
Bácskai portrévázlatok

SEBŐK ZOLTÁN



Lélektani festészet

(Hangya András)

Hangya András képeivel óvatosnak és gátlásosnak kell lennünk, mert – a Forum gondozásában megjelent monográfiájából tudjuk – elege van a rá vicsorgó kritikusokból, íté-
szekből és firkászokból, akik rendre félreértik művészetét. Kezdjük tehát félreérthetetlen
tényekkel: Hangya András 1912-ben született, a Képzőművészeti Akadémiát Belgrád-
ban végezte el, munkatársa volt a háború előtti *Hídnek*, a háború után a híres szabadkai
festőtanfolyam egyik vezéregyénisége, az ötvenes években pedig képeit ott találjuk a
modern jugoszláv festészet több nagy hazai és külföldi kiállításán. A szabadkai Képző-
művészeti Találkozó földszinti termeiben fürkészsze, ahol kiállítását láthattuk, legalább
ennyit tudnunk kell, hogy félreértéseinknek azért legyen alapja is. A több mint fél évszáz-
ados alkotói utat vázlatosan szemléltető kiállítás először is arra a megállapításra batorít,
hogy Hangya András festészetét, talán korai, szociális tematikájú munkáit kivéve, tisztán
lélektani festészetnek nevezzük. Ezen azt is lehet érteni, hogy a formai problémák má-
sodlagosak, és hogy szinte mindegyik kép igazi témája maga az alkotó, pontosabban
az alkotó lelkülete. A feltűnően sok önarckép mellett látunk ugyan képein ténfergő em-
bercsoportokat, várakozó tömegeket, harlekinportrékat, furcsa, cirkuszi figurákat, szín-
házi nézőközönséget, utcarészleteket, de az introvertált művész számára mindez iga-
zából csak ürügy a lélek birodalmának folytonos föltérképezésére.

A Hangya-képeken látható figurák lényegében egyáltalán nem élnek, hanem csak
vannak: terük szinte nincs is, csak nagyon ambivalens és fluid közegük, az arcoknak
pedig igazából nincs is fiziognómiájuk, mert a lét egészen más szférájába tartoznak, mint
a látható dolgok – a szubjektív, a lelki szférába, mint az álmok, a víziók és az ábrándok.
A látható, tapintható fizikai valóság és a lélek világa között kell hogy legyen valami anyagi
közvetítő. Hangya képein ez, úgy látom, nem más, mint a leganyagtalanabb szín: a kék.



Hangya András: Levélkép

Ha szétnézünk művei között, szembetűnő, hogy szinte nincs is olyan festménye, amelyen ne a kék dominálna. A formailag éppen csak jelzett térszerkezetnek, a keskeny, meghatározatlan térsávnak elsősorban a színvilág kölcsönöz mélységet. Egészen pontosan a lehető legmélyebb a szín, a kék, melybe a tekintet szinte akadálytalanul süpped bele, és jut el a felszín mögé. Ugyanakkor a kék még legalább két funkciót betölt: a kissé izgalmasabb, vidámabbnak induló kompozíciókat is „lehűti”, a valóságosnak tetsző dolgokat pedig egy kicsit mindig imagináriusakká teszi. Mi több, azt hiszem, jó irányba tévedünk, ha felhívjuk a figyelmet a kék szimbolikájának arra a mozzanatára, mely szerint behatolni a kékbe – márpedig ezeken a képeken mindig erről van szó – annyit jelent, mint eljutni a tükör másik oldalára: a lélek tudatalattijába (nem hiába nevezték az egyiptomiak a kéket az igazság színének).

Ezzel máris Hangya önarcképeinek problematikájába ütközünk, és a művészt tükör elé képzeljük. Közben biztosak lehetünk benne, hogy nem azt festi, amit a tükörben lát, hanem – mint annyi öngyötrő regényalak és magányos, mitikus hős – minden alkalommal belép a tükörbe. S ami marad, ami a képre kerül, az inkább maszk, mint kifejező fiziognómia, ezért a harlekin kifehéritett arcát is igazából a művész maszkjaként kell felfognunk. A szó legnemesebb értelmében vett igazságkeresés ez, a lélek tragikus, mély igazságainak keresése, s akár belép a művész a tükörbe, akár a felületébe ütközik, elhiszhetjük neki, hogy oly konokul keresett, „igazi arca” nem más, mint maszkjainak összessége.

Ennek a festészetnek az alapproblémája a szín. Olyannyira, hogy a formai megoldások különösebben nem is izgalmasak. A frontális-horizontális komponálást csak nagy ritkán váltja fel egy-egy bátrabb megoldás, de ez természetesen távolról sem bátorság kérdése, hanem a szín, s ezzel összefüggésben a lelki tényezők központi szerepének természetes következménye. A színbeli változatosságot is elsősorban az határozza meg, hogy a kéket mennyire kell ellenpontosítani, miközben a vörös és a sárga olyan környezetbe kerül, amelyben bámulatos érzelmi töltéssel telítődik. Ez az érzelmi töltés azonban alig vagy egyáltalán nem teszi dinamikussá a képet. Pszichológiai intenzitást kölcsönöz neki, de lehetőleg mindenfajta mozgástól, minden „életerőtől” megkíméli. Éppen ezért ez a festészet nem az élet igenlése, hanem az élet leállítás, nem látványos előrehaladás vagy nagyszabású kaland; ez a festészet nem előre, hanem fölfelé és befelé mutat: magasságok és mélységek felé.

(1986)

Tűző napon

(Boschán György)

A szabadkai Boschán György sohasem tartozott az úgynevezett sikeres művészek közé. Életének legtermékenyebb időszakát Belgrádban töltötte el, de a fővárosi közönség éppúgy nem tekintette igazán a sajátjának, ahogyan a vajdasági sem. Tartományunkban sokáig ő volt az új eszméktől megfertőzött modern, Belgrádban pedig a túlságosan is óvatos, talajközeli klasszikus. Hagyományos fölfogású kortársait az zavarta, hogy a kelleténél többet kísérletezik, a modernnek pedig főleg azért fordultak el tőle, mert nem kísérletezik eleget. A szocialista realizmus idején burzsoá formalizmussal vádolták, a művészeti szabadság kivívása után pedig a „hósi múltra” emlékeztető pátoszt kifogásolták művészetében. A munkásságával foglalkozó szerény terjedelmű irodalom tanúsága szerint kortársai között alig akadt valaki, aki fenntartások nélkül olyannak fogadta volna el, amilyen.

Éppen ezért afféle megkésett elégtételt kell látnunk abban, hogy a belgrádi *Cvijeta Zuzorić* Képtár végre megrendezte első nagy életmű-kiállítását. Késve érkezett, mert a művész időközben elhunyt, de számunkra mégis elégtételt jelentőt, mert ez a példásan összeállított tárlat legalább utólag lehetővé teszi, hogy teljességében megismerjük munkásságát. Az életmű legfontosabb darabjai ezen a kiállításon láthatók először egy helyen, mi több, számos kulcsmű most került első ízben közönség elé.

Ahogy végigsétálunk a mintegy százötven alkotás között, benyomásunk az, hogy szélsőséges formai kalandoktól mentes, óvatos művészettel van dolgunk. Mindenekelőtt a sok vajdaságias szürke és barna tónusra leszünk figyelmesek, figuráit váltakozva találjuk súlyosnak, mereven dekoratívnak és lüktetően expresszívnek, terei pedig, józan ökonómiával megszerkesztett, zárt kulissza-terek. Képeinek túlnyomó többsége formailag úgy hat, mitha az alkotó legalábbis énjének egyik felével valahol a távoli múltban élt volna. Egyik-másik figuráját szemérmesen deformálja ugyan, itt-ott kissé szokatlan komponálásmódra figyelhetünk fel, de alapkoncepcióját tekintve ez a festészet mégis inkább a régi mesterekével rokon. Abban rokon velük, hogy számára a festészet szinte soha nem válik önértékké, hanem csupán eszköz marad: Boschán a képben mindenekelőtt olyan tartalmak közlésének eszközét látta, melyek egy nagy kollektív felszabadulás szolgálataiban állnak.

Ezért van igazuk azoknak, akik alkotásait „utópisztikus elbeszélő festészetnek” nevezik. Boschán a kép segítségével rendszerint valóban elbeszél: munkái külső és belső tragédiákról, súlyos feszültségekről, emberi igazságtalanságokról „szólnak”, hogy azután a nézőben katarzist keltsenek, illetve hogy a velük való találkozás hatására mágiikus úton megtisztuljunk egyéni és kollektív bűneinktől. Ezt érzem nála a lényegnek, s ehhez képest az itt-ott megjelenő önálló, tiszta festészeti értékek mellékesek, Boschán szellemében akár rossz kompromisszumoknak is nevezhetők.

A sok szürke például, ami világát mindennél jobban jellemzi, még véletlenül sem gyenge színérzék eredménye, hanem a boscháni alapállás lényegéből fakad: a bűnökről, a kínokról, az emberi megaláztatásokról csak olyan színtelen hangnemben illő vallani, ahogy *Picasso* *Guernicája* után Boschán is tette. Ennek a festészetnek nem hibája, hanem egyfajta „morálja” a színtelenség, a szürkeség. S ugyanez a helyzet az óvatos térszerkesztéssel és a lakonikus figura-ábrázolással is: ha elfogadjuk Boschán alap gondolatát, ne keressünk képein dísz, finom hangulati árnyalatot, se látványos formai bravúrt, mert az ő szellemében mindez hamis máz lenne, ami csak elvonná figyelmünket a kép „igazi” rendeltetésétől.

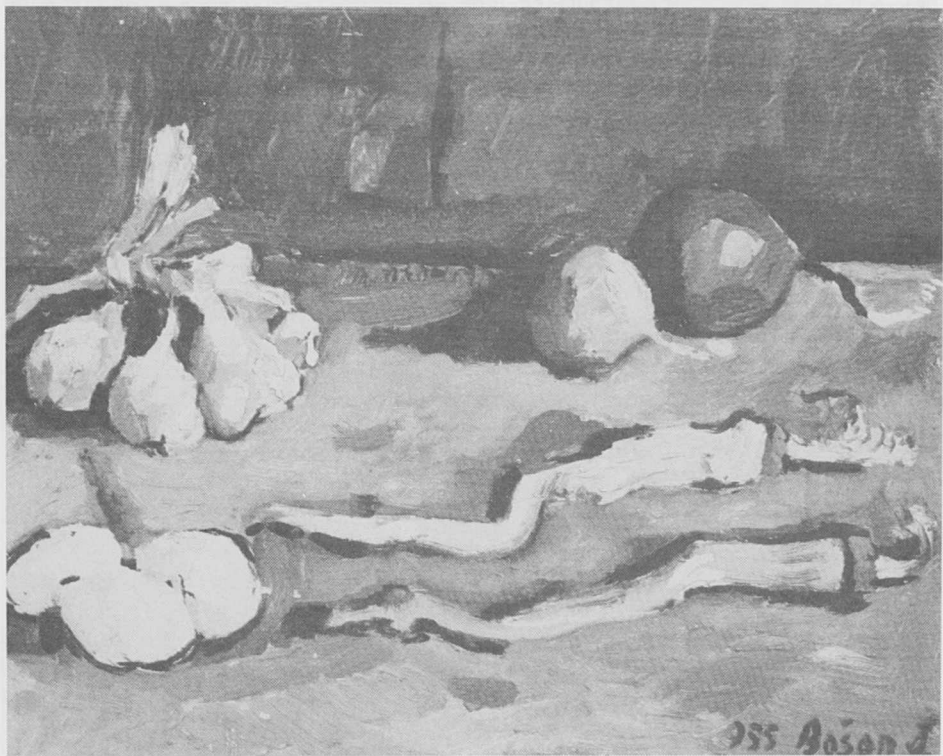
Az elmondottakat támasztja alá az a tény is, hogy a hetvenes évek elején, amikor Boschán végképp kiábrándult a képzőművészet morális küldetésébe vetett hitéből, vulkán-szerűen szabadult fel nála mindaz, amit korábban a kollektív utópiák oltárán áldozott fel. Képei szinte egyik napról a másikra kivilágosodtak, színei bámulatos gazdagsággal kezdtek tobzódni, és nyomtalanul feledésbe merült az a monumentális patetika, ami úgy szólván minden korábbi képéből érződött. De ha jól odafigyelünk, kicseng ezekből a mun-

kákból valami kínos lelkiismeretfurdalás, valami furcsa gátlásosság is, amit talán az az öreg szerzetes tudna igazán átérezni, aki Maupassant egyik novellájának végén kifeküdt a strandra napozni. A szerzetes és Boschán kései magatartásában egyazon büntudat lappang, ami teljesen lehetetlenné teszi, hogy az ember felszabadultan kitérüljön. A szerzetes szégyellte, hogy vakítóan világítanak a színek, hogy lágyan lengedez a szellő, meg hogy a tenger szemérmetlenül nyaldossa a sziklákat. Nem azon csodálkozott, hogy mindezt csak most fedezte fel, hanem amiatt restelkedett, hogy *neki is* ilyen ízléstelen szituációba kellett csöppennie. Mert ő másmilyen volt.

A kései Boschán helyzete ehhez nagyon hasonló, amit természetesen konkrét művekkel lehet dokumentálni. Elsősorban a hatvanas évekből származó festményeire gondolok, melyeken az erkölcsi dimenzió lassan kezdett elszakadni az irodalmiasságtól: az intelmek és figyelmeztetések „kimondásának” kísérlete egyfajta belső feszültség folytán előbb szakadozottá, „dadogóssá” vált, majd egyetlen, mindenre kiterjedő fájdalmas síkolyban tetőzött. Mindenekelőtt a *Dramatikus ritmus* című, 1964-es képére gondolok, amelyen a korábbi merev figurák helyett csupán egy képzelet szülte, szikár, göcsörtös, kövületszerű alakzat látható. Szaggatott, vonagló ritmusa Boschán számos korábbi képén is feltűnt, de itt szabadult el véglegesen az időhöz és térhez kötődő konkrétumoktól: a végtelen kék háttér, a „távolság színe” előtt nem ez vagy az a valami vonaglik, hanem egy mindent megmozgató, mindenre kiterjedő végső vonaglás zajlik. Olyan intenzitású vonaglás, amin semmi, esetleg csak a halál enyhíthet valamelyest.

Képzeld el a festő helyzetét: megcsinál néhány hasonló képet, majd kifekszik Maupassant szerzetese mellé a tűző napra.

(1987)



Boschán György: Csendélet, 1955

Homokképek

(Petrik Pál)

Petrik Pál jellegzetes példája az úgynevezett kísérletező művésztípusnak. Ahelyett, hogy világát lépésről-lépésre, folyamatosan építette volna, inkább a művészet újabbnál újabb létezmódjait, még ki nem aknázott lehetőségeit kutatta. Munkássága éppen ezért ugyanúgy nem összefüggő egész, ahogy Isten halála óta a világ sem az. Életművét nem egyetlen, mindenre kiterjedő alapelv uralja, hanem sok-sok, egymáshoz laza szálakkal kötődő, de önmagában is megálló egység. Alapelve nem a monoteizmus, hanem a politeizmus, nem az egyetlen terrorja, hanem a sokféleség küzdelmes együttléte.

Hogy Petrik esetében honnan ered ez a Bácskában meglehetősen ritka magatartás, nehéz és kockázatos dolog lenne megmagyarázni. Mindenesetre maga a művész különleges jelentőséget tulajdonít a belgrádi Képzőművészeti Akadémián eltöltött időszaknak. Saját bevallása szerint tanuló éveiből arra a tanári jó tanácsra emlékszik a legélesebben, mely így hangzott: „Amit itt megtanultatok, felejtsetek el!”

S valóban, pályáján a kezdeti akadémizmust és a szocreáltól egyre inkább elütő intim figurációt az ötvenes évek második felében szívós felejtési kísérlet követte. Ennek első eredményei laza ecsetkezelésű, de az emberi fiziognómiára összpontosító expresszív képek. E felszabadult festői jelírás folytatása a következő, számomra mindenképpen legizgalmasabb periódus, amelyet Petrik homokképeknek, a kritika pedig informel-korszaknak nevez, s amelyből újabban a szabadkai Népszínház előcsarnokában rendezett kiállítás nyújt izelítőt.

Az expresszív festő, így Petrik is azt vallja, hogy az anyagnak, nevezetesen a festéknek, a művész legbensőbb rezdüléseit, tudatalatti vágyait és indulatait afféle érzékeny szeizmográf módjára kell követnie. Az anyag tehát elvileg másodlagos a gesztushoz viszonyítva. Ám számos példa igazolhatná, hogy épp ez a művészeti fölfogás az, amelyben fokozatosan fölszabadul, önállósul az anyag. Gondoljunk csak a gesztusfestészet



Petrik Pál: Kísérlet II.

legnagyobbjainak az életművére: jól megfigyelhető, hogy a gesztus akkor a legszebb, amikor elveszik mögüle a szándék, s innen már csak egy apró, de annál sorsdöntőbb lépés vezet afelé a gyökeresen új minőség felé, amikor nem a művész dolgozik az anyagán, hanem mintegy az anyag dolgozik a művészen. Pontosan ez történt Petrik munkásságában is, amikor az expresszivitásból, látszólag váratlanul, a homok anyagszerűségéhez, tapintható faktúrájához jutott.

A kép ebben a szakaszban már nem valami meglevőnek a mása vagy utánzata, hanem olyan felület, melyen a művész belső világából származó lüktetés éppoly fontos szempont, mint a homok hületikus állapota. Meg kell azonban jegyezni, hogy Petrik homokképeinek jelentős része nem sorolható be egyértelműen az informel radikális ágába, noha a művész az irányzat végső konzekvenciáit idejekorán levonta, s egyik-másik munkájával országos, sőt nemzetközi színvonalon is megállná a helyét. Petriket azonban szemlélatómást nem elégítette ki az önállósult anyag önkifejezése, a megjelenítéssel azonos megjelenítés. A képre hordott – *Tolnai Ottó* szerint: kubikolt – felületből leginkább kirajzolódik valami stilizált forma vagy tájszerűség, ami nem maga a homok, hanem az, amit a homok leképez. Az informel „esztétikája” felől nézve ez adott esetben habozásnak, vagy egyenesen félmegoldásnak tűnhet. Arra a művészre azonban, aki egész életművével az egyetlen terrorja ellen küzd, nem alkalmazható egyetlen szempont. Szerencsére a tárlat összeállítói sem egészen így jártak el. Noha általánosságban a tisztán nonfiguratív képekre helyezték a hangsúlyt, a válogatásban helyet kapott néhány figuratív munka is: részint a homokképeket megelőző úgynevezett „papírmunkák” ciklusból, részint pedig a hetvenes évek egyre heterogénebbé váló terméséből.

A kiállítást így egyedül a homok használatának ténye teszi egységessé, ugyanakkor Petrik esetében a radikális informelen belül is meglepő változatosság és többszólamúság tapasztalható. A homok formátlan anyagszerűségét kidomborító munkák mellett láthatunk kalligrafikus eleganciával megformált dinamikus felületeket, a Hold felszínét idéző kopár masszákat, geometrikussá rendezett dűnéket és élénk színvilágú, vidám homokkompozíciókat is.

Általánosságban épp ez a sokféleség különbözteti meg leginkább Petrik homokképeit a nagyobb művészeti központokban zajló, időben többé-kevésbé párhuzamos törekvésektől. Közben azt sem szabad szem elől téveszteni, hogy az ötvenes évek végén, amikor első homokképei megszülettek, Petrik úgyszólván semmit sem tudott a korabeli művészeti törekvésekről, beleértve természetesen az informelt is. Amit ezen a területen elért, azt az ötvenes években divatos programok, teóriák és esztétikák ismerete nélkül, kritikusai okítások és jó tanácsok híján érte el. Az pedig, hogy igyekezett magát távol tartani a nagy művészeti központokban dúló radikális egysíkúságtól, már eszközének jellegéből is tökéletesen megérthető. A homok eleve annyira informel, vagyis formátlan anyag, hogy igazat kell adnunk Petriknek: végső ideje volt minél sokrétűbben megformálni.

(1988)

A lélek diagramjai

(Maurits Ferenc)

Maurits Ferenc újvidéki grafikus újabb rajzainak, különösen portréinak, mindenképpen van valami közük azokhoz a tudományos célzattal készült fölvételekhez, amelyek az emberi test bensőjéről készültek. Különösen a röntgenképekhez, a lézer és ultrahang segítségével rögzített fotókhoz, valamint az emberi test energiaeloszlását, idegrendszerét vagy például vérkeringését szemléltető diagramokhoz. S itt nem csupán arra a közhelyre gondolok, hogy ezek is, Maurits rajzai is belső történéseket tesznek láthatóvá, hiszen a képzőművészet, különösen a modern, általában is ezzel foglalkozik: a pusztán látvány esetlegességétől elfordulva a dolgok rejtett belső természetét kutatja. Maurits esetében azonban e kutatás eredménye is párhuzamba állítható a röntgenképekkel. Amikor *Lawrence K. Russell* 1896-ban szerelmes verset írt egy hölgy röntgenportréjához, tettetett elragadtatásában mindössze azt kifogásolta rajta, hogy nincs se szeme, se orra. Ha jól megfigyeljük Maurits portréit, rá kell jönnünk, hogy azoknak sincs. Az orr rendszerint elkorcsosult gumó benyomását kelti, a szem pedig vagy fekete folt, vagy örvénylő vonal-gomolyag, leginkább pedig lyuk, amelyen át lehet látni, illetve amelyen átvilágít a háttér.



Maurits Ferenc: Portrévázlat

Talán legpontosabb az utóbbi megfogalmazás, s ezzel megintcsak a röntgensugárzás problematikájába ütközünk, Ahogy a röntgenfelvétel esetében a sugárzás hátulról jön, és az látható a képen, amin a sugarak nem tudnak áthatolni, úgy Maurits képeinek igazi fényforrása is a háttér, illetve maga a rajzalap.

A festéssel és a fényképészettel ellentétben ezeken a rajzokon igazából nem azt látjuk, ami meg van világítva, hanem azt, amivel a művész eltakarja előlünk a fényt. Ezért gyakran azt érzékeljük, hogy a szemem vagy az orron átvilágít a háttér. Ugyanezzel magyarázható az is, hogy Maurits figurái, akárcsak a holtak szellemei, soha nem vetnek árnyékot. Pontosabban fogalmazva: az árnyék, maga a rajz, egyenesen a néző arcába vetül.

Figurái annyira anyagtalanok, hogy a különböző intenzitású fények – a színek – szinte akadálytalanul hatolnak át rajtuk. Ami a fény útjába áll, a hol lágyan hullámzó, hol finoman rezgetett, hol pedig görcsösen összeránduló vonal, inkább lelki, mint testi természetű. Azokat a belső energetikai és idegpályákat, finom rezdüléseket követi nyomon, amelyeknek a test nem szab határt. Ezeken a portrékon nem azt látjuk, hogy például valaki fájjalja az állkapcsát, hanem magának a fájdalomnak a vonalát, amint az állkapocsból villámlik és akadálytalanul járja be a teret, amely Maurits rajzain rendszerint annyira definiálatlan, hogy talán magát a mindenséget kell, hogy jelentse.

Maurist nem azt röntgenezi, ami fáj, hanem magát a Fájdalmat. De a különféle eljárásokkal készült „belső fényképekkel” ellentétben, amelyek a maguk tényhezragadtságával annyira semmitmondóak, hogy a szürke majzból is csak szakértői magyarázat után lesz epekő, Maurits rajzain minden rögtön felismerhető. Portréi láttán gyerekjáték felállítani a diagnózist: egyenesen a szemünkbe világítják annak lényegét, ami bennünk történik.

(1990)

Theatrum emblematicum

(Baráth Ferenc)

Amikor az ember kivételes egyéni teljesítményekkel, revelatív erejű konkrét művekkel kerül szembe, művészetelméleti vonatkozásban rendszerint nominalistává válik: a nagy esztétikai és művészetfilozófiai fogalmak kiürülnek, a szilárdnak hitt kategóriák megrepedeznek, a normák pedig értelmüket veszítik. Az a bizonyos megismételhetetlen, egyedi teremtmény, amelyet műnek nevezünk, minden általánosságnál erősebb létezőnek bizonyul, és a szemünk láttára maga kezd normává, önnön kategorizálhatatlan kategóriájává duzzadni. Valahogy így vagyok én Baráth Ferenc legjobb munkáival is, ami plakátjainak immár világszerte elismert színvonalán kívül bizonyára azzal magyarázható, hogy világa – különösen a Vajdaságban – már több mint két évtizede egyfajta természetes környezetnek számít. Annyira rányomta bélyegét grafikai formatervezésünkre, hogy a nagy lélegzetvétellel feltett elméleti kérdésre – „Milyen a jó plakát”? – hajlamosak vagyunk egyszerű kézmozdulattal válaszolni: rámutatunk legsikeresebb munkáinak valamelyikére. Például *Örkény István*: Tóték, *Edward Albee*: Kényes egyensúly, *Tolnai Ottó*: Bayer-aszpirin, *August Strindberg*: Júlia kisasszony című darabjához készített plakátjára, hogy csak néhányat említek a (szerintem) legsikerültebbek közül. Azt, hogy milyen a jó plakát, Vajdaságban jórészt épp Baráthtól tanultuk meg, tehát önkéntelenül is nem valamilyen külső normához mérjük munkáit, hanem fordítva: az általa képviselt színttel szembesítjük a többi plakátot.

Ezt annál inkább megtehetjük, mert az úgynevezett „plakátesztétika” annyira zavaros és semmitmondó tákolmány, hogy talán jobb lenne, ha nem is lenne. Már a szokásos kiindulóponttól, a művészetnek autonóm és alkalmazott rezervátumra való felosztásától elmegy az ember életkedve. Mi köze lehet ennek a csoportosításnak Baráth plakátjaihoz? Vajon mihez „alkalmazkodnak” mondjuk az ő színházi plakátjai? Kézenfekvő válasz lehetne, hogy az előadáshoz, csak hogy a dolog ez esetben inkább fordítva érvényes,



Baráth Ferenc plakátja



Baráth Ferenc plakátja

hiszen Baráth plakátjai már az előadás *előtt* elkészülnek. Miközben az esztétika gondolkodás nélkül autonóm művészetnek nevezi mondjuk a konkrét modellel dolgozó arcképfestészetet, a virtuális produkciót „modellül” választó plakátot a „függő”, az „alkalmazott” – tehát eleve alacsonyabb rendű – művészet kategóriájába söpri.

Bizonyára megfelekedezve arról, hogy megnézzék magukat a műveket. Aki azonban erről Baráth esetében nem feledkezik meg, még azt a bizarrnak tűnő következtetést is megengedheti magának, hogy ezek a plakátok lényegében arcképek, méghozzá abban az értelemben, ahogy azt egyik korai írásában *Fülep Lajos* határozta meg: „Az arckép két ember tükre. Azé, akit festenek, és azé, aki fest. Sőt, még talán inkább az utóbbié, mint az előzőé. Vagy legalábbis kell, hogy annyira 'hasonlítson' az utóbbihoz, mint az előzőhöz. Más szóval: hogy valamelyik arcképet X. festő festette, talán fontosabb körülmény magát az arcképet illetően, mint hogy ki ült neki modellt.” Erről van szó: Baráth is, miközben egy-egy még meg nem levő előadás „arcképén” dolgozik, mindenekelőtt a saját portréját alkotja meg: plakátjai jobban hasonlítanak egymásra, mint arra, amihez állítólag alkalmazkodnak, s talán több közük van ahhoz a portréhoz, amit *Domonkos István* író vázolt fel alkotójukról, mint magához az előadáshoz. 1973-ban jegyezte fel Domonkos a következő sorokat: „Baráth Ferenc született konstruktivista: tíz éve ismerem, de kócosan még sohasem láttam. Hajában a választék mindig nyílegyenes, mint léglökéses gépek csíkja az égen. Zsebében mindig ott hordja a függőönt, hogy mindig pontosan tudja, mikor van vízszintes és mikor függőleges helyzetben. Nadrágján a vasalást libellával szokta ellenőrizni. Arca is szabályos síkობól áll, két téglalap, egy négyzet meg egy-két kisebb háromszög...”

Az az absztrakt-geometrikus szellemiség, amit Domonkos Baráth Ferenc egész lényéből kiolvasott, plakátjainak is alapvető sajátja. Ez a szellemiség kölcsönöz tömör, világos, lényegretörő formát mindannak, amit nyersanyagul használ. Alapvető nyersanyaga pedig a fotó, ami önmagában, mint ismeretes, vele született naturalizmussal, ezen keresztül pedig nagyfokú esetlegességgel terhelt. Am ez utóbbit Baráth plakátjait szemlélve csak *tudjuk*, de az ő felhasználásában *nem látjuk*. Azért nem, mert a fotót absztrakt-kristályos szerkezetben, élelet tagadó, a viszonylagosságokat föloldó mértánias közegeben tálalja eléink. Nem ismerek olyan plakátot Baráth Ferenctől, amelyen ne lenne

legalább egy határozott nyílegyenes vonal, amibe motívumai – képletesen vagy akár ténylegesen – bele ne tudnának kapaszkodni, de az is gyakori, hogy a plakát egészen egyenletes négyzetháló – egyfajta koordináta-rendszer – feszül, vagy hogy az „élő” motívumok testének (és lelkének?) egy része esetlegességeket nem ismerő geometria. (Ami az utóbbit illeti, gondoljunk csak a *Kényes egyensúlyhoz* készített plakát önnön fenekében turkáló bölény-motívumára, vagy a *Krakpatrik* című előadás plakátjának lényegében hasonló megoldására.) Baráth mindent megtesz, hogy fotónyersanyagát megtisztítsa nemcsak az esetlegességtől, hanem a valóságosságtól is. Érdemes például megfigyelni, hogy motívumai szinte soha nem vetnek árnyékot, s a legritkább esetben helyezkednek el térben: leginkább sötét tónusú, monokróm síkon sorakoznak: a térbeliség s részben az időbeliség önkényéből kiszabadulva, mozdulatlaná és áthatolhatatlanná dermedve.

Mire való mindez? – tehetjük föl a kérdést. A szemiológusok hosszan (és bizonyára roppant unalmasan) tudnák fejtegetni, hogy miféle bonyolult jelentésbeli átalakulásokon megy át egy-egy fotó, ha azt Baráth istenigazából kézbe veszi. Mi azonban elégedjünk meg a lényeggel: Baráth felhasználásában a fénykép szinte soha nem arra a konkrétumra vonatkozik, amit vagy akit egykor lefényképeztek, hanem ahogy a vallástörténeteszek mondanák: „Valami Egészen Másra”. Hogy mi mindenre, azt minden esetben külön lehetne elemezni, ami derék, Sziszüphoszhoz méltó vállalkozás lenne. Mindenesetre e plakátok irodalmi olvasatai szimbolikus-allegorikus irányba mutatnának. Sok tekintetben hasonló módon, mint a mai plakát legvalószínűbb ősei, az emblémák.

Ezek is, a plakátok is, két szorosan összefüggő elemből építkeznek: a jelképesen értelmezendő képből (imago) és a fölötte vagy épp alatta található rövid fölíratból (lemma). Baráthnál, mint láttuk, az imago leginkább zavarba ejtő sajátága, hogy fotográfiai alapanyagú ugyan, ám konkrét felhasználásában téren és időn túlmutató jelbeszéd-értékű eszköz, a lemma pedig – akárcsak egykor a hieroglifa – sosem csupán tényközlés, hanem vizuális energiával rendelkező képi összetevője is a plakátnak. (Egyáltalán nem véletlen, hogy Baráth általában szögletes, fokozottan geometrizált betűtípusokat használ.)

Ami az „üzenet” úgynevezett megfejtését illeti, az már az emblémák virágkorában, a XVI-XVIII. században fölmerült. Pedáns tudósok elkészítették az emblémák szimbolikájának és allegória-rendszerének szótárát, az úgynevezett emblematákat, s azokat föllapozva mindenki értette az „üzenetet”. Egy ilyen szótár azonban Baráth plakátjaira vonatkozóan minden elképzelhető formájában használhatatlannak bizonyulna. Nem azért, mert ő valami túlvilági képi nyelvet használ. Esetenként épp ellenkezőleg: időnként kifejezetten konvencionális szimbólumoktól sem riad vissza (sarló-kalapács, Coca-Cola, „szegény” egér stb.), leginkább kristálytisztá egyszerűséggel fogalmaz, a felhasznált elemeket nem terheli meg fölösleges stilizációval, kolorítja sohasem túl összetett, művészet-és kultúrtörténeti utalásai pedig világosak és egyértelműek. Montázsainak „üzenete” – ha azt a valamit egyáltalán így nevezhetjük – mégsem „fejthető meg”. S nem pusztán azért, mert a montázs alapelve már Eizenstein szerint is az irracionális $1+1=3$ formula, hanem abból a módból következően, ahogyan Baráth az elemeket társítja: akkor igazi, amikor mintegy észrevétlenül hagy egy kis rést („a plakát kis rejtett atmoszférája” – mondja ő), amelyen keresztül mintegy kiszippantódik a dolgok maradék egyértelműsége is, s a jelek és jelentések olyan megfoghatatlan könnyedséggel lebegnek, mint legjobb pillanatokban a színpadon, illetve mint minden nagy művészetben.

(1990)

Centrifugális erőterek

(Siflis András)

Siflis András mindenekelőtt a fragmentum, az epizód, a pillanat szakértője. Adott esetben a valóság legkisebb sejtjét is többre becsüli, mint az egész világot, és a legapróbb részleteket sem készen, hanem létesülésük folyamatában ragadja meg. Rendszerint abban az állapotukban, amikor még nincs se devalválódott múltjuk, se szilárd szerkezetük, se tartós közegük – tehát amikor még sok minden lehetne belőlük, de mintegy felúton meg is gondolhatnák magukat, hogy legyen-e belőlük bármi is. S amikor Siflis keze alatt a dolgok mégis eljutnak a létesülés egy differenciáltabb állapotába, amikor mondjuk állat- vagy emberformát nyernek, az előbbi dilemma csak némileg módosul: *ebbe* a világba kerüljenek, vagy egy egészen másikba? „Környezetükhöz” – ha egyáltalán szabad így nevezni Siflis nagy üres felületeit – rendszerint olyan laza szálak, görcsösen összeránduló vagy neurotikusan feszülő vonalak kapcsolják, hogy az embernek állandóan az az érzése, itt létük csupán ideiglenes epizód. Annál inkább, mert az esetek többségében olyan képi világgal van dolgunk, amelynek nem annyira centripetális, hanem inkább centrifugális erőtere van: miközben a kép a szokásokhoz híven bizonyos szinten egybegyűjti, organizálja a dolgokat, talán még nagyobb erővel igyekszik őket ki is lökni magából. Ami ebben a „közegben” megjelenik, szinte kötelezően úgy hat, mintha csak átrepülne a képen, mintha valahonnan messziről odavetették vagy odalógatták volna, a kép szélein és sarkaiban vergődő alakok pedig mintha ki akarnának mászni az egészből, illetve mintha csak bepillantani merészkednének az igazi történések terébe.

De mi is „történik” igazából Siflis munkáin? Ha annyira ragaszkodnék a mondvacsinált paradoxonokhoz, mint amennyire nem, úgy is fogalmazhatnék, hogy halálkomoly apróságok. A kis részletek szakértőjéről lévén szó, a verbális megfogalmazási kísérlet sem kerülheti el a képek miniatűr epizódjait, amelyek rendszerint úgy üzennek hadat az általánosságoknak, hogy minden esetben mások.

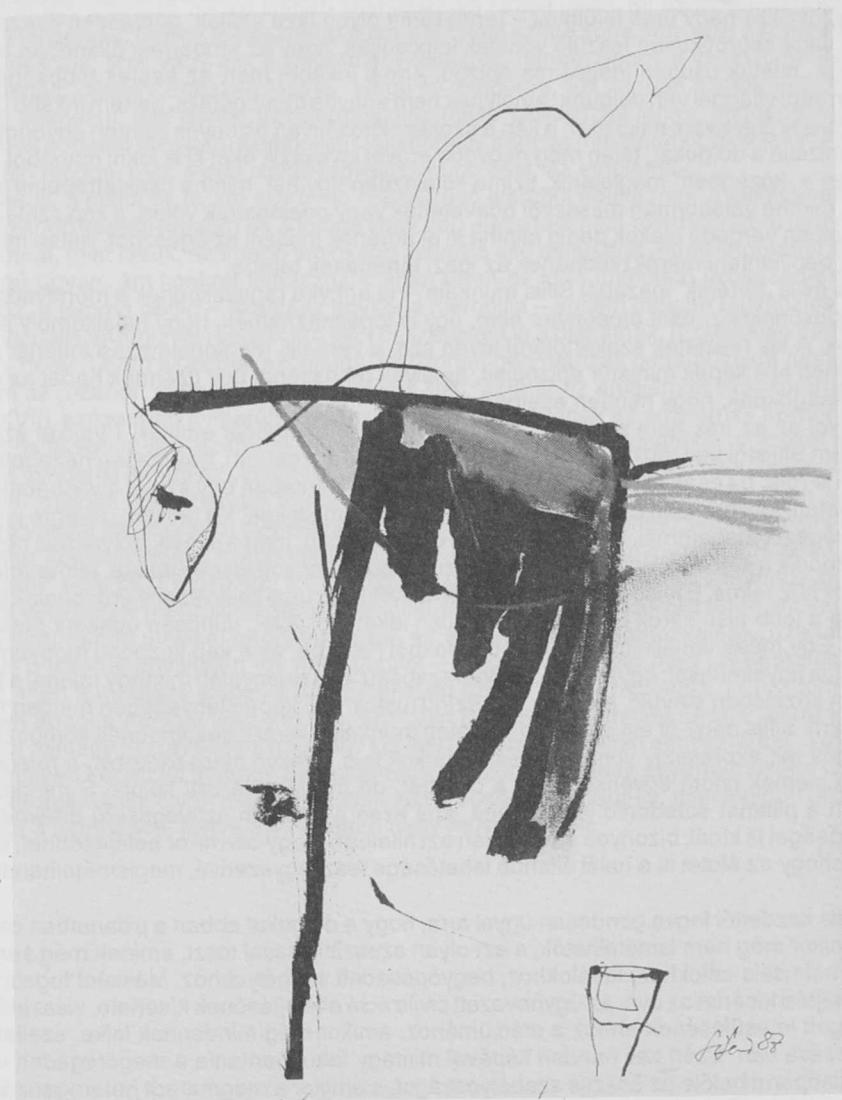
Mivel ez az írás nem nyúlhat a végtelenbe, egyetlen példát említek. Évekkel ezelőtt kaptam Siflistől egy rajzot, amelyet megbecsüléssel őrizgettem, hosszasan nézegettem, írtam is róla, de csak nagy sokára tűnt fel a bal felső sarkában egy szinte olvashatatlanul odavetett, kalligráfiába csukló szövegfoszlány, egy „mellékes” kis részlet: „elvégre jogom van végezni magammal, amikor...” A többi olvashatatlan, mert a szöveg folytatása helyén elkezdődik a kép és a lila foltok magasfeszültségbe kapcsolt ideges játéka, leírhatatlanul hiteles küzdelme. E felső régióba helyeztett neurotikus sugárzást vékony erővonalak kötik össze a jobb alsó sarok túladagolt, ormótlan fekete foltjával, dühösen odakent masztájával. Egy másik vonalköteg a bal alsó sarokból hatol be, és a kép központi motívumára irányítja figyelmünket: egy lebegő, „emberszabású” gesztusnyaláb mintegy rálehel a közvetlen közelében elnyúló, elegáns, hússzínű tusfoltra. E képen lényegében minden rajta van, ami Siflis négy-öt évvel ezelőtt született munkáit jellemzi: dekomponált kompozíció, levegős tér, expresszív vonalvezetés, a sarkok felé igyekvő alapszerkezet, a rajzos és festői elemek finom egyensúlya és a diszkrét, de mélyen átértézt kolorit. S mindezzel együtt a pillanat sorsdöntő jelentősége, ami ezen a munkán szövegszerű értelmezési lehetőséget is kínál: bizonyos értelemben azt hitelesíti, hogy bármikor befejeződhet, éppúgy, ahogy az életet is a halál állandó lehetősége teszi egyszerűvé, megismételhetlenné.

Siflis kezdettől fogva gondosan ügyel arra, hogy a dolgokat abban a pillanatban csípje el, amikor még nem ismételtetők, s ezt olyan szenzibilitással teszi, aminek még semmi köze holmiféle célokhoz, ideálokhoz, begyöpesedett szabályokhoz. Másként fogalmazva, felejtési kísérlet az övé, az úgynevezett civilizáció elfelejtésének kísérlete, visszatérés a dolgok létesülésének ahhoz a stádiumához, amikor még mindennek lelke, szelleme, sugárzása van. Ezért kell minden képével mintegy felrobbantania a megöregedett világot, kisöpörni belőle az összes szabályosságot, s amikor a megmaradt heterogenitások valami új lehetőséget sejtetők egészé kezdenek összeállni, érdemes leállítani a pillanatot. Ezt teszi úgyszólván mindegyik képén. Hol gyermeki könnyedséggel, hol dühös bru-

talitással, hol pedig érzelmes ragaszkodással, mindenesetre egyre tisztábban, egyre elemibb erővel, mindig megőrizve valamit abból az animális lendületből, ami világát kezdettől fogva jellemzi.

Az elmondottakból talán már sejthető is, hogy Siflis András munkásságát nem szívesen sorolnám be az új festőiség egyébként igen tág és kényelmes kategóriájába. Noha képeinek expresszivitása, időnkénti fanyar hangneme, a mitológiai témák viszonylag gyakori fölbukkanása és más mozzanatok látszólag erre csábíthatnának, Siflist túl komoly művésznek tartom ahhoz, hogy ne merészeljem őt se a német újvadás, se az amerikai dekoratív festők, se az olasz tranzavantgárdisták meglehetősen gyanús társaságába lökni. Ezekkel ellentétben ugyanis Siflis számára a rajzolás és a festés nem öröm, nem hasznos időtöltés, nem szimuláció, nem a fölösleges energiák levezetése, vagy a hiányzók keresése, hanem – mint az ősi időkben – mindenekelőtt rítus, extázis és ima – még ha az utóbbival nála némi szakrális káromkodás is békésen megfér.

(1989)



Siflis András rajza

Rongyképek

(Bálint István)

Amikor legutóbb Bálint István vajdasági képzőművész műtermében jártam, *Baudelaire* híres megjegyzése jutott eszembe, mely szerint a modern művész a guberáléhoz hasonlatos. Bálintot ugyanis, különösen újabb munkái alapján, magam is egyfajta guberáló alkotónak látom, de nem egészen a Baudelaire-i értelemben. Míg a nagy francia költő a művésztől azt várta el, hogy az Ipar Istennőjének állkapcsai közül csenje el, gyűjtse össze, mentse meg hasznosságuktól a dolgokat, addig Bálint legszívesebben a saját műtermének hulladékai között turkál. Rájött például, hogy a szemeteskosárból akár azokat a maszatos vászondarabkákat is érdemes kimenteni, melyekbe festés közben az ecsetet szokta törölgetni. Ezek ugyanis, ha az ember szépen kivasalja őket, adott esetben már eleve izgalmas fakturájú, megejtően szép tachista képek is lehetnek: véletlenszerű képek, talált képek, melyekből éppúgy hiányzik bármiféle szándék, ahogy mondjuk a málló falfelületek vagy a gomolygó felhők látványából is.

Az efféle véletlenszerű alakzatok szemlélése bizonyára nem haszontalan szórakozás: már Leonardo is azt ajánlotta festőtársainak, hogy fordítsanak külön figyelmet a felhők látványára, a háború utáni informel festészet sok tekintetben épp a málló falfelületek csodálatos fakturájával kelt versenyre, és hogy a lényegre térjek: 1952-ből fennmaradt egy megdöbbentő fotó, melyen felhők láthatók, amint épp Krisztus-portrévá állnak össze.



Részlet Bálint István budapesti kiállításáról, 1992.

A szemeteskosárból előkotort vászondarabkáktól lényegében Bálint is hasonló csodát remél: lesi-várja, hogy a véletlenszerű foltok és maszatok valami formát nyerjenek, valami tájra, vagy méginkább arcra hasonlítsanak. Persze nem valami meglevőre, hanem egy épp képződő, egészen újra, soha nem látottra. S közben ő nem avatkozik be durván: nem erőltet katonás rendet a káoszra, hanem pusztán segít annak, hogy mintegy magától organizálódjon, anélkül, hogy elveszítené eredendő vizuális gazdagságát. Más szóval, ha a festészetet a teremtés analógiájára fogjuk fel, Bálintot alázatos teremtőnek kell látnunk, aki kellő tapintattal viszonyul egy mindennél magasabbrendű hatalomhoz, az isteni véletlenhez.

Hogy e visszafogott munkamódszer máris milyen nagyszerű eredményeket hozott, az a *Budapest Galéria Lajos utcai kiállítóházának* pincéjében is bemutatott Rongyképek című kiállításán mérhető le. Mindenekelőtt meg kell jegyeznünk, hogy az ambientus ideálisnak bizonyult a munkák prezentálására: nem pusztán bemutatásra kerültek benne, hanem rendkívül izgalmas dialógus alakult ki köztük és a börtöncellára, vagy méginkább kínzókamrára emlékeztető helyiség vizuális-hangulati adottságai között. Az ősrégi pincfalak érdes felületein mintegy lecsorognak az emberformájúvá összevarrt, összeragasztott alakzatok, a magmatikusan fodrozódó, jócskán megkínzott nonfiguratív felületek pedig – mivel soha nincsenek bekeretezve – szinte rákényszerítik ritmusukat az egész környezetre. Vagy épp fordítva: a felfüggesztett, térbe lógatott, pergamenszerű képsíkok esetenként úgy hatnak, mintha a kínzókamra kőfaláról vakarták volna le őket, tehát még őriznek valamit eredeti közegük érdekességéből, mi több, talán még anyagából is. Igen, mert Bálint rendszerint annyira megdolgozza térbe lógatott felületeit, hogy azok tulajdonképpen anyaga és az összetartó varratok-ragasztások szinte nyomtalanul eltűnnek. De nem véglegesen. Hiszen a varrat azután rajzos-figuratív ciklusában immár szuverén grafikai jelként, hol dekoratív, hol pedig expresszív vonalként jelenik meg újra, s nyer kitüntetett szerepet. E vásznait épp azzal teszi „rongyossá”, hogy többek között varrógéppel „rajzol” rájuk, pontosabban beléjük.

A kiállítóteremben, mint ahogy az egy kínzókamrához illik is, meglehetősen szegényes fényviszonyok uralkodnak: a munkák jelentős része többek között amiatt folyik egybe környezetével, mert csupán szórt fényt kap, azt is keveset. Ebben a sejtelmes félhomályban Bálint hófehér drapériából külön kis kuckót, már-már azt mondhatjuk, szentélyt alakított ki. Belehelyezett egy festményt, s az egészet ezúttal férfiasan megvilágította. A festmény felületének ritmikus hullámzását csupán végsőkig visszafogott színakkordok kísérik ugyan, mégis valami hasonlót érzékelünk a kép előtt, mint amit egyes régi ikonok határozott, tiszta kolorja láttán tapasztalunk: mintha a fényforrás valahol a háttérben lenne, tehát a kép mintegy az arcunkba világít. Más szóval, akár ha mi magunk lennénk egy szakrális projekció vetítövásznai, s benyomásunkon annak tudata sem változtat, hogy az egész manipuláció hordozója a világ legprofánabb anyaga, a szemeteskosárból előszedett rongy.

(1992)