzem éppen ezt a közös szenvedést és ennek közös, negatív stílusjegyekkel rendelkező ábrázolását. Ez a művészet a maga nemjét a nihilre iszonyú erővel kimondhatja, ha így fogalmazod: nem mondja ki a nemet... No de hol van jogunk ezt a nemet kívánni tőle (ezt a nemet a mindenkori jelen pillanatig már megtörtént történések egésze mondja ki, és az a nem minden stílusban ott várakozik a maga örökkévalóságba nyúló türelmével az egészbe való elhelyezkedésére), s éppen ezért van írásodnak olyan hangulata, hogy olyan dolgok jutnak eszébe az embernek, mint az ott följebb Krisztussal.

A negatív stílus jellemzésénél elsőnek a megszólíthatatlanságról beszélsz. Én egyelőre csak azt tudom gondolni, hogy megszólíthatóság nélkül egyetlen Klee- vagy Bálint-kép sem születhetne meg. Ha a Picasso-képek közül akár csak azokra gondolok, amelyeket a legkevésbé tudok szeretni, haragra kell lobbannom arra a rovid, de határozott kijelentésedre, hogy nem keresik a második személyt. Az Ebner naplójából ismerős Du, vagy ugyanez Kafkánál, aki olyan kétségbeesetten kereste. (Lehetséges, hogy az időben ezzel párhuzamos képekben nincsen meg? Lehet, hogy olykor nem lelik, de mért vitatod el tőlük még a keresését is, mért beszélsz monológrol? Hiszen ezzel egyenesen a negatív stílus építőinek művész voltát vonod kétségbe. Egyébként ha ők csak lefelé ásnak, akkor az 1910-es évek óta már valóságos katakombát építettek, ti. hogy csak gödör készült volna ennél a tömörked ásásnál, az lehetetlen, ezt még a stílus kicsinyeinek vallomásai is bizonyítják. „És alattunk és felettünk és bennünk is”... ennek a korszaknak kérdőjelei meredeznek, és erről lehet verset írni [a. k. művészek], és káromkodva, durcásan szaladni előle [ezt teszem például én]. Céltalan konfesszióról beszélsz, enervált romantikáról.) A konfesszió szó a XX. század dal kapcsolatban kiejtve Kafka naplójának olvasása óta számomra feltétlenül éppen annak a „másiknak” megszólítását jelenti, méghozzá egy olyan szenvedésnek a kellős közepéből, ami éppen

séggel a mi korunkban a leginkább létező, s ami legközelebb áll annak a szónak hangcsengéséhez, hogy katakomba, s egy Klee konfessziója nem hiszem, hogy céltalanabb, mint a világ kezdete óta bármelyik konfesszió, s úgy gondolom, hogy soha még vallomásokat ilyen szomjúsággal nem áhítottak.

Mindezek ellenére a megszólíthatatlansággal valahol egyetértek; lehet, hogy a megszólítás nem anyanyelvünkön történik, mert nem szülőföldünkön élünk. Anyanyelvnek olyan nyelvet hiszek, amelyiknek valamilyen és valamekkora metszetét mindenki használja; minden életkor, társadalmi osztály, szellemi fok, vagyis a megszólítás valahogyan és valamennyire mindenkit megszólít, és mindenki felel rá. Akárcsak Holbein VIII. HENRIK KÉPMÁSA. A kép modelljétől és megrendelőjétől kezdve az akkori (és mai) Anglia valamennyi polgáráig valamekkora részt mindenki ért: a gyerek az emberi arcot, az udvar a király arcát, a királyok egy másik királyt, a szücs, az ezüstműves, az ékszerész a legjobb minőségű ipari termékeket a képen ábrázolt ruhán, a XX. század filmrendezője az akkori divatot, és senki sem téved, mert részként valamennyiük látványa és öreme benne foglaltatik a képben, míg e látvány és öröm mögött feltétlenül ott lappang a kép egésze is, s ennek a festők, költők, filozófusok örülnek, kik a képen az „*Alles Vergangliche ist nur ein Gleichnis*” valóságát élik, megkérdezve a részekre és az egészre: Wessen Gleichnis? De az ő kérdésükben *részként* benne van a fent jelzett többiek valamennyi kérdése, és feleletükben a többiek lappangó felelete. Végül is a kép egyetemességében magában ennek a hiánytalan rezonanciának biztonsága. Egyelőre nem tehetek mást, mint hogy az ilyen egyetemes megszólítást látom anyanyelvünkön való megszólításnak. Ez a nyelv a megszólításrendszer egyik tengelye, a másik a szülőföld, s minden mű ábrázolható ezen a koordináta-rendszeren. ORGAZ GRÓF TEMETÉSE: a háttérben Toledo, és az előtérben toledói polgárok, olyannyira hasonlatosan, hogy nincs az anyagi és szellemi létezésnek olyan lénye, *ki rájuk nem ismerne*. A házak, kutyájuk, gyermekük, feleségük, szellemlények, angyalok, egészen az Úristenig, ki őket éppen ilyen arcú polgárnak teremtette. Így hát nem csodálkozhatunk az ilyen művek egyetemességén, amelyek az anyagi, történelmi és metafizikai létezésnek minden tényét igenlik, s így a fénykép- és divatrajzszerű hasonlatosságtól a mennybemenetelig mindent ábrázolnak. Félelmetes és talányos az a kép, ami a képzőművészetről megjelenik az ember előtt, ha egyidejűleg gondol az ORGAZ GRÓF TEMETÉSÉ-re és a jelenre. A festészet időtlen időkig élt egy fáraói-pápai-királyi stb. létközösségben, és amilyen mértékben elpárolgott arról való tudásunk, minek is a hasonlatai voltaképpen ezek a fáraói stb. udvarok, s minél inkább kivetették ezek a művészetet magukból, minél inkább közeledett az udvari festő Holbeintől László Fulöp felé, a történelmi festő Delacroix CHIOSI MÉSZÁRIÁS-ától a cöllövölde harci ábrázolásai s a Feszty-körkép felé, s az egyházi festő Michelangelótól Molnár C. Pálig, annál inkább lemondott az igazi művészet a létezés minden rétegének hierarchikus ábrázolásáról. Mintha magának az egyetemességnek fogalma változott volna meg, mintha az Istenség kinyilatkozta volna, hogy ezentúl már nem érvényes az „*Alles Vergangliche ist nur ein Gleichnis*” (und nur das Vergangliche ist ein Gleichnis), hogy a mennybemenetel nem a földről történik, az ORGAZ GRÓF TEMETÉSÉ-n látható polgártársak fönt leírni próbált „*minden rétegben érvényes hasonlatosságának*” kellős közepéből, hanem magából az égből, mintha megszűnt volna a Buddha-beszédekben található résznek érvényessége: „*Ebben a házban születtem, ehhez a családhoz tartoztam*” – egyszóval a lélekvándorlás értelme, s így egyben a történelmi korok értelme.

Mindezek ellenére fennáll a kettős kétely: 1. Egy nem euklideszi geometrián belül

nem kereshető-e meg a negatív stílus képeinek helye? 2. Ez a nem euklideszi geometria *végso fokon* különbözik-e az euklideszitől (tehát az egyes festők életművébe atomizálódott stílus a mindenkori egységes stílustól, a XX. század gondviselése a mindenkoritól). Mégsem tudok még elszakadni attól, hogy történt egy ilyen döntő változás, mintha a mulandó dolgok közül egyre szűkebb kört ábrázoltak volna (ábrázolás alatt mindig a létező dolgok, vagyis a mulandó dolgok hasonlatszerűségének bebizonyítását értve). Delacroix talán az utolsó, aki annak ellenére, hogy festő, megfest egy CHIOSTI MÉSZÁRLÁS-t. Tájkép, csendélet! Cézanne képe: az almáriumon néhány alma, csésze, néhány tárgy válik méltóvá arra, hogy mulandóságot és örökkévalóságot összekapcsoljon, s ennek kettős értéke van: igenlő – lám, még néhány alma is méltó –, tagadó – Franciaország ma élő királya, az emberekben ma élő tudás a bibliai történekekről nem alkalmas. Emberábrázolás. Névtelen fiú piros mellényben, egy levélhordó. És önarcképek, melyek olyan igénnyel készültek, mint a fent emlegetett Grünewald-kép. A kérdés nem intézhető el egyszerűen azzal, hogy minden csendélet bibliai kép, bármennyire őszinte is ez az érzésünk. (Miért volt Greco olyan szerénytelen?) Így elkövetkezik az az idő, mikor a piros mellényes fiú és a heverő alma is túlságosan történelmi és egyházi festészet, mikor a tekintet megtörik, a szemek még nyitva vannak, de befelé tekintenek, az „*öszönök, vágyak énvilága*” felé.

„...nem az alaphkapcsolatok helyreállításának útján jár. – ...önconkitás.” Lemérték-e már, hogy ennek az utóbbinak az egyes festők, a művészet, a történelem üdvtörténetén belül mi a szerepe? Van-e jogunk, mértékünk ehhez a méréshez? *Egészen* biztosak vagyunk-e abban, hogy minden változás, amit hol szenvedve, hol gyonyörködve veszünk tudomásul, nem felületi változás-e, a Greco-féle megszólítás nemcsak egyik módja-e a megszólításnak? Erre a gyanakvásra egyelőre érzelmileg csak nemmel tudok felelni magamnak, de ha ez a *nem* szellemtörténetileg is igaz lenne, s a képzőművészet, saját pályájáról letérve, már régen a világűrben zuhan lefelé valahol: ha a történelemnek értelme van, úgy ez a történelem sem negatív (van iránya). „*Mert hogy mi álmok jönnek a halálban.*” Képtelen vagyok magamnak feleletet adni arról, hogy vajon az izmusok feleletet adnak-e Hamletnek erre a kérdésére. Ha úgy válaszolok magamnak, hogy nem, és ennek megerősítésére eszembe jut, hogy hiszen az a tekintet sosem törik meg egészen, és minden programbeszédnek ellenére a való világ tárgyai minduntalan felütük fejüket, de anélkül, hogy a fent leírt módon mindenkinek mondanának valamit, s így szakadatlan vibrálásban vannak a Greco-féle realizmus és egy tárgyak nélküli félelemvilág irreális metafizikája között, akkor mindezt megcáfolja az a kérdés, vajon azok a halálban levő álmok nem éppenséggel ilyenek-e, tudniillik hogy nem ilyen szörványosan és transzformáltan hullanak-e be oda a tárgyak és történelemek a Greco minden ízében ábrázolásra méltónak talált világából.

A „*mi nem ábrázolunk, hanem alkotunk*” stb. programbeszédet voltaképpen mintha inkább csak a futuristák és epigonok hangoztatták volna. Ezzel ellentétben Picasso 1923-ban a következőket írja: „*A kubizmus nem különbözik semmilyen más festészeti iskolától. Ugyanazok az elvek és ugyanazok az elemek vonatkoznak valamennyire.*” És 1935-ben „*Nem létezik absztrakt művészet. Mindig ki kell indulni valamiből. Azután a realitásnak valamennyi nyomát eltüntethetjük.*” És ugyanitt: „*Figuratív és nem figuratív művészet sem létezik. Minden egy »alakzat« képeiben jelenik meg előttünk. Még a metafizikában is az eszméket szimbolikus »alakzatok« segítségével fejezzük ki. ... Hát nem neveléséges alakzat nélküli festészetre gondolni?*” – Léger (1935)... „*Nem absztraktok, mivel valódi értékekből szerkesztettek; színekből és geometriai*

formákból. Absztrakció nem létezik." Mondrian (1937): „A művészet nem a látott realitás megjelenési formájának kifejezése, sem pedig azé az életé, amelyet élünk, hanem az igazi realitásnak és az igazi életnek a megjelenése, amelyik definiálhatatlan, de a képzőművészetekben realizálható." Lehetséges lenne, hogy egyszerűen csak arról van szó, hogy egykor ez az „igazi realitás és igazi élet” egybeesett a realitással, amit látunk és amit élünk? – Klee (1902): „Olyan szeretnék lenni, mint az újszülött, semmit sem tudni Európáról, nem ismerni költőket és szokásokat... azután valami nagyon szerényet szeretnék tenni, kidolgozni egy apró motívumot, valamit, amit elbír a ceruzám, minden technika nélkül. Egyetlen kedvező pillanat elegendő, ez az apróság könnyedén és tömören a papíron van. Máris kész! Kicsi, de valóságos történet volt, és egy szép napon ilyen apró, de eredeti tetteknek a megisméllésével sikerül egy olyan munka, amire tényleg építhetek... Így napvilágra került egy kicsiny, vitathatatlanul személyes érték, megszületett egy stílus." Ezek a „kicsi, de eredeti tettek”, ez a stílussteremtés azokra is érvényes, akiket kevésbé szeretünk, mint Kleet, s az, hogy a XX. század ezekkel az apró tettekkel telve van, már önmagában is „egy problémaközösségben való összeforrottságot” bizonyít; hasonló sorsú egyes embereknek, igaz, hogy csak a gondviselés öklében való egybemarokoltóságát. Bizony úgy látszik, ilyen absztrakt valami a XX. század pozitív katakombastílusa, s ilyen absztrakt a templomépítészete; gót katedrálisok helyett sorskatedrálisok.

A modern képzőművészet görcsének lenne két metszete az ösztönvilágba és biológikumba való menekülés. Ha például a kelet-ázsiai művészet állat- és növénysszimbolikájára gondol az ember (ez Vajdával kapcsolatban nagyon kézenfekvő), szeme elé lép tolakodóan az az egekbe kiáltó különbség, ami egy ilyen, a mítoszok világához még közel álló, zárt, megszabott szimbólumrendszer és a mi tetszés szerint való szimbólumválasztásunk között van. (Éveken keresztül ijesztgettem magam ennek a különbségnek fájdalmával.) Ma lehetségesnek tűnik az, hogy éppen a negatívok biológikumba és ösztönvilágba való menekülése nem egyéb, mint annak bizonyítása, hogy a zárt, megszabott szimbólumrendszerek elveszése csupán fantom, mumus a korunkban élni nem akarók ijesztgetésére, s talán a fentiek hite a szimbólumok örök érvényességében olyan nagy, hogy vállalkoznak ezeknek saját személyiségükből való kimutatására, ki-ki a sajátjából, legmodernebb kémiai módszerekkel, nélkülözve nem művész embertársaik, felekezetük, államuk szellemi és anyagi megrendeléseit, rendelkezéseit, büntetéseit és bocsánatait. Lehet, hogy az ösztönvilágba és biológikumba menekülők „tettei” (l. Klee) a bolygók, melyek az elfelejtett nagy szimbólumrendszerek égitestei körül keringenek, s e bolygóknak pályája még pontosan le nem írható, mert centrumaik, az égitesteket nem ismerjük eléggé.

Egyelőre lehetetlennek gondolom, hogy azok, akik körül a valóság zárt gömböt alkot, amelynek belsejében minden tárgy kristályosan élesen metsződik ki a túlvilágian tiszta világításban (s talán éppen leginkább Vajdánál), és akik egy ilyen vakítóan fényes térségben járnak körül lélegzetelállító szakadatlansággal a tárgyakat, ne vetnének igen erős, minduntalan velük együtt mozgó árnyékot, és talán ezt az ide-oda suhanó árnyékot látjuk mi menekülésnek (ösztönvilágba, biológikumba), mert nem látjuk a tárgyakat, amelyeket azok a B. szerint „mélyen járók” körüljárnak. Ezt Kleevel, Picassóval stb. kapcsolatban is gondolom, nemcsak Vajdával, és csak az epigonokra vonatkozólag tudom érvényesnek látni ezt a teljesen negatív hangsúlyt, amellyel Te ösztönvilágba való menekülésről beszélsz. De még ezekkel kapcsolatban is csak akkor, ha ösztönvilág alatt hazugságot, halandzsát, művészi stílusokkal való zsonglörködést vagy feltétlenül negatív ösztönöket, az utánzás, istentagadás stb. ösztönét értem. (És hol van az meg-

írva, hogy ezt értsem alatta, vagy akár a biológikum alatt.) Ha pedig ösztönvilág alatt mégis negatív dolgokat értek, ha tényleg arról van szó, bűnről és nem álszeméremről, amelyek szégyell olyan polgárian naturalista és tekintélytisztelő lenni, *mint amilyen voltaképpen*, ösztönből – bűnözésről, és nem azért, hogy ne gondoljanak prűdnek, új- vagy régi-realista művésznek, akkor csak rajta. Akkor jobb helyre nem is lehet menekülni, akkor ez a menekülés erkölcsi kotelesség, és csak lélegzet-visszafojtva drukkolhatunk nekik, mint Mityának a KARAMAZOV-ban, hogy mi lesz a dologból, justizmord? – és milyen lesz Mitya további sorsa Szibériában?

Azt írod, hiába ásnak lefelé, ha felfelé nem tudunk ásni. Ezt a tehetetlenségünket nem vehetjük rossz néven magunktól, ha egy pillantást vetünk a felfelé ásás kifejezés nyomán bennünk mutatkozó képre. A Nietzsche-idézetnél nem jelzed, hogy a két mozdulat közül „csak” melyiket végzik el: ha az elsőt, „a legkülönbözőbb szimmetriák stílusát” (ez nem csekélység) – éppen „átugrani” ne tudnánk? ha a másodikat, akkor pedig ott kell lennie annak, amit átugranak.

„Vajda a középben van.” 1. Felfelé és lefelé is jár. – Törvényt követ, így törvényt alkot. Végtelenül súlyos dolgot mondasz ezzel, s itt reménytelennek érzek minden ellenkezést, ha a törvénykövetésbe a bűnözést is beleérted, és azt, hogy Vajda a többiek bűneitől nem mentes (csak hogy vigyázat! a többiek kevesen vannak, mert legtöbben csak megjártsszák a bűnt). Talán nagyon sok munkával ki lehetne Vajdáról mutatni, miért tisztább az ő törvénykövetése, mint a többieké, de szigorúan megjelölve, hogy miért és hogy kik ezek a többiek. – 2. Középben az időben. Nagyon sokat kellene gondolkodnom azon, hogyan járta körül a maga vakítóan megvilágított térségén belül a tárgyakat, milyen volt ez a térség, a tárgyak, a körüljárás – és közben minduntalan látni az ide-oda suhanó árnyékot, amit mozgása közben vetett (élesen megvilágított szentendrei vagy ferencvárosi kerítések és házak között járva). A múlt művészetét igenelte, fel is dolgozta, mint valami legszemélyesebb élményt, és ugyanezt az igenlést és munkát elvégezte a jövőről tudó látomásaival. – 3. Középben test és lélek között. (?) Ez remélhetőleg általában érvényes az emberi életre. „A testet öltés legáttetszőbb rétegeit járjuk nála.” Itt érezni, hogy Vajdáról van szó, egyszerűen az „áttetsző” kifejezés miatt. Minduntalan ezt az áttetszőséget látja maga előtt az ember, ha Vajda-képre gondol. Számomra is átvilágítottabbnak érződnek képei, mint sok más kép, és annak ellenére, hogy igen nagy bennem a kétely, hogy utóbbiakkal kapcsolatban nem én vagyok-e sok esetben áttetszőtlen, *mégis* hallgattam arra, hogy Vajdát jobban szeretem, mint a többieket, s ezt az érzésemet próbálom majd a továbbiakban „racionalizálni”. – 4. A szerkezet a közép... A logosz szerkesztőereje – a „csont, fém” kifejezés, a logosza csodásan rezonálnak, és a csontra és fémmre: halott és érc koporsó. Ez a két anyag, ha nem is természettudományos precízséggel, az egyik a legkeményebb, a másik a legfényesebb; ahogy Vajda ezt a talán elátkozott korszakot ábrázolta, kemény, mint a halott csontváza, fénylő, mint képzeletünkben az idők kezdete óta eltemetettek halottúi ingei fehérségének összessége. Csont-fém-logosz: értelem, érthető, szükségszerű tárgyak csontfehéren belefektetve a fémfényű levegőbe, egy örökkévalóság időtartamára. – Követhetjük nála a testté válás útját? – Vajdánál leginkább? – Így gondold? Mert amit még ezután írsz, hogy struktúrát épít, és nem konstrukciót, arra vall, hogy mind a többiek csak utóbbi teszik – sok gondolkodás után esetleg egyszer majd annyit el tudok fogadni, hogy a többiek struktúrája azt a fázist jelenti, mikor Ivan Karamazov Szmergyakovot félig öntudatlanul megbízta apja meggyilkolásával, Vajda pedig azt a

fázist, amikor Ivan a „Szmergyakovnál való harmadik és utolsó látogatás” után az öntudatnak és szenvedésnek egyre vajdaibb világitású északsarkvidékeire kerül. – „Az iszony legyőzését választotta”? A Vajda-képek higgadt, kijózanító egyszerűségéből kicsit olyasmit sejthet az ember, hogy ő maga ezt a wagneri Niebelungliedbe illő szerepet elutasítaná, és testvériségéről szólna Kafkával, Rilkével – és iszonyú nagy baj, hogy nem kérdezhetjük meg tőle, hogy a ma élő festők közül kivel. Valamilyen mértékig minden kép az iszony legyőzése, azok is, amelyek az iszonyt ábrázolják, feltéve, hogy eljutottak egy valódi iszonyig (Kafka vagy Rilke halálfélelme), s nemcsak a múlt nagy stílusaitól, az újrealizmustól, a kritikusoktól, az ösztönvilágtól, a biológikumtól iszonyodnak. Vajda ezeket az iszonyokat hallatlan erővel győzte le, például a realizmustól való iszonyt. *Egyes önarcképei a legholbeinbb és grecóbb értelemben hűek.* – Az a hangsúly, amivel Te az iszony szót kiejted, engem menthetetlenul arra az iszonyra emlékeztet, aminek még Shakespeare sem választotta a legyőzését.

Ahhoz, hogy megpróbálhassam annak leírását, hogyan látom Vajdát, előbb meg kell közelítenem az ő modelljeit, abban az értelemben használva ezt a szót, ahogy az Cézanne vagy Van Gogh leveleiben található. Vajda modelljeit magamban régóta „bibliai tárgyaknak” nevezem, és ezeknek képe most írás közben szakadatlanul kísér. Ezeket a bibliai tárgyakat megtaláljuk, bármerre bocsátjuk útnak képzeletünket a térben vagy időben. Tényleges tárgyakra gondolok, földszintes, egyetlen ablakszeggel a világba kimeredő házra, amelyik nem épült semmiféle stílusban, néhány lécből összetákolat kerítésre, amelyik mögött hármikor és bárhol, valamilyen évszakban és napszakban kisgyerekek totyognak vagy ülnek a porban, és öt ujjukkal játszanak, a Van Gogh „magvetőjérc”, Arles-ban, a XIX. században, Babilonban az ótestamentumi időkben és Egyiptomban még régebben, végül is ugyancsak minden stíluson, korán minden viseletén és cselekvésén túli állapotban az emberre, mikor egyedül van, akár az őskorban, akár XIV. Lajos udvarában, sírbatétele előtt halotti ruhába öltöztetésekor. Akár a múltakba gyötrődik vissza képzeletünk, akár a föld messzi és idegen részeire, megtaláljuk ezt a néhány tárgyat, fáraó korabeli és mai egyiptomi városok külvárosainak peremén, Köln és Bamberg határában a középkorban, Amszterdam szélein a XVII. században és Madrid peremén, miközben Velázquez IV. Fülöp udvarát festette. Mindig ott várokoztak a széleken és peremeken, ahol a történelem történései és stílusai véget érnek, és a történelmen és stíluson évszak és napszakokon túli nirvána kezdődik (az évszakokon túli fehér ég a Vajda-képeken, Vajda önarcképei). Ezek fölött a bibliai tárgyak fölött elduborgótt az európai és nem európai művészeti stílusok gigantikus páncélcsofosztaga, anélkül hogy ezek a tárgyak a legkisebb sérülést szenvedték volna. Türelmesen megvárták, amíg a fáraók-császárok és pápák piramisai, templomai és palotái kiszáradtak és összezsugorodtak, mint a férges gyümölcs héja, és kivetették magukból a művészetet, a paloták üres folyosóin a törött ablakokon befújó szél néhány száraz levelet gorgetett csak végig. Ezek onnan a város pereméről kerültek ide, a termekben sem öltöztettek már mázsányi súlyú csipkéből varrott ruhába apró hercegnőket; mikor a királyok polgári ruhát kezdtek hordani, és az üres dómba hétköznapi délelőtt egy Franz K. nevű banktisztviselő lépett be, autóbusszon érkezett, hogy egy külföldi üzletfélnek megmutassa a dóm műemlékeit. A külföldi a megbeszélésre nem jött el... (Bővebb felvilágosítással B. G. szolgálhat.) – Szóval mindezt megvárták, és Van Gogh és Vajda újra felkeresték őket. Leginkább ők, bár sokan tettek valami hasonlót Millet-től az impresszionistákon keresztül a mikéremaszéptermetészetisábrá-

zoljuknemcsakamunkaversenyt-ekig. Mindezek, kik csak valami „ehhez hasonlót” tettek, elhozták a bibliai tárgyak közé a pápai stb. udvarokat, egy-kettő közülük a katedrálisok építőinek és megrendelőinek kultúrájából többet vagy kevesebbet (Renoir, Corot, Millet stb.), ezren és százezren a kis hercegnő udvari bohócának az ízlését vagy a Greco toledói házainak pincéjében szaladgáló patkányok ízlését (szovjet falusi csendéletek), vagy az ezek közötti hosszú lépcsősor valamelyik fokát.

Ezek a bibliai tárgyak megjelenhetnek I. Targyszerűen. a) „Barlangrajzok”. – A bibliai tárgyak egybeesnek az ORGAZ GRÓF TEMETÉSÉ-n látható egyetemességgel. Sema-rikusan: az egyetlen ablakú házacska nem a város peremén van, hanem azonos a kor építészetiével. Az elhagyatott rétségen füvet ropogtató kecske Szentendre határában maga az állattenyésztés, a kerítés mögött a homokban öt ujjával játszó gyerek: a kor kultúrélete. – b) Az egyiptomi frízeken lépdelő állatok és félmeztelen rabszolgák valóságábrázolás tekintetében egy Sztálinvárosban készült fotóriportnak felelnek meg – de ugyanakkor a Greco-féle mennybemenetel irracionálisának is, Ozirisz és Ízisz is ugyanígy lépdelnek a frízeken, és az állatok szent állatok.

2. Felszívódhatnak az egyetemes mítoszban, a bibliai témákban. Targyszerűségük (amelyik önálló témaként a realistáknál, impresszionistáknál újra megjelenik) résszé, díszítőmotívummá zsugorodhat össze. – A középkori és keleti egyházi festészetben és ezeknek továbbregzéseiben Dürernél, Brueghelnél stb., ahol az a vallásos érzés, aminek otthont Van Gogh vagy Nagy Balogh vagy Vajda a bibliai tárgyakkal való kapcsolat révén talál az óvilági életben, nem az úgynevezett bibliai tárgyakkal kapcsolódik, hanem a bibliai témákhoz, amelyeknek ábrázolásánál egész vallásrendszerek szimbólumtárháza áll rendelkezésre. Kimeríthetetlenül valóságosan, személyekkel és tárgyak-ká (testté) váltan ábrázolják az örökkévalóság peremén mozgó végső emberi lehetőségeket, a mítoszt magát ábrázolják, amelyre Van Goghot a napraforgó, szénakazal emlékeztette.

3. Felszívódhatnak (a reneszánsztól kezdve) az egyes festők maguk alkotta, az egyetemes mítosszal valamiképpen kapcsolódó mítoszában belül. – A bibliai tárgyak túlvilági világitása királyok palástjának világosságába, polgárok képmásainak arckifejezésébe költözik be. (Dürer, Holbein, Rembrandt, Cézanne.) Vajdánál újra targyszerűen jelennek meg a bibliai tárgyak, úgy, mint Egyiptomban vagy a crô-magnoni barlangrajzokon – *de mindattól roskadozva, ami azóta történt*: Hogy a stílusok fölöttük elviharzottak, úgy, hogy épek maradtak –

Hogy a nagy egyházi művészetekben annak kimondására, amihez Vajdának ezek a tárgyak szolgálnak szimbólumként, egész vallási rendszerek szentjei, egyházi ornamentikája állt rendelkezésre –

Hogy tanúi voltak mindannak, ami történt. Hogy így, tanúként mégiscsak ott voltak Brueghelnél vagy a szentképeken látható kis tájképben valahol, a háttérben, annak bizonyítékaként, hogy ezek a nem e világi történések szakadatlanul történnek itt Nürnbergben, mondjuk, s a mi mostani tárgyaink között. – Mindez végtelenül értékessé teszi őket. A targyszerű megjelenésükhöz való visszatérés már régóta tart, a grecó-delacroix-i lehetőségek megszűnése óta szakadatlanul. Mert a világ menthetetlenül ebből áll: világi és égi történésekből és tárgyakkól, melyek szimbólumai, lecsapódásai, kísérői, összekapcsolói a két elsőnek: s a csendélet- és tájképfestészet egész őserdeje terebélyesedik körülöttünk a világi és égi történések ábrázolásának megszűnése (vagy transzformálódása?) óta; és németalföldi csendéletektől a mai napig végtelen átmenetekkel mutatják az utat a világi és égi történések jelképeként való felhasználá-

sától (Cézanne) az élet teljes értelmetlenségének bebizonyításáig (rózsacsokor Nina P. élmunkásnő asztalán). Vajda lehántja róluk mindazt, aminek a hozzájuk tapadására olyan nagy a kísértés ma is, s ami olyan sokszorosan és sokréteguen hozzájuk is tapadt: a rousseau-izmust, naturalizmust, szocializmust, meseszerúséget, díszletszerúséget, a primitív életformába való visszavágyódást, a nagy művészettörténeti stílusok tagadását, a történelem értelmének tagadását (azt hiszem, hogy ez egyik oka annak, amit Vajdáról írsz, hogy „áttetsző”), és ezért lehetséges számára a mi korunkban annyira sokértelmű jelentésüknek minden irányban való felhasználása. A sokértelmű jelentés: a legrégebbi múltra való visszamutatásuk, jel- és bizonyítékszerúségük, a múltnak a különböző korokkal való párhuzamosságára, rámutatásuk korunk építészeti stílusnélküliségére (a mindenkori stílusokon kívüli stílusú szentendrei házikóban vagyunk leginkább otthon), rámutatásuk szakadatlanul folyamatban levő eltűnésükkel (egészes munkáslakások a föld valamennyi Szentendréjének házacskái helyén) a jelen legégetőbb kérdéseire. Rámutatunk arra, hogy meg kell vizsgálnunk, minek a hasonlatai, mielőtt eltűnnek a föld színéről.

A minden irányban való felhasználás: múlttól, szülőföldtől, anyanyelvtől való búcsú, jövőbe kiáltott kérdés, a világ egész képzőművészetéről való tudásnak sokszor tárgyszerűen, földrajzilag és fényképileg igaz (J. ráismer a rajzokon egyes konkrét szentendrei házakra) jelenségekben való találkoztatása, menedék az izmusok fellegekben járásától és a naturalizmus vigasztalanságától – egyszóval annak a légkörnek megteremtése, amely nemcsak a Szophoklész-drámát jellemzi, hogy a mítoszok történései földrajzilag konkrét helyeken játszódnak le (Oidipusz *Kolónoszban*), nemcsak Hamletet, aki *dán királyfi*, és aki *Wittenbergából* tér haza, vagy Dosztojevszkijt, mikor Rogozsin Nasztaszja Filippovná *pétervári* lakásán gyilkolja meg, hanem Flaubert-t is (a konkrét Rouen a konkrét Yonville) és így tovább, Adyról, Rilkeről, Kafkáról nem is beszélve. Nem mintha sokat megtudnék Szentpétervár nevezetességeiről, de Rogozsinról sokkal többet tudok meg így – elsősorban: maradéktalanul elhiszem, hogy van. Ez fontos kiindulópont ahhoz, hogy azt is elhiggyem, hogy Miskin herceg szereti őt stb. Ugyanígy elhiszem Vajda házait, és ezért végig tudom követni azon a bizonyos ORGAZ GRÓF TEMETÉSÉ-vel kapcsolatban emlegetett valamennyi hasonlatossági fokon. Vajda éjszakái ugyanattól fehérek, mint Dosztojevszkij éjszakái, és egyiküknek sem lehet a megszólítható voltát egyszerűen úgy magyarázni, hogy ők „*megszólították a második személyt*”, akít a többiek nem akartak a világért sem megszólítani; ezzel csak annyit mondtam, hogy zseniálisak. Nem szerénytelenség tovább kíváncsiskodni és megkérdezni, mi volt az ilyen zseniális emberek módszere? Vajda nem akart Homéroszabb lenni Homérosznál, megelégedett a konkrét Trójával, ahová az istenek időnként ellátogatnak az Olimposzról – a szobával, ahol Krisztust az emmausi ifjak vendégül látják, egy amszterdami polgári ház lépcsőjével és bejáratával, ahonnan egy izmos lábú angyal elszántan startol Rembrandt *AZ ANGYAL ELTŰNIK TÓBIÁS CSALÁDJÁNAK SZEME ELŐL* című képén az ég felé. Ugyanez a házuk küszöbéről utánabámulók számára szinte haragosnak látszó mozdulat látható a Vajda-képeken, ez a térbelileg még nagy közelség a házhoz és lakóihoz, akiknél látogatóban járt, és éppen ezért mindezeknek hátat fordító, fölfelé készülő mozdulatnak tökéletesen egyértelmű döbbenete az itt hagyottak számára, és a repülés kezdeti pillanatának az egész röpülést tartalmazó érhetősége. Azt hiszem, hogy azért olyan ezerszeresen elihető a Rembrandt-képen az angyal, mert olyan közel van azokhoz, akiknek hátat fordít, hogy ezek még kényelmesen elérnék

lábát, hogy visszatartsák, de a röplés kérlelhetetlen ténye úgy üti szíven őket, hogy nem teszik, amit tehetnének.

Látom azt, hogy Tahiti másképpen otthon Gauguin számára, mint Van Gogh számára Arles, mégse tudom olyan egyértelműleg Van Gogh-ot választani kettőjük közül, mint régebben. Olyasmit sejtek, hogy a kettőjük közötti gyötrelmes barátság és összecsapások (bekötött fülű önarckép) még ma is érvényesek, és nem tudom, hogy az az otthon, amit J. és a többiek valahol földrajzilag és szellemtörténetileg messzi helyeken keresnek és találnak, *lényegileg* különbözik-e a Van Gogh-félétől. Csak annyi biztos számomra, hogy a Gauguin-féle más, de nem ezerszeresen szükségszerű-e ez, és lehetséges-e még ma is, sőt pontosabban: *szabad-e még* felkeresni Szentendrét vagy Arles-t? A „többiek” valahogyan mindig Tahiti-ba utaznak, egzotikumot keresnek, szárnyas, rózsaszín tengeri halakat, a műkénei öbölben tízezer évvel ezelőtt, túlvilági hangulatú utcákat Rómában, amelyeken mintha Julius Caesar, Chaplin és Einstein járnának karöltve, farsangkor, hajnalban. Milói Vénuszt a múzeum szobortermében hétköznapi délből, télen, nyakán egyetlen kockás sportsállal egy New York-i cégtől. Vadságaikban bő képet adnak korunk iszonyatáról: műveik annyira vallomások, hogy a vallomás időnként túlcsap rajtuk, úgy, hogy nem tudjuk, csodáljuk vagy sajnáljuk-e őket. Időnként azt gondolhatja az ember, hogy ez elől a forogtag elől csak a bibliai tárgyak nyújtanak menedéket, és mint ahogyan a Biblia ott várakozott önmagával való azonosságában a korszakok peremén, úgy várakozott Vajdára a város peremén Szentendre és Szentendre peremén egy-egy ház, arrafelé, ahol hiába, elkezdődnek a pilisi hegyek erdőrengetei, minden rousseau-izmusok ellenére. – (Talán nem is ellentmondás, hogy Vajdáról a bibliai tárgyakkal kapcsolatban hol mint menekülőről, szülőfalujában gyermekként megbújóról, hol mint világiakról való lemondóról van szó, hiszen talán a hit maga is ilyen egyidejűleg vagy egymásba átváltóan legnehezebb és legkönnyebb.) A „Gegenstandlose Kunst”-ban el akarják kerülni a tárgyak megszólítását, de ennek iszonyatos okai lehetnek, s úgy gondolom, Vajda ezekről az okokról nagyon sokat tudhatott, ha ilyen peremházakat ajándékozott meg szeretetével s nem romos amfiteátrumokat vagy világvárosaink valamelyikének Bauhaus-negyedét – esetleg az autórobogás sebességébe vagy a neonfények villódzásába „szublimálva” ezt a témát – lásd futuristák. Nincs az izmusoknak olyan örvénye és vadsága, amit Vajda ne értene (semmi emberi nem idegen tőle), de mindez elcsitul és megváltást talál a bibliai tárgyokban. Nekem ma úgy látszik, hogy ő a tárggyal való párbeszédben a legnemesebb módot találta meg, a bibliai tárgyakat, de úgy, hogy ezt a nevet megérdemlik, mert tartalmazzák az egész történelmet és az egész történelmenfelüliséget. Bármilyen sokrétegű is a velük való kapcsolata, és bármennyire nem mentes ő sem teljesen a többiek „egzotikumai”-tól, mégis időnként úgy tűnik számomra, hogy lényegében lemondott a XX. század kéjelgő kínládásáról. Mert vannak pillanatok, mikor azt, hogy valaki a fönt jelzett tombolást művészi szemléletében *részé* teszi, hogy a régi tengerek fantasztikus halainak színét, mozgását egy düledező kerítés egyik lécének kissé ferdebbre billentésébe áramoltatja át, a piramisokat egy házacska ablakának világba kimeredezésébe, a gótikus katedrálisokat egy csonka templomtoronyba, ahol talán már nem is harangoznak, az antik szobrok ígézetét egyetlen kézbe, amelyik a fehér papíron, tériszonyát legyőzve, mintha a nirvánával lépne kapcsolatba, a tér és idő valamennyi pontjáról a XX. században egyidejűleg ránk meredő arcot egyetlen arcba, a sajátjába, s hogy mindezek fölé mindig egy olyan fehér eget borít, mely a nézőket elkövetkező és elmúlt életeikről való elgondolkodásra készíti, mindezt nem tudom

másnak látni, mint lemondásnak. Hogy ez a néhány bibliai tárgy képes arra, hogy magába részként befogadja egy mai emberben hullámzó és hínárszerűen szövevényes egész kép-és-kétségbeesés anyagot, csak ezeknek a tárgyaknak „edzettségét” mutatja. (A festő már, vagy nemsokára, olyan ablakon tekint ki az utcára, melynek minden szöge 90 fokos, s melyen elég friss levegő áramolhat be ahhoz, hogy nyolcvan éves koráig töretlen egészséggel építhesse a szocializmust, az üveg nem homályos sehol, s nem pótolták egy törött rekeszt sem vasárnapi színes újságmelléklettel; télen-nyáron látható kint a... – no de jól nevelt maradok. Biztosak vagytok-e abban, hogy Vajda nem ez elől a változás elől ment-e el olyan fiatalon, minden jövőre emlékezése ellenére?) Az egész világ tele van még Ferencvárosokkal és Szentendrékkel, és mégis a „tobbiek”, Klee, Picasso, Miro már régóta úgy tekintük, *mintha az, ami biztosan bekövetkezik, már bekövetkezett volna*, mintha derékszögű ablakokon kinézve nem látnának már semmit abból, amit Van Gogh, Nagy Balogh, Vajda szerettek, mintha máris csak az „ösztönök, vágyak énvilága” lenne az egyetlen szeretetre méltó, s így lesznek azok a műkénéi halak, sivatagban ácsorgó zsiráfok, nyakukban számtalan félig nyitott fiókkal, s még annyi más dolog, nem részzé, hanem egészé, a sárga zsiráf nyakának sárgasága nem az arles-i napraforgókat teszi még sárgábbá, az Harlequin sokértelmű örültsége nem egyik furcsán előrelépő s kissé elrajzolt ládába költözik be, a zsiráf zsiráf lesz, valódi sivatagban, s az örület örület. Mintha a stílusok elnevezése fordítva lenne érvényes, mintha Cézanne, Van Gogh lennének az absztraktok, csakhogy ők annyira hittek az „ösztönök, vágyak énvilágában”, hogy nem tartották szükségesnek ezt testté váltan ábrázolni, s a Nina P. asztalán álló virágban ugyancsak annyira hittek, hogy úgy talál-ták, minden alvilág és túlvilág belefér. Így próbálok megfogalmazni azt az élményt, hogy nekik mindig és egészen hisz az ember, s ugyanez az élmény Vajdával kapcsolatban is érvényes. Az örület felé rohan, szétmetélt arcokból, mint a filmvászonról a szembejövő vonat, mumusszerűen – nem kell megijedni, hiszen a hatéves gyerek, aki másodszor van moziban, már tudja, hogy nem gázol el. Kicsit így rohannak el felet-tünk az ún. „negatív stílus” képei, felénk dubörgő, egyre felnagyuló valóságuk túlrohan rajtunk, mint az a bizonyos vonat, mely a döntő pillanatban kilobban a vásznon.

Az is mesélik, hogy nem tudom, bolcsességnek, sorsnak, véletlennek higgyem-e azt, ami Vajdával történt, és amit tett, pontosabban, hogy nincs-e egy olyan látópont, ahonnan nézve ők, a pogányabbul szenvedők a nehezebbik részt választották (náluk az a rész, ami Vajdánál az egész; Vajda fehér halotti ruhába öltözött egei részként ben-nünk is megtalálhatók). Olyasmit gondolok, hogy a ma felhalmozódott iszonyatos kép-és-kétségbeesés anyag csak egy-egy vagy talán egyetlen művészben tisztulhat olyan lemondásig, ahogy ez Vajdánál történt.

Mentes volt-e Vajda a problémáknak attól a görcsbe merevedésétől, amely alatt Te az „*ösztonvilágba és biológikumba menekülést*” érted? I. Biológikum. – A legszélső házakon is túli réteg „növényvilágát” a legvangoghíbb értelemben feldolgozta, persze nem XIX., hanem XX. századi módon. A Van Goghgal való rokonságnak egyik megnyil-vánulási módja az, hogy kapcsolata az izmusokkal nagyon hasonló V. G. az akkori iz-musokkal való kapcsolatához. Persze ennek az utóbbinak még egyes számban fogal-mazott elnevezése van, impresszionizmus, olyan különböző jelenségeket összekap-csolva, mint Monet és Renoir, kik talán jobban különböznek egymástól, mint a későbbi különböző izmusok képviselői. V. G. szerette az impresszionistákat, és tanult tőlük, de személyes sorsa lehetetlenné tette, hogy közéjük tartozónak tudja magát, ellenkező-leg, kötelezővé tette számára, hogy a múltnak egy személyesen választott metszetével

vegye fel a kapcsolatot (Delacroix, Millet stb.). Ugyanígy Vajda. 2. Ösztönvilág. – Itt nemcsak Vajda montázsai juthatnak eszünkbe, hanem az is, hogy a bibliai tárgyaknak nemcsak a fent emlegetett tárgyi jelenségmódját használta, hanem a szimbolikus módot is; egy olyan művészetnek vallásos szimbólumait, amelynek számára az isteni történések oly mértékben jelenvalóak, hogy nem az e világi tárgyak létezésének bizonyításával foglalkozik, hanem az isteni történések dicsóításával, magával a „Gleichnis”-szel. De nemigen festett egyházi képeket (erre csak azok képesek, akik Molnár C. Pál-osan nem vesznek tudomást arról, hogy az ilyen képek számára nincsenek házaink és templomaink), de az egyházi képeken szereplő jelek alkalmazásával hitet tett arról, hogy a bizánci-gótikus-Grünewald, vallásos tárgyú képek *jelentése* jelenvaló. Talán mementóként használja ezeket a jeleket – hogy olyasmi is volt, hogy ezeket a jeleket roskadásig tartalmazó képek közelségében vasárnap délelőttönként ott láthattál egy, a magyar–angol mérkőzésen a Népstadionban egy emberként pihegő tömeghez hasonlatos tömeget: hogy a jelek értelmét meg kell találni, s arra is emlékezz, hogy ma is érthetők. A bibliai tárgyak végsőkig átdolgozott rendszere, összekapcsolva a bibliai témák világából ránk maradt jeleknek egy XX. századi ember személyén átszűrt, végsőkig feldolgozott rendszerével. Ennek a művészi erőfeszítésnek már távoli megsejtése is áhítatra és elgondolkodásra indítja a nézőket. De mintha ebben az áhítatos csendben egy lélekharang kicsit fátyolos hangját hallanánk, messziről, egy toronytető nélküli templomtoronyból. Mintha a kort, amelyben él, ugyanúgy időnek és térnek határán látná, mint a „város peremét”, amit felkeres, és itt, a világ végén, mint ahogyan az ember a halála előtti percekben visszaemlékszik egész életére, még egyszer összekapcsolná mindazt, ami volt, vagy ami ebből megmaradt, az e világból néhány tárgyat, amilyent a gyerekek rajzolnak, a túlvilágból néhány egyházi szimbólumot, ahogy ezek bárkinek megjelenhetnek álmában vagy napba nézéskor, csukott szemhéja mögött.

Végh János

KÉSŐ GÓTIKUS SZÁRNYASOLTÁROKRÓL

A szárnyasoltárokat a késő gótikus művészet talán legnagyobb és mindenképpen legjellemzőbb alkotásainak mondhatjuk. *Nagy-szerű*, azaz nem szükségképpen nagy, de lenyűgöző, emelkedett, az őt magába záró templom épületének akár egészével is versenyre kelő, tehát a közönséges méretek által kifejezhetőnél sokkal többet érő nagysággal rendelkezik, olyannal, amelynek köszönhetően semmiképp sem téveszt el a hatást. Fő látivalói, a középen látható szobrok – esetleg egy fatábla festett főalakjai – a nagyobb oltárokon, azaz egy népes és gazdag város rangosabb plébániájának főoltárán, egy királyi vagy püspöki pénzen állított remekművon magasabbak ugyan az életnagyságnál, de nem sokkal; még Veit Stoss krakkói főoltárán a haldokló Máriát