

## SZAKOLCZAY LAJOS Szépben való bizodalom

Petrich Kató képeiről

Nincs nagyobb öröm, mint fölfedezni a kallódó értéket. Petrich Kató (Petneki Jenőné, 1908–1987) néhány olajfestményével a múlt évben a Várnegyed Galériában rendezett csoportos kiállításon találkoztam először. Hihetetlen frissessége megragadott. S az a finom érzékenység és valamelyest a képírókhoz köthető gondolkodás, amely a lélek fényét a tájban, különféle munkaalkalmakban és portrékban nemcsak vissza tudja adni, de tovább erősíti is. Ki lehet ez a közönség és a művészettörténet előtt egyaránt ismeretlen festőművész, aki (furcsa mód) épp születésének századik évfordulóján lép ki a homályból? S rá egy évre, az akkori mustránál gazdagabb arzenált fölmutatva, valósággal sokkol bennünket, hogy szemérmességből (és a család szemérmességéből is) a nyilvánosságot mindvégig kerülő lényét minél jobban megismerjük.

Petrich Kató Budapesten született. Tanulmányait is itt végezte: a Fővárosi Iparrajziskolában (1920–1925) grafikus képesítést szerzett, majd a magánúton letett érettségi után a Képzőművészeti Főiskola rajztanári szakán diplomázott (1934). Ha eláruljuk, hogy az alakrajzot tanító Glatz Oszkár és Szőnyi István, aki a mesterképzésben bábáskodott fölötte, egyként mestere volt, már nem lesz rejtély, honnan képeinek átszellemültsége, mívessege. Különösen Glatz, a régi nagybányaiak egyike volt rá nagy hatással – akinek szellemi karakterén is látszik a föld és ég fényét s a levegő tisztaságát a kép építőelemévé avató korai stúdium. Ars poeticaként is fölfogható az *Imádkozó bányászok* című több alakos képével már korán figyelmet keltett festőművész 1899 körüli vallomása egy Lyka Károlyhoz írt levélből: „Most pedig nagy kedvetlenül megrendelt portraikat festek, de mihelyt lehet, vidékre indulok. Azt határozottan érzem, hogy művészi tárgyaimat mindig a népeletből fogom meríteni, bár azt eddigelé csak felületesen ismerem: a nagyvárosi élet poesise iránt semmi érzésem.”

Glatz Réti István szerint (A nagybányai művésztelep) „a leglázásabb szorgalmú festője volt a kolóniának”, aki kora hajnaltól késő estig izgultan rohant egyik motívumtól a másikhoz. Mellesleg kitűnő oktatóvá is vált – 1914 és 1938 között tanított a főiskolán –, „okkal emlékeznek rá úgy, mint gondos, következetes művésztanár” (Végyvári Lajos). Petrich Katónak megadatott, hogy ellesse mesterének titkait: a népi zsánerek – amelyek egyesek szerint a „divatos polgári ízlést elégítették ki” – és a megnyugvást, illetve a mozgást-küzdelmet

szinte ételelixirként fölmutató életképek (lásd a *Birkózó fiúkat*) mitől olyan üdék, mitől olyan elragadóak. Glatz növendékeit nem kényszerítette arra, hogy művészetfelfogásával és képi gondolkodásával azonosuljanak – tág horizontját bizonyítandó, két egymástól elég távoli világú festő, Veszelszky Béla és Domanovszky Endre egyként tanítványa volt –, ugyanakkor személyisége, tudása, szakma- és népelet-szeretete nem kis nyomott hagyott a körülötte tevékenykedőkben.

Petrich Kató a MIÉNK lett: az érdekes betűszó a Magyar Impresszionisták és Naturalisták Köre Nemzeti Szalon-beli (1908) kiállítóit, köztük Glatz Oszkárt is takarja. Könnyen rátalált (szinte még festőtanoncként) az őt foglalkoztató témákra. Neveltetésének egyik motorja a népi irodalom, háttérben – jóllehet ő polgári családban nőtt fel – a szegénység fölemelésének szándékával. Akarva-akaratlan a képírók, a többek közt Boromisza Tibor nevével fémjelzett irányzat felé fordult. Boromiszanak legfőbb célja valaminő sajtáságos magyar festőiség megteremtése volt. Petrichben ösztönösen lobogtak ezek a belső tüzek, minden tanulmányútja (1929: Sopron; 1930: Gajdel – Csehszlovákia; 1931: Dunaszekcső, Mohács; 1933: Bécs; 1934: Kőröshegy – Szigliget; 1935: Rimóc; 1936: Ausztria, Németország; 1937: Tard (Szabó Zoltán: *A tardi helyzet!*); 1938: Hollandia; 1939: Mohács) közelebb vitte a táj és népelet, az egyetlen munkamozzanatban is megfogható aktív lelkiületnek megismeréséhez.

A festőecset sosem leleplezni akart – noha az ilyesféle szociografikus lázadásnak is helye van a kifejezés-arszenálban –, hanem táj és ember kapcsolatában (ritkábban: az emberi arcban) megbúvó szépségeket (a munka és teremtés harmóniáját, akár egy szobabelső tartást is hordozó látványát) megmutatni. Egyetlen olajvászonra sem az expresszív ecsetkezelés, a durva faktúra és a rikító színvilág a jellemző, hanem az az opálos – a természeti fényt valaminő belső lélekecsettel elegyítő – ragyogás, amelyben fókusz lehet egyetlen néprajzi jellegű, a helyi szokásvilágban föloldódó rituálé (*Lányok körben*, 1936) vagy a munka fáradságát ünneppé, szinte közösséget kovácsoló elemmé emelő cselekvés-sorozat (*Tilolók*, 1937). László Gyula írta Szabó Sándor Géza könyvének (*Boromisza Tibor és a Hortobágy*) bevezetőjeként, ám a képírókkal együtt mindez Petrich Kató művei láttán is elmondható: ezek a festők „a táj nyomorán vagy fénnel átítatott voltán túl a benne élő embert is figyelték: testvéreiket. Meglátták a szegénység szennyén is átsütő lélek tisztaságát, meglátták a szilajon élő büszke legények becsületét”.

Ennek az eszmei, valahol mindig a közösség (egy nemzet, egy népcsoport, egy faluközösség) fölemelkedését, szépben való bizodalomát szem előtt tartó maga-

tartásnak (művészi készenlétnek) természetesen megvannak a virtuóz technikai, kifejezésbeli tartozékai is. A látás frissessége, az arányérzék működése, a kompozíción belüli feszültségképző vagy épp a nyugodt szemlélődést segítő elemek művekről művekre való váltogatása. Az alkotó néha egyes motívumokat irdatlan nagyra növel – lásd a *Tilolók* című festmény szalmakazlait (kontraszt a bevillanó kis égdarab) –, máskor megfordítja az értelmező gesztust (a *Szövőszéknél*, 1937 kompozíciós rendje attól kifejező, hogy a szépség nem az arcban, hanem a teremtő gesztusban leledzik). Többalakos kompozíciójának éppúgy sodrása van – azért a *Tilolók* aktív alakjaihoz képest az ugyancsak 1937-es *Begyűjtik a termést* figuráinak „téblábolása” nyugodt készülődésnek hat –, mint a munkát önkifejezéssé tevő magányos hőseinek (*Bujáki nő varr*; *Bujáki nő a szövőszéknél* – mindkettő 1936).

Petrich Kató kiállítását a Magyar Írószövetség klubjában Pető Barna rendezte. Maga is képzőművész, s a két teremre bontott térben éppen azt emelte ki, ami az életmű legfontosabb sajátja. A kompozíciós rendjében – artistikus feszítettségében – a nagybányai barbizonra utaló életképek (első terem) ugyan föl lettek oldva Glatz derűjével, de figuráik „társas” magányában a harmonikus léletszereteten kívül ott vibrált valaminő artistikus drámaiság is. Az életmű kétségkívül legjobb darabjai, a munka- és szokásvilágot figuráik mozgólati kiteljesedésében megjelenítő olajképek (*Tilolók*; *Begyűjtik a termést*; *Bujáki nő varr*; *Szövőszéknél*; *Bujáki nő szövőszéknél*; *Lányok körben*) sokat elárulnak a képző gazdag érzelmi világáról. Az ebben gyökerező magatartásforma attól válik vizuális élménnyé (szép feszítettségében mindenik vászon egy-egy érzelmező), hogy a festőművészen átáramló világ mindig harmóniában landol. Ebbe a – munkafolyamatokat tekintve hasznos – szépségbe épül bele rendezői leleményként a *Golyó Jóska hegedül* (1937) című – „haszon-talan” – portré, amely alakjának ábrázoló kék szeme összecseng a *Náda* (1943, Újvidék) nőalakjának ábrázoló tekintetével.

Ám a mélységet – jóllehet nem külső tulajdonság – a *Fejkendő önarckép* (1930-as évek) égő, egyszerre távolra és mégis befelé néző szempára tükrözi. Itt épp ezért

nincs is szükség – mint a különben kitűnő *Piros kendős női portrén* (1930-as évek), amelyen az organikus zöld „levélfelhők” lélegeznek – különleges háttérre, hiszen a csaknem monokróm, foltosságában semleges sötét színek (ruha, háttér) kiemelik az arc szép bánatú egyedüliségét.

A *Falusi szobabelső* (1930-as évek) s nem utolsósorban a színsávjaiban szinte diagonális osztottságot zenei harmóniának láttató *Mise a templomban* (1930-as évek) – értékvonalom szerint a fentebb említett „munka-vásznak” édesestvére. Az első csendjét – illúzióknál több ez a gazdagság – a tárgyak kontrasztja, a „harmonikus” ellentét (a komód körkörös felülete, a szőnyeg ferde csíkozása) töri meg, míg a másikonál (különleges nézőpontból, félig felülről ábrázolva) a sakrális teret: jelenlétünk és gondolatunk terepét az a muzsikaként vizionálható zsolozsma, ami az ilyesfajta tisztító együttlétek velejárója. A padosorok közt térdeplő asszonyok ünnepi viselete – az átlószerűen emelkedő út az oltárhoz s egyúttal az égbe visz – kirajzolja eme csaknem nonfiguratív olajkép legbensőbb érzelmi körét: a jellemtanulmány-nak is fölfogható ruha (népviselet) látványon túli szerepét, a bensőséget mint megtartó erőt. (Itt jegyzem meg, hogy Glatz Oszkár valamely, száz ruhát népszerűsítő könyvhöz tartalmaz előszót írt.)

A tájképek szintén átszellemültek, erősek. Nekem a szerkezetében impozáns *Négy fűzfa* (1930-as évek) tetszik leginkább, de a távlatos újvidéki panorámával (*Pétervárad a Duna partján* – 1942-43), valamint a *Kőszegi utcarészlettel* (1935) és a *Visegráddal* (1975) sincs bajom. Ugyancsak karakteres festői póz – csendéletbe rejtett élettartalom – megjelenítője a *Yukka* (1954 körül) és a *Mályvák* (1974) is.

Hogy nem a művelt technika teszi a festőt, hanem a kompozíció egyedisége, arra egy korai pasztell, a csaknem nonfiguratív *Tehenek a völgyben* (1929) a jellegzetes példa. Petrich Kató az idő előrehaladtával egyre átteleesebb kifejezési módot használt. A *Kék Balaton* (1970-es évek) látványsejtelmé majd egy absztrakt képben fog csúcspodni. A „*Vonuló felhők felett örökké kék az ég*” (1973) csak címében irodalmias. Hiszen a Bulgária feletti repülőút élménye a konstruktív valóságot (színes földszalagok) visszafordítja a félelem és bámulat – az időnélküliség – bensőjébe.

