

Holló László „szociográfiai” allegóriái

Az új utak keresése

Holló művészetének eredetiségét a „szociográfiai” életképeken, azok kialakulásán és témavariációin, a témafeldolgozás mélységén, a művészi és etikai problémák kifejezési szándékán keresztül érzékelhetjük. Noha egyéni festésmódja az 1920-as évek végére kialakult, és már a tiszadadi élménykörben megjelent a paraszti tematika, az új Holló-stílus megjelenése viszonylag váratlan volt.

A drámai mozzanat ott volt Holló técsői tanulmányidőszakában, ahol elsősorban Hollósy Simon példája ösztönözte, aki – Végvári Lajos szavaival – egy szénaboglyából is drámai látványt tudott formálni. Csupán feltételezhető – hiszen nem áll rendelkezésünkre elegendő számú képi bizonyíték –, hogy milyen változások történtek Holló szemléletében az 1910-es évek alatt. Az mindenesetre néhány korai és első világháborús képéből kitűnik, hogy mesterének úgynevezett „szálkás” festésmódját Holló is érvényesen alkalmazta.

Itt még impresszionista jegyeket mutatott, s az 1923-as kiállításán is több plein air képe szerepelt. Hollósy és az új művészcsoport a nagybányaiakkal is szakított, de ez nem jelentette azt, hogy a nagybányi festészetben belül jelentkező (francia) modern, posztimpresszionista irányzatok ne gyakoroltak volna hatást az egyéni utakat kereső festőgenerációra. Ez a fajta megújulási kényszer csak néhány Holló-képen fedezhető föl – Végvári a *Holló Béla unokatestvérem Tiszaújfalun csépléskor* című képét említve szól a neosok „vad” foltfestésére utalva.

Az új utak keresésében előremutató példa lehetett volna a párizsi időszakot lezáró *Kiskundorozsmai parasztszoba* – ám az (noha kiváló plasztikai térszervezési megoldásokat reprezentált) a hagyományos realista (később alföldi realista) keretek között maradt. S tudvalevő: Holló Lászlót tévesen sorolták be az alföldi festészet képviselői közé. Az említett kép „csak” a Fényes Adolf-féle irányzatot követte volna – benne a naturalista elemek hangsúlyozásával is.

1920–21-től nagy intenzitással vetette bele magát a munkába, titkon remélve a sikeres országos debütálás lehetőségét. Megkapta az ösztönzéseket ehhez a Belvedere-be szóló meghívásával, illetve Lázár Béla pártfogásával, aki az Ernst Múzeum kiállításában segítette, annak igazgatójaként. A fogadtatás sikeres volt, noha nem mulasztották el kiemelni Holló festészetének greco-i hagyományokra utaló jellegzetességeit. A 20. századi művészettörténet-írás Holló e korszakát – már ha megemlékezik róla egyáltalán – manierista korszakként említi.

Nyilvánvalónak tűnik a párhuzam, hogy Grecóra kívánnak ezzel utalni, hiszen a görög-spanyol festő épp a reneszánsz és barokk közötti manierista stílusirányzat jeles képviselője volt. Felelőtlen egyszerűség lenne viszont megelégednünk ezzel a történeti párhuzammal. Hiszen nem erről van szó! A manierista kifejezőmód (nem pedig a manierizmus) emlegetése ugyanakkor indokoltnak tűnik, hiszen a megnevezés éppen azt volt hivatott kifejezni, hogy egy új művészi tartalom megjelenítéséhez még az érvényben lévő „rég” stílusesszközöket alkalmazták. Ezáltal a forma mintegy kiüresedik, paradox módon, hiszen nem képes befogadni az új tartalmakat. Így megvan az esélye annak is, hogy az új tartalom éppen a régi forma szorítása miatt nem érvényesülhet kellő módon. Ez az egymást feszítő, egymást kioltó jelenség mindig is hatott a művészet története során, az új kifejezési formákat ösztönözte.

Holló manierista „korszaka” – tehát az 1920-as évek első fele – az imént vázolt útkeresés jegyében zajlott. Tulajdonképpen a posztimpresszionista kifejezéstől az expresszív realizmus felé haladt, amely irányt plein air expresszionizmusnak is szokás nevezni. Ám az új festői és etikai témák–tartalmak megjelenítéséhez mindez kevés lett volna: az ábrázolás így megmarad az indulati elemekkel átfűtött kritikai zsáner szintjén, miközben e szemlélettől Holló minden vonatkozásban igyekezett távol tartani magát

Ezért véljük pontosabbnak, Holló művészi elkötelezettségét jobban érzékeltetőnek a meghatározást, miszerint a téma és kifejezőmód összhangja nem a plein air vagy alföldi festészetben, nem a realista életképben, hanem az allegorikus expresszionizmusban valósulhat meg és teljesezhet ki. Ez a szemlélet- és kifejezőmód eleve feszültséget hordoz magában, amit csak tovább fokoz Holló drámai sorsok iránti érzékenysége (illetve nem egyszer a dramatikus sorskonstruálás ösztönös szándéka).

Az allegorikus formában megfogalmazott szociografikus tartalmak előkészítéséhez kiváló terepnek bizonyult előbb a bibliai és a mitológiai témák feldolgozása majd pedig – immár a szociográfiai életképekkel párhuzamosan – a történelmi festmények sora. A 20. század első harmadában ugyanis meglehetősen anakronizmusnak bizonyult volna, ha egy művész csupán stúdium szinten vagy a játék öncélúsága miatt fordul mitológiai témához. A *Bacchanália*, a *Sámson és Delila*, az *Olympia*, a *Zsuzsanna és a vének*, a *Szent család*, illetve *Krisztus sírba tétele* és *Krisztus feltámadása* nem pusztán a bibliai történetet vagy a mitológiai epikumot kívánta megjeleníteni, hanem a képi narrációban a reprezentációs céloknak kellett érvényesülniük.

Egy megfestett jelenet nem pusztán önmagát jelentette Holló e korszakában, hanem valamilyen módon az aktuális társadalmi valóságra utalt – az eredeti történet szereplői behelyettesíthetők voltak a jelen idejű szereplőkkel. S ami fontos még: e képekben Holló saját élethelyzeteit, benne önmaga jelenlétét is reprezentálta. Ám

ha megmarad a múlt időben (az aktuálisan érvényes üzenetek keretében), egyszerre üresedik ki forma és tartalom. Szükségszerű volt tehát eme manierista átmenet után megkeresni a jelenkor mitologikus magasságokba emelhető, szakrális jelentésekkel átszőtt figuráit és élethelyzeteit.

E figurákat és élethelyzeteket az alföldi emberben, a magyar parasztban, a szegénysorsokban és szegénysorokon találta meg. Éppen e modern mitológiák teszik mentessé a szociográfiai érdeklődést a kritikai realista tartalomtól, melytől Holló ekkor és később is idegenkedett – e miatt sem tudott azonosulni például az '50-es évek kultúra- és művészetpolitikai elvárásaival. Holló- emlékeiben Nagy László János finom iróniával s nem kevés kritikával számol be arról az epizódról, mikor a tiszalöki erőmű elé vezényelt festők között Holló visszautasította a kötelező téma megfestését, s Koczogh Ákos és Végvári Lajos egyaránt beszámol arról, hogy Holló nem volt hajlandó beállni a bútorgyári sztahanovistákat festő művészek sorába. Még a '60-as évek elejének államilag rendelt képein is a valóság érvényesül a színpad képe mögött.

Az allegorikus példázatteremtés megköveteli a túllépést az egyszerű jelképeken, a felülemelkedést a jel- és szimbólumkapcsolatok szintjére, a metaforaképzés vagy asszociatív képteremtés alapjához. Mivel Holló szemléletmódját nem a kritikai realizmus jellemezte, a festészetében megjelenő alakok soha nem a típusalkotás (a zsáner) szándékától vezérelt általánosításból születtek, hanem mindig egyedi karaktert mutattak föl, és Holló a megjelenített figurák sorsát egyedi módon érzékeltette.

Ahhoz azonban, hogy mitológia születhessen e festészetből, mégis szükségesegek voltak a típusok, vagy a tipizálható jellemvonások és szituációk, s a mítosz még inkább megkövetelte a rítusok (ismétlődő cselekvések) jelenlétét és festői ábrázolását. Ezek a rítusok, mint szituációs keretek s egyúttal tartalmak is, körvonalazzák Holló szociográfiaiának nevezhető témaérdeklődésének legfontosabb irányait. Hogy csak néhány jellemző, a rítus szintjén jelen lévő cselekménytípust, eseménymozzanatot említsünk: ilyen a vetőt, kapálót, lucernakaszálót felidéző, a hazatérőket bemutató művek sora, a vízhordó, vesszőhántó kép, a pásztorlány, a pihenő gazda, az ebédelő parasztok jelenete, a Tisza-parti s tócskerti epizódok, egyéb gazdálkodási és kézműves munkák tematikus megjelenítése.

S e visszatérő hétköznapi cselekvések, nemcsak Holló festészetében, hanem grafikai tanulmányainak száz meg száz változatában s néhány akvarellben is, megfelelően reprezentálják e művészi létmódot.

Homokhordás a dadai révnél (1927; 1950)

A munkában megfeszülő ember (szokatlan szereplőkkel benépesített) mitológiai világába emelkedő, mégis a földön maradó, a hétköznapi létküzdelmekben valamilyen szakrális áhítatot sugárzó karakterét sugározzák az olyan képek, mint a *Homokhordás* vagy a vele rokon *Vízfordó nő* (1928), másrészt az aktuális jelenből kiemelő szimbolikus kompozícióra épített *Pásztorlány* (1929) című képei.

Az emberek földből-szakadó és égbe-magasodó pozícióját a horizontot szokatlanul alacsonyra helyező művészi komponálás eredményezi. E megoldással mutat rokonságot számos festmény (például az emblematisz ábrázolásnak számító, kitüntetett helyet elfoglaló *Angelus*). A figura szinte a horizonton áll, s a térszerkesztéssel a művész kiemeli azt mintegy az időből is. E feszültségteremtő komponálásmód akkor alakult ki, amikor Holló megismerkedett a tiszadadai parasztok mélyvalóságával, s részt vett a szegények mindennapi életében. A saját művészi egzisztenciájában feltoronyosuló gondok (a megélhetésért való küzdelmekkel) egészen más megvilágításba kerültek, ugyanakkor leomlottak a határok is a művészi és a paraszti életterek között.

Holló nem valamilyen posztromantikus egzotikus kalandként (s az alföldi tematikát követő divatnak hódolva) fordult a mindennapi betevőjükért áldozatokat hozó parasztok felé, hanem szinte azonosult is ezzel a világgal, annak minden verejtékcseppek mozzanatával. A *Vízfordó nőben* már nyoma sem volt a még Goya által idealizált zsánerválóságnak, de az ekkorra kibontakozó alföldi, lírai realizmus jellemzőit is elvetette. Az idillinek látszó helyzet – az időből kimerevített mozdulat – jelképezte az egyéni sorsban megnyilvánuló egyetemességet: s nemcsak azzal, hogy a figura a horizont fölé magasodik, de az ember és a természeti környezet viszonyának megfogalmazásában is.

Bármennyire annak látszik – a nő arcán elégedett mosoly, a pászorlányka testtartásában valamilyen önfeledtség, a lucernakaszáló szomorúságában melankólia rejtett, egyszerre szomorúságba húzó s bánatból kiszakító kiemelő vigasztalás... –, nyoma sincsen az idillnek. Szorongástól terhes várakozásnak vagyunk tanúi – s Goya *Saturnusa* noha megszelídül, a *Homokhordás*, végső soron, az „önmagát felfaló” szegénysorsot jeleníti meg. Mit értünk ez alatt?

A grecóinak nevezett figuratorzítás már elvesztette „manierista” jellegét, és csak látszólag követte a korai (preszürrealista) goyai hagyományokat. A mindkét kezében homokvödröt cipelő paraszt sziszifuszi reménytelenséget jelképez. A Holló-képeken csak ritkábban jelentkező, klasszikus szimbólumteremtő szándék e festményen megvalósul, és része lesz a hétköznapi mítoszi allegóriának. A homokhordó férfi figurája nemcsak a horizont fölé magasodik, de nagyságarányával is megkülönbözteti magát a

festmény többi szereplőjétől. A távolban feltűnő házacskó, a mellette dolgozó asszony a valós léptékekhez igazodik, ezzel szemben a homokhordó jelképes óriás.

Nem a férfi győzi le a kiszolgáltatott sorsot: magát a sorsot jelképezi a kissé meggörnyedt figura. Önmagába transzponált jelentésként metafikció lesz. A látomásban nemcsak a látvány és emlék, de a magát folyton újraíró emlékezet és a jövőlátás homlokon visszatükröződő fénye testesül meg. Hollót e probléma folyamatosan foglalkoztatta. A *Homokhordás* több változata ismert: az első kép megszületésének dátumát 1927–29 közé (közvetlenül a dadai élménykörrel való megismerkedés idejére) teszi a Bíró Katalin által összeállított életmű-katalógus, másik változatát 1930 előtt datálja; másutt Holló 1930-as szignóját találjuk, és ismerünk egy hasonló képet 1950-ből.

Hazatérők (1929–43)

A szociografikus expresszionizmust képviselő, cselekvéskifejező műveken – noha roppant változatosságot mutatnak a jelenetek – alapvetően két szituációtípus ismétlődik: vagy munka, művelet közben látjuk a szereplőket, vagy a köztes stációkban, értve ez alatt például a pihenés, az ebéd és a hazatérés mozzanatait.

A *Hazatérő parasztasszonyok* (vagy más címmel: *Hazatérők* 1929, 1943) témája – Tóth Ervin állításával szemben – nem csupán 1937-től foglalkoztatta a művészt, hanem közvetlenül a tiszadadi élménykör első megnyilvánulásainak eredménye volt két ilyen Holló-festmény is. Tóth Ervin a 37-es dátumot bizonyára azért emelte ki, hogy ideológiai tartalmat közvetítsen, mint írja: „Az embertelen munka után pihenésre vágyó, vánszorgó proletároknak mindössze az evés és alvás ősi ösztönei parázslanak. A festő megérti bánatukat, együtt érez velük. Mögöttük hulláznak, kavarog a szántás, a szegényes batyun és a rongyokban lógó darócszoknyákon világnak a fehérek. Nem szólnak egymáshoz – ahhoz már túl fáradtak –, markolják a nincstelen földmunkások nyomorúságos motyóját, kezükben fonott üveg a víznek, kis kosár a déli elemőzsiának.”

Szó sincs még az új világháború felé rohanó ország sorsának előrejelzéséről, bár nem mehetünk el megjegyzés nélkül egy áttételesen közvetített jelentés mellett: az 1943-as *Hazatérő parasztasszonyok*ban ugyanis valamilyen módon megjelenik a világháborús veszteség. A többi és korábbi képén Holló értelemszerűen olyan családokat, párokat mutatott be, ahol az asszony és a férfi – gyakran a gyerekek is –, egyaránt kiveszik részüket a nehéz kétkezi munkából. Az 1943-as képén viszont csak asszo-

nyokat látunk: a férfiak a fronton harcolnak – olvasható ki a hiányból. A hazatérő asszonyok, a munkaszerep hangsúlyeltolásaival, megkettőzve cipelik sorsuk terhét, így a jelenet affektív orientációja egzisztenciális racionalitássá változik.

Lakodalmások (1940; 1943)

Az úgynevezett sorselőrejelzést még jobban kifejezi a *Lakodalmások* című festmény. E kép ugyanis nem a témából és címből következő ünnepet, felszabadultságot vagy boldogságot/jövőt jelképezi, hanem már-már egzisztenciális filozófiai allegóriának tekinthető. Azt példázza, hogy Holló érdeklődése nyitott volt az emberi létezés filozófiai problémái iránt. Bíró Katalin a *Lakodalmások* festményváltozatairól azt feltételezi, hogy valamennyi ilyen olajkép és grafika indítóélménye egyazon esemény volt.

Az 1940-es első változatok – Holló két ilyen képet készített ebben az évben – azt mutatják be, hogyan élik át életük egyik jeles ünnepét a jellegzetesen paraszti figurák. Az első változatokban még úgy tűnik, mintha nem oldódott volna föl bennük a szertartás meghatottsága – a háttérben látszik a templom (s mi tagadás e szakrális környezetben is föltűnik a parasztfigurák Brueghel alakjaihoz hasonló „bumfordisága”). Ez a naiv násznépi hangulat fokozatosan ölt drámai karaktert a későbbi változatokban – egészen az 1943-as festményig, amelyen a „megfogalmazás robbanással fenyegető feszültségei” szinte kézzel tapinthatóak.

Festőtechnikailag a képi erők küzdenek egymással (előtér és háttér, egyének és csoport, csoport és környezet, formák, színek és kontrasztok, a figurák epikus kiterjedése és a balladai tömörség). Bíró Katalin szerint, összevetve a téma különböző variációit, jól érzékelhető, hogy az 1943-as végső változatban Holló „egyértelműen, a zsánerképek epikus szándéka nélkül, a drámára koncentrált. A környezeti elemek csak jelzésszerűk, s talán éppen e miatt a figurák ’emberibbek’, mint a második változat bálványszerű változatai. (...) Zaklatott ecsetjára foglalja egységbe a képfelületet. Ez a lakodalmás téma legtömörebb, legkoncentráltabb megfogalmazása.”

De vajon miért beszélünk drámáról egy lakodalmás téma megjelenítésénél? A képeken ugyanis nem az ünnepi eseményhez klasszikusan társított pozitív hangulati elemek érvényesülnek. Az ünnepélyes alkalom nemcsak az ifjú pár, a család, hanem a kis falusi közösség egybetartozását szintén szimbolizálhatja, még ha – státuszkifejező nivoltából adódóan – áttételesen magában rejtheti a közösségen belüli feszültségek atmoszféráját is. A boldog megilletődöttség hiánya olyan érzést kelt a nézőben, mintha ez a lakodalmi aktus csupán kényszer lenne.

Pedig – minden bizonnyal – nem erről van szó, sokkal inkább arról, hogy a történelem kényszeríti rá a saját akaratát vagy „hangulatát” (s úgy is, mint korhangulatot) az ifjú párra, az egyéni sorsok alakulására. Ugyanis bizonyos történelmi helyzetekben az egyén vagy a kisebb közösség nem függetlenítheti magát a társadalmi sors- és történelmi szükségszerűségtől. A lakodalom ez esetben tehát nem egy bizonyos közösségi léthelyzet vagy cselekvésminta allegóriája, hanem az egyén és közösség történelemmel való kapcsolatának drámai kifejezése. Nem vitás, hogy melyik szereplő kerül ki győztesen. A lakodalom meghittsége, ünnepi hangulata ezért torzul, ezért hiányzik az alakokból – a menyasszonyéból is! – a harmónia és a szépség.

Ugyanazt a szimbolikus festői viselkedésmódot figyelhetjük meg, mint amely művészi attitűd jelenlétére már egy korábbi, az aktrajzokat szemlélő tanulmányunkban föl hívtuk a figyelmet: a szépség hiánya vagy torzulása egyúttal a szabadsághiányt jelképezi. Az egyén és/vagy közösség szabadsághiánya nemcsak a szegénység, a pillanatnyi helyzet, hanem a történelmi kilátástalanság, azaz a perspektíva hiánya miatt tovább fokozódik. Ugyanakkor – miközben a '43-as változat háttéréből eltűnik a templom – a násznép „egymáshoz tapadása” azt sugallja, hogy az egyén csak önmagára, illetve közvetlen környezetére hagyatkozhat. Így még inkább érvényesül a kiszolgáltatottságot fokozó izoláció – ahogy Sz. Kürti Katalin fogalmaz: „a saját környezetében is idegenként fölmagasodó embercsoport” a közös magányt reprezentálja. Miközben a művészi tömörítés nagyszerű példája a lakodalmások tematika több képe, e sűrítésben, tömörítésben értelemyszerűen fog érvényesülni a szimbolikus karakter.

Ha csupán a szerkezeti felépítettséget figyeljük meg, a gúlaszerűen kiemelkedő figurák nem valamilyen hierarchikus struktúrát tükröznek, hanem éppen a védekezés formáját alkotják meg – mintegy az elkerülhetetlen végzet ellen tiltakozva. E művészi sűrítés a hiányos metafora felé vezet, így még jobban érvényesül a szimbolikus karakter. Az azonosító-azonosított mintája szerint: az állítás-tagadás ellentétpárja érzékelhető úgy, hogy csupán az egyik elem van megnevezve. A lakodalom egyúttal a születés képzetét hordozza magában, a végzet ellenben a halált, az elkerülhetetlen sorsot mutatja. Holló festményének ebben a kimerevített pillanatában tehát egyszerre van jelen születés és halál, idill (béke) és háború, védekezés és fenyegetettség, tragédia és... – Vajon hol van a megváltás?

A kérdés azért nehezedik ki évtizedek múltán is a képből, mert a hierarchikus elrendezés (a szimbolikus értelmezési mód ellenére) nem tudatos művészi koncepció eredménye, a jelentés-szerkezetet nem a jelképes üzenet megfogalmazása formálja. A festmény elemi erejét az adja, hogy Holló nem jelentésben (értelmi asszociációkban), hanem színben, tömegben, gesztusban, indulatában komponált, így képzettársításunk is érzelmi és indulati. A *Lakodalmások*-képeket, különösen a '43-as változatot, Végvári

Holló legjobban komponált művei, sőt, a magyar festészet párját ritkító alkotásai közé sorolja, ahol a kollektív emberiség példaadó hagyománya érzékenyen találkozik a modern, individualista életérzéssel.

Így ír a képről: „a hideg és meleg színek ritmusa a sötét és világos tónusokkal összekapcsolódva és a sajátos – Holló László művészetére jellemző – komplementer színviszonylatokkal párosulva különleges hatást okoz”. S maga is vitatkozik Bíró Katalin ama észrevételével, hogy a figurák egyensúlya valamilyen megfontolt elrendezésre utalna.

Lucernakaszálás idején (1928)

Az úgynevezett színfoltfestés (posztimpresszionista örökségként) fokozatosan viszatért egy-egy műben. A színtömegek és a dramatikus (hangsúly- és jelentésárnyaló) szerepet játszó fények elrendezésének feszültségformáló lehetőségeivel, a komplementerek és kontrasztok alkalmazásával Holló gyakran bánt az István-tematika darabjaiban, s hasonló megoldást kínált az 1928-as *Lucernakaszálás idején* című képén. E festésmód lényege, hogy a színekkel megkülönböztetett formákat a művész megfosztja azok tárgyias jellegétől, s „az így létrejött színfoltok a festés izgalmát, a felgyúló képzelet rögtönző leleményeit hordozzák”.

Végvári Lajos szerint: „Az ecsetvonásokkal elért sajátos mintázat hatására szinte feloldódik a test tömege, a szeszélyes formájú fények szinte átszellemítik a figurát, és fokozzák a férfi lépésének dinamikáját. Ezt a célt szolgálja az előtér vörösesbarna foltja, a bal alsó sarokban feltornyosuló kék szín, mely egy comb képzetét kelti: majd a három sávban megjelenő fehérek, melyeknek elsősorban az lehet a szerepük, hogy ritmusukkal az alak monumentalitását fokozzák. A kaszát hordó figura ebben a képi szituációban többértelmű: nemcsak a maga sorsát hordozó ember képzetét kelti, de olyan művészettörténeti reminiscenciákat kelt, melyek a halál, a végzet lassan közelebbi megtestesítőjét idézik.”

Sz. Kürti Katalin, követve a mítosz és kép összekapcsolásának lehetőségeit, a viszonylag egyszerűsített színvilágban is monumentális hatásokat mutató *Lucernakaszálásban* fontosnak érzi a „fölmutatás gesztusát” – „az úton közeledő kaszás paraszt alakja a 'Magyar Paraszt'-ra mutató hollói Ecce Homók közül az egyik legkoncentráltabb alkotás. Takarékos mozdulatát, lépéseinek ütemét a természet megszabta paraszti munka évszázados örökségként vérebe ivódott ritmusa diktálja.”

Angelus (1931)

A mítoszi utalást Végvári is alátámasztja – noha ő más oldalról közelíti meg értelmét és szerepét. A figurák mozdulatlanságából transzponált mitikus létezészt emeli ki, szerinte Holló ezzel is került a realista típusalkotást. A Holló-figurák – előre hajtott fejükkel, a semmi végtelenségébe irányuló tekintetükkel – „valamiféle titkos kultuszba való beavatottságukat” sejtetik. „Ősi pogány hangulatúak ezek a figurák, még akkor is, ha pl. egy képének az Angelusz (sic!) – vagyis az esti imádság – címet adja. Holló alakjai saját sorsuktól terheltek, pogány méltóságérzet hatja át őket, nyoma sincs bennük a keresztény büntudatnak vagy az irgalmasságért esedező alázatnak.”

Míg Sz. Kürti a ritka lírai megnyilatkozások egyikeként írta le a festményt, ezzel szemben Holló figuráinak Don Quijote-szerűségét – tehát lírainak rendelt, ám groteszkbe hajló karakterét – emelte ki Végvári az *Angelus*-ban is. Sz. Kürti a „milleti indíttatásokat sem tagadó” művet olyan képnek tekinti, mely újabb árnyalatokkal gazdagítja a *Rőzsevívő* és a *Lucernakaszálás* idején alakjaiban megfogalmazott mondanivalót. Végvári a groteszk tartás mellett a figura félszeg meghatódottságáról, csodaváró s csodalátó jellegéről beszél, a lehetséges mitológiai utalásokat látva: „az antik vízözönmítoszzal összefüggő Deukalion és Pirrha-történet jut eszünkbe”.

A „Csodalátó” jellegben is különbözik tehát az *Angelusszal* érzékeltett szemléletmód például attól a Kosztától és Tornyaitól, akik művészetéhez a Hollóét sorolják, amikor alföldi festészetről beszélnek. S kétségtelen a párhuzam, ha csupán a földet művelő paraszt iránti rokonszenvre gondolunk. Koczogh Ákost idézve: „Ez a szófukar, a világot csendes mosollyal szemlélő művész megdöbbenő szomorúságot hordozott magában, súlyos, a bírálatot a földdel, étellel küzdő nyomorról, de egyben melengető szeretet is a fény, a természet, a színek, az asszonyi jóság, a tisztas munká iránt. Nem élt álomvilágban, a kitapintható valóság talaját sohasem hagyta el.” Ehhez Végvári hozzáteszi: Holló a valóság mítoszba fordításával oldotta föl a létezés tragikus mozzanatait, így őrizve meg végül azt az optimizmust, amely minden egzisztenciális szomorúsága ellenére jellemezte a művészt.

Holló a sötét alapra rakta föl a barnákat, a földet, és ugyanezzel a barnával festette meg a paraszt Angelus nadrágját, lábait, világos okkerrel a csupasz lábszárakon. Majd egy széles ecsetvonású krapplakkcsík következett, ami fényt adott a munkában kikopott ruhának, s a plasztikus forma a mező éjig nőtt és messze látszó szobraként jóval a horizont fölé emelkedett. A horizontot egy sárga csíkkal jelölte. A sárga fölél fehérek kerültek a vászonra, bele sárgák ismét, majd a haragos égbe kékek és feketék.

Ha ragaszkodunk a Végvári és Koczogh említette „donquijote”-ségéhez, az *Angelust* akár paraszt Don Quijote névvel is illelhetnénk. Elvászthatatlan a földtől, ami-

ből sarjadt és kinőtt, hiszen az álmai is a földben vannak. De félszeg meghatódottságában, természetes csodavárásában is tudja, hogy az özönvízben eggyé válik az ég a földdel, s nincs helye semmilyen kétségnek a létezésről, még akkor sem, ha a létezés – a csodalátás naiv hitével és bájával fölverte – naponta kétségbeejtő. Arca verítékével műveli a földet, az Úr Ádámnak adott parancsaként hordozza a verítékfakasztó sorsot. A paraszt mítoszi magasságokba nőtt. De a férfi csak „ürügy” ahhoz, hogy az általános ember mindennapi küzdelmeit fesse meg a művész. S jelképes önarcképnek is tekinthető a festmény – mintha Holló állna ott a falu szélén, a szántóföldön, ásóját a rögök közé szúrva, érezve az étellel küzdő, az életért kiáltó nyomort. De érezve a fényt is – benne parancsot látva, a természet jóságát. Mintegy az ember és a természet fölfelemelte, a mítoszba fordította át a valóságot.

Az esti harangszóra áhítatba merülő parasztember ünnepélyesen magasodik a horizont fölé. Ruhája egyszerű módon ünneplős – mintha nem a szántóföldre, hanem a templomba készült volna. A föld és az ég dimenziójában – egyszerre közel az éghez és földhöz – lélegzik alakja ismét. Mítoszt akart színné és tömeggé formálni a művész, a földtestvérek sorsát szentséges magasságokba emelni, bejárhatatlan távlatokba vetíteni.

Kérészszedők (1929, 1931)

A két világháború közötti korszak egyik főműve a *Kérészszedők*. Erőteljes a mitológiai atmoszféra, noha látszólag egy hétköznapi, tisztai jelenetet látunk. A festmény a görög mitológiából ismert Danaidák történetére emlékeztet, miközben az efemer szituáció groteszkbe hajló ábrázolásával profanizálja a mítoszt a művész. A mítoszi áthallások valóban erősek a képben, ezért gondolta Sz. Kürti Katalin – Végvárihoz hasonlóan – Holló „legirodalmiasabb alkotása”-nak.

A téma most is hosszabb ideig foglalkoztatta a művészt. 1928-ban festett egy *Kérészszedő lány* című olajképet, majd 1929-ben és 1931-ben dolgozta föl a többalakos jelenetet az ismert formában. A grafikai tanulmányokban szintén föl lehet fedezni a jelenetet, igaz, ez esetben inkább olyan szituációs és csoportos mozdulattanulmányokról van szó, melyek a Tiszában történő ruhamosás, a fürdés jeleneteit ötvözik a kérszszedőkön is látható cselekménnyel. Általában is elmondható, hogy míg az aktgrafikák, a helyzetgyakorlatok vagy a portrék gyakran az autonóm grafikai képalkotásának szándékával születtek (túl azon, hogy mozdulat- és karaktertanulmányok voltak) a szituációs és csoportos grafikák inkább tekinthetők a festményekhez készített rajzi vázlatoknak.

„A *Kérészszedők*-ön dolgozom” – írta a naplóba 1929. június 20-án. Följegyezte a dátumot 21-én, a következő nap is, majd 23-án jelezte: vasárnap van, de sehol nincs kommentár a dátumok mellett. A legközelebbi bejegyzés, néhány nap kihagyás után, csak július 2-án került a vonalas füzetbe. Holló örült az Ernst Múzeumból küldött levélnek, a meghívás jelentette felelősségnek, hogy a kihívás segít összpontosítani az energiákat. A hosszabb kihagyást aztán a következő bejegyzés magyarázza:

*„Nem bírtam a kezembe venni a ceruzát, hogy folytassam naplóm. Most már kissé megnyugodtam. Közben dolgoztam: a *Kérészszedők*-et úgy ahogy befejeztem. A Sámson és Delilához megcsináltam a vázlatot (81x65), amit majd a nagy (114x146) formátumon fejezek be. Ma csináltam két önarcképet egy 33x41-es és egy 62x47-es formátumban. Ez utóbbi majdnem a kész megvalósuláshoz jutott. Világos, értelmes kifejezési formában, színben és megjelenítésben. Még egy nagyon kicsi kell hozzá, hogy teljes érett egész alkossak.”*

Szuggesztív, drámai kép lett a *Kérészszedők*. A dadai emlékekből mintha a Három Párkát festette volna meg. A sors fonalát gombolyító nőket, akik három életkort képviselnek. A születés és a halál istennői. Csúnya istenek. A Tisza vizében álló nőalakok három nemzedéket mutatnak be, egy életút három állomását. Mindnyájuk arcán eltorzult a mosoly. A fekete ruhás öregasszony már a halált vetíti előre, az inas lábú, középkorú nő arca belesüllyed a szemüregbe – az érett asszonyban már nincs semmi csábítás, sőt, mintha a pufókás arcú kislánynak is gyötrelmes jövődő sorsot ígérne.

Fekete, vörös és fehér. A három kor ruhája: halálé, szenvedélyé és tisztaságé. A sárga bőr a fényé, de már megcsontosodott rajta az idő. A kaszával a vállán hazafelé baktató férfi sem csak a maga sorsát hordozó ember képzetét kelti, hanem a Nagy Kaszást is megidézi, megtestesítve a végzet lassú közeledését...

A *Lucernakaszálás idején* allegorikus jellegéhez idomulva, itt is múlandóság telepszik rá a nőkre, annak kényszere irányítja mozdulataikat. Megtört tükörképek könnyeden fodrozódnak a folyóvíz lassú hullámaiban. Kérészeket szednek, tisztavirágokat, az Isten különös teremtményeit, akik csak egy napig élnek. Eliramodó, tűnékeny életük van.

De mennyire szépek! Akár a Danaidák, kiket arra ítélte a végzet, hogy férjeik meggyilkolása miatt lyukas kancsóknak merjék a vizet. Holló nemcsak a mitológiai témákat tanulmányozva találkozhatott a történettel, hanem Babits versében vagy Szőnyi és Aba Novák rézkarcaiban is. Szőnyi számára az ábrázolás és a klasszikus harmónia keresésének lehetőségét adta e mitologikus motívum, Holló ezzel szemben – ismét! – profanizálta a mítoszt.

(Az 1931-es festményváltozaton – további két figura szerepeltetésével – az arcki-fejezés „szelídítésével” némileg oldódik a tragikus hangulat, és a kép, az allegóriajelleget megőrizve, közelebb áll a szociográfiai zsánerhez.)

Szimbólumok és attribútumok; tájbrázolási sajátosságok

A „vihar előtt” tematika tanulságai

A jellegzetes parasztlakok egész tömegükkel beilleszkednek a környezetbe, de ki is emelkednek onnan. Átvesszik a táj „viselkedését”, idomulnak a tárgy karakteréhez és az állatok által jelképezett hangulathoz. Jól mutatják e sajátos ember-táj-állat-tárgy harmóniát az úton létet (s az időből kiszakítottságot) megjelenítő festmények. Érzékelhető konkrét valóságuk, mégis víziószerűek. „Lovai is mintha Ady kísérteties, fogvacogtató, szimbolikus világából léptek volna elő – írta Bögél József 1961-ben – sajátos szuggesztív előadásmódjával plasztikusan állnak előttünk, közel menve azonban mindig kisiklanak a kezünkől, hogy beleolvadjanak a mester valósággal mitologikus világába.” Sokszínű, szenvedélyes az alakbrázolás, a figura (szimbólumként) tehát érzelmeket kelt.

Bögél a szimbólumot a mítosszal társítja, ami a szereplők attribútum jellegére irányítja a figyelmet, mások e festői világ alapvetően emberi vonatkozásaira apellálnak. Bíró Katalin arra utal – az elsők közt szegődve Koczogh Ákos megállapítása mögé, mely a Holló alföldi festészetére vonatkozó sztereotip állításokat cáfolta –, hogy a debreceni művész festészete jóval túlmutat „Kosztá és Tornyai plebejus eszmeiségén”. A dinamikus tömegalakítás, a formatorzítások, a komponáló-szerkesztő logika „legjobb életképeiben a festői harmóniák és diszharmóniák olyan együtteseit teremtette meg, amelyek (...) szociális és egzisztenciális kérdéseket” érintettek. Már Torockai Oszvald megjegyezte 1930-ban, hogy Holló tájképein „a magyar lélek szól”. A festő hitelesen állítja – s ezt a későbbi életmű szintén bizonyítja –, hogy a figura és a táj képe mindig eggyé válik.

Jól megfigyelhető ez a *Tokaji vásár* (1929) festményen, amely azért is érdemel külön figyelmet, mert Holló festészetében – még a történelmi kompozíciókon is – viszonylag ritka a három-négy szereplőnél több alakot felvonultató, csoportos ábrázolás. Azonban itt sem a csoport kerül a kép középpontjába, hanem a vézna, sötét ló mellett álló férfi és az ülő (megpihenő) női figura. A vásári jelenet szükségszerűen követelte meg, hogy a többi alakot is jelezze a művész, a képjelentést mégis ez a két alak hozza létre. A férfi kiemelkedik a háttérben vásárosok közül.

Az elsődleges horizont alacsonyan van, az alakok szinte rajta állnak, amit az magyaráz, hogy egy kisebb dombon zajlik a jelenet. Létezik egy másodlagos (távlati) „horizont” is, amelyet a mögöttük magasodó tokaji hegy képez. A ló feje egy szintbe kerül a távolban fölkelő dombbal, és e fölött van a férfi feje. Nem nő rájuk az idő, és ők sem győznek az idő fölött. Ott lebegnek valahol a létező és a képzelet határán, a hétköznapiak és az álmok között. A vásár tipikus zsánerszituáció, de ez a kép is többet ad. Portékáikat árulják a vásárolók, s a mi szereplőink olyanok, mintha maguk lennének az idő portékái.

Grafikai-, akvarell- és festmény-változatai is vannak Holló vihar-képeinek. A témát először 1930-ban festette meg (*Vihar a pusztán*), majd 1941-ben született egy *Vihar előtt* és egy *Vihar előtti csend* című képe. A *Viharos ég* másik címváltozata volt a *Tőcökerti táj* 1946-ból, majd a lovak kerültek középpontba az 1958-as *Vihar előtt* című festményeken. Az 1960-as évtizedben szinte évente készültek a *Vihar* vagy a *Vihar előtt* című munkák (1961, 1962, 1963, 1964-ből két darab, 1966; 1967-ben Hortobágyi vihar címmel, s 1969-ben egy-egy *Vihar* és *Vihar előtt*). E képekhez hozzázámíthatjuk a hasonló tematikai és hangulati elemeket mutató *Fuvaros szekér* című képeket az 1950-es évektől, melyekből szintén legalább fél tucat szerepel a Holló-életműben. Itt a vihartól megriadt, szekeret húzó lovak drámai, megfeszülő, maga is viharként kitörni készülő ereje ragad meg egyik oldalról, s amott a vihar előtt – és vihar elől – egymáshoz bűvő lovak az ösztönös félelmet jelzik.

E művek expresszivitása azt érzékelteti, ahogyan az indulat formai és gesztusbelemi megtestesülést kíván magának, és a vízió valódi érzelmi-indulati felfokozottságot tükröz. Szimbolikus és allegorikus jellegük két irányból is megközelíthető. Egyfelől a vihar nem (vagy nem csak) természeti jelenségként észlelhető, de emberi viharokról (vagy „zivataros” történelmi helyzetekről) is beszélhetünk. A természet békétlenségébe – a feszültség kioldásába – könnyen belevetíthetők az emberi lélek felzaklatott állapotai, melyek szintén kielégülést vagy megbékélést keresnek maguknak.

A vihar előtti csöndben egymáshoz bújó és egymást féltő-bátorító lovak ugyanúgy sors-, illetve szabadságszimbólumok, mint a Hollóéval is párhuzamba állítható festői tradícióban, Delacroix-tól Tornyaiig. Lovai tehát már nem az egyéni zaklatottság, hanem a közösségi vagy nemzeti rendeltetés, a szabadságvágy és szabadsághiány megtestesítői.

Zárszóként:**metafora és önreprezentáció**

Holló műveinek jelkapcsolatokon alapuló ikonikus (a hasonlóságelvet érvényesítő), indexikus (valaminek a létét jelző), illetve szimbolikus (megegyezéssel helyettesítő szerepű) jellegéről beszélni, a metaforikus és allegorikus, a többféle reprezentációs vonatkozásokat középpontba állítani talán csak esztétai hipotézis lenne, ha erre maga Holló nem utalt volna – s tette ezt nem is egy alkalommal.

A Koppánnyal és Istvánnal egyidejűleg önmagát azonosító művész István- és Koppány-tematikában született képeinél az nem is lehet kérdéses, hogy ez esetben a festő reprezentációs-helyettesítő elgondolása érvényesült. Azonban nem arról van szó, hogy csak a művész azonosult e két (egymás ellenében ható, ugyanakkor egymást is kiegészítő) szereppel – tehát nem csak a festő talált rá egy történelmi keretre az önismereti kutatásokhoz, noha ez is allegória –, de az István által képviselt, illetve az István–Koppány viszonyban megfogalmazódó kérdések vetődtek ki az aktuális korra. (S a történelmi szereprezentációk – mint analogikus értelmezési felületek – máig érvényesek lehetnek.)

A metaforikus azonosítás, mint a reprezentációnak egy magasabb és érettebb foka, magát a szimbólumot is megteremtette, amennyiben az azonosító vagy az azonosított megnevezésének elhagyásával is dekódolható a hiányos metafora (az tehát szimbólumként értelmezhető). Az Istvánnal és Koppánnyal történő szerepazonosulás kiegészül a téma és történelmi kor többi szereplőjével: „...az *István temetése* festményen, ugyanazon a képen belül, István is és a mellette álló püspök is én vagyok” – vallotta Holló nemcsak a történelmi festmények e meghatározó vonulatáról gazdag elemzést készítő Módy György történésznek, hanem Nagy László Jánosnak is, abban az interjúban, amelyet a Holló Lászlóval készített filmhez rögzítettek.

Nagy László János megjegyzi: Holló szavainak hitele, nyomatéka szinte minden történelmi festményen látható, sőt, az egyes főszereplők arcán Holló arcvonásai fedezhetők fel, közülük több karakteres önarcképnek is tekinthető. A történelmi szereplők ábrázolásában kidomborított önarcképjellel mellett figyelhetünk föl arra is, hogy a Holló-arcvonások a Krisztus-festményeken visszatérnek.

Meglepőnek tűnhet ugyanakkor Holló vallomásának folytatása: „S a *Febérlőáldozás* című képen az ágaskodó ló is én vagyok...” S rögtön ekképp folytatja:

„A ló. A Vihar előtt lovai és a kocsis is, az Őszi szántás lovai és a szántó ember is én vagyok. Én vagyok a Debreceni csata 1849 sebesült lova s az összes ló, amit

valaha festettem – ez nagyon sok! – én vagyok!” – S hogy miért? – „Mert az általuk megtestesített tulajdonságokkal, helyzetekkel, gondolatokkal azonosulok. Amit hordoznak, a sorsukkal, amely a magam és a fajtám sorsa is. A lovak sors-hordozó jelképeim.”

Sorshordozó jelképek, magyarságsorsot reprezentáló szereplők a lovak. A *Vihar előtt* lovai vagy a magányosan legelésző ló Holló Lászlót és a magyarságot eleveníti meg. (Ezt erősítette meg egyébként Leövey András orvosprofesszor visszaemlékezése arról a vihar előtti lovat ábrázoló festményről, melyet Weöres Sándor kapott meg a műteremből. Holló Leöveynek mesélte, hogy a költő azonnal észrevette: a magyar sorsot viszi Holló sorsával együtt magával a műteremből...)

Holló tehát kimondta: bizony, ő is jelképeket használ a festészetében. A jelkép – természetéből és közös megegyezéses voltából adódóan – magában foglalja a felismeréshez szükséges „párját”. Ha a metafora teljes, az azonosító és az azonosított együtt adja meg a „magyarázatot”, mely a címadásban is tükröződhet. Festői allegória születik a szimbólum életre keltésével, a szituációba helyezéssel, a cselekvésszéssé tétellel. S Holló vallomását tovább gondolva, a festmények szereplőivel az általa nem említett esetekben is azonosulhat a művész, illetve megteremti az azonosulás lehetőségét.

Így a virág – a különösen kedvelt napraforgó, dália és orgona, a jácint és őszirózsa – Holló László „arcait” mutatja. A téli Tülsz, amikor a nap már kikezdi a havat, a tanya és az alkonyi sík, a horizontig érő pára, amelybe „odanyal” egy vörös csíkot a hunyorgó Nap – mind Holló László lélekarcaira utal. Az aranyeső bokor, a lucernakaszáló, kapáló és ebédelő paraszt, az esti imára készülő Angelus, Csokonai, Bartók, s még a faültető Simonyi óbester is Holló László.

Művészete oly mélyre hatolt a hétköznappal és egyetemessel, az immanenssel és transzcendenssel történő azonosulásban, hogy művészettörténet-írásunk ezt – néhány érzékeny kritikus kivételével – máig alig volt képes megérteni. A Végvári által emlegetett „kései utókor” itt van! Holló László képeit nem elég csak megnézni és leírni, hanem megélni kell és megérteni. – Noha az átélés maga: megegyezik a megértéssel is.

IRODALOM

- BÉNYEI JÓZSEF: *Holló László életműve*. Debrecen, 1993.
- BÉNYEI JÓZSEF: *Dokumentumok Holló László életéből*. Debrecen, 2009.
- BÍRÓ KATALIN: Holló László-életrajzok. *Művészet*, 1984/12.
- BÍRÓ KATALIN: *Holló László-olajfestmények*. A Debreceni Déri Múzeum Közleményei. 1987
- BÓGEL JÓZSEF: Holló László gyűjteményes kiállítása a Múcsarnokban. *Alföld*, 1961/2.
- BÓGEL JÓZSEF: Szélgjegyzetek Koczogh Ákos Holló Lászlóról írott könyvéről. *Alföld*, 1963/4.
- HORÁNYI ÖZSÉB (szerk.): *A sokarcú kép*. Bp., 2003.
- KOCZOGH ÁKOS: Holló László. *Műterem*, 1958/2.
- KOCZOGH ÁKOS: Holló László. *Művészet*, 1961/2.
- KOCZOGH ÁKOS: *Holló László*. Bp., 1962.
- KOCZOGH ÁKOS: *Holló László*. Debrecen, 1987.
- MÓDY GYÖRGY: *Holló László történelmi képei*. In: *Képzőművészeti írások*. A Debreceni Déri Múzeum Közleményei, 1978.
- NAGY LÁSZLÓ JÁNOS: *Emlékeim egy Piktorról*. Holló László. Debrecen, 2007.
- POGÁNY Ö. GÁBOR: A nyolcvan éves Holló László. *Alföld*, 1967/3.
- POGÁNY Ö. GÁBOR: *Öt magyar alföldi festő. Paris. Montreuil*. (Katalógus; bevezető.) Bp., 1968.
- Sz. KÜRTI KATALIN: *Holló László festészete – Hrabéczy Ernő emlékezete*. (Vezető a Holló László Emlékmúzeum állandó kiállításához.) Debrecen, 1986.
- Sz. KÜRTI KATALIN: Holló László és a nemzeti festészet. *Forrás*, 1987/2.
- TIOROCZKAI OSZVALD: Holló László kiállítása. *Debreceni Független Újság*, 1930. márc. 4.
- TÓTH ERVIN: Holló László grafikáiról. *Művészet*, 1961/9.
- TÓTH ERVIN: Holló László. *Debrecen*, 1965.
- TÓTH ERVIN: Lényeg és hangsúly. Holló László grafikai művészetéről. *Alföld*, 1968/9.
- UJVÁRY ZOLTÁN (szerk.): *Holló László, a művész és az ember*. Debrecen–Kiskunfélegyháza, 1997.
- VÉGVÁRI LAJOS: *Holló László*. Debrecen, 2007. (2. kiadás)
- VITÉZ FERENC: Sorskérdések Holló László festészetében. *Honismeret*, 2002/2.
- VITÉZ FERENC *Holló László grafikai művészetéről*. In: uő: *Kortárs művészek a Szatmári Múzeumban*. Mátészalka, 2006.
- VITÉZ FERENC: *Holló László 120 aktgrafikája*. Debrecen, 2007.
- VITÉZ FERENC: „A szépség most taszít.” Holló László aktgrafikáiról. *Mediárium*, 2007/nyár–ősz

* A tanulmány a *Holló László művészete. Élet és mű az életmű-képek tükrében* című, a Kossuth-díjas művész születésének 125. évfordulójára, 2012-ben megjelenő elemző monográfia utolsó fejezetének szerkesztett változata.



Holló László: Kérészszedők